Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 11, No. 1, Spring and Summer 2021, 33-62
Doi: 10.30465/shc.2021.34985.2199

The Haptic Perception and Social Photographs Analysis

Mohamad Hasanpur*

Abstract

The sense of touch is the key to understanding the having been the world because without it the human is more like an observer in relation to the world. Touch integrates our experiences of the world and of ourselves. Even visual perceptions are fused and integrated into the haptic continuum of the self. In relation to the visual arts, and especially the photographs, the haptic perception that takes into account various perceptual aspects will be more precise than the tactile one that is restricted to physical touch: the way we touch feeling on the skin and inside the body is the haptic perception. Visual effects can convey perceptual values through the subject and its representation style. So we conclude that in the analysis of social photographs, tactile perception, and non-visual senses often play an important role not only in stimulating past memories, but in activating and shaping them, and by promoting interest-based physical activity, the tactile sense transmits to and from the photo frame. In the process of interpretation family photographs, and in general, social photographs that are relevant to the lives of people, there are two distinct tactile functions: in the metaphorical touch of the photograph, the act of understanding is possible through the visual values of the frame and their function due to the power of touch. Physical touch, the action of the touch takes place physically, in which both the tactile perception of the photograph, determines

* Assistant Professor of Handicrafts, Faculty of Arts and Architecture, Sistan and Baluchistan University, Zahedan, Iran, mim.hasanpur@gmail.com

Date received: 24/05/2021, Date of acceptance: 02/10/2021

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

reaction by activation of the memories that relate to the person or object and what he or she experiences, and causes a deeper understanding of the photograph

Keywords: Haptic perception, Social photographs, Family photographs, Haptic visually of photographs, The social history of the senses.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۳۵ ـ ۶۲

ادراک لامسه‌ای و تحلیل عکس‌های اجتماعی

محمد حسن‌پور*

چکیده

بیان مسئله: حس لامسه، کلید درک حضور در جهان‌است؛ چرا که بدون آن انسان در ارتباط با پیرامون خود بیشتر شبیه به‌یک ناظر است. لامسه حسی‌است که با تمام جسم قابل‌دریافت است و درک آن آمیخته‌است با انواع حس‌های دیگر انسانی. از همین‌رو پژوهش‌گران حوزه‌هنرهای بصری از اصلاحی باعنوان لمس دیداری (visuality haptic) در فهم اثر هنری نام می‌برند.

روش پژوهش: برهمین اساس، با تکیه بر تاریخ اجتماعی لمس که در آن چگونگی ادراک لمسی مردمان گذشته در برابر جهان درتیررسِ توجه مورخان قراردارد، به‌تحلیل جایگاه ادراک لامسه‌ای (haptic perception) و لمسِ دیداری در فهم عکس‌های اجتماعی به‌عنوان اسنادی تاریخی می‌پردازیم؛ به‌این **پرسش** اساسی پاسخ می‌دهیم‌که چگونه می‌توان به‌جز قوه‌ی دیداری، کارکرد تمامیت بدن‌را در درک ملموس عکس‌ها و روند تأثیرگذاری چنین درکی‌را در تفسیر و تأویل آن‌ها مورد مطالعه‌ی تحلیلی قرار داد؟ این‌موضوع به‌ویژه آن‌جا اهمیت به‌سزای خودرا عرضه می‌دارد که در تحلیل آثار عکاسانه‌ی خصوصی و خانوادگی، کارکرد عاطفی و بازیابی خاطرات‌را در روند تأویل عکس‌ها مدّنظر قراردهیم؛ دراین‌جا، انگاره‌های لمسی به‌دوصورت "استعاری" و "جسمانی" ازطریق احساسات فهم عکس‌را میسر می‌سازند.

* استادیار گروه صنایع دستی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران،
mim.hasanpur@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

نتیجه: در تحلیل عکس‌های اجتماعی، ادراک لامسه‌ای و حواس غیردیداری غالباً نقش مهمی‌را نه‌تنها در تحریک خاطرات گذشته، که در فعال‌سازی و شکل‌دادن به‌آن‌ها بازی کرده و اَعمال بدنیِ مبتنی بر علاقه‌را به‌واسطه‌ی حس لامسه به -و از- بستر عکس منتقل می‌سازند.

کلیدواژه‌ها: ادراک لامسه‌ای، عکس‌های اجتماعی، عکس‌های خانوادگی، لمسِ دیداریِ عکس، تاریخ اجتماعی حواس.

۱. مقدمه

طرح موضوع: لمس‌کردن، یکی از بدیهی‌ترین و عمیق‌ترین احساسات انسانی‌است که علاوه‌بر نشان‌گر بودن "ارتباط فیزیکی"، احساسات دیگری چون گرما، فشار، درد، لذّت و حرکت را نیز بیان کند. پیچیدگی ادراکی در قوه‌ی لامسه به‌واسطه‌ی ارتباط نزدیکی‌است‌که با دیگر حواس انسانی‌دارد و درواقع تمام حواس ما، فهم و دریافتی از نوعی "درتماس‌بودن" هستند و حتی ادراک بصری ما نیز در زنجیره‌ی لامسه‌ای ترکیب و فهمیده می‌شوند. تمامی حواس، نسخه‌ی گسترش‌یافته‌ی حس لامسه‌اند و درواقع، نوعی ویژه‌کاریِ بافتِ پوست‌اند(Pallasma, 2012, 12). بنابراین، علاوه بر واکنش به‌گرما، درد، و فشارهای متفاوت، رخدادهایی چون حسِ حرکت ماهیچه‌ها نیز مرتبط با لامسه جسمانی است:

> ادراک لامسه‌ای که هم‌معنی نوینی برای دسترسی چندحسی به‌تصویر (multisensory images to access) است، دو روش حسی‌را ارایه می‌کند: کینتسزی (kinesthesia)[۱] و لمسی. این مفهوم حاوی ایده‌های تداوم، تماسِ مستقیم، و طنین در هنگام احساس مجاورت و همدلی نسبت به‌شیء است (Silva, 2014, 90).

به‌عبارت دیگر، درارتباط با آثار تجسمی و در این‌بین عکس‌ها، ادراک لامسه‌ای (haptic perception) که جنبه‌های متنوع ادراکی را مدنظر دارد، به‌جای قوه لامسه (tactile) که محدود به لمس جسمانی‌است، کاربرد دقیق‌تری خواهدداشت: روشی‌که ما لمس‌را هم برروی پوست و هم درون بدن احساس می‌کنیم، ادراک لامسه‌ای است (Blokhuizen, 2017, 7). بنابراین لامسه مفاهیم استعاری خاصی در احساسات عمیق مرتبط با لمس‌شدن دارد که در کنار بُعد جسمانی دریافت آن، محتوای ضمنی‌اش‌را گسترده می‌سازد.[۲]

حسّ لامسه بر حضـور فیزیکـی موجـودات تأکیـد دارد و تأییـد تجربـیِ ویژگـی‌هـای ضروری جوهر، یعنی خود–مرجعی (reference–self) را ارایـه‌مـی‌دهـد(Massie, 2013, 74). بااین‌حال، جایگاه این حس در برابر بینایی و گرایش فرهنـگ غـرب بـه "مرکزیـت چشـم" (ocularcentrism) که در آن، بینایی راهی برای قطعیتِ کسـب دانـش و فهـم جهـان‌اسـت و لامسه، در پایین‌ترین جایگاه رتبه‌بندی قراردارد، به‌ویژه از دوران مدرنیته به‌این‌سـو تضـعیف گردیده است. ریشه‌های این نوع تفکر به‌آموزه‌هـای فلسـفی افلاطـون و ارسـطو مـی‌رسـد. ارسطو در "*اخلاقیات*"[۳] لمس شهوانی و لذّات حیوانی‌را به‌دیده‌ی تحقیر نگریسته‌بـود. ازنظـر سلسله‌مراتبیِ حسیِ او، بینایی به‌عنوان عالی‌ترین و کمال نهایی حسّ انسانی‌است و لامسـه در پایین‌ترین سطح قـراردارد. پـس از بینـایی، شـنیداری، سـپس بویـایی، و بعـدتر، چشـایی و سرانجام لامسه حضوردارد که برخلاف دیگـر حـواس، ارگـان یـا عضـو مشخصـی نـدارد (چشم، گوش، بینی، دهان) که با آن مطابقت داشته‌باشـد. لمـس از نظـر ارسـطو از طریـق و واسطه‌ی پوست و گوشت احساس مـی‌شـود و ایـن‌هـا انـدام نیسـتند(Pallasma, 2012, 17). درطـول دوران رنسـانس هـم بـر پایـه‌ی چنـین فلسـفه‌ای، یـک سیسـتم سلسـله‌مراتبـی حواس پنج‌گانه براساس برتری قوه‌ی بینایی شـکل‌گرفـت کـه هریـک از حـواس‌را معـادلِ تصویری از یک جسم کیهانی (The cosmic body) می‌دانست: بینایی با آتش و نـور، شـنواییِ بـا هـوا، بویـایی بـا بخـار، چشـایی بـا آب، و لامسـه بـا زمـین(Ibid, 18). در بحـث‌هـای فلسفی‌روان‌شناختی طولانی راجع به‌بینایی و لامسه که عموماً با چشم (دال بر دید) و دسـت (دال بر لمس) و ارتباط اساسی بین آن‌ها بـرای تعیـین فهـم و شـناخت، مطـرح مـی‌گـردد، همواره دیدن با باورکردن، و لمس‌کردن، بـا بازتـابی از حقیقـت همـراه بـوده‌اسـت.[۴] لمـس هم‌چون هوایی‌که تنفس می‌کنیم، امری عمیقاً بدیهی‌است‌کـه بـرای تولیـد اقـدامات معنـادار ضروری‌ست اما نه چیزی‌که خود فی‌نفسه دارای معناست(MacKian, 2007, 1).

مفهوم فلسفی لامسه به‌عنوان حسی درنظـر گرفتـه‌شـده‌اسـت کـه نزدیکـی و مجـاورت (proximity) را القا می‌کند در برابر فاصله (distance) که ارتباطی مستقیم با قوه‌ی بینـایی‌دارد. مفهومی که لامسه‌را با تماس پوست به‌معنای حس نزدیکی، و بینایی‌را به‌عنوان حسـی‌کـه بـا فاصله دریافت می‌شود، معادل می‌داند. فاصله و مجاورت چه‌بسیار در هـم تـداخل دارنـد و بنیامین[۵]، نمونه‌ی بسیار خوبی از آن‌را در اصطلاح "هاله" (aura) که در زبان یونـانی و لاتـین به‌معنای نَفَس و یا باد ملایم‌است با پرسش و پاسخی مطرح می‌سازد: هاله یا تجلّی چیسـت؟ یک تار در هم تنیده‌ی عجیب از زمان و مکان؛ یک ظهور منحصربه‌فرد "فاصله" و هـم‌زمـان

"مجاورتِ" دست. نَفَس کسی‌را در قسمت حساسی از پوست‌تان تصورکنید، مثلاً روی گونه. این فقط هواست، نادیده‌است و ناهویدا؛ شما اما نوازش یا لمس گونه را به‌واسطه‌ی نفس‌اش احساس می‌کنید. بینایی و لامسه، دوری و مجاورت را درهم ادغام می‌کنند و رابطه‌ی عادی میان دور و نزدیک، میان فضای دیداری و فضای ملموس را در هنرها از بین می‌برند(Paterson, 2007, 101).

جان لاک[۶] و اتین بونوت[۷]، مطالعات گسترده‌ای را در عصر روشنگری راجع به‌حواس انجام دادند. در این‌بین توجه به‌درک لامسه در نابینایان، بسیار مورد توجه قرارگرفت. ذهن روشن‌گری با سؤالات اساسی مواجه شد: آیا فرد نابینا می‌تواند با لمس یک کره و مکعب آن‌ها را از هم تشخیص‌دهد؟ احساس چقدر با واقعیت بیرونی ارتباط‌دارد و چقدر ذهنی است؟ دنیس دیدرو[۸] در *"نامه‌ای به‌نابینا برای استفاده‌ی آن‌هایی‌که می‌بینند"* (*Letter on the Blind for the Use of those who can see-1749*) که درباره‌ی تجارب زندگی یک مرد نابینای فرانسوی بود، سؤالی‌را در برابر او طرح می‌کند که: چه‌می‌شد اگر چشم‌هایت را دوباره به‌دست می‌آوردی؟ مرد نابینا در ظاهر پاسخ‌داده که دستان کشیده‌ی من چیزهای بیش‌تری‌را از اتفاقاتی‌که در ماه می‌افتد، برایم بازگو می‌کنند تا چشم‌ها و تلسکوپ‌های[۹] شما؛ و به‌علاوه، چشم‌ها از دیدن زودتر دست‌می‌کشند، تا دست‌ها از لمس‌کردن (Paterson, 2007, 37). دیدرو که به‌شدت تحت تأثیر اعمال دست برای کشف جهان درمیان نابینایان قرار گرفته بود، درنهایت نوشت:

«از میان تمامی حواس، بینایی بیش‌از همه سطحی‌است و عمیق‌ترین و جامع‌ترین احساس‌ها، لامسه‌است»(Classen, 2012, 160).

با این مقدمه، در ارتباط با فهم آثار هنری و در میان آن‌ها عکس‌ها، حس لامسه جایگاهی ممتاز به‌خود می‌گیرد. اهمیت تداخل حواس و به‌ویژه درک لمسی در فهم آثار هنری از آن‌روست که هر دو، در کشف جایگاهِ انسان و چگونگی حضور او به‌مثابه موجودی حاضر در جهان دارای اهمیت‌اند. حس لامسه، انسان‌را به‌عنوان موجودی‌که در لمس با جهان و حس‌کردنِ پیرامونش در رویکردی خود–محور حاضر است، و اثر هنری، فهمی یکتا از روند کشف جهان از دید وی‌را ارایه می‌کنند. سوالات تحقیق: بدن به‌مثابهِ استعاره‌ی لمسی در تفسیر اثر هنری، چگونه دخالت می‌کند؟ و در ارتباط با تحقیق حاضر، پرسش این‌جاست که چگونه می‌توان حواس غیردیداری‌را در بستر عکس‌های اجتماعی

تحلیل‌نمود؟ به‌عبارتی آیا عکس‌ها به‌جز کارکرد دیداری و مبتنی بر قوه‌ی دید، دارای داده‌های پنهان دیگری‌که به‌واسطه‌ی ادراک لامسه‌ای قابل ردگیری و دریافت باشد، در متن خود هستند؟

پیشینه تحقیق: کنستانس کلایسن[۱۰] تحقیق جامعی‌را پیرامون تاریخ اجتماعی و فرهنگی لامسه در غرب به‌انجام رسانده‌است. او در کتاب "*عمیق‌ترین احساس، تاریخ فرهنگی لامسه*" (*The Deepest Senses: A Cultural History of Touch-2012*) به‌مطالعه‌ی تطبیقی قوای لامسه و نمود فرهنگی و اجتماعی آن در اروپا و به‌ویژه در قرون وسطی و پس از آن تا قرن بیستم پرداخته و تفاوت‌های اجتماعی ادراک مبتنی بر لامسه‌را در هردوره‌ی زمانی بادقت بسیار مطرح ساخته‌است. مارک اسمیت هم در نوشتارهای گوناگون خود هم‌چون "*تاریخ حواس*" (*History of the Senses-2007*) و "*تاریخ اجتماعی حواس*" (*Making sense of Social History-2003*) به‌تحلیل حواس در تاریخ پرداخته و دست‌آوردهای مطالعه احساسات را در بستر فرهنگی و اجتماعی برجسته ساخته‌است.[۱۱] درباره‌ی چگونگی ادراک و فهم اثر هنری به‌واسطه‌ی حواس انسانی نیز کتاب‌ها، مقالات و پژوهش‌های دانشگاهی متنوعی ارایه شده‌است. لورا مارکس[۱۲] در مقاله‌ی "*ویژگی‌های لمسی و اروتیک ویدئو*" (*Video haptics and erotics-1998*)، به‌تعریف مفصلِ اصطلاح "لمسِ دیداری" پرداخته و عنوان‌می‌کند که چگونه تصویر متحرک می‌تواند به‌صورت لامسه‌ای تعریف‌گردد و چگونه ویژگی‌های ویدیو به‌طور خاص می‌توانند به‌لمس دیداری یک تصویر کمک کنند: «لمس، حسی‌است که بر روی سطح بدن قرار دارد: فکرکردن راجع‌به‌سینما به‌عنوان [مفهومی] لمسی فقط گامی است برای در نظر گرفتن راه‌هایی‌که سینما بدن‌را به‌مثابه یک کل جذب می‌کند» (Marks, 1998, 332). دیوید هاوز در مقاله‌ی "*مقدمه‌ای بر موزه‌شناسی حسی*" (*Introduction to Sensory Museology-2014*) به‌گرایش موزه‌ها در به‌کارگیری یا ممنوعیت کاربرد حواس گوناگون جسمانی در تعامل بیننده با آثار هنری از دوران گذشته تاکنون پرداخته و اهمیت و جایگاه ادراک لامسه‌ای‌را در رابطه‌با هنرهای موزه‌ای مورد مطالعه قرار می‌دهد. در ارتباط با عکاسی نیز، میلو بلوخزن در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان "*عکسِ لمسی و بیننده‌ی ضمنی*" (*The Haptic Photograph and the Embodied Viewer-2017*)، به این پرسش اساسی می‌پردازدکه بیننده عکس، تا چه‌اندازه‌ای حواس خودرا در تفسیر عکس‌ها به‌کار می‌برد؟ (Blokhuizen, 2017,

3) او سعی می‌کند در طول رساله از این ایده دفاع کند که عکس‌ها را می‌توان از طرق گوناگون لمس‌کرد و لمسِ دیداری برای سازوکار این‌امر بهره می‌برد: «روش حسّی دیدن به‌مثابه لمسِ دیداری، آن‌جاست که تصویر توسط تمام بدن بیننده مشاهده شود»(Ibid).

روش‌شناسی: براساس این‌پیشینه‌ی تحقیقاتی و برمبنای تاریخ اجتماعی حواس، می‌توان چگونگی تداخل حس لامسه در تفسیر و تأویل عکس‌های اجتماعی‌را که عموماً مبتنی بر فضاهای زیست انسانی هستند، تحلیل نمود. تحقیق پیش‌رو ضمن مروری بر تاریخ اجتماعی لامسه و نحوه‌ی ارتباط آن با فهم آثار هنری در تاریخ هنر، تلاش‌دارد جایگاه ادراک لامسه‌ای را در روند تأویل عکس‌های اجتماعی مورد کاوش قراردهد.

۲. تاریخ اجتماعیِ لمس

امروزه تاریخ اجتماعی حواس دو عمل مخاطره‌آمیز را مدّنظر خود دارد: اول تاریخ‌سازی مناسبی از حواس‌را مطرح می‌سازد؛ و دوم، گذشته‌ای قابل استفاده اما تاریخی را عرضه می‌کند:

> تاریخ حواس این امکان‌را به مورخین می‌دهد که با مراجعه به‌حواس دیداری و غیردیداری، هرآن‌چیزی‌را توضیح دهند که اگر به‌عنوان پدیده‌ای صرفاً‌دیداری درنظر گرفته شود، کم‌معنا می‌نمود. تاریخ حواس، بر نقش حواس از جمله اعمال واضح چشم و قوه‌ی بینایی در شکل‌بخشیدن به‌تجربه‌ی مردمانِ گذشته تأکید می‌کند و این‌که، چگونه آن‌ها دنیای خود را درک کرده‌اند(Smith, 2007, 841).

در دوران پیش از رنسانس، قوای لمسی، یکی از ارکان اصلی تجربه‌ی زندگی جمعی مردم بود. در دورانی‌که امنیت زندگی اجتماعی در برابر شرایط کوتاه‌مدت نگهداری غذا، هجوم مهاجمان خارجی و... با زندگی دسته‌جمعی همراه‌بود، تعامل‌های دسته‌جمعی نیز پدیده‌ای خارج از عرف نبود. تعاملاتی‌که در غذاخوردن دسته‌جمعی از یک ظرف مشترک غذا و لمس غذا با دست‌ها و انگشت‌ها، آب‌تنی‌کردن در یک تشتِ عمومی و مشترک بزرگ، خوابیدن اعضاء خانواده و حتی میهمانان و دوستان در کنار یکدیگر و... چه بسیار دیده می‌شد. لمس اجتماعی در قرون وسطی شامل در آغوش گرفتن، بوسیدن، و دست‌دردست نهادن بود که در تعامل مردان با زنان و مردان با مردان وجودداشت. مثلاً بوسیدن لب‌ها نوعی روش بسیار محکم برای ایجاد قرارداد تلقی می‌شد. بوسیدن و

دست‌دادن، تقیّد اجتماعی بیشتری نسبت به امضاء در پای قرارداد داشت. خانه قرون وسطایی جایی بود که آتش (و شومینه) در آن وجودداشت. شومینه محل تماس بیش‌تر اعضاء، گرم‌شدن آن‌ها، جمع‌شدن‌شان دورهم، حرف‌زدن و کارکردن با هم بود. راه‌رفتن در فضای تاریک خانه، به‌خصوص در شب‌های بلند زمستان، نیاز به‌لمس بیش‌تر افراد را نمایان می‌ساخت که در کنار صدازدن، هلهله‌کشیدن و نیشگون‌گرفتن راه‌های ارتباطی در فضای تاریک بود. لباس‌ها هم تداعی‌های "ملموس" کاملی داشتند. اشراف لباس‌های پرزرق‌وبرق، ابریشمین و نرم، بلند و پرچین به‌تن می‌کردند، درحالی‌که کشاورزان و افراد فقیر، لباس‌هایی کوتاه‌تر مناسب کارشان که با پشم درشت‌بافت، زمخت و خشن‌تر بود و بر پوست‌شان هم تأثیر می‌گذاشت، استفاده می‌کردند. شهر قرون وسطایی محصور بود و اثر حسی مهم دیوارهای آن این‌بود که با محدودکردن نمای خارجی، مانع دید گسترده‌ی افراد می‌شد. خیابان‌های تنگ و طولانی و پرپیچ‌وخم که گاه به راه‌هایی "گربه‌رو" می‌مانست، با تعداد بیشماری کوچه‌های بن‌بست، حس بویایی و به‌ویژه لامسه را بیش از قوه‌ی بینایی دارای اهمیت می‌ساخت. عبور از بسیاری از دیوارهای خانه‌های قرون وسطایی، با لمس دست روی دیوار همراه بود. زندگی در این‌شهرها با لمس همواره‌ی گردوغبار در هوای خشک و گِل‌ولای در هوای بارانی مواجه‌بود. فرایند یادگیری در کلاس‌های درس هم خود نوعی محاکمه‌ی فیزیکی ملموس بود. وقتی درجه‌ی "استاد فن زبان" در قرن شانزدهم در کمبریج مورد رایزنی قرار می‌گرفت، تشریفاتی چون شلاق‌زدنِ فارغ‌التحصیلان جدید مطرح بود. کتک‌زدن، برای به‌یادماندن حیاتی بود چراکه کتک‌خوردن هنگام فراگیری مثلاً در یک معامله موجب می‌شد که فرد حتی در هنگام پیری هم جزییات آن‌را به‌خاطر بیاورد. "دردی"که با یادگیری همراه بود باعث می‌شد که آن‌چه که فرد می‌آموخت، بخشی‌از درونی‌ترین تجربیات بدنی‌اش گردد(Classen, 2012, 2-16 & 20). درد در تعلیم، انضباط، تسلط، تزکیه و تهذیب و بازداری مورد توجه مردم آن دوران قرار داشت.

لامسه و مذهب: عمق کیهان‌شناسی قرون وسطی لامسه‌ای بود. بهشت تماماً نور، موسیقی و رایحه بود و کیفیات اولیه‌ی جهان، نیروهای متضاد گرم، سرد، خشک و مرطوب بود که تماماً از طریق لمس‌کردن تجربه می‌شد. به‌عقیده‌ی مسیحیان، خدا در کالبد پسرش عیسی‌مسیح وارد جهان شده و ماهیت فیزیکی بدن عیسی، خداوند را به‌طرزی

مؤثر وارد حوزه‌ی ملموس احساسات انسانی ساخت. در برابر قدرت الهی و ضعف فناپذیر، خدای مسیحی را می‌توان در قالب یک جسم تحلیل‌رفته بر صلیب، یا کودکی که سینه‌ی مادر را در دهان‌دارد، مشاهده‌کرد. لمس در مذهب به‌ویژه با آداب مذهبی همراه‌بود که در اعمال روزانه مؤمنان همچون زانوزدن، تعظیم‌کردن، قراردادن دست‌هاکنارهم و دادن بوسه صلح، اجرا می‌شدند. لمس تصویر هم درطول قرون وسطی از جمله‌ی اعمال مذهبی مورد علاقه‌ی مردم بود، به‌ویژه هنگامی‌که هنر مذهبی با تملک خصوصی تصاویر مقدس همراه‌شد، چراکه به‌افراد این امکان‌را می‌داد که بدون نیاز به رفتن به‌کلیسا، با اراده خود در خانه، تصویر مقدس‌را لمس‌کنند. اعتقاد مردم قرون وسطی براین‌بود که لمس‌کردن تصویر مذهبی و یادگار مقدس، می‌تواند موجب التیام و تقوای الهی‌گردد و چه‌بسیار که تصویر مقدس بر روی سینه و مستقیماً روی بدن قرار می‌گرفت.[۱۳] ارتباط زنان با قوای لمسی (بدن و حواس) و مردان با بینایی (ذهن و روح) برگرفته‌از متن کتاب‌مقدس است. زمانی‌که آدم به‌حوا گفت میوه‌ی ممنوعه همه‌ی دانش جهان‌را در خود نهفته دارد، حوا در پاسخ پرسید که این میوه چه‌طعمی‌دارد؟ که بیان‌گر ناتوانی زن در کنترل طمع و حرص در حواس جسمانی‌اش‌است(Ibid, 29 &31 &75 &130). به‌همین‌دلیل هم مردان را با قوای بینایی و افکار بلند و زنان‌را موجودات ضعیف‌تری دانستند که مترصد به‌دام‌انداختن مردها به‌ویژه ازطریق لمس بدن‌شان بودند. لمس بدن زن، نوعی تهدید علیه عقلانیت مردانه بود که می‌توانست راه رستگاری‌را بر او ببندد.[۱۴]

مدرنیزم و افول لامسه: تحولاتی‌که در ارتباط با حس لامسه در اواخر قرون وسطی و رنسانس رخ داد، درواقع برای همه‌ی حواس به‌وجودآمد. یکی از این تحولات، افزایش سطح سواد درمیان طبقات به‌خصوص میانی جامعه بود که حالت‌های غیرتماسی را برای تعامل و کسب دانش ارتقا داد و سرانجام هم این نوع برقراری رابطه‌ها به‌درون صمیمیت خانواده نفوذ کرد. تابوهای جدید علیه ابراز محبت و احساسات قوی مردان، منجر به خلق یک ژانر ادبی شد: نامه‌ها و وصیت‌نامه‌هایی‌که پدران در ابراز عشق خود نسبت به‌پسران، و پسران نسبت به‌پدران ابراز می‌داشتند. مهم‌ترین توسعه‌ی فن‌آوری، اختراع چاپ با حروف در قرن پانزدهم بود و تولید انبوه کتاب باعث ایجاد یک مسیر حسی مهم در کسب دانش گردید. کم‌کم اروپاییان باسوادشده به‌ابزارهای غیرکلامی قبلی برای دسترسی به‌بهشت

(به‌عنوان مثال لمس آثار متبرک و بوییدن رایحه‌ی مقدس) کمتر اتکا کردند و بیشترِ همّ‌وغم خود را در "خواندن" صحیح کلمه‌ی خداوند گذاشتند.

رشد فردگرایی هم که تغییرات اساسی در شیوه‌ی زندگی غربی ایجاد کرده‌بود، بر افول جایگاه اجتماعی لامسه تأثیرگذاشت. تغییر از بدن اجتماعی به‌بدن فردی در هنر، با رشد استفاده از آینه در عصر رنسانس که تبدیل به مد جدیدی شده‌بود و به‌خصوص عینک که موجب می‌شد افراد از درک "بصری" دقیق‌تری بهره‌مند شوند، در زندگی طبقه‌ی متوسط، جایگاه حواس دیگر و به‌ویژه لامسه‌را در درک اعضاء خانواده کاهش‌داد و باعث شد آن‌ها خود را همچون یک شیء بصری منفرد ببینند که هیچ‌یک از حواس درونی‌شان، در ایجاد این شناخت، شرکت نمی‌کند. به‌دنبال رشد ارزش‌های فردگرایی، مراسم‌های دسته‌جمعی‌که مبنای پیوندهای عمیق اجتماعی بود، آرام‌آرام تغییر کاربری داد و وابسته به‌هویت شخصی و فردی مردم شد. مثلاً اعترافات همگانی و مراسم بخشش گناهان در کلیسای کاتولیک نهایتاً در قرن هفدهم جای خود را به اعتراف خصوصی و فردی دربرابر یک کشیش واحد برای هرشخص داد.

محدودیت‌های لمسی برای ارزش‌گذاری‌های فردی افزایش یافت و به‌طور مثال، در قرن هجدهم آداب غذاخوری بر سر میز شام کاملاً به‌یک امر فردی بدل‌شد. افراد دور یک میز حاضر بودند اما هریک بشقاب، لیوان، کارد، قاشق و چنگال مختص به‌خود را داشتند. اگر در قرون وسطی حسی همگانی از بدنی اجتماعی و مشترک وجودداشت، پس از آن اتفاقی معکوس درحال وقوع بود. یک تماس ایزوله (مجزا)، تأکیدی بر فردیت یکتای اشخاص شد. نشانه‌های زوال حس لامسه در فهم جهان‌را در استفاده از دستکش در اواخر قرون وسطی هم می‌توان مشاهده‌کرد که در میان طبقات متوسط و بالا شایع‌شده‌بود و نشانه‌ای از پاکیزگی، زیبایی، ظرافت و منزلت اجتماعی گردیده‌بود. عملاً با پوشش دست، قسمت زیادی از جهان خارج، از دسترس آداب و رسوم مدرن کاملاً دور شد حتی زمانی‌که استفاده از دستکش در قرن بیستم، از مد افتاد(Ibid, 153-155).

لمس در شهر مدرن: پس از قرون وسطی، فعالیت‌های جمعی چون شرکت در کلیسا در شهرها اهمیتی رو به‌کاهش گذاشت؛ شرایط نوری خانه‌ها به‌واسطه‌ی استفاده از شیشه‌های باکیفیت بهتر، بهبود یافت و بدین‌ترتیب بسیاری از فعالیت‌هایی‌که قبلاً باید در فضای باز انجام می‌شد، می‌توانست در داخل خانه و بدون تماس با همسایه‌ها انجام‌شود.

حس جدید "حریم خصوصی شخصی" در مدرنیته باعث شد مردم تمایلی به‌اشتراک‌گذاشتن جسم و جان خود با دیگران نداشته‌باشند. مرزهای نامرئی لمسی برقرار شده بود و برخلاف محیط روستا که همگان، یکدیگر را می‌شناختند، در شهر میلی به فاش‌شدن عمومی هویت افراد وجودنداشت. عملاً در پرتو شعار مدرنیته که به‌توجه کامل اما عدم لمس می‌پرداخت، شتابی روزافزون در زندگی شهری حاکم شد. شتابی که از قرن هجدهم به‌این‌سو، امکان شناخت‌را از طریق لامسه، هرچه‌بیشتر از انسان مدرن ربوده بود. در شهر مدرن، فرد از طریق مواجه‌ی دیداری (و نه‌دیگر لامسه‌ای) با دیگرانی که ملاقات‌شان می‌کرد، آشنایی برقرار می‌کرد و نگاه اجمالی و تداعی‌هایی‌که از طریق این‌نگاه پیرامون شناخت و شخصیت مطرح می‌شد، اهمیت یافت. به‌علاوه، حضور اجباری در اتوبوس، راه‌آهن و اتومبیل‌های خیابانی برای چنددقیقه یا چندساعت درکنار یکدیگر، خود از اهمیت بیشتر تأثیرات دیداری و توجه به‌نگاه‌های افراد بر یکدیگر حکایت‌داشت (Howes, 2013, 6). خیابان‌های شهرهای قرن نوزدهم، به‌طرزی بی‌سابقه در شب‌ها روشن شده بود. نور چراغ‌های گازی کوچه‌ها و خیابان‌های تاریک شهر قرون وسطایی‌را تبدیل به خیابان‌های پرنور شهر مدرن ساخت و در کنار بهبود کیفیت شیشه‌ها، هرچه بیشتر بر ادراک دیداری شهروندان صحه‌گذاشت به‌طوری‌که همه‌چیز در وضوح قرار گرفت و نور (و بعداً الکتریسیته)، آینه، و عکاسی، عملاً آگاهی از بدن احساس‌شده (the felt body) را به آگاهی از بدن مشهود (the visible body) تغییر داد.

درحالی‌که در خانه‌ی قرون وسطایی، به‌جز بدن‌های اعضاء خانواده چیز خاص دیگری برای لمس‌کردن وجودنداشت، در خانه‌ی مدرن قرن نوزدهمی، فضاها به‌کارکردهای جداگانه‌ای تقسیم شده‌بودند که هریک دارای وسایل مشخصی برای خودبود و بنابراین لمس‌کردن هم با اصرار بر جدایی فیزیکی فضاها، دارای قواعد خاصی شده‌بود. این اصرار بر جدایی فیزیکی، با جداکردن صندلی‌ها و تخت‌های تک‌نفره‌ی خواب به‌خوبی دیده می‌شود. هرچیزی از مبلمان داخلی خانه که اجازه‌ی تماس بین دو بدن را ایجاد می‌کرد، درواقع به‌معنای پیشنهاد صمیمیتی فوق‌العاده میان آن دو بود.

لامسه و بازنمایی در هنر: همواره دشواری‌هایی در انتقال یک احساس فیزیکی در متن یک اثر بصری وجوددارد، آثار دیداری اما می‌توانند ارزش‌های ادراکی‌را از طریق موضوع و

سبک بازنمایی آن منتقل کنند. برنارد برنسون[۱۵] مورخ هنر معتقد بود که نقاشی باید سه‌بُعدی و قابل لمس به‌نظر برسد و بر بینندگان خود تأثیر بگذارد:

> درحال حاضر، نقاشی هنری‌است به‌معنای ایجاد یک حسّ پایدار از واقعیتی هنرمندانه در تنها دو بُعد. بنابراین نقاش باید آگاهانه آن‌چه‌را که همه‌ی ما به‌طور ناخودآگاه انجام می‌دهیم، به‌عنوان بُعد سوم درکارش اضافه‌کند. و تنها درصورتی می‌تواند کارش را درست انجام‌دهد که ما آن‌را کامل کنیم: با دادن ارزش‌های "ملموس" به‌ادراک شبکیه‌ی چشم. پس، اولین کار یک نقاش باید این‌باشد که حس لامسه‌را برانگیزد. چراکه من باید این توهم‌را داشته‌باشم که قادر به‌لمس یک شکل هستم؛ باید این توهم را داشته‌باشم که احساسات عضلانی مختلف درون کف دست و انگشتانم، مطابق با آن چیزی است که در این نقش تجسم‌یافته (cited by Paterson, 2007, 86).

برنسون که نمونه‌ی متعالی نقاشی‌را در عصر رنسانس ایتالیا می‌دید، معتقد بود که در نقاشی، به‌نوعی آگاهی ما از ارزش‌های ملموس تحریک می‌گردد، به‌نحوی‌که یک تصویر باید حداقل به‌اندازه‌ی جسم دارای قدرت نمایشی باشد تا قوای لامسه‌ی مارا جذب خود کند، چراکه حتی یک‌روان‌شناسی ساده‌ی ادراکی هم می‌پذیرد که یافتن عمق و دورنما در کودکی ازطریق لامسه و حس‌های عضلانی ایجاد می‌گردد. از منظر او، لامسه در تضاد با قوه بینایی نیست بلکه این‌دو در هم تداخل دارند و پیچیدگی سازوکار حواس‌را در تجربه‌ی زیباشناسانه بیان می‌کنند(Ibid, 85-86).

در هنر رنسانس، انگیزه‌های عمومی اجتماعی همچون "قدرت انسان برای مهارکردن و دارابودن جهان" در گرایش هنرمندان به‌بیان احساس لامسه‌ای در کارهایشان تأثیرداشت که می‌توانست در بازنمایی ماهیچه‌هایی عضلانی در تعامل با یک دنیای کاملاً فیزیکی عرضه شود. گرچه بسیاری از شاخصه‌های هنردوران قبل از رنسانس نیز تأکید بر ماهیت لمسی آن داشت: بازنمایی نمادین اشیاء با خطوط مشخص و سخت یا سطوح تخت رنگی، و تکرار و تقارن، که بیاگر ارزش‌های لمسی در اثر هنری‌است. به‌طور مثال، خطوط سخت و مشخص، گرایشی فرضی برای لمس کردن اشیاء منفک و مجزا بود تا واقعیت فردی و یگانه‌ی آن‌ها را القاکند. رنگ‌ها در تصویر به‌سادگی احساسات لمسی‌را بر می‌انگیزند: مثلاً رنگ‌های روشن نشان‌دهنده‌ی جذابیت بصری ملموسی‌دارد که بیننده‌را وسوسه می‌کند آن را لمس‌کند.[۱۶] رنگ، اشتیاق مقاومت‌ناپذیری‌را برای لمس‌کردن در تماشاگر ایجاد می‌کند. ارزش رنگ همواره با ویژگی‌های حسی آمیخته‌است. مثلاً سبز به‌دلیل ارتباط با

زیست گیاهان، برای مهار انرژی حیات منظور می‌شده‌است. آبی به‌یاقوت شباهت داشت و حس خنک‌کنندگی و محافظت را تداعی می‌کرد. طلایی با خورشید و احساس گرما و سلامت، و قرمز با خون نجات‌بخش مسیح و تداعی‌گر لذت‌بخشی بود. هنری فوکیلون[۱۷] مورخ هنر، درباره‌ی ارزش‌های رنگی و تداعی‌های لامسه‌ای که در اثر هنری می‌سازد، این‌گونه نوشت:

> هنرمند چیزی‌را حس می‌کند؛ او وزن را خیال می‌کند؛ او فضا را اندازه می‌گیرد؛ او جریان هوا را در شکل اولیه‌اش بر می‌سازد؛ او پوسته‌ی هرچیزی‌را نوازش می‌کند. با لمس‌کردن، زبانِ بینایی‌را شکل می‌دهد: لحن گرم، لحن سرد، لحن سنگین، لحن تُهی، خط سخت و یا نرم. زبان گفتار اما به‌مانند بیان‌گری دست‌ها، غنا ندارند (Focillon, 1989, 167).

رنگ‌ها و بافت‌ها، مثلاً در یک لباس، همچون نمایش و عرضه‌ی خاطره و پرتویی از لمس در گذشته‌را به‌عنوان قابلیتی خاص در قوه‌ی دید شکل می‌دهد و به‌همین‌دلیل‌هم تجربه‌ی دیدن رنگ اشیاء، صرفاً به ادراک بصری آن محدود نمی‌گردد و دارای بافتی‌است متداخل از حواس دیگری چون لامسه و حتی بوی آن(Paterson, 2012, 90).

در قرن هجدهم، "زیبایی‌شناسی لامسه" (tactile aesthetics) بسیار رشدکرد. گوته[۱۸] شاعرانه اعلام‌کرد که لمس و نوازش بدن انسان موجب درک ارزش‌های معرفتی مجسمه می‌شود و حس لامسه‌ی دست‌ها را برابر قوه‌ی بینایی وصف نمود. یوهان هردر[۱۹] فیلسوف هم بر اهمیت لمس در هنر بسیار تأکید کرد و مجسمه‌سازی‌را عالی‌ترین شکل هنری دانست که قابل لمس بود و از طریق قوای لامسه‌ای، درک عمیق‌تری از زیبایی به‌دست می‌داد و شیلر[۲۰] استفاده از قوه‌ی لامسه را برای درک زیبایی بسیار پراهمیت دانست (Classen, 2012, 132). به‌همین‌دلیل بودکه موزه‌های پیشامدرنیستی امکان لمس‌کردن آثار هنری و حتی دربرخی موارد جابجایی آن‌هارا توسط بینندگان فراهم می‌کردند. دیوید هاوز[۲۱] مورخ فرهنگیِ حواس، چهار دلیل عمده را برای درگیریِ لمسیِ مخاطبین و آثار هنری در موزه‌های آن‌دوران برشمرده‌است:

> اولین دلیل برای لمس دست‌ساخته‌ها، یادگیری بیشتر در مورد این اشیاء جذاب نسبت به‌زمانی‌است که صرفاً در دیدرس هستند. استفاده از لمس به‌عنوان ابزاری جهت یادگیری، برای مباحث معاصر در تحقیقات علمی و همچنین کارهای عادی،

> واجب بود ... دلیل دوم برای لمس اشیا، درک زیبایی بود. باور عمومی این بود که لمس، لذّت فردی از اشیاء هنری‌را تشدید می‌کند. همچنین توسط نظریه‌پردازان هنری چون یوهان گوتفرید هردر اعلام شد که [لمس‌کردن] مدخلِ انواع شکل‌های زیباییِ غیرقابل دسترس برای چشم را فراهم می‌آورد. دلیل سوم برای استفاده از لمس، تجربه احساس صمیمیت با سازندگانِ اصلی اشیاء نمایش‌داده‌شده بود. و دلیل چهارم که شاید امروزه برای موزه‌روها بیگانه‌ترَ به‌نظر برسد، مربوط به‌اهداف شفابخشی بود. اشیا متعلق به موزه، نادر و با ارزش، عجیب‌وغریب و باستانی بودند. در رفتاری‌که ریشه در لمس اشیاء مقدس داشت (Howes, 2015, 260).

در ابتدای قرن بیستم، فیلیپو مارینتی[۲۲] فرم جدید هنری‌را براساس درکیات ملموس (perception tactile) پیشنهادکرد و پس‌از آن، هنرمندان این مفهوم‌را با فن‌آوری‌های گوناگون مورد کاوش قراردادند. آن‌ها بیش‌ازهمه به‌دنبال تأیید ساختار حسی و ادراکی مرتبط با رابطه‌ی بدن–فضا (body-space) در زمینه‌ای شاعرانه بودند. از دهه ۵۰ و ۶۰ میلادی، ادراک و بدن بعنوان مضامین اصلی هنر تبدیل شدند. هنرمندانی چون جوزف بویز[۲۳]، دنیس اوپنهایم[۲۴] و بروس نیومن[۲۵] به‌کاوش حواس پرداختند و محدودیت‌های بینایی و غلبه‌بر حالت‌های دیداریِ چشم‌انداز را زیر سؤال بردند(Silva, 2014, 91). امروزه دیگر نباید سازوکار ادراک لامسه‌ایَ را در آثار هنری صرفاً به اثرگذاری لمسی آن (و درنتیجه تأکید بر مجاورت فیزیکی) تقلیل‌داد. همان‌چیزی‌که کارول آرمسترانگ[۲۶] در مقاله‌ای راجع به‌عکاسی، نام"میدان دستی مستقیم" (nearly manual field) به‌عنوان چیزی درتضاد با زمینه‌ی دیداری بر آن نهاد. از نگاه او، در عکاسی و فیلم، یک موقعیت خاص لامسه‌ای بسیار دردست‌رس قرار می‌گیرد: بافت چهره‌ها و عناصر، صمیمیتی‌را شکل می‌دهد که در آن لامسه ارتباطی مطلوب در سطح زیباشناختی میان اثر و دریافت تجسمی آن برقرار می‌سازد (Paterson, 2007, 87).

۳. لامسه و عکس‌های اجتماعی

هانس بلومبرگ[۲۷] در کتاب "*نور به‌مثابه‌ی استعاره‌ی حقیقت*" (*Light as a Metaphor for Truth-1993*) معتقد بودکه «تجربه‌ی کورکننده‌ی نور، اصل اساسی تمام عرفان‌است؛ تماسی که از طریق آن، ادراک از چشم و از طریق حس لامسه به‌گوش می‌رسد» (cited by Swifte, 2016, 21). چنین استعاره‌ای از نور که وجه لامسه‌ای آن‌را راهی برای کشف

حقیقت می‌شمارد، در تجربه‌ی عکاسانه (که بستگیِ هستی‌شناختی به‌حضور نور دارد، چه در مراحل تولید و چه رؤیت عکس‌ها) می‌تواند در جایگاه ادراک لامسه‌ایِ عکس‌ها راه‌گشا باشد. به‌طور کلی در ارتباط با درک لمسی دربرابر عکس از اصطلاح لمسِ دیداری استفاده می‌گردد.

> لمس تصویر ناشی از ویژگی‌های دیداری تصویر است که در آن، تصویر از بیننده می‌خواهد تا از بدن خود در فرایند تفسیر تصویر بهره ببرد. رابطه بین بیننده و تصویر لامسه‌ای همچنین بر پایه برابری است، که در آن نه بیننده و نه تصویر، جایگاهی برتر نسبت به‌یکدیگر ندارند. هم بیننده و هم تصویر به‌یکدیگر در فرآیند تفسیر وابسته‌اند (Blokhuizen, 2017, 7).

از سوی دیگر، بسیاری از رفتارهای عکاسانه درهنگام ثبت عکس و در مرحله‌ی ویرایشِ پس از آن، درگیری قوای لامسه‌ای‌را با محتوای عکس عرضه می‌کنند. هر عکس می‌تواند بیننده‌اش‌را درگیر گفتمانی کند که شامل حساسیت و واکنش عاطفی به‌تجربه‌ی لمس به‌واسطه‌ی نمایش میل، اشتیاق، شهوت و خیال‌پرستی‌است که عکس‌ها از آن پرده برمی‌دارند (Turner, 2008, 3). به‌عبارت دیگر، عکس‌ها، می‌توانند از طرق گوناگون و مرتبط با قاب بصریِ خود، ادراک لامسه‌ای را در بیننده‌ی خود فعال کنند.

در اولین قدم، وضوح کامل که از مشخصه‌های اولیه برای ثبت عکس محسوب شده و به‌نوعی پیوند اساسیِ آن‌را با واقعیتِ آن–بوده‌ی شیء یا ابژه برقرار می‌سازد، خود به‌نوعی با حس لمسی بیننده‌ی عکس تداخل‌دارد. بینایی واضح که مؤکداً در وضوح هرچه بیش‌تر عکس در جزییات، بافت، سطح و حجم عناصر و اشیاء و افراد تداوم می‌یابد و متن عکس آن‌را همچون نقطه‌ی تحریک اصلی چشم‌ها عرضه می‌کند، درعمل، کارکرد شناختی و معرفتی افزوده‌ی خود را به‌نسبت دیگر هنرهایی چون نقاشی عیان می‌سازد و این فهمِ افزوده‌را می‌توان در درگیری هرچه بیشتر حواس انسانی چون لامسه با محتوای عکس درنظرگرفت. به‌واقع، ثبت جزییات خیره‌کننده‌ی پوست بدن، آشنایی عمیقی‌را تداعی می‌کند که با تحریک و تخیل احساسات لمسی بیننده آغشته و همراه‌است. بافت نرم، زبر، خشک یا مرطوب، همه در تداعی‌های لمسی معنادارخواهند بود و عکس‌ها از طریق اولین ویژگی منحصربه‌فرد رسانه‌ای خود –وضوح– بدان دست می‌یابند. راجر اسکروتون تأثیر وضوح واقع‌گرایانه‌ی عکس‌ها می‌نویسد:

> ویژگی های عاطفی یا "زیبایی‌شناختی" یک عکس، مستقیماً از ویژگی های آن‌چه که "آن را به‌وضوح نشان می‌دهد" استخراج می‌گردد: اگر عکس غم‌انگیز باشد، معمولاً به این دلیل است که موضوع آن غم انگیز است؛ اگر عکس لمس کردنی‌است، به این دلیل است که موضوع آن در حال لمس‌کردن است، و غیره(Scruton, 1981, 591).

عکس‌های اجتماعی در حالت کلی خود و به‌ویژه عکس‌های خصوصی و خانوادگی، که به‌طور معمول کارکرد یادمانی در اجتماع مدرن داشته و به‌عنوان شیء-خاطره[۲۸] عمل می‌کنند، می‌توانند خاطرات گذشته‌را در قالب شیئیت یک عکس در برابر بیننده خاص خود قرار دهند، و بنابراین با جنبه‌های تخیل ذهنی و خاطره‌ی لمس بسیار هم‌بسته و به‌هم چسبیده‌اند. به‌عبارتی، یکی از جنبه‌های اساسی کارکرد خاطرات، تداعی‌های لمسی‌ای است که می‌تواند نمود آن‌را در ذهن مخاطب بسیار زنده و حاضر شکل‌دهد و سازوکار حافظه‌را به‌جهان مادیِ زیست انسانی پیوند بزند و این‌مهم در عکس‌های خصوصی و خانوادگی کارکردی یکتا دارد:

> رابطه شخصی مهم‌ترین چیز در عکاسی خانوادگی و تعریف رابطه‌ی قوی و ملموس بین بیننده و تصویر است. هرچه سوژه‌ی تصویرشده واقعی‌تر و قابل‌تشخیص باشد، واکنش بیننده قوی‌تر است. زمانی‌که بیننده یک فرد یا یک شیء را در تصویر تشخیص می‌دهد، خاطراتی‌را فعال می‌کند که به‌این فرد یا شیء مرتبط هستند. آن‌چه‌که ما می‌دانیم و تجربه کرده‌ایم، چگونگی واکنش ما را به‌یک تصویر مشخص می‌کند... در عکاسی خانوادگی، بیننده به دلیل ارتباط شخصی‌که با تصویر دارد، تحریک می‌گردد (Blokhuizen, 2017, 12).

به‌علاوه، عکس‌ها و رفتارهایی‌که بر روی چگونگی ارایه‌ی آن در برابر بیننده صورت می‌پذیرد، گواهی بر تهییج تداعی‌های لمسی مخاطبین خود هستند که می‌تواند در استفاده‌ی هرچه بیشتر "رنگ‌ها و لحن‌های گرم" در کلیت رنگی عکس و نیز در جزییات عناصر آن مطرح‌گردد. مثال‌هایی چون عکس‌های با لحن "سپیا" که عموماً فضایی خاطره‌انگیز و قدیمی‌را تداعی می‌کند، جزییات گرم یک صبح فرح‌بخش در کنار اعضاء خانواده، استفاده از لحن‌های روشن و گرم در چهره و اندام و...، همه دال بر زنده‌بودن خاطره و احساس زنده‌بودن محتوای قاب‌شده در عکس‌دارد. لحن‌ها و رنگ‌های گرم، تداعی‌گر سلامت و زندگی هستند و بنابراین در حفظ و بازسازی خاطرات خوب گذشته

در ذهن مؤثرند. «حواس غیردیداری غالباً نقش مهمی‌را نه‌تنها در تحریک خاطرات گذشته، که در فعال‌سازی و شکل‌دادن به‌آن‌ها بازی می‌کنند» (Smith, 2007, 852).

در بسیاری از عکس‌های دوران دیجیتال که دوربین‌های عکس‌برداری حاضر در دستگاه‌های تلفن همراه، آن‌را به‌پدیده‌ای خصوصی در رفتارها و تعاملات روزمره‌ی افراد بدل نموده‌است، می‌توان رفتارهایی‌را که مرتبط با قوای لمسی در برابر عکس‌است، تحلیل نمود. ابزارهای بسیارساده، کارآمد و دردسترس که تغییر و دستکاری در کنتراست، بافت و به‌ویژه رنگ عکس‌را در اختیار کاربران قرارداده‌است، امکان بیان هرچه بیشتر حس لمسی را در عکس تقویت می‌کنند. بسیاری از چهره‌ها و اندام، با روشن‌تر شدن ساخته‌گی و دست‌کاری در ارزش‌های رنگی پوست برای اغوای بیشتر و تأثیرگذاری مطلوب‌تر بر بیننده به‌کار می‌روند. حس گرم، سرزنده، روشن و شفاف، نرم یا جذاب که برای چنین عکس‌های از طرف بیننده بیان می‌شود، تداعی‌های لمسی او را از محتوای عکس نشانه‌رفته و بدین‌ترتیب تحریک لامسه در بطن ارزش‌های رنگی‌را آشکار می‌سازدکه دست‌کاری و بازسازی (retouch) در عکس‌را با اهداف تقویت ادراک لامسه‌ای ازطریق برخی ارایه‌های زیباشناسانه نشانه رفته‌است.

لمس استعاری و لمسِ جسمانی: ویژگی‌های لمسی در فضای داخلی خانه در عکس‌های اجتماعی، عموماً می‌تواند تداعی‌های زنانه و با فعالیت‌های زنان در خانه مرتبط باشد. گل‌دوزی‌ها، سفالینه‌ها، قالیچه‌ها و...، هریک سطوح غنی از بافت‌های لمس‌شدنی دارند که عموماً در طول روز زنان با آن‌ها سروکاردارند. بیشتر وسایل و ویژگی‌های درونی خانه که از یک فضای ملموس برای زیست سخن می‌گویند، احساسات و ردّ لامسه‌ی زنانه‌را القا می‌کنند. این‌عکس‌ها و چه‌بسیاری از عکس‌های‌که تداعی‌های لامسه‌ای‌را برمی‌سازند، درواقع استعاره‌ای از لمس یا "لمس‌های استعاری"را در ذهن بیننده خود شکل می‌دهند. لمس‌های استعاری، هرگونه تداعی‌های مراقبت، مواجهه و درمعرض برخورد قرارگرفتن با تنِ افراد دیگر، احساسات ملموس درد و فشار و گرما، نظافت و آرایش خانه و... را شامل می‌شوند؛ دیوید مورگان[۲۹] آن‌را "دیدِ از نمای نزدیک" (seeing close) می‌خواند:

«جایی‌که بینایی به‌لمس تبدیل می‌شود؛ جایی‌که شخص با درونیات خود می‌بیند؛ یا جایی‌که کار و واقعیت به‌شکلی محو و ناپدید می‌شوند تا بیننده‌را آزاردهد،

دست‌پاچه کند، آشوب برپاسازد، هراس بیفکند و حتی در او انزجار بسازد» (cited by Verrips, 2015, 218).

بسیاری از فضاهای خصوصی درون خانه‌را می‌توان متصف به‌لامسه‌ی استعاری دانست. فضای خالی تخت‌خواب، مبل راحتی دو یا چندنفره، میزغذا در آشپزخانه و... که تداعی‌گر حریم شخصی ملموس افراد درون خانه‌است و عکس‌ها، تنها با رونوشتی از فضا، در بازنمایی‌شان می‌توانند این تداعی‌های استعاری‌را برانگیزند. چیدمان خانه و ادبیاتی که برگرفته از بافتار سلیقه و ذوق افراد است، خود به‌تداعی‌های استعاری لمسی در مواجهه با عکس‌ها انجامیده و چه‌بسیار لمسِ دست‌را در ایجاد تزیینات داخلی که عموماً توسط زنان صورت می‌پذیرد، عرضه می‌کند. علاوه‌بر این‌ها، استعاره‌های لمسی در عکس‌ها می‌توانند احساساتی چون رهایی و گشایش و یا تنگی و خفگی (مثلاً در تنگ‌بودن و آشوب و به‌هم‌ریختگی یک اتاق کوچک) را نیز برانگیزانند. (تصویر۱).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱. بالا: *The old folks at home*؛ Frances Benjamin Johnston، ۱۸۹۹ و ۱۹۰۰ از مجموعه *Contemporary life of the American Negro*. (منبع تصویر: The Hampton Album, 1966, 12).
پایین: A Hampton graduate's home؛ Frances Benjamin Johnston، ۱۸۹۹ و ۱۹۰۰ از مجموعه *Contemporary life of the American Negro*. (منبع تصویر: The Hampton Album, 1966, 13).

فضا در خانه‌های قدیمی پیشامدرنیستی فاقد اتاق‌های مجزا و دارای کاربری‌های مشترک (خوراک، نشیمن، پذیرایی) بود و طبعاً به‌همین‌دلیل تنگی و محدودیت، افراد خانواده در تماس لمسی بیشتر نسبت به‌یکدیگر قرار داشتند. به‌علاوه از منظر بیننده‌ی مدرن امروزی، در آن‌خانه‌های قدیمی، عناصر و اشیاء خانه بسیار متراکم، "زمخت" و دارای ترکیب‌های ظاهری به‌شدت ملموسی‌است که تماماً در ادراک او از عکس‌های چنین فضاهایی دخالت کرده و معنادهی عکس‌ها را به‌جز قوای دیداری متکی بر دریافت‌های لامسه‌ای می‌سازد و به‌همین‌خاطر نیز چنین عکس‌هایی محتوای "عمیق‌تری"را برای وی به‌ارمغان می‌آورد. همان‌گونه که در تصویر بالا در مقایسه با تصویر پایین مشاهده می‌کنیم. خانم جانسون پیشرفت و مدرنیزاسیون در زندگی سیاهان آمریکایی‌را از قرن ۱۹ تا قرن ۲۰ میلادی در این‌دو عکس به‌خوبی به‌تصویر کشیده‌است.

از دیگر نمودهای استعاره‌های لمسی در عکس‌را می‌توان در عکس‌های کهنه و قدیمیِ خراب‌شده، پاره‌شده، محو یا کمرنگ‌شده و... یافت. همان‌گونه که نقاشان امپرسیونیست برای تقویت لامسه در اثرشان، دید نقطه‌ای‌را رها کرده و دید محیطی خود را گسترش‌دادند، می‌توان در این نوع رفتار لامسه‌ای با عکس‌ها، گسترش دید محیطی‌را از طریق قوای لامسه مشاهده کرد که به‌نوبه‌ی خود، تأثیری ماندگار به‌واسطه‌ی عملیات شناخت بهتر در برابر عکس ایجاد می‌کند. در عکس‌های اجتماعی با محوریت حضور انسانی، و به‌طور ویژه در هر عکس خصوصی یا خانوادگی، بیننده با افراد حاضر در قاب عکس، گذشته‌ی مشترکی را تجربه و زیست‌کرده‌است، اولین نقطه‌ی مواجهه و مرکز توجه در عکس، چهره و چشم‌هاست که ازطریق تماس چشمی بیننده با بستر عکس شکل می‌گیرد. در برخی شرایط مانند خراب‌شدن امولسیون به‌دلیل کهنگی یا خراشیدگی یا پارگی و... چهره‌ها مخدوش و غیرقابل تشخیص می‌گردند. به‌طرز ویژه‌ای بیننده‌ی چنین عکس‌هایی از طریق تداخل حس لامسه و قوه‌ی بینایی همچنان می‌تواند به‌خوانش عکس ادامه‌دهد. به‌عبارتی مخدوش‌بودن چهره و چشم‌ها در قاب عکس، قوای لامسه‌ای‌را که برگرفته از احساسات متنوع لمسی هستند، تداعی‌های حسیّ و قدرتمند خود را از بافت پوست، لباس، فضا، رایحه‌ها، گرما و... به‌واسطه‌ی ناتوانی قوای دیداری در مواجهه با چهره‌ها بیش‌تر عرضه می‌کنند. گرچه چنین اطلاعات لمسی به‌طور منطقی همواره در بطن عکس حاضر است، به‌دلیل عمل مدرنیستی مطالعه‌ی عکس و شناخت محتوای آن از طریق

چشم‌ها، و نیز ارجحیت بصری چهره و مخصوصاً چشم‌ها در بازنمایی عکس، ادراک قوای دیگر حواس و از جمله لامسه، می‌تواند —و همواره– به‌تعویق بیفتد. (تصویر۲)

در برابر لمس استعاری در عکس، "لمس جسمانی" هم یکی از کارکردهای ویژه در عکس‌های اجتماعی (عکس‌های خانوادگی و خصوصی) است که از لمسِ خود عکس و سطح آن و لمس اشیاء برساخته از عکس‌ها (همانند عکس–مجسمه‌ها، عکس‌های نیم‌برجسته بر سنگ‌قبرها، عکس‌های سه‌بعدی و برجسته) را شامل می‌شوند. این‌مهم ریشه در لمس تمثال مقدس در دوران گذشته دارد وبنابراین می‌توان ریشه‌ی آن‌را در بت‌وارگی (fetishistic) عکس‌های خصوصی جست‌وجوکرد:

> رابطه‌ی بت‌واره بر پایه‌ی شکل‌گیری احساسات یک فرد در جانشین شخصی‌است که وی ابتدائاً احساساتی نسبت به‌آن دارد... عکس می‌تواند یک بت‌واره باشد زیرا نمایشی جسمانی و دیداری از شخصی است که تماشاگر دوست‌اش دارد. عکس جایگزین رابطه‌ی بین بیننده و تصویر در زندگی واقعی است. شدت این رابطه بت‌واره‌گون اما هنگامی افزایش می‌یابد که فرد [بازنمایی‌شده] در عکس فوت کرده باشد، زیرا در این صورت، عکس تنها چیزی‌است که از شخص ترسیم‌شده باقی‌مانده است. اگر عکس نمایان‌گر تصویری از یک متوفی باشد که حضوری جسمانی دارد، می‌توان اَعمال بدنیِ مبتنی بر علاقه‌را به‌آن منتقل‌کرد (Blokhuizen, 2017, 20).[۳۰]

استفاده از عکس‌ها بر سنگ‌های قبر متویان در دو دهه‌ی اخیر درمیان ایرانیان بسیار شایع‌شده‌است و نمایشی‌است از لمس جسمانی عکس برای تصور خیالین احساس حضور لحظه‌ای آن‌چه که ازدست‌رفته و قابل بازگشت و درآغوش‌کشیدن نیست. به‌ویژه این نکته را نیز باید توجه داشت که فرهنگ تماس و لمس سطح سنگ قبر و دست‌گذاشتن بر روی آن برای ارتباط بیشتر با متوفی و حضور او، به‌ویژه حک‌کردن عکس بر روی سنگ قبر که استفاده عمیق‌تر و مدرنیستی از این رفتار اجتماعی است، این امکان را به بازماندگان می‌دهد، تا از تداعی‌گری عکس برای مرور زنده‌ی خاطرات و حضور ازدست‌رفتگان، بهره‌مندگردند. لمس سنگ قبر خود تداعی‌گر دوران بی‌سوادی جامعه و توجه هرچه بیشتر به قوه‌ی لامسه جهت بهره‌مندی معرفت‌شناختی از جهان در آن دوران است. لمس عکس بر سنگ قبر می‌تواند برای درک هرچه بیشتر محتوایی از گذشته باشد که از طریق سواد نوشتاری برای کسب مرجعیت دانشی درباره‌ی حضور، ناکارآمد و فاقد تأثیر عمیق‌است (لمس عکس‌را با خواندن یک قطعه دعا یا شعر یا... که

برروی قبر به‌طور معمول حک می‌شود، قیاس کنید). رفتاری‌که در گذشته بـا دسـت‌کشـیدن افراد بر سطح عکس‌های عزیزان‌شان دیده می‌شد و لمـس عکـس، و در آغـوش فشـردن و برسینه چسباندن امری طبیعی و شایع می‌نمود که طبعـاً بـا باسـوادتر شـدن جامعـه و رشـد فراگیر طبقه‌ی متوسط شهری، این‌رفتار نیز کم‌کم شیوع خود را ازدست داد تا بـا حضـور در روی سنگ‌های قبر، جانی دوباره بیابد. (تصاویر۳ و ۴)

تصویر ۲. *خالهٔ بزرگ*؛ (از مجموعهٔ شخصی نگارنده)، اوایل دههٔ ۷۰ شمسی.

بسیاری از عکس‌هایی‌که در آلبوم‌های خصوصی نگهداری می‌شوند، به‌لحاظ ارزش‌هـای عکاسانه (نور، وضوح، ترکیب‌بندی، وشرایطِ‌مطلوب نگهداری) فاقد کیفیات مطلـوب‌هسـتند و اطلاعاتِ‌بصری آن‌ها مخدوش‌و ناقص‌است. درعین‌حال اما بسـیاری‌از همـین آثـار، بـرای صاحبان آن‌ها ارزش‌های معنایی‌خاص دارد که در بردارنده‌ی قوای دیگر شناختی هـم‌چـون لامسه (لمس استعاری) در بطن آن‌هاست. صـاحب عکـس، در برابـر آن، نیـازی بـه‌رؤیـت جزییات نداشته‌ی عکس ندارد؛ بل تداعی لمس تنِ عزیزکرده را در آن بازیابی می‌کند.

تصویر۳: بوسیدن و درآغوش‌گرفتن عکس توسط مادر شهید گلی‌پور. عکاس: مرتضی رفیع‌خواه، ۱۳۹۴ شمسی. منبع تصاویر: guilan.irib.ir

هنگامی‌که عکس‌ها از متوفیان و ازدست‌رفتگان هستند، از منظر بازمانـدگان فـرد متـوفی، تنها شیء جسمانیِ لمس‌شدنی از او هستند و هرگونه لمـس فیزیکـی چنـین عکـس‌هـایی، قرابتی‌را دوچندان با فرد متوفی در بیننده‌اش ایجاد مـی‌کنـد. تـداعی‌هـای لمـس در ایـن‌جـا به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که تمام بدن در برابر عکس به‌مثابهِ عناصری هستند که در روند فهـم تصویر و تأویل آن دخالت می‌کنند (از طریق درک لمسی آن) و هرگونه انگاره‌های غیـاب و نیستی‌را برای لحظاتی پس می‌زنند.

تصویر ۴. بوسه بر عکس وزیر کشور توسط غلامرضا عزیزی نماینده مردم شیروان در مجلس شورای اسلامی؛ عکاس ناشناس، ۱۳۹۸ شمسی.

گرچه که عمل بوسیدن عکس در تصویر بالا که نمونه‌ی مشخصی از یک لمسِ جسمانی در برابر عکس‌هاست، می‌تواند تداعی‌های بومی یا قومیتیِ خاص در یک فضای اجتماعی (مانند ایران) داشته‌باشد، و یا در این عکس به‌خصوص، به‌مطامع سیاسی و دلایل دیگری به‌جز علاقه‌ی خصوصی و خانوادگی به مصداق آن صورت گیرد (عمل بوسیدن عکس وزیر، در برابر شخص او صورت گرفته‌است)، به‌هر روی اما عمل لمس عکس که همراه با بوسیدن، دست‌کشیدن و یا در آغوش گرفتن آن همراه‌است، سنتی است که از لمسِ شمایل‌های مقدس باقی‌مانده‌است و دریافت لامسه‌ای در آن بر هرچه نزدیک‌تر شدن با مصداق عکس استوار بوده و بدین‌ترتیب، نوعی قرابت، حس تعلق، و نزدیکیِ بیش‌از پیش با مصداق‌را در بیننده‌ی خاص آن ایجاد می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

ادراک لامسه‌ای به‌واسطه‌ی درگیرنمودن همه‌ی حواس انسانی در فرایند فهم و شناخت جهان، از کامل‌ترین نمودهای حسیّ انسان‌است و به‌نوعی می‌توان‌گفت که در فرایند درک لمسی، تمامیت بدن درگیر ارتباط و تعامل با محیط پیرامون خود می‌شود. در فرایند تأویلی

عکس‌های خصوصی و خانوادگی و در مجموع، عکس‌های اجتماعی که مرتبط با زندگی مردم هستند، حس لامسه دو کارکرد ممتاز دارد: در لمس استعاری عکس، عمل فهم از طریق ارزش‌های دیداری قاب و عملکرد آن‌ها به‌واسطه‌ی قوه‌ی لامسه امکان‌پذیر می‌شود. ارزش‌های رنگی و نوری، بافت، کنتراست، و حتی کهنگی و پارگی فیزیکی کاغذ عکس، ادراک لمسی آن‌را فراهم می‌کنند. در لمس جسمانی نیز عمل لمس به‌صورت فیزیکی انجام می‌پذیرد و در این‌هردو، درک لامسه‌ای عکس، از طریق فعال‌سازی خاطراتی‌که به‌فرد یا شیء مرتبط هستند و آن‌چه‌که وی تجربه کرده‌است، واکنش وی‌را مشخص نموده و موجب درک عمیق‌تر از طریق اَعمال بدنیِ مبتنی بر علاقه و به‌واسطه‌ی حس لامسه می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نوعی آگاهی از موقعیت و حرکت قسمت‌های بدن با استفاده از ارگان‌های حسی در عضلات و مفاصل.

۲. ژیل دلوز (Gilles Deleuze 1925-1995) اصطلاح ادراک لامسه‌ای (هَپتیک) را به فضای لامسه‌ای گسترش می‌دهد. او در "*منطق احساس*" (*Logic of Sensation*- 2003) که در شرح نقاشی‌های فرانسیس بیکن نوشته‌است، فضای لامسه‌ای‌را حس لامسه‌ی چشم می‌داند؛ یک دید تقریب‌زده, متشکل از احساس و جذبه که در تضاد با فاصله‌ی محاسبه‌شده از آن چیزی است که درحال نمایش و عرضه‌است. برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به:

Deleuze, G. (2003). Francis Bacon: Logic of Sensation. p. 99

۳. *Ethics*: یا *The Nicomachean Ethics* نامی است که به‌بهترین اثر شناخته‌شده‌ی ارسطو راجع به اخلاق داده‌شده‌است. این اثر که در تعریف اصول اخلاقی ارسطویی اصلی‌ترین نقش را ایفا می‌کند، متشکل از ده کتاب است که از طومارهای جداگانه‌ای براساس سخنرانی‌های ارسطو شکل گرفته‌است.

۴. از زمان یونانیان، متون فلسفی همواره با استعاره‌های بصری همراه بودند که نمایانگر "سنجش" و "قیاس‌پذیر" بودن دانش از طریق یک نگاه دقیق بود. مثلاً واژه‌ی "روشنایی" که موجب دید واضح می‌گردد، و خود در متون فلسفی استعاره‌ای از صدق و درستی موضوع بوده‌است. برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:

Juhani Pallasmaa. The Eyes of the Skin, Architecture and the Sences. p 18.

۵. Walter Benjamin (1892-1940): فیلسوف ، منتقد فرهنگی و مقاله نویس یهودی آلمانی.

۶. John Locke (1632-1704): فیلسوف و پزشک انگلیسی که از او به‌عنوان "پدر لیبرالیسم" نام برده شده و یکی از تأثیرگذارترین متفکرین عصر روشنگری‌است.

۷. Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780): فیلسوف و معرفت‌شناس فرانسوی که در زمینه‌ی روان‌شناسی و فلسفه‌ی ذهن مطالعه‌داشت.

۸. Denis Diderot (1713-1784): فیلسوف، منتقد هنری و نویسنده‌ی فرانسوی که شخصیتی برجسته در عصر روشنگری بود.

۹. قدیمی‌ترین سابقه‌ی ثبت‌شده‌ی تلسکوپ به‌سال ۱۶۰۸ بازمی‌گردد. مخترعی ناشناس تلسکوپ انکساری (refracting telescope) را برای دولت هلند ساخت و نام دستگاه جدید در سرتاسر اروپا شنیده شد. گالیله در مورد آن اطلاع‌یافت و در سال ۱۶۰۹ نسخه‌ی خود را تحت عنوان دستگاه رصد تلسکوپی از اشیا سماوی اختراع کرد.

۱۰. Constance Classen (1957-): تاریخ‌نگار فرهنگی و متخصص در تاریخ حواس.

۱۱. مقاله‌ی "*Making sense of Social History*" تحت عنوان "*تاریخ اجتماعی حواس*" توسط ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط به‌فارسی ترجمه‌شده و انتشارت سمت آن‌را منتشر نموده است. برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به:

مارک ام. اسمیت. *تاریخ اجتماعی حواس*. صص ۳۴۵ الی ۳۸۵.

۱۲. Laura U. Marks (1963-): دانشیار دانشکده‌ی هنرهای معاصر در دانشگاه سمون فریزر ونکوور کانادا و تئوریسین رسانه است.

۱۳. در داستان‌ها و افسانه‌های مذهبی مسیحی بارها از تمایل افراد برای تماس دائمی با تصویر متعلق به‌عیسی مسیح سخن رانده‌شده که تصویر ایشان‌را با مسرت و لطف فراوان بر بدن و سینه می‌چسبانده و همه‌جا همراه خود داشته‌اند.

۱۴. این یک نقل قول مشهور از کلیساست که اعلام کرد اگر مردان قادر شوند زیرِ پوست زنان را ببینند، هرگز وسوسه‌ی لمس‌شان را نخواهند کرد؛ چه‌کسی می‌تواند چنین کیسه‌ی پر از کود و سرگین را در آغوش بگیرد؟ برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:

Constance Classen. *The Deepest Sense*. p 75

۱۵. Bernard Berenson (1865-1959): مورخ آمریکایی هنر که تخصصی ویژه در هنر دوران رنسانس داشت. برنسون در سال ۱۹۳۸ با انتشار کتاب "*نقاشی‌های نقاشان فلورانس*" (*Drawings of the Florentine Painters*) به‌موفقیتی بین‌المللی دست‌یافت.

۱۶. برنارد کلرواکس (Bernard of Clairvaux 1090-1153) از راهبان بزرگ فرانسوی و رهبر اصلاح کلیسای بندیکتین، به‌نقاشان پیشنهاد داد که از رنگ‌های روشن در کشاندن مردم برای لمس نقاشی‌ها و شل‌کردن جیبشان استفاده‌کنند تا مردم، حریصانه آن‌را دربر گرفته، ببوسند و نوازش کنند. برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:

The Deepest Sense. p 128

۱۷. Henry Focillon (1881-1943): مورخ هنر فرانسوی و مدیر موزه هنرهای زیبا در لیون فرانسه. او استاد تاریخ هنر در بسیاری از فضاهای آکادمیک همچون دانشگاه لیون، دانشکده هنرهای زیبا در لیون، سوربون، کالج فرانسه و پس از تبعید به‌آمریکا در دانشگاه ییل بود.

۱۸. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832): نویسنده و سیاست‌مدار آلمانی بود. آثار او شامل چهار رمان، شعر حماسی و غنایی، خاطرات، شرح‌حال نویسی، نقد ادبی و زیبایی‌شناسی، و رساله‌هایی درباره گیاه‌شناسی، کالبدشناسی و رنگ است.

۱۹. Johann Gottfried Herder (1744-1803): متأله، فیلسوف، شاعر و منتقد ادبی آلمانی.

۲۰. Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805): شاعر، فیلسوف، پزشک، مورخ و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی.

۲۱. David Howes (-1957): استاد مردم‌شناسی و مدیر مرکز مطالعات حواس در دانشگاه کنکوردیا مونترال است. وی تحقیقات میدانی متنوعی‌را در مورد زندگی فرهنگیِ حواس در مناطق مختلف جهان انجام داده است.

۲۲. Filippo Tommaso Emilio Marinetti (1876-1944): سردبیر، شاعر، نظریه پرداز هنر و بنیان‌گذار جنبش آینده‌نگری (فوتوریسم) در ایتالیا بود.

۲۳. Joseph Heinrich Beuys (1921-1986): هنرمند، معلم و نظریه پرداز آلمانی هنر بود که در نیمه‌دوم قرن بیستم در هنر بین‌المللی معاصر بسیار تأثیر گذاشت. او بنیانگذار جنبش هنری معروف به Fluxus و راهبر هنر اتفاقی و پرفورمنس بوده است.

۲۴. Dennis Oppenheim (1938-2011): هنرمند عکاس، مجسمه‌ساز آمریکایی که در زمینه‌های گوناگونی چون هنر مفهومی، زمینی و پرفورمنس فعالیت داشته است.

۲۵. Bruce Nauman (-1941): هنرمند آمریکایی‌است که آثارش طیف وسیعی از رسانه ها از جمله مجسمه‌سازی، عکاسی، نئون، ویدئو، طراحی، چاپ و پرفورمنس‌را شامل می‌شود.

۲۶. Carol Armstrong (1953-): پروفسور، تاریخ‌نگار و منتقد هنری، و عکاس آمریکایی است. آرمسترانگ درباره‌ی هنر قرن نوزدهم فرانسه، تاریخ عکاسی، تاریخ نقد هنری، نظریه فمینیستی، و نمایش جنسیت در فرهنگ بصری تدریس و تألیف می‌کند.

۲۷. Hans Blumenberg (1920-1996): فیلسوف و مورخ روشنفکر آلمانی که از مهم‌ترین فیلسوفان قرن به‌شمار می‌رود.

۲۸. memory-object: اصطلاحی‌که جئوفری بچن (Geoffrey Batchen 1956-) برای توصیف بهتر اثر یادمانی عکس‌های خصوصی به‌کار برده‌است.

۲۹. David Morgan: استاد مطالعات دینی در دانشگاه دوک و عضو گروه تاریخ هنر و مطالعات تجسمی است.

۳۰. کریستین متز در مقاله‌ی عکاسی و بت‌واره به ماهیت بت‌واره‌گونِ عکس از جوانب گوناگونی اشاره کرده و آن‌را تدقیق می‌کند. برای مطالعه‌ی بیشتر، نگاه کنید به:
کریستین متز. *عکاسی و بت‌واره*. صص۲۲۳ تا ۲۳۶.

شیوه ارجاع به این مقاله

حسن پور, محمد. (۱۴۰۰). ادراک لامسه ای در تحلیل عکس های اجتماعی . *تحقیقات تاریخ اجتماعی*, 11(1)

doi: 10.30465/shc.2021.34985.2199

کتاب‌نامه

اسمیت، مارک ام. (۱۳۹۴). ***تاریخ اجتماعی حواس***. در کتاب: *تاریخ اجتماعی، دانش، روش، آموزش*. گردآوری و ترجمه‌ی ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط. انتشارات سمت، تهران.

متز، کریستین (۱۳۹۳). ***عکاسی و بت‌واره***. در کتاب: *نظریه‌ی عکاسی، گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم* (ویراستار: لیز ولز). ترجمه‌ی مجید اخگر. انتشارات سمت، تهران.

Blokhuizen, M. (2017). The Haptic Photograph and the Embodied Viewer: A Relationship of Touch: How Medium Specific Qualities of Photography Contribute to the Haptic Experience of the Photograph. A Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Film and Photographic Studies. Leiden University.

Classen, C. (2012). The Deepest Sense, A Cultural History of Touch. University of Illinois Press, United States.

Deleuze, G. (2003). Francis Bacon: The Logic of Sensation. University of Minnesota Press.

Focillon, H. (1989). The Life of Forms in Art. Trans. C. B. Hogan and G. Kubler. Zone, London.

Howes, D. (2013). The social life of senses. In: Ars Vivendi Journal, No. 3. Ritsumeikan University, Kyoto, Japan.

Howes, D. (2015). Introduction to Sensory Museology. In: The Senses and Society, 9:3. Routledge, London.

MacKian, S., Perkins, C., Dodge, M. (2007). Touching place/ Placing touch: Space, culture, and tactility. In: Association of American Geographers Annual Conference, April 17-21, San Francisco, California.

Marks, L., U. (1998). Video haptics and erotics. In: Screen Journal of film and television studies. University of Glasgow, published by Oxford University Press.

Massie, P. (2013). Touching, Thinking, Being: The Sense of Touch in Aristotle's De anima and Its Implications. In: Minerva: Online Journal of Philosophy, Vol 17.

Pallasmaa, Juhani. (2012). The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. Wiley, UK.

Paterson, M. (2007). The Senses of Touch: Haptics, affects, and technologies. Berg, Oxford, New York.

Scruton, R. (1981). Photography and Representation. In: Critical Inquiry, Vol. 7, No. 3. University of Chicago Press.

Silva, S. (2014). From the Paradigm of Seeing to the Touch Paradigm: The Becoming Haptic in the Contemporary Artistic Creation. In: European Scientific Journal (ESJ). May 2014. Special edition.

Smith, M., M. (2007). History of the Senses; Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense: Perils and Prospects for Sensory History. In: Journal of Social History, Vol. 40, No. 4. Oxford University Press.

Swifte, G. (2016). Her Glass Skin: Photography and the Sense of Touch. A Thesis Submitted for the Degree of the Doctor of Philosophy of the Australian National University. Canberra.

Szarkowski, J. (1966). The Hampton Album. The Museum of Modern Art, New York.

Turner, A., J. (2008). Touching a Sensibility; a photographic exploration of haptic experience. A Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Art and Design, Auckland University of Technology.

Verrips, J. (2015). Offending art and the sense of touch. In: Material Religion The Journal of Objects, Art and Belief, Vol. 4, Issue 2. University of Amsterdam.