پنج یادداشت درباب پدیدارشناسی تصویر عکاسانه

هیوبرت دامیش* / ترجمه ی رضا سیروان

Five Notes From a Phenomenology of the Photographic Image

۱) اگر به گونه‌ای نظری سخن بگوییم، عکاسی چیزی نیست جز فراشد ضبط و تکنیک ثبت در ذرات نمک نقره: تصویری ثابت که شعاع نور پدید آورنده‌ی آن است. ملاحظه می‌کنیم که این تعریف نه کاربرد دوربین را مدنظر دارد و نه بر این امر دلالت می‌کند که تصویر فراهم‌آمده ابژه یا منظری از جهان خارج است. می‌دانیم که پرینت‌های به‌دست‌آمده از یک فیلم به طور مستقیم در معرض یک منبع نور قرار گرفته‌اند. ارزش اولیه‌ی چنین تلاشی این است که تاءمل در باب طبیعت و کارکرد تصویر عکاسانه را القا می‌کند و بدین گونه این امر یکی از عناصر پایه‌ای ایده‌ی عکاسی را حذف می‌کند (تاریک‌خانه، دوربین) و معادلی تجربی برای تحلیل پدیدارشناسانه به دست می‌دهد که در آن از طریق ارائه‌ی پدیده به صورت مجموعه‌ای از تغییرات خیالی، ذات پدیده‌ی مطرح شده فراچنگ می‌آید.

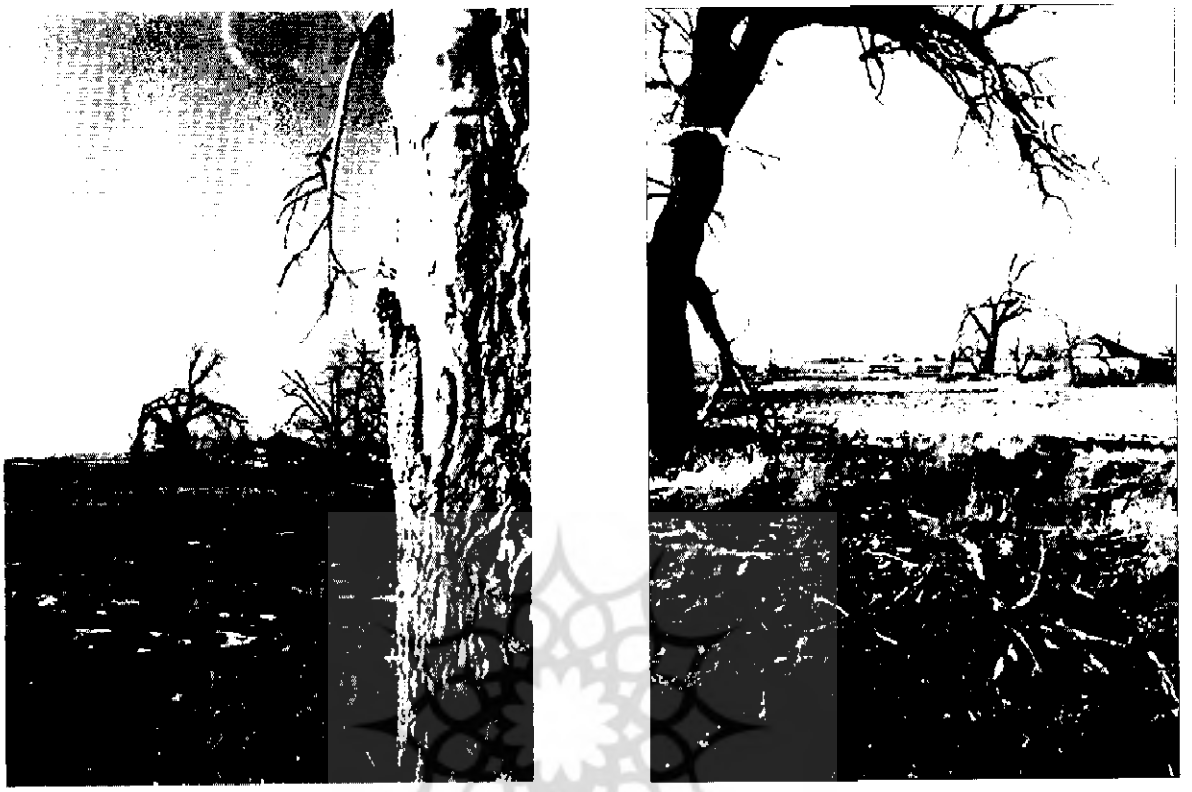
۲) بااین حال، مقاومت شخص از توصیف تصاویر به مثابه‌ی عکس‌ها، هنگامی که حس می‌کند [عکس را می‌بیند]، دشواری تأمل پدیدارشناسانه .در معنای صریح تجربه‌ای ایدتیک (ماهوی) و خوانش ماهیت‌های ذات .بر یک ابژه‌ی فرهنگی، بر ماهیت ذاتی که به گونه‌ای تاریخی قوام یافته است را آشکار می‌سازد. علاوه بر این، حدود سند عکاسانه، به‌روشنی با شماری از نهاده‌ها درگیر است که با وجود آن که نهاده‌های ترتیبی استعلایی نیستند، باز به مثابه‌ی وضعیت‌هایی برای درک تصویر عکاسانه به ظهور می‌رسند. باید در نظر گرفت که سندی ازاین دست همچون دیگر تصاویر، مدعی اپوخه کردن (در پرانتز قرار دادن) همه‌ی دانش‌ها

و حتی چنان که باید دانست مدعی اپوخه کردن تمام پیش‌داوری‌ها، از طریق کارکردهای تجربی و تکوینی‌اش است. ازاین‌رو، این موضوع نشان می‌دهد که موقعیت عکاسانه از منظرهای وابسته به آن، به طور مطلق امکان‌پذیر نیست. تصویر عکاسانه به جهان طبیعی تعلق ندارد و محصول کار انسانی است. ابژه‌ی فرهنگی هستی .در معنای پدیدارشناسانه‌ی کلمه .را نمی‌توان از معنای تاریخی آن و ضرورتاً از طرح تاریخی‌ای که از آن سرچشمه گرفته است، تفکیک کرد. اکنون این تصویر از طریقی که در آن خود را به مثابه‌ی نتیجه‌ی فرایندی ابژکتیو ارائه می‌کند، مشخص می‌شود. این اشکال (یا شاید به بیان بهتر این نشانه‌ها) که در اثر شعاع نور بر قاب یا فیلم حساس منقوش می‌شوند، باید به مثابه رد (trace) یک ابژه یا منظری از جهان واقعی به ظهور برسند؛ تصویر آن چیزی که بدون دخالت مستقیم انسان، در پوشش ماده‌ای ژلاتینی، بر خود نقش می‌زند. این جا سرچشمه‌ی پندار واقعیت است که در آن موقعیت عکاسانه تعریف می‌شود. یک عکس تصویری ناسازه‌گون است، تصویری بدون ضخامت و مادیت (و به گونه‌ای، کاملاً غیرواقعی) که ما آن را بدون رد و انکار این تصور که چیزی از واقعیت را حفظ می‌کند، می‌خوانیم؛ واقعیتی که از طریق آن تصویر به نوعی از ترکیب فیزیکی شیمیایی‌اش رها شده است. این نیرنگ، تشکیل دهنده‌ی تصویر عکاسانه است. (این را می‌دانیم که هر تصویر، چنان که سارتر نشان می‌دهد، ذاتاً یک فریب است) با این حال در مورد عکاسی، این نیرنگ هستی‌شناسانه که فریبی تاریخی را همراه خود دارد، بسیار زیرکانه و دسیسه‌گون است. این جا به ابژه‌ای باز می‌گردیم که به سرعت از آن گذشتیم: جعبه‌ی سیاه، دوربین عکاسی.

ژوزف سودک / **تک چهره** / ۱۹۱۹

۳) نی پس، استادان متوالی داگروتیپ و مخترعان بی‌شماری که آن چه امروز دوربین عکاسی است را ساختند، واقعاً مایل به خلق

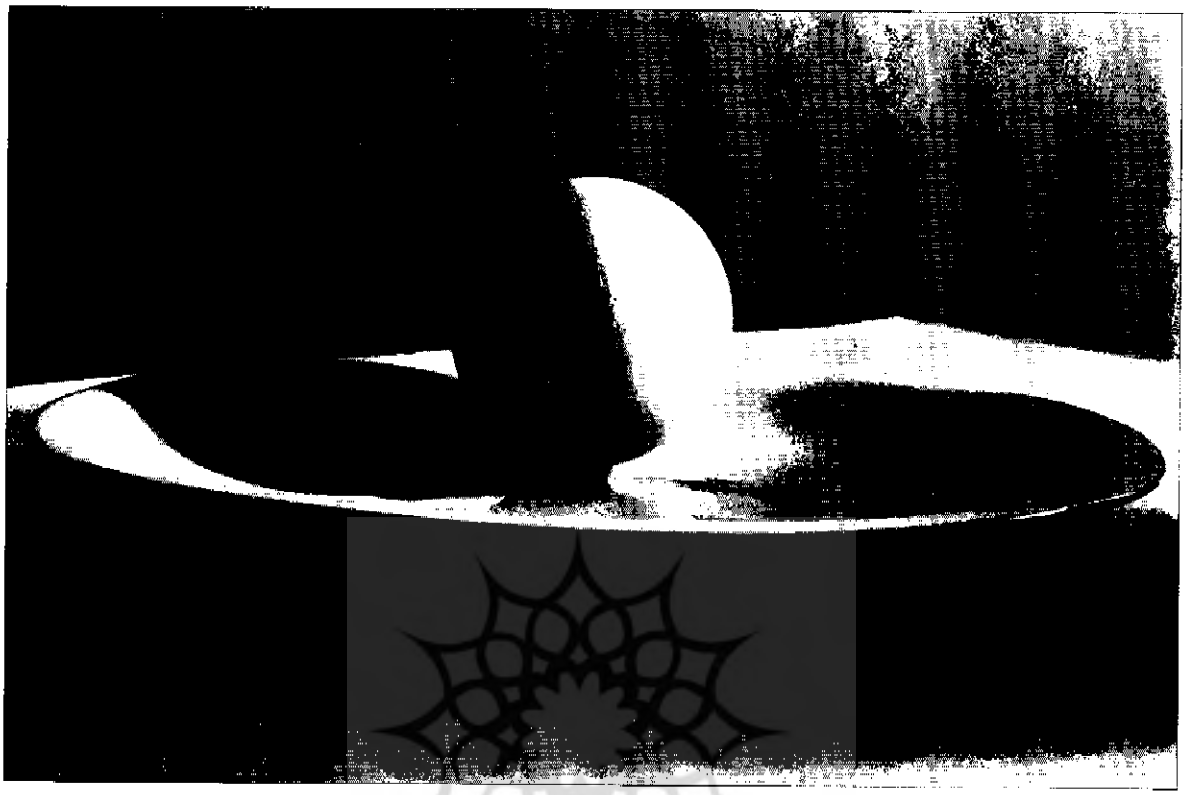
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



رابرت آدامز / ۱۹۶۱

نوع جدیدی از تصویر یا تعین بخشیدن به اسلوب های تازه ی بازنمایی نبودند. آن ها بیشتر می خواستند تصاویری که در تاریک خانه به گونه‌ای خودبه‌خودی شکل گرفته بودند را ثابت نگه دارند. ماجرای عکاسی با تلاش های اولیه ی مردی آغاز می شود که می خواست تصاویری که مدت ها بود می دانست چگونه ساخته می شوند را حفظ کند و ثابت نگه دارد. (در آغاز قرن یازدهم، منجمی عرب محتملاً برای مشاهده‌ی کسوف خورشید از تاریک خانه استفاده کرده است) این آشنایی طولانی با تصویری ساخته‌شده و کاملاً ابژکتیو، که می توان آن را اتوماتیک یا در بعضی موارد صراحتاً مکانیکی نامید، و ظهور فرایند ضبط توضیح می دهد که چگونه بازنمایی عکاسانه، عموماً به گونه‌ای کاملاً طبیعی و خودکار پدیدار شده است و این که چرا سرشت دلبخواهی و کاملاً دستکاری‌شده‌ی آن را نادیده گرفته‌اند. در بحث ابداع فیلم، تاریخ عکاسی اغلب اوقات به مثابه‌ی تاریخ یک اکتشاف ارائه شده است. اغلب فراموش می کنند که تصویری که عکاسان اولیه می خواستند به دست بیاورند و تصویر پنهانی که آن ها قادر به آشکار کردن و گسترش دادن آن بودند، به هیچ وجه به طور طبیعی تصویری داده شده و معین نبود. اصول ساخت دوربین عکاسی ـ و پیش از آن تاریک خانه ـ وابسته به تصوری عرفی از فضا و ابژکتیویته بوده که در آن ظهور عکس بر ابداع عکاسی تقدم داشت و پیشینه‌ی عکاسان با آن همنوا بود. خود لنز که در آن اعوجاجات به دقت تصحیح می‌شود و برای لغزش ها و اشتباهات تنظیم شده، به‌سختی ابژکتیو به نظر می آمد. در ساختار آن و تصاویر نظم‌یافته‌ای که از جهان به دست می دهد، تطابقی با نظام ساخت فضای بسیار کهنه‌ای وجود دارد که عکاسی برای آن، احیای نامنتظر علاقه‌ای جاری را فراهم آورده است. (آیا هنر یا حرفه‌ی عکاسی تمایل ندارد که به ما اجازه دهد که فراموش کنیم جعبه‌ی سیاه، خنثی نیست و ساختار بی‌طرفی ندارد؟)

۴) حفظ تصویر، گسترش و تکثیر آن، به توالی نظم یافته‌ی درجاتی شکل می دهد که در آن عمل عکاسانه ترکیب یافته و به مثابه یک کلیت در نظر گرفته شده است. بااین حال، تاریخ تعیین کرده است که این عمل می تواند هدف خود را در بازتولید بیابد؛ بیشتر



ژوزف سودک / ۱۹۱۹

از این طریق که ماده‌ی اصلی فیلم یعنی تماشاگر از آغاز مسلم انگاشته شود (می دانیم مخترعان نخستین برای ثابت کردن تصاویر تلاش می کردند و به طور همزمان سعی داشتند تکنیک هایی برای توزیع عمومی کارشان ترتیب دهند. این نشان می دهد که چرا فراشدی که داگر آن را کامل کرد از آغاز محکوم به فنا بود و از این رو تنها می توانست تصویری یکه را فراهم کند) سهم عکاسی در استفاده از اصطلاحات اقتصاد کلاسیک، بیشتر به اصطلاح مصرف معطوف است تا اصطلاح تولید. عکاسی چیزی برای استفاده و مصرف نمی آفریند (گذشته از کاربردهای علمی اولیه و حاشیه‌ای آن) و بیشتر مقدماتی برای ویران کردن بی‌لجام سودمندی طرح می کند. کنش عکاسانه حتی اگر عموماً شکل هنر و پیشه به خود بگیرد، اصولاً صنعتی است و این موضوع به این امر دلالت می کند که تمامی تصاویر عکاسانه ـ خصلت مستند عکس ها را به کناری بگذاریم ـ به سرعت کهنه و مستعمل می شوند. البته توجه به این امر مهم است که هنگامی که عکسی چاپ شده داریم یا عکسی تبلیغاتی و یا خبری مطبوعاتی، این عکس عکسی است که بیشتر مصرف شده و از پیش آماده شده است. این صنعت، طرح عکاسانه‌ی نخستین را پدید می آورد: استفاده‌ی دوباره از یک تصویر پیشتر استعمال شده از طریق ترمیم آن که البته بنا به سرشت فیزیکی آن هنوز برای مصرف عمومی ناکارا بوده است.

۵) عکاسی همیشه می خواهد از جمله‌ی هنرها به حساب آید که این موضوع در عمل جوهر و نقش های تاریخی عکاسی را به پرسش می کشد. هنگامی که عکاسی سرشت محتمل این مسایل را آشکار می کند، از ما می خواهد که بیشتر تولید کننده‌ی تصاویر باشیم تا مصرف کننده آن. (این اتفاقی نیست که عکس زیبایی که در زمان های دور گرفته شده که محتملاً اولین عکس نیسه فور نی پس Nicphore Niepe است که در سال ۱۸۲۲ آن را بر شیشه‌ی تاریک خانه ظاهر کرده و حالت تصویری شکننده و تهدیدگر را دارد، از نظر سازمان دهی، بافتار ذره‌ای و جنبه‌ی فوریتی بسیار به آثار سورا Seurats نزدیک است. این عکس تصویر بی مانندی است که رؤیای تمایز میان جوهر عکاسانه و موضوع عکاسی را بر می سازد، رؤیای هنری که در آن نور استعاره خود را می آفریند).

* این مطلب برگرفته از این منبع است:
Liz Wells, *The Photography Reader*, Routladge, 2003.