سال ۱۷، شمارهٔ ۱ بهار ۱٤۰٤
شمارهٔ پیاپی:٤٦
مقاله پژوهشی: ٦٥-٥٤
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مفهوم ابسنس در عکس‌های خصوصی تخریب شده: تکمیل روایت‌های عکاسانه[1]

محمد حسن‌پور [۲]
غلامحسین زارع [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۷
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۴/۰۲

چکیده

از پیوندهای عمیق عکاسی با مقوله ابسنس (غیاب)، در حوزهٔ عکس‌های خصوصی و خانوادگی دیده می‌شود. ماهیت عکس-های خصوصی مبتنی است بر خاطرات زندگی‌نامه‌ای افراد و مخاطبان خاص عکس‌ها و بنابراین، این‌دسته از آثار در هنگامهٔ تفسیر و تأویل همواره با کنش‌ها و واکنش‌های خارج از قاب توسط مخاطب خود همراهند. بسیاری از عکس‌ها به‌دلایل مختلف دچار خرابی می شوند از شرایط نامطلوب نگهداری گرفته که موجب تخریب فیزیکیِ آن میشود، تا پارگی و حذف شدگی تعمدی، که با انگیزه های شخصی صورت می گیرد. کارکرد ابسنس در خوانش‌های مبتنی بر خاطرات و روایت‌های شخصی پیرامون عکس خواهد بود. از آن‌جا که این‌دسته از آثار عکاسانه بسیار بر تفسیرها و تحلیل‌های شفاهی وابسته‌اند، می-توان از روش تاریخ شفاهی به تحلیل جایگاه ابسنس در تکمیل روایت‌های عکاسانه در برابر عکس‌های خصوصی پرداخت. سوال این‌جاست که یک عکس قدیمی مخدوش، پاره‌شده و یا حتی به‌کلی نابود شده چگونه می‌تواند در خلق روایت‌های امروزین خود شرکت کند؟ در روند تحقیق حاضر به‌این نتیجه می‌رسیم که ابسنس کلیدی‌ترین عنصر در روایت‌های شفاهیِ عکس‌های خصوصی است. چرا که عناصر غایب در متن عکس، آزادانه‌تر در ساخت روایت ذهنی در حافظه‌ی مخاطب شرکت کرده، آن‌را بازسازی نموده و حس همدلیِ عمیق‌تری را در مخاطب خود نسبت به مصداق برمی‌انگیزند.

کلیدواژه‌ها: عکس‌های خصوصی و خانوادگی، عکس‌های تخریب‌شده، ابسنس در عکاسی، تاریخ شفاهی

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.45930.2096
۲. استادیار گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنرومعماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان، ایران، نویسنده مسئول.
mim.hasanpur@gmail.com
۳. کارشناسی ارشد پژوهش هنر ، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان، ایران.
hossein2960@gmail.com

مقدمه

عکس‌های خصوصی و مسئله غیاب

موضوع بحث ما ماهیت روایت‌سازی در گونهٔ خاصی از عکاسی اجتماعی۱ و ارتباط آن با ابسنس (غیاب) است. روایت‌هایی که به‌ویژه در عکس‌هایی که به‌دوره یا گذار تاریخی از شرایط زیست انسانی مرتبط‌اند و موقعیتی‌را برای فرد یا افرادی بازنمایی می‌کنند که در ارتباطی به‌خصوص با آن عکس قرار دارند؛ از همین‌رو، چنین آثاری به عکس‌های خصوصی تعبیر می‌شوند. هر کدام از ما در برابر عکس‌های خصوصی مان انواعی از واکنش‌های منحصر به‌خود را داریم (مانند انواعی از احساسات و احوالات نوستالژیک، وجدآور، اندوهناک و امثالهم) و به این ترتیب، عکس و ما به‌عنوان مخاطب ویژه‌ی آن، در جریان ساخت روایت خصوصی، نوعی کنش و واکنش دوسویه را شکل می‌بخشیم. می‌توان از این فرایند کنشی در برابر عکس، با عنوان نوعی اجرا۲ نام برد که مختص مخاطب خاص عکس است. این شخص حاضر در برابر عکسی خصوصی، تبدیل به یک عنصر کانونی می شود که با درگیر شدن با عناصر روایت‌شده (و نشده) در متن عکس، غالباً به‌واسطهٔ ابسنس‌ها در متن روایت که عکس موکداً بر آن تاکید می‌ورزد، یک نسخهٔ کامل‌شده‌تر را طرح می‌کند از موضوعی که در برابر اوست. در این موقعیت، صحنه‌گردان اصلی عناصر غایب در متن عکس (ابسنس)، کارگردان آن متنِ عکس، و بازیگر در صحنه مخاطب است (Combrink and Allen, 2019: 2). منظور از ابسنس در عکس‌های خصوصی ناظر بر گستره‌ای از عوامل و عناصر گوناگون است که می‌تواند شامل هر مقوله‌ای گردد که در متن روایتی‌که عکس به‌صورت صریح و دیداری در حال بازنمایی آن است، اثر گذاشته و آن را دچار تغییر، تحریف یا حسی از غیاب نماید:

الف) از تغییرات فیزیکی عکس گرفته که به‌واسطه‌ی گذر زمان رخ می‌دهد (کهنگی، رنگ‌پریدگی، خراب‌شدگی سطح عکس)، تا برش‌ها، پارگی‌ها، اتفاقات پشت دوربین و هرآن‌چه که به‌صورت تعمدی، از نمایش در قاب دوبعدی عکس جامانده اما در ذهن مخاطب خاص عکس همچنان به‌شکلی پنهان و پابرجاست.

ب) با دخالت گذشت زمان در انگاره‌های ذهنی مخاطب عکس، وی با تحریف‌ها و بازسازی‌های دیگری مواجه می‌شود: فراموشی، تغییر در باورها و اعتقادها، افزایش اطلاعات درباب موضوعی که عکس بازنمایی می‌کند و عواملی از این‌دست. همه‌ی این موارد می‌توانند به تحریف یا تغییر معنای عکس حتی آن‌گاه که عکسی خانوادگی و لابلای آلبومی قدیمی‌است منجر شده و روایت‌پذیری آن‌را با ابسنسِ عناصر تاریخی پیوند دهد.

ج) گاه حتی عکس‌هایی به‌دلایل مختلف از معرض دید پنهان می‌شوند و یا در برخی رخدادهای مهم در زندگی که در شرایط معمول توسط عکس ثبت‌وضبط می‌گردند، به‌واسطه‌ی عوامل خارجی هیچ عکسی گرفته نمی‌شود، باز هم سازوکار ابسنس است که روایت‌های گوناگون متن عکس‌را پیش می‌بَرد. در این موارد نیز غیاب فیزیکی عکس، نوعی نیروی قدرتمند در یادآوری و برساخت روایت‌های ضمنی خواهد بود. این کارکرد عکس‌ها با نوعی تسخیرکنندگی۳ همراه است.

به‌عنوان مثال، در نمونه‌ای جالب توجه و تاریخی، هوگو همیلتون۴ نویسندهٔ ایرلندی از کشف عکسی از پدربزرگش در لباس نیروی دریایی سلطنتی ایرلند یاد می‌کند که پدرش آن را برای همیشه درون کمد مهر و موم و دفن کرده بود. دلیل آن‌هم این بود که این عکس حضور پدربزرگ را در ارتش به‌وضوح نشان می‌داد؛ چیزی‌که پدر همیلتون به‌شدّت با آن مخالف بود و بنابراین آن‌را دهه‌ها پنهان کرده بود تا بازنماییِ عکس تأثیری بر آینده خانواده‌اش نگذارد اما همیلتون می‌دانست که عکسی از پدربزرگ وجود دارد اما پنهان‌است و همین‌هم روایت‌های ضمنی پیچیده‌تری از شخصیت وی را در ذهن افراد خانواده و همیلتون شکل داده بود به‌طوری که وقتی به‌واسطه‌ی رخدادی اتفاقی، عکس از پستوی کمد بیرون کشیده شد و در معرض دید قرار گرفت، همیلتون و پدرش را شوکه کرد: همیلتون تصویر روحی‌را می‌دید که مدت‌ها روایت‌های ذهنی از او ساخته بود؛ پدرش اما که با انبوهی از انکارهای ذهنی مواجه شده بود، بلافاصله دستور داد عکس دوباره در کمد پنهان شود (Penet, 2021: 22-23). یا در نمونه‌ی دیگر، در رمان "زندگی بعدی"۵ راوی از عکسی صحبت می‌کند که در هنگام تولد نوزادان از مادر گرفته می‌شد. البته این عکس به‌خصوص هرگز گرفته نشد! به‌خاطر آن‌که مادر راوی باردار فرزندی نامشروع بود. بنابراین، راوی ماجرا به صومعه‌ای مراجعه کرد

که ظاهراً مادرش در آن‌جا وضع حمل کرده بود و از شواهد اندک باقی‌مانده از زندگی زنان و نوزادانی که در آن مکان نگهداری می‌شدند عکاسی کرد. عکس‌هایی‌که بیان‌گرِ موضوعات پیرامون عکسی شدند که هرگز گرفته نشد و برای راوی مملو از روایت‌هایی حول محور آن عکس به‌خصوص بود و توسط آن‌ها تسخیر شده بود (Ibid: 24-25).

پیشینه پژوهش

عکاسی و مسئلهٔ غیاب در اواخر قرن بیستم به‌این‌سو بحث‌های تازه‌ای را در حوزهٔ تفسیر و تأویل عکس گشوده‌است. محمد حسن‌پور (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل اجتماعی ابسنس (غیاب) در روایت‌های تاریخی عکاسی»، از ابسنس به‌عنوان یک استراتژی هنری در بطن بسیاری از آثار نام برده و می‌نویسد که در عکس‌ها ابسنس کارکردی استنادی پیدا می کند و چنین نتیجه می‌گیرد که ابسنس در قاب عکس، می تواند اشکالی متنوع از قدرت‌های پنهان در لایه‌های مختلف اجتماعی را عرضه دارد. عکاسی از ابسنس به‌عنوان مفهومی پست‌مدرنیستی بهره می‌برد تا به‌واسطهٔ غیاب عناصر تاریخی، محتوای متفاوت و قرائت دیگرگونی را از رخداد عرضه کند. همچنین افسانه کامران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی نشانه‌های غیاب در عکس‌های خانوادگی در ایران» معتقد است که عناصر غایب در متن عکس‌های خانوادگی ایرانی را می‌توان با تحلیل نشانه‌شناختیِ متن عکس و نیز بافتار جامعه‌ی ایرانی دریافت نمود. فیل هیل۶(2023) نیز در مقالهٔ «درباب غیاب عکس»۷ به‌عکسی پاره‌شده از آلبوم خانوادگی‌اش می‌پردازد و این‌که چگونه حذف متن در عکس و فقدان روایتی که عکس باید بدان اشاره کند، تفسیرهای گوناگون فرامتنی از آن‌را بین مخاطبان خاص عکس (اعضاء خانواده) شکل داده‌است. هیل به‌این نکته اشاره می‌کند که مادیت عکس، عنصر ابسنس و نیز خاطرات گسترده، در مجموع چیزی را برمی‌سازند که آن را خاطرات زندگی‌نامه‌ای۸ می‌نامد. همان‌طور که هلن پِنت۹ (2021) در مقالهٔ خواندنی خود با نام «از حضوری شبح‌آلود تا ابسنس تسخیرگر...»۱۰ (2021) به‌ماهیت تسخیرکنندهٔ عکاسی پرداخته و از آن با عنوان هانتینگ۱۱ نام می‌برد و معتقد است که این مهم‌ترین وجه عکاسی، ریشه در ویژگی‌های ابسنس در بطن آن دارد و همان‌طور که در مقدمه مقاله به‌آن اشاره کردیم، از دو راوی نام می‌برد که هریک به‌نحوی متفاوت درگیر غیاب در متن عکس خصوصی خود بوده‌اند: هر دو توسط ابسنس تسخیر شده‌اند، یکی با عکسی که نمی خواهد فراموش شود اما همواره مدفون شده و پنهان از دید اعضاء خانواده بوده، و دیگری با عکسی از مکانی خالی که در گذشته‌ی دور، مادرش در آن‌جا راوی‌را به‌دنیا آورده. برخی محققان نیز، ویرایش عکس را که شامل هرگونه دستکاری، از برش تا رتوش و تغییر رنگ می‌شود، حاوی محتوای تاریخی غنی جهت بازخوانی و تحلیل می‌دانند که از منظر پنهان مانده و می‌تواند به‌مثابه عنصری غائب در متن عکس، مورد بررسی دوباره قرار گیرد (نوحی، ۱۴۰۲: ۹۱).

در مقالهٔ حاضر اما، به‌یک کارکرد مهم دیگر ابسنس در عکس‌های خصوصی خواهیم پرداخت: ارتباط میان تخریب عکس، ابسنس، و تغییر نگرش در دیدگاه‌های فردی به‌واسطه‌ی گذر زمان که موجب فراموشی یا تعدیل باورها نسبت به‌متن عکس می‌شوند. این عوامل حول محور کانونی ابسنس از عکس خصوصی یک بستر اجرا در حوزه‌ی روایت‌های شفاهی پیرامون عکس می‌سازد که می‌تواند با عناصر هنر اجرا تطبیق پیدا کرده و مورد بازخوانی و تحلیل دقیق‌تری واقع شود.

روش پژوهش

در ارتباط با عکس‌های خصوصی، روایت‌های پیرامون آن از طریق گفت‌وگو با خود و دیگری دربارهٔ مصداق عکس تولید می‌شود. به‌قول رولان بارت۱۲ کافیست که عکسی از خود را نشان کسی بدهیم تا اون نیز چنین کند و روایت‌های ضمنی درباره‌ی عکس‌ها شکل بگیرد. این‌روایت‌ها عنصر اصلی در رویکردی از تاریخ‌نگاری‌است که به‌عنوان تاریخ شفاهی۱۳ از آن نام می‌بریم و امروزه از مهم‌ترین روش‌های تحقیقات تاریخی به‌ویژه در حوزهٔ اجتماعی است که با اتکا به عکس‌ها و تحلیل و بررسی روایت‌های شفاهی مبتنی بر آن، متن تاریخی را پی ریزی می‌کند. در بسیاری از تحقیقات تاریخ شفاهی از مستندات عکاسانه و ویدئویی در تحلیل داده‌های تاریخ بهره برده می‌شود (Janesick, 2013: 152) که در نتیجهٔ آن تجربه زیسته یک فرد یا جمعی از افراد با گفتن داستان یا داستان‌هایی مشترک به‌دست می‌آید. تاریخ شفاهی مجموعه‌ای از خاطرات، نقل قول‌ها و داستان‌هاست که در موقعیت‌هایی ویژه برای افراد رخ داده و بنابراین دارای ویژگی‌های یگانه و منحصر به‌فرد

برای روایت‌گر(انِ) آن به‌عنوان شاهدانی عینی است (Janesick, 2010: 2). از همین‌روست که بسیاری از محققان، این روش مواجهه با اسناد تاریخی را در زمره‌ی فعالیت‌هایی جهت توسعهٔ عدالت اجتماعی برمی‌گزینند (Janesick, 2013: 152 و Provenzo and etc, 2011: 420) چرا که تاریخ شفاهی همچون داستان‌هایی عامه‌پسند، می‌تواند سینه‌به سینه نقل قول شده و رفتارها، باورها و عادات مردمان عادی‌را در گذشته‌ای نه‌چندان دور بازگو نموده و شرایط حاضر زندگی را برای افراد براساس تفسیر دوران گذشته به‌بوتهٔ چالش و امتحان بگذارد و به این‌ترتیب عدالت اجتماعی در ثبت داستان‌های کسانی که در حاشیه اند، بهتر برقرار گردد. برخلاف رویکرد علم تاریخ که عموماً منصوب به "فاتحان" است، تاریخ شفاهی که جزیی تفکیک ناپذیر از شاخه نوین تاریخ اجتماعی‌است، صدای طبقه‌ی خاموش جامعه است. فهم عکس‌های خصوصی که در شرایط متفاوت زندگی، مورد بازبینی دوباره قرار می‌گیرند (چه آن‌هایی که به‌صورت تعمدی یا به‌واسطه‌ی گذر زمان دچار تخریب و حذف شدگی قرار گرفته‌اند و چه آن‌ها که از این گزند در امان مانده‌اند)، بسیار بر روایت‌های شفاهی و خاطرات زندگی‌نامه‌ای مخاطب آن وابسته‌اند. آن‌چه که در حال وقوع است، در خارج از کادر رخ می‌دهد و تصویر به تنهایی و بدون روایت‌های شفاهی خارج از عکس، عملاً غیر قابل اعتماد خواهدشد (Hill, 2023: 327).

مبانی نظری

روایت‌پردازی در عکس‌های خصوصی

هنگام مشاهده عکس‌های خصوصی و خانوادگی، آن‌چه که عکس بازنمایی می‌کند، تنها بخش کوچکی از سیل خاطراتی را شکل می‌دهد که در فرایند فهمیدن محتوای تصویر درک می‌شود. به‌لحاظ تاریخی، عواملی چون مادی بودن عکس، شکل نمایشی آن و مصداقی که در سطح فیزیکی کاغذ نمایش داده می‌شود، پا به‌پای عوامل ذهنی و احساسی که در برابر چنین عکس‌هایی در طول زمان دچار تحول می‌گردد، می‌تواند تغییر و حتی تحریف شود. خود عکس به‌عنوان یک شیء مادی، با وجود توانایی در انجماد لحظه‌ها، چیزی ایستا و ثابت نیست؛ بلکه برای درک آن باید در یک بستر ذهنی–زمانیِ سیال قرار گیرد تا بتوان معانی پیچیده و ظریف را بدان متصف کرد. «یک شیء را نمی‌توان در هیچ نقطه‌ای از وجودش به‌طور کامل درک کرد، بلکه باید چونان متعلقی در یک فرآیند مداوم تولید، مبادله، کاربرد و معنا فهمیده شود... خاطرات زندگی‌نامه‌ایِ روزمره ترکیبی-است از انواع مختلف یادآوری که از طریق فرآیندهای اجتماعی و مادی، تحقق می‌یابد. این عوامل انتزاعی‌اند و در برابر بیننده شخص ثالثی که فقط به زمان حال می‌اندیشد، به‌کلی وجود ندارند» (Hill, 2023: 327).

روایت‌های حاضر در بطن عکس‌های خصوصی (شامل انواع عکس‌های خانوادگی، اسنپ‌شات‌ها، بسیاری از انواع عکس-های ورناکولار۱۴) همواره با ابسنس یا غیابِ تکه‌هایی از تاریخ همراهند. همان‌طور که خود تاریخ نیز چنین است. «عکاسی و تاریخ هردو ابزاری برای روایت حقایق گذشته‌اند و در ذات آن‌هاست که فقط بخش‌هایی از حقیقت را ارائه کنند و لزوماً بقیه را حذف نمایند. با این کار اما آن‌ها لزوماً به آن‌چه که از قلم افتاده اشارت دارند» (Helmerdig, 2016: 137). والتر بنیامین۱۵ معتقد بود که هیچ تاریخی بدون توانایی ظرفیت «حبس و توقیف‌کردن سیر تاریخی» وجود ندارد و تاریخ سرشار است از مسیرهای منقطع‌شده و به‌تعلیق درآمده. بنابراین او یک مورخ راستین تاریخ را کسی می‌دانست که بر این سیر منقطع و تعلیق‌شده کاملاً مسلط و وفادار باشد (cited by Cardava, 1997: xx). این غیاب در روایت‌های عکاسانه ناظر بر سه حوزه‌ی مهم اندیشه‌ورزی درباب سوژه‌ی آن‌جا–آن‌گاه در متن عکس است: زمانِ از دست‌رفته؛ سوژه‌ی آن‌جابوده؛ و نیز خودِ آن‌جا. هریک از این سه محور غیاب، در انواع روایت‌سازی‌ها بیش-وکم حاضرند، اما در عکاسی گذر و گذار زمان با دو فعل فیزیکی و ذهنی، تداوم عنصر غیاب را در متن بازنمایانده‌ی حاضر در سطح عکس دارای پیچیدگی‌های هستی‌شناختی خواهد کرد. درهم‌تنیدگیِ زمان با ابسنس به‌مثابه عنصر اصلی روایت‌پذیری عکس‌های خصوصی، عنصری همه‌جا حاضر بوده و تعریف‌کنندهٔ مسیر روایت‌سازی در مفاهیم عکاسانه است.

- روایت‌مندی عکس در بستر دیرند

یک عکس قدیمی مخدوش، پاره‌شده و یا حتی به‌کلی نابود شده چگونه در بازسازی روایت‌های امروزین خود شرکت می‌کند؟ شاید در اولین گام مواجهه باید گفت هر عکس به-ویژه آن‌گاه که مرتبط با یک زیست خصوصی‌است، دارای بُعد، زمان و گذشته‌ای‌است که جدای از آن‌چه که بازنمایی-

اش می‌کند، در ذهن و گاه در ضمیر ناخودآگاه بیننده خاص آن همچنان زنده‌است. بنابراین، در برابر یک عکس خصوصی به‌جای تمرکز بر مصداق عکس، جهت فکر و سوی نگاه به‌سمت خاطراتی ذهنی و زندگی پیرامون مصداق بازنمایی شده سوق پیدا می‌کند. این مهم، گفت وگویی را در برابر مخاطب می‌گشاید تا که بفهمد چگونه معنای عکس در طول زمان تا لحظهٔ اکنون دچار تغییر شده‌است، درست همان‌طوری که ممکن‌است عکس از پسِ چروک و پارگی و خراشیدگی نمایش‌اش دهد. در برابر این حجم از ابسنس در متن عکس و حضور در حافظه‌ی زیستهٔ مخاطب، لحظه‌ی شوک۱۶ رخ می‌دهد که اساس وقوع آن بر غیاب و همه‌ی آن‌چیزی‌است که در چنین عکس‌هایی چه به‌واسطه‌ی خراب‌شدگی فیزیکی عکس ازبین‌رفته (این‌عکس‌را در نظر بگیرید: عکسی از دو نفر از اعضاء نزدیک خانواده که به هردلیلی در دور زمانی پاره‌شده و فرد دوم دیگر درون قاب دیده نمی‌شود)، و چه به‌دلیل عوامل ذهنی و کارکرد حافظه، به‌دلایلی که در ادامه متن بدان‌ها خواهیم پرداخت، عکس مخاطب خود را دچار انواعی از احساسات شدید از غم و ناراحتی تا هیجان‌های آنی خواهد ساخت. عکاسی، حافظه و ابسنس، سه‌گانه‌ای یکپارچه خواهند شد که می‌توانند در اندیشه‌ورزی درباب عکس‌های خصوصی تأملاتی شناختی ایجاد کنند: «ظرفیت عکاسی در برقراری ارتباط بین زمان، دیرند۱۷ و روزمرگی، واسطه‌ای‌است میان ردپای دیداری و بیان احساس تجربیِ ابسنس» (Monro, 2018: 179) این‌گونه است که عکس‌ها و ابسنس درون‌متنیِ آن‌ها بخشی از طیفی از عواملی هستند که سرانجام می‌توانند یک حافظه زندگی‌نامه‌ای را در طول زمان برسازند.

● ابسنس و اجرا: عکس‌های خصوصی همچون فضای نمایش

اگر تنها یک جنبه از کارکرد عکس‌های خصوصی را وجه نظر قراردهیم و آن‌ها را محلی برای فراشُد عواطف و احساسات شدید درنظر بگیریم، غالب روایت‌های پیرامونی دربارهٔ محتوای عکس، حول محور خاطرات و یادمانده‌های ذهنی مخاطب آن درباره‌ی مصداق و مکان و زمان ثبت‌شده در عکس خواهد بود. هیچ گونه عکسی توانایی خلق احساسات شدید در مخاطب خود را آن‌چنانی که عکس‌های خصوصی، ندارد و از همین‌رو، می‌توان فرایند نگریستن به‌عکس‌ها، تحول احساسی و روایت‌گریِ پیرامون آن‌را (چه به‌شکلی ذهنی و چه در قالب گفت‌وشنود با دیگری) به‌شکلی از اجرا تعبیر کرد. در هنر اجرا۱۸ ، هدف غایی و نهایی ایجاد کنشی عاطفی و احساسی‌است در مخاطب، برپایهٔ تعامل و مشارکت او (Shanken, 2005, 415-418). هنر اجرا شیوه‌ای از بیان هنری است که در آن مجموعه‌ای از عوامل مانند انواع هنرهای تجسمی، نمایشی و شنیداری در بستر فرهنگ عامه و محتوای زندگی روزانه ترکیب شده و توسط هنرمند به‌مثابه نوعی ابزار هنری جهت بیان هنری او در هر شرایط و هر مکانی ارایه شود (Wilmeth, 1993, 370). این اجرا می‌تواند از پیش نوشته شده یا فی البداهه، تصادفی یا کاملاً هماهنگ شده، ذاتی و خود جوش یا دقیق از پیش طراحی شده، همراه با شرکت بیننده یا بدون حضور آن باشد. هر موقعیتی که دارای پنج عنصر: زمان، مکان، بدن، اجراکننده و رابطهٔ میان اجراکننده و بیننده باشد، می‌تواند نوعی هنر اجرا تلقی گردد (Taylor and Fuentes, 2011, 8). هریک از عناصر اجرا در فرایند نگریستن به‌یک عکس خصوصی می‌تواند شرکت کند و برپایه‌ی حضور عنصر اصلی (ابسنس) در شکل‌گیری روایت توسط مخاطب آن دخالت نماید. مخاطب یک عکس خصوصی همچون شرکت‌کننده در یک اثر پرفورمنس، «تبدیل به کانونی مرکزی [در خلق روایت] می شود، که با درگیر شدن با عناصر روایت‌شدهٔ حاضر در متن اثر که اغلب همراه با ابسنس‌های پیشنهادی است، روایت خود را مطرح می‌سازد» (Combrink and Allen, 2019: 1). چگونگی ارتباط این پنج عنصر اصلی هنر اجرا با ابسنس در روایت‌سازیِ عکس‌های خصوصی‌را می‌توان این‌گونه تشریح کرد:

الف) زمان و مکان (موقعیت): زمان و موقعیت مکانی، دو عنصر کلیدی در فرایند فهم عکس‌های خصوصی و چگونگی ارتباط آن با ابسنس است. زمان یا با اصطلاح بهتر آن، دیرند، در جریان فهم هستی‌شناسانه‌ی فرد از خود در حال حاضر در برابر عکسی‌که زمان گذشته‌ای را با سوز و گداز یا هیجان و شعف بازنمایی می‌کند، مسیری روان و سیال از هویت فردی می‌سازد که "آن‌جا–آن‌گاه" عکس را به "این‌جا–اکنون" مخاطب آن پیوند می‌دهد. کارکرد ابسنس در ارتباط با عناصر زمان و مکان کاملاً بدیهی و محتمل است. زمان و مکان گذشته در عکس، در زمان و

مکان اکنون فرد بازنمایش داده شده و دیگر به قطعیت وجود ندارد. پاتریک فیوری۱۹ مدیر و استاد مرکز صنایع خلاق و فرهنگی در دانشگاه چیمن۲۰، نمایش چنین ابسنسی را در بستر اثر هنری "ابسنس اولیه"۲۱ می‌نامد. این نوع غیاب در بطن اثر قائم به‌ذات بوده و مستقل از هر حسی از حضور درون اثراست (Fuery, 1995: 1). یعنی که اگر روایت‌هایی که مبتنی بر خاطرات زندگی‌نامه‌ای فرد را (که در عکس حاضر نیست و عکس خصوصی صرفاً براساس زمان و مکان و موقعیت مصداق، به‌صورت ضمنی به‌آن اشارت دارد) که در چنین موقعیتی با فراشد عواطف و احساسات همراه است، درنظر نگیریم، و به‌عنوان یک مخاطب عام (و یا بیگانه) به عکسی خصوصی بنگریم، روایت‌های غایب در عکس را در نمی‌یابیم. چرا که ابسنس اولیه هیچ نشانه و نماد مشخصی درون عکس ندارد و صرفاً به روایت‌های خارج از قاب و ذهنیت و تحلیل بیننده‌اش وابسته است (حسن‌پور، ۱۳۹۹: ۶۸).

ب) بدن: همواره در برابر عکس‌های خصوصی، حضور بدنمند مخاطب‌است که وی را به واکنش‌های عاطفی سوق می‌دهد. از منظر او (مخاطب خاص) بدنی‌که در عکس و به‌اصرار بازنمایی شده، بدن شناخته شده‌ای‌است که آن را می‌فهمد، به‌واسطهٔ آن زیسته و عکس، گذار گذشته‌اش را در برابرش هویدا ساخته. در عین حال، بدن حاضر او اکنون، گواهی بر عدم حضور بدن زمانمندی است که عکس نشان می‌دهد. به‌عبارتی بدن و تمام متعلقات مادی و احساسی‌اش، در بطن عکس چونان یک مصداق خشک و بی‌روح بازنمایی شده که در جریان فهم امروزین مخاطب از خود که شامل تمامی حواس فیزیکی و عاطفی‌است، ابسنس نوع دومی‌را بازنمایی می‌کند که فیوری از آن با عنوان "ابسنس ثانویه"۲۲ نام می‌برد. آن‌هایی که همیشه به‌عنوان شکلی از حضور در متن اثر "وجود دارند". آن‌ها به‌حضور، دلالت ضمنی می‌کنند؛ تصدیق کنندهٔ بستر ارتباطیِ حضور اند؛ محتوای معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانهٔ خود را از آن بستر حضور کسب می‌کنند و به‌فضای حضور اشارت دارند؛ آن‌ها این فضای جدال همواره میان حضور و غیاب را حفظ و حتی تقویت می‌سازند (Fuery, 1995: 1). ابسنس‌های ثانویه، به‌دلیل آن‌که به‌طور ضمنی در متن عکس حاضرند، به‌لحاظ عاطفی و روانی در نگاه مخاطب خود تکان‌دهنده‌تر می‌نمایند: این منم! در ۵ سالگی.. این عکس معشوقم است در زمانی ۱۸ سال داشت.. و از این دست روایت‌های ضمنی. بدن، به‌لحاظ ویژگی اجرا نیز بسیار دارای اهمیت است. همهٔ واکنش‌های عاطفی و احساسی یا روانی که در مواجهه با عکس خصوصی در مخاطب خود بروز می‌یابد، از طریق کنش‌هایی بدنمند مانند درآغوش بردن عکس و دست‌کشیدن بر آن، دچار هیجان و اندوه و ماتم شدن و مشابه آن، از طریق فرم‌های بدنی در برابر عکس نمود می‌یابد.

ج) اجرا کننده: که مخاطب (یا مخاطبین) عکس خصوصی - است و در کنار ابسنس، اساسی‌ترین عنصر در ساخت روایت‌های ضمنی در برابر آن است. مخاطب، همانی است که به‌واسطهٔ عناصر پیش‌گفته (زمان، مکان، بدن) و پیش‌فهمی۲۳ که از محتوای عکس دارد، در جریان ارتباط با متن عکس، درک ابسنس در مکان، زمان و مصداق عکس، و سرانجام بیان عاطفی آن از طریق روایت‌سازی حس‌آمیزی‌شده به‌واسطهٔ بدن، شکلی از اجرا را ایجاد می‌کند که گاه بسیار تاریخ‌ساز و مولد هم هست. نمونهٔ آن، سوگ و گداز رولان بارت، فیلسوف و نشانه‌شناس فقید در مرگ مادر است که سرانجام موجب خلق کتاب اتاق روشن۲۴ شد که از مهم‌ترین متون فلسفی عکاسی در قرن بیستم به‌شمار می‌رود. بارت پس از مرگ ناگهانی مادر، در سوگ او، به‌جستجوی عکس‌هایش نشست و کتابی نوشت که درعین نظریه پردازی درباره‌ی فلسفهٔ عکاسی، مستقیماً در مورد مادر و تأثیر مرگش بر او است (Allen, 2003: 125). هیچ‌کس نمی‌داند که در تمامی لحظاتی که بارت در جستجوی انگارهٔ مادر، عکس‌های قدیمی او را زیر و رو می‌کرد، به‌لحاظ عاطفی و حسی چه بر او گذشت، اما می‌توان با مطالعهٔ متن اتاق روشن که بدون شک و پیش از هرچیز، درباره‌ی سوگ مادر ازدست‌رفته است، تا حدودی متوجه این نکته شد که زبان بدن او در لحظات مرور عکس‌های مادر و نگارش متن چه بوده. کلید روایت‌پردازی توسط مخاطب (اجراکننده در اثر پرفورمنس)، ادغام عناصر غایب با فرایندهای تجسمی و شناختی است و نیز ویژگی‌های ذهنی و عاطفیِ فردی (Combrink and Allen, 2019: 2).

د) رابطهٔ بین اجرا کننده و بیننده: در تعریف هنر اجرا، رابطه میان اجراکننده و بیننده از طریق حضور مستقیم بیننده در متن اثر، و یا از طریق رسانه‌های رابطی است که می‌توانند

نقش ارتباطی میان بیننده و هنرمند را برعهده بگیرند (Taylor and Fuentes, 2011: 8). به این ترتیب، روایت‌های شفاهی که به‌واسطهٔ حضور عنصر ابسنس در متن عکس و به‌صورت گفت‌وگو میان مخاطب و دیگری درباره‌ی مصداق آن شکل می‌گیرد، و یا به‌صور دیگری از جمله پیاده‌سازی متن شفاهی به‌صورت مکتوب که روشی آشنا در تاریخ شفاهی‌است عرضه می‌گردد (Freund and Thompson, 2011: 2-3)، می‌تواند نقش رابطرا میان مخاطبِ عکس با دیگران داشته باشد.

یافته‌ها

عکس‌های تخریب‌شده، فضایی برای رویایی هستی‌شناسانه با خاطرات زندگی نامه‌ای

تخریب فیزیکی عکس در گذر زمان به‌دلایل متفاوتی رخ می‌دهد. عواملی مانند نحوهٔ نگهداری از آن، و رطوبت و هواخوردگی و عوامل شیمیایی محیطی (که موجب رنگ-پریدن، حذف شدن بخش‌هایی از عکس، یا مخدوش‌شدن عناصری از آن که موجب ناخوانایی سطح تصویر می‌گردد) (تصویر ۱ را ملاحظه نمایید)، یا دست‌کاری تعمدی مانند خط خوردگی و پارگی عمدی عکس که به‌دلایل عاطفی و احساسی متفاوت رخ می‌دهد (مثال آن‌را می‌توان در پاره-کردن تعمدی عکس‌هایی مشاهده کرد که شخص یا اشخاصی که اخیراً از جمع خصوصی رانده شده‌اند، مانند حادثهٔ طلاق زن و شوهر). در هر یک از انواع تخریب عکس، روایت صریح در بستر عکس دچار خلل می‌شود اما به‌نظر نمی‌رسد که در روایت ضمنی وقفه‌ای ایجاد نماید و چه‌بسا که آن‌را بسیار پررنگ‌تر سازد. اصولاً در هنگام تماشای آلبوم عکس‌های خانوادگی، به‌دلیل ژست‌گیری بسیار پرتکرار و مشابه که به‌صورت الگویی در اکثر چنین عکس‌هایی وجود دارد (لبخند، زبان بدن صمیمی در کنار اعضاء خانواده، درآغوش گرفتن و فضاهای پرتکرار پیرامون)، آن‌چه که این عکس‌های آلبومی را برای مخاطب آن ویژه می‌سازد، نه در تداوم و تکرار الگوهای ژست و فضا، که به-واسطه‌ی تفاوت در جزییات بسیار کوچکی‌است که تداعی-های بزرگ ذهنی‌را برمی‌سازد. «ژست‌های متعارف و قابل پیش‌بینی در عکس‌های خانوادگی آن‌ها را بسیار شبیه هم می‌سازد. اما آلبوم‌ها می‌توانند جزئیاتی متمایزکننده را در مورد خانواده نشان دهند... درست است که در بسیاری از این پرتره ها و آلبوم‌ها یکسانی بی‌حس کننده‌ای وجود دارد، این یکسانی ظاهری اما می تواند ما را از تفاوت های ظریف اما قابل توجه آگاه سازد» (Cook, 2021: 1). عموماً در تماشای عکس‌های خصوصی و آلبوم‌های خانوادگی، لحظهٔ درنگ در سطح عکس کوتاه، و تأملات پس از آن ادامه‌دار است. رولان بارت توضیح داده که کافیست «عکس‌هایتان‌را نشان کسی دهید. او هم بلافاصله عکس‌های خودش‌را نشان‌تان خواهد داد: نگا، این برادرمه، این منم در بچگی، و چیزهایی از این‌دست. عکس هیچ نیست مگر توالی خوانِ نگاه کن، ببین، ایناهاش» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۷). به‌عبارتی، در برابر هر عکس خصوصی بیش‌از آن‌که جزییات بصری مورد توجه مخاطب آن باشد، هجوم خاطرات زندگی‌نامه‌ای عکس‌است که وی را درگیر ساخته و از دیدن عکس، به مرور آن و سخنوری در باب خاطرات لحظهٔ ثبت‌شده و فضای زیسته شده و آن مصداق عزیزکرده متمایل می‌شود. ابسنسِ عناصر و فرم‌های بصری در متن عکس به‌هر صورتی‌که رخ‌دهد، موجب تخریب روایت نمی‌شود. می‌تواند آن را تکمیل سازد. چه‌بسیار از زوج‌هایی‌که پس از جدایی و طلاق، عکس‌های مشترک یکدیگر را پاره می‌کنند تا دیگری (همسر) در عکس باقیمانده حضور نداشته باشد، دیگر حتی به این عکس پاره شده رجوع نمی‌کنند؛ چرا که غیاب فرد حاضر در بخش معدوم شدهٔ عکس، روایت‌های عاطفی و احساسی عمیق‌تری را زنده می‌کندو موجب تکانه یا شوک آنی می‌گردد. ابسنس در این‌جا نیز به‌عنوان عنصر اصلی روایت ظاهر می‌شود.

تصویر ۱: داگروتایپ تخریب شده با چهره زن ویکتوریایی. اواخر قرن نوزدهم. عکاس ناشناس. عوامل تخریب عکس به‌موارد گوناگونی باز می‌گردد که موجب خراب شدگیِ فیزیکی عکس می‌گردد (که به‌دلیل شرایط نامطلوب نگهداری و به‌صورت طبیعی بر آن ایجاد می‌شود)، و نیز مخدوش کردن آن به شکل تعمدی که به‌دلایل گوناگونی‌است که در متن بدان‌ها پرداخته شده‌است. (منبع تصویر: vtframeshop.com).

از سوی دیگر، تخریب عکس و عدم رؤیت‌پذیری مصداق در آن، با گذر زمان، زوال و مرگ، و انباشت خاطرات در حافظه ارتباطی عمیق داشته و سویه‌های دیگری از روایت را که در متن عکس غایب است، در ذهن مخاطب بازسازی می‌کند. در این‌جا غیاب فیزیکی بخشی (و یا همه‌ی) عکس، با مفهوم تجربهٔ مرگ مرتبط خواهدبود. چنین عکس‌هایی، به جای تلاش برای زنده نگه داشتن مصداق خود (از طریق بیان واضح یک تجربه یا نشانه یا چهره)، با استفاده از ابسنس در تخریب عکس، از نوعی ازدست دادن تقلید می‌کنند که همدلی۲۵ بیننده را برمی انگیزد (Scott, 2016: 5). برخلاف این نکته، در برابر هر عکس، وضوح خیره‌کنندهٔ آن عاملی‌است که اجازه نفوذ به سطح سرد آن را نمی‌دهد. بارت می‌گفت «این‌عکس که من انتخابش کرده‌ام و عاشقانه دوستش دارم، هیچ ربطی با آن نقطه‌ی درخشانی ندارد که پیش چشمتان تاب می‌خورد و به سرگیجه می‌اندازتان» (بارت، ۱۳۸۴: ۳۳). اصطلاح سرگیجه‌شدن در برابر وضوح عکس که بارت بر آن صحّه می‌گذارد، استعارهٔ خوبی برای گمراهی‌است. عکس‌ها با آن‌چه نمایش می‌دهند، سعی بر مدفون نمودن هرآن‌چیزی را دارند که بازنمایشش نمی‌دهند (یک اتفاق ساده پشت دوربین در لحظه‌ی ثبت عکس؛ فضا، سوژه یا مصداقی خارج از برش قاب، اصلاً تمامی حواسی‌که مخاطب به‌مصداق بازنمایی شده دارد و عکس، آن را به‌وضوح جور دیگری نمایش می‌دهد مثلا با صورتی بی‌حالت۲۶ و سرد، یا خسته و وارفته). در تاریخ عکاسی، همواره این فناوری جدید به‌عنوان نوعی امکان‌سنجی در بازنمایی عینی رویدادها تلقی می شد و ارزش ذاتی آن در نقش عکس به‌عنوان شاهد و مدرک خلاصه می‌شد، مدرکی مستند که در وضوح هرچه بیشتر آن خلاصه است (Penet, 2021: 21). چرا که عکس‌ها (و فیلم‌هایی‌که نور را ثبت می‌کنند) همواره نمایه‌ای مستقیم از چیزهای مرئی تصور می‌شوند و بنابراین مترادف با آرشیو، سند و شاهد شدند و مدعیِ بازنمایی عینیِ حقیقتِ بیرونی(Becker, 2008). آن‌چه اما در عکس واضح نیست، در عکس‌های تخریب یا مخدوش شده به‌شکل روایت‌های ضمنی توسط مخاطبش آزاد می‌گردد. به‌عبارتی در برابر یک عکس مخدوش، به‌دلیل نداشتن سلاح وضوح که مهم‌ترین و اصلی‌ترین رکن عکاسی در بازنمایی آن‌بوده‌ی واقعیتِ پیش روی دوربین است، عناصر غایب در متن عکس، آزادانه تر در ساخت روایت ذهنی در حافظه‌ی مخاطب شرکت کرده، آن‌را بازسازی نموده و حس همدلیِ عمیق‌تری را در مخاطب خود نسبت به مصداق برمی‌انگیزند. به‌همین دلیل هم امروزه برخی از باستان‌شناسان به‌دیدهٔ تردید به عینیت بخشی و دقت تصاویر واضح عکاسانه نگریسته و آن‌را نوعی تحریف و جعل واقعیتی می‌پندارند که افراد به‌ویژه در زندگی خصوصی خود با آن سر و کار داشته‌اند (Pétursdóttir and Olsen, 2014: 9). ابسنس در پسِ عناصر مخدوش و خط خوردهٔ عکس حاضر است، عینیت و دقت عکس را از آن می‌رباید، و در جریان دیدن (و دیده‌شدن) به‌مثابه کارگردان در خلق شیوه‌ای از اجرا در بیان عواطف و احساسات مخاطب عمل کرده و ذهن او را در مسیر روایت‌پردازی پیرامون عکس و بیان عاطفی آزاد می‌سازد.

- کارکرد ابسنس در ساخت روایت مکان–زمان‌مند در عکس‌های تخریب‌شده

ما در وهلهٔ نخست، به‌عنوان موجودی آگاه از خود، در مکان و زمان مختلف، درکی مشخص از حضورمان داریم. این ادراک هستی‌شناختی بسیار وابسته به احساس ما در موقعیت‌های گوناگون است و «زمانی‌که ما فضا و مکان را درک می‌کنیم، همه‌ی حواس ما تحت تأثیر قرار می‌گیرند» (Merleau-Ponty, 2006: 282). همین‌جاست که در برابر عکس‌های خصوصی مسئلهٔ تخریب عکس و حذف و غیاب عناصر، می‌تواند در آگاهی عمیق‌تر ما اثرگذار شود. از طریق آگاهی به‌واسطه‌ی حواس، بدن ما به طور فیزیکی و عاطفی به این خرابی واکنش نشان می‌دهد (دست‌کشیدن بر سطح عکس، در آغوش گرفتن آن، یادآوری روایت‌های ضمنی که در بازنمایی مخدوش شده عکس غایب است و موجب واکنش‌های خفیف یا شدید عاطفی می‌گردد، و نظایر آن). این واکنش از طریق میانجیگری بدن و احساس در مواجهه با تخریب در عکس بروز می‌یابد. تمامی اَشکال خرابی عکس (از پارگی تا پاک شدگی و خراشیدگی و امثالهم) نقش رابط میان فرد و ابسنس پنهان در متن

عکس‌را بر می‌سازند. مخاطب خاص عکس، با تعلیق لحظه-ی اکنون و قرار گرفتن در جای خود در متن عکس تخریب‌شده، درعین حفظ نمودن ابسنس در فرم، آن‌را چونان روایت‌های پنهان‌مانده از متن عکس بازمی‌یابد. در این‌جا ابسنس نه به عنوان یک "چیز" یا" شیء" محسوس، بل به عنوان یک کنش خیالی و عاطفی محسوس توصیف می شود (Monro, 2018: 182). این واکنش و تجلی خیال و عاطفه است که از طریق آگاهی بدن به‌واسطه‌ی تجربهٔ احساس شده در متن عکس تخریب‌شده شکل می-گیرد. عکس همزمان هم بر یک حضور خیالین تأکید می-کند و هم نشانه‌های غیاب آن‌را تشدید می‌سازد (Elmstrøm, 2015: 1). بدین‌ترتیب، جوهرهٔ ابسنس هم تجربی خواهد بود و هم پدیدارشناختی؛ یعنی ابسنس را از طریق تجربهٔ مستقیم مکان و فضا در گذشته درک می-کنیم و از طریق فهم آن، حضور روایت‌های غایب‌را تجسم می‌بخشیم. ابسنس همواره از طریق خودآگاهی فردی درک می‌شود، از طریق کنش و واکنش متقابل به بخش‌های تخریب‌شده و حذف‌شدهٔ عکس و نیز قسمت‌های باقیمانده آن، که موجب آگاهیِ دقیق درباره موضوعات غایب است، تداوم می‌یابد و سرانجام موجب بازسازی خاطرات زندگی-نامه‌ای و روایت‌های جدید از مکان و زمان‌های گذشته‌ای می‌گردد که هویت ما و عکس بدان وابسته‌است؛ چرا که زمان و مکانی‌که عکس‌ها نشان می‌دهند (درست به‌مانند مخدوش شدن فیزیکی عکس) امروز وجود ندارند اما بدن ما آن مکان و زمان به‌خصوص‌را تجربه کرده، روایت‌های آن‌را در حافظه انباشته، و هویت پیوسته‌ی ما را در بستر دیرند شکل داده‌است. «ما موجوداتی مکان‌مند هستیم و براساس آن است که به یاد می آوریم، زیرا خاص بودن مکان، سکونت زمانیِ ما و هویت پیوسته ما را مشخص می کند» (Trigg, 2006: 121). ابسنس همواره با نیروهای سرکوب‌گر همراه‌است. در عکس‌های مخدوش، هرنوع حذف‌شدگی با ایجاد یک حس دقیق از غیاب همراه خواهد بود و سرانجام آن‌که، این نیروی حذف کننده (ابسنس)، خود سرانجام در خلق گفتگو در برابر عکس شرکت می‌کند. (تصویر۲ و توضیحات آن را ملاحظه نمایید).

تصویر۲: پرتره مخدوش شده از عضو حزب کمونیست، جاخان ابیدوا، ازبکستان، ۱۹۳۰. هرگونه حذف شدگی (ابسنس) در آن‌چه که عکس باید نمایش‌اش دهد، نیرویی در خود نهفته دارد که موجب شکل‌گیری دیالوگ میان بستر عکس و مخاطب آن می‌شود. طبیعی‌است که در عکس‌های خصوصی این گفت‌وگو میان بیننده و عکس به زندگی زیسته و خاطرات و یادآوری‌ها و یادمان‌ها ارجاع خواهد داشت. در عکس‌های عمومی‌تر مانند عکس‌های خبری و ژورنالیستی نیز، این حذف‌شدگی‌ها که به‌مثابه نوعی سانسور عمل می‌کنند، بیننده را با سوالات هستی-شناختی پیرامون چراییِ ثبت عکس و سپس سانسور و حذف شدگی در آن مواجه می‌سازند. ابسنس در این عکس به‌خصوص که دیوید کینگ (David King)، مجموعه‌دار بریتانیایی و تاریخ نگار روسیه، آن‌را در قالب یک آلبوم عکس و توضیحاتی درباره صاحبان آن ها منتشر کرده-است (تحت عنوان: *Ten Years of Uzbekistan: A Commemoration*) ، به این‌نکته اشاره دارد که چگونه، چطور و چرا بسیاری از افراد حزب کمونیست شوروی (مانند تروتسکی) در دوره استالین نه تنها خودشان که پرونده و تصاویرشان به کلی حذف و ناپدید شد؟ (منبع تصویر: tate-images.com).

نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر، تحلیلی کوتاه درباره‌ی جوهرهٔ ابسنس (غیاب) و نحوهٔ کارکرد آن در عکس‌های خصوصی و خانوادگی‌است. اصولاً می‌توان از ابسنس و سازوکار آن در همهٔ‌عکس‌های خصوصی سخن راند چرا که بستر این‌عکس‌ها محیطی مساعد جهت خلق روایت‌های شفاهی و درنتیجه پیشبرد تاریخ شفاهی در جوامع گوناگون است. آن‌چه اما می‌توان درباب ابسنس و عکس‌های خصوصی به‌روشنی بیان‌کرد، به‌ویژه در عکس‌های مخدوش شده، پاره شده، تخریب و خراب شده دیده می‌شود. چرا که در این‌دسته از عکس‌های خصوصی، به‌جز روایت‌های ضمنی پیرامون موضوعِ بازنمایی

شده در عکس (که نزد صاحبان عکس‌ها و به‌شکل خاطرات زندگی‌نامه‌ای در حافظه انباشته‌است)، عنصر گذر زمان یا دیرند، و زوال عکس (و در نتیجه غیاب همه یا قسمت‌هایی از قاب، که موجب مخدوش شدن فرم ظاهری مصداق عکس شده)، پیوندی واضح میان عنصر ابسنس به‌عنوان کلید روایت‌پردازی در برابر عکس‌های خصوصی و متن عکس مخدوش‌شده خواهد ساخت. در مسیر تحلیل جایگاه ابسنس، به‌این نکته اشاره کردیم که هرگونه غیاب در متن عکس (چه به‌شکل ابسنس‌های اولیه و چه در نوع ثانویه آن) موجب برساخت روایت‌های پیرامونی در برابر عکس و مصداق آن می‌گردد. ابسنس، از طریق عکس مخدوش یا تخریب شده، و نیز تحریک عواطف و احساسات مخاطب عکس، سه‌گانه‌ای را می‌سازد که سرانجام در یک کنش اجراگونه، تمام عوامل یک پرفورمنس تمام و کمال‌را به‌خدمت می‌گیرد تا تداعی روایت‌های شفاهی در برابر عکس، بدون وقفه و کامل اجرا شود: عنصر ابسنس، اولاً، پیوند میان زمان و مکان عکس‌را با شرایط حال حاضر بیننده در بستر فهمی هستی‌شناسانه قرار داده و از این طریق، "آن‌جا–آن‌گاه" عکس را به "این‌جا–اکنون" مخاطب آن پیوند می‌دهد؛ دوماً، فهمی پدیدار شناسانه از بدنمندی مخاطب طرح می‌کند و گواهی می‌دهد که این (مصداق عکس)، همان بدنی نیست که او می‌شناسد و آن را می‌فهمد و بدنی‌است که روایت‌پذیر است و طی سالیان بسیار، از خاطرات انباشته شده. در این‌جا اگر عکس مخدوش یا تخریب‌شده باشد، ابسنس فعالانه‌تر در فرایند شناختی عمل می‌کند و برساخت روایت‌های شفاهی را بیش‌از پیش ممکن می‌سازد. به‌علاوه موجب واکنش‌های بدنمند عاطفی، احساسی یا روانی در برابر عکس می‌شود (درآغوش بردن عکس، دست‌کشیدن بر آن، دچار هیجان و اندوه و ماتم و حس فقدان شدن، از نمونه‌های روشن این مورد است)؛ سوماً، موجب اجرای روایت می‌شود که مهم‌ترین وجه کارکردی ابسنس در برابر عکس‌های خصوصی‌است، به‌ویژه آن‌گاه که دچار نوعی از فقدان هستند (مخدوش شدگی، پارگی، یا حذف شدن). نمونهٔ عالی این اجرا را که به‌صورت گفتگوهای پیرامونی و روایت‌های ضمنی پیرامون عکس رخ می‌دهد، در متن کتاب اتاق روشن رولان بارت می‌توان مشاهده کرد؛ سرانجام جوهرهٔ ابسنس است که روایت‌های شفاهیِ برساخته در برابر عکس را به‌رسانهٔ ارتباطی میان مخاطب و دیگران (و یا مخاطب و متن عکس خصوصی) بدل کرده و از طریق آن متنی از تاریخ شفاهی را تکمیل می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Social photography
2. performance
۳. haunting: تسخیرکننده، فراموش نشدنی، چیزی که شوکه کننده و خاطره‌برانگیز است و نادیده گرفتن و فراموش کردن آن ممکن نیست. سونتاگ درباره‌ی این وجه تسخیرکنندگی عکس‌ها نوشته بود: «عکاسی فهرست‌نویسی مرگ و میر است. عکس‌ها نشان می‌دهند که مردم به‌طور غیرقابل انکاری "آن‌جا در آن سن" از زندگی‌اند... عکس‌ها بیان‌گر بی‌گناهی و آسیب‌پذیری زندگی‌هایی هستند که به سمت نابودی پیش می‌روند، و این پیوند بین عکاسی و مرگ، همه عکس‌ها را تسخیر کرده‌است». برای مطالعه‌ی بیشتر ن ک:
Susan Sontag, *On Photography*, p. 70.
4. Hugo Hamilton
5. *Second Life*: Dermot Bolger's novel (1994).
6 .Phil Hill
7. *In the Absence of the Photograph*
8. autobiographical memories
9. Helen Penet
10. *From ghostly presence to haunting absence: Photography in Hugo Hamilton's The Speckled People and Dermot Bolger's A Second Life*
11. haunting
12. Roland Barthes
13. Oral history
14. vernacular
15. Walter Benjamin
16. Wow moment
۱۷. Duration: منظور از دیرند در این‌جا با اصطلاح برگسونی آن مترادف است: از منظر هانری برگسون فیلسوف فلسفه‌ی تحلیلی که زمان را به‌دیرند تعبیر کرده بود، دیرند، عین استمرار است که در آن هیچ حد و مرز مشخصی میان گذشته، حال و آینده وجود ندارد. بنابراین خاطره‌ای که در "گذشته" راکد و بی تاثیر است و ادراک حواسی که اکنون و حال را می‌سازد، در یادمانده‌نمود به‌یکدیگر می‌پیوندند. برای مطالعه‌ی بیشتر نک:
حسن‌پور، محمد و مژگان ملکی. عکس‌های یادمانی، اشیاء سوگواری. ص ۱۵.
18. Performance art
19. Patrick Fuery
20. Chapman University
21. primary absence
22. secondary absence
23. preunderstanding
24. *Camera Lucida*
25. empathy
26. Deadpan

منابع

بارت، رولان. (۱۳۸۴). ***اتاق روشن، اندیشه‌هایی درباره‌ی عکاسی***. ترجمه‌ی نیلوفر معترف. تهران: نشر چشمه.

حسن‌پور، محمد (۱۳۹۹). تحلیل اجتماعی ابسنس (غیاب) در روایت‌های تاریخی عکاسی. ***ماهنامه باغ نظر***. ۱۷(۹۲): ۶۳-۷۴.

حسن‌پور، محمد و ملکی، مژگان (۱۴۰۲). ***عکس‌های یادمانی، اشیاء سوگواری***. زاهدان: انتشارات دانشگاه سیستان و بلوچستان.

کامران، افسانه (۱۳۹۸). بررسی نشانه‌های غیاب در عکس‌های خانوادگی در ایران. ***فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات***. ۱۵(۵۶): ۱۹۵-۱۶۹.

نوحی، سحر. (۱۴۰۲). رتوش و اهمیت شناخت و بررسی آن در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای. ***فصلنامه جلوه هنر***. ۱۵(۳۹): ۸۹-۱۰۳.

References

Allen, G. (2003). ***Roland Barthes***. London: Routledge.

Barthes, Roland, (2005). ***Camera Lucida: Reflections on Photography***. translated by: Niloufar Motaref, (4th ed), Tehran: Cheshmeh Publication, (Text in Persian).

Becker, J. N. T. (2008). ***Photographing the Invisible: The Absent Subject and Otherwise Impossible Sites of Experience***. MFA Written Thesis: University of California, Irvine.

Cardava, E. (1997). ***Word of Light, Theses on the Photography of History***. UK: Princeton University Press;

Combrink, L.; Allen, N. P. L. (2019). Character (and Absence) as a Narrative Key in Installation art. In: ***Literator Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies***. 40(1). Pp. 1-10. DOI: 10.4102/lit.v40i1.1449

Cook, S. E. (2021). Hidden Mothers: Forms of Absence in Victorian Photography and Fiction. In: ***Nineteenth-Century Gender Studies Online Journal***, Issue 17.3. Retrieved from: https://www.ncgsjournal.com/issue173/cook.html

Elmstrøm, I. B. (2015). A token of absence. Essay for the show ***After the Light at Sixty Eight***, Copenhagen. Retrieved from: https://salto.dk/index.php/texts/a-token-of-absence.

Freund, A., Thompson, A. (2011). ***Oral History and Photography***. New York: Palgrave Macmillan.

Fuery, P. (1995). ***The Theory of Absence: Subjectivity, Signification, and Desire***. London: Bloomsbury Academic.

Hasanpur, M. (2021). The Social Analysis of Absence in Historical Narratives of Photography. ***Bagh-e Nazar***, 17(92), 63-74, (Text in English and Persian).

Hasanpur, M.; Maleki, M. (2023). ***Memorial Photography, Mourning Object***. (first ed), Zahedan: University of Sistan and Baluchestan Publication, (Text in Persian).

Helmerdig, S. (2016). ***Fragments, Futures, Absence and the Past: A New Approach to Photography***. PhD Written Thesis: Department of Art at Goldsmiths, University of London.

Hill, P. (2023). In the Absence of the Photograph. In book: ***Handbook of Research on the Relationship Between Autobiographical Memory and Photography***. IGI Global. Pp. 326-344. DOI: 10.4018/978-1-6684-5337-7.ch015

Janesick, V. J. (2010). ***Oral History for the Qualitative Researcher: Choreographing the story***. Thousand Oaks, CA: Sage.

Janesick, V., J. (2013). Oral History, Life History and Biography. In book: ***Reviewing Qualitative Research in the Social Sciences***. Edited by: Audrey A. Trainor and Elizabeth Graue. Routledge publication. New York. Pp. 151-165.

Kamran, A. (2019). The Study of the Signs of Absence in the History of Family Photos of Iran. ***Motae'at-e Farhangi va Etela'at (Cultural Studies & Communication)***, 15(56), 169-195, (Text in Persian).

Monro, C. (2018). Perpetual Transitions: A Communication between Photography and Absence within the Spatial Experience of the Ruin. In the book: ***Intervening Spaces, Representation and the Body***. Nycole Prowse. Pp. 179-201

Noohi, S. (2023). Retouching and the Importance of Recognizing and Studying It in Glass Plate Negatives. ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 15(39), 89-103.

Penet, H. (2021). From Ghostly Presence to Haunting Absence: Photography in Hugo Hamilton's The Speckled People and Dermot Bolger's A Second Life. In:

Ireland: Spectres and Chimeras. No 23. Pp: 20-29. DOI: 10.34929/imaginaires.vi23.20

Pétursdóttir, P., Olsen, B. (2014). Imaging Modern Decay: The Aesthetics of Ruin Photography. In: ***Journal of Contemporary Archaeology***. 1(1):7-23. DOI: 10.1558/jca.v1i1.7

Provenzo, E., F., Ameen, Jr., E., Bengochea, A., Doorn, K., Pontier, R., Sembiante, S. (2011). Photography and Oral History as a Means of Chronicling the Homeless in Miami: The StreetWays Project. ***Educational Studies: A Journal of the American Educational Studies Association***. 47:5, 419-435, DOI: 10.1080/ 00131946.2011.602151

Scott, M. K. (2016). ***The Photography of Absence: Death in Postmodern America***. PhD Written Thesis: University of New Jersey.

Shanken, E. A. (2005). Artists in Industry and the Academy: Collaborative Research, Interdisciplinary Scholarship, and the Creation and Interpretation of Hybrid Forms. ***Leonardo Journal of art, MIT Press Journals***, 38(5): 415-418.

Sontag, S. (1977). ***On Photography***, London: Penguin.

Taylor D., Fuentes, M. (2011). ***Estudios avanzados de performance***. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Trigg, D. (2006) ***The Aesthetics of Decay: Nothing, Nostalgia and the Absence of Ruin***. New York: Peter Lang.

Wilmeth, Don B. (1993). ***Cambridge guide to American theater***. Cambridge: Cambridge University Press.

Merleau-Ponty, M., J., J. (2006). ***The perception of Phenomenology***. trans. Colin smith. London: Routledge.