

درس گفتارهای عکاسی مستند اجتماعی

جلسه چهارم

امیدوارم از جلسه پیش بازگشت به آرشیو را شروع کرده و آن را ادامه دهید. رجوع به آرشیو و روبه‌روشدن با تکه‌های واقعیت‌هایی که آنها را کنش‌های پیشین ما شکل داده، ما را با امکان «انتخاب انتخاب‌ها»^۱ مواجه می‌کند و باعث می‌شود با واقعیت به مواجهه‌ای نو وارد شویم. قبل از طرح موضوع این جلسه، کمی درباره تأثیر عینی این بازگشت به آرشیو صحبت خواهیم کرد. «آزادی دست‌کاری در گذشته‌ای است که امکان‌پذیر است»^۲ (گذشته‌ای که پتانسیل در خود دارد)، یا «آن رسالتی که باید تحقق یابد حفظ گذشته نیست، بلکه رستگاری و نجات امیدهای گذشته است»^۳.

در این دو جمله به جای لغت «گذشته» بگذارید «کانکت شیت»، حال آنها را این‌طور می‌توان خواند:

«آزادی دست‌کاری آرشیوی (کانکت شیت‌ها) است که امکان‌هایی را درون آن می‌توان یافت»؛ به عبارت دیگر، از طریق مداخله در زمان حال با آرشیو است که گذشته (آرشیو) واقعیت نهفته در خود را به نوع دیگری آشکار و از این طریق پتانسیل‌های خود را آزاد می‌کند. این پتانسیل جدید به شکل «ایده»، تبدیل به «آینده» می‌شود و در زمان حال ما شکاف می‌اندازد و

۱ - انتخاب از میان آنچه از پیش درون کانکت شیت انتخاب کرده‌ایم یا برای ما رقم خورده است.

۲ - درس گفتار هگل از نگاه ژریک، مراد فرهاد پور، مؤسسه پرسش

۳ - دیالکتیک روشنگری، آدورنو و هورکهایم

بدین وسیله در زمان حال، آینده (در قالب ایده‌ای) توسط کنش عکاسانه ما به گذشته گره می‌خورد و متقابلاً گذشته در زمان حال به آینده‌ای که در حال شدن است، از طریق کنش ما متصل می‌شود.

«آن رسالتی که باید تحقق یابد حفظ آرشیو نیست، بلکه رستگاری و نجات امیدهای آرشیو (کانکت شیت) است.»

حال چرا این بازی را راه انداختیم؟ جلسه پیش مختصری به تمایز رویکرد این کتاب با خوانش مرسوم فلسفی در ایران اشاره‌ای کردیم و گفتیم عکاسی کردن، ما را از پیش، درون واقعیت قرار داده است. طرح این موضوع برآمده از نوعی برتری‌جویی روش‌شناسانه نبود، بلکه اشاره به پتانسیلی داشت که خود را در مواجهه با مستند آزاد می‌کند.

فرض کنید این دو جمله بالا را از منظر عکاس مستند نخوانیم، بلکه از منظر فردی بخوانیم که به رغم اینکه درون واقعیت قرار دارد درون کنش خود جای پا در واقعیت ندارد، او این رستگار کردن گذشته را چطور خواهد فهمید؟ بدون سابقه و ردپای خودش در آن گذشته یا با رجوع به حافظه‌ای خودمختار که هرچه در ذهن دارد یا می‌خواهد را یک‌جانبه برگزیده باری کند؛ گذشته‌ای که به دلیل دسترس‌ناپذیری اساساً فاقد چنین ظرفیتی است. پس به ناچار مواجهه آن فرد از منظر بیرون به انتزاع می‌انجامد و حرف و کنش‌های بعدی او «درباره واقعیت» و نه صاحب «واقعیتی»^۱ خواهد شد. در این حالت گذشته به جای احیاء شدن، به جای گره خوردن به آینده در زمان حال، سلاخی و تکه‌تکه‌تر (از آنی که بود) می‌شود. از این جهت عکاسی مستند نه صرفاً یک فعالیت حرفه‌ای که کنش تاریخی محسوب می‌شود، چون واقعیت (با رجوع پیاپی ما به آرشیو) درون تکه‌های متصل به کنش‌های ما به ما بازمی‌گردد. همان‌طوری که آگاهی بعدتر به صحنه اتفاق بازمی‌گردد، با این تمایز که آگاهی این بار با ردپاهای خودش نیز درون آن اتفاق روبه‌رو است. این نوع مواجهه با گذشته فرق دارد با حالتی که آگاهی بدون ردپا (بدون کانکت شیت) به صحنه اتفاق بازمی‌گردد و بالطبع هرچه به شکل خودمختار می‌خواهد را از گذشته دست‌چین می‌کند. در رجوع به آرشیو پیداست که عکاس بر اساس چیزی که کاشته (بافته) و در آرشیو نمایان است می‌تواند قدم بعدی یا تصور آینده‌ای را شکل دهد و گرنه در فقدان ردپا، هر ایده‌ای به نام آینده می‌تواند گذشته دسترس‌ناپذیر را خدشه‌دار کند؛ بنابراین از این

۱ - برخلاف مسیر ما که از درون واقعیت پیش می‌رویم و موضوعات را نیز بالطبع از درون نگاه می‌کنیم و نه از بیرون.

منظر، قربانی تنگناهای امروزی آینده نیست، بلکه گذشته‌ای است که آینده از دل آن می‌توانست نضج^۱ یابد، اینجاست که کنش عکاس مستند بُعد و اهمیت تاریخی خود را بار دیگر آشکار می‌کند.

مارکز^۲ می‌گفت زندگی آنچه زیسته‌ایم نیست، بلکه همان چیزی است که در خاطره‌مان مانده و آن گونه است که به یادش می‌آوریم تا روایتش کنیم^۳؛ اما باید اضافه کرد آنچه در ذهن ما می‌ماند صرفاً نتیجه عملکرد خودخواسته یادآوری نیست چون ما یک خاطره نداریم و در طول سال‌ها خاطره‌ها داریم و گاهی این خاطرات با شکل‌های دیگر یادآوری دچار تنش می‌شود، بنابراین ما به ضرورت زندگی نیازمند ویرایش و انتخاب دوباره از میان خاطرات هستیم و گرنه گذشته برایمان کاملاً محو یا تبدیل به کابوس می‌شود. ایده همان آینده‌ای است که ناچارمان می‌کند خاطرات‌مان را ویرایش و تدوین کنیم تا بتوان ضمن حفظ بخش‌هایی، بخش‌هایی را به فراموشی بسپَریم. از درون مواجهه دیالکتیکال به آنچه باید نگه داریم و آنچه باید دور بریزیم است که ایده آینده آشکار می‌شود برای همین جلسه گذشته گفتیم ایده (آینده‌ای که آن را پی خواهیم گرفت) از درون مواجهه در زمان حال با آرشیو پدیدار می‌شود. بدون چنین مواجهه دیالکتیکالی در زمان حال با گذشته دسترس پذیرشده، هر تصویری از آینده، گذشته را به جای احیاء، زخمی و خدشه‌دار می‌کند.

از آنجا که ادبیات یک کار فردی است خاطره و یادآوری را در قالب فردی مد نظر قرار می‌دهد و در محتوای سخن مارکز این موضوع نمایان است. ولی سوژه‌ای به نام عکاس مستند به دلیل خویشاوندی با ایده مدرنیته، کنش تاریخی محسوب می‌شود و روند یادآوری در آن با شکل ادبی فرق بزرگی دارد چون برای او روند یادآوری صرفاً از درون مواجهه با کانتکت شیت و جای پاهای خودش ممکن و میسر می‌شود.

از منظر دیگر وقتی به تاریخ خودمان رجوع کنیم می‌بینیم فرهیختگان معاصر ایران نوع مواجهه‌شان با مدرنیته از نوع ادبیات و فلسفه بوده است، این موضوع نشان‌دهنده این نکته نیز هست که روشن‌فکری در ایران از نوع ادبیات و فلسفه و شکل آلترناتیو آن، مبارزه سیاسی از نوع مسلحانه بوده است. از این منظر وقتی مواجهه روشن‌فکری را با واقعیت ایران بررسی می‌کنیم با

۱ - به معنای پخته شدن چیزی، رسیدن میوه و پختن هر چیز. دل اینجا علتی دارد که نضجی نیست در دوش را/ هنوز آن روزنش بسته است و او بیمار بحرانی/ خاقانی. از لغت‌نامه دهخدا

دو مدل مواجهیم که در طول دهه‌ها تکرار می‌شود و این تکرار مبتنی بر استفاده از یک فرم برای مواجهه با مدرنیته است یعنی ادبیات و فلسفه، حتی شکل آترناتیو و مبارزه سیاسی آن در ادامه نوعی ادبیات سیاسی رخ می‌دهد. سابقه این دو مواجهه در یک مقطع زمانی در دهه ۳۰ ایران قابل خوانش است. نمونه اول مواجهه صادق هدایت است و نمونه دوم مواجهه مرتضی کیوان. صادق هدایت را می‌شناسیم اما مرتضی کیوان را کم‌تر، او اولین ویراستار ایرانی، پایه‌گذار انجمن ادبی شمع سوخته^۱ و معاون وزیر راه دولت مصدق در دوره وزارت دکتر فاطمی، بود و در سال ۱۳۳۳ در زندان قصر تهران تیرباران شد. خودکشی صادق هدایت (۱۹ فروردین ۱۳۳۰) و تیرباران مرتضی کیوان (۲۷ مرداد ۱۳۳۳)، وجدان همیشه حاضر و ناظر در نوشته‌های -تقریباً- تمامی حاضران و ناظران این نسل، دو نقطه عطف زندگی بسیاری از روشن‌فکران ایرانی بوده است. ضلع سوم این مثلث شوم ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که درست میان این دو رویداد قرار دارد و شاید اگر خودکشی هدایت را کودتای او علیه خویش بدانیم، قتل کیوان بسامد بلافصل کودتایی در بیرون است. هدایت ضدحزب توده بود، رفت، نوشت، علیه خود شورید و کودتا را ندید. کیوان توده‌ای بود، ماند، خواند، علیه قدرت برتر شورید، کودتا را دید و قربانی شد. آیا باید یکی از این دو نام، یکی از این دو راه را بر دیگری برتر بدانیم یا هر دو راه را درست بدانیم، یا اساساً باور کنیم که راه دیگری وجود نداشت؟ یا ندارد؟^۲

در این کتاب از آنجا که ما مواجهه سوژه و بالطبع کنش مستند را پی می‌گیریم، در برابر این دو گانه یک شکل سومی را قرار می‌دهیم که از درون تاریخ مدرنیته و تجربه تاریخ خودمان قابل خوانش است و به آرامی واقعیت و ضرورت خود را در طول حرکت مباحث کتاب برمی‌کشد و آشکار می‌کند. در جلسه نخست گفتیم عکاس برای به یاد آوردن در اتفاق خاص حضور دارد، مردم درون آن اتفاق صرفاً قرار دارند اما عکاس چون از پیش مواجهه با واقعیت را شکل داده، درون آن اتفاق چون «آگاهی وارونه‌ای» است که زمان حال را (که هنوز گذشته نشده) به یاد می‌آورد. عکاس مستند به دلیل بازگشت‌هایش به آرشیو که باعث می‌شود او مدام به آینده‌ای درون گذشته پرتاپ شود، قبل از تبدیل شدن اتفاق به خاطره انتخاب می‌کند چه چیز خاطره شود و چطور، بنابراین در زمان حال خاطره به او بازمی‌گردد و نه او به خاطره. چون او زمان حال را از درون یک ایده دنبال می‌کند، ایده‌ای که از درون گذشته واقعی نضج

۱ - همراه با هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسرایی، نیما یوشیج و احمد شاملو

۲ - مقاله پیچ و خم فرزنگی، سعید عقیقی، ویژه نامه مصطفی فرزانه

یافته به همین خاطر زمان حال از درون آینده (که ایده عکاس است) نوعی گذشته می‌شود که در حال ادامه است. از طرف دیگر این «وارونگی» تداعی وارونه‌بودن مواجهه و آگاهی عکاس مستند نسبت به مردم عادی در آن اتفاق نیز هست. مردم بعد اتفاق به ضرورت آن بازمی‌گردند، اما عکاس از پیش به ضرورت آن اتفاق بازگشته است برای همین آنجاست و به یاد می‌آورد. او از پیش اتفاق را انتخاب کرده است حتی در هنگامه‌ای که اتفاق خودش می‌افتد. یا در عکاسی مستند هنری عکاس در زمان حال به مسئله‌ای بازمی‌گردد که معلوم نیست کی و چه زمان، مردم به مسئله‌بودن آن بازخواهند گشت.

اگر از دیدگاه فهم سلیم آدمیان بنگریم، به قول هگل فلسفه یعنی جهان بازگونه^۱ (وارونه)! یا در تفسیر دیگری از این موضوع: بهترین راه مواجهه با دروغی که خود را در نظر ما واقعیت جلوه می‌دهد مقابله مبتنی بر وارونگی با آن است.^۲

یا آنچه در جهان وارونه، یافت می‌شود صرفاً امری متناقض یا انتزاع محض متضاد با جهان نیست، بلکه این جهان معکوس که در آن همه چیز در تضاد با خود است، تحریف نهفته در همه چیز را در یک آینه تماشاخانه قابل رؤیت می‌سازد.^۳

عکاس مستند می‌داند بعد از عکاسی دوباره به این لحظه بازخواهد گشت و از انتخاب‌های خودش پرسش خواهد کرد، تکرار این امر باعث می‌شود او از درون نوعی گذشته که درون مواجهه‌های او شکل و فرم به خود گرفته و به یک ایده واقعی تبدیل شده زمان حال را از آن خود کند و این میسر نیست مگر با ایده‌ای که او از درون آن گذشته استخراج کرده است؛ بنابراین عکاس مستند وارونه آگاهی مردمی است که بعدتر به صحنه اتفاق بازخواهند گشت. این تداعی بحث وارونگی است که در فلسفه هگل و تفسیرهای متعدد از آن قابل خوانش است.

برای کامل‌شدن این بحث اضافه کنم، جلسه پیش به کنش رو به پس و به اهمیت و چرایی آن پرداختیم، در این جلسه وجه دیگر این کنش معطوف به گذشته را نشان دادیم. وقتی شما با کانتکت شیت‌ها مواجهه دیالکتیکال دارید و در کنشی معطوف به گذشته دست به انتخاب دوباره از میان انتخاب‌هایتان می‌زنید تأثیر این انتخاب‌ها، خودش را در مواجهه‌های بعدی شما در موقعیت

۱ - هایدگر، از مقاله هگل و تعبیر جهان وارونه، علی مرادخانی و محمد مهدی اردبیلی

۲ - گادامر، همان.

۳ - همان

نشان می‌دهد، به همین دلیل «وارونگی» نتیجه عملی و عینی آن چیزی است که «کنش رو به پس» آن را به شکل ذهنی رقم زده است. هیچ تغییری در ذهنیت بدون تغییری در عین و بالعکس هیچ تغییری در عینیت بدون تغییر ذهن صورت نمی‌گیرد و این نتیجه مواجهه مستند با واقعیت است.

نکته مهم دیگری که بازگشت به آرشیو (کنش رو به پس) رقم می‌زند این است که چون عکاس در زمان حال از طریق آرشیو با گذشته رابطه دیالکتیکال دارد، از درون این رابطه میان حال و گذشته است که ایده‌ای شکل می‌گیرد؛ بنابراین با این ایده که نوعی آینده است عکاس مستند بر زمان حال شکاف می‌اندازد و این شکاف تداعی همان شکافی است که وقتی ما از واقعیت به پدیدار آن نگاه می‌کنیم به وجود می‌آید. پس در این حالت آینده (ایده) از درون گذشته (آرشیو) درمی‌آید، این آینده باعث می‌شود عکاس به زمان حال خنثی و بی‌طرف و به عنوان ناظر اتفاق‌ها نگاه نکند (آن نگاه خبری است) بلکه از طریق ایده‌ای که از دل گذشته آن را استخراج کرده با آن مواجه شود. حال با این حساب در عینیت عکاسی او چه اتفاقی می‌افتد؟

همان‌طور که گفتیم: اول به شکل آگاهی وارونه‌ای نسبت به سایرین در اتفاق حضور به هم می‌رساند و دوم چون از درون گذشته و جای پاهای خودش ایده‌مند (آینده‌دار) می‌شود، زمان حال برای او نوعی «بازگشت» به حساب می‌آید و نه افتادن درون ریتم لحظاتی که صرفاً شکل رقم خوردن آن ایده برای او می‌سازد. ما پیش‌تر تمایز عکاسی خبری و مستند را در قالب رشد ایده بررسی کردیم. مواجهه عکاسی مستند یک رابطه رفت و آمدی میان ذهن و عین دارد، بنابراین بیرون به تنهایی یا درون به تنهایی نمی‌تواند ایده‌ای بسازد. بلکه رفت و آمد میان این دو ساحت است که ایده و موضوع را از طریق نوعی مواجهه یکی می‌کند یا به سنتز در می‌آورد. آن نوع برداشتی که زمان را خطی درک می‌کند و هر چه توالی اتفاق رقم بزند آن را آینده به حساب می‌آورد، عکاسی خبری است.

حالا با وصف این موضوع چه اتفاقی می‌افتد؟ چون عکاس مستند آینده‌ای را از درون مواجهه‌های پیشین با واقعیت و شناخت ضرورت‌ها به دست آورده و با آن ایده به زمان حال بازمی‌گردد، بر روی زمان حال شکاف می‌اندازد و اساساً عکاسی کردن برای او اینجاست که معنای خودش را می‌یابد چون او از طریق عکاسی کردن و مواجهه و زیبایی‌شناسی این شکاف را پرمی‌کند. متقابلاً واقعیت نیز به چنین مواجهه‌ای واکنش نشان می‌دهد. حال باید پرسید این واکنش چیست؟ واقعیت درون چنین مواجهه‌ای از خود بیرون می‌زند و دیدن

امر مازاد، سایه‌های امر واقع، یا همان تاریخ درون تصادف‌های زندگی برای چنین مواجهه‌ای است که رخ می‌دهد، چون عکاس به زمان حال بازگشته است و چون آینده‌ای در زمان حال عمل می‌کند، آینده‌ای که از دل گذشته و ردپاهایش آن را درآورده یا استخراج کرده است. در ادامه این بحث به دو عکس نگاه می‌کنیم. عکس اول مربوط به مواجهه مستند ژورنالیستی در انقلاب ایران است:



David Burnett

این عکس ژنرال تقی لطیفی رئیس ژاندارمری کل وقت را نشان می‌دهد که به دست انقلابیون افتاده است. جو عمومی زمان در دست معترضان و انقلابیون است^۱. این اتفاق در لحظه وقوع به ضرورت خود آگاه نیست بلکه با بازگشت آگاهی به آن است که این صحنه به واقعیت خشونت‌بار خود آگاه می‌شود. نکته اینجاست که عکاس این موضوع را نه بعد آن حادثه چنان‌چه برای ما

۱ - مترضان وقتی او را زخمی به دانشگاه نزد آیت‌الله طالقانی می‌برند ایشان ناراحت می‌شود و از این عمل انتقاد و دستور می‌دهد سریع جهت درمان او را به بیمارستان منتقل کنند تا بعد به مجرای قانونی سپرده شود.

یا حتی آیت‌الله طالقانی رقم می‌خورد - که درون اتفاق به یاد می‌آورد. عکاس درون آن صحنه حضور دارد و آنچه به یاد خواهند آورد را از پیش به یاد می‌آورد. عکاس وارونه کنش و رفتار انقلابیون است، چون آنها در مستی پیروزی‌شان هنوز به حقیقت کارشان آگاه نشده‌اند. چنان‌چه برای مردم باید دهه‌ها می‌گذشت تا این صحنه به نوعی درک تاریخی تبدیل شود و ضرورت و چرایی‌هایش را باز یابد.

از طرف دیگر در جلسه گذشته روی نسبت زمان و زمانه صحبت کردیم. عکاس برای ثبت زمان ناچار است با نوعی مواجهه وارونه (چنانچه آگاهی با بازگشت خود به صحنه اتفاق این وارونگی را تمرین می‌کند) با زمانه روبه‌رو شود و همین تلاش برای آزاد کردن امر واقع از دل زمانه است که آزادی را درون نگاه و مواجهه او به کنشی تاریخی تبدیل می‌کند. آن عکس‌های دیگری که این عکاس یا عکاسان دیگر برای ثبت تلاش و شهادت انقلابیون در تحول ایران انجام داده‌اند نیز درون همین کنش وارونه است که منطق و معنای خود را می‌یابد و گرنه کار عکاس نه ساخت نوعی مواجهه که اسکن رویدادهای پراکنده انقلاب می‌شود و خارج دایره مستندنگاری حرفه‌ای قرار می‌گیرد.^۱ چون آن عکس‌های پراکنده یا راش‌های تکه تکه از انقلاب از طریق تدوین (کنش رو به پس) است که امکان نمایش و قوام خود را به عنوان فیلم مستند بازمی‌یابد، آن پراکندگی بدون آگاهی‌ای که با ضرورت، به صحنه اتفاق بازمی‌گردد و تنوع گذشته را از آن خود می‌کند، قابل طرح نمی‌شود. عکاس حرفه‌ای در طول رجوع به آرشیو تصور این بازگشت را درون مواجهه‌اش جای می‌دهد و در موقعیت عکاسی، به آگاهی وارونه‌ای تبدیل می‌شود که شدن‌های او را رقم می‌زند. این شدن‌ها چون از قبل درون رجوع به کانتکت شیت‌ها فرم و ضرورت خود را باز یافته، باعث می‌شود او سوژه‌ای (آینده‌ای) باشد که درون زمان حال به زمان حال نگاه می‌کند. چیزی که به او چنین قدرتی را می‌بخشد مواجهه دیالکتیکال او با گذشته (آرشیو) و جای پاهای خودش در واقعیت است.

«معیار حقیقت درک واقعیت است، اما واقعیت هرگز نباید با آنچه تجربی است

۱ - لازم به توضیح است براساس جنس بحث، این وارونگی شکل مواجهه‌ای روشمند است و رویکرد زبانی دارد، بنابراین با آن نوع رویکرد که صرفاً در صدد نشان دادن بخش‌های بلند شده امر واقع است (موضوعات چرک و بزک‌های عکس که در آن عکاس تلاش دارد بزور خودش و موضوع را از بیرون بهم سنجاق کند) بکلی متفاوت است. این روش برآمده از نوعی مواجهه روشمند با امر واقعی است و بازتاب‌های خود را در واقعیت محک می‌زند و بدین وسیله تمرین آزادی از مواجهه آن می‌تراود در مقابل، آن یکی آبیستن عقده‌های فرو داده شده‌ای که موضوعات واقعی بهانه بروزشان می‌شود. این توضیح آورده شد تا لغت وارونگی، معکوس یا ضد برداشت نشود.

عکاسی مستند پیشرو: علی شیرژیان ۱۶۱

و وجود دارد، اشتباه شود. واقعیت در بودن نیست، واقعیت در شدن است و آن هم نه بی‌یاوری اندیشه!». حالا به عکس دیگری نگاه می‌کنیم که یک فریم از مجموعه «پاریس ناشناس» است. عکس مربوط به مواجهه‌ای مستند هنری است:



Rip Hopkins

چون عکس مستند هنری است می‌بایست ابتدا توضیح مجموعه را بخوانیم: «در فرانسه یک عکاس برای انتشار تصویر می‌بایست مجوز کتبی از موضوع داشته باشد. بدون آن، شخصی که از او عکس گرفته شده می‌تواند از عکاس برای جبران خسارت شکایت کند. یک زن و مرد با هم در خیابانی در پاریس ساعت ۱۰ صبح عکس گرفتند. پس از انتشار، همسر مرد متوجه می‌شود که او یک معشوقه دارد و کارفرمایش می‌بیند که او آن روز سر کار نبوده است. او

اخراج می‌شود و همسرش تقاضای طلاق می‌کند. سپس از عکاس شکایت می‌کنند. اگر این مرد زحمت گذاشتن ماسک در آن روز را به خود می‌داد، مشکل بسیار کمتری داشت.»

عکس‌های دیگر مجموعه، پرتره‌های محیطی در فضاهای اجتماعی است که در آن افراد ماسک به چهره دارند. در این مجموعه مواجهه عکاس با قوانین در جامعه فرانسه و آنچه روزانه در پاریس رخ می‌دهد را می‌بینیم. او در اینجا وارونگی را به نوعی طنز پیوند می‌زند. او نمی‌گوید ماسک بد است، اتفاقاً به شکل کنایه‌آمیزی آن را به عنوان یک راه حل پیشنهاد می‌دهد. با خطای آن مرد است که می‌توان به ضرورت ماسک‌داشتن برای خلاصی از پیامدهای عشق‌ورزی فراتر از هنجار پی‌برد.

این وارونگی به تناسب جنس مواجهه و واقعیتی که عکاس در آن قرار گرفته شکل و فرم متنوعی به خود می‌گیرد. برای همین از دو حوزه مثال آوردیم تا مقوله وارونگی ملموس‌تر شود، هر چند با مثال‌های دیگر شکل‌های دیگر وارونگی را می‌توان خوانش کرد.

در جلسه پیشین مختصری درباره رابطه زمان و زمانه و همچنین دیدن رسوب زمان در امر واقع حرف زدیم و اینکه شکستن این رسوب‌ها نیز به درک زمان منجر می‌شود. یک قدم دیگر برمی‌داریم و می‌گوییم در عکاسی مستند ژورنالیستی ما به شکستن رسوب و در عکاسی مستند هنری به بررسی لایه‌های رسوب در امور واقع پی‌می‌بریم. درباره چرایی این موضوع باید گفت اتفاق نقش پررنگی در عکاسی مستند ژورنالیستی دارد، از طرف دیگر اتفاق‌ها فراتر از روزمرگی‌ها هستند و گرنه طبیعی جلوه می‌کنند و اتفاق خوانده نمی‌شوند؛ اما نکته اینجاست که نسبت به اندازه و وسعت اتفاق‌ها، گسل‌های اجتماعی تکان می‌خورند و روابط پایدار هرروزه شکل و ریخت دیگری را از خود بروز می‌دهد. برای مثال انقلاب ایران به عنوان یک رویداد، گسل اجتماعی ایجاد می‌کند، همان‌طور که یک دانشجو از نقش دانشجوی بودن خارج و به گروگان‌گیر تبدیل می‌شود و ... هدف ما اینجا ارزش‌گذاری نیست بلکه نقش اتفاق را بررسی می‌کنیم. نمی‌گوییم دانشجو نباید فعالیت سیاسی کند یا گروگان‌گیری کار موجهی برای یک دانشجوی سیاسی است، بلکه به این می‌پردازیم که رویداد انقلاب باعث می‌شود روابط و نقش‌های اجتماعی تکان بخورد و شکل دیگری را از خود بروز بدهد. در مثال دیگر زلزله بم، سانحه بسیار تکان‌دهنده‌ای بود، یک شهر ناگهان بر خاک نشست و تا چندین روز گرد و غبار خانه‌ها در هوا معلق بود. مردم شب خوابیده بودند صبح که بیدار شدند دنیا شکل

دیگری شده بود، آنچه زندگی به آنها داده بود همگی پس گرفته شد. زلزله با ترک‌هایی که به روابط خانوادگی و زندگی اجتماعی انداخت درپچه‌های تازه‌ای درون روابط اجتماعی باز کرد؛ آسیب‌دیدگان سانحه، مددکاران، خبرنگاران و مردمی که پیگیر خبرهای آن و کمک به سانحه‌دیدگان بودند. زلزله باعث شد روابط اجتماعی جامعه برای مدتی رسوب‌های خود را بشکند و از دل آن شکل جدید هر چند غم‌نگیز، تراژیک و البته با عطوفت بیش‌تری سر باز کند. نمونه دیگر راه‌یابی تیم ملی فوتبال ایران به جام جهانی با پیروزی مقابل تیم ملی استرالیا بود. بعد از برد در یک حرکت برنامه‌ریزی‌نشده، ناگهان روابط اجتماعی شکل خود را عوض کرد و گسل‌ها

برای ساعاتی کنار رفت و چهره دیگری از جامعه نمایان شد. این مثال‌ها معطوف به اتفاق‌های بزرگی بود که ناگهان می‌افتند و با عنوان خبر لحظه‌ای شناخته می‌شوند.

اما شرایط عینی شدن اتفاق‌ها قبل از بروز درون همان ساختار اجتماعی فراهم‌شده است و گرنه رخ نمی‌دادند. بنابراین اگر از منظر پدیدارشدن اتفاق‌ها، بررسی شوند به شکل خبر و اگر از منظر روابط و چرایی‌ها و پیوندهایشان با امر اجتماعی بررسی شوند به شکل مستند بروز می‌کنند. همه پدیده‌های اجتماعی به نوعی اتفاق هستند که می‌توان ریشه شکل‌گیری و نسبت‌های آن پدیده را با آن جامعه مورد نظر قرارداد تا واقعیت صرفاً به اتفاق گره‌نخورد یا به قول لوکاچ واقعیت با امر تجربی یکی گرفته نشود.

بحران اقتصادی بعد از کرونا که به بیکارشدن بسیاری منجر شد یک گسل اجتماعی ایجاد کرده که خود را به آرامی نشان خواهد داد، همان‌طور که فقیرشدن طبقه متوسط در ایران که به جابه‌جایی طبقات اجتماعی منجر شده یعنی عده‌ای که در اکثریت هستند از سطح متوسط پایین‌تر رفته و عده‌ای به شکل غیرمنتظره بالاتر قرار خواهند گرفت. این اتفاق بحران اقتصادی یا مشکل اقتصادی به شکل زلزله عینی نیست و اتفاق خودش را نه در یک مکان، که پخش و به شکل‌های مختلفی گسل‌های اجتماعی را جابه‌جا می‌کند. بنابراین در همه این رویدادها نقش مسائل سیاسی، اجتماعی، روان‌شناسی و ... قابل پیگیری است. اما چیزی که در همه اتفاق‌ها مشترک است شکستن گسل روابط اجتماعی برای مدتی است تا دوباره آن روابط شکل بگیرند. عکاس مستند ژورنالیستی به این شکستن‌ها و جابه‌جایی‌ها حساس است، نه صرفاً به آن چیزی که پدیدار می‌شود. چرا که این جابه‌جایی‌ها درون روابط شکل گرفته اجتماعی، ساختارهایی که به بروز اتفاق منجر می‌شوند را نیز نمایان می‌کند.

از طرف دیگر اگر در عکاسی مستند ژورنالیستی رنج‌ها و غم‌ها و شکستگی‌های انسان بیش‌تر نمایان است چون درون اتفاقات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، محیط زیستی، و... انسان با کناررفتن گسل‌ها، شکنندگی واقعی خود را (مثل گلدان شکسته) بروز می‌دهد. از طریق بازتاب این شکنندگی است که ما جامعه را نه در آنچه صرفاً پدیدار می‌کند، بلکه از طریق آنچه پنهان می‌کند و به موجب آن اتفاق و جابه‌جایی، گسل‌ها خوانش‌پذیر می‌شوند دنبال می‌کنیم. این نکته هم مهم است که در عکاسی مستند هنری چون اتفاق‌ها در ادامه ذهن عکاس انتخاب می‌شوند، این مجال را می‌یابیم تا لایه‌های واقعیت، شکل و جنس رسوب‌ها و چگونگی قرارگرفتن آنها را مطالعه و بررسی کنیم. در عکاسی مستند هنری فرصت بیشتری داریم تا به روابط میان امور واقع فکر کنیم و با قدرت فکر و خیال به عینیت بازگردیم و ببینیم عینیت چه واکنشی به آن ایده نشان می‌دهد؟ در عکاسی مستند هنری از واکنش امور واقع درون مرزهای ایده است که لایه و رسوب امور واقع بروز می‌کند. در هر دو شکل عکاسی مستند اعم از ژورنالیستی و هنری عنصر تصادف، نقش تعیین‌کننده‌ای دارد، تصادف در یکی (ژورنالیستی) به شکل «عینی‌تر» و دیگری (هنری) به شکل «میان‌ذهنی‌تر» رقم می‌خورد، در یکی تصادف به شکل امر مازاد درون عکس و در دیگری به شکل لحظه مواجهه کلیتی (که در ذهن عکاس است) با عناصری که به عنوان موضوع از آنان عکاسی می‌کند. حال جای سؤال دارد که چطور این رسوب‌زدایی با توجه به امر مازاد در تصویر عکاسی مستند ژورنالیستی رقم می‌خورد؟ چطور رسوب و لایه‌ها با توجه به تصادف‌های میان‌ذهنی در تصویر عکاسی مستند هنری رقم می‌خورند؟ درون عکس از چه طریق ما به چنین امکانی دست‌می‌یابیم؟ چگونه این امر مازاد درون عکس می‌نشیند و عکس مستند ژورنالیستی را از گزارش خبری جدا می‌کند.

قبل‌تر گفتیم عکاس مستند ژورنالیستی به اقتضای کار اجتماعی درون موقعیت‌های خبری نیز کار می‌کند، چه چیز عکس‌های یک عکاس مستند را فراتر از آن چیزی می‌برد که عینیت گزارش صرف از آن ماجرا است؟ و عکاسی مستند هنری را لایه‌دار و عمیق می‌کند چنانچه واقعیت چند بعدی اقتضاء آن را دارد. این موضوع از طریق به کارگیری نماد و نشانه ممکن می‌شود.

اینجا لازم است توضیح کوتاهی بدهیم. عکاس مستند در مرحله چهارم رشد ایده شکل می‌گیرد، وقتی روابط میان فریم عکس‌ها ضرورت خود را باز یافته و عکاس یک ایده در ذهن دارد که می‌تواند آن را در موقعیت‌های مختلف از طریق نوعی مواجهه عکاسانه دنبال کند. در چنین حالتی وقتی او به موقعیت عکاسی

می‌رسد با عینیت‌های متنوعی روبه‌رو است که آنها به همان صورت که خود را بروز می‌دهند، عکس او نیستند. بلکه او دنبال سنتزی درون مواجهه خودش با امر واقعی است. در چنین موقعیتی نکته مهمی خوانش‌پذیر می‌شود که ضرورت به کارگیری نماد و نشانه را برجسته می‌کند. عکاس مستند از آنجا که در موقعیت اجتماعی (محیط عکاسی خبری) کار می‌کند اما هدف تاریخی (محیط عکاسی مستند) دارد، می‌بایست از درون همان موقعیت، یعنی از درون همان موقعیت اجتماعی کار و هدف تاریخی خود را دنبال و صورت‌بندی کند. هر مقوله تاریخی به نوعی مقوله‌ای اجتماعی نیز هست اما هر مقوله اجتماعی در وهله نخست تاریخی نیست مگر از طریق کنش رو به پس و انتخاب دوباره آن. امر اجتماعی به مجرد اجتماعی‌بودن به تاریخی‌بودن خود آگاهی ندارد مگر با دخالت سوژه‌ای که امر اجتماعی را انتخاب، ویرایش و تدوین می‌کند. در فصل دوم به این بحث بازمی‌گردیم.

بنابراین نحوه به کارگیری نماد و نشانه در حین عکاسی است که می‌تواند عکس خبری را به عکس مستند تبدیل کند. نشانه و نماد امور عجیب و غریبی نیستند، از آسمان نیامده‌اند و قرار نیست آنها را بازسازی کنیم، نماد و نشانه همان موضوعات محیط اطراف ما هستند که توانسته‌اند توسط دخالت سوژه‌ای از معنای عرفی خود جدا شوند و جایی دورتر را نشان بدهند. جایی که اینجا نیست اما از طریق اینجا و حضور در آن موقعیت است که خوانش‌پذیر می‌شود. مولانا می‌گوید:

در دیده من اندر آ
وز چشم من بنگر مرا^۱
زیرا بیرون از دیده‌ها^۲ منزلگهی بگزیده‌ام

یا در شعر زیر، خیام در حال تماشا کردن یک کوزه است:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌است در بند سر زلف نگاری بوده‌است
این دسته که بر گردن او می‌بینی دستی است که بر گردن یاری بوده‌است

۱ - از درون نگاه کردن، ...

۲ - بیت ده، یازده و دوازده این غزل مولانا: در بیت دهم به تولد دوباره «خود» اشاره می‌کند و می‌گوید برخلاف کسانی که از تولد تا مرگ به یک شیوه زندگی می‌کنند و از هرگونه تغییری دورند، انسان والا دائماً در حال پوست‌انداختن و دگرگونی است (یکبار زایید آدمی من بارها زاییده‌ام). در بیت یازده که نتیجه منطقی بیت قبل است می‌گوید کسی که تولدها و دگرگونی‌های فراوان را پشت سر می‌گذارد در یک حالت نمی‌ماند، از این رو شناختن او دشوار است (چندانک خواهی درنگر در من که شناسی مرا) و در بیت دوازده به نکته مهمی اشاره می‌کند: غالباً ما انسان‌ها از چشم خود به دیگران نگاه می‌کنیم. مولانا می‌گوید باید به درجه‌ای از بلوغ انسانی برسیم که بتوانیم هر کسی را از دریچه چشم خودش ببینیم. برگرفته از تفسیر ایرج شهبازی استادپار دانشگاه تهران

روند کار شاعران و عکاسان مستند متفاوت است، چون ظاهراً شاعران با الهام کار دارند و عکاسان با واقعیت. اما این دو نسبت‌هایی دارند در حالی که روش کارشان متمایز است. شاعر نگاه می‌کند و عکاس مستند نیز با تصادف روبه‌رو است، با رسوب‌هایی که در زمان بر امور واقع‌ته‌نشین می‌شود و درک لایه‌های آن که نوعی مکاشفه با واقعیت را از درون آن رقم می‌زند. تصادف‌های زندگی، درون مواجهه‌ای روش‌مند به بیرون زدن امر واقع از خودش منجر می‌شود و این تصادف‌های حرفه‌ای الهام‌های عینی محسوب می‌شوند یا الهام‌هایی که عینیت پیش پای مواجهه عکاس می‌گذارد. پس عکاسان نیز چون شاعران الهام می‌گیرند اما از بیرون (این بیرون در ادامه حرکت درونی عکاس مستند خودش را بروز می‌دهد، در عکاسی مستند ژورنالیستی به یک نوع و در عکاسی مستند هنری به نوع دیگری).

از طرف دیگر عکاس مستند برای فهم کامل‌تر واقعیت از شکل‌های دیگر مواجهه با واقعیت نیز می‌بایست آگاه باشد، لزومی ندارد عکاس شعر بگوید، یا الهام خود را عکاسی کند، خیر، او برای روبه‌رو شدن با بُعدهای دیگر واقعیت نیازمند این روبرویی با شکل‌های دیگر مواجهه با واقعیت است. همان‌طور که یک شاعر به تصویر نیازمند است تا الهام در او به کار افتد. شاعر قرار نیست نقد عکس بنویسد بلکه از عکس برای الهام استفاده می‌کند. از این طریق او نیز از جنبه دیگر مواجهه با واقعیت الهام می‌گیرد. از طرف دیگر ایران در ادبیات بسیار غنی، سترگ و عمیق است و فارغ از عکاس بودن، ایرانی بودن ناچارمان می‌کند به این گنج‌نهمان سربرزنیم، و نگذاریم خاطره شود، چون ادبیات ایران گنجینه مواجهه‌های پیشینیان ما با واقعیت درون زیبایی‌شناسی مخصوص به خود است. کتاب‌های شاعران نیز چون آرشو می‌توانند محل بازگشت دیالکتیکال ما باشند، نه یک متن خنثی و بی‌صدا. آنها جای پاهایی در زمان هستند که با مواجهه ما در زمان حال، به ما پاسخ خواهند داد. ما به این پاسخ‌ها برای حرکت در واقعیت نیاز داریم، برای اینکه یک بُعدی نباشیم، تا بتوانیم بُعدهای دیگر واقعیت را نیز درک و کشف کنیم. چون ما از پیش از تعریف واقعیت به معنای تجربی آن گریخته‌ایم اما آن را در ضمن به تصوری بدون واقعیت تجربی نیز تقلیل نداده‌ایم.

بنابراین با در نظر گرفتن شکل متفاوت کار، شاعران و عکاسان هر دو از نماد و سمبل و نشانه برای انتقال محتوا و پیام در بازتاب‌های خود استفاده می‌کنند. در شعر بالا می‌توان دید خیام چطور به یک کوزه نگاه می‌کند. کاری به معنای آن شعر نداریم، می‌خواهیم به نگاه کردن خیام نگاه کنیم: او دسته

کوزه را صرفاً دسته کوزه نمی‌بیند بلکه دست بر گردن یاری می‌بیند! موضوعات بیرون، عینیت‌ها شامل انسان‌ها، اشیاء و مناظر از یک جایی به بعد برای سوژه یا هنرمند، به نماد و نشانه تبدیل می‌شوند. نماد، نشانه و علامت با هم تناسب و تمایز دارند که بعداً اشاره می‌کنیم. اما نکته‌ای که در هر سه قابل تشخیص است اینکه هر سه به چیزی فراتر از خود اشاره می‌کنند. نماد و نشانه امر مازاد را قابل رؤیت می‌کند.

. سوژه در حال شدن درون نوعی زیست و نگاه نمادین به واقعیت است که خوانش‌پذیر می‌شود، چنان‌چه مولانا و خیام و شناخت همه هنرمندان، آثار هنری، تاریخی و فلسفی این گونه است.

از طرف دیگر، سوژه مدرنیته نیز در حال شدن فهم‌پذیر می‌شود. چون او در تنش و تحول زمانه قرار دارد. بنابراین امروز مقوله شدن صرفاً یک انتخاب عارفانه، شاعرانه و هنرمندانه نیست بلکه ضرورت زندگی در دنیای مدرن آن را از بیرون ایجاب می‌کند و چه خوب که ما از پیش تمرین شدن را درون کانتکت شیت‌های مان داریم و نیز در ادبیات و تاریخ خودمان.

تا به امروز ما شعرهای مولانا را خوانده‌ایم و تفسیر کرده‌ایم اما او خودش می‌گوید کافی نیست، جالب اینجاست که او برای شناخت خودش (که می‌تواند شناخت هر کس دیگری هم باشد که چون او در حال شدن است) ما را به قلب و دلش دعوت نمی‌کند، بلکه به چشم فرا می‌خواند! او نمی‌گوید برای شناخت من دیوان مرا حفظ کن، سماء و مشاعره کن، بلکه می‌گوید: «و ز چشم من بنگر مرا». ما می‌دانیم چیزی که باعث می‌شود چشم‌های او واقعیت قرن هفتم هجری را فراتر از شکل عینی آن تجربه کند، نمادین نگاه کردن او به خود و واقعیت بوده است. همان‌طور که عکاس مستند برای اجتناب از اسکن آنچه پیش چشم‌هایش رخ می‌دهد نیازمند چنین طرح نمادینی از امر واقع در واقعیت است تا از نگاهی خبری‌داشتن به اتفاق امتناع کند. بنابراین موضوعات تا جایی که از معنای عرفی خود خارج می‌شوند این امکان را می‌یابند تا جنبه نمادین و نشانه‌بودگی خود را بازتابانند. این خارج کردن موضوعات از معنای عرفی نه به معنای دگرذیسی و دست‌کاری آنها بلکه با هدف نشان دادن حقیقت‌شان رقم می‌خورد؛ حقیقتی که با کنار رفتن گسل‌ها می‌توان دید یا با انباشت رسوب‌ها درون یک موضوع. زمانه تمایل دارد نشانه‌ها را پاک کند و همه چیز را درون بی‌شکلی تمام کند، این بی‌شکلی چون درون تنوع شکل‌ها اتفاق می‌افتد شبیه ماسک در مجموعه در پاریس ناشناس به چشم‌ها نمی‌آید، اما نماد و نشانه است که معنا را وارد این جریان می‌کند و به آگاهی

وارونه برای بازتاب واقعیتی که درک می‌کند، کمک می‌کند.



Ali Shirjian/New Delhi, India 2011

حال خارج کردن موضوعات واقعی از معنای عرفی آن چطور اتفاق می‌افتد؟ نمادها و نشانه‌ها و علامت‌ها حاوی معانی و کارکردهای متنوعی هستند. همان‌طور که چراغ قرمز راهنمایی و رانندگی علامتی است یا رنگ قرمز نماد خون و عشق است. علامت‌ها بستگی به نوعی قرارداد دارند. همان‌طور که چراغ قرمز راهنمایی و رانندگی به قراردادی بستگی دارد که ما با هم بسته‌ایم تا وقتی آن را دیدیم بایستیم، اما نماد و سمبل‌ها به جای دورتری اشاره می‌کنند و جنبه قراردادی ندارند، بلکه با ناخودآگاه ما مرتبط هستند و جنبه‌های اسطوره‌ای و معناگرا دارند. فرق دیگر نماد و سمبل با علامت در این است که نمادها به جای دورتری اشاره می‌کنند و علامت‌ها درون همان قرارداد کارکرد خود را می‌یابند، اما نمادها را می‌توان در ساحت‌های متنوعی بسط و گسترش داد. علامت بر اساس زمینه‌ای که در آن قرار دارد قابل تشخیص است، چراغ راهنمایی و رانندگی، پرچم، جایزه اسکار، لوگوی قلم برای ناشران و... اما نمادها نیاز به تأمل بیشتری دارند چرا که صرفاً به قرارداد اجتماعی

وابسته نیستند.

«نمادها معنای پنهان آن چیزی هستند که می‌خواهیم بیان کنیم، شناسایی نمادها از طریق شکل ظاهری و جنس آن ممکن می‌شود و نیازمند تحلیل روان‌شناختی است، به عبارت دیگر نیازمند تأویل هستیم تا بفهمیم معنای آن چیست و گرنه در نظر، کودکانه جلوه‌می‌کنند. برای مثال عدد یک، نماد و سمبل انسان ایستاده، خدای یگانه و شمشیر است و شما به وفور این نماد را در ادبیات، تاریخ تمدن، هنر، سیاست، تبلیغات و فلسفه می‌بینید. نکته بعدی و مهم این است که علم از کل به جزء می‌رسد تا جزء را توضیح دهد. یعنی در علم کاهش مجموعه به واحد وجود دارد. برای شناخت آب به مولکول اکسیژن و هیدروژن برمی‌خوریم، اما در مقابل آن نماد قرار می‌گیرد که موضوع خود را کاهش نمی‌دهد، بلکه افزایش می‌دهد. در نماد آب، شفافیت را می‌بینیم، اینکه شکل مظلروف را به خود می‌گیرد، جنبه پاک‌کنندگی، خدای آنها در ادیان مختلف و ... می‌توان بی‌نهایت تفسیر و معنی را درون همان یک واحد آب خوانش کرد. بنابراین علامت همان معنی‌ای که نشان می‌دهد را انتقال می‌دهد اما نماد معانی زیادی را به ذهن می‌آورد. از دید یک نمادشناس اسطوره و نماد نسبت دارند و به همین دلیل می‌بایست تفسیر شوند و اگر نشوند چیزهایی بی‌معنی جلوه‌می‌کنند. شبیه خواب‌های ما که نمادهای آن روان‌کاوی می‌شود و گرنه بدون تفسیر روان‌کاوی خواب چیزی بی‌معنا جلوه‌می‌کند. در نتیجه می‌توان گفت: **نمادها را بدون عینیت نمی‌توان فهمید.** برای مثال علامت تلفن، نشان مخابرات است اما در نمایش وقتی بازی‌گری در سکوت با تلفن حرف می‌زند این یک نماد و سمبل است»^۱

عکاس مستند برای از آن خود کردن بیرون به وساطت مفهوم نیازمند است که این امر از طریق به کارگیری تنوع نمادها ممکن می‌شود. البته لازم نیست عکاس این نمادها را خودش معنا کند، او باید بداند چیزها در موقعیت چگونه به معنای نمادین‌شان اشاره می‌کنند، همین و نه بیشتر. او در مرحله کنش رو به پس است که خوانش‌های مفهومی از دل آن مواجهه را بیرون می‌آورد و مخاطب حرفه‌ای یا منتقد هنری برای درک کامل‌تر آن وقت می‌گذارد. فرق عکاس مستند و عکاس خبری در موقعیت عکاسی در این است که او چشم‌هایش نیز به موضوع نمادین نگاه می‌کند.

واگذاری موضوع به نمادهایش در حقیقت به از نویافتن و عمیق‌تر شدن موضوع

منجر می‌شود، اما مواجهه عکاسی خبری در همان مرحله واگذارشدن به موضوع تمام می‌شود و از موضوع فراتر نمی‌رود.

«نمادها به چیزی فراتر اشاره می‌کنند، در ضمن نماد با آنچه به آن اشاره می‌کند مشارکت نیز دارد، به این معنی که براساس مشارکت این اشاره شکل می‌گیرد. دیگر اینکه نماد سطوحی از واقعیت را بازمی‌کند که در غیراین صورت بسته می‌ماند. علاوه بر آن ابعاد و عناصری از روح ما را نیز آشکار می‌کند که با ابعاد و عناصر واقعیت مطابقت دارد و نوعی ارتباط میان دنیای درون و بیرون ایجاد می‌کند. نمادها را نمی‌توان عمداً تولید کرد، یک تصویر به یک نماد تبدیل می‌شود، زیرا به بخش ناخودآگاه وجود ما جلب می‌شود، نمادها قدرت خود را به دست می‌آورند چون احساساتی را بیان می‌کنند که یک گروه انسانی را در کنار هم قرار می‌دهد. مخاطب هم نمادها را می‌سازد و هنرمند صرفاً آنها را درون اثر خود جای می‌دهد، چون نمادها درون نوعی مشارکت جمعی ساخته می‌شوند. نمادها مانند موجودات زنده هستند، رشد می‌کنند و سپس می‌میرند. مانند از بین رفتن اهمیت پرتره-منظره‌نگاری که با ظهور عکاسی از میان رفت، یا محوشدن نماد جنبش‌های انقلابی بعد از شکست.

یونگ روان‌شناس معروف استدلال می‌کند کههن‌الگوها برای ضمیر ناخودآگاه بشر در دسترس نیستند، آنها آشکارا در لایه‌های عمیق تر ناخودآگاه، به ویژه در بستری که ما نام «ناخودآگاه جمعی» بر آن می‌گذاریم، زندگی و عمل می‌کنند. آنها در حقیقت یک زندگی روانی ناشناخته متعلق به گذشته‌ای دور را به آگاهی زودگذر ما وارد می‌کنند. چندان دشوار نیست که لایه‌های باستانی و نظم درون آن را به عنوان مفاهیمی در نظریه‌گیری که به پدیده‌های مشابه اشاره می‌کنند: «زمین وجود». بنابراین از نظر یونگ نمادها به ویژه آنها که ماندگار هستند به عنوان تجلی بصری کههن‌الگوها در نظر گرفته می‌شود. برای یونگ این تنش کلید رشد فردیت است، ما جذب نمادها به عنوان وسیله‌ای برای خودسازماندهی می‌شویم. دانشمندان و هنرمندان در تلاش برای درک داده‌ها به تصویری نمادین بازمی‌گردند تا به عنوان نقطه لمسی برای کوشش‌های جدید باشد»^۱ برای درک بهتر به ذکر چند نمونه از نمادها می‌پردازیم:

بندباز

در بیش‌تر تمدن‌ها به بندبازان، شعبده‌بازان و دلک‌ها توجه می‌شود.

بندبازان که از آنان اغلب در ادبیات و هنرهای تجسمی یاد شده به نماد معینی اختصاص ندارند، ولی می‌توان مشاهده کرد که آنان به مضمونی ثابت از تخیل یا رؤیای انسانی جواب می‌دهند. یک بندباز شاید نشانه شادمانه کسی است که خود را از مقتضیات معمول زندگی رها کرده است. اگر بندباز در وضعیتی مخاطره‌آمیز قرار می‌گیرد به طور یقین برای نشان دادن راه حلی است که در یک حرکت معمولی یافت نمی‌شود. در این حالت بندباز به شکل نماد یک تعادل مخاطره‌آمیز جلوه می‌کند.^۱

باغ

در ایران باغ نه فقط یک معنای دنیایی بلکه معنایی ماورالطبیعی و عرفانی دارد. عشق و باغ مضمون اصلی معنویت در دنیای ایرانی است. از شهرت‌ترین دیوان‌های شعر گلستان و بوستان‌اند که به معنای باغ هستند. باغ مخزن همیشگی تشبیه و استعاره است و چندین شاعر وصیت کرده‌اند در باغ دفن شوند. باغ مختصاتی شبیه واحد و جزیره دارد از جمله طراوت، سایه و پناهگاه. باغ نشان‌گر رؤیایی جهانی است که فرد را از دنیای واقعی بیرون می‌برد.^۲

بافندگی

پارچه، نخ، حرفه بافندگی، ابزار نخ‌ریسی یا نساجی همگی نماد سرنوشت هستند. آنها برای نشان دادن آن چیزی هستند که مقدر می‌شود، یا در سرنوشت دخالت دارد. ماه سرنوشت را می‌بافد، عنکبوت تار می‌تند، آنها تصویر نیروهای هستند که سرنوشت را رقم می‌زنند. در سنت اسلامی، پیشه بافندگی نماد بافت و حرکت جهان است. بافندگی یک عمل خلاق و زاینده است، بافندگی فقط نشانه مقدرات و جمع کردن حقایق مختلف نیست بلکه نشانه خلق کردن و صادر کردن از جوهر خود است. همان‌طور که عنکبوت از وجود خود تار می‌تند.^۳

چشم

در میان مصریان چشم بزک کرده نماد قداست است و آن را به تقریب در همه آثار هنری مصر می‌بینیم. در این آثار چشم را چون چشمه آبی جادویی، یا چشم نور تزکیه‌کننده به شمار می‌آورند. در همه سنت‌های مصری چشم به عنوان طبیعت خورشیدی و ناری، منبع نور، آگاهی و باروری ملحوظ می‌شود.^۴

کبوتر

۱ - فرهنگ نمادها، ژان شوالیه و آلن گربران، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایی

۲ - همان

۳ - همان

۴ - همان

در باور یونان باستان که به طرز متفاوتی بر خلوص ارزش‌گذاری می‌کند نماد کبوتر نه تنها در تضاد با عشق جسمانی نیست بلکه مرتبط با آن است. کبوتر را نماد عشق دانسته‌اند، نمادگرایی عشق را با وضوح بیش‌تر می‌توان در جفت کبوترها دید. کبوتر نشان آن گوهر زوال‌ناپذیری است که انسان در اختیار دارد؛ اصل حیاتی‌اش «روح». کبوتر پرنده‌ای است بی‌نهایت اجتماعی که همواره بر ارزش‌های مثبت نمادگرایی‌اش تأکید شده‌است.^۱

سیب

سیب از نظر نمادگرایی در چند مفهوم ظاهراً متمایز به کار می‌رود، هرچند این مفاهیم کمابیش با هم ارتباط دارند. سیب گاه ابراز معرفت و شناخت، گاه میوه درخت زندگی و گاه میوه درخت شناخت نیک و بد است. سیب میوه‌ای است که جوان و تازه می‌کند، سیب نماد نوکردن و تازگی دائمی است.^۲

سگ

اولین کاربرد اسطوره‌ای سگ که در سراسر جهان گواهی شده وظیفه راهنمایی ارواح است. بسیاری از اسطوره‌ها سگ را به وام گرفته‌اند. سگ، حیوان اهورامزدا، در دین باستانی ایرانیان تأثیر بسزا داشته و دفع ارواح خبیث برعهده‌اش بوده است.^۳

پا

به عقیده پل دیل پا از آن وجهی که تکیه‌گاه انسان در هنگام سرپایستادن است نماد نیروی روح به شمار می‌رود و هرگونه ناهنجاری در پا، نشانه یکی از ضعف‌های روحی است. در اسطوره ویش نره، پاها با زمین مرتبط هستند یعنی با این برخورد جسم به وجود می‌آید. در تصویر تمثیلی بودا رد پا استعاره‌ای از زمین، تخت، جهان واسط، و چتر آسمان است. جای پای مسیح (ع) در کوه زیتون، یا جای پای محمد (ص) در مکه، اثر قدم به معنی این نیست که من آمده‌ام، بلکه بدین معنی است من اینجا هستم و اینجا می‌مانم. این رد پا است که در شکار معمولی دنبال می‌شود و همین ردپا است که به طرزی نمادین در شکار روحانی تعقیب می‌شود. اما رد پا مشهود نیست مگر بر دروازه خورشید و در محدوده کهکشان. از آن نقطه به بعد رد پا محومی شود زیرا خداوند از اول و آخر عاری از پا بوده است.^۴

۱ - همان

۲ - همان

۳ - همان

۴ - همان

و...

بار دیگر تأکید می‌کنیم در موقعیت عکاسی قرار نیست ما این نمادها را معنا کنیم و از طریق معنا کردن عکس بگیریم بلکه این اتفاق معناسازی خود به خود می‌افتد. شرط چنین فرایندی شناخت این عوامل و تلاش برای بازشناسی آنها درون کلیت قاب‌بندی است، نه معناسازی عناصر برای قاب‌بندی. قبلاً بیان شد نمادها را ما نمی‌سازیم چون یک کنش مربوط به ناخودآگاه جمعی است. عکاس مستندی که می‌داند عینیت‌ها در ناخودآگاه جمعی نیز سایه دارند به خود مجال تأمل بیشتری برای مواجهه با واقعیت می‌دهد و دچار اشتباه گرفتن واقعیت و امر تجربی نمی‌شود.

حال به دلیل وسعت دامنه نمادها و تنوع و عمق آنها، ما این موضوع را تحت یک عنوان خلاصه می‌کنیم و به همه آنها «واقعیت دوم» می‌گوییم. موضوعات تا جایی که از معنای عرفی خود (کارکردپذیر) خارج می‌شوند امکان می‌یابند نشانه، نمادبودگی یا معانی دوم و سوم و ... خود را ابزار کنند. ایرانیان با فرش نسبت دوستی سالیان و تاریخی دارند، ممکنست خودشان تأثیر این دوستی را چون همه‌گیر است درک نکنند. فارغ از اینکه پا خودش یک نماد است، فرش ایرانی انداخته‌شده زیر پا پر از نقش و نگار است، ما این موضوع را ساده‌می‌گیریم به این دلیل که همه فرش دارند و امری عادی است اما این امر عادی است که سازنده بسیاری از وجوه ناخودآگاه ماست. ما با این نمادها بزرگ‌می‌شویم و ناخودآگاه جمعی نیز نه از طریق کتاب، رسانه و... که از درون همین نسبت‌های معمول زندگی در ما ریشه می‌دواند. من در ایران به شکل فرش توجه می‌کردم اما نقش آن را در ناخودآگاهم نمی‌دانستم تا وقتی که مهاجرت کردم و در کشوری ساکن شدم که چنین عادت‌ی باب نیست و صرفاً خانواده‌های ثروتمند فرش دست‌باف را آن هم برای تزیین یا نهایت به عنوان یک فرش زیر پا استفاده می‌کنند. این سخن بوی عتیقه‌بازی و ناسیونالیسم نمی‌دهد چون مخالف چنین برداشتی از فرهنگ و تاریخ هستم، بلکه صرفاً می‌خواهم بگویم فرش ایرانی که زندگی روزانه ما روی آن رقم می‌خورد خودش پر از نمادهایی است که در ادبیات می‌توان رد آنها را گرفت. چنین هندسه و ظرافتی بافته‌شده به زندگی روزانه نمی‌گذارد واقعیت نقش تخت موکت را به خود بگیرد.

حال خارج کردن موضوعات واقعی از معنای عرفی آن چطور اتفاق می‌افتد؟ برای این مهم به «معنای دوم» اشیاء، فضاها، ارتباطات و امور واقع توجه می‌کنیم، این واقعیت دوم می‌تواند حامل محتوا، پیام، نشانه و نمادی فراتر از آن موضوع

در آن موقعیت باشد. برای مثال عکس نچوی در رویداد یازده سپتامبر^۱ که حاوی فورگراند صلیب است، او درون بازشدن موقت گسل‌های جامعه نیویورک در رویداد یازده سپتامبر دنبال معنای دوم یا واقعیت بزرگ‌تری است که بدون این گسل خوانش پذیر نمی‌شود یا اگر به شکل مفهومی خوانش پذیر هست به شکل عینی نیست. از این طریق او می‌تواند لایه و نمادها را برای درک عمیق‌تر از واقعیتی که درک می‌کند، به کار بگیرد. در آثار و عکس‌هایی که تا به الان در جلسات نشان‌داده و نشان‌خواهیم‌داد، می‌توان نقش و کارکرد استفاده از نشانه و نماد را دید و خواند.

برای ادامه بحث می‌بایست دوباره مراحل رشد ایده - در جلسه دوم بحث شد - را به یاد بیاوریم. در آنجا نشان دادیم

در حالت اول موضوع بزرگ‌تر از ایده است، فرض کنید شما به یک کشور خارجی سفر کردید یا یک خارجی به ایران آمده‌است، در این حالت تنوع موضوع‌ها فراتر از آگاهی عمل می‌کنند و احساس گمشدگی به فرد دست می‌دهد. توریست‌ها بدون نقشه و گوگل‌مپ نمی‌توانند جابه‌جا شوند. در نگاه توریست همه چیز موضوع است، پس هیچ چیز قابل دفاع نیست و همه چیز در یک سطح قرار دارد و در نتیجه واقعیتی به وجود نمی‌آید! توریست در روبه‌رو شدن با موضوعات و نتایج ندارد. برای فردی با چنین سطح از آگاهی، واقعیت وجود خود را آشکار نمی‌کند چون هر موضوع جدیدی به واقعیت تبدیل می‌شود و او نمی‌داند این موضوع چه نسبتی با موضوع قبل و بعدی دارد، برای همین فهم واقعیت فراتر از موضوع مورد مشاهده ضرورت نمی‌یابد. هر چیزی که او می‌بیند یک واقعیت تام و تمام برای خود و در خود است و این در خود بودن خود را در تک‌عکس‌های پراکنده‌ای نشان می‌دهد که هر کدام در خود معنا می‌شوند. در این مرحله «دیدن» اتفاق نمی‌افتد و نتیجه آن عکس‌هایی است که یک توریست به شکل اتفاقی، تخت، فولو و فوکوس و بر محور تصادف (بدون مواجهه واقعی و عکاسانه) می‌گیرد. برای او چون همه چیز درون تصادف اتفاق می‌افتد نماد و نشانه و امر مازاد معناندارد، اما علامت چرا. برای مثال علامت گل‌دسته مسجد یا میدان تاریخی که عکس آن را قبلاً در کتاب راهنمای سفر دیده‌است. برای همین ایده او از سطح تلاش برای تشخیص علامت‌ها فراتر نمی‌رود. این مرحله، مرحله کودکی یا طفولیت آگاهی و ایده است.

در مرحله دوم و سوم، وقتی آن توریست مدتی اقامت کرد، ایده به سطح فراوانی موضوع‌ها می‌رسد و با آن برابر می‌شود، او آدرس‌ها را یاد می‌گیرد و دیگر به نقشه و توصیه و کروکی نیاز ندارد و بدین‌وسیله از احساس گمشدگی و عدم اعتماد و ترس بیرون می‌آید. در این وضعیت تازه، بدون نقشه هم می‌داند کجای شهر قرار دارد و از کجا برود تا به کار و بار خود برسد. او می‌فهمد ایرانیان چه رفتاری برای ارتباط با دیگران نشان می‌دهند، با دیگران چطور وارد گفتگو می‌شوند یا با سازمان‌ها و فضاهای بوروکراتیک چطور ارتباط برقرار می‌کنند، تعطیلات خود را چگونه می‌گذرانند و چه تمایز سیاسی میان نسل‌های آنان جاری است؟ چه غذاهای ایرانی و غیرایرانی را بیش‌تر می‌خورند و چطور غذاهای خودشان را می‌پزند؟ هنرمندان و ورزش‌کاران و سیاستمداران ایران را می‌شناسد، از مغازه‌های مورد نظرش خرید می‌کند و افراد مطمئنی که بتواند با آنان وقت بگذراند یا با آنها وارد همکاری موقت شود را پیدا می‌کند. ...

روزهای نخست نمی‌توانست هیچ چیزی را به چیز دیگر ربط بدهد اما در این مرحله، می‌تواند از طریق ربط موضوعات، فعالیت‌های خود را سر و سامان بدهد. این ناممکن بود مگر با فعالیت «خود» درون شبکه روابط متقابل جامعه، یا همان روابط انسانها و محیط. بنابراین در این مرحله آن توریست شروع به «دیدن» می‌کند و برخلاف حالت قبل، می‌تواند برای خودش یک موضوع را از میان سایرین برگزیند، یعنی بر واقعیتی انگشت می‌گذارد و نتیجه می‌گیرد، اما به چه طریق به آن نقطه می‌رسد؟ این نکته مهمی است. او به چه طریق به آن انتخاب دست می‌یابد؟ از طریق دانستن اینکه «چه نمی‌خواهم» است که به آن انتخاب می‌رسد. مثال دیگری می‌زنم که برای خودم نیز اتفاق افتاده است. وقتی عکاسی پایه را می‌گذرانید حالت گمشدگی را تجربه می‌کنید، شبیه روزهای نخست سفر یک توریست، تا بتوانید بر مطالب کلاس عکاسی مسلط شوید. در ابتدا حالت توریست گم‌شده در شهر را دارید که نیازمند نقشه و کروکی است. بعد از اتمام دوره و فارغ‌التحصیلی، هم‌کلاستان از شما می‌پرسد برای عکاسی نجوم به کویبر می‌رویم، می‌آیی؟ به او می‌گویی نه علاقه‌ای ندارم. یا فرد دیگری چند فریم عکس حیات وحش به شما نشان می‌دهد و شما ضمن تماشا علاقه و اشتیاقی در خود نمی‌بینید که آن را تجربه کنید. پس به درخواست او مبنی بر عکاسی از حیوانات نه می‌گویید. حالا در این مرحله اگر دوست شما بپرسد به چه نوع عکاسی علاقه‌داری؟ چه گرایش‌هایی را می‌خواهی دنبال کنی؟ پاسخ دقیق آن را هم نمی‌دانی! در حقیقت در این مرحله براساس چیزهایی که «نمی‌خواهی» یا علاقه به انجام آن نشان نمی‌دهی به

گزینه مورد انتخاب خودت نزدیک می‌شوی. (این مرحله شبیه وضعیت تاریخ سیاسی امروز ایران است، می‌دانیم چه نمی‌خواهیم اما هنوز نمی‌دانیم چه و چطور می‌خواهیم) بنابراین روند رشد آگاهی یا شناخت این طور است، به شکل تدریجی و با حذف گزینه‌های اضافه اتفاق می‌افتد؛ همان طور که ایده در حین عکاسی ممانعت می‌کند تا با عینیت وارد مواجهه‌ای شخصی‌تری بشویم. این نکته مهمی است، خودآگاه شدن برخلاف به دست آوردن اطلاعات از نوع جمع کردن^۱ نیست، بلکه با کم کردن است که شکل می‌گیرد، بنابراین وقتی در این مرحله، ایده و موضوع در یک سطح قرار می‌گیرند، شما براساس چیزهایی که نمی‌خواهید دست به انتخاب می‌زنید و این آغاز خودآگاه شدن از این است که حقیقتاً چه خواهید خواست. در این وضعیت چون سطح ایده و موضوع به همدیگر نزدیک است در عمل عکاسی شما چه اتفاقی می‌افتد؟ شما از آن موضوع «گزارش» تهیه می‌کنید و این همان عکاسی خبری است. چنانچه عکاسی خبری نیز گزارش یک رویداد بیرونی است. بنابراین در مرحله دوم و سوم رشد ایده، گزارش از یک موضوع و روایت تک‌موضوعی از منظر بیرون شکل می‌گیرد و در نتیجه واقعیت درون نوعی گزارش از امر تجربی دسترس پذیر می‌شود.

ولی چیزی که شما را از مرحله سوم به چهارم می‌آورد قدرت حذف کردن در شماست و حتماً این حذف از طریق انتخاب‌هایی صورت می‌گیرد که در مراجعه پی‌درپی شما به آرشیو رقم خواهند خورد.

در مرحله چهارم فرد به جایی می‌رسد که می‌داند چه می‌خواهد و واقعیت از وجه مثبت آن قابل انتخاب می‌شود نه صرفاً از منظر نفی، (چه نمی‌خواهیم) در این مرحله برای آن عکاس چه اتفاقی می‌افتد؟ در این مرحله به جای گزارش صرف از موضوع، او قادر می‌شود آن موضوع را تحلیل کند و لایه‌های آن را ببیند. اینجا او دیگر یک ناظر بی‌طرف نیست (گزارش)، می‌تواند در روند روایت موضوع و واقعیت متصل به آن دخالت کند. عکس نچوی از یازدهم سپتامبر نمونه‌ای از این دخالت است. این فریم چیزی را گزارش نمی‌دهد بلکه ضمن نشان دادن رخداد، واقعیتی فراتر از موضوع را با رؤیت‌پذیری قابل تحلیل می‌کند. در این مرحله است که عکاسی مستند به یک زبان تبدیل می‌شود و بدن خود را به شکل مستقل می‌یابد.

در حالت دوم و سوم که ایده با موضوع در یک سطح قرار داشتند عکاس

از موضوع، گزارش می‌گرفت، حالا که نگاه عکاس از موضوع به سمت ایده حرکت کرده است و عیار آگاهی سنگین‌تر از پراکندگی موضوعات عینی شده، چه اتفاقی در عکس می‌افتد؟ این تمایز را به چه طریق درک کنیم؟ روش کلیدی و مهمی را معرفی می‌کنیم که از طریق آن مباحث بعدی نیز طرح می‌شوند. در عکاسی خبری عکاس به دلیل هم‌سطح بودن آگاهی و موضوع، محصور واقعیت اول - یعنی همان موضوع یا اتفاق که پیش روست - می‌شود، برای همین به گزارشی از آن اکتفا می‌کند. اما عکاسی مستند مربوط به مرحله بعدی رشد ایده و آگاهی است و در آن عکاس به یک «واقعیت دومی» رسیده و مفهومی را از واقعیت به عنوان یک ایده واقعی انتزاع کرده است. پس از طریق واقعیت دوم است که به واقعیت اول رجوع می‌کند و آن را بازتاب می‌دهد. در این مرحله عکاس مستند این توانایی را پیدا می‌کند از دل اتفاق به «واقعیت‌های دوم و سوم» اشاره کند که این واقعیت‌های دوم و سوم از طریق به کارگیری نماد و نشانه درون عکس قابل خوانش است. بدین وسیله عکس او، ضمن نشان دادن واقعیت اول یا همان اتفاق، جنبه تحلیلی و عمیق‌تری به خود می‌گیرد. چنانچه اگر به عکس جیمز نچوی از یازده سپتامبر بازگردیم و به این موضوع توجه کنیم که عکاسان دیگر که آنجا بودند این نشانه را ندیدند یا اگر دیدند «ربطی» میان این نشانه و آن رویداد ندیدند. ما گفتیم در مرحله چهارم، عکاس مستند می‌تواند ربط بدهد و برای همین صاحب ایده‌ای فراتر از مغازه فست‌فود می‌شود. در این مثال واضح است که برای نچوی ربط این نشانه و رویداد مهم است و درون عکس او نیز این دو به هم مربوطند (درون ترکیب‌بندی به هم بافته شده‌اند) ولی برای سایرین یا عکاسان دیگر اساساً چنین ربطی وجود ندارد یا در موقعیت به چشم نمی‌آید چون آنها در مراحل دوم و سوم هستند.



Thomas Hoepker

مثال دیگر، عکسی از محمدرضا شاه پهلوی است، او اسناد زمین را میان دهقانان در اصفهان توزیع می‌کند. عکاس در موقعیتی خبری قرار دارد و عکاس دربار هم آنجا هست و از مراسم به شکل خبری و آنچه در شرف وقوع است، گزارش تهیه می‌کند. در این عکس اما به نوع رابطه شاه و دهقان پی می‌بریم، دست‌های شاه می‌خواهد دهقان را از روی زمین بلند کند، شاه راضی به این بوسه نیست، دهقان داوطلبانه این کار را می‌کند، حداقل این‌طور به نظر می‌آید. این عکس در قالب آنتی‌تز مواجهه عکاس با موضوع، به درونی کردن قدرت و استبدادپذیری در جامعه اشاره می‌کند و از طریق بوسه بر پا زدن و خم‌شدن، نماد اقتدار، سلطه، پذیرش و تمکین را نشان می‌دهد. در حقیقت او از طریق واقعیت دوم یا همان استبداد به واقعیت اول نگاه می‌کند. واقعیت اول دست‌تکان دادن مردم، صف دهقانان و دست‌دادن شاه با برخی از آنان است، همان تصویر همیشگی احترام عمومی به شخصیت شاه و رهبر، اما واقعیت دوم نوع قدرت شاهنشاهی، رابطه دهقان و مالک روستایی است که از طریق واقعیت اول بازتاب می‌یابد. عکاس مستند سعی دارد باطن ماجرا یا همان

صدای خودش، دیدگاه خودش را از طریق واقعیت دوم بازتاب بدهد. دیدگاه او از قبل درون روابط سه‌گانه به واقعیت تبدیل شده است چنان‌چه این عکاس خارجی از پیش از شکل استبداد مطمئن بوده است و گرنه آن را نمی‌دید یا اگر می‌دید شبیه عکاس دربار آن را به شکل ادای احترام معنا می‌کرد، او به دلیل امر مازادی که در ذهن دارد چون آگاهی وارونه‌ای درون آن موقعیت عمل می‌کند و در مقابل، زندگی نیز درون تصادف‌های خود این لحظه را پیش‌نگاه او باز می‌کند. این لحظه برای اوست و نه هیچ‌کس دیگری در آن موقعیت، مردم نیز بعدها به این صحنه باز خواهند گشت، چنانچه ما.

«امر واقعی در این جا چیزی نیست که در برابر درآمدن به عرصه نمادین مقاومت می‌کند، پس مانده‌ای بی‌معنی که نمی‌توان آن را جزیی از عالم نمادین ساخت، بلکه برعکس به صورت واپسین پشتوانه آن عمل می‌کند. برای آن که امور معنا یابند، این باید به وسیله قطعه حاذقی از امر واقعی تأیید گردد که می‌توان آن را یک «نشانه» قلمداد کرد. خود واژه نشانه، در تقابل با نشان‌هایی که به دل‌خواه اختیار می‌شوند، «به پاسخ امر واقعی» مربوط می‌شود: «نشانه» را خود چیزها به ما می‌دهند. نشانه نشان می‌دهد که حداقل در یک نقطه معین می‌توان بر مغاک پل زد که امر واقعی را از شبکه نمادین جدا می‌کند. نشان می‌دهد که خود امر واقعی به درخواست دال پاسخ می‌دهد. در لحظه‌های وقوع بحران اجتماعی، پدیده‌های جوی یا نجومی غیر عادی به صورت نشانه‌هایی خبردهنده از آینده تعبیر می‌شوند. در این جا نکته اساسی این است که امر واقعی که هم‌چون پشتوانه واقعیت نمادین ما عمل می‌کند، از قرار معلوم باید یافت شود و نه تولید^۱».

عکاسان خبری برجسته به نوعی مستندکار هستند، یا صاحب مواجهه مستند. آنان در اغلب موارد بعد از ساخت مواجهه و نگاه شخصی به دنیای عکاسی خبری و جنگ کشانده می‌شوند، برای همین به آن موقعیت با زیبایی‌شناسی خودشان وارد می‌شوند و بدین‌وسیله درون بدن رویدادها زندگی نمی‌کنند بلکه رویدادها را درون بدن خودشان از طریق به کارگیری مواجهه و درون نوعی زیبایی‌شناسی جای می‌دهند. حال به این عکس نگاه کنیم:



Abbas Attar

این عکس نامزدی ریاست جمهوری آقای محمد خاتمی را نشان می‌دهد. عکاس از طریق الفبای بصری لحظه و سرعت عمل بالا، به آنتی‌تزی رسیده است. عکاسان خبری مراسم را به همان نحوی که پیش می‌رود پوشش می‌دهند، عکاس مستند اما درون این روابط، نسبت‌ها و مراسم به دنبال صحنه‌ای، لحظه‌ای، آدمی می‌گردد که چیز بیشتری را به رخداد اضافه کند، آن چیز بیش‌تر از پیش درون آگاهی او شکلی از واقعیت به خود گرفته است. این امر مازاد درون نگاه شخصی او به واقعیت جای دارد و حاصل تصور شخصی و تعمیم‌های انتزاعی او نیست، بلکه از طریق مواجهه و بررسی روابط سه‌گانه به فهم واقعیت کلی‌تری چون رابطه و شکل قدرت و مردم در آن جامعه می‌رسد، آن وقت آن امر مازاد از طریق عکاس و مواجهه او از طریق نوعی تصادف دوباره به واقعیت اول برمی‌گردد و به آن اضافه می‌شود. چیزی که این اتصال را برقرار می‌کند به کارگیری نشانه‌ها و نمادها است. سخن مارکس خاطرتان هست؟ هر امر واقع از صرف واقع بیشتر است! این امر مازاد که همان تاریخ است از طریق عکاسی مستند ژورنالیستی به رخداد و از طریق عکاسی مستند هنری به واقعیت بازمی‌گردد. اینجا همان جایی است که عکاس مستند را از عکاس خبری و سهام جدا می‌کند، چون از طریق او است که امر

مازاد، امر به سایه‌رفته دوباره به واقعیت برمی‌گردد و رؤیت‌پذیر می‌شود و مهم‌تر اینکه این بازگشت امر مازاد نه از بیرون و الصاق و منگنه تصورات شخصی شبیه کاری که عکاسی فاین‌آرت می‌کند، بلکه از درون همان امر واقع، سایه‌هایش را درمی‌آورد. برای همین ما واژه برگشتن را استفاده کردیم و نه آمدن امر مازاد. عباس عطار نمی‌خواهد خاتمی را بد جلوه بدهد، او خصومت شخصی و سیاسی ندارد، ولی از آنجا که عکاس مستند آگاهی وارونه است و برای تاریخ کار می‌کند به صحنه اتفاق از قبل بازگشته است. تاریخ همین امکان بازگشت سایه‌ها به امور واقع از طریق کنش فردی و جمعی ما است. زمانه و واقعیت‌های اجتماعی سایه‌های امور واقع، پیامد، عوارض و نسبت و پیوندهایشان را پنهان می‌کنند (می‌پوشانند).

عکاسی مستند «به عنوان زبان» و با فرم «مواجهه» خود این قابلیت را دارد که ما را به فردی تاریخی تبدیل کند، با ساخت چنین خودآگاهی و با عمومی کردن آن است که می‌توان تاریخ را نه در نسخه‌های خطی و شفاهی، که از «درون نگاه کردن» و «ادامه ردپاها» دنبال کنیم. ملتی که تاریخی نگاه می‌کند یک تاریخ زنده است، نه صرفاً ملتی که تاریخی را به دوش می‌کشد. بعداً به ضرورت این ماجرا می‌رسیم.

برای نحوه به کارگیری علامت، نشانه و نماد مثال‌های بی‌شماری را می‌توان آورد، چون عکاسان به شکل‌های مختلف که برآمده از آگاهی، شکل مواجهه و موقعیت تاریخی که در آن عکاسی می‌کنند نمادها را به کار می‌گیرند و نمادها نیز آنها را به کار می‌گیرند! این به کارگیری دریچه‌ای را به ناخودآگاه جمعی و سایه‌های امر واقع باز می‌کند.

از خودم شروع می‌کنم چون تجربه‌ای واقعی است:



Mahmud Farshchian



Ali Shirjian

این عکس گود طلائی است، طلائی منطقه‌ای خشک و بیابانی در غرب استان خوزستان است. خانواده شهدایی که در جنگ با عراق، عزیزان‌شان را اینجا از دست دادند و اجساد آنها در این گودال پیدا نشد، نوروز هر سال برای یادبودشان به این منطقه می‌آیند. من تابلوی ظهر عاشورای استاد فرشچیان را قبلاً دیده بودم، اما موقع عکاسی به آن فکر نمی‌کردم. همان‌طور که بیان شد ناخودآگاه جمعی از طریق نماد به واقعیت بازمی‌گردد. این شباهت نه توسط خودم که بارها از طرف افرادی که این عکس را دیدند به من یادآوری شد، در واقع آنها بودند که نسبت میان این عکس و تابلو را برای من برقرار کردند، نه خودم. وقتی متوجه شدم افراد مختلف چنین حسی دارند و به زبان می‌آورند مطمئن شدم که یک مواجهه نمادین بوده است و بدین‌وسیله با آن عکس‌هایی که از مناطق جنگی می‌گیرند و شامل بیابان، زن چادری، چفیه، مرد نظامی با ریش، پرچم در باد است فرق دارد چون آنها صرفاً نوعی علامت هستند که آنقدر تکرار شدند به کلیشه دسترس‌پذیر تبدیل شده‌اند. صادقانه خودم هم از آن عکس‌ها گرفته‌ام اما منتشر نکردم چون درون این زمینه اجتماعی، سنتز من و آن اتفاق نبودند.

فارغ از قضاوت تاریخی که ردپا ندارد، حرکت شهدا و خانواده‌هایشان را وقتی از درون نگاه کنیم، این سؤال به وجود می‌آید که هدف آنان از به کشته‌دادن خود چه بود؟ می‌خواستند راه امام حسین را ادامه بدهند و الحق تا آخر خط هم رفتند، پس نمادین بودن این عکس آنجا اهمیت می‌یابد که از درون به آنها نگاه می‌کند و نه از بیرون، یعنی آن‌طور که آنها خودشان را درمی‌یابند و نه آن‌طور که ما از آنها می‌فهمیم.

کسی که مواجهه مستند و کنش تاریخی دارد به دلیل اینکه در مرحله چهارم است موضوعات را درون زمینه آنها مورد بررسی قرار می‌دهد و به ارتباطات و پیوندها دقت دارد و قرار نیست با تصور عموم از آنچه اتفاق می‌افتد با واقعیت مواجه شود، به همین دلیل او جبهه نمی‌گیرد، اتفاقاً قرار است جبهه یا گسل‌های اجتماعی را بشکند تا ببیند پشت آنها و نسبت آنها چیست، به قول یوسف اباذری (جامعه‌شناس ایرانی) بسیاری از اعضای حزب توده بعد از انقلاب، بساز و بفروش شدند. همان‌طور که بسیاری از اعضای خانواده شهدا دنبال درجه‌بندی، درصد جانبازی، گرفتن سهمیه دانشگاه و به فکر قدرت در حکومت افتادند و با ایثار برادر یا پدرشان کاسبی و سهم‌خواهی کردند. چشم از درون اما اشتباه آنها را با نقش تاریخی پدران‌شان یکی نمی‌کند، همان‌طور که بساز و بفروش‌ها نقش مرتضی کیوان‌ها را کم‌رنگ نمی‌کنند، حتی اگر

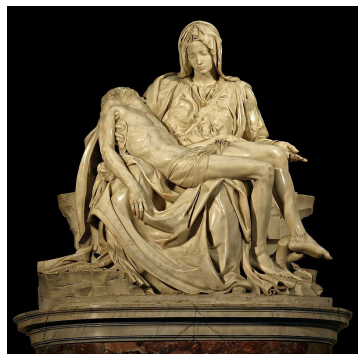
لاف تجربه سیاسی بزنند و در شبکه‌های تلویزیونی خاطره سیاسی تعریف کنند. جافتادان این موضوع درون جامعه ملتهب فعلی ایران راحت نیست اما تاریخ‌نگاری اقتضاء دارد عکاس چون آگاهی وارونه درون جامعه عمل کند و در دورانی که همه به ضرورت اجتماعی از بیرون به خود و اتفاق نگاه می‌کنند از درون به خود و اتفاق نگاه کند. (این از درون نگاه‌کردن چون برای ابراز خودش به بیرون متصل است و درون رابطه دیالکتیکال با آن است به درون‌گرایی و انتزاع نمی‌انجامد) در آخر اینکه آگاهی به این موضوع درون کنش رو به پس اتفاق می‌افتد و گرنه در مرحله عکاسی همه‌چیز درون نوعی انتخاب سریع و ارتباط با ناخودآگاه رقم می‌خورد.



Spencer Platt

این عکس مربوط به جنگ سی و سه روزه لبنان و اسرائیل در سال ۲۰۰۶ که جایزه اول ورلدپرس آن سال را گرفت. اما این نکته اهمیت ندارد، چون یکی از بهترین عکس‌های آن اتفاق است آن را می‌آورم. از طرف دیگر خودم درون آن اتفاق بودم و یک‌ماهی در آن منطقه عکاسی کردم به همین دلیل و نتایجی که عکاس نسبت به آن اتفاق گرفته را کاملاً درک می‌کنم. موضوع عکس منطقه آسیب‌دیده در جنگ در بیروت بعد از اعلام آتش‌بس است. وقتی گروهی از مسیحیان که اکثریت جامعه لبنان را تشکیل می‌دهند از منطقه مسلمان‌نشین ضاحیه بیروت که زیر موشک باران منهدم شده بازدید می‌کنند. در این عکس

که واقعی است انگاری عکس فتوشاپ شده است و بک گراند را عکاس بعد عکاسی تغییر داده یا فورگراند را خودش چون لایه‌ای به پس‌زمینه خانه خراب چسبانده است. فارغ از توضیح عکس که معطوف به اطلاعات درباره جنگ است، درون عکس شکاف عمیقی وجود دارد، بک گراند و فورگراند نسبت به هم‌دیگر به شدت متعارض بنظر می‌آیند، یکی در جنگ ویرانی به ارمغان برده و دیگری چون توریستی به بازدید از آن آمده است. اینجا عکاس نه درگیر بازتاب جنگ است و نه درگیر شدت ویرانی، بلکه ماهیت اتفاق را که باعث می‌شود برای مدتی گسل‌های اجتماعی تکان بخورند و از خود شکل دیگری بروز دهند - که اتفاقاً آن شکل، شکل حقیقی‌تری از آنها است - را در می‌یابد. شکاف میان اقلیت مسلمان و اکثریت مسیحی و سرنوشت متفاوت‌شان ایده عکاس است و این ایده از پیش «درون» جامعه برای او شکل گرفته است، بعد این شکل‌گیری از درون است که «اتفاق» باعث می‌شود گسل‌ها تکان بخورند و شکل دیگری بروز کند و بدین‌وسیله عکاس برای مدت کوتاه به شکل حقیقی‌تری از آن جامعه توسط آن اتفاق دست می‌یابد. عکاسی ناب مستند ژورنالیستی حاوی چنین عملکرد است و چنین نقشی را ایفا می‌کند، دقیقاً شبیه کاری که نچوی در یازده سپتامبر یا بعد پایین کشیدن مجسمه صدام در عراق می‌کند. از طرف دیگر عکاسان یک فریم نمی‌گیرند، بلکه مجموعه کار می‌کنند، اما هر قدر زمان می‌گذرد تک‌فریم‌های آن مجموعه است که در ذهن ما نمادین می‌شوند و نه همه فریم‌های آن مجموعه. برای همین این عکاس‌ها تک‌عکس را دست‌کم نمی‌گیرند و اساساً با همین یک فریم اگر عکس‌های دیگر نمادین نباشد و صرفاً ادامه قصه‌شان باشد کار خود را تمام و نقش خود را درون آن اتفاق ایفاء کرده‌اند.



Michelangelo



Samuel Aranda

این عکس در اعتراض‌های ضد دولتی شهر صنعا در یمن گرفته شده است. وقتی مادری پسر مجروح خود را در مسجد در آغوش گرفته است. این عکس نیز نمادین است و درون اتفاق لحظه‌ای گرفته شده است. بعد از کسب جایزه اول عکس مطبوعات جهان میان این عکس و مجسمه پیتا بحث‌هایی در گرفت. عکاس گفت آن لحظه به یاد این اثر هنری نبوده است، اما در خوانش بعدی (کنش رو به پس) اروپایی‌ها، این عکس جنبه نمادین گرفت. مجسمه پیتا یکی از مهم‌ترین آثار هنری تاریخ هنر در اروپا است که توسط میکل آنژ ساخته شده و محتوای آن اندوه حضرت مریم برای عیسی بعد از مصلوب‌شدن اوست.

نکته مهمی که می‌توان اینجا به آن اشاره کرد این است که نمادها حین عکاسی به شکل ناخودآگاه به واقعیت بازمی‌گردند؛ چنانچه اسطوره‌ها. اما بعد از آن در کنشی رو به پس (چون شستن عکس در تشت تاریک‌خانه) ظاهر می‌شوند و ما به وجودشان از طریق تأویل پی می‌بریم.



Denis Dailleux

این عکس تکفریمی از مجموعه «مادر و پسر» است که عکاس فرانسوی در دوران انقلاب‌های عربی در مصر عکاسی کرده است. در آن خوانش نمادین دیگری را از مجسمه پیتا می‌بینیم. در توضیح مجموعه آمده است که این مجموعه به احترام مردم مصر عکاسی شده و به اندرونی مردم می‌رود (و نه به خیابان و ثبت اعتراضات به شکل رایج) در عکس‌ها عشق پسران بدن‌ساز چون قصیده‌ای برای مادران عمل می‌کند. نکته‌ای که در این مجموعه مشهود است گونه دیگر استفاده نمادین از مجسمه پیتا است. عکاس و آژانس عکسی^۱ که عکس‌های او را منتشر می‌کند درباره این رابطه مفهومی چیزی نمی‌گویند، اما درون کنش رو به پس و شناخت نسبت‌ها است که می‌توان ردپاهای تاریخ و ناخودآگاه جمعی را درون نگاه عکاسان و در عکس‌هایشان دنبال کرد.



Pietro Masturzo

این عکس در اعتراضات سال ۱۳۸۸ در تهران گرفته شده است. هنگامه‌ای که امکان اعتراض در خیابان نبود مردم در حرکتی خودجوش بر پشت بام‌ها الله‌اکبر می‌گفتند. عکاس در اتفاق ۱۳۸۸ حضور داشت و این را موضوع کار خودش کرد

و به جای عکاسی از اعتراض‌ها و راهپیمایی‌ها در خیابان پرتله‌های محیطی از مردم بر پشت بام گرفت. یک سؤال که جای طرح دارد اینکه امروز وقتی به ۸۸ فکر می‌کنیم، به چه طریق آن را به یاد می‌آوریم؟ به شکل خلاصه می‌توان گفت در روزهای اتفاق ما علامت‌ها را می‌بینیم، تنوع شکل‌ها و شلوغی‌ها را، اما گفتیم ایده عکاس حذف می‌کند و از طریق این حذف است که آن واقعیت تماشایی و نمادین می‌شود. این همان چیزی است که ما در ایران در آن ضعف داریم، چنانچه همه عکاسان (تا جایی که من می‌دانم) این اتفاق را به شکل علامت عکاسی کردند، یعنی توجه به رنگ سبز، فیگور معترضان، سنگ‌پراکنی، رهبران جنبش، بازماندگان قربانیان و ... «قربانی‌ها» را نه عکاسان که «مردم» با موبایل ثبت کردند و می‌کنند. اساساً در ایران عکاسی «خبر لحظه‌ای»^۱ در دست مردم است و مردم عکاسی خبر لحظه‌ای را پیش می‌برند. خلاصه اینکه عکاسان ایران جنبش اعتراض ۸۸ را نمادین ندیدند، امروز که می‌خواهیم به ۸۸ بازگردیم به دو طریق می‌توان برگشت: اول از طریق جای پای قربانیان و دوم از طریق نمادها، علامت‌ها با مرور زمان به امر عادی تبدیل و گم می‌شوند یا به مرور زمان معنای خود را عوض می‌کنند.

پشت بام نماد است، اعتراض خودش نماد است، عصر و هنگامه شب نمادین است، تنهایی و رو به ناکجا بودن فریادزدن نماد است. عکاس خارجی در اعتراض ۸۸ این‌ها را نیز می‌بیند و همین توانایی است که این عکس‌ها را مستند و نمادین می‌کند. لازم به یادآوری است که این دانستن در ناخودآگاه او از پیش وجود دارد و نیاز نیست او در هنگامه اتفاق فکر کند که پشت بام چه معنا می‌دهد، بلکه او در آن هنگامه تنها حذف می‌کند تا به چیزی برسد که او را نیز به خودش نشان بدهد و آن چیز همان سنتز عکاس و اتفاق خواهد بود.



Lara Jo Regan

خانواده سانچز در خانه و در منطقه‌ای که به مستعمره تگزاس مشهور است، زندگی می‌کنند - آنجا مناطق مسکونی غیر ثبت‌شده بدون زیرساخت‌های اولیه در نزدیکی مرز ایالات متحده و مکزیک است. مادر، مهاجری از مکزیک، عروسک‌های کاغذی می‌سازد تا به زندگی خود و فرزندان‌ش کمک کند. خانواده او در میان میلیون‌ها آمریکایی است که در سرشماری ملی شمارش نشده است. به طور رسمی، آنها در سوابق جمعیتی وجود ندارند و نه تنها در نمایندگی سیاسی تگزاس در کنگره ایالات متحده وجود ندارند، بلکه هم‌چنین در جایی که به مدارس، بیمارستان‌ها، آتش‌نشانی و خدمات اجتماعی نیاز است. عکاس در مصاحبه با ورلدپرس فوتو می‌گوید: «من عمدتاً حین عکاسی به نوعی «تفسیر تصویری» جلب می‌شوم تا انجام آنچه فوتوژورنالیسم سنتی اقتضا می‌کند». در این مصاحبه اشاره می‌شود که او تمایل دارد زیبایی‌شناسی نقاشی را با تفسیر اجتماعی ترکیب کند.

استفاده نمادین از کاکتوس که در آن مناطق به وفور رشد می‌کند و معنای دوم دارد و ترکیب‌بندی که تداعی همان بافتن است، به روشنی نشان می‌دهد او چطور این واقعیت را درون یک قاب، نمادین می‌کند. من این عکس را ده

سال پیش دیدم اما هر وقت نام تگزاس، مکزیک و مرز را می شنوم این تصویر به ذهن من می آید، به خاطر استفاده خلاقانه و نمادینی که درون ترکیببندی حرفه‌ای با کاکتوس دارد.

در سینما، کارگردان‌های مؤلف بر اساس نوع نگاه‌شان به واقعیت و سینما، از طریق نماد و نشانه، فیلم‌نامه را به درام تصویری تبدیل می‌کنند. برای مثال سینمای آنجلوپولوس را مثال می‌آورم. سینمای او شاعرانه است، اما مسائل عمیق سیاسی و اجتماعی درون آن وجود دارد، در حقیقت در فیلم‌های او شاعرانگی همه ساحت سیاست، اجتماع و تنهایی را از درون مال خود می‌کند، به دلیل همین رویکرد شاعرانه به زمان بود که عاشق سینمای ایران بود و حتی در مصاحبه‌ای می‌گفت نجات سینمای جهان با ادامه یافتن نوع سینمای هنری ایران ممکن می‌شود. فیلم گام معلق لک‌لک، نام آن نیز نمادین است (تداعی انسانی که یک پایش روی مرز و پای دیگرش معلق میان زمین و هوا است چون اجازه ندارد آن پای دیگر را آن طرف مرز بر زمین بگذارد. این حالت تداعی ایستادن لک‌لک است که یک پا می‌ایستد). فیلم قصه خبرنگاری است که به دنبال سرنوشت مردی می‌رود که گم شده است! آن مرد شاعر و هم‌زمان نماینده پارلمان یونان بوده، اما در دوره‌ای ناگهان ناپدید می‌شود. خبرنگار بر اساس شواهد به دنبال او می‌گردد و بالاخره او را در جای پرت و بی‌نامی که مهاجران برای عبور از مرز سکنی دارند می‌یابد، خبرنگار پی می‌برد او به شکل گمنام، میان آوارگان زندگی می‌کند و مخفی است و مایل به آشکار کردن هویت خود نیست و آنجا نیز کسی او را به جا نمی‌آورد و چون مهاجران زندگی می‌کند، شغل روزمره او این است که به روی تیر چراغ برق برود و خط‌های تلفن را که قطع شده‌اند و یا در شرف قطع شدن هستند را تعمیر کند. خبرنگار برای لحظاتی با او هم‌کلام می‌شود اما از حرف‌های شاعرانه او سر در نمی‌آورد و می‌فهمد باید اجازه دهد او خودش باشد و در نقش ناظری از دور باقی بماند. در نمای پایان فیلم، وقتی خبرنگار چشم‌هایش به گونه دیگری از زیستن باز شده به پایین جاده-همان جایی که مرد از مرز آن بالاخره رد شده- می‌رود، پشت سر او کارگران گمنام، سیم‌های برق را وصل می‌کنند. این نما که طولانی است و برای نمای آخر فیلم انتخاب شده همه محتوای فیلم را در خود دارد و به دلیل نمادین بودن نقطه بازگشت ما به فیلم است. محتوای فیلم مرا یاد شعر عطار و سعدی می‌اندازد چون ادبیات ایران نیز مملو از نماد و ستایش این گم‌شدگی برای یافتن حقیقت است.

آنک شد هم بی خبر هم بی اثر از میان جمله او دارد خبر (عطار)
این مدعیان در طلبش بی خبرانند کان را که خبر شد خبری باز نیامد (سعدی)
توجه به نمادها و نشانه‌ها، درون قصه فیلم، ما را با لایه‌های دیگری از فیلم
مواجه می‌کند، از درون خوانش این نشانه و نمادها است که می‌توان از فیلم
(واقعیت) معنای دوم و سوم را برکشید که حاوی مواجهه ایده با واقعیت از
طریق نوعی مواجهه بوده است.



The Suspended Step of the Stork by Theo Angelopoulos

ما در این مثال‌ها بیشتر از عکاسی مستند ژورنالیستی و کار در موقعیت‌های
خبری مثال آوردیم تا نقش نماد در این موقعیت‌ها که عموماً از چشم‌ها
پنهان می‌ماند آشکار و بهتر درک شود. در عکاسی مستند هنری، موضوع در
ذهن عکاس شکل می‌گیرد پس موضوع درون نوعی درک نمادین از واقعیت
است که اساساً طرح می‌شود. برای همین در عکاسی مستند هنری نمادین
نگاه کردن به واقعیت به شکل خودآگاه، از پیش درون ذهن عکاس رقم خورده
و ضرورت و اهمیت خود را قبل از مرحله عکاسی یافته است و به بررسی عینی
آن در قالب یک یا دو مثال نیازی نیست چون به نوعی همه آثار عکاسی
مستند هنری درون نوعی برداشت نمادین از واقعیت شکل می‌گیرند. ما نیز
در جلسات بعد به فراخور مباحث جدید از این نوع مواجهه با واقعیت نیز
مثال‌هایی خواهیم آورد.

نکته‌ای که خاتمه‌دهنده این بحث است اینکه ما به شکل نمادین عکس‌ها باز می‌گردیم، پس چرایی به کارگیری آن، آنجا خود را آشکار می‌کند که ما به ضرورت آن در به یاد آوردن گذشته نیز آگاه شویم.

این جلسه را با جمله‌ای از نویسنده ایرلندی به پایان می‌بریم:

این گذشته تحت‌اللفظی، یا حقایق^۱ تاریخی نیست که ما را شکل می‌دهد بلکه تصاویری از گذشته است که در زبان تجسم یافته است.^۲

۱ - Facts

۲ - Brian Friel