سیاست پلک‌زدن؛ گشودن فضایی دیگر

علیرضا فریدون گودرزی

۱

چیزها را نگاه کردن با چیزی را جدا کردن-کنارگذاشتن متفاوت است. مرز مشخص میان تصویر و عکس در پیوستگی اولی(تصویر) و گسستگی دومی (عکس) است. تصویر در امتداد زمان حرکت می‌کند و تا جایی که زمان را به درون خود راه بدهد چشم‌اندازی طبیعی القا می‌کند. در این طبیعی بودن تصویر، به یاری زمان و چرخه‌های تکرارشونده‌اش؛ اهمیت دیدن و چشم‌انداز در بسیاری لحظه‌ها بی‌چیز می‌شود. به‌هم پیوستن تصویرها در معنای ضمنی‌شان، به‌هم دوخته شدن لحظه‌ها است. باری، هیچ‌چیز قرار نیست تکامل پیدا کند. در این ریختار هیچ چشم‌اندازی نمی‌تواند ما را به جست‌وجویی انجامین برساند اما زمان می‌گذرد-می‌فرساید. نه آن‌گونه و به آن شدتی که درون ما درجریان است؛ بلکه با آن کمیتی که بیرون از ما در گذر است. تصویرها در پی ساختن فرآیندی معکوس هستند تا شدت زمان درونی اشخاص را به مدتِ بیرونی فروبکاهند. چیرگی زمان امتدادی و قابل اندازه‌گیری بر زمان اشتدادی و درونی، همه چیز را حدگذاری می‌کند. تاثرات درونی را پایش می‌کند. برای درد، خشونت، نفرت، لذت و... سرزمین‌ها و اوقاتی را معین می‌کند؛ تا قابل تعریف، تشریح و توصیف باشند. گویی قرار است تصاویر، امکان تجربه‌کردن یا تجربه‌شدن را _با دعوت بیننده به تماشای چیزها همان‌طور که هستند یا توصیف می‌شوند/به‌هم پیوسته شده‌اند_ به تعلیق درآورند. اما همچنان به میانجی گذار طبیعی زمان این فقدان تجربه‌کردن در روند تماشا، بدل به گونه‌ای از تجربه می‌شود، اما با مختصاتی دیگرگون. در این فرآیند، در_جریان بودن، جایش را با جریانِ‌بودن تاخت می‌زند و بودن جای‌اش را به نبودنِ بودن می‌دهد. موضوع اساسی در این جابه‌جایی یا بی‌جا شدنِ بیننده، ندیدن است. ما نمی‌توانیم ببینیم

چون چیزها را همان‌گونه که هستند می‌بینیم. همان‌گونه که نمایش داده می‌شوند یا روی صحنه آماده و تصویرشده‌اند. پیوستگی در تصاویر چهره‌ها را یکسان می‌نماید. نگاه‌ها را از معنا تهی می‌کند و هویت مکان‌ها را می‌زداید. در روندِ پیوستگی تصویرها، شوندِ دیدن جای خود را به دیده‌شده می‌دهد. دیده شده، بودن/حضور را به خیرگی فرو می‌کاهد. اگر پلک زدن آن لحظه‌ی بازگشتن به خود باشد عکس این فرصت را تناور می‌کند، می‌کاود؛ اما سیاست تصویرها زمان را مدیریت می‌کند تا درنگ و امکان پلک زدن محو شود تا چشم را خشک کند و شکاف میان تصویرها را نادیدنی کند. این معنای مستقیم پیوستگی در تصاویر است: پنهان کردن گسست با دعوت به تماشای بدون درنگ. شاید این ماجرا را بتوانیم با استعاره‌ی باغ‌وحشی کردن چشم‌انداز نزد جان برگر در مقاله‌ای با نام «Why Look at Animals?» بهتر دریابیم. برگر در این مقاله به سویه‌های از میان رفتن کنش دیدن اشاره می‌کند. جایی که بیننده حیوانات را نمی‌بیند. او می‌گوید در باغ‌وحش دید(تصویر) همیشه با خطا همراه است، درست همانند تصویری که از فوکوس خارج شده است[1]. همچنین وضعیت حاکم بر باغ‌وحش را مشابه گتوها، زندان‌ها وآسایشگاه می‌داند زیرا بر هرچه بیشتر منزوی و نابودکردن گونه‌های دگرسان اشاره دارند، آن‌هم در وضعیتی که تصاویر و اسباب‌بازیِ حیوانات جایگزین حضور/بودن می‌شود. نگاهِ حیوان درون قفس، در آن زمینه‌ی تصنعی و شبیه‌سازی شده در لحظه‌ای می‌درخشد و این درخشش دیری نمی‌پاید. حیوان بستگی‌اش را به موجودیت‌اش از کف داده هرچند وابسته‌ی تربیت و روابط کارکنان باغ‌وحش است؛ برای ادامه‌ی زیستی تصنعی و روی صحنه حاضر بودن، تا نمایشِ بودن‌اش واقعیت نابودی و سرنگونی‌اش را پنهان کند. باغ‌وحش‌های عمومی در آستانه‌ی دوره‌ای پدید آمدند که شاهد ناپدیدشدن حیوانات از زندگی روزمره بودیم. باغ‌وحشی که مردم به آنجا می‌روند تا با حیوانات دیدار کنند، آن‌ها را نظاره کنند، در واقع یک بنای‌یادبود(یادآوری) از ناممکنی چنین ملاقاتی است.

[1] "Yet in the zoo theview is always wrong. Like an image out of focus".

در سازوکار تصاویر، پیوستگی آنها و ماهیت باغ‌وحشی‌کردن چشم‌انداز، یک نکته به روشنی نقطه‌ی پیوند هر دو است: پنهان کردن سوژه‌ی تصویر و دیدن، نبودنِ آنچه نمایش داده می‌شود یا در معرض دید قرار گرفته است. این شباهت به هیچ عنوان همسانی و هم‌ارزی با مفهوم بازگشت مرگِ بارت در اتاق روشن ندارد. آنجا اساس ماجرا «بودگی» در فرآیند تصویرنمایی عکاسانه[۲] است. «عکس از چیزی که دیگر نیست نمی‌گوید بل قطعا از چیزی که بوده است می‌گوید. این تمایز قطعی است»[۳]، بنابراین آنچه در رژیم‌های بازنمایی بصری[٤] آشکار می‌شود نمایشِ چیزی است که دیگر نیست و کارکردش القای این حس است که هم‌چنان هست. پس باید به میانجی طبیعی جلوه دادن زمان_مکان پیوند آن به گذشته و حال، همچنین پیش‌نهادن آینده‌ای اتوپیایی با یاری گرفتن از تصاویر و ترفند پیوستگی آنها مجال درنگ را از بیننده بستاند و پلک زدن را به محاق ببرد، اندیشیدن را نیز. چنین رویکردی بازنمایی تصویری را برابرنهاد حضورِ همزمان چشم‌انداز و بیننده در نظر می‌گیرد. اما در بازنمایی عکاسانه اثری از توصیف، تشریح یا تعریف نیست. به گفته‌ی بارت «عکس آن چیزی را تکرار می‌کند که به لحاظ وجودی تکرار نشدنی است»[۵] یا در روایت سانتاگ عکس نوعی رد است. بازنمایی عکاسانه در بهترین حالت روایتی است که راوی آن پس از ثبت آن لحظه گویایی‌اش را از کف داده و هر تفسیری از عکس را به خود عکس ارجاع داده است. عکس گفت‌وگوی‌اش را با گسستن از زمان، بیرون پریدن از محور قابل اندازه‌گیری زمان می‌آغازد. از این‌رو امکان درنگ و جزءنگری را فراهم می‌کند. عکس‌ها شاید ردِ همان دوخت‌ودوزِ تصاویر را آشکار می‌کنند. انگشت به سوی شکاف می‌گیرند یا آنها را بر می‌کشند. چیزها را نه آن‌گونه که هستند بلکه به شکلی که بوده‌اند ثبت می‌کنند.گرچه در عکس برشی از رویداد را شاهدیم اما همین برش در مواجهه‌ی بیننده با عکس دوباره در بستری زمانی تازه‌ای دیده می‌شود. یعنی زمانِ رویداد _که در لحظه‌ی فشردن شاتر از گذشته/آینده‌اش جدا شده است_ با زمان درنگِ

[2] Photographic depiction

[۳] اتاق روشن، رولان بارت، نیلوفر معترف، حرفه نویسنده، ۱۳۸۰

[4] Visual representation

[۵] اتاق روشن، رولان بارت، نیلوفر معترف، حرفه نویسنده، ۱۳۸۰

بیننده بر عکس که منتج از تاثراتِ بودن/حضور است، هم‌دیگر را در یک نقطه لمس می‌کنند، لحظه‌ی گسست.

گسست از زمان در عکس و تلاقی‌اش با گسستِ بیننده از جهانِ ادراکی‌ای که زیر سلطه‌ی مناسبات بازنمایی پیشین، جهان را فهم می‌کرد به واقع حرکتی است از زیبایی‌شناسی بازنمایانه به زیبایی‌شناسی بودن.

در غیر این صورت تا کنون ما ابتدایی‌ترین رویه‌ی عکاسی را پیشِ چشم داشتیم که نه تنها غایت عکاسی نیست بلکه بدیهی‌ترین کارکرد عکاسی است که اغلب برای بایگانی کردن اطلاعات یا نمایش آنها و در بسیاری موارد برای روندهای قانونی_قضایی[٦] نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. هرچند برای بازسازیِ فضایی که از تخیل اجتماعی[۷] و صورت‌های نمادین‌اش تشکل یافته، ضروری می‌نمود تا اندکی پیرامون نمودهای ایدئولوژیک رژیم‌های تصویری درنگ کنیم زیرا بدنه‌ی رژیم‌های بازنمایی در هر اجتماعی، نخست برآورنده‌ی منافع و خواست‌های طبقه‌ی بالادستی است؛ از این رو برای بنا کردن نوعی دیگر از زیبایی‌شناسی ناگزیریم به شناخت رویه‌های نمادین‌اش، می‌توان گفت: «انجام کار هنری یعنی جابه‌جاسازی مرزهای هنر، درست همان‌طور که انجام کار سیاسی یعنی جابه‌جاسازی مرزهای آنچه که امر سیاسی -در معنای آشکارش- تلقی می‌شود»[۸] این جابه‌جاسازی به دلیل بازپیکربندی عناصر در فرم اثر موجب آشکارساختن و برساختن نوعی جدید از بافتار مشترک حسی می‌شود. پس آنچه تخیل‌اجتماعی نامیده می‌شود به یاری بازوی تخیل فرهنگی توان گذار از امر برساخته(ایدئولوژیک) به سوی امر برسازنده را بازیابی می‌کند تا لایه‌های کنش‌پذیر اجتماع را به فراسوی امر داده‌شده رهنمون سازد.

---

[6] forensic

[۷] Social imaginary

مفهوم تخیل اجتماعی نزد پل ریکور در کنار تخیل فرهنگی سازه‌ای برای بازپیکربندی نظام‌های اجتماعی-سیاسی و پرسش از چگونگی کارکردهای‌شان است که به میانجی برکشیدن نقش‌مندی استعاره، تخیل اتوپیایی و ایدئولوژی به بررسی آرای متفکران این حوزه پرداخته است. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به کتاب بسیار مهم ایدئولوژی و اتوپیا، پل ریکور، مهدی فیضی، نشرمرکز، ۱۳۹۹

[۸] پارادوکس‌های هنر سیاسی، ژاک رانسیر، اشکان صالحی، بن‌گاه، ۱۳۹۴

«آری اگر حتی یک چیز برجای مانده باشد
از آن که زمانی به تضرع و سجود می‌خواندیمش
باز هم آن‌چیز آن‌جاست ولی به شکل نادیدنی‌اش»[۹]

۲

نبودن از شناسنامه آغاز می‌شود. هنگامی‌که شناسنامه طبق قانون[۱۰] در ۱۵سالگی عکس‌دار می‌شود فرد به حال خودش رها می‌شود و قانون آنچه را که ثبت می‌کند تلویحا حذف می‌کند، رها می‌کند. این ثبت برای رهگیری، برای شناسا کردن فرد با یک قطعه عکس و یک شماره است، به همراه کلاسه‌ی انگشتان. اما به واقع این‌گونه «بودن» در فهرست، این‌گونه به شمار آمدن به نوعی نادیده گرفتن است. ویژگی عکس پرسنلی و کیفیت‌چهره‌نگارانه‌اش شخص را به نمونه‌ای قانونی-قضایی[۱۱] فرو می‌کاهد. ترتیبی از امور را به شخص نسبت می‌دهد تا او را وارد ساختار نمایه‌ای[۱۲] دستگاه نشانه‌ها نماید. شناسنامه تمام هستیِ فرد را _به میانجی اعداد و حروف_ برای دسته‌بندی/فشرده‌سازی فرو می‌کاهد به یک عکس تمام‌رخ. اما این عکس روند حذف صاحب‌چهره را پیشاپیش مسجل کرده است و بدن فرد را حذف به قرینه‌ی یک عضو می‌کند. چهره را نمی‌توان دسته‌بندی کرد! چهره زخمی است که گاهی باید تراش‌اش داد. باید از آن گریخت، گاهی در نسبت‌اش با اجتماع طرد می‌شود یا به جبر باید پنهان باشد. درهر دوحالت چیزی که عاملیت این دوگانه‌ی طرد و پنهان شدن را تعین می‌بخشد، جامعه است. شناسنامه با بخش‌بخش کردن، با تکه‌تکه کردن، پیکره را مثله می‌کند و داغ می‌زند. از این پس صاحبِ شناسنامه وارد هستیِ قانونی

---

[۹] مرثیه‌های دوئینو، راینر ماریا ریلکه، علی بهروزی، فنجان، ۱۳۹٤

[۱۰] قانون ثبت احوال در خصوص عکس‌دار کردن شناسنامه:
ماده ۳٦ (اصلاحي ۱۳٦۳/۱۰/۱۸)
تبصره ۱ (اصلاحي ۱۳٦۳/۱۰/۱۸)- شناسنامه‌هاي نمونه جديد افرادي كه به سن ۱۵ سال تمام مي‌رسند بايد ملصق به عكس همان سال و اثر انگشت وكلاسمان انگشت نگاري صاحب آن باشد
تبصره ۲ (اصلاحي ۱۳٦۳/۱۰/۱۸)- شناسنامه‌ی اولیه باید در۳۰ سالگي تمام با عكس همان سال صاحب آن تجديد شود.

[11] forensic

[۱۲] Indexical
وجهی از نشانه است که در آن،دال صرفا اختیاری نیست بلکه _به‌طورفیزیکی یا علّی _مستقیما به مدلول پیوست می‌شود، این پیوستگی می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود، برای مثال می‌توان از نمونه‌هایی چون: دود، دماسنج، اثرانگشت، ردپا و... نام برد.

شده است. سرِ از تن جدا شده به مثابه حیوان در باغ‌وحش، روند دیدن را مختل می‌کند. دید در این صورت‌بندی با خطا همراه است. سر جدا شده از بدن دیده‌شدن را میسر نمی‌کند بلکه پیش‌نیاز شناسایی است. اگر اثرِ انگشت رد انگشتان باشد، سرِ جدا شده نیز رد بدن است. رد یا اثر چیزی، همواره زمانی که حضور به محاق می‌رود به کار می‌افتد. همچون حیوان در باغ‌وحش که وجودش در آنجا نه میانجی زیست‌اش، بلکه بهانه‌ی شناسایی است. اما این مثله شدن، این جدا افتادن سر از تن، فرد را با مفهوم ماسک یا سوژگی‌های متفاوت آشنا می‌کند. فردِ ثبت شده در شناسنامه، اویی که داغ خورده و در دایره قانون تعریف شده، پیشاپیش بدنِ حذف شده‌اش توسط قانون را از راه آغاز کردن مقاومتی با ماسک یا پشت سوژگی‌های مختلف بازیابی می‌کند. اما این بدن بازیافته با ماسک دیگر به سادگی قابل رهگیری نیست. رد و اثرش ارتباطی با چهره و انگشتان‌اش نخواهد داشت. این بدن آنچه را که دیدن بدون دیده شدن است و در انحصار قدرت است[۱۳] از آن خود می‌کند. بنابراین«استفاده از ماسک کوششی برای ناشناختنی‌ها، برای تجربه کردن ناگفتنی‌ها و برای نمایش چیزهای نفرت‌انگیز»[۱٤]است. در چنین نمایشی، فرد در تمام مدت رو به جمعیت هم که بایستد در جایگاه شخصی‌اش شناسایی نمی‌شود.

۳

مانند همه‌ی چیزهای دیگرآنچه ارزنده است، سرآخر جرقه است نه شناخت فکورانه‌ی آتش. سوختگی، و نه درخش‌اش.[۱۵]

چهره بخشی از زبان است. اگر تعلیق شود، حذف یا مخدوش شود تکه‌ای از زبان کارکرد خودش را از دست می‌دهد. ضرباهنگ بدن هنگام ادای کلمات(Posture) ایما و اشاره‌ی با دست یا صورت (gesture) و تمامی ویژگی‌هایی که برسازنده‌ی بیان درحالت چشم‌ها وحالت چهره‌اند(facialexpression) بخشی مهم از حضور و هستی انسان را معنامند می‌کنند. چهره‌ی

[۱۳] برای پیگیری بیشتر کتاب‌های مراقبت و تنبیه، دیرینه‌شناسی‌دانش از میشل فوکو پیشنهاد می‌شود.
[۱٤] نمایان با ماسک، پیتر هال، آرا بزمی، مهدی عاطف‌راد، مینوی خرد ۱۳۸۷
[۱۵] خیال‌پردازی‌های شبانه، اوکتاویو پاز، گیتاگرگانی، مروارید، ۱۳۸۳

یک سیاست‌مدار با چهره‌ی کارمند بانک متفاوت است. کنش‌های چهره‌ی شخصی که برای تشخیص هویت بستگانش به پزشکی قانونی رفته با چهره‌ی کارکنان فاصله‌ی بسیاری دارد. اما در حدفاصل تمامی این چهره‌ها ریشه‌هایی مشترک است. انسان در نسبت‌اش با مکان‌ها و اشیا هم از چهره‌ای مختص به خود برخوردار است و هم می‌تواند مسیر دیدن-دیده‌شدن را معنا ببخشد. اما آن لحظه‌ای که چهره‌ات ستانده یا نادیده گرفته شود، آن دمی که گزاره‌های شدت‌مند راهی به چهره نیافته باشند، سخن گفتن و حواس پنج‌گانه جای خود را به اندام دیگری واگذار می‌کنند. تمام تنش‌های کاهش یافته به بیانگریِ چهره، اکنون نقش‌مندی خودشان را در نبودن و نداشتنِ امکان رسانشِ تاثرات با گوشت و استخوان و ماهیچه بروز می‌دهند. محور امتدادی و لولای جاگَن شده‌ی زمان با حذف چهره‌ها همه‌چیز را یکسان می‌خواهد، تفاوت را به کمینه‌ای‌ترین اشکالش می‌کاهد تا بتواند به سادگی با گرفتن چهره، روایت افراد را از آن خود کند. محو کردن چهره همیشه درپی نگهداری چیزی یا بخشی از روایت است. همیشه با حذف چهره، صدق و کذب ماجرا به عهده‌ی بدن می‌افتد. بدنی که چهره ندارد یا چهره‌اش ستانده شده، بدنی عمومی است. هرچیزی را می‌توان به او نسبت داد یا از او دریغ داشت. مگر آنکه چهره و بدن را از مهلکه به‌در ببریم ولو به تیغِ خیال.