تأملاتی در باب اخلاقیات عکاسی معاصر

تصاویر وحشت‌آورند

مقداد جاوید

«... ولی البته ما پیوندهایی نمایه ای (indexical) مابین تصویر و امر واقعی برقرار می کنیم، آن جا بوده است ای که متعلق به بدنی است که در مقابل دوربین قرار گرفته بود. اما شک، نگرانی و ترس به درک ما از تصاویر راه می یابد. و این ترس بر مفهوم بدیهی بازنمایی و یادآوری تحمیل می شود. بنا به نظر بارت این آن جا بوده است، نوئمای تصویر را بر می سازد. و جذابیت رسانه عکاسی، آنچه در باب عکاسی فریبنده است، و آنچه عکاسی را از دیگر رسانه های بازتولیدی متمایز می سازد، در همین آن جا بوده است متبلور می شود. این [خیال] تردید برانگیز که شاید آن جا نبوده است، این دودلی وجودی به رعب راه می برد. آنچه به این وحشت منجر می شود، [ابژه] بازنموده شده نیست، بلکه امکان نمایاندن است، قابلیت دنیای دیجیتالی است که دیگر میان دریافت واقعی (...) و آن بازنمایی که در تاریکی کامپیوتر به وقوع پیوسته است، تفاوتی قائل نیست- اگر از آغاز چنین تفاوتی وجود داشته باشد.»[1]

نوشته پیش رو درباره مردم و تصاویر است، از عکس‌ها و متون می گوید و به جهانی شدن می پردازد. من از مسائلی که با موضوعات و محتوا سر و کار دارند سخن نمی گویم، و مشکلات حقوق مؤلف هم ارتباطی با این نوشته ندارد. چیزی که از آن سخن خواهم راند یکی دیگر از مسائل اساسی اجتماع ما است: صحت.

۱. خیانت تصاویر

مثال بصری من یکی از آثار هنر مدرن است. در این تصویر، پیپی خمیده را می بینیم، که به طریقی تقریباً استادانه و بدون سایه روشن بر پس زمینه ای خنثی نمایانده شده است. پایین این پیپ به دلیل بلژیکی بودن رنه ماگریت، نقاش اثر، به فرانسوی و با حروفی مانند آنچه بر روی نقشه های دیواری مدارس قدیمی یافت می شود، می خوانیم: «Ceci nest pas une pipe» (این یک پیپ نیست). پس آیا دریافت ما به خطا رفته است، یا تجربه‌مان؟ آری و نه. آنچه ما به آن می نگریم پیپ نیست، بلکه بازنمایی تصویری پیپ است؛ نسخه ای از آن که در این جا مشاهده می شود متعلق به موزه هنر ناحیه

لس آنجلس است، که در سال های ۱۹۲۹-۱۹۲۸ نقاشی شده و ابعادی ۸۱ ۶۲/۲ سانتی متر است. نخستین دومین عنوان آن «خیانت تصاویر»[۲] است و عنوان آن «کلمه زیبایی» است و

اگر به این تابلو با مکث بیشتری نگاه بیندازیم، در می یابیم که ماگریت نکته هایی را به ما می آموزد: اولین مسئله تفاوت بنیادین بازنمایی تصویری و واقعیتی است که تصاویر بدان ارجاع می دهند. علاوه بر این ماگریت به ما نشان می دهد که ادراک با دریافت حسی و تعریف اجتماعی مفاهیم در ارتباط است. در نهایت او به ما خاطر نشان می سازد که آثار موجود در موزه ها و آرشیوها همواره در کار آن اند که اشیایی را که با کلام بیگانه اند در قالب کلمه آورند، آنها را به طریق علمی طبقه بندی کنند یا برای استفاده های گوناگون آماده سازند. هفتاد سال پیش هنرمندان به تأمل درباره تحول تصویری جوامع پرداختند؛ تحولی که روز به روز عمیق تر می شد و در ابتدا با عکاسی پا به میان نهاد.

مارشال مک لوهان ۳۵ سال پس از ماگریت مسئله را بدین گونه بیان کرد: «در سال ۱۸۳۹ ویلیام هنری فاکس تالبوت مقاله ای را در برابر جامعه سلطنتی قرائت کرد که عنوان آن از این قرار بود: حکایتی در باب هنر فتوگرام، یا پروسه ای که به واسطه آن اشیای طبیعی وادار می شوند خود را بدون استفاده از قلم نقاش تشریح کنند. او به نیکی از عکاسی به عنوان نوعی اتوماسیون که نحو مداد و قلم را نابود می کرد، آگاه بود. [اما] شاید کمتر به این مسئله دقت می کرد که دنیای تصویری را در رده رویه های صنعتی جدید وارد کرده است. عکاسی تصویری به دست می داد که دقیقاً قابل بازتولید بود، چرا که دنیا را به صورت خودکار ترسیم می کرد. همین خصیصه کاملاً با اهمیت یکدستی و تکرارپذیری بود که گسست گوتنبرگ را بین قرون وسطی و رنسانس ایجاد کرد. عکاسی نیز به همان اندازه در به وجود آمدن گسلی میان [عصر] صنایع صرفاً مکانیکی و دوران گرافیکی انسان الکترونیکی تعیین کننده بود. با اختراع عکاسی بود که فاصله مابین دوره حروف چینی و عصر گرافیک پیموده شد.»[۳]

ما درباره جدایی اطلاعات از ابژه، که اکنون به کلی در اینترنت قابل مشاهده است،چه فکر می کنیم؟ چگونه می توانیم از ابژه های اصیل محافظت کنیم، در حالی که تنها اطلاعات است که اهمیت دارد؟ و

باید پرسید که ما در باب واقعیت تصاویر چه می اندیشیم؟ چگونه می توانیم در سطوح متفاوتی از این حوزه متناقض ارتباط برقرار کنیم؟ از دیدگاه نگارنده اینها پرسش هایی هستند که پاسخ به آنها در زمینه اخلاقیات و فعالیت های حرفه ای از اهمیت بخصوصی برخوردار است، و تصویری را که از خویش در دست داریم از پایه متأثر می سازد، همان طور که تصمیمات روزانه مان به واسطه آن عمیقاً دگرگون می شوند.

۲. تصاویر و متون

بافتارهای اجتماعی و اثرات فیزیکی تولید و پذیرش یک شیء در مادیت آن لحاظ می شوند. آنها به صحت شیء، مستندات تاریخی آن، هاله[۴] و ارزش ذاتی[۵] اش شکل می دهند. دیجیتالی شدن از سویی می تواند مشکلات مربوط به دستیابی را رفع کند و در نتیجه در امر مراقبت از ابژه ها سودمند باشد، اما از سوی دیگر به دشواری هایی تازه و مشخص در نظریه، زیباشناسی، اخلاقیات و در آخر فنون می انجامد؛ دشواری هایی که در مورد فنون کمتر از دیگر موارد اهمیت ندارند. عکس های اسکن شده دیگر همان عکس های قدیمی نیستند، و عکاسی دیجیتالی از جنبه هایی فزون تر از جنبه فنی با عکاسی قراردادی متفاوت است.

ویلم فلاسر ۲۰ سال پس از مک لوهان از سیری تکاملی سخن به میان آورد، که امروزه در دامان آن قرار داریم: «در طول تاریخ متون به توصیف تصاویر پرداخته اند، اکنون عکس ها هستند که مقالات را توضیح می دهند. حروف بزرگ رمانسک در خدمت متن های کتاب مقدس قرار داشتند،اکنون مقالات روزنامه ها به خدمت گزاری عکس ها کمر بسته اند. کتاب مقدس جادو را از حروف بزرگ زدود، عکس ها جادو را به مقالات برگرداندند. در طول تاریخ متون غلبه داشتند، و اینک تصاویر استیلا یافته اند. و در جایی که تصاویر فنی برتری دارند، بی سوادی جایگاهی نو یافته است. مردمان بی سواد دیگر از فرهنگی که توسط متون به رمز درآمده است کنار گذاشته نمی شوند، بلکه تقریباً به کل در آغوش فرهنگی قرار می گیرند که رمزگان آن تصویری است. تسلیم سرتاسری متون به تصاویر باید ادامه یابد، تا جایی که با بی سوادی کامل رو به رو شویم، و تنها متخصصان باشند که خواندن و نوشتن را فراگیرند.»[۶] پس این تحول تصویری مسئله ای فنی نیست. در افتراق فنی مفروض گردش کپرنیکی فرهنگ ما اتفاق می افتد- که متضمن جهانی شدن فرهنگ است. آیا بختی در برابر توهم برایمان متصور است؟ در پایان، اگر فلاسر بر حق باشد، در عصر بی سوادی چه بر سر بعد علمی آثار ما خواهد آمد، و آینده نقد و آموزش چه خواهد شد؟

۳. اصل ها و بدل ها

واقع گرایی تصاویر عکاسانه یک وهم است؛ کاربرد این تصاویر (به طرز معجزه آسایی) در تجارب و کنش های مشاهده گران ادغام شده است. این امر همانا دیالکتیک تصاویر است. این تصاویر هنوز هم به شکلی، در واقع گرایی خویش، با توجه به مرتبه زیباشناسی تولیدی شان، از یکدیگر متفاوت اند. متخصصان موزه در این مورد دارای دامنه وسیعی از تجارب مختلف هستند. امنیت «وجود داشته است» -به قول رولان بارت- که هنوز به حیات خویش ادامه می دهد، با دیجیتالی کردن عکس های قراردادی، و حتی بیش از آن با ظهور تصاویری که به صورت دیجیتالی خلق شده اند، کم کم از بین می رود. ما نیز به مانند کارمندان موزه یا بایگان ها در فرهنگ این تصاویر -و در این سردرگمی- شریکیم. در آن واحد امکان دارد ما هم بتوانیم با برگشت به قراردادها و سنن خود، راهی به خارج این محظور بیابیم.

به ماگریت بازگردیم: طبعاً خیلی زود در می یابیم که در قلب تمام جا به جایی ها و ارتباطاتی که به واسطه عکس ها، پرینت ها، اسلایدها یا اسکن ها صورت می گیرند، اصل ها از جایگاه ویژه ای برخوردارند، حتی اگر ما شخصاً هیچ گاه آنها را نبینیم. این نقطه آغازین تلاقی و هدف اخلاقی تاریخ رسانه فراگیری است که در سرتاسر جهان در حال گسترش است. اگر درباره اعتبار بدل ها شک داشته باشیم، نسخه اصلی که یگانه نیز هست، می تواند مدرک مورد نیاز را در اختیار گذارد.

یک تابلوی نقاشی به وسیله هیچ یک از بدل هایش قابل جایگزین شدن نیست، اما این بدل ها اهمیت آن را نمایان می کنند، و تا حدی آن را بر می سازند؛ همان طور که تصویر جای پیپ واقعی را نمی گیرد، ولی به طور بصری در باب رابطه بین دنیای چیزها و دنیای تصاویر و زبان فلسفه ورزی می کند.

همین موضوع نیز در مورد عکس به مثابه ابژه ای در آرشیو، کتابخانه یا موزه مصداق دارد. نقد علمی درباره شهادت تاریخی نگاتیوها یا پرینت ها، محافظت از مادیت آنها و مستندسازی تاریخ ایشان- این تنها راه تثبیت گفتاری زاینده در باب رابطه عکس با واقعیت اجتماعی است: «شاید به هنگام رواج شبیه سازی محض (...) موزه ها یکی از آخرین سنگرهای عقب نشینی از [موضع] آزمون واقعیت سه بعدی باشند.»[۷]

٤. اخلاقیات بدل سازی

پرسش از صحت ابژه ها در امر مجموعه داری از اهمیت بسزایی برخوردار است، اما پرسشی دقیقاً آکادمیک محسوب نمی شود. برای مثال این مسئله در طی پوشش رسانه ای جنگ عراق به امری حیاتی تبدیل شد، و در آلمان نیز به دلیل برگزاری Wehrmachtsausstellung اثراتی طولانی برجا گذاشت.[۸] صحت همچنین با آنچه محتوای عکس می خوانیم سر و کار دارد. قطعاً بدل سازی نسخه ای جانشین تولید نخواهد کرد. نسخه های اصل باید بهتر نگهداری شوند- اما به معنایی معین از ارزش آنان نیز کاسته می شود. همه ما آگاهیم که امروز و به طور فزاینده ای در آینده، ناچاریم با این پرسش رو در رو شویم: چگونه می توان به نبرد با این بدفهمی همه گیر برخاست که بدل های دیجیتالی می توانند جای نسخه های اصلی را اشغال کنند و هزینه های نگهداری و غیره را از میان بردارند؟ واگر قادر نباشیم کاری در برابر یکسان شدن تصاویر در اینترنت، و در برابر آنچه احتمالاً در فرهنگ بی سوادی جدید رخ خواهد داد، انجام دهیم، اگر همه ما در مصرف جهانی تصاویر مشارکت جوییم، سؤالی برجا می ماند: آیا ممکن است بتوان صحت نسخه اصل را در بدلی دیجیتالی،که برای محافظت از تمامیت نسخه اصلی ایجاد شده است، شناسایی کرد؟ از جانبی دیگر به این پرسش بنگریم: چگونه نقش بدل را در مقام ابژه ارجاع به نسخه اصلی در حال تحول تضمین می کنیم؟ و چگونه در هنگامه هجرت داده ها،اطلاعات را حفظ می کنیم؟ اگر بخواهیم در انجام این مهم موفق باشیم، ناچاریم که در علم حفاظت و نگهداری اسناد بازنگری کنیم و اخلاق حرفه ای را در زمره اصول اولیه این علم وارد سازیم. باید همگی دست به دست یکدیگر دهیم تا در بحبوحه یکه تازی تصاویر بدلی، ارزش و قدر نسخه های اصلی را پاس داریم. و این امر نیازمند نقدی همه جانبه بر تمامی ابعاد فرهنگ-هنر تصویری معاصر است. باید ابتدا بدل را شناخت و سپس به پاسبانی از اصل پرداخت.

پی نوشت

1. Hubertus Von Amelunxen: Photography after Photography. The Terror of the Body in Digital Space, in: Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age, Dresden 1996, PP.115-123

2. see:Uwe M.Schneede: René Magritte,Leben und werk, Köln, 1973,S.34-46

۳. مارشال مک لوهان، «برای درک رسانه ها»، ترجمه سعید آذری، تهران، صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه ای، ۱۳۷۷

۴. نگاه کنید به والتر بنیامین، «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن»، در والتر بنیامین و دیگران، «زیبایی شناسی انتقادی»، ترجمه امید مهرگان، تهران، گام نو، چاپ اول، ۱۳۸۲، صص ۱۳-۵۴

5. see: Angelika Menne-Haritz,Nils Brübach: The Intrinsic Value of Archive and Library Material, Vgl. http://www.uni_marburg.de/archivschule/intrinsengl

6.Vilém Flusser: Füreine Philosophie der Fotografie, Götingen, 1983, S.55

7. Hans Peter Schwarz: "Das digitale museum-multimedialer bilderterror oder chance zur neubestimmung der museen?" in: ZKM(ed): Perspektiven der Medienkunst, Stuttgart, 1995,S.71

۸. Wehrmachtsausstellung یا نمایشگاه ارتش آلمان نام نمایشگاهی بود که به جنایات جنگی نیروهای مسلح آلمان در جبهه شرق در سال های ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۴ می پرداخت. این نمایشگاه سیار اولین بار در سال های ۱۹۹۵ تا ۱۹۹۹ برگزار شد و ۱/۲ میلیون نفر از آن بازدید کردند. دومین نمایشگاه، که حاوی اسناد نوشتاری و عکس هایی بود که از دژخیمی ارتش نازی حکایت می کردند، در سال های ۲۰۰۱ تا ۲۰۰۴ به نمایش درآمد.