

نسبت تاریخ‌نگاری با مسئله مرجع در عکاسی نزد رولان بارت

معصومه میرسعیدی *

مالک حسینی **

(نویسنده مسئول)

شهلا اسلامی ***

چکیده

تاریخ‌نگاری عینی، به تعبیر دیگر، عینیت‌گرایی در تاریخ‌نگاری و مسئله وجود مرجع واقعی در عکاسی به ظاهر پیوند آشکاری با هم ندارند، چنان‌که بیشتر جستارهای معاصر که درباره نسبت تاریخ و عکاسی نگاشته شده‌اند با توجه به تعاریف جدید از قابلیت بازنمایی عکاسی و بدون توجه صریح به جریان‌های تاریخ‌نگاری نوشته شده‌اند؛ گرچه همگی در نقد بازنمایی عکاسانه به آثار رولان بارت و دیگر هم عصرانش، به عنوان متون کلاسیک این حوزه، ارجاع داده‌اند. اما نکته‌ای که کمتر بدان پرداخته شده است آن است که توجه بارت به مسئله مرجع در عکاسی فراتر از ساختارگرایی صرف است و بازخوانی آراء بارت در دو حوزه به ظاهر متفاوت تاریخ‌نگاری و عکاسی نشان می‌دهد که نگرش انتقادی او به سنت تاریخ‌نگاری عینی در تمام مسیر فکری‌اش، از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی، در حوزه‌های مختلف از جمله عکاسی حاضر بوده است. به عبارت دیگر، آنچه بارت در واکاوی مسئله مرجع در عکاسی جستجو می‌کند در اصل همان مسئله تاریخ‌نگاری عینی و نسبت آن با واقعیت است، همان واقعیتی که از نگاه او قابل بازنمایی نیست. بارت، که در واکاوی ساختار روایت‌های تاریخی بر امکان عینی‌گرایی در تاریخ‌نگاری تردیدهای جدی وارد می‌کند، در جستجو برای یافتن مرجع عکس‌ها در حوزه نشانه‌شناسی، اسطوره «عکس مساوی با واقعیت است» را به چالش می‌کشد و بدین ترتیب رویکرد واقع‌گرایی را در تاریخ و عکاسی از منظر نشانه‌شناسی به پرسش می‌گیرد.

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

Mirsaeidi.Masoomeh@gmail.com

** استادیار فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

Malek.Hosseini@yahoo.com

*** استادیار فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

Shahla.Eslami78@gmail.com

[تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۰؛ تاریخ تأیید: ۱۳۹۸/۰۳/۰۱]

واژگان کلیدی: تاریخ‌نگاری، اسطوره، مرجع، نشانه‌شناسی، عکاسی، رولان بارت.

مقدمه

گفتار تاریخی چه نسبتی با واقعیت دارد؟ آیا روایت تاریخی امکان بازنمایی واقعیت بیرونی را دارد؟ آیا عکاسی به عنوان یکی از مظاهر تمدن امروزمین برشی از همان واقعیت بیرونی است که تاریخ‌نگاری عینی بدان نظر دارد؟ چه نسبتی میان عکاسی و تاریخ می‌توان برقرار کرد؟ این پرسش‌ها از منظر نظریه‌پردازان تاریخ‌نگاری و طرفداران نظریه‌های واقع‌گرا در عکاسی از جمله رولان بارت در وجهی اشتراک دارند و آن این‌که تاریخ و عکاسی هر دو در نسبت با چیزی که واقعیت نام دارد، معنا می‌یابند.

در قرن بیستم نگرش انتقادی بر واقع‌گرایی تاریخی وارد شد که با انتقاد از جامعه و فرهنگ مدرن پیوستگی داشت. مقدمات این رویکرد تازه پیشتر با مکتب آنال^۱، جامعه‌شناسی دورکیم^۲، فلسفه نیچه^۳ و مهم‌تر از همه زبان‌شناسی فردینان دو سوسور و نویسندگان پساساختارگرا و پیشگامان نقد نو ادبی در نشریه *تل کل*^۴ فراهم آورده شده بود.

نظریه‌پردازان ادبی متأثر از فردینان دو سوسور زبان را نظامی خودبسنده دانستند و اعلام کردند که واقعیت به وسیله زبان برساخته می‌شود. این رویکرد را بارت، پل دومان، هیدن وایت، ژاک دریدا و ژان فرانسوا لیوتار ادامه دادند. از نگاه آن‌ها تاریخ هیچ ارجاعی به واقعیتی خارج از متن خود ندارد. هر چند خود تاریخ‌دانان چنین نگرشی را به تمامی نپذیرفتند و بر این باور باقی ماندند که مورخان باید برای رسیدن به نگرش حقیقی درباره گذشته دیدگاه متعادل‌تری در پیش گیرند (ایگرس، ۱۳۹۶: ۱۰-۱۲، ۱۳۹).

بارت عدم تمایز بین حقیقت و داستان را در نظریه زبان سوسور بازشناخت. سوسور از سویی زبان را نظامی بسته و مستقل با ساختاری نحوی می‌داند و از سوی دیگر می‌گوید زبان ابزاری برای انتقال معنا و واحدهای معنایی نیست بلکه این معناست که تابع زبان است. این ایده که به نوعی تلقی ساختارگرایانه از جامعه و تاریخ نیز هست، در اصل بر این نکته تأکید می‌کند که حرکت انسان درون چارچوب ساختارها از جمله ساختارهای

زبانی رخ می‌دهد، ساختارهایی که نه تنها به وسیله انسان تعیین نمی‌شوند، بلکه آن‌ها هستند که فکر و عمل او را تعیین می‌بخشند. بارت متأثر از نظریه زبان سوسور چنین نتیجه می‌گیرد که از آن‌جا که متن‌ها بر واقعیت دلالت ندارند، تفاوتی بین حقیقت و قصه وجود ندارد (ایگرس، ۱۳۹۶: ۱۶۸).

از نگاه بارت مفهوم واقعیت در متون تاریخی همواره معنایی است که صورت آشکاری ندارد و در پشت برتری ظاهری مصداق پناه گرفته است. او این نهان‌شدگی واقعیت را در مصادیقی از تمدن امروزی از جمله عکس‌ها و فیلم‌های مستند نیز می‌یابد و آن را «اثر واقعیت» نام می‌نهد و امکان بازنمایی واقعیت در ادبیات، تاریخ و عکاسی را به موازات هم به پرسش می‌گیرد. او تلاش در جهت نمایش واقعیتی خاص را از مصادیق اسطوره‌سازی در زمان حاضر می‌نامد. نزد او «عکس مساوی با واقعیت است» نیز از همین منظر باوری اسطوره‌ای نزد عموم است و می‌کوشد آن را اسطوره‌زدایی کند. بارت در گام بعدی است که بر مسئله مرجع در عکاسی متمرکز می‌شود. در جستار «پیام عکس» به وجود مرجعی حقیقی در عکاسی آگاه می‌شود و عکاسی را پیامی بدون رمز معرفی می‌کند و بر وجود حقیقی ناواقعیت عکس در زمان حال صحنه می‌گذارد و ماهیت عکس را به مثابه گذشته‌ای تاریخی وصف می‌کند. هدف مقاله حاضر آن است که نگرش بارت به عکس به مثابه متن را در آثار متنوع و به ظاهر ناسازگار او در موضوعاتی چون تاریخ‌نگاری، اسطوره‌شناسی و عکاسی از ساختارگرایی تا پسا ساختارگرایی و اکاوی کند تا از این مسیر وجود نگرش تاریخ‌نگارانه او به همه موضوعات مورد توجه‌اش را اثبات و از نو صورت‌بندی کند.

گفتار تاریخی

نوآوری بارت در درک و تبیین ساختار متون تاریخی، کنار نهادن تمایز روایت خیالی و روایت واقعی بود، تمایزی که از ابداعات ارسطو بود و تا پیش از این نزد همه پذیرفته

بود. بارت با عبور از این باور مقبول تاریخ را از حوزه علم دور کرد و به ادبیات نزدیک ساخت (نک: ایگرس، ۱۳۹۶: ۱۰-۱۲، ۱۳۹؛ نک: بارت، ۱۳۷۳: ۸۳). از نظر او روایت تاریخی تفاوت آشکاری با روایت داستانی/ خیالی ندارد و هر دو بر مبنای روایت بنا شده‌اند (Clark, 2004: 96).

بارت در جستار «گفتار تاریخی» که به سال ۱۹۶۷ نگاشته است، از منظر نشانه‌شناسی به واکاوی گونه‌های متعدد روایت تاریخی می‌پردازد. او ادعای واقع‌گرایی عینی نزد مورخان را به چالش می‌گیرد و در مقام منتقد، گذشته تاریخ‌نگاری عینی را به وسیله پدیده‌های نوظهوری چون عکاسی، گزارش‌های خبری و غیره به زمان حال می‌آورد و به رغم تأکیدی که بر عدم امکان بازنمایی واقعیت در زبان دارد به مورخان عینی‌گرا توصیه می‌کند که از عکاسی به عنوان معجزه‌بازنمایی در عصر حاضر بهره گیرند.

بارت گفتار تاریخی را صورتی از شرح و بسط ایدئولوژی می‌بیند. از این منظر مورخ ساختار زبان را به گونه‌ای شکل می‌دهد تا معنای غایب را دربرگیرد. بارت واقعیت را وجودی زبانی می‌داند و به مورخانی که خود را در حوزه‌ای فرازبانی در نسبت با واقعیت می‌بینند انتقاد می‌کند. از نظر او در چنین گفتاری گونه‌ای اقتدار وجود دارد که مقبولیت توصیف‌های مورخ را به خواننده تحمیل می‌کند (Clark, 2004: 96). بارت با استناد به متون گوناگون تاریخی و تمایز میان زمان تاریخی و زمان تالیف کتاب تاریخی نتیجه می‌گیرد که گفتار تاریخی گفتاری خطی نیست و بر احتمال ویژگی فرادستوری^۵ آن اشاره دارد (بارت، ۱۳۷۳: ۸۵).

بارت گزارش تاریخی به مثابه روایت واقعی را در کنار روایت افسانه‌ای چون روایتی خیالی قرار می‌دهد و بدین ترتیب تاریخ را به اسطوره پیوند می‌زند. او معنای مرتبه دوم را که در اسطوره‌ها یافته است به گفتار تاریخی تعمیم می‌دهد:

یکی دیگر از خصایص اصلی گفتار تاریخی آن است که واحدهای

درونمایه‌ای گفتار به سطح رده‌ها و زنجیره‌های برتر وارد می‌شوند. بررسی‌های مقدماتی نشان می‌دهد که این رده‌ها همان رده‌های اند که در روایت‌های افسانه‌ای نیز به چشم می‌خورند. چنین رده‌ای تمامی آن بخش از گفتار تاریخی را که مجازاً بر یک مفهوم تلویحی دلالت دارد پوشش می‌دهد. برای مثال توصیف میشله از جامه‌های الوان، ابتذال نجابت دودمانی و آمیختگی سبک‌های مختلف معماری در اوایل قرن پانزدهم همگی حاکی از یک مفهوم واحد یعنی فروپاشی اخلاقی اواخر قرون وسطی است. اجزاء و عناصر این رده، «نمایه»ها به مفهوم مورد نظر پیرس یا به بیانی دقیق‌تر «نشانه‌ها» هستند (بارت، ۱۳۷۳: ۹۱).

بارت تلاش مورخ برای کناره‌گیری از متن را روشی می‌داند که مؤلف از طریق آن می‌کوشد چنین بنمایاند که «گویی این تاریخ است که از خویش سخن می‌گوید» و به کنایه به عبارت «معصومیت تاریخ»^۶ از فوستل دو کولانژ^۷ ارجاع می‌دهد (Clark, 96: 2004). به باور بارت مورخ با انتخاب این روش سوژه شناسنده را حذف نمی‌کند بلکه تنها «نقاب عینیت» را جایگزین «نقاب انسانی» می‌کند، به عبارت دیگر ذهن به سوژه‌ای عینی بدل می‌شود. از نظر بارت مورخ با حذف نشانه‌ی راوی می‌خواهد بگوید که این خود مراجع و منابع هستند که سخن می‌گویند. بارت آن را نوعی افسانه‌پردازی می‌داند و آن را «توهم ارجاعی»^۸ می‌نامد. بارت یادآور می‌شود که چنین شیوه‌ای خاص گفتار تاریخی نبوده است و پیش از این نیز نویسندگان دوره رئالیسم برای اثبات عینی‌گرایی‌شان از ذکر «من» دوری می‌کردند. بارت در نهایت امکان عینی‌گرایی به وسیله مورخ را با استناد به علم روانشناسی چنین مردود اعلام می‌کند: «امروز می‌دانیم که غیبت هر نشانه یا دال خود حائز دلالت و معناست» (بارت، ۱۳۷۳: ۸۷-۸۸).

از نگاه بارت گفتار تاریخی همچون دیگر گفتارهایی که مدعی واقع‌گرایی‌اند، ساختاری دولایه دارد و در حقیقت یکی در ذیل دیگری قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر

«واقعیت» در تاریخ عینی معنایی است که در پس سلطه ظاهری مصداق پنهان شده است (بارت، ۱۳۷۳: ۹۳-۹۴). او این مقوله تازه و غیر قابل صورت‌بندی را «اثر واقعیت»^۹ می‌نامد و آن را گفتاری تاریخی می‌داند که با پوشاندن یا پنهان کردن واقعیت پدید می‌آید و تأکید می‌کند که خود پوشاندن معنا، یعنی غیبت واقعیت، همان قدر مهم و معنادار است که حضور آن و دقیقاً همین معنای واقعیت مخفی است که ویژگی خاص گفتار تاریخی است یعنی توجه به واقعیتی که غیر مستقیم و با واسطه بر واقعیت دلالت می‌کند: «گفتار تاریخی از واقعیت تبعیت نمی‌کند، تنها بر آن دلالت می‌کند؛ در جای جای گفتار تاریخی یک حکم مستمراً تصدیق می‌شود: این یا آن واقعه روی داده است. اما معنایی که افاده می‌شود صرفاً آن است که فردی مدعی تصدیق این حکم است» (بارت، ۱۳۷۳: ۹۴).

او نتیجه می‌گیرد که ویژگی شاخص گفتار تاریخی که آن را از انواع دیگر گفتار متمایز می‌کند، وجود پارادوکسیکال حقایق است. «از نظر زبانی «حقایق» به عنوان جزیی از گفتار وجود دارند، ولی ما به گونه‌ای وانمود می‌کنیم که گویی آن‌ها صرفاً بازتولید «چیزی» در مرتبه و سطحی دیگر از هستی (و یا به کلام دیگر در نوعی «واقعیت» فراساختاری‌اند» و نکته مهم آن که «گفتار تاریخی یگانه‌گفتاری است که به مصداقی «بیرون» از خود اشاره دارد؛ مصداقی که در واقع هرگز نمی‌توان آن را فراچنگ آورد. پس هنوز این پرسش فراروی ماست که: جایگاه «واقعیت» در ساختار گفتار تاریخی کجاست؟» (بارت، ۱۳۷۳: ۹۳-۹۴). بارت بدین ترتیب امکان تاریخ‌نگاری عینی و بازنمود واقعیت بیرونی را به چالش می‌کشد.

بارت برای حکمی که گفتار تاریخی درباره وقوع رویدادی می‌دهد، اهمیتی تاریخی قائل می‌شود. اما می‌کوشد مخاطب را به تحولات معاصر و پدیده‌های نوظهوری چون عکاسی، موزه‌های تاریخی، رشد رمان‌های واقع‌گرا، خاطره‌نویسی و تولید فیلم‌های مستند، متوجه کند. او با اشاره به تحولات مذکور در جهان معاصر بر این نکته تأکید می‌کند که «اکنون تمدن ما از وجوه گوناگون به همان «اثر واقعیت» یعنی واقعیت

پنهان شده معطوف است و در رأس همه این تحولات عکاسی قرار دارد». او امتیاز عکاسی را توانایی انتقال این معنای مضاعف می‌داند که آن چه دوربین ثبت کرده است به راستی در گذشته اتفاق افتاده است. از نگاه بارت عکس به نوعی «صندوقچه اشیاء متبرک و دنیوی» ماست با این تفاوت که این صندوق دیگر معنای مقدس خود را از دست داده و تنها گواهی زنده است بر آن چه زمانی بوده است و اکنون مرده است. بارت در ادامه بر این نکته تأکید می‌کند که وقتی به این امر آگاهی داریم که «واقعیت» چیزی جز «معنا» (مدلول/نشانه) نیست، آنگاه تقدس زدایی عکس از چیزهایی که از میان رفته‌اند، خود به نوعی واقعیت را به تباهی و ویرانی می‌کشاند. بدین ترتیب واقعیتی که به معنا بدل شده است بر اساس نیازهای علم تاریخ قابل تبدیل و تغییر می‌شود (بارت، ۱۳۷۳: ۹۴-۹۵).

بارت که بین رشد تاریخی رمان‌های رئالیستی از جمله رمان‌های فلوربر و تسلط تاریخ عینی پیوندهایی می‌بیند، با توجه دادن مورخان به پدیده‌های معاصر چون عکاسی، گزارش‌های خبری، نمایشگاه‌های اشیاء عتیقه و صنعت توریسم می‌کوشد آنان را ترغیب کند که در پژوهش‌هایشان از امکانات زیبایی‌شناسانه و غرورآفرین بازنمایی در آن زمان یعنی عکس‌ها، فیلم‌های مستند و غیره بهره‌برند (Clark, 2004: 97). به عبارت دیگر استدلال او بر این میناست که همان‌طور که رمان‌های فلوربر با وصف زبانی وقایع می‌کوشیدند تصویری نزدیک به واقعیت ارائه دهند، اکنون عکاسی، فیلم‌های مستند و غیره برشی از واقعیتی در گذشته ارائه می‌دهند که به کار مورخان خواهد آمد، هر چند که در نهایت واقعیت غیر قابل بازنمایی است.

بارت در ادامه تردید خود به امکان بازنمایی واقعیت را در ارتباط با تاریخ روایت تبیین می‌کند. او می‌نویسد که ساختار روایت به واسطه اسطوره و حماسه‌های نخستین به واقع از بطن افسانه برآمد و تکامل یافت ولی به موازات این تکامل روایت به نشانه و گواهی از واقعیت نیز بدل شد. از نظر او اما در تاریخ‌نگاری معاصر نقش روایت کمرنگ شده و

کمتر به وقایع‌نگاری می‌پردازد. اکنون آن‌چه در مرکز توجه است ساختارهای روایت هستند که در واقع نوعی چرخش ایدئولوژیکی است. بارت بحث خود را در روایت‌های تاریخی چنین پایان می‌دهد: «روایت تاریخی رو به زوال است و از این پس معیار تاریخ اساساً فهم‌پذیری است، نه واقعیت» (بارت، ۱۳۷۳: ۹۵).

بارت تقریباً به همان سبک و سیاقی که در جستار «گفتار تاریخی» امکان بازنمایی واقعیت در زبان را مردود اعلام می‌کند، در مجموعه مقالات اسطوره‌شناسی‌ها نیز از منظر دیگری که امروز آن را به رویکر مطالعات فرهنگی نزد بارت می‌شناسیم، می‌کوشد واقعیت پنهان از نظر را در زندگی روزمره بیابد و از آنها راززدایی کند. بدین ترتیب نگرش تاریخی او از وجوه متعدد به مفهوم اسطوره از نگاه او نزدیک است.

اسطوره و تاریخ

نقد ایدئولوژیکی که بارت در واکاوی انواع گفتار تاریخی به کار گرفته بود در مجموعه مقالات *اسطوره‌شناسی‌ها*^{۱۰} (۱۹۵۷) با تعریف خاص او از مفهوم اسطوره صورت دیگری به خود می‌گیرد. اما همچنان نگرش انتقادی بارت به باور «معصومیت تاریخ» در آن مستتر است. نقد او در این مجموعه مقالات بر اسطوره‌های امروزی متمرکز است، اساطیری که با دلالت‌های ضمنی خود بر واقعیت سرپوش می‌گذارند و سبب می‌شوند تاریخ به مثابه حقیقتی بی‌زمان و بی‌مکان و جاودان جلوه کند. او این باور عام که «عکس مساوی با واقعیت است» را یکی از مصادیق اسطوره‌های امروزی می‌داند و آن را در جستارهای متعدد به پرسش می‌گیرد.

بارت در مجموعه مقالات *اسطوره‌شناسی‌ها*، گونه‌ای دیگر از گفتار را تبیین می‌کند و آن را اسطوره می‌نامد. معنایی که او از واژه اسطوره مراد می‌کند ورای تعاریف مرسوم این واژه است. او که به کارکرد واژه‌ها توجه دارد، با گذر از مفاهیم متعدد و آشنای برآمده از واژه اسطوره بر وجه پیام‌رسان اسطوره تأکید می‌کند. از نظر بارت اسطوره نظامی ارتباطی است که پیامی را می‌رساند و به وسیله شیوه بیان آن تعریف می‌شود. «اسطوره یک گفتار

است» بدین معنا که محصول گفتار(پارول) است و نه ساختار زبان(لانگ) (بارت، ۱۳۹۴: ۳۰).^{۱۱} به بیان بارت در سطح دلالت ثانویه است که اسطوره پدید می‌آید. اسطوره‌ها بدین سبب که بر خلاف زبان بر مبنای نشانه‌های از پیش موجود عمل می‌کنند، یک نظام نشانه‌شناختی مرتبه دوم هستند. «آنچه در نظام مرتبه اول یک نشانه بوده در نظام مرتبه دوم صرفاً یک دال می‌شود» (Barthes, 1976: 114).

نقد جدی بارت بر کارکرد امروزی اسطوره‌ها به موجب آن است که این اساطیر تازه تاریخ را به مثابه حقیقتی بی‌زمان، بی‌مکان و جاودان جلوه می‌دهند. برای نمونه ایدئولوژی حاکم خود را به‌وسیله اساطیر امروز بیان و تحمیل می‌کند. از وجه دیگر اسطوره‌های امروزی عناصر فرهنگی را چنان می‌نمایاند که گویی باید بی‌چون و چرا و به‌صورت طبیعی پذیرفته شوند. به عبارت دیگر «اسطوره سبب می‌شود رفتارها، باورها، ارزش‌های فرهنگی و تاریخی کاملاً طبیعی، عادی، خودآگاه، جاودان و مطابق با عقل سلیم به نظر آیند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۶-۲۱۷). روش انتقادی که بارت در مجموعه مقالات *اسطوره‌شناسی‌ها* به کار می‌گیرد ادامه نقد فرهنگ بورژوازی در کتاب دیگرش به نام *درجه صفر نوشتار*^{۱۲} است. با این تفاوت که در آنجا بر نوشتار به مثابه دال اسطوره ادبی تاکید شده است (بارت، ۱۳۹۴: ۶۲) و نقد او بر طبیعی جلوه دادن تاریخ در ادبیات بورژوازی است و در اینجا وجوه گوناگون فرهنگ فرانسه را در نظر دارد و در تلاش است از آن‌ها اسطوره‌زدایی کند. بارت در سطح زندگی روزمره در جستجوی معنای نشانه‌هاست، عناصر فرهنگی را اسطوره‌های امروزی می‌نامد و می‌کوشد با کشف نظام نشانه‌شناسانه این اسطوره‌ها از آن‌ها اسطوره‌زدایی کند. برای بارت عکس‌ها نیز جزئی از عناصر فرهنگی پیرامونش هستند و می‌کوشد با ساختارشکنی باورهای عموم درباره عکاسی از آن راززدایی کند و از تأثیر اسطوره‌های عکس برابر با واقعیت است، بکاهد.

اسطوره «عکس مساوی واقعیت»

از نگاه بارت آن‌چه در اختیار اسطوره است به‌ویژه در فرهنگ عامه تنها پیام نوشتاری نیست بلکه عکاسی، سینما، گزارش‌نویسی، ورزش، نمایش و تبلیغات همگی می‌توانند در خدمت گفتار اسطوره‌ای قرار گیرند (بارت، ۱۳۹۴: ۳۱). او اسطوره‌های امروزی را در همه جا جستجو می‌کند، از جمله در عکس‌ها و تصاویری که در همه جا پراکنده‌اند. یکی از مجموعه مقالات *اسطوره‌شناسی‌ها* درباره‌ی نمایشگاه عکسی با نام «خانواده بزرگ بشر» در پاریس نوشته شده است. این نمایشگاه یکی از مهم‌ترین نمایشگاه‌های عکس در دوره خود بوده است که گروهی از برجسته‌ترین عکاسان دنیا عکس‌هایی از مردمان سراسر دنیا با نژاد و فرهنگ‌های مختلف را گرد آورده بودند. بارت بر چنین نمایشی خرده می‌گیرد چون از نظر او بر نمایش صوری فرهنگ‌های بشری یعنی تفاوت‌های سطحی چون پوست و مو بنا شده است و از تمایزهای تاریخی و فرهنگی آن‌ها چشم پوشیده است. نقد او بر نگرشی است که انسان‌ها را در قالبی بی‌زمان و مکان می‌نمایاند و چه بسا راغب است آن‌ها را جاودان، همچون اسطوره به معنای کهن آن ببیند. این نوع نگاه تأیید نگرش سلطه‌جویانه اربابان است که این‌بار در قالب اسطوره‌ای عکس برای طبیعی جلوه دادن تفاوت‌ها و تبعیض‌ها می‌کوشد: «این نوع اسطوره‌سازی سبب می‌شود عناصر ناهمگون و چه بسا متضادی که طبقات و قشرهای متفاوت جامعه را شکل می‌دهند، طبیعی انگاشته شوند و در اصل هدفی است که سلطه‌جویان بر جامعه دنبال می‌کنند» (Barthes, 1976: 100-102). نگاه بارت در اینجا آشکارا به تفکر مارکسیستی اشاره دارد، مبنی بر اینکه فرهنگ هر جامعه نمایشگر ایدئولوژی حاکم بر آن جامعه است.

بارت با درک اختیاری بودن نشانه نزد سوسور، همواره از همسان‌گیری زبان و واقعیت انتقاد می‌کرد در *اسطوره‌شناسی‌ها* و اثر دیگرش *نظام مد*^{۱۳} بر این نکته تأکید می‌کند که مرجع نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای هرگز طبیعی نیستند بلکه قراردادی و فرهنگی هستند. بدین سبب مرجع همواره در جایی است که به باور نمی‌آید (Allen, 2003: 119). او از همین منظر به کرات اسطوره عکس مساوی با واقعیت است را به پرسش

می‌گیرد و می‌گوید مردم با این گفته که دوربین دروغ نمی‌گوید، اسطوره‌عام دیگری می‌سازند. استدلال او بر این مبنا است که دقیقاً با بهره‌گیری از دلالت صریح در عکس است که ایدئولوژی حاکم خود را طبیعی جلوه می‌دهد (Allen, 2003: 37-38).

او در جستار «اسطوره، امروز» برای تبیین و انتقاد از اسطوره‌عکس برابر با واقعیت است، به عکسی از روی جلد مجلهٔ پاری ماچ^{۱۴} ارجاع می‌دهد. عکسی که بارت به آن توجه می‌کند جوان سیاه‌پوستی با لباس نظامی را نشان می‌دهد که در حال سلام نظامی است و گویا به پرچم فرانسه خیره شده است. عکس به ظاهر بازنمایی واقع‌گرایانه از یک سرباز است. اما به زعم بارت گویی این تصویر به چیزی بیش از رمزگان تصویر اشاره دارد و معنای دیگری هم در آن پنهان است. معنایی بدین مضمون: «فرانسه یک امپراطوری بزرگ است، همه فرزندانش با هر رنگ پوستی وفادارانه در زیر پرچم آن خدمت می‌کنند» (Allen, 2003: 116). بارت پیام اسطوره را چنین دریافت می‌کند که بین دال (سرباز سیاه‌پوستی که به پرچم فرانسه ادای احترام می‌کند) و مدلول (عظمت فرانسه یا میهن دوستی فرانسوی) تفاوتی وجود ندارد. طبق این دریافت، چنین پیامی به رمزگشایی، تفسیر یا رمززدایی نیاز ندارد چون نشانه در عکس جوان نظامی سیاه‌پوست از پیش وجود دارد. اسطوره این نشانه را گرفته و به دالی برای یک مدلول دیگر تبدیل می‌کند. به عبارت دیگر آن‌چه در نظام مرتبه اول یک نشانه بوده در نظام مرتبه دوم صرفاً یک دال می‌شود» (Allen, 2003: 114). بارت برای روشن شدن مفهوم فوق به عکسی دیگر در روزنامه از تشییع جنازهٔ ملکهٔ انگلیس ارجاع می‌دهد. او جمعیت تماشاگران را که منتظر دیدن تابوت ملکهٔ مادر هستند یک نشانهٔ مرتبهٔ اول می‌داند. دال، تصویر اجتماع است و مدلول، جماعت منتظر تودیع با جنازهٔ ملکهٔ مادر است و نشانه، گزارش خبری این واقعه است که می‌تواند با چنین عبارتی بیان شود: «جمعیت بسیاری برای وداع با جنازهٔ ملکهٔ مادر ساعت‌ها صف بسته‌اند». بدین ترتیب اسطوره معنای مرتبهٔ اول را ربوده و آن را به معنای مرتبهٔ دوم یا آنچه بارت دلالت (نشانه

اسطوره‌ای)^{۱۵} می‌نامد بدل می‌کند (Allen, 2003: 44).

مرجع عکس و تاریخ

نسبت تاریخ‌نگاری و عکاسی در جستارهای دیگر بارت که کمی پیشتر از جستار «گفتار تاریخی» نگاشته شده نیز وجود دارد. بارت در جستارهای «پیام عکس» (۱۹۶۱) و «بلاغت تصویر» (۱۹۶۴) نیز از عکاسی به مثابه گفتاری تاریخی یاد می‌کند و می‌کوشد برای عکس نیز ساختاری شبیه به ساختار متون در نظر گیرد و نسبت آن را با واقعیت (مصدق) از این منظر واکاوی کند. او سرانجام تفاوت آشکار زبان گفتار با زبان عکس را در مرجع واقعی عکس‌ها می‌یابد.

هدف بارت از واکاوی نشانه‌شناسانه عکس‌ها در اصل پیدا کردن قواعدی منطبق با زبان در رسانه‌ای به نام عکاسی است. در جستار «پیام عکس» نخست ساختار عکس را جزئی از ساختار متن می‌بیند. از نظر او عکس چاپ شده در روزنامه به موازات متن، شرح عکس‌ها، صفحه‌آرایی و حتی نام نشریه دیده می‌شود و بدین ترتیب مجموعه‌ای از پیام‌ها به صورت هم‌زمان منتقل می‌شوند و همه آنچه در کنار عکس به چاپ می‌رسند، در رمزگشایی عکس‌ها به کار می‌آیند. او حتی ارسال و دریافت پیام از چنین عکسی را در بستر فرهنگی و جامعه‌شناختی تفسیر می‌کند. برای مثال تأکید می‌کند که جهت‌گیری سیاسی روزنامه‌ای خاص در تفسیر پیام نزد مخاطب مؤثر است. اگر چاپ عکسی خاص در روزنامه‌ای محافظه‌کار معنایی خاص داشته باشد، چاپ همان عکس در روزنامه‌ای کمونیستی معنایی دیگر خواهد یافت. بارت بر این نکته آگاهی دارد که با وجود آن‌که عکس و شرح عکس در کنار هم چاپ می‌شوند ولی دو ساختار مجزا از هم دارند. شرح عکس ساختاری زبانی و خود عکس ساختاری ناشناخته دارد (Barthes, 1977:16-17). بارت می‌کوشد بحث خود را بر پایه تحلیل ساختار مستقل و یگانه عکس ادامه دهد و نسبت محتوای عکس با واقعیت بیرونی (مرجع) را واکاوی کند و با این پرسش آغاز می‌کند که پیام عکس چگونه ماهیتی دارد و عکس چه چیزی را انتقال می‌دهد.

بارت پیام عکس را با پیام‌های متن بنیاد مقایسه می‌کند و استدلال می‌کند که پیام‌های متن بنیاد بر نوعی تطابق بین نشانه‌ها و مرجع آن‌ها متکی‌اند در حالی که تصویر عکاسانه خود واقعیت را هرچند با محدودیت‌هایی انتقال می‌دهد. آن‌چه او محدودیت‌های عکس می‌نامد شامل نسبت چیزها با یکدیگر، ژرف‌نمایی و رنگ‌ها (به‌ویژه در عکس‌های سیاه و سفید) است اما تأکید می‌کند که این نوع کاستی‌ها به معنای کسر در ریاضی نیست و برای گذر از واقعیت به عکسی از آن لازم نیست واقعیت را به عناصر و اجزایی تجزیه کنیم و از آن‌ها نشانه‌هایی به تمامی متفاوت از شیء بازنمایی شده بسازیم. در واقع میان شیء و تصویری از آن به فاصله‌ای به نام رمزگان نیاز نیست. او می‌افزاید بی‌تردید تصویر بازنمایی خود واقعیت نیست اما شکی هم نداریم که شباهت تقریباً کاملی با آن دارد و همین کمال همانندی است که نزد عموم مشخصه عکس است. او سرانجام به این دریافت مهم از پیام تصویر عکاسانه می‌رسد که «با پیدایش عکاسی، انقلابی در تاریخ نشانه‌های انسانی پدید آمده، چون عکس پیامی پیوسته ایجاد می‌کند. عکس آن‌چه را انتقال می‌دهد، فرو می‌کاهد اما در آن دگرگونی ایجاد نمی‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد که پیام عکس یک پیام پیوستاری است یا به بیانی دیگر «پیام بدون رمز است» (Barthes, 1977: 17).

چندلر (۱۳۸۷: ۲۴۱-۲۴۲) تصریح می‌کند عبارت «عکس پیامی بدون رمز است» گاه به درستی درک نشده است و برای فهم این عبارت به مقاله دیگری از بارت با عنوان «بلاغت تصویر» (۱۹۶۴) ارجاع می‌دهد. بارت در این مقاله از رمز آنالوگ (مشابه) به عنوان ویژگی پیوسته رسانه نام می‌برد و این پرسش را مطرح می‌کند آیا درک یک رمز آنالوگ در مقابل رمز دیجیتال امکان‌پذیر است؟ در حالی که در اینجا رابطه دال و مدلول مانند زبان اختیاری نیست. او بار دیگر تأکید می‌کند که در عکاسی هم تقلیل مکانیکی و هم مداخله انسانی صورت می‌پذیرد. نقش انسان در ایجاد عکس که با انتخاب موضوع، قاب‌بندی، زاویه دید اپتیکی، تنظیم فاصله، نورپردازی، فوکوس، سرعت شاتر، میزان

نوردهی، چاپ و نیز خلاقیت‌های فردی نشان داده می‌شوند و در اصل گویای دلالت‌های ضمنی هستند. با وجود این عکاسی همچون رمزگان قواعدی ندارد که باعث دگرگونی شوند، رابطه مدلول‌ها با دال‌ها نوعی تغییر شکل به حساب نمی‌آید بلکه باید آن را به عنوان «ثبت» تلقی کرد او با اشاره به طبیعت نمایه‌ای رسانه معتقد است که تصویر «به‌طور مکانیکی ثبت می‌شود» و بدین ترتیب اسطوره «عینیت» خود را تقویت می‌کند. عکاسی بر خلاف طراحی یا نقاشی، همه چیز را باز تولید می‌کند: «برای حرکت از واقعیت به عکس نیازی به تقسیم این واقعیت به واحدهای آن و تلقی هر کدام از این واحدها به عنوان یک نشانه نیست. عکس‌ها متفاوت با ابژه خود با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند؛ قرار دادن ... یک رمز میان شیء و تصویرش ضرورتی ندارد». او نتیجه می‌گیرد که تصاویر را نمی‌توان به کلمات تقلیل داد. با وجود این «هر نشانه را می‌توان یک رمز پنداشت» و در یک سطح بالاتر از سطح ملفوظ دلالت مستقیم می‌توان یک رمز ضمنی تشخیص داد. از نظر بارت پیامی که از دلالت ضمنی عکس‌ها دریافت می‌شود با اطلاعات تاریخی و جامعه‌شناختی مخاطب معنا می‌یابد، معنایی ضمنی که از نظر بارت خواسته یا ناخواسته در قلمرو ایدئولوژی درک می‌شوند. به عبارت دیگر خوانش عکس به واسطه رمز دلالت ضمنی، همیشه تاریخی است و به به دانش خواننده وابسته است و همچون یک زبان واقعی، در صورتی که نشانه‌هایش آموخته شوند قابل فهم می‌شود (بارت، ۱۳۹۳: ۱۹۶-۱۹۹). بنابراین واضح است که اگر این گفته بارت را که «عکس ... پیامی بدون رمز است» بدین مضمون تعبیر کنیم که هیچ رمزی در تولید یا خوانش عکس‌ها دخیل نیست، یک سوء تعبیر نسبت به بارت دچار شده‌ایم. منظور او این بود که تقلیل عکس به «واحدهای دلالتی» بنیادی ممکن نیست. منحصر کردن عکس به دلالت‌های مستقیم احتمال تبدیل شدن این دلالت‌ها به اسطوره را تا حد زیادی افزایش می‌دهد (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۴۲-۲۴۳).

بارت در جستار «بلاغت تصویر» بحث خود را در معنا‌یابی عکس‌ها ادامه می‌دهد و بار دیگر خطر اسطوره‌سازی به وسیله عکس‌ها را یادآور می‌شود. از سویی در پی آن است

که نشان دهد در عکاسی، به‌ویژه در مجموعه عکس‌ها پیوند رمزگان‌ها با یکدیگر عرصه‌ای بلاغی همچون متن پدید می‌آورند تا معانی پنهان را آشکار کنند و از سوی دیگر نگرش اسطوره‌زدای خود را با تحلیلی از عکس یک آگهی تبلیغاتی برای شرکت مواد غذایی پانزانی ادامه می‌دهد. او بر تمایز بین دلالت صریح و ضمنی در این آگهی تأکید می‌کند و می‌نویسد این آگهی مصداق یا مرجع را، پیام تصویر را که دلالت صریحی دارد، در راستای طبیعی‌نمایی معناهای فرهنگی و ایدئولوژیک خود مورد استفاده قرار می‌دهد (Allen, 2003: 120).

از نگاه بارت تصویر دارای دلالت صریح، پیام نمادین را طبیعی جلوه می‌دهد. دلالت ضمنی به ویژه در آگهی‌های تبلیغاتی چنان فریبندگی ایجاد می‌کنند که آن را معصومانه و بی‌غرض جلوه می‌دهد: «هرچند که پوستر پانزانی آکنده از رمزگان‌ها است، اما تا زمانی که پیام زبانی (شرح عکس) کفایت کند، در حد عکسی از آن‌جا استی طبیعی ابژه‌ها باقی می‌ماند. از نگاه بارت فقدان رمزگان پیام را اندیشه‌زدایی می‌کند، زیرا به نظر می‌رسد در حال جای دادن نشانه‌های فرهنگ در دل طبیعت است» (بارت، ۱۳۸۹: ۳۷-۴۲).

مسئله مرجع یا مصداق در عکاسی از نگاه نشانه‌شناسانه بارت که در ارتباط تنگاتنگ با نظریات نقد ادبی و تاریخی اوست در بستر آثار ساختارگرایی او تعریف می‌شود. اما آلن در پژوهش جامعی که درباره بارت نگاشته است، روشن ساخته است که بارت در آثار بعدی‌اش در دوره پس‌اساختارگرایی نیز به گونه‌ای دیگر این مسئله را پی می‌گیرد و باز هم آن را با مسئله تاریخ و تاریخ‌مندی پیوند می‌دهد. برای نمونه او در جستار «معنای سوم: نکات پژوهشی درباره عکس‌هایی از آثار آیزنشتاین»^۶ (۱۹۷۰) از نشانه‌شناسی به تمامی فاصله می‌گیرد و به رهیافتی نزدیک می‌شود که در نگارش اثر دیگرش به نام S/Z به کار گرفت و این‌بار در عکس‌ها عنصری می‌یابد که مانند نوشتار در ادبیات آوانگارد عمل کرده و در برابر زمان تقویمی می‌ایستد و بدین ترتیب بیننده را درگیر تعامل

لذت‌بخش، آزادانه و بی‌انتها با دال و از این‌رو درگیر معنایی می‌کند (Allen, 2003: 122-123؛ بارت، ۱۳۸۹: ۶۳-۸۴). بارت بار دیگر معنای سوم را به صورتی دیگر در آخرین اثرش *اتاق روشن*^{۱۲} (۱۹۸۰) می‌پرورد و آن را با واژه پونکتوم مشخص می‌کند و بار دیگر مسئله مرجع یا مصداق عکس را محور بحث خود قرار می‌دهد.

اما نکته‌ای که در خوانش آثار بارت درباره عکاسی باید در نظر داشت آنست که او در دوران عکاسی آنالوگ می‌زیست و با عکاسی دیجیتال و مسائل آن مواجه نشد. اکنون به واسطه این تغییر بنیادی در عکاسی، بسیاری از باورهای رایج درباره مرجع واقعی عکس‌ها و نسبت آن‌ها با تاریخ و واقعیت به پرسش گرفته شده‌اند. در جهان امروز پذیرفتن عکس‌ها به ویژه عکس‌های قدیمی، به عنوان سندی تاریخی خود به اسطوره‌ای قابل راززدایی تبدیل شده است و بیش از گذشته ضروری است که سندیت آن همچون اعتبار هر منبع تاریخی دیگر به اثبات برسد و بر خلاف باور عموم «هرگز نمی‌توان از عکس به عنوان نقل قولی در داخل گیومه و یا پانوشتی بر متنی تاریخی استفاده کرد؛ متن و عکس در کنار هم باید رازگشایی شوند» (Paschalidis, 2004: 36). افزون بر این می‌دانیم که در دنیای امروز ما اغلب به واقعیت شبیه‌سازی شده واکنش نشان می‌دهیم و نه خود واقعیت. به عبارت دیگر امروزه عکاسی در ثبت قابل اعتماد واقعیت ناکام است. «هر اندازه که عکاسی آنالوگ به بیننده امکان تجربه خود واقعی زمان، مکان و طبیعت را می‌داد، عکاسی دیجیتال به ما درباره امکان بازنمایی واقعیت هشدار می‌دهد. چرا که نزد همگان پذیرفته است که تصویر دیجیتال بازتاب آئینه‌وار جهان نیست بلکه ارجاع به انبوهی از داده‌های الکترونیک و فرمول‌های ریاضی است که به واسطه آن‌ها آن‌چه قرار است دیده شود، تعریف می‌شود» (Koepnick, 2004: 96-98). چنین نگاهی در اصل نگرش بارت به عکاسی آنالوگ و باور به توقف زمان به وسیله آن را به پرسش می‌گیرد. اکنون دیگر نمی‌توان گفت عکس دیجیتال زمان را متوقف می‌کند و تاریخ را در خاطره نگاه می‌دارد. تصویر دیجیتال بیشتر بر فرایند پردازش و نه نتیجه تأکید دارد. در واقع عکاسی دیجیتال مانند عکاسی آنالوگ جریان زمان را متوقف نمی‌کند، بلکه خالق تصویر را به اصلاح و

تغییر فرا می‌خواند تا بدین ترتیب گذشته را دوباره صورت‌بندی کند و از خاطره‌های عکاسانه دوران عکاسی آنالوگ فراتر رود. «اکنون مهم‌ترین پرسش این نیست که چگونه عکاسی آنالوگ یا دیجیتال بازنمایی‌های مختلف از زمان دارند بلکه پرسش اصلی آن است که ما چگونه تصاویری معین را (چه آنالوگ و چه دیجیتال) در درون روایت‌های بزرگ‌تر تاریخ و حافظه جای دهیم و چگونه از تصاویر برای پیوند گذشته و اکنون سود ببریم» (Koepnick, 2004:100-102).

نتیجه‌گیری

تاریخ‌نگاری به مثابه علمی نظام‌مند برای بازنمایی عینی گذشته (تاریخ‌نگاری عینی) و عکاسی به مثابه ابزاری برای بازنمایی واقعیت عینی هر دو در سده نوزدهم پدید آمدند. بارت از نخستین نظریه‌پردازانی است که پیوندهای عکاسی و تاریخ‌نگاری را مستقیم یا غیر مستقیم آشکار ساخته است و به گاه نوشتن درباره انواع گفتارهای تاریخی از امکان عکاسی در بازنمایی واقعیت سخن گفته و بدین ترتیب شأنی معرفت‌شناسانه برای عکاسی قائل شده است. روشی که آثار بسیار متنوع بارت درباره عکاسی در ذیل آن گردآمده‌اند، نشانه‌شناسی است و دیدگاهی که در پس پشت همه این آثار تکرار می‌شود نگرش نقادانه اوست که در بستر تاریخی معنا می‌یابد. به عبارت دیگر او در آثار متنوعش، در اصل مسیر نقد ایدئولوژیکی را که با مارکس شکل گرفته بود به سوی نشانه‌شناسی گردانده است.

بارت مفهوم واقعیت در متون تاریخی را همواره معنایی می‌داند که صورت آشکاری ندارد و در پشت برتری ظاهری مصداق پناه گرفته است. او این نهان‌شدگی واقعیت را نوعی گفتار تاریخی می‌داند، آن را «اثر واقعیت» نام می‌نهد و در مصادیقی از تمدن امروزی از جمله عکس‌ها و فیلم‌های مستند می‌یابد. او از عکاسی به عنوان اعجاز بازنمایی در عصر حاضر نام می‌برد و آن را امکانی برای مورخان در نزدیک شدن به

واقعیت می‌داند. از نگاه او عکاسی انقلابی در تاریخ نشانه‌شناسی پدید آورده است و قدرت آن در سرشت بی‌رمزگان آن است. عکس هرگز وهمی از حضور نیست بلکه واقعیت آن در نسبت با گذشته معنا می‌یابد. وجود مرجع واقعی در عکس‌ها بر خلاف متون اشاره به واقعیتی است که در آن‌جا وجود داشته است و عکس بازنمایی برشی از واقعیتی در گذشته است. به عبارت دیگر عکس سدی در برابر جریان تاریخ ایجاد می‌کند و گذشته را به اکنون می‌آورد.

تفکر بارت که بر بنیانی نقادانه استوار است، همواره به عدم امکان بازنمایی واقعیت و حتی دوری جستن از تلاش برای بازنمایی واقعیتی معین تأکید دارد. واقعیت از سویی در زبان غیر قابل بازنمایی است و از سویی دیگر اگر حکمی مبنی بر امکان بازنمایی واقعیتی خاص صادر شود، احتمال اسطوره شدن آن افزون می‌شود که با نگرش انتقادی بارت و مقابله او با هرگونه پیش فرض معصومیت در تاریخ در تعارض خواهد بود. از نگاه او بازنمایی بی‌طرفانه تاریخ چه در روایت تاریخی و چه در عکس‌ها ممکن نیست و همواره تحت سیطره باورهای تاریخی و اسطوره‌ای باقی می‌ماند. به همین سبب است که او در آثار بعدی خود درباره تاریخ و عکاسی از ساختارگرایی فاصله می‌گیرد و به تعامل لذت‌بخش با هر متنی از جمله عکس می‌پردازد و این روش را راه‌گزینی از حاکمیت اراده انسانی می‌داند.

نقد آثار بارت به دلایل گوناگون دشوار و حتی غیر ممکن می‌نماید. برجسته‌ترین دلیل آن است که او خود سخت‌گیرترین منتقد آثارش بود. به همین سبب است که در آثارش به کرات با تغییر مسیر فکری‌اش و تبیین مسئله‌ای خاص با رویکردهای گوناگون مواجهیم. او نویسنده‌ای قابل تقلید نیست. آثار بارت پیرو ندارد اما به واسطه شوقی که در دیگران ایجاد می‌کند تا روش خاص خود را در نقد بیابند، همواره بسیاری را به بازخوانی آثارش فرا می‌خواند.

اما نکته‌ای که در آثار بارت درباره عکاسی قابل نقد و بررسی است آن است که او در دوران عکاسی آنالوگ می‌زیست و با عکاسی دیجیتال و مسائل آن مواجه نشد. اکنون به

واسطه این تغییر بنیادی در عکاسی، بسیاری از باورهای رایج درباره مرجع واقعی عکس‌ها و نسبت آن‌ها با تاریخ و واقعیت به پرسش گرفته شده‌اند که گاه می‌توانند نقدی بر نگرش بارت نیز به شمار آیند. برای مثال کوشش بارت در اسطوره‌زدایی از عکس‌هایی با مضمون سیاسی بود و تلاش او در جهت به پرسش کشیدن باور اسطوره‌ای «عکس مساوی با واقعیت است» بیشتر بر باورهای ایدئولوژیکی او استوار بود، اما به عکس‌هایی که از نظر او تاریخی به شمار می‌رفتند به دید اغماض می‌نگریست و کمابیش و محتاطانه آن‌ها را به عنوان سندی معتبر برای تاریخ‌نگاری می‌پذیرفت.

اما پژوهشگران معاصر بر این باور هستند که در جهان امروز پذیرش عکس‌های قدیمی به عنوان سندی تاریخی خود اسطوره‌ای قابل راز زدایی است و باید سندیت آن مثل هر متن تاریخی دیگر از نو بررسی شود. افزون بر این باید در نظر داشت که امروزه واکنش در برابر واقعیت شبیه سازی شده مسئله اصلی است و نه خود واقعیت. هر اندازه که در گذشته عکاسی آنالوگ به بیننده امکان تجربه خود واقعی زمان، مکان و طبیعت را می‌داد، عکاسی دیجیتال به ما درباره امکان بازنمایی واقعیت هشدار می‌دهد. به عبارت دیگر امروزه عکاسی در ثبت قابل اعتماد واقعیت ناکام است و آگاهی که تصویر دیجیتال بازتاب آئینه‌وار جهان نیست، اکنون مسئله اصلی چگونگی بازنمایی‌های مختلف از زمان به وسیله عکاسی آنالوگ یا دیجیتال نیست بلکه مهم آن است که ما چگونه این تصاویر ساخته شده به وسیله عکاسی آنالوگ یا دیجیتال را درون روایت‌های بزرگ‌تر تاریخ و حافظه جای دهیم و به وسیله آنها گذشته و اکنون را به هم پیوند دهیم.

سخن آخر آن که اگر عکاسی برای بارت انقلابی نشانه‌شناختی به شمار می‌آمد چون عکس‌ها برخلاف متون مرجعی واقعی داشتند، اکنون با ورود به دوران عکاسی دیجیتال باید اذعان کرد که به واسطه جا به جایی مفاهیم فضا، زمان و مکان با انقلابی معرفت‌شناختی روبروئیم که ما را به سمت درک جهان از طریق تصاویری که احاطه‌مان کرده‌اند می‌برد. واقعیت به سوی «تصاویر واقعی» چرخیده است، پدیده‌ای که در بطن

نسبت تاریخ‌نگاری با مسئله ... (معصومه میرسعیدی، مالک حسینی و شهلا اسلامی) 297

مطالعات فرهنگی جدید قابل تبیین است.

پی نوشت‌ها:

۱. مورخان آنال با ترکیب روش‌شناسی ساختارگرا، اشکال پیچیده و فلسفی نظریه اجتماعی و روش‌های تجربی و آماری به بررسی و ارزیابی تاریخ دراز مدت ساختارها و چرخه‌های اجتماعی - اقتصادی کلان پرداختند (لوید، ۱۳۸۷: ۲۷۰-۲۷۱).

2. David Émile Durkheim

۳. نیچه، مارکس، فروید و اخلاف پست مدرن‌شان، یعنی فوکو، لیوتار، دریدا و لاکان نه تنها بر به سنت تاریخی‌گری که به کمک آن معنای گذشته را درک می‌کنیم انتقاد وارد می‌کنند بلکه به هر نوع تفسیر دیگری که قبول نداشته باشد که تاریخ گذشته آن به‌طور نسبی در گرو تاریخ حال آن قرار دارد، بدبین و بی‌اعتماد هستند (نوذری، ۱۳۸۷: ۲۹۴-۲۹۵). نیچه در دو اثرش با نام‌های *زایش تراژدی* (۱۸۷۲) و *درباره سودمندی و ناسودمندی تاریخ برای زندگی* (۱۸۷۴) امکان پژوهش تاریخی و سودمندی آن را انکار کرده بود. از نگاه او وجود حقیقتی عینی (ابژکتیو) بی‌هیچ وابستگی به ذهنیت (سوبژکتیویته) اندیشمند ممکن نیست (ایگرس، ۱۳۹۶: ۱۰-۱۲). بارت از نیچه ایده ناسودمندی پژوهش تاریخی به سبب عدم امکان وجود عینی بدون وابستگی به سوژه را بر گرفت.

۴. نشریه اثرگذار *تل کل tel quell* که نام خود را از عنوان اثری از پل والری گرفته بود نظریه ادبی را از حوزه ساختارگرایی فراتر برد و به مرحله پساساختارگرایی وارد کرد. نظریه تل کل در قالب آثار کریستوا، بارت، دریدا و دیگران با برداشت‌های رادیکال از زبان و نوشتار، ارزش‌های مدرن و سرمایه‌دارانه مصرف و معنای ثابت و استوار را به چالش می‌کشید (Allen, 2003: 121).

5. paragrammatism

6. "the chastity of History"

7. Fustel de Coulanges

8. referential illusion

9. reality effect

۱۰. اسطوره‌شناسی‌ها از تاثیرگذارترین آثار بارت است و در بردارنده مقالاتی است که بارت در سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۶ هر ماه در نشریه *le lettres nouvelles* در ستونی به نام «اسطوره‌شناسی این ماه» می‌نوشت و در ۱۹۵۷ در قالب یک مجلد منتشر شدند.

۱۱. بارت در کتاب *مبانی نشانه‌شناسی* که به سال ۱۹۶۴ نگاشت، مفاهیم اساسی از رویکردی تازه به نشانه‌شناسی را بیان می‌کند و در آن تمایزاتی میان لانگ(نظام زبان) و پارول(کاربرد زبان)، دال و مدلول و روابط جانمایی و همنشینی و همچنین چگونگی به‌کارگیری این مفاهیم در رابطه با پدیده‌های غیر زبانی متفاوت طرح می‌شود.

۱۲. او در درجه صفر نوشتار زبان و سبک را ایزه‌هایی کور می‌داند و اسلوب نوشتار را کنشی همبسته با تاریخ. اسلوب نوشتار زبان ادبی است که متناسب با هدف اجتماعی خود دگرگون شده است. به عبارت دیگر فرمی است که به خدمت انسانی درآمده و به همین سبب با بحران‌های بزرگ تاریخ مربوط شده است. از نگاه بارت اسلوب‌های نوشتاری که نویسندگان از میان آن‌ها انتخاب می‌کند زیر فشار تاریخ و سنت شکل می‌گیرند (بارت: ۱۳۹۰، ۴۰-۴۱).

13. *The Fashion System*

14. *Paris-Match*

15. signification

16. "The third Meaning: Research notes on some Eisenstein stills"

17. *Camera Lucida*

فهرست منابع

- ایگرس، گئورگ. (۱۳۹۶). *تاریخ نگاری در قرن بیستم: از عینیت گرایی تا چالش پسامدرن*. ترجمه محمد ابراهیم باسط. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
- بارت، رولان. (۱۳۹۴). *اسطوره، امروز، ترجمه شیرین دخت دقیقیان*، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان. (۱۳۹۳). «بلاغت شناسی تصویر»، *نظریه عکاسی: گزیده ای از مهم ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم*، ویراسته لیز ولز، ترجمه مجید اخگر، تهران: سمت.
- بارت، رولان. (۱۳۸۹). *پیام عکس*، ترجمه راز گلستانی فرد، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان. (۱۳۹۰). *درجه صفر نوشتار*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: هرمس.
- بارت، رولان. (۱۳۷۳). «گفتار تاریخی»، ترجمه فضل الله پاکزاد، شماره ۴، *ارغنون*، تهران: چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- لوید، کریستوفر. (۱۳۷۹). «روش شناسی در تاریخ»، *فلسفه تاریخ، روش شناسی و تاریخ نگاری*، گردآوری و ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: طرح نو.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). «تاریخی گری یا مکتب اصالت تاریخ»، *فلسفه تاریخ، روش شناسی و تاریخ نگاری*، گردآوری و ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: طرح نو.
- Allen, Graham. (2003). *Roland Barthes*, London: Routledge.
- Barthes, Roland. (1976). *Mythologies*, tr. Annette Lavers, London : Paladin 1976/1991.
- Barthes, Roland. (1977). *Image, Music, Text*, tr. Stephen Heath, London: Fontana.

Clark, Elizabeth A. (2004). *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*, Cambridge: Harvard University Press.

Koepnick, Lutz. (2004). "Photographs and Memories", *South Central Review, Politics and Aesthetics of Memory*, vol. 21, no.1, pp.94-129.

Paschalidis, Gregory. (2004). "Images of History and the Optical Unconscious", *Historian*, no.4, pp:33-44.