

## تقلایی دردناک: عکاسی و مسئولیت

نویسنده: شارون اسلیوینسکی

مترجم: پگاه زرگر<sup>۱</sup>

۱. پژوهشگر کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

سانتاگ تلویحاً اشاره می‌کند؛ عکاسی درست وقتی بر عرصه جهان ظاهر شد که بخشی از مفهوم اصلی مسئولیت/responsibility به محاق رفت. ریشه لاتین کلمه مسئولیت respond به معنی «ایراد پاسخ» است ولی ریشه آن re-spondere به معنای «عهد کردن» و نوعی سوگند خوردن نیز هست. بنابراین «مسئولیت» مبتنی بر ارتباطی بنیادین میان من و توست. همانا فرد به دیگری پاسخ می‌دهد. اما تعبیر مدرن مسئولیت چیز بیشتری در بر دارد و سانتاگ درست همین جا بُراق می‌شود: مسئول بودن به این نیز اشاره دارد؛ «در خصوص چیزی یا کسی در مصدر قدرت باشیم»، نوعی قیم‌مآبی که نشان‌دهنده نابرابری بنیادینی در بطن مناسبت‌های اخلاقیست. سانتاگ در کتاب درباره عکاسی می‌نویسد؛ قدرت این اقتدار «عمل ساختن-تصویر کردن» را به عملی اجتماعی مبدل می‌کند و در واقع دستور اخلاقی را وارونه می‌کند: «کنش عکس گرفتن چیزی بیش از مشاهده منفعلانه است... دست کم به صورت پنهان، ولی اغلب آشکارا، شکلی از تشویق رخداد در حال وقوع به ادامه یافتن است» (۴). عکاسی نزد سانتاگ بی‌برو برگرد ساحت ورشکستگی اخلاقیست. طی سی سال اخیر چیزی از قدرت این اتهام کاسته نشده است.

علازغم اینکه این مدعا به قدرت خود باقیست، طرح مجدد این پرسش مد نظر من است: عکاسی چگونه ما

انتخاب قلمرو عکاسی به منظور پرسش از سرشت مسئولیت اخلاقی غریب می‌نماید (۱). از آن هنگام که سوزان سانتاگ در دهه ۱۹۷۰ نقد تندش به این رسانه را ذیل عبارت «عملی بدون مداخله» منتشر کرد، سیلی از مخالفت با تعهد دروغین عکاسی، وعده بیداری وجدان اجتماعی و ایجاد تحولات سیاسی، به پا خاست (۲). این سیلاب نقد تنها سبب پیوند این رسانه با پرسش از مسئولیت شد، هرچند شک عمیق سانتاگ سایه‌ای بر این پیوند افکند. این منتقد در آخرین کتابش تماشای رنج دیگران، که اندکی پیش از مرگش در سال ۲۰۰۴ منتشر شد، دعوی‌های پیشینش را از نو ارزیابی می‌کند. او در این متن استدلال‌های پیشینش را بسط و تغییر می‌دهد. سانتاگ در اینجا بیشتر شکاک است تا قاطع و چنین استدلال می‌کند که دیگر شرارت بشر نه تنها پوشیده و ندانسته نیست — هجوم فعلی تصاویر خشونت و قساوت از این بابت اطمینان حاصل می‌کنند — بلکه این آگاهی برای دگرگونی چنین اعمال مهیبی هیچ حاصلی در بر نداشت. سنگینی بار این ناامیدی ژرف بر دوش این رسانه می‌افتد. همان‌طور که در نقل قولی به یاد ماندنی از سوزان ایساکس روانکاو آمده است: «ما احساس می‌کنیم باید بهتر باشیم... چون می‌بینیم تا چه حد کوتاهی کرده‌ایم؛ و این حقیقت متناقض نما و آشنا به بدتر شدن ما می‌انجامد» (۳).

را یاری می‌کند تا سرشت تکالیف اخلاقی خود را از نو بسنجیم؟ از آنجایی که عکس‌ها ساز و کار مشاهدات فردی و اجتماعی ما و بنابراین ساز و کار دغدغه‌های فردی و اجتماعی را بازنمایی و ساماندهی می‌کنند، تعبیر مدرن مسئولیت بی‌تردید متأثر از این رسانه بوده. محور این پژوهش به تبیین این امر مبادرت می‌ورزد که عکاسی چگونه نوعی ارتباط و درگیری خاص میان ناظر و دیگری عکاسی شده برقرار می‌کند. به عبارت دیگر، این رسانه در مواجهه خویشتن با صورت بخصوصی از غیریت چگونه وساطت می‌کند.

جای تعجب ندارد که کتاب کوچک و تأثیرگذار رولان بارت به نام اتاق روشن راه‌حلی ارائه می‌دهد. این متن، مانند اثر سانتاگ، از زمان انتشارش در ۱۹۸۰ تا کنون مورد بحث و انتقاد بوده است (۵). عباراتی که بارت در این کتاب معرفی می‌کند به ویژه عبارات *studium* و *punctum* در مطالعات عکاسی رواج یافتند. کتاب شامل دو بخش کاملاً متمایز است و گذر از یک بخش به بخش دیگر ذیل *palinode* آنچه بارت «صنعت ادبی انکار» می‌نامد آمده. او در پایان بخش اول چنین اظهار می‌کند که باید راه و رسم قبلی خود را ترک کند زیرا این رویکرد به کشف «سرشت عکاسی» منجر نشد (۶). باید روش دیگری برگزینیم. بخش دوم اتاق روشن با یادداشت کاملاً متفاوتی آغاز می‌شود؛ «غروب روزی از روزهای نوامبر، اندک زمانی پس از مرگ مادرم، عکس‌هایش را مرور می‌کردم» (۷). همان‌طور که اولین بار ویکتور برگین اشاره کرد، این تغییر چشمگیر در لحن و موضوع تنها نشان‌دهنده چرخش به سوی امر شخصی نیست بل متضمن دگرگونی در ملاحظات و گرایش‌های نظریست (۸). بارت رویکرد نشانه‌شناختی خود را به نفع پژوهش‌های پدیدارشناختی در هستی‌شناسی عکاسی ترک می‌کند. با وجود تحقیقات مفصل ناظر بر این کتاب، هنوز در مطالعات عکاسی به این چرخش عمیق چنان که باید و شاید نپرداخته‌اند (۹). آنچه توجه مرا به چرخش بارت جلب می‌کند مسئله جزئی‌تری است. بارت هنگام دسته‌بندی عکس‌های مادرش، پس از مرگ او، به پرسشی می‌رسد که خود «پرسش بنیادین» می‌نامد: «آیا او را باز می‌شناختم؟» (۱۰). گویا این پرسش اشارتیست بدین امر که عکاسی جبری ناگزیر بر دوش ناظرینش می‌نهد: هنگام مواجهه با بازنمایی دیگری به شیوه خاص این رسانه، نمی‌توان از این واقعیت گریخت که عکس دیگری به رغم فریب

نمایه‌ای آن (عکس به زعم بارت نشانه نمایه‌ای بود) معادل وجود دیگری نیست. بارت این مخصصه را چنین توصیف می‌کند: «تقلایی دردناک؛ تقلایی بسوی جوهر هویت. من در میان تصاویری که فقط تا حدی راست و بنابراین یکسره کاذب بودند دست و پا می‌زدم» (۱۱). او در ادامه آن را «کاری سیزیفی» می‌نامد. یعنی عکاسی التزامی چاره‌ناپذیر در برابر ناظر قرار می‌دهد: در حالی که بسوی هویت دیگری عکاسی شده دست می‌یازیم مجبوریم «بی‌آنکه آن را دیده باشیم دست بکشیم و از اول شروع کنیم» (۱۲). توصیف بارت از این کار سخت و نافرجام — این تقلای دردناک — شرحی روشن‌نگر از رابطه پیچیده بین ناظر و دیگری عکاسی شده ارائه می‌دهد. آنچه در این کار سیزیفی مطرح است موضوع این فصل را شکل می‌دهد. از چشم تا دهان

چارلز سیمیک، شاعر صربستانی-آمریکایی، در نقد آخرین کتاب سانتاگ حکایتی خواندنی نقل کرد؛ او درباره سرشت عکاسی سندی پدیدارشناختی و متعلق به خودش آورد. حکایت با کودکی او آغاز می‌شود. او انبوه مجله‌های مادربرگش را که برخی شامل گراورهایی از صحنه‌های نبرد بودند ورق می‌زد. تصاویر تأثیر ژرفی بر پسر جوان می‌گذارند: «آنها با حالتی قهرمانی تصویر شده بودند. سربازها مالامال از عزمی راسخ در میان دود و جنازه‌ها... از آن چیزهایی بود که مرا بی‌درنگ خواهان جنگ کرد» (۱۳). خواننده در می‌یابد این توصیف به بلگراد سال ۱۹۴۴ باز می‌گردد. جایی که روس‌ها، طبق گزارش سیمیک، شهر را محاصره کرده و ژرمن‌ها در حال جنگ بودند و آمریکا و انگلیس به نوبت شهر را بمباران می‌کردند. او اعتراف می‌کند، آن هنگام که جنگ پیرامونش می‌خروشید و اوج می‌گرفت، دیگر هیچ ارتباطی بین گراورهای قهرمانی و آنچه در خیابان شاهدش بود نمی‌یافت. این مشاهده سلسله غنی‌ای از خاطرات را به یادش می‌آورد:

حتی یک شش‌ساله نیز فرصت‌های بی‌شماری برای دیدن مردگان و ترسیدن دارد. با وجود این، تا جایی که خاطر هست، در آن هنگام هیچ ارتباطی بین آنچه در مجله‌ها دیده بودم و آنچه در خیابان شاهدش بودم نمی‌یافتم. این از قماش جنگ‌هایی نبود که من و دوستانم بازی می‌کردیم. شاید باورپذیر نباشد اما تنها عکس‌های جنگ و مستندهایی که چند سال بعد دیدم برایم روشن کردند عملاً چه از سر گذرانده بودم. روزی از روزها، وقتی کلاس سوم یا چهارم بودم، کلاس ما را

برای بازدید از نمایشگاه عکاسی قساوت‌ها به موزه بردند... مسلماً ما هیچ تصویری از اینکه قرار است چه ببینیم نداشتیم، گمان می‌کردیم چیزی کسالت‌آور باشد، مثل نقاشی قهرمان‌های انقلاب. در عوض، آنچه دیدیم عکس اعدام‌ها بود. نه تنها مردمی که به وسیلهٔ جوخهٔ آتش به دار آویخته یا تیر خورده بودند، بلکه دیگرانی که گلویشان داشت بریده می‌شد... عکسی را به یاد دارم از مردی که روی سینهٔ مردی دیگر چاقو به دست نشسته بود و از اینکه عکسش را می‌گرفتند خشنود بود... بعداً نتوانستم در این خصوص با کسی حرف بزنم، هم کلاسی‌هایم نیز با من در این باره حرفی نزدند. احتمالاً معلم‌هایمان دربارهٔ آنچه دیدیم نطق کردند، اما به خاطر ندارم چه گفتند. همین قدر می‌دانم که هرگز این روز را از یاد نبردم (۱۴). حکایت سیمیک شامل تمام عناصر اولین مواجهه با تصاویر قساوت است؛ یکه خوردن، کسالت، نوعی سراسیمگی عاطفی، خاطرهٔ جزییات بخصوص، لحظهٔ لال شدن، و سپس بالاخره زمانی فرا می‌رسد که خواهان بازگویی کل تجربه‌ایم. یکی از گیراترین مشاهدات سیمیک تمایز بین زیستن در بحبوحهٔ جنگ و نظارهٔ آن در عکس‌هاست. دیدن مردگان در خیابان‌ها با دیدن آن‌ها در عکس‌ها یکسان نیست. علاوه بر این، مواجهه با تصاویر به طرز غریبی سیمیک را قادر به فهم «آنچه از سر گذرانده بود» کرد. بنابراین در حالی که هر دو تجربه — شاهد مردگان خیابان بودن و نظارهٔ آنها در عکس‌ها — نوعی الکن شدن و دشواری در روایت تجربه ایجاد کردند، به نظر می‌رسد این مواجههٔ عکاسانه است که مرد جوان را به ساحت کلام بازگرداند.

پژواک یکی از مقالات والتر بنیامین، به نام قصه گو، در این حکایت سیمیک به گوش می‌رسد. بنیامین هنگام بحث از مخمصه و دشواری ساختاری‌ای که در روایت تجربهٔ جنگ هست به نتیجهٔ مشابهی رسید. او چنین اظهار می‌کند؛ بین جنگ و قصه‌گویی، بین درهم شکستن جهان و درهم شکستن چارچوب روایت، ارتباط روشنی برقرار است: مگر در پایان جنگ ندیدیم که مردان از جبهه آمده نه تنها در تجربه‌ای که به زبان درآید غنی‌تر نشدند بلکه یکسر از آن خالی شده و لب فروبستند؟... نسلی که راه مدرسه را با واگن‌های اسبی می‌پیمود، اکنون زیر آسمان آزاد و بر زمینی ایستاده که در آن همه‌چیز به جز ابرها تغییر کرده و زیر این ابرها، عرصهٔ قدرت طوفان‌های ویرانگر و انفجارها، بدن ظریف و شکستهٔ انسان باقی مانده بود (۱۵).

به نظر می‌رسد بنیامین مانند سیمیک بر این گمان است که در تجربهٔ جنگ — بخصوص تجربهٔ جنگ مکانیزه — چیزی هست که توانایی سخن گفتن دربارهٔ آن را از بین می‌برد. تحلیل‌گرانی که با بیماران تروماتیزه شده از خشونت اجتماعی یا سیاسی سر و کار دارند برداشت مشابهی دارند؛ بازماندگان خشونت بازگویی را ضروری می‌دانند، اما در عین حال با «مکان ناپذیری بازگویی» به ستوه می‌آیند، جایی که کوشش برای بیان تجربه‌شان درست هنگام تلاش برای بازگویی فرو می‌پاشد (۱۶).

اخیراً نویسندهٔ آلمانی دیگری نیز ارتباط ساختاری بین تجربهٔ جنگ مدرن و ساختار روایت را بررسی کرد. سیبالد در خطابهٔ مشهورش، جنگ هوایی و ادبیات، بر حذف روایی تمرکز کرد که این بار حاصل تخریب شهرهای آلمان به دست متحدین در پایان جنگ جهانی دوم بود. به نظر توضیح‌ناپذیر می‌رسد که تخریب شهری، با آن وسعتی که سیبالد در اولین فصل کتابش توصیف می‌کند، چطور از حافظهٔ فرهنگی آلمان بیرون ماند. سیبالد پرسشی به میان می‌آورد، اینکه چرا هیچ سندی از بمباران شهرهای آلمان بوسیلهٔ متحدین باقی نمانده و حتی خود نیز مطمئن نیست «چگونه باید این تاریخ طبیعی تخریب را آغاز کرد» (۱۷). او با مشتت منابع، ایام مردمانی را که هنگام پایان جنگ مدام در حال جابجایی بودند، توصیف می‌کند. سیبالد مدعیست زندگی اجتماعی، جدا از این سرگردانی، با سرعتی چشمگیر احیا شد: «توانایی مردم در فراموش کردن آنچه نمی‌خواهند بدانند، چشم‌پوشی از آنچه مقابل چشمانشان است، به ندرت همچون آلمان آن دوران آزموده شد. جمعیت بر آن بود که — در ابتدا از ترس مطلق — چنان رفتار کند تو گویی هیچ اتفاقی نیفتاده» (۱۸). جنگ مکانیزه شده جنگیست که توانایی انسان در برقراری ارتباط و در نتیجه یادآوری را هدف قرار می‌دهد. فرضیهٔ سیبالد با روایت سیمیک مؤکد می‌گردد: «مردم می‌توانند به بمباران، کشتار جمعی و سایر امور خوف‌انگیز جنگ عادت کنند. امروز باور نمی‌کنم که روزی کلاه خود سربازی را از سرش درآوردم، اما درآوردم» (۱۹).

فرضیهٔ سیبالد به این پرسش باز می‌گردد که تجربهٔ ویرانی چگونه روایت می‌شود و چگونه روایت به پاسداری از حافظهٔ تاریخی نائل می‌شود (یا در این امر شکست می‌خورد). سیبالد آثار آن دست از نویسندگان آلمانی را بر می‌گزیند که سعی داشتند آنچه عملاً دیدند، برخلاف گرایش‌های رایج که مبتنی بر مفاهیم غیرتجربی‌اند، به ساده‌ترین

گزارش سانتاگ در باب استفاده‌های متناهی از عکس کودکان مرده آمده است. مسلماً رنج کشیدن دیگری مورد استفاده قرار می‌گیرد و اشاره سانتاگ به اینکه عکس‌ها در برابر این استثمار بی‌دفاعند درست است. اما امتناع بی‌کلام این رسانه در برابر توضیف آنچه به تصویر می‌کشد افقی می‌گشاید؛ افقی برای به رسمیت شناختن تقلای دردناک ناظر، تلاش بی‌پایان سیزیفی در دست یازیدن بسوی جوهر هویت دیگری بدون به چنگ آوردن آن.

همان‌طور که داستان سیمیک نشان داد، هنگام تلاش ناظر برای شناخت رنج دیگری عکاسی شده، قسمی معنا باید ایجاد شود. چه در خدمت توجیه هدفی سیاسی باشد چه صرفاً رنج کشیدن از رنج دیگری باشد (آنچه لویناس «چشم‌انداز اخلاقی بینا-انسانی» می‌نامد) (۲۶). اما اگر از بارت پیروی کنیم، ناظر موظف است — علاوه بر شکست قریب الوقوع — از این پرسش باز نایستد: «آیا آنهایی را که در اینجا به تصویر کشیده شده‌اند باز می‌شناسم؟». چه بسا تشویش سانتاگ در اینکه «تأثیر اخلاقی منابع عکاسی رنگ می‌بازند» بی‌اساس است. این تصاویر نیستند که شفقت ما را می‌خشکانند. همان‌طور که سیمیک و سیبالد نشان دادند، مردم می‌توانند به مباران، کشتار جمعی و سایر جنبه‌های خوف‌انگیز جنگ عادت کنند. اینکه آنها می‌توانند در برابر عکسی درنگ کنند، دم فروبندند و اندیشناک شوند، جای بسی امیدوار است.

#### معضلات مسئولیت بصری

سانتاگ در کتاب تماشای رنج دیگران موضعی را که در مقالات درباره عکاسی اتخاذ کرد بسط داده و به آرامی تغییر می‌دهد. او منتقدیست که به ارتباط بین زیباشناسی و اخلاق علاقه دیرپایی داشت و مسئله‌اش با تصویر مشهور است: «عکس گرفتن به معنای از آن خود کردن شیء عکاسی شده است. این کار به معنای قرار دادن خود در نسبت خاصی با جهان است که حس دانش — و در نتیجه، قدرت — به ما می‌دهد» (۲۷). اما استدلالش ذوحدین و ضد و نقیض نیز هست، حتی در اوایل متن محور استدلالش حول تأثیر تصویر رنج می‌گردد. هیچ‌گاه با خواندن نثر سانتاگ نمی‌توان با مردودیتی که او برای عکسی قائل است، عکاسی به مثابه نسبتی با جهان که صرفاً دور و چشم‌چران است، هم‌داستان شد. اگر نوشته‌های خودش را شاهد بگیریم، این مواجهه هر چیز است بجز دور و چشم‌چران؛ سانتاگ با تصاویر مبهوت و متأثر می‌شود. مثلاً در یکی از بندهایی که از درباره عکاسی بارها نقل شده:

اولین مواجهه فرد با مخازن تصاویر دهشت نوعی مکاشفه است، یک مکاشفه نمونه‌وار مدرن: نوعی تجلی منفی. برای من، این تجربه با عکس‌های برگن بلسن و داخائو اتفاق افتاد که به گونه‌ای اتفاقی در ژوئیه ۱۹۴۵ در کتاب فروشی‌ای در سانتا مونیکا با آن‌ها روبه‌رو شدم. هیچ چیزی که تا آن زمان دیده بودم — چه در عکس و چه در زندگی واقعی — با آن شدت و عمق و فوریت بر من فرونیامده بود.

نحو ممکن ثبت کنند. روایت‌گری بدین معنا — داستان‌سرایی که داستان را از اقامه برهان می‌رهاند — از سنخی است که والتر بنیامین نیز هواخواه آن است: «در واقع نیمی از هنر قصه‌گویی در این است که قصه را از هر گونه توضیحی هنگام نوشتنش دور نگه دارد» (۲۰). بنیامین می‌نویسد، آنچه یک داستان را به یادماندنی می‌کند — آنچه به حافظه می‌سپاریم — «فشرده‌گی خالصانه‌یست که تحلیل روانشناختی را فرو می‌گذارد» (۲۱). این قسم از داستان‌سرایی متمایز از «اطلاعات» است که همواره پیشاپیش با توضیحات آمیخته‌اند. داستان‌سرایی از نظر بنیامین تفسیر امور را به خواننده واگذار می‌کند: «روایت به چنان وسعتی دست می‌یابد که اطلاعات فاقد آن است» (۲۲). این شکل از روایت‌گری، از نظر بنیامین، پندآموز است و در واقع متضمن حکمتیست که دارد از بین می‌رود.

مسلماً عکس‌های قساوت، همان‌طور که سانتاگ خاطر نشان می‌کند، برای برپایی جنگ نیز به کار می‌روند: «در آغاز جنگ‌های متأخر بالکان، هنگام جنگ میان صرب‌ها و کرووات‌ها، عکس‌های کودکانی که در به گلوله بستن روستا کشته شدند هم برای پروپاگاندای صرب به کار می‌رفت هم برای پروپاگاندای کرووات. اگر عنوان عکس را عوض کنید، مرگ کودکان می‌تواند بارها استفاده شود» (۲۴). مثال سانتاگ ما را به درنگ و می‌دارد، اما در عین حال قدرت عکاسی را در امتناع از ارائه توضیح پررنگ می‌کند. همراهی عناوین با تصاویر پیچیده لازم است — به‌عنوان برچسب‌های توصیفی و راهنما — بخصوص از آن حیث که خشونت را که در آنها به تصویر کشیده شده تقبیح (یا تحسین) کنند. عنوان می‌تواند پاسخ مخاطب را هدایت کند زیرا خود تصویر از این امر آبا دارد. می‌توان گفت، عکس از بیهودگی رنج سندی سرد و بی‌عاطفه ارائه می‌دهد و عنوان این بیهودگی را به سودمندی مبدل می‌کند.

از این نظر، امانوئل لویناس بر تمایز مهمی دست می‌گذارد که نظریه بارت را، تقلای دردناک در مواجهه با تصویر دیگری، تأیید می‌کند. نزد لویناس «همان رنجی که دیگری می‌کشد، رنجی که نزد من نابخشودنیست، دست به دامن من می‌شود و مرا به خود می‌خواند، با رنجی که خود می‌کشم، تجربه خودم از رنج، رنجی که بیهودگی نهادین آن می‌تواند پذیرای معنایی باشد، تنها رنجی که قادر است (هرقدر هم که سخت باشد) به رنج کشیدن برای رنج کشیدن فردی دیگر مبدل شود، تمایزی اساسی برقرار است» (۲۵). مشاهده رنج دیگری فرآیندیست که ملزم به معنا داشتن است، یا به زبان لویناس، جایی که رنج توجیه می‌شود. اما وجهت رنج کشیدن برای رنج دیگری دو پهلوست: هم قلمرو مسئولیت بی‌پایان در برابر دیگران است هم قلمرو دست‌آویزهای عقلانی ناظر به هدف است. مورد اخیر سرریزاً به توجیه رنج و درد همسایه فرو می‌غلند، آنچه لویناس «سرچشمه هر گونه بی‌اخلاقی» می‌نامد، و در

در واقع، به‌نظر منطقی می‌رسد که زندگی خود را به دو بخش تقسیم کنم، پیش از دیدن این عکس‌ها (آن زمان دوازده ساله بودم) و پس از آن، هرچند که سال‌ها طول کشید تا من درکی از معنای کامل آن‌ها پیدا کنم. دیدن آن‌ها چه سودی داشت؟ آن‌ها صرفاً تعدادی عکس بودند... از رخدادی که به ندرت چیزی در مورد آن شنیده بودم و هیچ تأثیری در آن نمی‌توانستم برجا بگذارم، تصاویر رنجی که نمی‌توانستم آن را تصور کنم یا کاری برای تخفیف و تسکینش انجام دهم. زمانی که به آن عکس‌ها نگریم، چیزی از هم گسست، حد و مرزی پشت سر گذاشته شده بود، و نه فقط حد و مرز دهشت؛ به شکل جبران‌ناپذیری احساس اندوه و زخم‌خوردگی می‌کردم، اما در عین حال بخشی از احساساتم به تدریج کرخت می‌شد؛ چیزی از میان می‌رفت؛ چیزی هنوز در من زاری می‌کند (۲۸).

این بند که مملو از عبارات انکار، گناه، نفهمیدن و حتی ضبط متناقض زمان است، یکی از مثال‌های برتر از تقلای دردناک ناظر است که با دیگری عکاسی شده مواجه می‌شود. اما سانتاگ علاوه بر تأثیر عمیقش، در استدلال متأخرش بر موضع خویش باقیست. او در صفحات آغازین تماشای رنج دیگران موضعی آشنا بر می‌گزیند: «عکس‌های قربانیان جنگ نیز دست‌آویزی برای لفاظی هستند. آن‌ها همان سخنان را تکرار و ساده‌سازی می‌کنند و توهم هم‌داستانی را خلق می‌کنند» (۲۹). مع ذلک، او این بار با سری عکس‌های رنگی تابلر هیکس از افغانستان که در مجله نیویورک تایمز در سال ۲۰۰۱ ظاهر شد، مجدداً جا می‌خورد و قلبش جریحه‌دار می‌شود:

عکس سه‌لته سرنوشت سربازی زخمی و ملتس به یونیفورم طالبان را تصویر کرده. سربازان اتحاد شمال هنگام پیش روی به سوی کابل او را در خندقی یافتند. قاب اول: اسیر کنندگانش او را به پشت از بازو و پا گرفته‌اند و روی زمین پر از سنگلاخ می‌کشند. قاب دوم (نمای بسیار نزدیک): او را محاصره کرده‌اند و می‌خواهند به زور روی پا نگهش دارند؛ او با وحشت به بالا خیره شده. قاب سوم: لحظه مرگ، با بازوانی گشوده و زانوانی خمیده و از کمر به پایین برهنه و غرقه به خون، گروهی نظامی دورش جمعند تا کارش را یکسره کنند؛ قصابی‌اش کنند. صفحات روزنامه را ورق زدن و عکس‌های خانمان‌سوزش را به نظاره نشستن، از آنجایی که به احتمال زیاد شاهد عکس‌هایی خواهیم بود که اشکمان را در می‌آورد، گنجینه‌ای پر و پیمان از بی‌حسی و پوست کلفتی می‌طلبید (۳۰).

اکنون سانتاگ همواره آماده است، پیشاپیش دل قوی داشته، با بی‌حسی روزنامه را ورق می‌زند و در برابر یورشش که در کمین است زره پوشیده. شوک مسلماً مخزن طلای ژورنالیسم است؛ خبرنگاران و ادیتورهای عکس همواره در کمین تصاویر پرشورتری نشسته‌اند تا روزنامه‌های خود را بدان بیاریند. اما روایت سانتاگ از خودش،

در جایگاه ناظر، شاهدهی برای تقلای دردناک بارت فراهم می‌کند. در واقع می‌توان دو عنصر متمایز، دو برهه‌ی بازشناسی، در این حکایت‌ها تشخیص داد: اولی نوعی حمله است، پیوندی دردناک و نوپا با دیگری عکاسی شده، آنچه می‌تواند از جنس چیزی باشد که فریاد آن را «هماندسازی» می‌نامد، آن ابتدایی‌ترین پیوند عاطفی با فرد دیگر که از آغاز دو پهلوست. دومین برهه ذیل انکار این پیوند آسیب‌زا تبیین می‌شود، برهه‌ای که سانتاگ با «گنجینه‌ای پر و پیمان از بی‌حسی» در برابرش مسلح می‌شود. خوانندگان نثر این منتقد باید این دو برهه را به دیده‌ی شک بنگرند. همان‌طور که ژاکلین رز (از طریق نظریات فروید) به بی‌حسی پرداخت، رسیدن به بی‌حسی انرژی زیادی می‌برد (۳۱).

رز ارتباط برنج میان جنگ و علم ما به آن را توصیف کرده، یا اگر دقیق‌تر بگوییم، او چنین اظهار می‌کند که جنگ لحظه‌ی فروپاشی معرفت را بازنمایی می‌کند. به نظر می‌رسد اندیشیدن در باب جنگ مستلزم گریز از نیرویش است، این امر در عقب‌نشینی سانتاگ بسوی انبار بی‌حسی مشهود است. رز چنین اظهار می‌کند؛ در دوران مدرن، این تصور که معرفت به جنگ پایان می‌دهد در هم شکست، با وجود این، جنگ همچنان بحرانی در توانایی اندیشیدن ما ایجاد می‌کند؛ «سرانجام چنین به نظر می‌رسد که نظریه‌پردازی در باب جنگ به انقیاد ابژه‌اش در می‌آید. هر گونه مساعی برای نظریه‌پردازی یا غلبه بر جنگ، آن را تحت انقیاد معرفت مجرد در آوردن، خود طریقی برای تداوم یا تکرار جنگ می‌شود» (۳۲).

مقوله‌ی جنگ نزد رز مرزهای بین واقعیت و خیال را مغشوش می‌کند و در عین حال جناح مخالف را بر می‌انگیزد. «چگونه می‌توانی دشمن اصلی را تشخیص دهی؟ چگونه می‌توانی تصورات خودت را از خطر واقعی و بیرونی قاطعانه تشخیص دهی؟» (۳۳). مسئله‌ی اندیشیدن در باب جنگ در این است که... مخصوصاً این مسئله به مواجهه‌ی ناظر با عکس‌های جنگ مرتبط است... نمی‌توان هیچ چیز را یقیناً و با قطعیت دانست، به ویژه هنگامی که پایبندی به نوعی قطعیت اهمیت‌حیاتی دارد، فهم ما از واقعیت از هر زمان دیگری دور از دسترس‌تر می‌نماید. اگر نتوانیم به پرسش «چرا جنگ؟» پاسخ یا حتی دسترسی مستقیمی داشته باشیم، پس چه می‌توان دانست؟

بگذارید بجای پاسخ به این سؤال به داستان سیمیک در باب زیستن در زمانه‌ی جنگ و مواجهه با نمایشگاهی از عکس‌های قساوت بازگردیم. سیمیک «بصیرت منفی» خود را هنگام نگرستن عکس‌ها، «تقلای دردناکش» را، فهمی می‌داند که مسئول به رسمیت شناختن رنج دیگری می‌شود و علاوه بر این از آن حیث مسئول می‌شود که درمی‌یابد نمی‌تواند برای تسکین آن چاره‌ای بیاندیشد:

می‌توانم کوچک‌ترین جزییات عکس کلوزآپ ران هویو در سال ۱۹۹۲ را به یاد بیاورم؛ مردی مسلمان در خیابان‌های شهر بلجینا

که تصاویر نمی‌توانند هیچ رهنمودی فراهم کنند. انهدام توانایی ما برای مطالعه رنج بشر در سرتاسر جهان، تضمینی برای توانایی تسکین چنین رنجی نیست. اما این بصیرت فزاینده موجب بی‌عملی خودسرانه نیست. انتشار تصاویر رنج عدسی‌ای برای بازاندیشی در باب پرسش از مسئولیت عرضه می‌کند. این مسئله‌ای جزئی نیست، یک قطعه کوچک از شیشه‌ای محدب ما را به ثبت متفاوتی از قلمرو رابطه متقابل ناآل کرده. همان‌طور که والتر بنیامین از اولین ناظرین عکس نوشته: «در ابتدا نمی‌توانستیم با خیال آسوده به عکس‌ها نگاه کنیم... از صراحت تصاویر انسان‌ها خجل می‌شدیم و چنین می‌پنداشتیم که صورت‌های کوچکی که در تصویرند می‌توانند ما را ببینند» (۳۷). این ممکن است تشویشی مسخره و کودکانه بنماید. رؤیایی شگرف از صورت دیگری که ما را فرا می‌خواند، چنان که گویی تصاویر می‌توانند با همان چشمانی که نگریسته می‌شوند بنگرند. اما هنگام نظاره درد دیگری، چه بسا این بصیرت غریب‌ست که ترجیح می‌دهیم از آن برحذر باشیم، حق داریم پرسیم که آیا معرفت نسبت رنج آنها عملی‌احیاگر است یا اغماض نسبت به خوشنیت‌ست که شاهدش هستیم. آیا صورت‌های کوچکی که در تصاویرند می‌بینند که کاری برای نجات آنها انجام نمی‌دهیم؟ البته که نه، اما این تقلای دردناک و بی‌پایان برای همراهی — و شکست در همراهی — با رنج دیگری می‌تواند پایه و اساس خود مسئولیت باشد.

در بوسنی برای زندگی‌اش التماس می‌کرد. دهشت آنچه در شرف وقوع است را احساس می‌کنم، می‌توانم حدس بزنم چه می‌گویند، خوب می‌دانم که این مردان تفنگ به دست فاقد ترحم‌اند. با وجود این، هر آنچه بتوانم تصور کنم یا به زبان بیاورم معادل واقعیت آشکار این صورت وحشت‌زده و ملتمس که در شرف گریستن است نخواهد بود. (۳۴)

ناتوانی عکس در به تصویر کشیدن واقعیت آنچه بازنمایی می‌کند مشخص و مبرهن است. عکس در عین حال که از سیمیک می‌خواهد ددمنشی و توحش جنگ را تصور کند، شکست سیمیک در این مهم را به یادش می‌آورد. حتی از این هم پیش‌روی می‌کند؛ سیمیک در مواجهه با این شکست در تصور تجربه دیگری، قرابت کودک‌اش با جنگ را به خاطر می‌آورد. بنابراین، به نظر می‌رسد در خصوص تصاویر رنج چیزی قابل تأمل وجود دارد اما این معرفتی نسبت به تجارب تروماتیک دیگری نیست. در عوض سیمیک ناچار است که وحشت دیگری را بنگرد و تصور کند و در این امر با شکست روبرو می‌شود: با دست یازیدن بسوی هویت دیگری مجبور است «بی‌آنکه آن را دیده باشد دست بکشد و از اول شروع کند» (۳۵). مواجهه ناظر با عکس‌های قساوت حدود توانایی او برای تصور، ادراک و پاسخ را روشن می‌کند. بسیاری از منتقدینی که ارتباط میان «دید همه جانبه» آژانس‌های خبری از میدان جنگ و صورت‌های مداخله سیاسی در جنگ را مؤکد می‌کنند، همچنین اذعان دارند

### پی‌نوشت

13. Walter Benjamin
14. The Storyteller
15. W.G. Sebald
16. Air War and Literature
17. Emmanuel Levinas
18. Bergen-Belsen
19. Dachau
20. Tyler Hicks
21. identification
22. Jacqueline Rose
23. apathy
24. Ron Haviv
25. Belijina
26. panoptical vision

- 1A Painful Labor: Photography and Responsibility” in:” Representations of Pain in Art and Visual Culture, Routledge (۲۰۱۲).
2. Sharon Sliwinski
3. Susan Sontag
4. an act of non-intervention
5. Regarding the Pain of Others
6. Susan Issacs
7. On Photography
8. Roland Barthes
9. Camera Lucida
10. Victor Bergin
11. Sisyphian Task
12. Charles Simic

## فهرست منابع

1. Parts of this chapter appeared in *Visual Studies* 19, 2 (October 2004): 148-159.
2. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Delta, 1977), 11. The critical literature on what has been called the "aestheticization of suffering" has ballooned in recent years, no doubt spurred by the publication of Sontag's last book. I cannot do justice to the intricacies of the ongoing debate here. A brief list of the literature includes: John Berger, *About Looking* (New York: John Taylor, Body Horror: Photojournalism, Catastrophe) (1992, Vintage); David Campbell, *War* (Manchester: Manchester University Press); "Horror: Images of Death in Contemporary Media," *Journal of Cultural Research* 1 (January 2004), 74-85; Lilie Chouliaraki, "The Cruel Radiance: Photography and Political Violence," *Journal of Cultural Research* 1 (January 2004), 74-85; Mark Reinhardt, *Holly* (2006, Spectatorship of Suffering (London: Sage); Edwards, and Erina Duganne, eds., *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain* (Chicago: University of Chicago Press and the Williams Institute); Frank Moller, "The Looking/Not Looking Dilemma," *Journal of Cultural Research* 1 (January 2004), 74-85; Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2009); Mark Reinhardt, "Painful Photographs: From the Ethics of Spectatorship to Visual Politics," in *Ethics and Images of Pain*, ed. Asbjorn Gronstad and Henrik Gustafsson (New York: Routledge, 2012), in this series, *Routledge Advances in Art and Visual Studies* 1 Volume 3; Susan Isaacs cited in Jacqueline Rose, *Why War? Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein*, (Oxford: Blackwell, 1993), 36.
3. Susan Isaacs cited in Jacqueline Rose, *Why War? Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein*, (Oxford: Blackwell, 1993), 36.
4. Sontag, *On Photography*, 12.
5. The literature discussing *Camera Lucida* is extensive. Some of the most recent entries include Geoffrey Batchen, ed., *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (Minnesota: MIT Press, 2009); James Elkins, *What Photography Is* (New York: Taylor and Francis, 2009); Shawn Michelle Smith, "Race and Reproduction in *Camera Lucida* in *Photography: Theoretical Snapshots*, eds. J.J. Long, Andrea Noble, and Edward Welch (London: Routledge, 2009), 98-111.
6. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 60.
7. Barthes, *Camera Lucida*, 66.
8. Victor Burgin, "Re-reading *Camera Lucida*" (1982), republished in Batchen ed., *Photography Degree Zero*, 31-46.
9. See Batchen's introduction to *Photography Degree Zero*.
10. Barthes, *Camera Lucida*, 65.
11. Barthes, *Camera Lucida*, 66 italics added.
12. Barthes, *Camera Lucida*, 66.
13. Charles Simic, "Archives of Horror," *The New York Review of Books*, May 1, 2003: 8.
14. Ibid.
15. Walter Benjamin, "The Storyteller" (1936) in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1988), 84.
16. See Dori Laub, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle," in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1995), 61-75.
17. W.G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, trans. Anthea Bell (2003, Toronto: Alfred A. Knopf).
18. Ibid.
19. Simic, *Archives of Horror*.
20. Benjamin, "The Storyteller," 89.
21. Ibid, 91.
22. Ibid, 89.
23. Ibid, 86-87.
24. Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 2003), 1.
25. Emmanuel Levinas, "Useless Suffering," in *Entre Nous: On Thinking-of-the-other*, trans. Michael B. Smith and Barbara Harshav (New York: Columbia University Press, 1998), 94.
26. Ibid, 26.
27. Sontag, *On Photography*, 4.
28. Ibid, 19-20.
29. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 1.
30. Ibid, 13-14.
31. Jacqueline Rose, *On Not Being Able to Sleep: Psychoanalysis and the Modern World* (Princeton: Princeton University Press, 2003), 218.
32. Rose, *Why War? Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein* (London: Blackwell, 1993), 23-24.
33. Ibid., 28.
34. Simic, "Archives of Horror," 8, emphasis added.
35. Barthes, *Camera Lucida*, 66.
36. See Paul Virilio, *Strategy of Deception*, trans. Chris Turner (New York: Verso 2000); Thomas Keenan. "Publicity and Indifference (Sarajevo on Television)" *PMLA* 117, 1 (2002): 104-116.
37. Cited in Walter Benjamin, "Little History of Photography" (1931), in *Selected Writings Volume II*, eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (Cambridge, MA: Belknap Press 1996), 512.