Journal of Interdisciplinary Studies in the Humanities, 15(4), 5-34, Autumn 2023

Hasanpur, M. (2023). Critique of photography as rereading of the historical matter. *Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 15(4), 5-34. doi: 10.22035/isih.2023.4720.4648

https://doi.org/10.22035/isih.2023.4720.4648 URL: http://www.isih.ir/article_441.html

2008-4641 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

Critique of photography as rereading of the historical matter

Mohamad Hasanpur[1]

Received: Mar. 11, 2023; Accepted: Jul. 1, 2023

ABSTRACT

The connection between photography and history as the most important emerging interdisciplinary issue of the 19th century has been direct but challenging. The characteristics of both disciplines are present in cross-sectional recording of time, emphasis on the objectivity of time (historical text, and photographic record), and quality of reference to the past. After the invention of photography, however, the practice of historical review and retrieval of past memories found a product-oriented quality and and photographs revealed access to historical content as the touch of a seemingly simple everyday object. Therefore, in the present article, based on the historical analysis method, we try to give an ideological link to photography and history based on the views of 20th century philosophers and critics, and respond to this question: Which of the photographic characteristics has been present in the "evolution" and "advancement" of the contemporary history? The importance of this research lies in the fact that photography, while deeply connected to history, is virtually ubiquitous and accessible to the present media and the public, and that is why disciplines such as Modern Social History or Oral History might not have been able to spread without the advent of photography. The result is that the authenticity of historical data is linked to these photographic identities as evidence or an example for objective comparison, and in practice, history today as what happened in a particular time and space is always imbued with the essence of photographic references.

Keywords: photographic history, historical photographs, photographic critique, photography and history

1. Assistant Professor in Art Research, Handicraft Department, Art College, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran

✉ hasanpur@arts.usb.ac.ir

INTRODUCTION

The science of history in general, and historiography in particular, is in formal and content interactions with the mechanism of photography. The main feature of photography is a document that is presented in the form of a visual text and its citation form as well as originality of its connection to the past happening is what has a fundamental place in historical knowledge. From another point of view, history always presents fragments of the past as examples of what happened, and despite the emphasis on the continuity of the text, it is full of historical events. At the same time, the historian of social history readout cultural associations in various modes of human perception in specific demographic categories and can interpret them in photographs as historical documents of everyday life.

PURPOSE

What is the main concern of the present research is thoughts about photography and history in order to respond to the basic question that today, almost two centuries after the invention of photography, how this artistic-documentary reference has become a history-making tool for historians and an important reference in understanding the science of history?

Interdisciplinary Studies in the Humanities

Volume 15
Issue 4
Autumn 2023

METHODOLOGY

In this article, based on an analytical-historical method, I analyze the connection between photography and history in three cases: documenting, storytelling, and archiving (memory), and offer some examples of objectification and commodification of the historical subject through photography. This point is important since photography and history, in interpreting the past and reflecting it in human memory, are selected and recorded cross-sectionally. Hence, the correctness of the interpretation of the past as "there-then", which both photography and history emphasize its originality, is impaired.

FINDINGS

History occurs in intervals that formed through the historian and his attention to specific historical points. In other words, it is in each of these historical interruptions that the historian presents the documents and evidence of the event and consolidates the historical text, and in the meantime, photography plays an important role in the practical formation of historical interruptions. Because they provide the historian with fragments of history, such as documents that have a unique critical ability. In this way, the photograph absorbs the whole of history and forms a collective memory that has a circular and endless cycle (Flusser, 2008, 28 and 29).

Siegfried Kracauer believes that photography, like history, becomes meaningful at time intervals, and therefore, it is not the ability of photography but its

intermitted to present everything that is photographed (cited by Cadava, 1997, XXVUI). Roland Barthes also believes that photography and history are always interconnected, and that photography in the meantime puts everything that can be called "other" in a "present-becoming-past" state. Photography, in Barthes' terms, presents "then-then" as "here-now" (Morton & Edward, 2009, 74).

History and photography both refer to the death of time. In the case of history, it can be said that its citation aspect is overshadowed by how it was created, which in the first stage as a mourning of all that has passed and the protection of its tragedy, and in the second, the compulsion to imitate the event: that is, once appears in the meaning of the past, and again as a "text". Maybe we have an invincible resistance to believing in the past (Tagg, 2009, 227).

CONCLUSION

History as an emerging science in the 19th century and photography as one of the most important inventions of modernity, which also occurred in the same century, have many similarities. Both crave the citation of the past in the text, and so their output is the materialization of the memory mechanism. According to Benjamin, any photograph based on history, and more importantly, history, is considered as photographic images. Photography, however, has accompanied historical view of the past with questions and challenges. Photographs, while insisting on documenting history, do not give us the past at the same time as cross-sectional selection, although they may have a connection with the past. Because photo production is associated with the process of repression or forgetfulness. This visual acuity in how to look at the past that the photographs have given to their viewer (and in term of history: to the historian) has transformed the way of looking from historical texts an objective document of the past into a selective and intermittent text. In the study of history and photography, it is important to pay attention to the underlying factors that give rise to different points of view and angles.

NOVELTY

The ideological connection of photography with history causes the authenticity of historical data to be linked to these photographic identities through their emergence as evidence or an example for objective comparison. Today, history, as what happened in a particular time and space, has always been imbued with the essence of photographic reference, and therefore, its interpretations and analyses can be very close and accompanied by photographic ones.

CONFLICT OF INTEREST

The authors declare no conflict of interest.

BIBLIOGRAPHY

Barthes, R. (2005). *Otāq-e rošan: Andišehāyi darbāre-ye akāsi* [Camera Lucida: Reflection on Photography] (N. Motaref, Trans.). Tehran, Iran: Češme Publications.

Batchen, G. (2000). *Each wild idea: Writing photography history*. Massachusetts: The MIT Press.

Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography & remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.

Berger, J. (2000). *Darbāe-ye negaristan* [Ways of seeing] (F. Mohajer, Trans.) Tehran, Iran: Āgah.

Bergson, H. (1991). *Matter and memory* (N. Margaret Paul, & W. Scott Palmer, Trans.). New York: Zone Books.

Cadava E. (1997). *Word of light, theses on the photography of history*. UK: Princeton University Press.

Dant, T., & Gilloch, G. (2017). Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on photography and history (M. Ghafouri, Trans.). In: *Historiography and Photography* (pp. 135-165). Tehran, Iran: Āgah.

Flusser, V. (2008). *Dar bāb-e falsafe-ye akāsi* [Towards a Philosophy of Photography] (P. Bayrami, Trans.). Tehran, Iran: Herfe-ye Honarmand.

Freund, A., & Thomson, A. (2011). *Oral history and photography*. New York: Palgrave Macmillan.

Gombrich, E. (2015). Tārix-e honar [History of Art] (A. Ramin, Trans.). Tehran, Iran: Ney.

Hasanpur, M. (2021). Socio-cultural analysis of urban photography based on auditory perception. *Journal of Iranian Cultural Research*, 14(3), 27-55. doi: 10.22035/jicr.2021.2513.2945

Houghton Mifflin Company Staff (2014). The American heritage dictionary of the English language. In: title of "*Oral History*". Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.

Kracauer, S. (1995). Photography. In: *The Mass Ornament, Weimar Essays* (Pp. 47-64). London: Harvard University Press.

Kraus, R. (1982). *Photography's discursive spaces landscape view. Art Journal*, 42(4), 319-311.

Morton, C., & Edwards, E. (2009). *Photography, Anthropology and History*. England: Ashgate Publishing Limited.

Moss, M. (2017). Aksbardari az tarix [Photographing history] (M. Ghafouri, Trans). In: *Historiography and Photography* (pp. 19-55). Tehran, Iran: Āgah.

Interdisciplinary Studies in the Humanities

Volume 15
Issue 4
Autumn 2023

Mousapour, E. (2008). Tārix-e ejtemā'i: Ruykardi nowin be motāle'e-ye tārixi [Social history: A new approach to historical studies]. *Journal of Islamic History and Civilisation*, 3(6), 155-141.

Pinney, C. (2011). *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books Ltd.

Rahmanian, D. (2011). Types of historiography in contemporary Iran. *Book of the Month of History and Geography*, 152, 33-24.

Rahmanian, D., Zokaei, M. (2019). *Philosophy of history, methodology and historiography*. Tehran, Iran: Elm publication.

Rosler, M. (2013). In, around, and afterthoughts (on documentary photography). (M. Akhgar, Trans.). In: The Photography Reader (pp. 424-447). Tehran, Iran: Samt.

Savage Landor, A. H. (1903). *Across coveted lands*. New York: Charles Scribners Sons.

Sayer, D. (2017). Tasvir-e sāken [The Photograph: The Still Image] (M. Ghafouri, Trans.). In: *Historiography and Photography* (pp. 77-124). Tehran, Iran: Āgah.

Tagg, J. (2009). *The disciplinary of frame*. USA: University of Minnesota Press.

Wallechinsky, D., & Wallace, I. (1978). *The people's almanac #2*. New York: William Morrow and Company.

Zoka, Y. (2005). Tārix-e akāsi va akāsān-e pišgām dar Irān [History of photography and pioneering photographers in Iran]. Tehran, Iran: Elmi Farhangi Publications.

فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۵(۴)، ۳۴-۵، پیاپی ۶۰، پاییز ۱۴۰۲

حسن‌پور، محمد (۱۴۰۲). نقد عکاسی به‌مثابه بازخوانی امر تاریخی. مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۵(۴)، ۳۴-۵.
doi: 10.22035/isih.2023.4720.4648

شاپا: ۴۶۴۱-۲۰۰۸ https://doi.org/10.22035/isih.2023.4720.4648 URL: http://www.isih.ir/article_441.html

© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC_BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

مقاله پژوهشی

نقد عکاسی به‌مثابه بازخوانی امر تاریخی

محمد حسن‌پور*[۱]

دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۰؛ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰

چکیده

ارتباط عکاسی و تاریخ به‌عنوان مهم‌ترین مسئلهٔ نوظهور میان‌رشته‌ای قرن نوزدهم، مستقیم اما چالش‌ساز بوده‌است. ثبت‌وضبط مقطعی و گزیده، تأکید بر شیءوارگی زمان (متن تاریخی، و ثبت عکاسانه)، و کیفیت ارجاع‌دهی به‌گذشته از ویژگی‌های هر دو رشته در عصر حاضر است. پس از اختراع عکاسی، عمل مرور تاریخی و بازآوری خاطرات گذشته کیفیتی کالامحور یافت و عکس‌ها، دسترسی به‌محتوای تاریخی را، چونان لمس یک شیء به‌ظاهر سادهٔ روزانه، آشکارساختند. از این‌رو، در مقالهٔ حاضر بر اساس شیوهٔ تحلیل‌تاریخی، به‌پیوند ایدئولوژیک عکاسی و تاریخ براساس آراء فیلسوفان و منتقدان قرن بیستم می‌پردازیم و به‌این پرسش پاسخ می‌دهیم که کدام‌یک از ویژگی‌های عکاسانه در تحول و پیشبرد علم تاریخ مؤثر بوده است؟ اهمیت توجه به‌چنین پیوندی از این جهت است که عکاسی در عین پیوند عمیق خود با تاریخ، دردسترس عموم بوده و از همین‌روست که رشته‌هایی چون تاریخ اجتماعی نوین و یا تاریخ شفاهی، بدون ظهور عکاسی، شاید امکان بروز و شیوع نمی‌یافتند. نتیجه آن‌که سندیت داده‌های تاریخی به‌واسطهٔ ظهور عکاسی به‌مثابه گواه و یا نمونه‌ای برای مقایسهٔ عینی، به این‌همانی‌های عکاسانه پیوند خورده و عملاً امروزه تاریخ به‌عنوان آن‌چه که در زمان و مکانی رخ‌داده، همواره آغشته به‌گوهر ارجاعِ عکاسانه است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ عکاسانه، عکس‌های تاریخی، نقد عکاسانه، عکاسیِ تاریخ

۱. استادیار پژوهش هنر، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنرومعماری، دانشگاه سیستان‌وبلوچستان، زاهدان، ایران
✉ hasanpur@arts.usb.ac.ir

۱. مقدمه و بیان مسئله

علم تاریخ در وجه عام، و تاریخ‌نگاری به‌شکل خاص، با سازوکار عکاسی در مراوده و بده‌بستان‌هایی صوری و محتوایی قرار دارد. وجه مشخصهٔ عکاسی، سندیتی است که به شکل بصری ارائه می‌گردد و شکل استنادی و اصالتِ ارتباط آن با امر واقعی در گذشته، همان چیزی است که در دانش تاریخی دارای جایگاهی اساسی است. از سوی دیگر، تاریخ همواره قطعاتی از گذشته را به‌عنوان مصداق امرِ رخ‌داده ارائه می‌کند و با وجود تأکید بر پیوستگیِ متن، درون خود سرشار از گزین‌گویه‌های تاریخی است. عکس‌ها دست به گزینش نمادین می‌زنند و از قاب‌بندی تا محتوا، وجهی قطعه‌قطعه و گزینش‌شده را پیشِ روی بینند عرضه می‌دارند. پیوند میان تاریخ و عکاسی، پیوندی ایدئولوژیک است؛ بدان معنا که در برساخت هر دوی آنها، آن‌چه که متن موجود (عکس/متن تاریخی) را ساخته، در گذشته رخ‌داده، به‌اتمام رسیده، و هم‌اکنون مخاطب عام و خاص آن، با شکلی از متن مواجه‌است که همهٔ تلاش آن در جهت اثباتِ سندیتِ ارجاعاتی است که بر امرِ رخ‌داده در گذشته، حاضر است.

در مقالهٔ حاضر به ارتباط عمیق عکاسی و تاریخ اجتماعی[1] پرداخته، و به‌صورتی بسیار موجز، انواع ارتباط عکاسی و این شاخه از دانش تاریخی را مطرح می‌کنیم. مورخ تاریخ اجتماعی، تداعی‌های فرهنگیِ در شیوه‌های مختلف ادراک انسانی را در مقولات جمعیتی مشخص مورد بازخوانی قرار می‌دهد و می‌تواند آن‌ها را در عکس‌ها به‌مثابه اسناد تاریخی زندگی روزانه تفسیر کند (حسن‌پور، ۱۴۰۰، ۵۳). سپس به مسئلهٔ سندیت عکاسی و سیر داده‌هایی تاریخی می‌پردازیم و کیفیت استنادی عکس‌ها را با کارکرد تاریخ‌نگارانه‌ای مقایسه می‌کنیم که در هر صورت ضبط و ثبتِ دانش تاریخی، مرجع نوشتار و خلق متن قرار دارد. بعدتر، به‌سندیت، حافظه و عکاسی می‌پردازیم و این‌که چگونه می‌توان سازوکار عکاسی را به‌واسطهٔ عمل حافظهٔ انسانی، استنادی دانسته و اصالت تاریخ‌محور آن را

---

۱. New Social History: تاریخ اجتماعی بنابر یک تعریف اولیه حوزه‌ای از مطالعات تاریخی‌است که به زعم برخی، بیشتر در شمار علوم اجتماعی قرار می‌گیرد که تلاش می‌کند رویدادهای تاریخی را از منظر جریانهای اجتماعی بنگرد. برای مطالعه بیشتر، ن ک:
موسی‌پور. تاریخ اجتماعی: رویکردی نوین به مطالعات تاریخی. ص ۱۴۳

برجسته نمود. سرانجام، به‌موضوع انقطاع‌های متنی در تاریخ و به‌ویژه در عکاسی پرداخته و با عنوان انقطاع و تداوم: مرگ، امر حاضر در عکاسی و تاریخ، به‌تحلیل این نکته می‌پردازیم که چگونه می‌توان از انگارهٔ مرگ به‌مثابه آن‌چه که در متن تاریخی و نیز در سطح عکس همواره حاضر است، در پیکربندی زمانِ گذشته برای تولید متن بهره برد. آن‌چه دغدغهٔ تحقیق حاضر است، اندیشه‌هایی پیرامون عکاسی و تاریخ‌است تا به این پرسش اساسی پاسخ دهد که امروزه نزدیک به دو قرن پس از اختراع عکاسی، این وسیلهٔ هنری-استنادی به‌مثابه ابزاری تاریخ‌ساز ملجاء مورخان و مرجعی مهم در فهم علم تاریخ شده‌است؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

در باب روش‌شناسی تاریخی، تحقیقات متنوعی ارائه شده است که از جملهٔ آن‌ها کتاب فلسفه تاریخ، روش شناسی و تاریخ‌نگاری (۱۳۹۸) نوشتهٔ داریوش رحمانیان است. نویسنده در این کتاب به انواع روش‌شناسی در تاریخ و تاریخ‌نگاری‌ها می‌پردازد. رحمانیان در مقاله «مکاتب تاریخ‌نگاری ایران معاصر (۱۳۸۹)»، که مستخرج از گفت‌وگو با اوست، به انواع تاریخ‌نگاری پرداخته و با نگاهی انتقادی، تاریخ‌نگاری اجتماعی و تاریخ‌نگاری فرهنگی را شرح داده و به‌این پرسش پاسخ می‌دهد که چگونه می‌شود بستر و شرایط اجتماعی را به تاریخ پیوند زد و از آن به یک تحلیل کلان نظری رسید؟ در ارتباط با انواع نظریه‌های نوین تاریخی باید به آراء دیوید استالی[1] دانشیار تاریخ در دانشگاه اوهایو اشاره کرد که در حوزه‌هایی چون تصورات و تاریخ، تاریخ رایانه‌ها، و آینده‌نگری و تاریخ تحقیق نموده است. در ارتباط پیوستهٔ عکاسی و تاریخ نیز فیلسوفان، محققان و پژوهشگران تاریخ و عکاسی آراء متنوعی ارائه داده‌اند. جئوفری بچن[2]، در بسیاری از تألیفات خود، از جمله کتاب فراموش‌ام نکن منتشر شده در سال ۲۰۰۴، به‌ارتباط شمایلیِ عکاسی و تاریخ پرداخته و عنوان کرده است که عکاسی دارای کارکردی در جوامع بشریِ پس از پیدایش خود بوده است که چونان شیئی شمایل‌وار و برجای مانده از گذر تاریخ، در دست انسان

1. David Staley (1963)

۲. Geoffrey Batchen (1956): مورخ هنر استرالیایی و استاد تاریخ هنر دانشگاه آکسفورد.

امروزین است. کریستوفر پاینی[1]، در عکاسی و انسان‌شناسی (۲۰۱۱) به‌حوزه‌های متنوعی از بهره‌مندی انسان‌شناسان از عکاسی با نگاهی تاریخ‌محور پرداخته و نظریات گوناگونی راجع به جایگاه عکاسی در پیشبرد دانش انسان‌شناسی نوین گردآوری کرده و مورد تحلیل قرار داده است. جان برجر[2] (۱۳۸۰) منتقد فقید انگلیسی هم در کتاب دربارهٔ نگریستن عکاسی را نوعی چشم خدا می‌نامد که مسئلهٔ قضاوت تاریخی را، که پیش از ظهور آن تنها در اختیار خداوند بود، در اختیار خود گرفته است؛ چرا که مرور واقعه صرفاً بر مبنای خاطره که عینیت مادی ندارد، را امکان‌پذیر می‌نمود و عکاسی این خاطرهٔ غیرمادی را در سطح کاغذی خود تثبیت ساخت. مورتون و ادواردز[3] (۲۰۰۹) در کتاب عکاسی، انسان‌شناسی و تاریخ به‌این مسئله می‌پردازند که مسئلهٔ تفسیر تاریخی عکس بسیار بحث‌برانگیز و پرمناقشه است و عکس‌ها ورای تحلیل و تفسیرها، متن مستقلی هستند که لزوماً این‌همانی با رخداد وقوع‌یافته ندارند. جان تگ[4] استاد تاریخ هنر در دانشگاه بینگهامتون، دربارهٔ عکاسی و نظریه‌های انتقادی معاصر تألیفات گسترده‌ای دارد و مارتا راسلر[5] نیز که هنرمندی آمریکایی‌است و در ارتباط با عکاسی و زمینه‌های آن (از جمله تاریخ) آثار نوشتاری و اجرایی متنوعی خلق نموده‌است و بر زندگی روزانه، زنان، جنگ، رسانه و بسیاری از حوزه‌های عمومی دیگر مطالعه و تحقیق می‌کند.

۳. روش

در مقالهٔ حاضر، براساس شیوهٔ تحلیلی‌ـتاریخی، پیوند عکاسی و تاریخ‌را در سه محور سندسازی، داستان‌گویی و آرشیوسازی (حافظه) مورد تحلیل قرار می‌دهیم و به برخی نمونه‌های شیءوارگی و کالایی‌شدن امر تاریخی به‌واسطهٔ اَعمال عکاسانه می‌پردازیم. این نکته ازآن‌رو دارای اهمیت است که هم عکاسی و هم تاریخ، در تفسیر زمان گذشته و

---

۱. Christopher Pinney (1959): انسان‌شناس و مورخ هنر در دانشگاه یو سی آل لندن.

۲. John Berger (1926-2017): منتقد هنری، رمان نویس، نقاش و شاعر انگلیسی.

3. Elizabeth Edwards (1952-) and Christopher Morton

4 .John Tagg (1949)

۵. Martha Rosler (1943): فعالیت راسلر در حوزه‌های بسیار متنوعی‌است: از عکاسی تا ویدئو، اینستالیشن، مجسمه سازی، هنر اجرا، و نیز نوشتن در مورد هنر و فرهنگ.

بازتاب آن در حافظهٔ انسانی دچار گزین‌گویه و ثبت مقطعی زمان هستند و از این‌رو صحت تفسیر زمان گذشته به‌عنوان امری آن‌جا-آن‌گاه که عکاسی و تاریخ بر اصالت آن اصرار دارند، دارای مسئله است.

۴. تجزیه‌وتحلیل: مسئلهٔ سندیت عکاسی و سیر داده‌های تاریخی

تاریخ به‌معنای علمی مدرن و روش‌مند، هم‌زمان با عکاسی که والتر بنیامین[۱] آن‌را «نخستین ابزار واقعاً انقلابی» نامید، هر دو در قرن نوزدهم متولد شدند و پیوند میان این‌دو شکل استنادی، که یکی از طریق بررسی متون گذشته و راستی‌آزماییِ آن و دیگری با ثبتِ صوری و عینیِ آن‌چه که درگذشته رخ‌داده، در تولدشان در یک قرن مشترک نیز ریشه دارد. تاریخ، همواره و به طرق گوناگون از سندیت عکاسی بهره برده است. گاه به‌شکلِ سندی بر تأیید محتوای تاریخی، گاه به‌صورت تحلیل تاریخی عکس‌ها، و گاه نیز تحت عنوان تحلیل «از پایین» عکس‌های اجتماعی (در مضامین تاریخ اجتماعی). بنیامین معتقد بود که عکس ویژگی جدیدی را به‌تاریخ افزوده‌است؛ چرا که چیزی‌را از گذشته در خود نگه می‌دارد و محبوس‌اش می‌کند که می‌توان در آینده بارها و بارها آن‌را دید. وی این حالت را «دیالکتیک سکون» می‌نامد. در یک «تصویرِ دیالکتیکی، به‌عنوان نقطه‌ای‌که در آن اکنون و گذشته به ملاقات هم می‌آیند ...، رابطهٔ میان حال و آن‌چه وجود داشته، رابطه‌ای دیالکتیکی‌است» (به نقل از: دانت و گیلوچ[۲]، ۱۳۹۶، ۱۴۰). بنیامین همانند رولان بارت[۳] معتقد بود که «تاریخ همواره در فرایندهای فرهنگی حضور دارد و مواجههٔ اکنون با گذشته، جنبه‌ای است از عمل نقد که نمی‌توان آن‌را فرو گذارد. عکس لحظه‌ای را فراهم می‌آورد که چنین نقدی می‌تواند دربارهٔ آن اعمال گردد» (همان، ۱۵۸). عکاسی، ابزارِ تحققِ تاریخ است و هم‌زمان، شأنیت استنادیِ خود را در سیر تاریخی، از تاریخ دریافت می‌کند. «همان‌طور که عکاسی به‌دنبال ثابت‌کردن یک لحظه از تاریخ است، به‌اندیشه درآوردنِ تاریخ، خود در انحصار مفاهیم

۱. Walter Benjamin (1892-1940): فیلسوف، منتقد و مقاله‌نویسی که تفکرش، ترکیب گزیده‌ای از ایده‌آلیسم آلمانی، رمانتیسم، مارکسیسم غربی و عرفان یهودی بود. بنیامین راجع به زیبایی‌شناسی، نقد ادبی، مادی‌گراییِ تاریخی و به‌ویژه عکاسی، مقالات ماندگار و تأثیرگذاری نوشت.

2. Tim Dant & Graeme Gilloch

3. Roland Barthes (1915-1980)

است ... مکاتب تاریخی، علاقمند به‌عکس‌برداری از زمان هستند. عکاسی و تاریخ‌نگاری هر دو واسطه‌گرانی برای تحقیقات تاریخی‌اند» (کاداوا[1]، ۱۹۹۷).

عکاسی و تاریخ در نقاط مهمی از معرفت‌شناسی با یکدیگر تشریک مساعی دارند: اسناد، داستان‌گویی، و حافظه. هر دو به‌عنوان شکلی از سند مورد تحلیل و استفاده قرار می‌گیرند؛ هر دو به کارِ حافظه قوام بخشیده و بدان بسته و وابسته‌اند؛ و هر دو به‌طرق مختلف قصه‌گو هستند. تحلیل تاریخ از طریق عکس به‌مثابه سندی از یک واقعه که سازوکار ثبت آن در حافظه را دگرگون ساخته، امری بدیهی می‌نماید. «یک عکس، ارزشی بیش از هزار کلمه دارد و یک محتوای کلیشه‌ای آشنا را نشان می‌دهد. برای تاریخ‌نگاران اما، یک عکس ارزشِ تحلیلی زیادی دارد و تصویری آنی از یک لحظه از زمان را به‌دست می‌دهد. یک سند، که باید تفسیر گردد. عکس، خاطرات را فرا می‌خواند» (فروند و تامپسون[2]، ۲۰۱۱). ازهمین‌رو، مسئلهٔ تفسیر، کلید ارتباط میان‌رشته‌ای عکاسی و تاریخ است. «امتزاج تفسیر با عکس واقعی، به آن طنینی تاریخی می‌دهد و عکاسی را شبیه به منبعی از داده‌های تاریخی می‌کند که آدمی می‌بایست آن را بررسی کند و در آن دست به گزینش بزند ... یک عکس قدرتمند، به‌گونه‌ای یادآور قدرت مداوم عکس برای انتقال شرارت، واقعیات و پیچیدگیِ تاریخ است» (ماس[3]، ۱۳۹۶، ۲۲). فهم تاریخ به دریافت و فهم تفسیری عکس بستگی دارد و از طرفی دیگر، به‌واسطهٔ کیفیت سندگونهٔ عکس، هر آن‌چه را که در معرض نابودی و امحاء تاریخی قرار دارد، می‌تواند برای خوانش تاریخی حفظ کند. «هم‌چنان‌که برخی اماکن تاریخی رو به امحاء می‌گذارند ـ به‌معنای لفظی این واژه ـ عکس، نقش یک سندِ گواهی‌کننده را به خود می‌گیرد. پس از این است که عکس دالّ برای آن‌چه که زمانی در آن مکان وجود داشته است، رخ می‌نماید و می‌توان از آن به‌عنوان گواه و یا نمونه‌ای برای مقایسه بهره گرفت» (همان، ۳۹). (تصویر ۱).

عکاسی و تاریخ، هر دو به‌عنوان شیوه‌های عینی و موثق برای بازنمایی به‌ویژه براساس رئالیسم اولیهٔ قرن نوزدهمی بودند. اما عکاسی در ارتباطِ با ماهیت تاریخ هم، همواره

---

۱. Eduardo Cadava: استادیار دانشگاه پرینستون است که نوشته‌های متنوع و گسترده‌ای در زمینه‌های عکاسی، ادبیات و فلسفه، معماری، موسیقی، دموکراسی، جنگ، حقوق بشر و... دارد.

2. Freund & Thopson

3. M. Moss

روایت‌گر صریح آن بوده است و ارتباط آن با محتوای تـاریخی پیچیـده و گـاه بغـرنج شـده است. چراکه با وجود داشتن محتـوای اسـتنادی از گذشـته، کـاملاً سـاکت هسـتند و ایـن تفسیرهای عکس است که آن‌ها را دارای معنا می‌کند. جمیز کورتیس[1] معتقد است: «واژه‌ها معنا را به عکاسی اعطا می‌کنند ... هر عکس پیشاپیش دارای روایت است. وقتی ما عکسی را نظاره می‌کنیم، «فهمِ روایی» به‌صورتی خودانگیخته فعال می‌شود: ما می‌خواهیم بـدانیم «چه اتفاقی افتاده است؟»؛ نه صرفاً این‌که «چه‌چیزی آن‌جاست؟» اگـر روایـت در عکـس به‌صورت صریح بیان نشده باشد، ما روایت را [از طریق تفسیر عکس] و بیـرون کشـیدن از قالب روایی بی‌شمار ذهنی‌مان بازسازی می‌کنیم» (به‌نقل از: فروند و تامپسون، ۲۰۱۱، ۵). به‌همین دلیل، یک‌عکس توانایی جعـل محتـوای تـاریخی را از طریـق تفاسـیر شخصـی و گمراه‌کننده خواهد داشت و کافی است به‌واسطهٔ تحریف بسـتر تفسـیر عکـس و از طریـق پیش‌فرض‌ها و پیش‌داشت‌های ذهنی افراد، «به‌سادگی با خوراندنِ ترکیبـی از محـرک‌هـای واقعی و نیز گمراه‌کننده به حافظهٔ مردم، خاطراتی دروغین به‌دست آورد» (همان، ۴). حتـی برخی از محققین عکاسی بر این گمان پافشـاری مـی‌کننـد کـه چـه‌بسـیار از عکـس‌هـای دِم‌دستی که افراد در محیط‌های اجتماعی از خود و آشنایان‌شان می‌گیرنـد، به‌واسـطهٔ خلـق عکس از طریق تحریفِ ژست در برابر دوربین حاصل شده و بنابراین دارای اصالتِ روایی و تاریخی نیست. یعنی کاملاً مشابه یک روایتِ شفاهی که عمیقاً از طریق بازنشانیِ خاطرات عمل کرده و ذهنی است، خوانش و تفسیر عکس‌ها نیز ذهنـی بـوده و ممکـن اسـت دارای روایتی ساختگی باشد. مک لِلان[2] در این زمینه می‌نویسـد: عکـاس و سـوژه‌اش در فراینـد عکس‌برداری، به‌صورت خیالی تصویر را می‌سازند. خـانواده لبـاس‌هـایی مربـوط بـه دورهٔ زمانیِ خاصی را پوشیده و از ادوات کشاورزیِ منسوخ‌شده استفاده می‌کنند تا هماننـد یـک تابلوی ویوانته[3] چشم‌اندازی از زندگیِ کشاورزیِ اجدادشان را به‌نمایش بگذارند. ما کمتـر

۱. James C. Curtis (1938-): استاد بازنشستهٔ تاریخ در دانشگاه دلاویر آمریکا.
۲. Marjorie L. McLellan: دانشیار در گروه شهرسازی و جغرافیا، دانشگاه مینه‌سوتا.
۳. A tableau vivant: نوعی تابلوی نقاشی در فرانسه که شامل یک صحنهٔ کاملاً ساکن به‌همراه یک یا چند بازیگر و مدل بود کـه بـدون حرکت و در حالت ایستاده قرار داشتند؛ لباس‌هایشان به‌دقت طراحی و انتخاب شده و در برابر و یا درون یـک منظـره قـرار می‌گرفتنـد. ایـن هنر، جنبه‌های نمایشی تئاتر را با هنرهای تجسمی درهم می‌آمیخت. یک تابلوی ویوانته می‌تواند به‌صورت زنده اجرا شـود، و یـا بـه شـکل عکاسی، نقاشی و مجسمه، صحنه‌هایی از عصر رمانتیک، پیشارافائلی، سمبولیسم، و یا آرت نوآ را به نمایش گذارد.

به‌چنین صحنه‌سازی‌هایی در عکاسی دست می‌زنیم؛ اما، وقتی در سفر به یک کشور جدید در برابر اتوموبیلی جدید، یا در کنار دوستان و با عزیزی در آغوش‌مان [در برابر دوربین] ژست می‌گیریم، اغلب لبخند می‌زنیم و به‌صورتی مشابه یک صحنهٔ نمایشی را از زندگی‌مان اجرا می‌کنیم. بیشتر عکس‌های خانوادگی، حتی آن‌هایی را که با نام عکس‌های سردستی[1] می‌خوانیم، ژست گرفته‌شده هستند (پیشین، ۸).

مسئلهٔ صحتِ تفسیر تاریخیِ روایت در عکس، محل مناقشهٔ اصلی است. «ارتباط بین تصویر و معنیِ یاد شده مملو از حدس و گمان است؛ واقعاً تصاویر در چنین حقایق مبهمی به دام توضیح یا تفسیرِ صرف نمی‌افتند؛ آن‌ها زندگیِ خود را دارند» (مورتون و ادوارد[2]، ۲۰۰۹، ۷) و در برابر این قول، جان تگ اصرار می‌ورزد که «عکاسی به‌تنهایی در خود هویتی ندارد؛ موقعیت عکاسی به‌عنوان یک فناوری تغییرساز در ارتباط با مرجعیت قدرت است که هویت می‌یابد» (همان، ۳).

داستان‌سرایی توسط عکس به‌تنهایی امکان‌پذیر نیست؛ چراکه فقط سندی از ماجرا را ارائه می‌دهند و شواهدی هستند بی‌صدا. به‌این‌ترتیب، همان‌طور که فیلیپ گورویچ[3] به‌درستی بیان کرده است «یک عکس نه به‌عنوان یک پاسخ یا اتمام پرسش‌گری، که به‌مثابه سندی از چیزی ورای خود و فراخوانی است برای نگاهی پرسش‌گر و دقیق‌تر» (به‌نقل از: فروند و تامپسون، ۲۰۱۱). به‌عنوان مثال، در تاریخ شفاهی[4] که امروزه از عکس‌ها به‌عنوان «مدارکِ تاریخ اجتماعی» و «ابزارهای وابسته به‌ذهن» بهره می‌برند، در عمل مبنای پژوهش‌ها و تحلیل‌ها واسطه‌گری عکس در روایت‌های تاریخیِ انسانی‌است و بدون

1. snapshot

2. Christopher Morton & Elizabeth Edwards

۳. Phillip Gourevitch (1961-): نویسنده و روزنامه‌نگار آمریکایی که سال‌ها در دفتر مجلهٔ نیویورکر فعالیت داشت. کتاب «*The Ballad of Abu Ghraib*» که به‌شرح حوادث زندان ابوغریب در زمان اشغال عراق توسط آمریکا می‌پردازد، از آثار اوست.

٤. Oral History: تاریخ شفاهی اولین‌بار در انگلستان و در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ به‌عنوان یک شیوهٔ مطالعه و پژوهش نو در فرهنگ فولکلور مطرح شد و به‌مؤلفه‌ای کلیدی در تاریخ اجتماعی نوین تبدیل شد. تاریخ شفاهی، به‌مجموعه مطالعات اطلاعاتِ تاریخی در مورد افراد، خانواده‌ها، وقایع مهم، یا زندگی روزمره با استفاده از نوارهای صوتی و ویدیویی و یا رونویسیِ مصاحبه‌های برنامه‌ریزی‌شده اطلاق می‌شود. این مصاحبه‌ها با افرادی انجام می‌شود که در رویدادهای گذشته شرکت کرده یا مشاهده‌گر آن‌ها بوده‌اند و خاطرات و ادراکات آن‌ها باید به‌عنوان یک سند شنیداری برای نسل‌های آینده حفظ شود. تاریخ شفاهی تلاش می‌کند اطلاعاتی را از دیدگاه‌های مختلف به‌دست آورد که بسیاری از آن‌ها را نمی‌توان در منابع نوشتاری یافت. برای مطالعهٔ بیشتر، ن ک:
The American Heritage Dictionary of the English Language. In title of "Oral History" (2014)

عکاسی، تاریخ شفاهی نیز معنای نوین خود را از دست می‌دهد. کـاربرد عکـس در آن تـا بدان‌جاست که تاریخ‌نگار از عکس به‌عنوان متن پژوهشی اصلی خود در روند تحقیق خود بهره می‌برد. «استفاده از عکس در طول مصاحبهٔ تاریخ شفاهی، به برساخت گذشته کمـک کرده و آن‌را آشکار، بازیابی و بازگویی می‌کند. عکاسی و تاریخ شفاهی، با دو حس اساسی درگیرند: صدا و نگاه. آن‌ها با هم می‌توانند فهم ما را درخصوص رخدادهای گذشـته بهبـود بخشیده و حتی پیچیده و مبهم سازند. یک تصویر شاد ممکن است در مخالفت با جملات راوی عرضه شود؛ چیزی‌که داستانِ زمینه‌ای مملو از اطلاعات شگرف را [در کنار آن‌چه که در خاطرهٔ ذهنی‌است] ارائه می‌کند. عکس‌هایی بـا لبخنـدهای خـانوادگی، گـاهی اوقـات تنش‌ها و آسیب‌های روانی را پنهان می‌کنند» (همان، ۱۶).

تصویر ۱: نمایی از قلعه رستم سیستان (Sher-I-Rustam)، ۱۹۰۱
منبع: هنری سوج لندور (Arnold Henry Savage Landor 1865-1924)

سوج لندور جهان‌گرد شهیر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، پس از سفر بـه آمریکـا، ژاپـن، کره، نپال و تپت، بر روی اسب خود از روسیه به هند و سپس به ایران آمد (حدود سال ۱۹۰۰) و بسیاری از نقاط ایران را شخصاً عکس‌برداری کرد و شرح‌های جـالبی بـر آن‌هـا نوشـت. لنـدور ماحصل سفرش به ایران را در کتابی دوجلدی در سـال ۱۹۰۲ بـا عنـوان *Across Coveted Lands* منتشر کرد. بسیاری از نقاطی را که او سفر کرده و عکس‌برداری نموده و یا طـرح‌شـان را کشـیده بود، کاملاً ویران شده و وجود خارجی ندارند و تنها می‌تـوان بـه عکـس‌هـای وی از آن منـاطق باستانی و تاریخی اشاره کرد. (لندور، ۱۹۰۳، ۲۷۲).

ویژگی منحصر به‌فردِ رسانهٔ عکاسی که در سکون و سکوتِ مقطعی و آنیِ یک‌لحظه از زمان که در سطح عکس به‌اصطلاح «گیر افتاده است»، آن را نمونهٔ عملیِ مناسبی برای اجرای تاریخ می‌سازد. بنیامین معتقد بود که هیچ تاریخی بدون توانایی ظرفیت حبس و توقیف‌کردن سیر تاریخی وجود ندارد؛ همچنین، تاریخ به نوعی از شیوهٔ نگارش نیازمند است که بتواند بر این سیر منقطع یا تعلیق‌شده کاملاً مسلط و وفادار باشد. درست مانند نگاه از طریق لنز دوربین که در لحظه و آنی تاریخ را در سطح عکس ثابت و منجمد می‌کند. بنیامین توضیح می‌دهد که «تفکر مبتنی بر تاریخ نه‌تنها مستلزم روند و جریان اندیشه است، که ظرفیت گیر انداختن و ثبت کردنِ آن نیز هست. و عکاسی می‌تواند نمونه‌ای برای فهم تاریخ و برای روش و اجرای آن باشد. عکاسی فرایندی را نشان می‌دهد که درآن یک تصویر را از بستری که بدان تعلق دارد، بیرون کشیده و در اختیار می‌گیرد [و بدین نحو] در جهتِ ثابت و منجمدکردنِ روند و جریان تاریخ عمل می‌کند» (به‌نقل از: کاداوا، ۱۹۹۷، ۲۰). بنیامین، رابطهٔ عمیق دوسویه‌ای را میان عکاسی و تاریخ مطرح ساخته و معتقد است که هرعکسی باید مبتنی بر تاریخ، و مهم‌تر از آن، تاریخ نیز باید چونان تصاویر در نظر گرفته شود. «تاریخ به‌معنای آن‌چه که آن‌ها هستند، یا آن‌چه‌که آن‌ها بوده‌اند، تنها می‌تواند از طریق تصویر شکل بگیرد. بنابراین، سیر تاریخی با هر چیزی مرتبط است که در حادثهٔ عکاسی رخ می‌دهد، و یا همهٔ آن‌چیزهایی که موجب خلق یک تصویر می‌شوند» (همان، ۸۴).

در نظری متفاوت از متفکرانی چون بنیامین که رابطهٔ عکاسی و تاریخ را جایگاهی عمیق و هستی‌شناختی می‌بخشند، اندیشمندانی دیگر به‌این نکته می‌پردازند که عمل عکاسی به‌واسطهٔ امر گزینش و انتخاب، که همواره در فرایند عکس‌برداری همراهِ آن‌است، خوانشِ محتوای تاریخی را در بستر عکس با پرسش‌هایی دال بر نحوهٔ اصالت آن در سیرِ یک‌پارچهٔ تاریخ مواجه می‌سازد. زیگفرید کراکوئر[1]، مسئلهٔ بازخوانی تاریخ در بطن عکس را در تضادی هستی‌شناسانه با محتوای عکاسی می‌داند. از طرفی در روزنامه‌ها و رسانه‌ها بیش‌ازپیش از

۱. Siegfried Kracauer (1889-1966): نویسندهٔ آلمانی، روزنامه‌نگار، جامعه‌شناس، منتقد فرهنگی و نظریه‌پرداز فیلم بود. شهرت او در این استدلالش بود که مهم‌ترین کارکرد و نقش سینما را در واقع‌گرایی می‌جست. کراکوئر سینما را فرزند عکاسی می‌دانست و باور داشت که کار سینما نیز همانند عکاسی «ثبت عینی واقعیت‌های بیرونی» است. به‌همین‌دلیل هم، تکنیک‌ها و عواملی را که به‌مخدوش‌شدن واقعیت مادی در فیلم می‌انجامیدند، برخلاف ماهیت زیبایی‌شناسانهٔ سینما می‌دانست.

عکس‌ها برای نمایش و عرضهٔ بازتابی از جهانی که خود می‌خواهند به تصویر بکشند، بهره می‌برند. اعتبار عظیم عکاسی در قرن بیستم هم وابسته به همین افزایش گستردهٔ روزنامه‌ها و مجلات مصور بوده و هدف این رسانه‌ها، بازسازی جهانی‌است که در تیررسِ لنز دوربین است و ظاهراً برای دستیابی هرچه سریع‌تر و بهتر به فرایند گزینش و انتخاب کمک‌رسانِ حافظه است. هجوم توده‌ای عکس‌ها اما، از دیگرسو، نه تنها سدّ تحقق این امکان در حافظه می‌گردد، که حتیّ قدرتِ نابودیِ آگاهی بالقوهٔ موجود را از ویژگی‌ها و ساختار خالص جهان، و جایگزینیِ آن با توهّمی خلط‌شده در درون تصاویر دارد. چرا که در عمل، آن‌چه تصاویر رسانه‌ها عرضه می‌کنند، مانع از فهمِ درستِ جهانی‌که آن بیرون قرار دارد در تصور مردم می‌شود دوربین عکاسی، صرفاً محیط[1] شیء را می‌تواند ثبت‌وضبط کند و بدین‌نحو، حضور تاریخی آن را، و به‌عبارتی «ردّ تاریخ» را از آن می‌زداید (کراکوئر، ۱۹۹۵، ۵۸-۵۷). هر عکس، محتوای خود را در محدودیت‌ها و قاب‌هایی بازمی‌یابد که توسط نیروهای سیاسی و اجتماعیِ پیرامونش مهار شده و جهت‌دهی می‌شود (بچِن، ۲۰۰۰). از دیگر سو، کراکوئر معتقد است برخلاف برخی نظریه‌پردازان تاریخ که اصراردارند یک واقعه صرفاً زمانی می‌تواند به‌مثابه رخداد تاریخی عمل کند که قابل تکثیر و بازسازی باشد، تکرارپذیری است که دقیقاً ما را از تجربه و درک مفهومِ رخداد باز می‌دارد. این تهدیدی است برای ارتباط میان حافظه و تجربه و یا حتیّ برای ارتباط محتمل میان دانش و ادراک. «دلیل آن‌هم این نکته است که مجلات و روزنامه‌های مصور با تکثیر و ارایهٔ تمامیت جهان از طریق تصاویر، تاریخ جهان را با این خطر مواجه می‌کنند که سرعت زیاد مجموعه تصاویر تولیدشده، باعث جاماندن بخش‌هایی از حقیقت شود؛ اگرچه که می‌توان آن را با تکنیک‌های رسانه‌ای شناسایی‌کرد. تاریخ اکنون به‌سیر انتقال بی‌حدوحصر و بالقوه‌ای [از اطلاعات] گفته می‌شود که ما را قادر می‌سازد که بفهمیم چه اتفاقی در کجای جهان درحال وقوع است. می‌گویند شکل‌گیری و نابودی از طریق تصاویری که این سیر تاریخی را می‌سازند، بدین‌معناست که انتقال اطلاعات به‌شکل فیلم و عکس، به‌گونه‌ای هم‌زمان، ما را هم به‌سمت تاریخ سوق می‌دهد و هم از آن دور می‌سازد ... فهمیدن جهان در یک تصویر به‌معنای داشتنِ جهان در کف دستان‌مان نیست

1. facade

... جهان را نباید با ماهیت و جوهر عکس‌ها یکی پنداشت ... یک تصویر مشخصه‌ای از جهان را نمایش می‌دهد که در لحظه به‌عنوان جایگزینی برای شیء و تاریخش [عمل کرده] و از زمینهٔ ادراک و فهم خارج می‌شود» (کاداوا، ۱۹۹۷). کراکوئر معتقد است که عکس، نمی‌تواند با محتوای تاریخی یکی پنداشته شود. چراکه برای دریافت درستِ روایت تاریخی از یک موضوع، عکس تنها یک‌ظاهر و شکل از آن را عرضه کرده و ناتوان از روایت کامل است. بنابراین «در یک عکس، تاریخ فردی در لایه‌ای همچون برف مدفون شده‌است» (کراکوئر، ۱۹۹۵، ۵۱). وی با ذکر مثالی، عنوان می‌کند که برای اثبات محتوای تاریخی عکس، نیازمند اطلاعاتِ بیرونی و خارج از قاب هستیم. این‌که عکسی را از مادربزرگ در لباس قدیمیِ از مدافتاده‌اش ببینیم، لزوماً او را به همان ترتیبی که در زندگی می‌شناسیم، ارائه نمی‌کند. نوه‌ها نیازمند توضیح پدرومادر هستند تا عکس مادربزرگ را و نوع لباسی‌که او پوشیده را و خندهٔ مصنوعی‌اش را توضیح دهند. به‌علاوه، این عکس مادربزرگ، برای دوستانِ هم‌عصر او که احتمالاً امروز هیچ‌کدام‌شان حاضر نیستند، معنای مادربزرگ را نمی‌دهد. چنین عکسی صرفاً مانکنی باستانی را با لباس‌هایی قدیمی، که می‌توانست در موزه عرضه‌شود، به‌نوه‌ها نمایش می‌دهد (همان، ۴۸). در توضیحات شفاهی‌که پیرامون عکس‌ها مطرح می‌شئود و پرده از جزئیات نامفهوم اما واقعیِ بستر عکس برمی‌دارد، جنبه‌های سیر تاریخی روایتی که عکس آن را پنهان کرده است، خود را نمایان می‌سازد و به‌این‌ترتیب، جنبه‌های تاریخی استناد عکس‌ها در بسترهای تفسیری و بافت‌های محلی گفتمانی، آشکار می‌گردد.

وضعیت ذاتیِ عکاسی به‌عنوان یک سند تألیفیِ روایی، که محل تقاطع و مواجههٔ فرهنگی است، توسط رویکردهای مختلف به تصاویر تاریخی در نهاد آکادمیک مورد تحلیل و تأیید قرار گرفته است. این‌که چگونه مردمانی محلی به‌شیوه‌ای کاملاً دم‌دستی و کلیشه‌ای به گذشته‌ای نگاه می‌کنند که در آن خویشاوندان و اجدادشان به تصویر کشیده شده است، و خوشحالیِ آن‌ها به‌دلیل این‌که می‌توانند عکس‌هایی از افرادی را ببینند که در تاریخ خانواده‌شان نقش داشته‌اند، فرایندی را شکل می‌دهد که می‌تواند حداقل به‌عنوان یک عمل معاصر و درحال وقوع از تجدید دوبارهٔ تصویر تاریخی توسط اجتماعات محلی و بومی در نظر گرفته شود (مورتون و ادوارد، ۲۰۰۹، ۷).

۴-۱. سندیت، حافظه و عکاسی

سازوکار عکاسی در سال‌های پیدایش آن همچون یک جادو تلقی می‌شد؛ جادویی که به هرآن‌چه که تا پیش از عکاسی به حافظه و نسبتش با ادراک خاطرات انسانی مرتبط بود جسمیتی بر سطح حساس بومِ عکس بخشید. بنیامین عکاسی را از نسلِ فال‌گیران و غیب‌گویان پیش از اختراع‌اش وصف نمود و ادعا کرد که عکاسی، یک «ناخودآگاهِ بصری» را شکل داده است که در آن، تفاوت میان فناوری و جادو را به‌عنوان یک متغیر تاریخی آشکار می‌سازد: فناوری به اسباب دوربین و شیوهٔ شیمیایی‌اش در ارجاع به جهان، و جادو هم به یک کیفیتِ ساری و جاری در توانایی تولید نتایجی ماوراء حدود و محدودهٔ اجسام عادی اشاره دارد. غیب‌گوها[1] (کاهنان رومی که پرواز پرندگان را به‌عنوان نشانه‌هایی از وقایعِ مطرح مورد مطالعه قرار می‌دادند)، و فال‌گیرها[2] (کسانی‌که در استخوان‌ها و امحاء و احشاء درونیِ بدن، پیش‌بینی‌ها را می‌دیدند) به‌شکل «عکاس» با ما باقی ماندند؛ کسی‌که تصاویر جادویی‌اش فهم و شناختِ وقایع گذشته‌را عرضه و ارائه می‌کند (به‌نقل از: پاینی، ۲۰۱۱، ۱۳).

بنیامین عملاً جادو و فناوری را از لحاظ کارایی که در جهان دارند در یک طیف قرار داد که هریک توانایی جهیدن به مرتبه و جایگاه دیگری را دارد و می‌تواند در آن یکی محو گردد (همان). امکانِ احضار امر غایب و پیوند دوبارهٔ بیننده با هرآن‌چه که در زمان از دست رفته است، به‌جز کیفیتی جادویی و قابلیت عجیب‌وغریب عکاسی در تولید رونوشت‌هایی که عیناً برابر با آن گذشتهٔ تمام‌شده بود، عکاسی را هم‌شأن و نزدیک به توتم و سحر قرار می‌داد. کیفیتی که با نحوهٔ عملکرد حافظهٔ انسانی در بازآوریِ خاطرات ارتباط داشت، و اما اکنون جنبه‌ای فیزیکی یافته بود. پیوند بیننده با زمان از دست‌رفته، شاید که تماماً مجازی بود اما احساساتی را برمی‌انگیخت که به‌اندازهٔ کافی واقعی بودند. واقعیتی‌که در به‌همراه داشتن هموارهٔ تک‌نگاره‌های خانواده، عزیزان و افراد غایبی که دوستشان داریم خود را به‌خوبی عرضه کرد (سِیر[3]، ۱۳۹۶، ۸۲).

---

1. augurs
2. haruspices
3. D. Sayer

تصویر ۲: دست با حلقه (Hand mit Ringen)

منبع: ویلهلم رانتگن (Wilhelm Röntgen 1845-1923)

اولین عکس‌برداری پزشکی به‌وسیلهٔ اشعهٔ ایکس توسط رانتگن در ۲۲ دسامبر ۱۸۹۵ از دست همسرش صورت پـذیرفت. او پـس از کشـف این اشعه، به‌دلیل ماهیت ناشناخته‌اش نام ایکس را بر آن نهاد. از اواخر دهه ۱۸۸۰ موضوعات تجربی که فیزیک‌دانان با آن‌ها سروکار داشتند، ظرفیت الهام‌بخش تصاویر استعاری عکاسی را در ارتباط با اجرای این تجربیات به زبان عکس فراهم ساخت. (ویکی‌پدیا).

ازجاه‌طلبانـه‌تـرین نقـل قـول‌هـایی کـه در آن عمـل عکاسـی مملـو از سحروسـاحری ارواح‌گونه و جادوگری عرضه شد، توسط نادار[۱]، عکاس پاریسی ارائه شد که می‌گفت برای همهٔ جادوگران و ساحران، اتاق تاریک دوربین عکاسی قلمرویی عالی‌مرتبه است! و بنابراین همهٔ آن‌ها از دون شأن‌ترین تا قـدرت‌منـدترین‌شـان، بـیم‌نـاکِ داگرئوتیـپ[۲]، ایـن دسـتگاه نوظهورند (به‌نقل‌از: پاینی، ۲۰۱۱، ۶۴). نادار شارح نظریات بالزاک[۳] رمـان‌نـویس شـهیر فرانسوی دربارهٔ چگونگیِ عملِ جادوییِ فرایند عکس‌برداری بود که ادعا داشت: پیکرهـای جسمانی تماماً از لایه‌هایی شبح‌وار تشکیل شـده‌انـد؛ تعـداد بـی‌شـماری از پوسـت‌هـای

---

۱. Gaspard-Felix Tournachon (a.k.a. Felix Nadar) (1820-1910): عکـاس، کاریکاتوریسـت، روزنامـه‌نگار، رمان‌نویس، و از اولین بالون‌سواران فرانسوی که بر فراز پاریس، عکس‌های هوایی گرفت. شـهرت او در مقـام عکـاس، به‌واسـطهٔ عکس‌هایی‌است که از مشاهیر و بزرگان هم‌عصرش (در دوره ناپلئون سوم) انداخت. ناصرالدین‌شاه قاجار در یکی از سـفرهایش به‌اروپا، به‌آتلیهٔ نادار رفت و او پرترهٔ مشهور پادشاه را گرفت.

۲. daguerreotype: نخستین روش موفق در ثبت عکس‌های دائمی و استفادهٔ تجاری از عکاسی است که توسط لـویی مانـده داگر فرانسوی (Louis-Jacques-Mandé Daguerre 1787-1851) در سال ۱۸۳۹ معرفی شد.

۳. Balzac Honoré de (1799-1850): اونوره دو بالزاک، نویسندهٔ شهیر فرانسوی که وی‌را پیشروی واقع‌گرایی اجتمـاعی در ادبیات می‌دانند. کمدی انسانی (*La Comédie humaine*) نامی است که بالزاک برای مجموعه آثار خود که حـدود ۹۰ رمـان و داستان کوتاه را دربرمی‌گیرد، برگزیده‌است.

لایه‌مانند که یکی پس‌از دیگری روی هم قرار دارند. هربـار کـه کسـی عکـس‌اش انداختـه می‌شود، یکی از این لایه‌های شبه‌وار از جسم او جدا شده، برداشته شده و به‌سـطح عکـس منتقل می‌گردد[1] (به‌نقل: از پاینی، ۲۰۱۱، ۶۴).

از طرف دیگر، اختراع عکاسی، نحوهٔ ادراک از طریق حافظه را مجـدداً در مرکـز توجـه بسیاری از محققان تاریخ قرار داد. قدرت امکانات حافظه را می‌توان وابسته به چند قلمروی مشخص دانست: ثبت و ضبط؛ تکرار و تجدید؛ و بازتولید. همین امکانات حافظه است که نسبتش را با عکاسی مستحکم ساخت.

هانری برگسون[2] در کتاب ماده و حافظه[3] (۱۹۹۱) به‌بررسی ماهیتِ معنویِ حافظـه در برابـر کیفیتِ صرف مادیِ آن به‌عنوان بخشی از مغز انسان پرداخت و کارکرد آن را در نسبت با عکاسی شرح داد. برگسون معتقد بود که فهمیدن و ادراک یکِ «توهم» به معجزه شباهت دارد؛ چراکه در قلمرو و سیطرهٔ علم و دانش نیست. کارکرد ادراک و ارتباطِ عملکردیِ آن با حافظه مـبهم اسـت. ادراک صرفاً خلاصه در برداشت‌هایی که توسـط ذهـن جمـع‌آوری شـده یـا بـرای‌مـان تعریـف می‌گردد، نیست. ادراک از یک‌طرف سعی دارد تا ذهن را در تکاپوی آشکارسازی مسـیرش قـرار دهد، و از سویی دیگر به‌عنوان «عملی درون آگاهی»، تنها در انقطـاع‌هـای ناگهـانیِ پیوسـتگیِ

---

۱. بالزاک معتقد بود که چیزها نمی‌توانند از هیچ (nothing) نشأت بگیرند و بنابراین یک مادهٔ عکس نیـز نـاتوان در تولیـد شـبهِ لمس‌نشدنی جسم است و درنتیجه عکاسی صرفاً انتقال یک لایهٔ شبه‌وار جسم به سطح عکس است. در قاموس تـاریخ عکاسـی ایران‌زمین نیز چنین دیدگاه‌های شگرفی را در عصر ناصری در میان علما و عرفایی مشاهده می‌کنیم که با فن عکاسی به هرترتیب مواجه می‌شدند، و آن‌را سازوکاری جادویی می‌پنداشتند که مبانیِ فلسفهٔ قدیم را به‌سخره گرفته و اساسـاً شـیوه‌ای جدیـد اسـت. حاجی ملاهادی در سفر ناصرالدین‌شاه به‌خراسان بـه ملازمـت آقارضـاخان عکاس‌باشـی در محـرم سـال ۱۲۸۴ ه.ق. در برابـر دوربین عکاسی آقا رضا قرار گرفت و از اسبابِ این عمل بسیار شگفت‌زده شد. او معتقد بود کـه بقـاء و ظـل کـه عـرض اسـت، بی‌وجود شیء یا جسم که جوهر است، امکان ندارد، بنابراین ثبت تصویر و عکس انسان بر روی شیشه یا کاغذ امری محـال و از حیّز امکان خارج است. برای مطالعهٔ بیشتر، ن ک:
یحیی ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ص ۵۳.

۲. Henri-Louis Bergson (1859-1941): فیلسوف یهودی‌تبار فرانسوی که معتقد بود فرایندهای تجربهٔ فـوری و شـهود در فهم واقعیت نسبت به معرفت و عقلانیت انتزاعی، مهم‌تر بوده و ارجح است.

۳. *Matter And Memory*: کتاب تأثیرگذار هانری برگسـون (*Matiere et memoire*) کـه در آن وی به‌بررسـیِ رابطـهٔ میـان جسم و روح پرداخت و به‌تحلیل برخی مشکلات فلسفیِ کلاسیک راجـع بـه‌آن همـت گماشـت. در ایـن چـارچوب، پـرداختن به‌نحوهٔ عملکرد حافظه جایگاهی اساسی در تـدقیق آراءاش ایفـا کـرد. مـاده و حافظـه در واکـنش بـه‌کتاب بیماری‌هـای حافظـه (*The Maladies of Memory*) که توسط تئودول ریبات (Theodule Ribot 1839-1916) چند سال قبل در ۱۸۸۱ منتشـر شده و حافظه‌را براساس یافته‌های علم مغـز (brain science)، بخشـی از سیسـتم عصـبی دانسـته و جایگـاه آن‌را درون مغـز و عنصری کاملاً مادی تلقی‌کرد. برگسون با چنین تقلیلِ جایگاه روح به ماده مخالف بود و حافظـه‌را دارای ماهیـتِ عمیـق معنـوی می‌دانست که مغز برای هدایتِ عملکرد و رفتار، از خاطرات مرتبطِ آن استفاده می‌کند.

روشنایی ظاهر می‌شود که در آن، سیستم عصبیِ ما برای دستیابی به فهم، آن را بدل به یک تصویر و عکس ساخته و موجب شکل‌گیریِ درکِ اشکالی می‌گردد که هم‌زمان دیده و نادیده است. هیچ‌چیز قابلِ درکی در انسان وجود ندارد که توسط حافظه‌اش دست‌کاری نشده و تحت تأثیر آن نباشد. از طریق حافظه ارتباط درک چیزها همواره با گذشته پایدار می‌ماند و هیچ ادراکی وجود ندارد که مملو از خاطرات نباشد. هرچند ما احساس می‌کنیم که فرایند ادراک کوتاه است اما، درواقع چنین فرایندی همواره طول زمانی مشخصی را دربرمی‌گیرد و در نتیجه، عملکرد حافظه نیز در برهم‌نهی و جمع‌آوری لحظه‌ها و رخدادها طولِ زمانی مشخصی خواهد داشت، و البته در عمل، برای ما همهٔ این‌ها به جز یک لحظه بیشتر طول نمی‌کشد. «استمرار ادراک» به‌این معنی است که درحالی‌که چشم در عمل دیدن مدام باز و بسته می‌گردد، بنابراین لحظه‌به‌لحظهٔ تصورات ما نمی‌تواند با جزئیاتِ درجریانِ آن مطابقت داشته‌باشد. یک تصویر لحظه‌ای که درواقع قوهٔ دید ایجادش می‌کند و سپس قوهٔ ادراک موجب درک‌اش می‌شود، هیچ‌وقت به ما یک بینشِ فوری از واقعیتِ موجود را نمی‌دهد. عکس اما، و نگاره‌ها، هر کدام به‌نوعی واقعیتی را شکل می‌دهند. چنین تصاویری ممکن است در خود، ارتباطی با گذشته‌شان به‌همراه داشته‌باشند، اما آن‌ها گذشته را به ما اعطا نمی‌کنند. فرایند تولید عکس از نظر برگسون با آن‌چه که او آن را فرایند سرکوب یا فراموشی می‌نامد، همراه است؛ چراکه از منظر او درک هر شیء که به‌صورت مجازی صورت می‌گیرد، برای آن‌که به یک چیز واقعی بدل شود، نیاز به‌جنبه‌هایی از ابهام و فراموشی دارد و همین‌امر برگسون را به این عقیده می‌رساند که گرفتن عکس، با یادآوری یکسان نیست. اگر ادراک یک عکس ـ البته باید بدانیم که عکاسی صرفاً یک دستاورد برای ادراک نیست، بلکه شرایط ادراک و واسطهٔ آن نیز هست ـ نمی‌تواند گذشته را بازتولید کند، بدین‌خاطر است که گذشته‌ای که برگسون مدنظردارد، نه هرگز وجودداشته، و نه می‌تواند وجود داشته باشد. چرا که قوهٔ ادراک و حافظه درهم تنیده و بسیار بهم آمیخته‌اند و ما نمی‌توانیم آن‌ها را از یکدیگر تفکیک کنیم. معنای دیگر این جمله می‌تواند این باشد که ما محکوم هستیم به نادیده گرفتن «حافظهٔ ناب» [1] و «ادراک محض» [2]. عکس‌ها می‌بینند و باعث

1. Pure memory
2. Pure perception

به خاطر آوردن می‌شوند، تنها زمانی که دیدن و بازآوریِ خاطره مؤکداً دیگر امکان‌پذیر نباشد. همهٔ آنچه که تفکر فلسفیِ برگسون را در مورد کارکرد حافظه و ادراک دربرمی‌گیرد بر این است که چشم‌ها را باید برای نشان‌دادن عمقِ این ناتوانیِ در بینشِ حقیقت که ادراک و فهم در عصر بازتولید مکانیکی بدان آغشته است، تماماً بست. او طرح هم‌آمیزیِ مایه‌های اصلیِ ادراک، حافظه، بازنمایی و عکاسی را از همین موارد نتیجه گرفته و «پسادیدی»[1] را که در هریک از آن‌ها مطرح می‌شود در ماده و حافظه توضیح می‌دهد: قوهٔ ادراک، تنها شامل برداشت‌های ذهن در تعاریف و گردآوری [اطلاعات از محیط] نیست ... اگر پس از چشم‌دوختن به هر چیزی چشمان‌مان را ناگهان برگردانیم، یک «پسادید» از آن شیء خواهیم داشت: آیا ما نباید فرض کنیم که این تصویر مادامی که در حال تماشای آن چیز بوده‌ایم، پیشاپیش وجود داشته است؟ ... درست است که ما تصویر گرفته‌شده را به‌جای خود شیء و با خاطراتی که بلافاصله به‌دنبال ادراک چیزها حاضرند، درک کرده و می‌فهمیم، اما عملاً آن‌ها یک پژواک[2] بیشتر نیستند. در ورای این تصاویر که با اشیاء به‌طور کامل و عیناً منطبق هستند، آن‌هایی در حافظه ذخیره می‌شوند که صرفاً آن را شبیه‌سازی می‌کنند ... هر حافظهٔ تصویری که قادر به تفسیر ادراک واقعی ماست، خود را به‌نحوی کامل درون فهم عرضه می‌کند [به‌طوری‌که] که ما دیگر قادر به‌تشخیص این‌که کدام ادراک است و کدام خاطره، نخواهیم بود ... معمولاً این قوهٔ ادراک کنونی ما است که ذهن‌مان را مدیریت و هدایت می‌کند (برگسون، ۱۹۹۱، ۱۰۲، ۱۰۳ و ۱۰۵).

وقوع اختراع عکاسی در قرن نوزدهم، با روند شیءوارگی، کالایی‌شدن و مادیت‌بخشی به هرآن‌چه که به‌عنوان حافظهٔ انسانی مطرح بود، از تاریخ گرفته تا عکاسی، مرتبط است. عکس‌ها، خاطرات را بدل به اشیاء مادیِ روزمره می‌سازند که قابل تبادل و خریدوفروش هستند و به‌عنوان یک شیء می‌توانند در زندگی مصرف شوند. این‌شیءوارگی در گونه‌ای از آثار تاریخ عکاسی و به‌ویژه عکاسی اجتماعی، بیش‌ازپیش نمود یافته و عملاً در آن‌ها با احجام و اشیاء سه‌بعدی ـ دربرابرِ سطح دوبعدیِ عکس ـ سروکارداریم. غالب این آثار با

1. afterimage
2. echo

عکس‌های خصوصی و خانوادگی و پرتره‌های عزیزانی که از دست‌رفته و درگذشته‌اند مرتبط‌اند و در آن‌ها، عکس‌ها با اشیاء در ترکیبی خلاقانه، یک عکس-شیء یا عکسِ دوگانه[1] به‌وجود می‌آورند. به‌وضوح، کارکرد چنین آثار متفاوتی در تاریخ، به‌ندرت پا را از مراسم یادبود و کارکرد یادگاری فراتر می‌گذارد و از قاب‌هایی با مضامین دسته‌جمعی گرفته، تا عکس‌هایی از افراد که در ترکیب با اشیائی که در طول زندگی‌شان همواره به‌همراه داشته‌اند، یا عکس‌هایی ساخته‌شده به‌همراه لوازم شخصی و یا حتی موی افراد، و نیز سرانجام عکس-مجسمه‌ها، دارای تنوع و گونه‌های متفاوت هستند. (تصویر ۳ و ۴) نکتهٔ صریح اولیه در مواجههٔ تحلیلی اولیه با هریک از این آثار آن است که در کارکرد انضمامیِ عکاسی در این آثار قدیمی، در نظر داشته باشیم که هیچ‌گاه یک عکس، به‌تنهایی برای غلبه‌کردن بر ترس از فناپذیری و مرگ کافی نبوده و بنابراین در این عکس-شیءها، حضور قطعیِ یک شیء مادی بدان اضافه شده‌است (بچِن، ۲۰۰۴، ۶۱). به‌عبارت دیگر در عکس‌هایی‌که با مجسمهٔ افراد، دست‌نوشته‌ای از او، یا قسمتی از مو در ساعت همراهِ سوژهٔ عکس، ساخته می‌شدند، کیفیتِ نمایه‌ای[2] عکاسی از طریق عکس به‌سایر اشیاء و اجسام موجود در یک عکس-شیء گسترش یافته و کارکرد یادمانیِ عکس را از این طریق دوچندان می‌ساختند. نمایه‌ای‌بودن عکاسی، همان کیفیتی‌است‌که سانتاگ آن را همواره به عکس نسبت داده و می‌گوید که یک ردّ[3] است از چیزی‌که واقعاً وجود داشته و بنابراین عکاسی همواره واقعیت را رونوشت‌برداری می‌کند. عکاسی حتی آن‌جا که کیفیت شمایلی[4] خود را نسبت به مصداقش با ترفندهای عکاسانه (سرعت کند شاتر، نوردهیِ دوگانه، و...) از دست می‌دهد، باز هم نمایه‌ای از مصداقش خواهد بود. می‌توان یقین داشت که مثلاً عکسِ محو زنِ بومیِ استرالیایی که در تاریخ ۱۸۸۰ و توسط عکاسی ناشناس گرفته شده است، باوجودی‌که نه عکاس را و نه سوژهٔ انسانیِ او را هم نمی‌توانیم شناسایی کنیم، عکس را نمایه‌ای عکاسانه از واقعیتی می‌دانیم که روزی در برابر دوربین حاضر بوده است (پاینی، ۲۰۱۱، ۶۷-۶۸).

1. hybrid photograph
2. indexical
3. trace
4. iconic

نمونه‌های عکس-شیء‌ها را نه‌تنها در خانواده‌های آمریکایی به‌وفور می‌توان دید، و یا فوتواسکولترا[1]ها در خانه‌های مکزیکی و یا میان مکزیکی-آمریکایی‌ها، که امروزه هم در تندیس‌های طلایی و نقره‌ای‌که به‌مناسبت‌های مختلفی چون جشن اولین گام‌برداشتن کودک با تصویر او همراه می‌شوند، قابل مطالعه‌اند.

تصویر ۳: پرتره‌زن جوان به‌همراه حلقهٔ گل موم‌شده. ۱۸۹۰. سازنده ناشناس.

استفاده از اشیاء روزمره در یک عکس-شیء، آن را از قالب قاب سادهٔ عکس خارج کرده و حضور شیء در زندگیِ روزمره، اثر را قابل استفاده و زیست می‌ساخت. (منبع تصویر: بچن، ۲۰۰۴، ۷۹)

تصویر ۴: پرتره‌های اشخاص با موهای سرشان. ۱۸۵۵ (بالا) و ۱۸۶۰ (پایین). سازنده ناشناس.

استفاده از قسمتی از موی سر، و یا وسایلی که صاحب پرتره در طول زندگی به‌صورت شخصی همراهشان داشت، ردّ نمایه‌ای عکس‌ها را بیش‌ازپیش تقویت نموده و صاحبان عکس-شیء‌را از حضورِ مصداق مصداق عکس (که اکنون قسمتی از او یا وسایل شخصی او نیز همراه عکس‌است) در زمانِ حاضرش، مطمئن می‌ساخت و یادمانِ امر غایب‌را به‌واسطهٔ نمایه‌ها، تقویت می‌نمود. (منبع تصویر: بچن، ۲۰۰۴، ۶۶ و ۶۸)

---

۱. fotoescultra: در زبان محلی (پرتقالی) به‌معنای عکس-مجسمه است.

ترکیب عکس وشیء از نقطه‌نظر خاصی دارای اهمیت تاریخی است و آن هم کارکرد حافظه و خاطرات انسانی و نحوهٔ ارتباط آن با عکاسی است؛ ایده‌ای که جئوفری بچن در این رابطه می‌پرود، برخلاف سنت تاریخی است که به عکاسی نسبت داده شده و عکاسی را با بازآوری و حفظ خاطره یکی می‌داند. او اظهار می‌کند که عکاسی خاطرات را تقویت نمی‌کند؛ بلکه آن را با تصاویر ـ و عکس‌هایی‌که خبررسان‌اند و با خاطرات مرتبط‌اند ـ به‌صورتی فیزیکی جایگزین می‌کند. بچن می‌نویسد: یک عکس برای استنتاج تجربهٔ کامل مبتنی بر احساس از خاطرات غیرارادی، باید تغییرشکل یافته و دگرگون شود. باید کاری روی عکس انجام شود تا آن‌را (و مارا) از «گذشته» بیرون کشیده و به «اکنون» آورَد. به‌همین‌ترتیب، موضوع عکس باید از کسی‌که صرفاً دیده شده، به کسی که واقعاً احساس می‌شود، متحول شده و از یک تصویر که در فاصله‌ای دور، بر روی دیوار دیده می‌شود، به یک تبادل عاطفی که در قلب رخ داده است تغییرشکل یابد؛ بنابراین، ما به تلاشِ مردم عادی برای غلبه بر ـ و یا حداقل کاهش ـ قدرت عکاسی در جایگزینی خاطرات حسی و زنده، با تصاویر ساکن و تاریخی نگاه می‌کنیم. این تلاش‌ها شامل اضافه‌کردن نوشته، رنگ، قاب، قلاب‌دوزی، بافت، نخ و زه، مو، گل‌ها، بال‌های پروانه، و سایر تمثال‌ها، به‌عکس‌ها هستند. هریک از اشیاء در هر نمونهٔ مورد مطالعه، به‌حضورِ فیزیکیِ خود عکس کشیده می‌شوند (همان، ۹۴).

همهٔ این تلاش‌ها را زمانی به‌صورت روشن‌تر می‌توان مورد مطالعه قرارداد که سنتِ مادیت‌بخشی به حافظهٔ تاریخی را در قرن نوزدهم مورد توجه قرار دهیم. هم تاریخ و هم عکاسی هر دو اختراع همان قرن‌اند و هر دو بر تبلور و جسمیتِ دادن استنادی به هرآن‌چه که تا پیش از آن تنها در خاطرات جمعی و فردی انسانی تبلور می‌یافت، تأکید دارند. قرن نوزدهم را قرن بحران حافظه نیز نامیده‌اند؛ چراکه باوجودی‌که حافظه را می‌توان در شرایط بحران و اضطراری هراس‌آور میان یادآوری و نسیان و فراموشی قلمداد کرد، اما، در قرن نوزدهم بود که این بحران ابدیِ حافظه به‌واسطهٔ تغییراتِ سرگشتگیِ به‌وجودآمده توسط انقلاب‌های اجتماعی و مدرنیتهٔ صنعتی، بیش‌ازپیش اجتماعی و قاعده‌مند شد. بارت در

اتاق روشن[1] به‌همین ویژگی قرن نوزدهمِ پس از اختراع عکاسی اشاره کـرده بـود: «روزگـارِ عکس، روزگار انقلاب‌ها، منازعـات، ترورهـا، انفجارهـا هـم هسـت؛ یـک کـلام روزگـار بی‌تابی‌ها و ناشکیبایی‌ها، روزگارِ هرآن‌چه‌که بالاندن و به‌ثمررسیدن را به هـیچ مـی‌گیـرد و انکار می‌کند» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۱۶). در این روزگار است که بحران حافظه سـربرمی‌آورد؛ چراکه در این قرن اروپائیان سستی و تنزلِ درهم‌تنیدگیِ فرهنگ خود را بـا گذشـته، تجربـه کردند. چونان بحرانی‌که یکپارچگی و همراهیِ زمان و ذهنیـت را بـه‌سـخره‌گرفتـه و ناسـاز می‌کند. تردیمن به برخی متون قرن نوزدهم و به‌ویژه سلسله یادادشت‌های مارکس در بـابِ سرمایه و فتیشیسم کالایی اشاره می‌کند و نشان می‌دهد کـه «خـاطرات، همچـون کالاهـا، فرایندِ [خلقِ] شان را سرکوب می‌کند. «مادیت بخشیدن» خود یک اختلالِ حافظـه اسـت: ابهام موجود در کالا، یک آشفتگی و اختلالِ حافظه است. در واقع، حافظه یکـی از همـان انتزاعیاتی است که در قرن نوزدهم به‌طوری فزاینده برای افزایش ارزش مبادله‌ای اقلامی که به‌عنوان هدیه و یادبود مورد کاربرد بودند، جسمیت داده شد. ممکن است اختراع و تـرویج عکاسی نه‌تنها به‌مثابه واکنشی به‌این بحران حافظه، بلکه چونـان اثـر و محصـول آن بحـران دیده شود. عکس یک نمایش دوست‌داشتنی را عرضه می‌کند و این نمایش اما، خاطراتی را برمی‌انگیـزد کـه از واقعیـات اجتمـاعیِ به‌وجودآورنـدهٔ خـودش و نیـز کسـانی‌که در حـال یادآوردن‌اش هستند، جدا و تهی گشته است» (بچِن، ۲۰۰۴، ۹۶).

اگر به‌خواستِ قرن نوزدهمیِ کالامحوریِ تاریخ و خاطره (و در نتیجه عکاسی در این بـین) توجه داشته باشیم، ملاحظه خواهیم کرد که از منظر بچن، هـم تـاریخ و هـم خـاطره هـر دو در خطرند: تاریخ از یک‌سـو بـا سـاختار روایـی‌اش، منطـق شـمول و اسـتثنائات‌اش، قالـب‌هـا و پیش‌داوری‌هایش، سرکوب و ارزش‌گذاری‌هایش، خاطره با روش‌هاس استخراج‌اش، نسبت‌اش با تاریخ، و ظرفیت انتقادی‌اش از دیگر سو، در روند کالایی‌شدن و شیءشدگی، می‌تواند دچـار تحریف و دیگرشدگی گردد. این تحریف نه به‌واسطهٔ ذات تاریخ و خاطره، که در سازوکار آن در انتقال اطلاعات تعیین می‌گردد؛ چرا که در این شکل جدید کالامحور، آن‌ها به‌عنوان یک شـیء حاضر در زندگیِ امروز، و در تعامل با جهان روزمره قرار می‌گیرند و تأویل می‌شوند:

1. *La chambre claire* (*Camera Lucida: Reflections on Photography* (1980))

یقیناً این شیوه‌های گوناگون ـ که عکس‌ها در آن در مجاورت یک شیء دست‌ساخته قرار گرفته، بدان اضافه‌شده، آن را تحت نفوذ خود قرار داده، و تبدیل به یک تجربهٔ چندحواسه گردیده است ـ می‌تواند به‌عنوان تلاشی برای مقابله با پیچیده و بغرنج‌بودن بحران حافظه باشد ... این مصنوعات هیچ تلاشی را در نهایت برای سرکوبِ ابزار خود نمی‌کنند. آن‌ها صراحتاً چگونگی و چراییِ ساخته‌شدن‌شان را بازمی‌خوانند. شدیداً نهادهایی اجتماعی و مملو از احساسات‌اند. سرانجام، شیوه‌ای که شرح داده شد، به آن‌چه که در غیراین‌صورت یک تجارت کالاییِ صرف در اشیاء یادمانی[1] بود، شخصیت داد. آن‌ها از یک فناوری توان‌مند در تولید سریِ بی‌پایان از کپی‌های دقیق بهره می‌برند، و سپس یکی از آن کپی‌ها را متشخص و منحصربه‌فرد می‌کنند. بااین‌حال، این‌شیوه‌های شخصی‌سازی، خود بومی و محلی‌اند ـ معمولی، روزمره، همه‌جاحاضر، معرّف، به‌طور بی‌نهایت درحال تکرار، همه‌جا یافت‌شده ـ بنابراین، عکس‌هایی‌که از آن‌ها به‌دست می‌آید، نه استثنایی است و نه چنین قصدی دارد (همان).

این آثار، نمونهٔ واضح و معرف فرهنگ و زندگیِ بورژوازی‌اند و اشارت‌گر شکست‌ها، پایداری‌ها، و تناقضات زندگی روزمره هستند. ضمائمی که در این عکس-مجسمه‌ها به‌عکس اضافه می‌شوند، از دل فرهنگ برآمده‌اند و خاطره را به یک کیفیتِ عینی و شیءواره بدل می‌سازند که به‌واقع، مخاطبِ آن‌هاست که برچسبِ تاریخی و فرهنگی را بر آن‌ها می‌زند. گویی واقعیت و فریب توأمان در برابر این آثار در هم آمیخته است؛ چیزی تصور می‌شود، جعل می‌شود، پیش‌بینی و فرافکنی می‌شود؛ همه در یک آن در برابر او. به‌قول بارت: «به‌جریان درآمده و درنیامده، یک ضمیمه‌است: همان‌چیزی‌است که من به‌عکس اضافه می‌کنم و همان است که در هرحال در آن موجود بوده» (بارت، ۱۳۸۴، ۷۵). خاطره و به تعبیری حافظه، در این‌جا به‌یک شیء بدل می‌شود. شیءای‌که صرفاً غرق در گذشته نیست. حضوری سه‌بعدی در حال دارد و پیوندش با عکس، ردّ تاریخ را بر آن عرضه می‌دارد.

1. memory objects

روزالیند کراوس[1] در برابر چنین عکس‌هایی معتقد است که ذهن، خود را در عمیق‌ترین لایه‌های تصویر می‌یابد. انگار در برابر عکس هیپنوتیزم شویم و اطراف‌مان از هرگونه شیء دیگری خالی گردد و تمامیِ توجهات‌مان به سمت عکسی رود که یک تمجید رؤیاگونه را ایجاد کرده است. در برابرشان «انگار ما بدن‌مان را پشت سر جاگذاشته‌ایم و درون یک چشم‌انداز عجیب یکی از پسِ دیگری، غوطه‌وریم. درست شبیه جداشدن جسم از روح» (کراوس، ۱۹۸۲، ۳۱۴). درنهایت، در این روند شیءواره شدنِ حافظه، مُهر کیفیتِ نمایه‌ای عکاسی است که تعیین‌کنندهٔ ویژگی‌های جدید آن می‌شود. احساسی از یقینِ خودخواسته در برابر هر عکسی وجود دارد و کراوس به‌طور قاطع آن را در همین وجه نمایه‌ای عکاسی خلاصه می‌کند: عکس، از لحاظِ پیدایش اصیل‌اش از نقاشی یا مجسمه یا طراحی متفاوت است. بیشتر به پالم‌پرینت[2]، و ماسک‌های مرگ[3] نزدیک است. اثر ردِ دست یا ردّ پا یا ماسک‌های مرگ همه نقشی را خارج از موضوع‌شان در خود حمل می‌کنند و مانند عکاسی آنالوگ، شواهدی را با خود دارند که می‌تواند نظر ما را به سمتِ جسمی هدایت کند که از آن به وجود آمده‌اند (به‌نقل‌از: پاینی، ۲۰۱۱، ۶۸).

۵. یافته‌ها

تاریخ به‌یک معنا در انقطاع‌هایی به‌وجود می‌آید که توسط تاریخ‌نگار به‌واسطهٔ توجه او به‌نقاط تاریخیِ خاص، شکل گرفته است. به‌عبارتی دیگر، در هریک از این انقطاع‌های تاریخی است که اسناد و شواهد رویداد خود را عرضه نموده و به متن تاریخی قوام می‌دهند و در این میان، عکاسی نقشی مهم در شکل‌گیریِ عملیِ انقطاع‌های تاریخی داشته است؛

---

۱. Rosalind Epstein Krauss (1941-): منتقد و نظریه‌پرداز هنر، و استاد دانشگاه کلمبیا در نیویورک. کراوس به‌خاطر تحقیقات شاخص‌اش در نقاشی، مجسمه‌سازی و عکاسی قرن بیستم شناخته‌شده‌است.

۲. palm print: به‌تصویری‌که از کف دست به‌دست می‌آید، و خطوط، چین‌وچروک‌ها و فرورفتگی‌های دست را ارائه می‌کند، گفته می‌شود. این تصویر می‌تواند از طریق اسکن دیجیتالی، سنسورها، و یا نقش استامپی جوهر روی آن و انتقال بر سطح کاغذ شکل بگیرد.

۳. mask of death: یا death mask، طرحی بود که معمولاً با جنس موم یا گچ، از چهرهٔ فرد متوفی، به‌صورت دقیق از چهره‌اش پس از مرگ گرفته می‌شد. ماسک‌های مرگ را اولین نمونه‌های دقیق عکس‌برداریِ اولیهٔ بدون دوربین می‌دانند که هدف آن به‌ویژه از قرون وسطی تا قرن نوزدهم، ایجاد مدلی برای خلق مجسمه یا تندیس از متوفیان بود. برای مطالعهٔ بیشتر، ن ک:
David Wallechinsky and Irving Wallace. ***The People's Almanac #2***. pp 1189-1192.

چرا که برش‌هایی از تاریخ را همچون اسنادی که دارای قابلیت انتقادی یکتا هستند، در اختیار مورخ قرار می‌دهد. به‌این صورت، عکس «کل تاریخ را جذب کرده، یک حافظهٔ جمعی تشکیل می‌دهد که دارای یک گردش دایره‌وار و بی‌انتهاست ... تمام فعالیت‌های هنری، علمی یا سیاسی به سوی این جریان متمایل هستند، غایت همهٔ فعالیت‌های روزمره این است که به‌صورت عکس یا فیلم ثبت شوند؛ زیرا به‌خاطرآورده‌شدن و تکرارپذیری نامحدود، یک‌تمایل عمومی است» (فلوسر، ۱۳۸۷، ۲۸ و ۲۹).

در نقطه‌نظری دیگر، کراکوئر معتقد است، عکاسی ـ همچون تاریخ ـ در انقطاع‌های زمانی است که تعریف و تولید می‌گردد؛ بنابراین، «آن‌چه عکاسی را عکاسی می‌کند، توانایی‌اش در ارایهٔ هرآن‌چه عکس‌اش را گرفته نیست، بلکه سرشت وقفه‌گذاری و انقطاعیِ آن است ... قبل از این وقفه، هیچ رخدادی وجود ندارد، بدین‌خاطر که عکس‌نگاریِ جهان به شرایطی که در آن شکل گرفته و ادراک شده، تبدیل می‌شود ... جهان، خود در یک نمای عکاسانه تعریف می‌شود. جهان قبل از عکاسی وجود ندارد. این بدان معناست که جهان، تنها در مرگ خود است که ظهور می‌یابد» (کاداوا، ۱۹۹۷). این نابودسازی و مرگ از نظر کراکوئر همواره در ذات عکاسی وجود دارد. همان‌گونه که سر ارنست گمبریچ[1] در تاریخ‌نگاری هنر معتقد است که «تاریخ یا سرگذشت هنرمندان صرفاً هنگامی می‌تواند بازگفته شود که بعد از گذشت مدت زمانی مشخص شود که چه تأثیری بر دیگران نهاده‌اند و چه سهمی در تحولات تاریخ هنر به‌طورکلی داشته‌اند» (گمبریچ، ۱۳۹۰، ۵۸۸)؛ و بدین‌ترتیب، نگارش تاریخ را به سپری شدن و به‌یک معنا، مرگِ زمان حال بسته و وابسته می‌داند، در عکاسی نیز مفهومِ مرگ همواره در سطح عکس و آن‌چه بازنمایش می‌دهد، رخنه کرده است. عکس به‌صورتی شبه‌وار در حالِ حاضرِ ما سرگردان است. ظهور این شَبه تنها در مکان‌هایی وقوع می‌یابد که عملِ عکاسی در آن رخ داده باشد. واقعیت هیچ‌گاه از این هیبت شبه‌وار رها نمی‌شود و همین‌است که در هنگام رؤیت عکس، لرزه بر جان بیننده می‌اندازد: «به‌خاطر عدمِ تصویرسازیِ عینیِ قابل بازیابی و شناسایی، و به‌جای آن، پیکربندیِ فاصله‌دار مصداق از زمان. این یک شخص یا یک تَن نیست که در عکس ظاهر

۱. Sir Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001): مورخ هنر اتریشی‌الاصل انگلیسی.

می‌شود؛ بلکه مختصری از اوست که از وی کاسته شده [و در سطح عکس گماشته شـده] است. عکس، تَن را به‌واسطهٔ پرتره‌سازی از او نابود می‌کند و هرجا که تَن، با عکس‌بـرداری مواجه شود، دیگر وجود نخواهد داشت» (کاداوا، ۱۹۹۷، ۱۳). بنابراین، در چنـین ارتبـاط مفهومی با مرگ و ـ در منظور حاضر، مرگِ زمان ـ است که قدرتِ عکاسی خـود را آشـکار می‌سازد. این‌که در برابر عکس‌ها به‌طرزی عمیق و مبسوط مـی‌دانـیم کـه «آن‌چیـز» دیگـر «آن‌جا» نیست، بدین‌معنا می‌تواند تعبیر شود که چنین امکان و احتمـالی بـیش از همـه بـا مرگ خود را عرضه می‌کند و معنا و مفهوم آن چنین خواهد بود کـه آن‌چیـز، پـیش از مـرگ وجود داشته است. «در عکاسی از کسی یا چیـزی، مـی‌دانـیم کـه بـا عکـس‌گـرفتن از او، زنده‌ماندنش آغاز می‌شود. برای زنده نگاه‌داشتنِ ایـن خیـال در غیـاب او و حتـی در طـول زندگی‌اش، مرگ او با هربار نگاه‌کردن به عکس، جلو انداخته می‌شـود. عکـس، یـک وداع است. متعلق است به‌زندگیِ پس از عکاسی. این مفهوم، مدام با جلوه و تلألؤ مرگ-آن‌جـا[1] شعله‌ور می‌گردد» (همان).

مرگ در عکس چونان تعلیق واقعیت و به‌عنوان جـایگزین آن متبلـور مـی‌شـود. مـی‌تـوان همانند بنیامین تکرار کرد که عکس، جسدِ تجربه است؛ به‌جـای مـرگ و همچـون آن سـخن می‌گوید؛ و متنِ آن، به‌مثابه ردّی از آن‌چه که به‌تاریخ منتهی می‌شود، عمـلاً جلـوه‌ای ویـژه از نمایش «مرگ» است. ادواردو کاداوا[2] سرشـت عجین‌شـدهٔ عکاسـی را بـا انقطـاع‌هـای سـیر تاریخی و نابودیِ کیفیتِ درهم‌تنیدهٔ زمان حال، حـاوی پرسـش‌هـای بنیـادینی مـی‌دانـد کـه اندیشیدن در آن‌ها ماهیتِ تـاریخ را بـه‌عنـوان سـندی مکتـوب از گذشـته به‌واسـطهٔ عکاسـی آشکارتر می‌سازد: سخن گفتنِ عکس به‌مانند مرگ ... این امکان را برای ما مهیا می‌کند که در زمان، حاضر باشیم. به‌همین دلیل است که رویداد عکاسـی لزومـاً پـیش از تـاریخِ عکاسـی حاضر است. عکاسی به‌تاریخ تعلق ندارد، بلکه تاریخ را عرضه می‌کند. عکاسی تـاریخ را بـه سرنوشتِ [تاریخی‌اش] می‌رساند. به‌ما می‌گوید که حقیقت تاریخ تا به امروز، چیزی بـه‌جـز عکاسی نیست. با این‌وجود، عکس ـ به‌عنوان چیزی که هیچ‌وقت متعلـق بـه‌خـودش نبـوده و

1. death-there
2. Eduardo Cadava (1955-)

همواره به تاریخ منتهی شده است ـ از ما می‌خواهد که باقیماندهٔ هرآن‌چه که نمی‌توانند اکنون حاضر باشند، بیندیشیم. چگونه است که یک رویداد تنها در نابودیِ خودش آشکار می‌شود؟ چیزی را پشت سر رها می‌کند که موجب آشکارشدنِ تاریخ می‌گردد؟ ... گذارِ از این پرسش‌ها، نه‌تنها به‌معنای اندیشیدن به هرچیزی است که راجع به‌عکاسی غیرقابل درک است، که اندیشه‌کردن به همهٔ چیزهایی است که عکاسی را عکاسی می‌کند. این ملاحظات، به‌واسطهٔ شیوه‌های گوناگونی که تاریخ خود را در معرض خطرات فهم عکاسی می‌بیند، در بطن هر تاریخ عکاسی[1] قرار می‌گیرد ... تاریخ زمانی جریان خواهد یافت که چیزی در زمان حاضر، درحال از بین رفتن و درگذشتن باشد؛ آن‌زمان که چیزی، «در مرگ‌اش» [به‌طوری تضادگونه] زندگی می‌کند. زندگی، به‌معنای ترک‌کردن و رهایی از اثرات و نشانه‌هاست و تاریخ، به‌وسیلهٔ عکاسی، «در زندگیِ پس از مرگ»[2] وقوع می‌یابد (پیشین، ۱۲۸).

رولان بارت هم به ارتباط دوسویهٔ معنادار اما پرابهام میان عکاسی و زمان اشارات عمیقی داشته است. عکس و تاریخ دارای پیوستگی هستند و عکاسی در این میان به‌صورتی بی‌رحمانه همهٔ آن‌چه را که در عکس می‌توان «دیگری» نامید، در وضعیتِ «اکنونِ-ازدست‌رفته»[3] قرار می‌دهد. عکاسی به‌تعبیر بارت، «آن‌جا-آن‌گاه[4] را به‌مثابه این‌جا-اکنون[5] ارائه می‌کند؛ درحالی‌که گذشتهٔ حاضر در ارجاعِ عکس‌ها ـ مکان‌های قدیمی، سنت‌های نابودشده ـ خود دربارهٔ حال و آینده بود» (به‌نقل از مورتون و ادوارد، ۲۰۰۹، ۷۴). به‌عبارتی، آن‌چه که مسئلهٔ زمان را در عکاسی بغرنج می‌سازد، ناسازهٔ موجود در سطح عکس است که به‌طرز ویژه‌ای، تواناییِ خنثی‌سازیِ زمان را در خود دارد. عکس‌ها، به‌دنبال ایجادکردن رابطه‌ای میان گذشته، حال و آینده‌اند و هم‌زمان هر سه حالت زمانی را در سطح خود جای داده‌اند. بارت، ارتباط عکاسی و تاریخ را دارای تضادهای عمیق می‌بیند. تگ از قول بارت می‌نویسد: «تاریخ، خاطره‌ای برساخته و جعلی است، یک گفتمان روشن‌فکرمآبانه، که دوران اسطوره را از میان برمی‌دارد. در عین‌حال، عکاسی داده‌ای ذهنی نیست. یک شاهد قطعی اما

1. history of photography
2. after life
3. present-becoing-past
4. there-then
5. here-now

فانی است. در برابر عکاسی، من هرگز نمی‌توانم انکار کنم که آن‌چیز، آن‌جا بوده است. هر عکس، یک گواهیِ حضور است. عکاسی وجودِ قطعیِ یک موجود را تصدیق می‌کند. عکاسی یک اختراع نیست، تأیید خودش است» (به‌نقل‌از: تَگ، ۲۰۰۹، ۲۲۶). بارت در اتاق روشن می‌نویسد: «نظام جوامع ابتدایی چونان بود که خاطره، جانشین زندگی جاودانه و ابدی بود، و این‌که دست‌کم از مرگ می‌گفت باید که خود نامیرا می‌بود: اثر جاودانه همین بود. اما با بدل کردنِ عکسِ میرا به‌شاهد همیشگی و بدیهیِ آن‌چه بوده، جامعهٔ مدرن از اثر جاودانه چشم پوشیده است» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۱۶). و اتفاقاً در همین‌جاست که او اشاره می‌کند که قرن نوزدهم هم عکاسی را، و هم تاریخ (نگاری) را خلق کرد: یکی جعل و تقلیدگون، آن‌دیگری بی‌دوام و فانی؛ و هردو، مرگ دوگانهٔ خاطره، مرگ هرچیز تحمل‌پذیر و حتی مرگِ حیرتِ «آن-جا-بوده» را ساختند. «بی‌دوامیِ عکس و قاعده‌مندیِ عقلانیِ تاریخ‌نگاری، آیین رستگاری را پس‌زده و تداوم خاطره را جایگزین‌اش ساخت. با این‌حال، آن‌ها به‌ما آن‌چه را که تنها باقیماندهٔ شاهد شکننده برعلیه واقعیت مرگ و فقدان‌اند، اعطا کرده‌اند» (به‌نقل‌از: تگ، ۲۰۰۹، ۲۳۰-۲۳۱). بنابراین، تاریخ و عکاسی هر دو به مرگ زمان اشاره دارند و در نمونهٔ تاریخ می‌توان گفت جنبهٔ استنادیِ آن تحت‌الشعاع چگونگیِ خلق آن قرار می‌گیرد که در مرحلهٔ اول به‌عنوان یک نکوداشت سوگ هرآن‌چه گذشته و پاسداشت تراژدیِ آن، و در وهلهٔ دوم اجبار در تقلید رخداد: یعنی یک بار در معنای گذشته ظاهر می‌شود و باری دیگر به‌عنوان یک «نوشته». شاید ما یک مقاومت شکست‌ناپذیر در برابر باور به‌گذشته داریم؛ به تاریخ، به‌جز در شکل اسطوره‌ایِ آن. عکس، برای اولین‌بار، یک پایان برای این مقاومت ایجاد می‌کند: از این پس، گذشته (آیا امروز باید به گذشته، تاریخ بگوییم؟) مانند اکنون، قطعی است (همان، ۲۲۷).

۶. بحث و نتیجه‌گیری

تاریخ به‌عنوان علمی نوظهور در قرن نوزدهم، با شیوع عکاسی، یکی از مهم‌ترین اختراعات مدرنیته که آن‌هم در همین قرن رخ داد، این‌همانی‌های بسیار دارد. هر دو سودای استنادسازی امر گذشته در متن دارند و برون‌دادشان، مادیت بخشی به سازوکار حافظه

است و به‌قول بنیامین، هرعکسی مبتنی بر تاریخ، و مهم‌تر از آن، تاریخ نیز چونان تصاویر عکاسانه در نظر گرفته می‌شود. عکاسی اما، نگرش تاریخ را به‌گذشته، با پرسش‌ها و چالش‌ها همراه نموده است. عکس‌ها، هم‌زمان‌که اصرار بر سندسازی تاریخ دارند، هم‌زمان با گزینش مقطعی و بریده، زمان گذشته را به ما عطا نمی‌کنند اگرچه ممکن است در خود، ارتباطی با گذشته داشته باشند. چرا که تولید عکس با فرایند سرکوب یا فراموشی همراه است. این وضوحِ دیداری در چگونگیِ نگریستن به زمان گذشته که عکس‌ها به بینندهٔ خود (و در ارتباط با علم تاریخ، مورخ) عطا کرده‌اند، عملاً نحوهٔ نگرش به‌متون تاریخی را نیز از امری محتوم و یقیناً رخ‌داده، به‌متنی گزیده و منقطع بدل می‌سازد که در مطالعهٔ آن عوامل زمینه‌ای پررنگ می‌گردد که موجب پیدایش نقطه و زاویهٔ دید متفاوت می‌شود. پیوند ایدئولوژیک عکاسی با علم تاریخ موجب شده که سندیت داده‌های تاریخی به‌واسطهٔ ظهور عکاسی به‌مثابه گواه و یا نمونه‌ای برای مقایسهٔ عینی، به‌این‌همانی‌های عکاسانه پیوند خورده و عملاً امروزه تاریخ به‌عنوان آن‌چه که در زمان‌ومکانی رخ‌داده، آغشته به گوهر ارجاعِ عکاسانه بوده و تفسیرها و تحلیل‌های آن می‌تواند بسیار نزدیک و همراه با تحلیل‌های عکاسانه باشد.

منابع

بارت، رولان (۱۳۸۴). اتاق روشن، اندیشه‌های دربارهٔ عکاسی (مترجم: نیلوفر معترف). تهران: نشر چشمه.

برجر، جان (۱۳۸۰). دربارهٔ نگریستن (مترجم: فیروزه مهاجر). تهران: نشر آگه.

حسن‌پور، محمد (۱۴۰۰). تحلیل اجتماعی‌ــفرهنگیِ عکس‌های شهری مبتنی بر ادراکِ شنیداری. فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۴(۳)، ۵۵-۲۷. doi: 10.22035/jicr.2021.2513.2945

دانت، تیم؛ و گیلوچ، گرایم (۱۳۹۶). تصاویر گذشته: دیدگاه‌های بنیامین و بارت دربارهٔ عکاسی و تاریخ (مترجم: محمد غفوری). در کتاب: تاریخ‌نگاری و عکاسی: جستارهایی پیرامون عکس به مثابه سندی تاریخی (صص ۱۳۵-۱۶۵). تهران، نشر آگه.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۴). تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

راسلر مارتا (۱۳۹۲). اندیشه‌هایی درونی پیرامونی پسینی (درباره عکاسی مستند). (مترجم: مجید اخگر) در کتاب: نظریه عکاسی: گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم (صص ۴۲۴-۴۴۷). تهران انتشارات سمت.

رحمانیان، داریوش (۱۳۸۹). مکاتب تاریخ نگاری ایران معاصر. در کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، ۱۵۲، ۳۳-۲۴.

رحمانیان، داریوش؛ ذکایی، محمدسعید (۱۳۹۸). فلسفه تاریخ، روش شناسی و تاریخنگاری. تهران، نشر علم.

سِیِر، درک (۱۳۹۶). تصویر ساکن (مترجم: محمد غفوری). در تاریخ‌نگاری و عکاسی (صص ۷۷-۱۲۴). تهران: آگه.

فلوسر، ویلم (۱۳۸۷). در باب فلسفهٔ عکاسی (مترجم: پوپک بایرامی). تهران: نشر حرفه هنرمند.

گمبریچ، ارنست (۱۳۹۴). تاریخ هنر (مترجم: علی رامین). تهران، نشر نی.

ماس، مارک (۱۳۹۶). عکس‌برداری از تاریخ (مترجم: محمد غفوری). در: تاریخ‌نگاری و عکاسی (صص ۱۹-۵۵). تهران: آگه.

موسی‌پور، ابراهیم (۱۳۸۶). تاریخ اجتماعی: رویکردی نوین به مطالعات تاریخی. فصلنامهٔ تاریخ و تمدن اسلامی، ۳(۲)، ۱۴۱-۱۵۵.

Batchen, G. (2000). *Each wild idea: Writing photography history.* Massachusetts: The MIT Press.

Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography & remembrance.* New York: Princeton Architectural Press.

Bergson, H. (1991). *Matter and memory* (N. Margaret Paul, & W. Scott Palmer, Trans.). New York: Zone Books.

Cadava E. (1997). *Word of light, theses on the photography of history*. UK: Princeton University Press.

Freund, A., & Thomson, A. (2011). *Oral history and photography*. New York: Palgrave Macmillan.

Houghton Mifflin Company Staff (2014). The American heritage dictionary of the English language. In: title of "*Oral History*". Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.

Kracauer, S. (1995). Photography. In: *The Mass Ornament, Weimar Essays* (Pp. 47-64). London: Harvard University Press.

Kraus, R. (1982). *Photography's discursive spaces landscape view. Art Journal*, 42(4), 319-311.

Morton, C., & Edwards, E. (2009). *Photography, Anthropology and History*. England: Ashgate Publishing Limited.

Pinney, C. (2011). *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books Ltd.

Savage Landor, A. H. (1903). *Across coveted lands*. New York: Charles Scribners Sons.

Tagg, J. (2009). *The disciplinary of frame*. USA: University of Minnesota Press.

Wallechinsky, D., & Wallace, I. (1978). *The people's almanac #2*. New York: William Morrow and Company.