

خوانشِ بارتی از بازسازی مرگ ناموران تاریخ معاصر ایران

(مطالعه موردی: عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده آزاد اخلاقی)

علی شیخ‌مه‌دی^۱، فروغ خیبری^۲، اصغر فهیمی‌فر^۳

چکیده

از آنجا که یکی از مؤلفه‌های مهم هویتِ مردمان یک کشور تاریخ مشترک آنان است، لزوم توجه به تاریخ و حفظ آن به صورت شفاهی و کتبی اهمیتی دوچندان می‌یابد؛ در غیر این صورت، با گذر زمان، به تدریج فاصله میان نسل‌ها آن قدر افزایش می‌یابد که اشتباهات پیشین تکرار خواهد شد. از سوی دیگر، در جامعه‌ای که ثبت تصویری رخدادهای تاریخی چندان قوت نداشته باشد بازسازی و معادل‌سازی تصویری تاریخ برای نسل جوان آن جامعه، که روز به روز از مطالعه همان منابع محدود کتبی یا شفاهی حوادث کشورشان دور شده‌اند، ضرورت ویژه‌ای می‌یابد. در مطالعه حاضر، مجموعه عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده آزاد اخلاقی، با نام به روایت یک شاهد عینی، درباره مرگ هفده تن از ناموران تاریخ معاصر ایران، با روش پژوهش تحلیلی-تفسیری بررسی شده است. بدین منظور، از آرای رولان بارت در تحلیل متون ادبی بر اساس رمزگان‌های پنجگانه معرفی‌شده در کتاب اس/زد (۱۹۷۰) و برای تحلیل متون تصویری از مفاهیم استودیوم و پونکتوم در کتاب اتاق روشن (۱۹۸۰) به منزله چارچوب نظری استفاده شده است. این نوشتار نشان خواهد داد که مجموعه عکس‌های به روایت یک شاهد عینی در مرز میان متن خواندنی و نوشتنی قرار دارد، زیرا از یک سو، عکاس، با بازسازی عینی اسناد و مدارک به صورتی واقعی‌نما، تاریخ را روایت می‌کند و جای معناسازی برای مخاطب باقی نمی‌گذارد، و از سوی دیگر، مخاطب با مشاهده برخی از عکس‌ها به خوانشی تفسیری از تاریخ معاصر دست می‌یابد که از تصویر صحنه‌پردازی‌شده فراتر می‌رود. از این رو، به واسطه آنچه بارت بلان نام پونکتوم نهاده بود، مجموعه به روایت یک شاهد عینی به متنی نوشتنی بدل می‌شود؛ متنی که معنایش یکسره و آگاهانه وابسته به معناهایی است که مخاطب می‌آفریند.

واژه‌های کلیدی

آزاده اخلاقی، بازسازی، رولان بارت، عکاسی صحنه‌پردازی‌شده.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۵/۲۵
۱. استادیار دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول) Email: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir
۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس Email: Khabiri.for@gmail.com
۳. دانشیار دانشگاه تربیت مدرس Email: fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

اصطلاح شگفت‌انگیز «جامعه کوتاه‌مدت» را محمدعلی همایون کاتوزیان برای نخستین بار در مقاله‌ای به سال ۲۰۰۴ به کار برد. این مقاله، چند سال بعد، همانند سایر آثار کاتوزیان، به فارسی ترجمه شد. به نظر کاتوزیان، این اصطلاح برای جوامعی مانند ایران کاملاً بجاست، زیرا در آن‌ها حاکمیت استبدادی موجب بی‌ثباتی اقتصادی، اجتماعی، و فرهنگی می‌شود. بنابراین، در چنین جوامعی نمی‌توان برنامه‌های بلندمدت را به آسانی اجرا کرد و چه بسا اساساً امکان‌پذیر نباشد. دستاورد این عدم تداوم در امور مختلف آن خواهد شد که هر حکومتی، به محض رسیدن به قدرت، با همه قوا، با کلنگ، هر آنچه از حکومت قبل بر جای مانده است تخریب خواهد کرد. در نتیجه این تخریب‌ها، جامعه حافظه تاریخی خویش را از دست خواهد داد و فاصله بین نسل‌ها بیشتر خواهد شد و، اساساً، پس از سپری شدن چند دهه، تقریباً رخدادهای مهم تاریخی منابع مستنداتی خود را از دست خواهند داد و به پوشه‌ای از تخیلات و افسانه‌ها تبدیل خواهند شد (کاتوزیان، ۱۳۹۱: ۱۱).

کاتوزیان، در کتاب متأخرش، اضافه می‌کند، «در واقع، با کنار گذاشتن چند مورد از استثنائات در تاریخ سیاسی ایران، همواره، «دولت به فرمانروایی دل‌بخوایی و استبدادی تمایل داشته است؛ جامعه [نیز] به شورش و آشوب. چهار موقعیت معمولاً در تاریخ ایران حاکم بوده است: فرمانروایی خودسرانه و استبدادی؛ ضعیف‌شدن حکمرانی خودسرانه؛ انقلاب؛ و سپس هرج و مرج که معمولاً پیامدش بازگشت مجدد حکمرانی خودسرانه و استبدادی بوده است» (Katouzian: 2013).

از این رو، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که روایت‌های تاریخی بازسازی‌شده به واسطه رسانه‌های دیداری گوناگون تصاویری به شمار می‌روند که به تدریج جایگزین واقعیت خواهند شد. در این روایت‌ها، چشم‌انداز راوی نیز به واقعه افزوده می‌شود.

در مجموعه عکس‌های مورد بررسی در این مطالعه،^۱ رخداد‌های تاریخی به وسیلهٔ عکاسی صحنه‌پردازی شده بازسازی شده‌اند. در این مجموعه، نگاهِ عکاس به لحظه‌های مرگ، قتل، دفن یا کشف جسدِ افراد نامور تاریخ معاصر ایران نمایش داده شده است. در این روایت‌ها، آنچه به دقت بازسازی و تعریف شده لحظه‌های خاصی از مرگ ناموران تاریخ معاصر ایران است که اهمیت آن به انتخاب عکاس ارتباط دارد.

ثبت رخداد‌های زمان گذشته را با نام «تاریخ» مشخص می‌سازند. برای مردمانی که اساساً با فرهنگ شفاهی روزگار می‌گذرانند ثبتِ نوشتاریِ تاریخ فارغ از حب و بغض‌ها نمی‌تواند باشد. اما، اینکه چرا نسل امروز، به‌ویژه، به تاریخ تمایل یافته می‌تواند به گونه‌ای رویکرد انتقادی جوانان امروز به اعمال نسل پیشینشان باشد. دو بار استقبال از برگزاری مجموعه عکس‌های صحنه‌پردازی شدهٔ آزاده اخلاقی، نشان می‌دهد که استقبال‌کنندگان به تجسم‌بخشی آن چیزهایی علاقه‌مندند که به عنوان رخداد تاریخی همواره از زبان دیگران شنیده‌اند و خود نمی‌توانسته‌اند شاهد آن رخدادها بوده باشند.

گذشته در جامعه‌ای شفاهی، مانند کشور ایران، به دلیل فقدان ثبت تاریخ، همواره در فواصل نسل‌ها ناپدید می‌شود. در روزگاری که تصویرگرایی بر زندگی همگان تسلط یافته است، مردمانی، مانند نسل جوان کشور ایران، از آثار هنرمندی که تجسم‌دهندهٔ تاریخ نخوانده یا ثبت‌نشده‌شان باشد استقبال می‌کنند. گرچه آزاده اخلاقی ادعای ثبت دقیق واقع‌گرایانه از رخداد‌های تاریخی مرگ ناموران تاریخ معاصر را ندارد و تصریح می‌کند که فقط روایت خود را ارائه کرده است و نه لزوماً آنچه واقعیت تاریخی بوده است (از متن گفت‌وگوی آزاده اخلاقی با خبرنگار سایت «مهرخانه»^۲، حضور او در

۱. به روایت یک شاهد عینی نام مجموعه عکس‌های آزاده اخلاقی است؛ این مجموعه اسفندماه ۱۳۹۱ در گالری محسن در شهر تهران به نمایش درآمد. ذکر این نکته لازم است که بار دیگر در دی‌ماه ۱۳۹۴ در همان گالری تصاویر یادشده برای علاقه‌مندان به معرض نمایش عمومی درآمد و هم‌زمان مدیر گالری کتابی حاوی تصاویر یادشده منتشر کرد.

2. www.mehrkhane.com

همهٔ عکس‌های برساخته‌اش تأییدی است بر اظهار او.

پیشینه و روش تحقیق

مجموعهٔ عکاسی به روایت یک شاهد عینی، در دورهٔ نمایشش در گالری محسن، با نقدهای گوناگونی روبه‌رو شد. این نقدها بیشتر، به لحاظ فنی، دربارهٔ این مجموعه بود. رسانه‌ها در باب این مجموعه مصاحبه‌هایی با خالق مجموعه انجام دادند، اما تا کنون مقاله‌ای پژوهشی با چارچوب نظری مشخص دربارهٔ آن تدوین نشده است. دربارهٔ پیشینهٔ چارچوب نظری مجموعه باید گفت رمزگان‌های تحلیلی رولان بارت پیش از این در متون ادبی به کار گرفته شده است؛ نمونهٔ فارسی آن مقالهٔ صفیئی و سلامی (۱۳۹۰) است. رولان بارت، در آثار خود، بر خوانش مخاطب تأکید می‌کند؛ خوانشی که از اثر به متن و از مؤلف به خواننده در چرخش است. در تفسیر عکس‌های این مجموعه از دو روش بارت استفاده شد: یکی، در نقد داستان *سارازین* با عنوان *اس/زد* (۱۹۷۰) و دیگری در *اتاق روشن* (۱۹۸۰)؛ با تجزیه و تحلیل و بازگشایی رمزگان‌های این عکس‌ها، دیدگاه هنرمند به تاریخ معاصر ایران روشن می‌شود.

عکاسی و روایت تاریخ در مجموعهٔ به روایت یک شاهد عینی

با دیدن یک عکس صحنه‌پردازی‌شدهٔ نخستین نکته‌ای که به ذهن متبادر می‌شود تصویری از یک صحنهٔ فیلم است. «حرکت» مهم‌ترین عامل تمایز تصویر سینمایی و عکاسیک است؛ تصویر عکاسیک فاقد عنصر حرکت است و این سکون میان بیننده و عکس وقفه‌ای ایجاد می‌کند؛ این وقفه در سینما با زنجیرهٔ تصاویر در حال حرکت جبران می‌شود. در عکاسی صحنه‌پردازی‌شده مجموعه‌ای از ویژگی‌ها وجود دارد که آن را به سینما نزدیک می‌کند. اساساً، عکاسی رسانه‌ای است که واقعیت را بدون واسطه

ارائه می‌کند، اما در عکاسی صحنه‌پردازی شده تصاویری خلق می‌شود که گویی روایتی سینمایی دارند. در این گونه عکاسی، عکاس، مانند سینماگر، که نماهای متفاوت را انتخاب و تدوین می‌کند، از میان تصاویر عکاسی شده بهترین را انتخاب می‌کند. در مجموعه پیش رو، هر عکس قالبی فشرده از یک مستند بازسازی شده است و در مکان و زمانی مشخص به وقوع می‌پیوندد. عناصر اصلی هر روایت - یعنی زمان، مکان، و علیت - نیز در عکس‌ها قابل شناسایی است. غیر از عناصری که وجهی روایت‌گون دارند، عوامل دیگری نیز در عکس‌ها وجود دارد که به نقل روایت یاری می‌رساند؛ این عوامل شامل داده‌ها و منابعی است همچون اسناد، گزارش‌ها، و روزنامه‌ها و حاکی از به‌کار بستن روشی تاریخی برای روایت عکس‌هاست. روشن است که شیوه ارائه مرگ شخصیت‌های گوناگون در انتقال ذهنیت تاریخی به مخاطب این مجموعه مؤثر است.

غالباً دو انقلاب مشروطه و انقلاب اسلامی فرازهایی مهم از تاریخ معاصر ایران در نظر گرفته می‌شوند. حوادث پیش و پس از این دو انقلاب برای تحلیل پدیده‌ها و دگرگونی‌های تاریخ معاصر ایران بسیار مهم‌اند. عکاس این مجموعه، در نگاه به گذشته، تلاش کرده است مصداق‌هایی از همه گروه‌ها و افراد تأثیرگذار در این دو برهه مهم از تاریخ معاصر ایران را انتخاب و صحنه‌پردازی کند. آزاده اخلاقی لحظه مرگ چهار شاعر، یک فیلم‌ساز، چهار چریک، یک رزمنده، دو سیاست‌مدار، یک متفکر، یک ورزشکار، و شماری دانشجو را برگزیده است. او، برای این گزینش، علاوه بر عامل تأثیرگذاری بر تحولات تاریخ ایران، خواه ناخواه، دیدگاه سیاسی خود را دخالت داده است. از باب نمونه، در این مجموعه، مرگ محمد مصدق، فردی که در تاریخ ایران بسیار تأثیرگذار بوده است، با صحنه‌ای آرام و بی‌هیاهو بازسازی شده است. در مقابل، مرگ مبارزان و چریکان، به منزله جوانان آرمان‌گرا، پُررنگ‌تر نمایش داده شده و پرداخت و شیوه ارائه آن‌ها با هیجان آمیخته شده است. بیشتر صحنه‌های قتل این

مجموعه به مرگ اعضای سازمان‌های انقلابی مربوط می‌شود که در فاصله زمانی سال‌های پیش از انقلاب ۱۳۵۷ رخ داده است. شاعرانی که در این مجموعه به مرگ آن‌ها پرداخته شده، اغلب، به سبب مبارزه با حکومت استبدادی وقت، به قتل رسیده‌اند. با در نظر گرفتن عامل مرگ ناموران سیاسی، مبارزه و مقاومت در برابر استعمار و استبداد دو مؤلفه مهم آثار آزاده اخلاقی است برای توصیف دوره معاصر ایران. در این مجموعه دو گونه روایت قابل بازیابی است: نخست، هر قاب که روایتگر مرگ یک فرد یا گروه است؛ و دیگر، روایتی که از حرکت ذهن بیننده از مرگی به مرگ دیگر به وجود می‌آید. در سطح نخست، شاهد روایت‌های خود عکاس هستیم و در سطح دوم مخاطب عکس‌ها سفر از مرگی به مرگ دیگر را تجربه می‌کند و خود نقش راوی را بر عهده می‌گیرد. در روایت دوم، هنرمند غایب و مخاطب فعال می‌شود. از این رو، خوانش روایی شخصی از تاریخ معاصر ایران در سطح دوم و توسط مخاطب میسر می‌شود.

چارچوب نظری پژوهش

بارت، در کتاب *س/زد*، رمان *سارازین* بالزاک را با استفاده از رمزگان‌های پنجگانه بررسی کرده است. در تحلیل بارت، متن اهمیت بسزایی دارد. او در این تحلیل متن ادبی را به متن خواندنی و نوشتنی تقسیم می‌کند (Barthes, 1990: 4). درون‌مایه مشترک همه آثار بارت درک این نکته است که چگونه مخاطب به متن‌ها معنا می‌بخشد. هدف اصلی بارت شناخت توانایی ویژه انسان برای درک هنر و ادبیات است. عکس‌های این مجموعه، با استفاده از رمزگان‌های رولان بارت، تحلیل‌شدنی است. در این مطالعه، رمزگان‌هایی که بارت پیش‌تر در کتاب *س/زد* برای یک متن ادبی به کار برده بود در یک متن تصویری - مجموعه عکس‌های آزاده اخلاقی - به کار گرفته می‌شود. بارت متن را به ادبیات منحصر نمی‌دانست و بر آن بود که متن را نمی‌توان در

قالبی خاص گنجانند، بلکه آثار دیداری، مانند فیلم و عکس، و حتی پوشاک نیز متن به شمار می‌روند. در این تقسیم‌بندی رمزگانی، بارت متن مدرن و کلاسیک را بر این اساس از یکدیگر متمایز می‌ساخت که آثار کلاسیک اساساً مؤلف‌محورند و باید آن‌ها را متن خواندنی دانست؛ بدین معنا که نویسنده روایتی می‌نگارد که خواننده را از هر گونه تولید و ساخت معنا معاف می‌کند. از نظر بارت، در این گونه متون، نویسنده فعالانه حضور دارد و خواننده به مسیر مورد نظر او رهنمون می‌شود. در میان رمزگان‌های بارت، رمزگان‌های پروآیرتیک^۱ (کنشی) و هرمنوتیک^۲ (تفسیری) برای خوانش چنین متونی به کار می‌آید. اما، رمزگان‌های نمادین^۳، فرهنگی^۴، و دالی^۵ که موجب معناسازی مخاطب یا درگیر ساختن ذهن خواننده می‌شود او را با روایت همراه می‌کند. بنابراین، خواننده متون کلاسیک، اعم از نوشتاری و دیداری، در برابر متن موضعی انفعالی دارد؛ در حالی که خواننده متون مدرن در جریان خوانش اثر به خالق نوشتار بدل می‌شود. بارت، با استفاده از این روش، سعی ندارد نیت مؤلف یا محتوای پیام آن را آشکار کند، بلکه می‌کوشد سازه‌های بنیادین درک یک اثر ادبی یا هنری را استخراج کند.

در واقع، از نظر بارت، با یک رویکرد ساختارگرایانه، رمزگان‌های پروآیرتیک و هرمنوتیک مربوط به نویسنده است و خواننده می‌کوشد از طریق آن‌ها روایت مورد نظر مؤلف را دریابد؛ اما، بارت در رمزگان‌های سه‌گانه دیگرش به خواننده اهمیت داده است. در واقع، او، با چرخش از ساختارگرایی - که متن‌محور است - به پس‌ساختارگرایی، در پی گسترش نظریه مرگ مؤلف و تولد خواننده است. او از متن توقع دارد که فاصله میان نوشتن و خواندن را بکاهد. متن خواندنی خواننده را بی‌کار،

1. Proairetic code
2. Hermeneutic code
3. Symbolic code
4. Cultural code
5. Semi code

بی‌کش، و نامعطف می‌سازد (پین، ۱۳۸۲: ۱۱۵). می‌توان این اظهارنظر بارت را نه دربارهٔ ادبیات، بلکه دربارهٔ متن تصویری نیز صادق دانست، زیرا، از نظر او، آن‌ها عکس‌هایی هستند که ما را برمی‌انگیزند تا با عکاس هم‌دلی کنیم. در این گونه عکس‌ها، درک بیننده از روایت موردِ خواست عکاس کاملاً مشابه همان رمزگان‌های پروآی‌تیک و هرمنوتیک در متون خواندنی است. ولی، از سوی دیگر، عکس‌ها بیننده را به معناسازی خویش فارغ از آنچه خواستِ روایت عکاس بوده است ترغیب می‌کنند؛ کاملاً مانند متنِ نوشتنی که خواننده را به تولیدکننده بدل می‌کند. متن اول فقط خواندنی است؛ در حالی که متن دوم نوشتنی است و درست در همین جاست که «مرگ مؤلف» اتفاق می‌افتد (Barthes, 1977: 148). بنابراین، دیگر مؤلف یا عکاس فقط شخص صالحی نیست که می‌تواند متن روایی خویش را تفسیر کند، بلکه او فقط یک امکان از هزاران امکان معنای متن را ارائه می‌کند و خواننده آزاد است آن‌گونه که خود می‌خواهد روایت را بسازد و بدین ترتیب از متن لذت ببرد و حتی قصد و نیت مؤلف را فراموش کند.

با توجه به آرای بارت، می‌توان اظهار کرد که مجموعهٔ به روایت یک شاهد عینی در مرز میان متن خواندنی و نوشتنی قرار می‌گیرد؛ از یک سو، عکاس تاریخ را با ارائهٔ اسناد و مدارک به صورتی واقعی روایت می‌کند و جای تفسیر برای مخاطب نمی‌گذارد و، از سوی دیگر، مخاطب، با مشاهدهٔ آن‌ها، به خوانشی از تاریخ معاصر دست می‌یابد که از متن فراتر می‌رود. به واسطهٔ تحلیل رمزگانی بارت، مجموعهٔ به روایت یک شاهد عینی هم به متنی خواندنی هم به متنی نوشتنی بدل شده است؛ متنی که، از یک سو، تداوم اندیشه‌های عکاس به مرگ نامورانی است که رخ داده و، از سوی دیگر، معنایش یکسره و آگاهانه وابسته به معنایی است که مخاطب می‌آفریند.

بارت/تاق روشن را ده سال پس از /س/ زد و در سال‌های پایانی عمرش نوشت؛ او در این کتاب به نقد و تحلیل عکس پرداخت و برای توضیح دوگانگی‌ای که از عکس‌ها

دریافت می‌کرد دو اصطلاح برگرفته از زبان لاتین را به صورت استودیوم^۱ و پونکتوم^۲ مطرح کرد. او عکس را همچون متن بررسی کرد و چیزی شبیه رمزگان‌های پنجگانه، که پیش‌تر در تحلیل متن ادبی در *اس/زد* به کار گرفته بود، برای متن عکاسانه به کار برد. بر این اساس، می‌توان گفت که رمزگان‌های تحلیلی، بر حسب متن خواندنی و نوشتنی، تفکیک‌پذیرند و این دسته‌بندی دربارهٔ دو وجه مورد بررسی بارت دربارهٔ عکس نیز تطبیق‌پذیر است. استودیوم مورد نظر بارت تا آنجا عکس را تحلیل می‌کند که در گسترهٔ خواست عکاس است و در تداوم تحلیل رمزگانی پروآیتریک و هرمنوتیک است که پیش‌تر در کتاب *اس/زد* مطرح کرده بود، زیرا استودیوم باعث می‌شود تا بیننده، بر حسب دانش کلی خود، از فضای عکس بتواند روایت عکاس را تشخیص دهد؛ در واقع، ناظر عکس، از طریق استودیوم، نیات و مقاصد عکاس را می‌فهمد و تشخیص می‌دهد. اما، پونکتوم ویژگی متن نوشتنی را برای مخاطب عکس پدید می‌آورد. «پونکتوم همان ویژگی نسبی [از روایت] است که مخاطب خودش آن را درمی‌یابد.» (Barthes, 1980: 27)

این‌طور به نظر می‌رسد که آنچه تفسیر بارت در *اس/زد* را با تحلیل او در *اتاق روشن* مربوط می‌سازد تطابق رمزهای به‌کارگرفتهٔ او در این دو اثر است. لازم است توضیح بیشتری افزوده شود که بارت دربارهٔ عکاسی دو اصطلاح پونکتوم و استودیوم را بیشتر در مواجهه‌ای حسی و تجربی با عکس‌ها مطرح می‌کند. این نوع برخورد او در عکس‌های واقع‌گرایانه به‌خوبی یافت می‌شود. بارت به دنبال آن است که چه چیز مخاطب عکس را به درنگ کردن وادار می‌کند. در این زمینه، استودیوم را عنصر نخست گستره‌ای می‌داند که مفهوم آشنایی با شیوهٔ کار عکاس و پیشینهٔ عکس‌های مشابه

1. Studium
2. Punctum

به‌طور ضمنی در آن موجود است. بنابراین، استودیوم به تماشاگر اجازه می‌دهد تا نیاتی را که به اعمال هنرمند قوام و حیات می‌دهد کشف کند. در حالی که، از نظر بارت، پونکتوم فارغ از این وابستگی‌هاست و برای توصیف ویژگی‌هایی از عکس است که به چیز متفاوتی از آنچه صریحاً نشانش می‌دهند دلالت دارد (بارت، ۱۳۹۰: ۳۸). پونکتوم واجد خصایصی جزئی است؛ یکی از آن‌ها غیرعمدی بودن است. بارت بر آن است که «آنچه عکاس تعمداً در عکس جای می‌دهد تأثیری را که یک چیز غیرعمدی دارد ندارد؛ این به نهان‌بینی مخاطب بستگی دارد که عنصری را که عکاس سهواً یا بر اساس پیش‌انگاشت‌هایش در عکس جای داده است پیدا کند» (Barthes, 1980: 95). ویژگی غیرعمدی بودن در عکاسی صحنه‌پردازی شده امری تقریباً ناممکن است، ولی می‌توان وجهی از نهان‌بینی و دقت نظر ناآگاهانه عکاس را در این گونه عکاسی، که بیش از یک سده پیشینه دارد، یافت.

از نظر بارت، پونکتوم موجب جهش علاقه مخاطب می‌شود و آن را به نوعی «جان‌آگاهی» می‌توان تعبیر کرد؛ یعنی «آن ویژگی‌ای که به مخاطب روشن‌بینی خاصی می‌دهد» (Ibid: 50). ویژگی مهم دیگر پونکتوم پس از وقوع عمل است؛ بدین معنا که مخاطب عکس پونکتوم را اغلب نه در حین دیدن عکس، بلکه زمانی که آن را به کناری گذاشته یا درباره آن فکر می‌کند ناگهان درمی‌یابد. در پونکتوم ما از کلیشه‌ها فاصله می‌گیریم و به آفرینش معانی تازه بر مبنای روایت خویش از توالی رخدادها یا تفاسیری که بر انگیزه‌ها و کردارهای افراد داریم اتکا می‌کنیم. بنابراین، روایت عکاس و خواست او را کنار می‌گذاریم و در عوض به فهم خویش اهمیت می‌دهیم. در اینجا لحظه مرگ مؤلف/عکاس و تولد خواننده/بیننده رخ می‌دهد. از این رو، به یاری پونکتوم معنای هر عکس در ذهن مخاطب، به‌ویژه هنگامی که عکس را به خاطر می‌آورد، ساخته می‌شود. بارت در توضیح پونکتوم می‌گوید:

«امکان دارد عکسی را که به خاطر می‌آورم بهتر بشناسم تا هنگامی که نگاهش می‌کنم؛

گویی نگاه مستقیم و رودررو زبان خود را به اشتباه جهت می‌دهد و آن را درگیر توصیفی می‌کند که همواره کانون تأثیرش را، پونکتوم را، از دست خواهد داد». (بارت، ۱۳۹۰: ۴۲)

در واقع، هنگام مشاهده عکس، عکاس به استودیوم می‌پردازد تا بیننده‌اش را به مسیر و سمتی که مورد نظر و خواست خودش است هدایت کند و هنگام به‌یادآوری از تأثیر مستقیم آن کاسته می‌شود و این بار چیزی از عکس در ذهن بیننده قوت می‌گیرد که موجب معناسازی‌اش می‌شود و این همان تأثیر پونکتوم است که از حوزه پرداخت و هدایتگری عکاس برای کشاندن بیننده به مسیر خودخواسته از طریق استودیوم متمایز است.

پونکتوم به مخاطب فرصت می‌دهد تا با استفاده از آنچه می‌بیند به نقاط مقابل و برابرنهاده‌های عکاس دست یابد. همچنین، ارجاع متن به بیرون کاملاً از کارکردهای پونکتوم حاصل می‌شود. مشخص است که بارت - چه در دوره نوشتن /س/ زد چه در نگارش /تاق روشن - با رویکردی دوگانه به تحلیل متن می‌پرداخت. در این دوگانگی، بارت رویکردی تدافعی به تحلیل ایستا دارد و به نظر می‌رسد دیدگاهش - در دوره‌ای که همگان او را ساختارگرا می‌دانستند - به پس‌ساختارگرایی نزدیک شده بود.

در مجموع، می‌توان چنین بیان کرد که به هنگام مشاهده عکس‌ها، بنا بر موقعیت و فضا سازی، رمزگان‌های پنجگانه به اقتضای شرایط به کار گرفته می‌شود. هر یک از رمزگان‌ها باعث ایجاد رابطه میان دال‌ها و مدلول‌ها می‌شود و به شناخت نشانه‌ها در یک متن نوشتاری یا دیداری کمک می‌کند. به وسیله رمزگان، می‌توان با تحلیل شیوه روایت هنرمند از تاریخ به ساختار فکری (نیت مؤلف) او پی برد. همچنین، به مخاطب اجازه قضاوت و بازبینی وقایع روایت‌شده داده می‌شود.

تحلیل برخی از عکس‌های آزاده اخلاقی از منظر بارت

در این مطالعه، به ترتیب تاریخی مرگ ناموران معاصر ایران، پنج عکس

صحنه‌پردازی شده به دست آزاده اخلاقی با رمزگان‌های بارت بررسی می‌شود. همان طور که پیش‌تر توضیح داده شد، بارت هر شکل روایت را بر پنج رمزگان استوار می‌داند: یکی از آن‌ها رمزگان فرهنگی است که مخاطب را برای معناسازی فعال می‌کند و، از این طریق، مخاطب آنچه را که از دانش خویش یا زندگی اجتماعی به او منتقل شده است در متن جست‌وجو می‌کند. کاملاً روشن است که پونکتوم در این فعال‌سازی نقشی اساسی بر عهده دارد. به عبارت دیگر، این رمزگان مجرای ارجاع متن به بیرون است. به وسیله این رمزگان می‌توان قالب‌های گفتمانی فراتر از روایت مؤلف را بازیافت.

در مجموعه مورد بررسی می‌توان، با استفاده از این رمزگان، با تفسیر ارجاعات فرهنگی با گفتمان تاریخ معاصر ایران آشنا شد. در تصویر ۱، برداشت مخاطب صحنه قتل جهانگیرخان صوراسرافیل، بر اساس دانش کلی و عمومی‌اش از این کشتار ظالمانه، بی‌عدالتی دستگاه حاکم در آن روزگار است. رمزگان فرهنگی به مخاطب اجازه می‌دهد تا به اخلاق رجوع کند و، بر مبنای آن، آنچه می‌بیند قضاوت کند. در واقع، مخاطب پیش از آنکه جهانگیرخان صوراسرافیل را به عنوان یک روزنامه‌نگار مبارز بشناسد، از فضای عکس و بر حسب پیش‌فرض‌های اخلاقی وقوع چنین قتلی را برای او هم ظالمانه هم اجتناب‌ناپذیر می‌یابد.

آنچه در این تصویر بازسازی شده توجه بیننده را جلب می‌کند وجود یک عکاس با دوربین و سه‌پایه در آن روزگار است. او نیز در حال هدایت و ثبت یک رخداد است و گویی برای پرتاب کردن محکومان به داخل چاه مرگ آن‌ها را آماده می‌کند تا عکس مناسب را بگیرد. وجود آزاده اخلاقی در عمق تصویر، که به کارگردانی و صحنه‌پردازی عکاس می‌نگرد، فرصتی به بیننده می‌دهد تا میان کار او با بازسازی تاریخ و آنچه عکاس صحنه انجام می‌دهد فاصله‌ای ایجاد کند و به مقایسه بپردازد. این‌گونه به نظر می‌رسد که قرارگرفتن عکاس در جایگاه خاصی از قاب تصویر بلافاصله نظر بیننده را به خود جلب کرده و نقطه ورود و برش به درون تصویر می‌شود و این همان کارکرد

پونکتوم است که ذهن بیننده را درگیر معناسازی می‌کند و او را به خلق متن نوشتنی خویش از روایت این تصویر فرامی‌خواند.



تصویر ۱. صحنه‌پردازی مرگ جهانگیرخان صوراسرافیل، سوم تیرماه ۱۲۸۷، باغ شاه، تهران^۱

رمزگان پروآیرتیک، در واقع، حاصل روابط علت و معلولی و نظام زمانی و مکانی و تقدم و تأخر رویدادها از منظر راوی آن رخداد است. به عبارت دیگر، نیت و پیام مؤلف را می‌توان از طریق این رمزگان بازخوانی کرد. «مفهوم پروآیرتیک به قوه عقلانی تشخیص یک پیامد یا نتیجه یک کنش اشاره می‌کند» (Barthes, 1990: 17). این نوع رمزگان در همه عکس‌هایی که به تحلیل عکاس از یک واقعه مربوط باشد یافت می‌شود، زیرا عکاس از این طریق روایت خویش را در اثرش باز می‌گوید و سلسله‌حوادثی را که رخ داده است به توالی توصیف می‌کند و گاه روابط علی و معلولی این وقایع را نیز توضیح می‌دهد. از نظر بارت، «این رمزگان فقط فهرستی از کنش‌هاست که خوانش یک متن را آسان می‌کند.» (Ibid: 18)

در جریان دریافت رمزگان پروآیرتیک است که مخاطب در تعدادی از عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده آزاده اخلاقی از وقوع قتل، مرگ یا کشتار مطلع می‌شود و اطلاعاتی

^۱. عکس‌های مقاله از کاتالوگ مجموعه به روایت یک شاهد عینی است و با اجازه صاحب اثر استفاده شده است.

درباره شخصیت‌های تاریخی به دست می‌آورد و به این وسیله از انگیزه‌ها و دلایل حضور آن‌ها در مکان‌ها و موقعیت‌های مشخص آگاه می‌شود.



تصویر ۲. صحنه‌پردازی مرگ محمد فرخی یزدی، بیست‌وپنجم مهرماه ۱۳۱۸، زندان قصر، تهران

از باب نمونه، در تصویر ۲، رمزگان پروآی‌رتیک برای درک قتل محمد فرخی یزدی چنین تفسیر می‌شود: جسد شاعر روی تخت اتاق افتاده است. دیوارهای اتاقی که شاعر در آن محبوس بوده با شعرهایی از او پُر شده است؛ این موضوع نشان می‌دهد که، از نظر عکاس، مقدمات قتل شاعر آزادی‌خواه در دوران استبداد رضاشاه پهلوی از پیش فراهم شده است. دو پزشک بر بالین او قرار دارند تا مرگ او را تأیید کنند. در این عکس و عکس‌های دیگر این مجموعه، بازسازی مستند موجود در هر عکس به نقل روایت بسیار کمک می‌کند و به مخاطب عکس اجازه می‌دهد، بر اساس رویدادها، حرکت‌ها، و فعالیت‌ها، مجموعه کنش‌ها را بیابد و نام‌گذاری کند، مثل جزئیات صحنه‌پردازی که به مخاطب اطلاعاتی راجع به علت پرداخت صحنه می‌دهد یا واکنش اطرافیان مقتول که به وسیله آن می‌توان قتل شاعر را توصیف کرد.

حسین مکی در مقدمه دیوان فرخی یزدی (۱۳۵۷) درباره این شاعر آزادی‌خواه ذکر

می‌کند که نخست به بهانه اتهامِ بدهی به زندان شهربانی می‌افتد، اما، به سبب اینکه به سرودن اشعار تند سیاسی ادامه می‌دهد، از آنجا به زندان قصر منتقل می‌شود و کمی بعد در همان زندان خودکشی می‌کند، ولی مأموران او را نجات می‌دهند و به بیمارستان زندان منتقل می‌کنند (فرخی یزدی، ۱۳۵۷: ۷۱). سرانجام، در پی گزارشِ جاسوسان به رئیس زندان، مبنی بر اینکه فرخی همچنان در بیمارستان نیز اشعار سیاسی می‌سراید و بر دیوارها می‌نویسد یا بین زندانیان منتشر می‌کند، او را به سلول انفرادی می‌برند. سرانجام، در شب بیست و پنجم مهرماه ۱۳۱۸ او را به بیمارستان زندان قصر می‌برند و با آمپول هوا، که دژخیم معروف پلیس آن زمان، پزشک احمدی، به او تزریق می‌کند، به زندگی‌اش خاتمه می‌دهند (همان). اما، در روایت آزاده اخلاقی و در عکس صحنه‌پردازی شده‌اش ترکیبی از چند مکان و زمان در یک عکس ساخته و پرداخته شده است و به عنوان رمزگان پروآی‌تیک می‌توان گفت که تفسیر او از رخداد مرگ این شاعر نامور چنین بوده است:

«ابتدا آمدند شیشه‌های درها و پنجره‌های اتاقی را که در زندان موقت معروف به حمام است گل سفید مالیدند ... سپس، فرخی را آوردند و در آن محل انداختند ... در^۱ با حضور نگهبان و بازرس مخصوص باز می‌شد تا ما بتوانیم دوا و غذا به فرخی بدهیم.»^۱ از سوی دیگر، قرارداد تعمدی دو مرد با روپوش سفید پزشکی در کنار تخت و به‌ویژه مأمور پرستاری که سینی غذای مقتول را حمل می‌کند، در جایگاه یک سوم سمت دیگر قاب تصویر، نشان‌دهنده کارکرد مفهوم استودیوم است، زیرا باعث می‌شود بیننده سلسله توالی رخداد مرگ را - آنچنان که منظورِ راویِ این صحنه بازسازی شده است - درک کند؛ حتی به تصویر کشیدن اینکه قربانی اصلاً به غذایش لب نزنده و مرگ شاعر بر اثر مسمومیت رخ نداده است. در واقع، استودیوم در این تصویر صحنه‌پردازی شده باعث

۱. برگرفته از متن کاتالوگ نمایشگاه

می‌شود تا بیننده به ترتیب و روال رخداد طبق آنچه مورد نظر عکاس بوده هدایت شود. از این رو، با متنی خواندنی، به تعبیر بارتی، مواجهیم.

از دیگر رمزگان‌های بارتی رمزگان دالی است که موجب می‌شود بیننده متن نوشتنی خویش را از مشاهده تصاویر معناسازی کند. مقصود بارت از رمزگان دالی همانا عبور خواننده از دلالت صریح به ضمنی است. بدین ترتیب، مخاطب، برای خوانش یک متن، در حین کنکاش در مجموعه‌ای از واحدهای کوچک معنایی، که به طور ضمنی بر وجود شیء، شخصیت یا مکانی دلالت می‌کند، متمرکز می‌شود. در تصویر ۳، که اختصاص دارد به مرگ غلامرضا تختی، کشتی‌گیر اسطوره‌ای در فرهنگ مردم‌پسند ایرانی، با وجودی که همه نشانه‌ها، حتی وصیت‌نامه او در دستان یکی از مردان، باید بر خودکشی او صریحاً دلالت کند، نزد مخاطب این عکس چنین نیست و مرگ او را، آنچنان‌که مقصود عکاس است، با دلالت ضمنی، به قتل به دست مأموران حکومت وقت معنا می‌کند.



تصویر ۳. صحنه‌پردازی مرگ غلامرضا تختی، هفدهم دی‌ماه ۱۳۴۶، هتل آتلانتیک، تهران

مرور مطبوعات از هفدهم دی‌ماه تا پایان اسفند ۱۳۴۶ - درباره یافتن علت مرگ قهرمان برجسته کشتی ایران، که محبوب مردم بود و ضمناً گرایش‌های سیاسی معترضان به حکومت وقت داشت - نشان می‌دهد که پیدا کردن وصیت‌نامه‌ای از غلامرضا تختی در اتاقش، که هیچ کس را مسئول مرگ خود نمی‌دانست، بر جنبه

پُرابهام مرگ او افزوده بود. نوشیروان کیهانی، خبرنگار روزنامه *اطلاعات*، هجدهم دی ماه ۱۳۴۶، در این روزنامه به روزها و ساعت‌های آخر زندگی این قهرمان نامور پرداخته بود و از نوشتن دو وصیت‌نامه - یکی دو روز قبل از مرگ و دیگری یافته‌شده در یکی از اتاق‌های هتل کنار تخت او - پرده برداشته بود. تختی در وصیت‌نامه دوم هیچ کس را مسئول مرگ خود ندانسته بود، اما دوستداران او چنین اعترافی را هرگز باور نکردند و او را قربانی طرفداری‌اش از محمد مصدق و محبوبیت مردمی‌اش دانستند (کیهانی، ۱۳۴۶). ظاهراً پونکتوم تصویر همین وصیت‌نامه است که در دست مأمور حکومتی در پایین تخت باعث فعال‌شدن ذهن بیننده می‌شود تا ادراک خویش را از این مرگ معناسازی کند و رخدادی تاریخی را به مرزهای اسطوره دگرگون سازد.

چهارمین رمزگان بارتی که موجب به وجود آمدن متن نوشتنی برای بیننده خلاق می‌شود رمزگان دیگری به نام «نمادین» است؛ این رمزگان به هنرمند اجازه می‌دهد اثرش را چون موقعیتی نمادین جلوه‌گر کند. پیش‌تر، بارت با به‌کارگیری رمزگان‌های خویش برای تحلیل یک متن واقع‌گرای کلاسیک، مانند داستان *سارازین* در کتاب *اس/زد* نشان داده بود که واقع‌گرایی آن‌چنان‌که خود را نشان می‌دهد بی‌شبهه نیست؛ واقع‌گرایی بر این تصور پافشاری می‌کند که آنچه به عنوان واقعیت تصویر شده است به گونه‌ای برابر با آشکاری حقیقت است. «بارت این تصور را با نشان‌دادن اینکه زبان شفاف نیست و آنچه که به عنوان واقعیت ارائه می‌شود، در واقع، به‌شدت برساخته است اعلام کرده بود» (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۴۱). در اینجا، آزاده اخلاقی نیز گرچه می‌کوشد با واقع‌گرایی رخداد انهدام خانه تیمی مخالفان حکومت وقت را تجسم بخشد، به طرزی تمثیلی، از واقعیت فراتر رفته است. از این رو، رمزگان نمادین بیننده عکس او را به مؤلف تبدیل می‌کند. «این رمزگان نشان می‌دهد که چگونه هنرمند با واردکردن خودش به اثر کارش را به واقعیت نزدیک می‌کند» (Furst, 1988: 103).

در این مجموعه عکس‌ها، آزاده اخلاقی در همه عکس‌ها حضور دارد و حضور راوی در اثر به مثابه تفسیر اوست؛ یعنی به وسیله آن می‌خواهد صحت اطلاعاتی را که به مخاطب می‌دهد تأیید کند. او خود را داخل هر عکس ارائه می‌کند، اما نه در نقطه کانونی دید بینندگان، بلکه اغلب در گوشه‌ای از قاب به صورت یک ناظر. این گونه نمایش راوی در عکس چیزی است که بارت درباره رمزگان نمادین پیش‌تر مطرح کرده بود؛ از این روست که «نویسنده، در جاهایی از متن، مفاهیم نمادین را وارد متن می‌کند و با این عمل مخاطب را سوژه‌ای از روند روایت خود می‌کند» (همان). با این تمهید، مخاطب این مجموعه عکس‌ها را می‌بیند و تجربه و قضاوت می‌کند، نیز با حضور راوی ظرفیت خوانش مخاطب تقویت می‌شود. رمزگان نمادین در برخی از تصاویر این مجموعه به خوبی همچون روایتی و رای واقعیت ارائه شده درخور بررسی است. از باب نمونه، در صحنه مرگ حمید اشرف و شماری دیگر از همفکرانش (تصویر ۴)، حضور عکاس در مقایسه با سایر عکس‌های آزاده اخلاقی متفاوت است.



تصویر ۴. صحنه‌پردازی مرگ حمید اشرف، هشتم تیرماه ۱۳۵۵،
خانه تیمی در مهرآباد جنوبی، تهران

اگر حضور عکاس را در سایر عکس‌ها، بر مبنای رمزگان نمادین، مهر تأییدی بر صحنه‌سازی شدن واقعیت عکس در روایت بدانیم، نمایش تصویر او در آینه به عدم تطابق

صحنه‌آرایی این قتل با واقعیت اشاره می‌کند. بر طبق اظهارات ثبت‌شده از مطلعان این واقعه، کشته‌شدن یک چریک چپ‌گرا، که در نبرد با حکومت وقت هییتی افسانه‌ای یافته بود، به گونه‌ای نمادین پایان نظریه‌ای بود که «جنگ مسلحانه را هم استراتژی هم تاکتیک» می‌دانست. کما اینکه، پس از انقلاب اسلامی، سازمان منادیِ چنین اندیشه‌ای خود به چندین سازمان دیگر تجزیه شد و با انتقاد از مشی مسلحانه پیشین خود در مسیر کاملاً متفاوتی قرار گرفت. محمود نادری، در کتابش (۱۳۹۰)، از این گروه جوانان انقلابی با نام «شورشیان آرمان‌گرا» یاد کرده است؛ جوانانی که تحت تأثیر اندیشهٔ ایجاد انقلاب با اتکا به شمار معدودی از نیروهای مسلح چریکی، به جای سازمان‌دهی مردم، در قالب مبارزهٔ حزبی قرار داشتند (نادری، ۱۳۹۰). آنچه بارت پونکتوم یک عکس می‌خواند به نظر می‌رسد وجود جسدی باشد که دقیقاً در وسط قاب عکس گنجانده شده است؛ در حالی که مأموران دو زندانی سیاسی را از زندان به کارزار آورده‌اند تا چهرهٔ حمید اشرف را شناسایی و تأیید کنند. بینندهٔ عکس با نمادهایی، مانند کتاب‌های پراکنده بر روی زمین، به معانی تازه‌ای فراتر از آنچه عکاس در صحنه کنار یکدیگر قرار داده است می‌رسد. از دید بیننده، پراکنده‌بودن کتاب‌های مختلف در گوشه و کنار دلالتی ضمنی است بر ذهنیات این نیروهای رزمنده.

تا کنون به واسطهٔ چهار رمزگان بارت عکس‌ها تحلیل شد. اما، شاید پنجمین رمزگان بارت، که بیننده را به فرهنگ دوره‌ای خاص در یک تصویر وارد می‌کند، از قوی‌ترین پونکتوم برخوردار باشد و باعث شود که بیننده با خیره‌شدن به تصویر و حرکت دادن چشم بر نقاط مختلف گرافیک تصویری به فهم فرهنگ دوره‌ای خاص یا مردمان و مکان خاص به گونه‌ای ویژه معناسازی کند. تصویر ۵ به عملیات خیبر در سال ۱۳۶۲ در خاک کشور عراق اختصاص دارد. در این عملیات، جزیرهٔ مجنون به تصرف نیروهای ایران درآمد و برادر کوچک مهدی باکری شهید شد. سال بعد (۱۳۶۳)، نیروهای عراقی موفق شدند منطقه را بازپس گیرند و این بار مهدی باکری، فرمانده

لشکر، به شهادت رسید و از پیکر او اثری باقی نماند. تصویر ۵ به بازسازی این رخداد مربوط می‌شود. در گوشه‌ای از انتهای تصویر آزاده اخلاقی در حالی نیم‌خیز روی زمین حضور دارد. بیننده امروز، که با فاصله زمانی بیش از سی سال به این صحنه می‌نگرد، فرهنگ شجاعت و ایثار و روحیه جمعی رزمندگان را به گونه‌ای کاملاً متفاوت درک می‌کند. اکنون فردگرایی در نتیجه رشد مناسبات سودجویانه سرمایه‌داری بر اکثریت جامعه حاکم شده است. بیننده از خود می‌پرسد که به‌راستی راز این مقاومت و ایستادگی چه بود یا اساساً چه معنایی داشت؟

گرچه در وهله نخست آتش حاصل از انفجار با رنگ سرخ توجه بیننده را جلب می‌کند، تصویر رزمنده‌ای شهید، که در سمت چپ تصویر بر زمین افتاده، در حالی که تصویر کوچکی از امام خمینی را بر سینه دارد و با آرامش شهادت را پذیرفته است، می‌تواند پونکتوم عکس باشد؛ زیرا بیننده را به درک و معناسازی‌ای تازه از علت پایداری ایرانیان در برابر دشمن دعوت می‌کند. در واقع، رمزگان فرهنگی بارت به توضیح این معنا می‌پردازد که وقوع رخدادها با شرایط تاریخی و اجتماعی خاص خود، که از آن می‌توان به شرایط فرهنگی تعبیر کرد، ارتباط ناگسستنی دارد و برای بیننده‌ای که از آن شرایط دور است دریچه‌ای برای ساخت معنایی تازه فراهم می‌کند. هیچ نشانه‌ای مبنی بر اینکه بیننده بتواند اطمینان داشته باشد که مهدی باکری کدام یک از پیکرهایی است که بر زمین افتاده در عکس وجود ندارد. گویی رزمندگان با هویتی جمعی در این نبرد شرکت می‌کردند و شهادت نشانه‌ای از تفرد به شمار نمی‌رفت. رمزگان فرهنگی، از طریق مجرای که پونکتوم به ذهن بیننده این عکس باز می‌کند، باعث می‌شود معناسازی از دوران پیش در ذهن او شکل بگیرد.



تصویر ۵. صحنه‌پردازی شهادت مهدی باکری، بیست‌وپنجم بهمن‌ماه ۱۳۶۳، جزیرهٔ مجنون، عراق

نتیجه‌گیری

در این مطالعه، پنج عکس از مجموعه عکس‌های صحنه‌پردازی‌شدهٔ آزاده اخلاقی، هنرمند جوان ایرانی، با نام *به روایت یک شاهد عینی* - که دو بار، اسفندماه ۱۳۹۱ و دی‌ماه ۱۳۹۴، در گالری محسن در شهر تهران به نمایش درآمد - بررسی شد. این مجموعه در اصل شامل هفده عکس است از بازنمایی مرگ شخصیت‌های مهم تاریخ معاصر ایران. این مجموعه ارجاعی است به وقایع تاریخ معاصر ایران؛ عکاس کوشیده است با روش صحنه‌پردازی به گونه‌ای واقع‌نما روایت خاص خود را در این عکس‌ها بیان کند. با وجود این، خوانشی بارتی مبتنی بر تحلیل رمزگانی در این مطالعه نشان داد که، علاوه بر روایت آزاده اخلاقی، می‌توان برای تعدادی از عکس‌ها روایت و معناسازی بیننده را نیز در نظر گرفت.

در این پژوهش، نظریات رولان بارت دربارهٔ رمزگان‌های پنجگانه در کتاب *اس/زد* برای تحلیل یک متن به کار گرفته شد. در کتاب *دیگر بارت*، *اتاق روشن*، عکس نیز همچون یک متن معرفی شده است. با این جمع‌بندی نظری، می‌توان با استفاده از مفاهیم پونکتوم و استودیوم در کتاب *اتاق روشن* برای تحلیل عکس با رمزگان‌های معرفی شده برای تحلیل متن ادبی در کتاب *اس/زد* پیوستگی قائل شد. در تقسیم‌بندی

متن به خواندنی و نوشتنی، دگرگونی نظریه بارت از ساختارگرایی به پس‌ساختارگرایی را می‌توان دریافت. بارت در تحلیل متن از رمزگان‌هایی نام می‌برد که با رمزگشایی آن‌ها متن تجزیه و تحلیل می‌شود؛ این رمزگان‌ها به متن خواندنی و نوشتنی تفکیک‌پذیرند. در رمزگان‌هایی که بارت آن‌ها را به متن خواندنی اختصاص می‌دهد نقش خواننده کم‌رنگ است و در رمزگان‌های اختصاص یافته به متون نوشتنی خواننده نقش آفریننده متن را بر عهده می‌گیرد. در این مجموعه، عکاس تاریخ معاصر ایران را، به زعم خود، به وجهی واقعی به نمایش درآورده، اما تفسیر این بازنمایی را به عهده مخاطب گذاشته است. در واقع، روایت موجود در این مجموعه یک بار به وسیله عکاس و یک بار به واسطه مخاطب بازگو می‌شود؛ روایت مخاطب با رمزگان‌های رولان بارت تفسیر می‌شود و از طریق آن نگاه مخاطب به تاریخ معاصر روشن می‌گردد. آنچه اهمیت دارد و برای بیننده عکس‌های این مجموعه رخ می‌دهد آن است که واقعیت بازسازی شده جایگزین واقعیت تاریخی شده است.

در جامعه‌ای که فقدان ثبت رخداد‌های تاریخی به سبب غلبه استبداد شدت دارد، همواره واقعیت با افسانه آمیخته شده است. با اتکا به اینکه ماهیت جامعه کوتاه‌مدت هم دلیل هم معلول فقدان طبقه‌ای بالادست و نیز نهادهای اجتماعی برای شکل‌گیری مفهوم هویت ملی است، بنابراین، هویت ملی هنجاری است که باید به تدریج شکل بگیرد و تداوم و استمرار یابد (Katouzian, 2013). استقبال نسل جوان از نمایشگاه به روایت شاهد عینی را می‌توان رخدادی نوظهور و، در عین حال، تهدیدی دانست که این نسل تصویر بازسازی شده را معادل واقعه تاریخی بینگارد. به هنگام جست‌وجو در اینترنت درباره افراد نام برده شده، به عنوان ناموران تاریخ معاصر ایران، در کنار تعدادی از عکس‌های واقعی مربوط به روزگار آنان، عکس‌های بازسازی شده آزاده اخلاقی درباره مرگ آنان نیز پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد. در زمانه‌ای که فرهنگ تصویری

جایگزین فرهنگ نوشتاری می‌شود، برای مردمان جامعه کوتاه‌مدت، که دچار ضعف حافظه یا فقدان حافظه تاریخی‌اند، با بازسازی مرگ ناموران تاریخ معاصر ایران، جایگاه واقعیت/خیال یا تاریخ/اسطوره در آستانه درهم‌ریختگی قرار گرفته است.

منابع و مأخذ

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). *رولان بارت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۹۲). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۹۰). *اتاق روشن، یادداشت‌هایی در باب عکاسی*، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران: حرفه نویسنده.
- پین، مایکل (۱۳۸۲). *بارت، فوکو، آلتوسر*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- صفیثی، کامبیز و سلامی، مسعود (۱۳۹۰). «توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنجگانه رولات بارت با نمونه عملی از نمایشنامه فیزیکدان‌ها، اثر فریدریش دورنمات»، *مطالعات نقد ادبی*، ۲۴-۲۵: ۱۹۹-۲۲۱.
- کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۹۱). *جامعه کوتاه‌مدت و سه مقاله دیگر*، ترجمه عبدالله کوثری، ج ۴، تهران: نشر نی.
- فرخی یزدی، محمد (۱۳۵۷). *دیوان فرخی یزدی*، تصحیح حسین مکی، تهران: امیرکبیر.
- نادری، محمود (۱۳۹۰). *چریک‌های فدایی خلق از نخستین کنش‌ها تا بهمن ۱۳۵۷*، ج ۱، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی، پایگاه اینترنتی مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی: www.ir-psri.com. تاریخ دسترسی ۱۳۹۵/۲/۲۳.
- کیهانی، نوشیروان (۱۳۴۶). *روزنامه‌اطلاعات*، پایگاه اینترنتی: www.tarikhirani.ir، تاریخ دسترسی ۱۳۹۵/۵/۱۷.
- Barthes, Roland (1977). *Image Music Text*, Translated by Stephen Heath, New York: Hill and Wang.
- _____ (1970). *S/Z*, Translated by Richard Howard preface by Richard Miller, Oxford: Blackwell.
- _____ (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang.
- Dant, Tim and Graeme Gilloch (2002). "Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on photography and history", *European Journal of Cultural Studies*, 5(1): 5-23.
- Furst, Lilian. R. (1988). "Realism and its code of accreditation", *Comparative Literature studies*, 25: 101-126.
- Katouzian, Homayon (2013). *Iran; Poetics, History and Literature*, London: Routledge, UK.