صفحات ۱۹-۲۸ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۵ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/RA.2022.550099.1191 شناسه دیجیتال

تحلیل زمان‌های درهم‌رونده در عکس‌های یادمانی از منظر آراء برگسون و فروید

مژگان ملکی[۱]، محمد حسن‌پور*[۲]، شکوفه ماسوری[۳]

[۱] کارشناسی ارشد عکاسی، گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
[۳] عضو هیأت علمی گروه تئاتر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۶، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۲)

چکیده

تعامل مخاطبین با عکس‌های یادمانی همواره با مفهوم یادمان‌سازی سوژه‌ی از دست‌رفته همراه است که عملاً درهم‌رفتن زمان‌های گذشته و حضور در زمان حاضر را با فقدان و سوگواری در برابر این‌عکس‌ها پر رنگ می‌سازد. عکس‌های یادمانی انواعی از عکس‌های مرتبط با متوفیان و ازدست‌رفتگان است که در انواع گوناگون خلق شده و با تداعی تجربیات زیست‌شده‌ی افراد در کنار بازماندگان، یاد آن‌ها را در اذهان زنده نگاه می‌دارد. دربرخی از انواع عکس‌های یادمانی مانند عکس‌شیء‌ها، تجربه‌ی ادراکی منحصربه‌فردی میان تصویرِ شخص غائب (از زمان گذشته) و شئ یادمانده (در زمان حال) ایجاد می‌شود. بدین‌معنی‌که برای مخاطب خاص در برابر این‌عکس‌ها، زمان گذشته با زمان حال در تداوم و پیوستگی‌است و موجب فهمِ معنایی متفاوت ازحضور در لحظه‌ی اکنون گردیده و انگاره‌ای ذهن‌آشنای زمان خطی معمول‌را متحول می‌سازد. هانری برگسون فیلسوف فرانسوی قرن بیستم زمان را به‌عنوان امری متحول‌شونده و پیوسته تفسیر می‌کند و برای این‌ویژگی اصطلاحی به‌کار می‌برد: «دیرند». پرسش اصلی اما آن‌است که آیا عکس‌های یادمانی می‌تواند با چنین مفهومی از زمان از منظر برگسون، و نیز مفهوم سوگواری که زیگموند فروید در برابر فقدان عزیز از دست‌رفته مطرح ساخته، هم‌جهت باشند؟ در این تحقیق به‌روشی تحلیلی و براساس آراء هانری برگسون (در مسئله‌ی تعریف زمان‌های درهم‌شونده) و زیگموند فروید (در فرایند سوگ)، برخی‌از انواع عکس‌های یادمانی را مورد مطالعه قرار داده است. نتیجه آن‌که عکس‌های یادمانی، علاوه بر عملکردی بت‌واره‌گون در فرآیند سوگواری، نوعی زمان‌بندی تحول‌پذیر و مفهومی را نیز دارا هستند که سبب تحول در ادراکِ تجربه‌ی زیست‌شده‌ی فرد به‌واسطه‌ی تفسیر دیرند در مفهوم زمان می‌شود.

واژگان کلیدی
هانری برگسون، دیرند، یادمانده‌نمود، زیگموند فروید، عکس‌های یادمانی، فتو آبجکت.

* نویسندهٔ مسئول؛ تلفن: ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵، نمابر: ۶۶۳۷۲۵۲۶-۰۲۱، Email: mim.hasanpur@gmail.com.

مقدمه

تأمل درباب حقیقت زمان همواره پرابهام است و معانی آن به‌نظر پنها می‌رسد؛ اما با این وجود آگاهی ما زمان‌مند است و ما با نوعی آگاهی درونی از زمان پیوندی همیشگی داریم. پس از اختراع عکاسی، آدمی در تلاش بوده تا فراموشی‌ای را که حاصل از گذر زمان است، با سازوکار عکاسی از خود دور کنند. ازاین‌روی، ماهیت عکس عبارت است از تصدیق همان چیزی که از زمان گذشته بازنمایی می‌کند و اما در زمانِ حال توسط بیننده‌اش تجربه می‌شود. در واقع، عکس به‌واسطه‌ی خیال‌پردازی‌هایی که در ذهن بیننده در آینده شکل می‌دهد، خاطره[1]های گذشته را پر رنگ می‌سازد؛ گویی که در برابر عکس، زمان، انبساط نفس در خاطره و انتظار است. موجودیت انسان از یک «آن و لحظه» سپری شونده و رو به زوال تعیین می‌شود؛ اما بر خلاف موجودات دیگر، در جریان حوادثی که بر او می‌گذرد تعاملی ذهنی برقرار می‌کند. بنابراین ادراک‌ها و دریافت‌های او در حافظه[2] و به‌صورت خاطره ماندگار می‌شوند. ازاین‌روی، خاطره به‌عنوان یکی از اجزاء و بخش‌های تعریف زمان از تعامل میان ذهن و حوادث گذشته، و انبساط ذهن بر حوادث پرده بر می‌دارد و دریافت و ادراک فرد از خاطره‌را در گذر زمان دچار تغییر و تحول می‌کند. وقتی که مطالعه درباره‌ی زمان از نگرش سطحی انگارانه فراتر رود و سؤال‌هایی بنیادی درباره‌ی آن مطرح گردد، می‌توان به‌دریافتی حقیقی‌تر از آن دست یافت. در این میان، عکس‌ها تصاویری هستند که حضوری بسیار نیرومند در خلق انگاره‌ی «این‌جا-اکنون» دارند و با قدرت فراخوانی گذشته‌ای که توسط خاطره در اکنون به چالش کشیده شده، لحظه‌ای را برمی‌سازند که در آن به مخاطب فرصت تأمل درباره‌ی آن‌چه پیش‌تر رخ داده، اعطا می‌گردد.

روش پژوهش

تحقیق حاضر به لحاظ نظری، مبتنی است بر آراء هانری برگسون در باب زمان و یادمانده- نمود، و بنابراین، به تغییرات و دگرگونی‌هایی که در بستر دیرند در دریافت‌ها و ادراکات تجربه‌ی زیست‌شده افراد صورت می‌گیرد، توجه داشته و براساس تعاریف برگسونی از دیرند، زمان، و فرایندهای درهم‌رونده‌ی آن، به‌تحلیل انواع اصلی عکس‌های یادمانی خواهد پرداخت. هم‌چنین در روند پژوهش، به‌نظریه سوگواری فروید نیز ارجاع داده می‌شود؛ چرا که عکس‌های یادمانی می‌توانند در این مرحله عملکردی بت‌واره‌گون داشته باشند. عکس‌های یادمانی تحلیل‌شده در این تحقیق (جامعه‌ی آماری) براساس نمونه‌های آماریِ مشخص‌شده در انواع عکس‌های یادمانی (لاکت‌ها، عکس‌جواهرات، عکس مجسمه) از میان انواع متنوعی از عکس‌های یادمانی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم گزیده شده‌اند.

پیشینه پژوهش

درباب عکس‌های یادمانی در منابع فارسی، به برخی پایان‌نامه‌ها و مقالات می‌توان اشاره نمود: نیلوفر تقی‌پور (۱۳۹۷) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود با عنوان «دیرند در عکاسی، خوانشی برگسونی از آثار عکاسی ویلیام اگلستون» که در رشته‌ی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا به‌انجام رسیده‌است، با شناساندن مفهوم دیرند نزد برگسون آن را در عکس‌های ویلیام اگلستون بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که عکس‌های این عکاس معاصر از بهترین نمونه‌ها در دیداری‌کردنِ زمانِ در حالِ گذر به‌وسیله عکاسی است. این تحقیق با بررسی عکس‌های اگلستون متذکر می‌شود که عکس‌ها درک نقش گذرای آدمی را در میان اشیای نسبتاً پایدار آسان‌تر می‌کنند. در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* محبوبه پوربقال محمدی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی زمان در آراء برگسن» که در رشته‌ی الهیات و معارف اسلامی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ارایه شده، زمان از دیدگاه برگسون مورد تحلیل قرار گرفته و به این‌نکته اشاره می‌شود که اصلی‌ترین مسأله در فلسفه وی تمایز میان زمان‌های موجود در مباحث علمی است. یکی از آن‌ها زمان کیفی است که آن را به‌طور مستقیم تجربه می‌کنیم و دیگری زمان قراردادی است که با ساعت‌ها و ثانیه‌ها سنجیده می‌شود. از دید برگسون، اشتباه مشهود علم در این است که زمان را امری کمّی می‌پندارد درحالی‌که ماهیت زمان امری کیفی است که از طریق وجدان ادراک می‌شود. همچنین محمدمهدی صالح‌بیگی (۱۳۹۱) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود با عنوان «باز از نو: دژاووی ماتم در "دوبلینی‌ها" اثر جیمز جویس: خوانش فرویدی» در رشته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید چمران اهواز به انواع فقدان‌هایی می‌پردازد که منجر به ایجاد ماتم در دوبلینی‌های جیمز جویس شده‌است. خاطراتی که جویس در دوگانگی به خاطر آوردن و از یادبردن به‌شکلی تعلیقی نگاشته. این پایان نامه در پیوند با روان بیمار شخصیت‌ها، هریک از آن‌ها را معرفی نموده و سرانجام، به مطالعه‌ی دوبلینی‌ها با تأثیرپذیری از نظریه ماتم فروید می‌پردازد.

مبانی نظری پژوهش

مسئله‌ی تعریف زمان: دیرند برگسونی

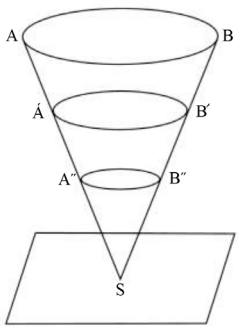
هانری برگسون[3] فیلسوف معاصر فرانسوی و از اندیشمندانی است که یکی از مهم‌ترین محورهای تفکر او را بازنگری در مفهوم حقیقت زمان تشکیل می‌دهد. او جزو اولین کسانی است که زمان را از بعدی کیفی مورد بررسی قرار داده و نگاه کمّی به زمان را نفی می‌کند. برگسون زمان را با عناوین دیرند[4]، دیمومت و استمرار[5] محض معرفی می‌کند که فهم آن‌ها نیازمند بیان معنای مورد نظر برگسون از مفاهیم ذکر شده است؛ از طرف دیگر، اهمیت زمان در اندیشه برگسون بر شکل‌گیری تفکر ژیل دلوز[6] تأثیرگذار بوده و الهام‌بخش او در اکتشافاتش در زمینه سینما. به‌زعم وی و آندری تارکوفسکی[7] فیلم‌ساز برجسته روس؛ زمان هم‌چون صدا در موسیقی و رنگ در نقاشی شالوده سینما می‌شود (فتح طاهری و پارسا، ۱۳۹۵: ۳۸).

دیرند، دریافتِ زمانیِ مورد نظر برگسون است که در آن ما حالات ذهنی اکنون خود را از احوالات پیشین‌مان جدا نمی‌کنیم؛ بلکه تمامی آن احوال را در یک کل منسجم و یکپارچه در نظر می‌گیریم. زیرا چنین حالاتی اساساً قابل تفکیک از یکدیگر نیستند. بدان معنی که خودآگاهی

انسان در حالتی قرار می‌گیرد که همه آن احوالات در استمرار هستند؛ یعنی گذشته و حال به یک کل منتظم[۸] تبدیل می‌شوند. برگسون در کتاب *پژوهش در نهاد زمان و اثبات اختیار: رهیافتی به نخستین داده‌های وجدان*[۹] مقصود خود را از دیرند این‌گونه بیان می‌کند: «دیرند درون ما چیست؟ یک کثرت کیفی، بی‌شباهت به عدد، یک دگرگونی همساز و به سامان که با این وصف یک کمّ فزاینده نیست. خلاصه، لحظات یک دیرند درونی، بیرون از یکدیگر نیستند» (برگسون، ۱۳۶۸: ۲۰۸). در واقع، رویکرد برگسون نسبت به زمان این‌گونه است که به جای متمرکز شدن بر گذر عقربه‌های ساعت و دیگر قراردادهای کمّی، بر اتصال رویدادها و تجربیات گذشته در حال و آینده در قالب یک کلِ یکپارچه توجه دارد. «...[دیرند] چیزی است که هریک از ما از طریق اندیشه در زندگی درونی خود آن را درک می‌کنیم، فرآیندی از تغییر است که هیچ بخش آن از یکدیگر خارج نیستند اما نفوذ متقابل جایی است که گذشته به حال تغییر کند جایی که هیچ تکراری در آن نیست بلکه خلق مستمر از چیزهای جدید است» (نجفی افرا، ۱۳۹۵: ۲۱۴).

از سوی دیگر، مراحل مختلف زندگی انسان در استمرار زمان معنا پیدا می‌کنند و در یاد و خاطره انسان بازشناسی می‌شوند؛ بدین ترتیب که انسان، در هر نقطه‌ای، رویدادهای قبلی را به کمک حافظه نزد خود حاضر می‌یابد. بنابراین، توالی دیرند تنها برای موجود خودآگاه وجود دارد که می‌تواند آن تسلسل را حفظ کند و فرآیند گذشته را به حال پیوند زند؛ یعنی انسان خودآگاه می‌تواند در درون خود اتصال و پیوستگی احوالات گذشته و حال را بیابد و تداوم و سیلانیت را درک کند.

اما می‌توان گفت که آن لحظه‌ای که خصلت سیلانیت و پویایی زمان مورد نظر برگسون را داشته باشد، لحظه اکنون (حال) است؛ زیرا به اعتقاد او، وقتی از درک کنونی صحبت می‌شود، مقصود همان بیان دیرند است. آن‌چه که «اکنون» خوانده می‌شود، در حقیقت قابل تفکیک از گذشته و آینده‌ی من نیست؛ بلکه یکی از حلقه‌های زنجیره دیرند درونی من است که ابتدا بر روی گذشته من اثر می‌گذارد و سپس به سمت آینده متمایل می‌شود. به بیانی دیگر، یک ادراک گذشته‌ی هم اکنونی[۱۰]، و نیز یک تعیین آینده‌ی هم اکنونی‌است(برگسن، ۱۳۷۶: ۲۰۳). برگسون برای روشن کردن این مسئله طرح مخروط وارونه را برای شفاف سازی گذشته بالقوه مطرح می‌کند.



تصویر ۱. مخروط وارونه در تبیین گذشته‌ی بالقوه.
منبع: (برگسون، ۱۳۷۶: ۲۳۵)

منظور از بالقوه بودن این نیست که فرض کنیم گذشته هنوز حالت‌های محقق‌نشده‌ای دارد و می‌تواند بالفعل شود؛ بلکه منظور این است که درک ما از وقایع و تجربیات گذشته می‌تواند به شکلی تازه در زمان حال بر ما ظاهر شود. برای مثال (در تصویر ۱)، خاطره یا اتفاقی که در قسمت A/B رخ داده، ممکن است در نقطه Á/B′ زوایای تازه‌ای از آن، برای ما روشن شود. بدین ترتیب، در یک رویداد مشخص دریافت‌های حسی، در سطوح و زمان‌های مختلف، متفاوت خواهند بود. مثلاً یک رویداد متأثر کننده مانند مرگ یک عزیز در سطح A/B شاید به شدت متأثرکننده باشد، اما کمی بعدتر در سطح Á/B′ از شدت تأثر آن کاسته می‌شود و این دیرند مستمر و متحول شونده ادامه پیدا می‌کند.

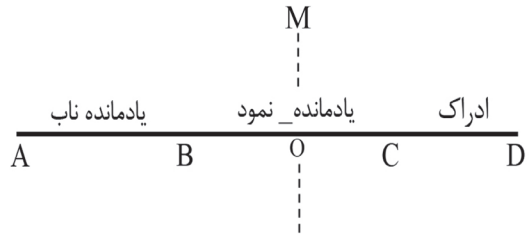
فراخوانی اندیشه و یاد در حافظه

مغز انسان در یادآوری وقایع گذشته و خاطرات، آن یادمانده[۱۱]ای را که با ادراک حسی اکنون هماهنگی دارد را فراخوانده و مورد توجه قرار می‌دهد؛ یعنی یادمانده‌را از ضمیر ناخودآگاه[۱۲] به سطح خودآگاه[۱۳] می‌آورد. به بیان دیگر، آن یادمانده‌ها و خاطراتی که هنوز تداعی نشده‌اند اما در ضمیر ناخودآگاه ثبت شده و حاضرند. برگسون دراین‌باره از یادمانده-نمود[۱۴] نام می‌برد.

در تصویر (۲)، یادمانده‌ی ناب (AB) اولین دریافت ما از مواجهه با واقعیت است که اطلاعاتش در ذهن ما ثبت شده. برای مثال، اولین بار که آتش را می‌بینیم، اطلاعاتی مانند رنگ شعله‌های آتش و گرما را دریافت می‌کنیم که در یادمانده نمود (BC) عبارت است از مواجه شدن‌ها و دریافت‌های بعدی ما از آتش؛ یعنی مرحله‌ای که پردازش‌گری اطلاعات در آن صورت می‌گیرد. در بخش ادراک (CD) ما با آخرین مواجهه و دریافت حسی روبه رو هستیم؛ یعنی مرحله‌ای که آخرین درک ما از آتش رخ می‌نماید و این دریافت واپسین ادراک نهایی ماست. بنابراین در این نمودار به‌وسیله MO مسیر خطی AD به دو بخش تقسیم می‌شود؛ در بخش AO تصور حضور دارد و بخش OD فقط دریافت‌های حسی حاضر است که مجموعاً، منجر به فرآیند ادراک می‌شوند.

مراحل سوگ: زیگموند فروید[۱۵]

فروید فرآیند پیچیده ذهن را به سه قسمت خودآگاه، پیش‌آگاه[۱۶] و ناخودآگاه تقسیم کرد و تعاریف دقیقی درباره‌ی مفاهیمی چون فقدان، سوگواری، ماتم و بت‌واره[۱۷] ارائه نمود. سوگواری یا ماتم[۱۸] به معنای واکنش از دست‌دادن عزیزی است که شامل بر حالت ذهنی دردناک و حس بی‌علاقگی به جهان خارج است و یا واکنشی به از دست دادن ایده‌ای



تصویر ۲. یادمانده-نمود در ذهن انسان.
منبع: (برگسون، ۱۳۷۵: ۱۹۸)

تجریدی که جایگزین او شده است؛ مانند آزادی یا ایده سرزمین پدری. «ماتم اساساً فقط معلول نوعی فقدان واقعی ابژه میل، یعنی معلول مرگ آن است» (فروید، ۱۳۸۲: ۱۰). در فرآیند سوگواری، ابژه‌های جایگزین مثل اشیائی که به فرد از دست‌رفته تعلق داشتند، به او کمک می‌کند تا از واقعیت تبعیت کند. «این ابژه‌های جایگزین شخص متوفی قادرند هم‌چون بازنمایی‌های این «خاطرات و انتظارات» عمل کنند» (دُدوو، ۱۳۹۶: ۱۹۱).

اما این ابژه‌ها فقط عملکرد مادی و فیزیکی ندارند؛ بلکه فرد سوگوار آن‌ها را حفظ می‌کند تا بیان‌گر روایت‌هایی از حافظه شخصی باشند که جایگزین آن فقدان می‌شوند. «شئ جایگزین (ابژه ثانویه) نشان‌دهنده دلبستگی به شخص از دست‌رفته است اما ناامیدی ناشی از عدم ارتباط با شخص محبوب و فقدان حضور او سبب درهم‌شکستن رابطه لیبیدو فرد سوگوار با ابژه جایگزین می‌شود» (Freud, 1914: 249). بنابراین در عمل ماتم فرآیند روانی و عاطفی‌ای که سبب می‌شود بر فقدان ابژه غلبه کند، حدس و گمانی است که تمامی خاطرات و انتظاراتی که نشان دهنده وابستگی و پیوند لیبیدو[۱۹] به ابژه گم‌شده هستند با این واقعیت روبه رو می‌شوند که آن ابژه[۲۰] دیگر وجود ندارد. بنابراین در این مرحله پذیرش وابستگی خود را به ابژه ثانویه برای مهرورزی قطع می‌کند.

بت‌واره

بت‌واره نشانه‌ای از فقدان است که به فضای مجاور فقدان اشاره می‌کند. فروید معتقداست که هنگامی که کودک برای اولین بار بدن مادر خود را کشف می‌کند، چون این باور را دارد که همه انسان‌ها آلت تناسلی مردانه[۲۱] دارند، واهمه از این‌که همه انسان‌ها ممکن است از مردانگی محروم شوند در درون او هراس از اختگی ایجاد می‌کند. در این میان، ذهن کودک جانشینی را به‌صورت ناخودآگاه جایگزین این هراس می‌کند و در بزرگسالی به این روند ادامه می‌دهد. «ابژه‌ای که به‌عنوان بت‌واره برای بت‌واره‌گرا اهمیت زیادی دارد، البته این ابژه معمولاً چیزی معمولی است (یک صندلی، تکه‌ای لباس، یک تار مو)... از طرفی کشفی که بت واره‌گرا انجام می‌دهد... کشفی ایجابی نیست بلکه غیاب است، غیابی که نشان دهنده مکانی است که او انتظار دیدن آن را دارد یا حاکی از جایی است که باید باشد»(ورنت، ۱۳۹۲: ۴۰).

کریستین متز[۲۲] در مقاله «عکاسی و بت‌واره»[۲۳]، بت‌واره را به معنای اخص کلمه شیئی که مایه‌ی خوش شانسی است و شانس می‌آورد، می‌داند؛ مانند یک خودنویس یا یک خرس عروسکی. بت‌واره‌ها را باید حفظ کرد و آن‌ها را در اختیار داشت؛ همانند عکسی در یک کیف دستی.

عکس‌های یادمانی[۲۴]

عکس‌های یادمانی در اواسط قرن نوزدهم در بریتانیا و ایالات متحده اروپا به اشکال مختلف رایج شدند. در برخی از انواع عکس‌های یادمانیِ مفصل و پر از جزئیات (همانند یکی از مهم‌ترین انواع عکس یادمانی که بدان عکس-شیء[۲۵] می‌گوییم)، روابط نامرئی، احساسات و خاطرات به‌صورت ویژه‌ای دارای عملکردهای فردی و اجتماعی هستند. در این‌نوع عکس‌ها، عموماً عکس در کنار اشیاء و ملزوماتی که عموماً عناصری یادمان‌ساز هستند، قرار داده شده و با آن یک شیء یک‌پارچه‌را برمی‌سازد و بیننده را همراه می‌کند تا به درکی از آن شئ یادمانی همراه شده با عکس دست یابد. هدف این‌گونه عکس‌ها، ارتقاء ظرفیت حافظه عکاسی و در نتیجه خنثی کردن واقعیت مرگ (یا غیاب) و جایگزینی آن است.

عکس‌های یادمانی همانند ماشین زمان عمل می‌کنند؛ زیرا که در آمدوشد بین گذشته و حال هستند که با دخل‌وتصرف‌های حسی و زمانی از ما می‌خواهند سوژه‌هایی را که به کسانی تقدیم شده‌اند، به یاد آوریم تا آن‌ها را به‌عنوان موجودات حاضر احساس کنیم. به‌زعم رولان بارت[۲۶] درون عکس از یک بدن واقعی که در آن‌جا بوده، انرژی‌هایی ساطع می‌شود و من (مخاطب) که اکنون این‌جا هستم، آن را لمس می‌کنم؛ مانند بند نافی که تأکید بر حضور یک نوزاد دارد، در عکس‌ها هم حقیقت حضور کسی که از آن عکاسی شده، در ذهن مخاطب تداعی می‌شود. (Barthes, 1984: 81) وجود اشیاء یادمانی (مو، تکه‌ای از لباس فرد از دست رفته وغیره) در پیوند با عکس‌ها، عمل یادآوری را به فعل و انفعالاتی پیچیده در زمان تبدیل می‌کند. چیزی که بمانند خاطره‌ای زنده انگار، به‌صورتی ضمیمه‌ای از طریق حافظه به‌عکس اضافه شده و فهم آن‌را دچار تحول می‌کند طوری‌که انگار هماره با آن همراه بوده‌است. بارت می‌نویسد: «خواه باعث برانگیختن شود یا نشود، این یک ضمیمه است: این همان چیزی است که من به عکس اضافه می‌کنم و چیزی که در حال حاضر آن‌جا است» (بارت، ۱۳۹۷: ۱۰۸).

الیزابت ایست لیک[۲۷] در مقاله‌ای درباره اهمیت و کاربرد اجتماعی، عکاسی بر این باور است که عکاسی به‌عنوان شیوه‌ی جدید ارتباط انسان با انسان است -نه به‌واسطه‌ی نامه، پیغام یا تصویر- که خوشبختانه فاصله‌ی میان آن‌ها، اکنون، پُر گشته است(به نقل از برونه، ۱۳۹۸: ۹۶). در عکس‌های یادمانی که با اشیاء یادمانی همراه می‌شوند، اشیاء در حکم پرکننده‌ی فاصله‌ی میان گذشته و حال که کاملاً قابل لمس نیز هست، همانند عملکرد بت‌واره، نوعی بیمه شدن در برابر جدایی، از دست‌دادن و فراق‌را در ذهن مخاطب خود می‌سازد؛ به‌صورتی موقتی و یا ابدی به‌عکس افزوده می‌شود، و حضور نمایه‌ای[۲۸] سوژه را تکرار و تقویت می‌کند.

بی‌نظمی حافظه[۲۹] در مواجه با عکس‌های یادمانی

بر خلاف نظرات رایج، عکاسی و حافظه-ناخودآگاه[۳۰] باعث تقویت حافظه کوتاه‌مدت نمی‌شوند بلکه آن‌را مملو از تصاویری می‌سازند که دارای تاریخی منسجم و حاوی اطلاعات هستند. برای القاء تجربه‌ی حسیِ حافظه-ناخودآگاه، باید عکس به‌نحوی دگرگون شود یا تغییر شکل بیابد. به عبارت دیگر، باید درون عکس تحولاتی رخ دهد تا ما را در تداومی پویا از گذشته به زمان حال سوق دهد. سوژه عکس هم باید به همین ترتیب تغییر کند؛ از کسی که فقط دیده شده، به شخصی که واقعاً احساس شده است. از تصویری که از فاصله دور روی دیوار مشاهده می‌شود، به‌چیزی که تبادل عاطفی عمیقی به‌واسطه رؤیت و لمس آن صورت می‌پذیرد(Batchen, 2004: 94). این توضیحات در چراییِ تولید عکس‌شیء‌ها بسیار راه‌گشاست. تلاش مردم عادی برای غلبه کردن و

یا به تعبیری کاهش‌دادن قدرت عکاسی در تولید و جایگزینیِ خاطرات و احساسات با تصاویر ایستا و تاریخی‌را در همین ترکیب اشیاء با عکس‌های یادمانی مشاهده می‌کنیم. این تلاش‌ها به‌صورت افزودن نوشتار، نقاشی، قاب، گلدوزی، بال‌های پروانه و اشیاء دیگر به عکس‌ها دیده می‌شود. این اشیاءِ همراه شده با عکس‌ها، توجه بیش‌ازپیش‌را به‌حضور فیزیکی خود عکس در کنارشان جلب می‌کند. ازاین‌روی، در عکس‌های یادمانی، افزودن یک یادمانده به عکس، آن را به یک شئ دست ساز و یک تجربه ازطریق چندین حواس مختلف بدل می‌کند که به‌شدت خاطره برانگیز بوده و کارکردهایی اجتماعی و فرهنگی دارد.

این‌گونه آثار عکاسانه، بیش‌تر مرتبط با عمل یادآوری[۳۱] و رؤیاپردازی هستند. اصولاً عکس‌ها در نگاهی هستی‌شناسانه به‌عنوان شاهد و هم‌چنین در خدمت دستگاه‌های حافظه عمل می‌کنند. امروزه دیگر ما نمی‌توانیم صرفاً به حافظه‌ی خود تکیه کنیم تا تمام جزئیات گذشته را به‌طور دقیق حفظ کند (Reineman, 2011: 1242). در عکس‌شی‌ءها هنگامی که به‌عناصر الصاق‌شده‌ی خارج از عکس نگاه کرده و آن‌را لمس می‌کنیم، تصویر به همراه شئ یادمانی الصاق شده به آن، انگار که امکان لمس خاطره‌ای‌را به‌طور واقعاً فیزیکی مهیا می‌سازد و به‌نظر می‌رسد که تداخل حس بینایی و لامسه، منجر به تجربه‌ی ادراکی جدید و استمرار لحظات می‌شوند. «حافظه به اندازه احساس تصویری نیست. پس از آن چالش این است که عکاسی به معادل بصری بو و طعم تبدیل شود؛ چیزی که همان‌طور مشاهده می‌شود، بشود آن را احساس نمود»(Batchen, 2004: 15).

در ادامه، برای بیش‌تر آشناشدن با انواع عکس‌های یادمانی و عملکرد آن‌ها در مقوله‌ی زمان و حافظه به‌طور خلاصه به معرفی آن‌ها می‌پردازیم:

۱. **دسته‌ی عزیز**[۳۲]: در طول جنگ سربازها عکس عزیزان خود را درون جعبه سیگار، کلاه، بین کتاب و یا در جیب‌هایشان نگهداری می‌کردند. در دوران جنگ جهانی دوم، سربازان عکس‌هایشان‌را بر دسته اسلحه‌شان قرار می‌دادند که بعدها بانام دسته‌ی عزیز شناخته شد. عکس‌ها معمولاً متعلق به نامزدها و یا همسران سربازها بودند و اصطلاح دسته عزیز هم از همین امر نشأت می‌گیرد؛ گاهی هم عکس‌هایی متعلق به کودکان، والدین و یا سایر اعضای خانواده روی دسته‌ی اسلحه الصاق می‌شد[۳۳] (تصویر ۳).

۲. **لاکت**[۳۴]: یک شئ تزیینی کوچک است که به‌طور معمول از طلا و نقره ساخته شده و دور گردن فرد و روی زنجیر استفاده می‌شود تا چیزهایی که دارای ارزش احساسی هستند، درون آن نگهداری شوند (مثل عکس و طره‌های مو). لاکت‌ها معمولاً در مراسمات خاص به عزیزان اعطا می‌شوند؛ اما پیدایش آن به عصر ویکتوریا[۳۵] بازمی‌گردد. حدود سال ۱۸۶۰ میلادی لاکت‌های یادبود[۳۶] به‌عنوان سبکِ جواهرسازیِ عزاداری، جایگزین انگشترهای عزاداری[۳۷] شدند. آن‌ها در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به‌عنوان جواهرات سوگواری رواج یافتند؛ زیرا نه تنها به‌عنوان یادبود محبوب ازدست‌رفته کاربرد داشتند، بلکه به پوشش اجباری سوگواری در دوران ملکه ویکتوریا نیز تبدیل شدند.

دلیل استقبال از این‌گونه جواهرات این بود که وجود پرتره‌ی عزیز از دست‌رفته (مرگ یا غیاب) درون جواهرات و ارتباط مستقیم آن با پوست بدن، سبب تسلی و دلگرمی برای شخص سوگوار می‌شد. عموماً عنصری زنانه تلقی می‌شد و علت آن‌هم به‌قول پت جالند[۳۸] این‌است که زنان احساسات فقدان را شدیدتر تجربه می‌کنند و این احساسات را آشکارتر نشان می‌دهند (Cited by Whitmore, 2018: 582). درون برخی از لاکت‌ها، طره‌ی موی شخص از دست رفته تعبیه می‌شد که نشانه‌ای از حضور آن شخص برای فرد استفاده کننده از لاکت بود (تصویر ۴). بسیاری از نویسندگان دوره‌ی ویکتوریا که از استعاره‌های متصف به مو، به‌عنوان شگردی برای پیشبرد طرح کلی داستان خود استفاده می‌کردند که این‌امر نشان‌دهنده‌ی درک خاص مردمان ویکتوریایی از ارتباط میان مو با مفاهیمی هم‌چون عشق و مرگ، روابط عاطفی و اشاره به اسرار آن‌هاست (Renken, 2021: 4).

۳. **عکس جواهرات**[۳۹]: این نوع آثار عکاسانه، در حقیقت جواهراتی هستند که عکس روی آن‌ها تعبیه می‌شود و طیف وسیعی از کاربردها را خلق می‌کند. بسیاری از این جواهرات، برای ابراز عشق یا به بیانی دیگر نشان ازدواج بوده‌اند؛ همانند یک گردن‌آویزی که حاوی پرتره‌هایی از یک زن و شوهر است که پشت‌به‌پشت در دو طرف آویز قرار گرفته‌اند (تصویر ۵). به تعبیر دیگر، این نوعی نوازش ابدی[۴۰] است که توسط طراح، از پیش تعیین‌شده و به این معنی است که آن‌ها هرگز از هم جدا نمی‌شوند. در این‌جا، عکس به تنهایی در مرکز توجه نیست، بلکه تبدیل به ابژه‌ای یادمانی می‌شود که قابلیت آن را دارد که چونان نگهدارنده

تصویر ۳. دسته عزیز ستوان جان ارنسر ۲۶ ساله، فرمانده پیاده‌نظام ایالات متحده که در حملات آلمان در جبهه ایتالیا در سال ۱۹۴۴
شرکت داشته است. منبع: (donttakepictures.com)

(پروتز)[۴۱]، امر یادمانی‌را در مجاورت حضور تجسم‌یافته‌ی هویتِ فرد از دست‌رفته (که با عناصری چون مو یا ناخن آن‌ها نمود می‌یافت)، در مجاورت عکس و درون جواهر، حفظ و نگهداری کند (Venturini, 2020: 4).

۴. **عکس مجسمه**[۴۲]: عکس مجسمه نوعی هنر مردمی در مکزیک است که از اواخر دهه ۱۹۲۰ تا اوایل دهه ۱۹۸۰ بسیار مورد استفاده قرار گرفت. این هنر به‌جز در مکزیک، در جوامع مکزیکی آمریکایی مانند هیوستون و شیکاگو نیز شایع بود و آثار متنوعی به‌اشکال گوناگون عکس‌مجسمه فروخته می‌شد. (تصویر ۶) در طول جنگ جهانی و پس از آن نیز، یعنی زمانی که خانواده‌ها مشغول گرامیداشت یادبود پسران، برادران و پدران از دست‌رفته‌ی خود بودند، همچنان محبوب بود.

در عکس مجسمه‌ها نیز استفاده از بخشی از موی بدن متوفی به‌عنوان شیء یادمانی در کنار عکس شایع بوده‌است. چنین شیوه‌هایی در تولید آثار یادمانی در دهه‌های اولیه قرن نوزدهم امری معمول بود. توماس لاکر[۴۳] درباره اهمیت حضور مو به‌عنوان ماده خام خاطره در تولید شی یادمانی می‌نویسد که آن‌ها به بهترین شکل، بدل به‌نمود مادیِ تداوم خاطره‌ای شدند که یادمانی شدنی سمبلیک آن، گرچه ابدی نیست اما به قدر کافی ماندگار هست که این توهم را ایجاد کند که انگار این شی یادمانی چونان بخشی از یک شخص است که همانند یک یادگاری و به‌طور وهم آلودی به زندگی خود ادامه می‌دهد (cited by Batchen, 2004).

تحلیل زمان‌های درهم‌رونده در عکس‌های یادمانی

هنگامی که دریابیم زمان‌های گذشته، بخشی جدایی ناپذیر از زندگی حاضر ماست، حضور عکس‌ها در تداوم زندگی مخاطب خود بیش‌از پیش معناهای درهم‌رونده از تداخل زمان‌های گذشته در اکنون خواهند یافت. به‌عبارتی، به جای آن‌که عکس‌های یادمانی لحظه‌هایی از توقف زمان باشند که به‌صورتی سرد و خشک صرفاً ارجاع به گذشته می‌دهند، نشانه‌ای از تداوم و استمرار زمان در بستر دیرند را نمایان می‌کنند که همچنان در لحظه‌ی اکنون هم قابلیت درک و احساس گذشته‌را ایجاد می‌کنند. پل استراند[۴۴] از عکاسان مدرن قرن بیستم نوشت: «لحظه‌ی ثبت تصویر، یک لحظه‌ی زیستی یا تاریخی است که دوام آن‌ها در نهایت نه با ثانیه‌ها بلکه به حسب ارتباط آن با یک عمر سنجیده می‌شود» (برجر، ۱۳۹۸: ۶۰).

عملکرد عکس‌های یادمانی در بستر زمان بروز و معنی می‌یابد و باید در بستر زمان هم تعریف و تدقیق شود؛ برای مثال، در تصویر (۷)، پرتره داگرئوتیپ بانویی درون دستبند بافته‌شده‌ای از مو قرار گرفته‌است. شاید بتوان حالت چهره زن را هنگام بازکردن درب لاکت این‌گونه متصور شد که در ذهن خود می‌گوید: «من هنوز هستم، مگر نه؟» یا این‌که «هرگز فراموشم مکن». جزئیات ظریفی که در این عکس یادمانی وجود دارند، واکنش احساسی ما را عمیق‌تر می‌کنند؛ زیرا احساس و لمس موهای فرد از دست رفته بر دور مچ دست فرد سوگوار، نشانه و تداعی از آن عزیز است که احساس بسیار نزدیکی‌را در ذهن فرد بازمانده ایجاد می‌کند. گویی که مصداق درگذشته در کنار اوست و فرد سوگوار با خود زمزمه می‌کند: از جلوی چشمانم محو شدی، می‌خواهم ببینمت. موهایت را دور دستانم تاب می‌دهم، در عکست با لبخندی آرام و کم‌رنگ نگاهم می‌کنی و به چشمانت خیره می‌شوم؛ لبخند می‌زنم. دستم را آهسته سوی عکست می‌کشم و می‌بوسمت. بنابراین تصویر زنده[۴۵] درست همان جایی خلق می‌شود که تأکیدش همواره بر جان‌داشتن سوژه‌است و این اتفاقی

تصویر ۴. پرتره‌ای از یک زن جوان، سازنده ناشناس، ۱۸۶۰. منبع: (Batchen, 2004: 68)

تصویر ۵. آویز با پرتره یک زن و یک مرد، سازنده ناشناس، ۱۸۵۰. منبع: (Batchen, 2004: 35)

تصویر ۶. پرتره یک مرد، چاپ نقره‌ای ژلاتینی با رنگ و قاب چوبی، هنرمند مکزیکی، سال ۱۹۴۰. منبع: (artmuseum.princeton.ed)

است که تنها میان چنین عکس‌هایی و بیننده‌ی آن روی می‌دهد. به‌عبارتی، تصویر زنده، تصویری است که توسط عکس در (حافظه‌ی) بیننده شکل می‌گیرد (Sapikowski, 2014: 2).

واکنش فرد سوگوار اما نسبت به فقدان و جدایی در طول زمان یکسان نخواهد بود؛ رویکردهای متعددی نسبت به رویداد سوگ در طول زمان و درون فرد ایجاد می‌شود. فرد سوگوار در ابتدا به دلیل ارتباط و مأنوس شدن با ابژه‌ی یادمانده، تحت تأثیر عاطفه‌ی شدیدی واقع شده و بنابراین آن‌را جایگزینی برای تداوم حضور متوفی می‌کند. آرام‌آرام، ابژه‌ی یادمانده به‌ویژه به‌شکل عکس‌های یادمانی که عملکردی بت‌واره‌گون دارند، موجب می‌شوند که فرد سوگوار، از طریق آن‌ها، محبوب خود را، نه به لحاظ شناختی، بلکه به نحوی وجودی به‌خاطر آورد و سایه‌ی حضور وی‌را درون احساس خاطرات بازیابد. در ادامه و همان‌طور که زمان می‌گذرد، استحاله و دگرگونی‌ای درون مخاطب رخ می‌دهد که ادراکات و دریافت‌های وی از طریق تجربیات روزمره، عواطف روزانه و کردوکارهای فردی و اجتماعی در بستر دیرند دچار تحول می‌گردند. ازاین‌روی، عکس‌های یادمانی به‌عنوان یک اثر مادی، تمثیلی از خاطره‌ای زنده و حاضراند که مرزهای مکان و زمان را از بین می‌برد و به‌نوعی نگاهی فراگیر به مفهوم زمان به‌دست می‌دهد که گذشته، حال و آینده را در بر می‌گیرد. ویکتوریا براون[۴۶] اصطلاح «چند زمانی»[۴۷] را برای نشان دادن جهت‌های زمانی متعددی که «اثر» دارد، پیشنهاد کرده است (cited by Arias, 2020). زمان گذشته در عکس یادمانی، همان زمان ثبت عکس است و زمان حال، اکنونی است که آن را نگاه می‌کنیم. هنگامی که در بیننده‌ی خاص عکس، زمان‌های درهم‌رونده یا هم‌زمانی‌ها رخ دهند، زمان ثبت عکس در معنای امروز آن و در تداخل با تجربه‌ی زیسته شده‌ی هم‌اکنون بیننده معنا می‌شود که بر استمرار، تحول و پویایی‌ای در دریافت و ادراک ما نسبت به هرآن‌چه مربوط به‌زمان گذشته هست، تأکید می‌گذارد.

از منظر پدیدارشناختی، بدن انسان به‌عنوان میانجی میان اشخاص و اشیاء با خود عمل می‌کند و ادراک تجسم یافته را به همراه تجربه‌ی زیسته از جهان، شئ و خود، با هم پیوند می‌دهد. بدین سبب، یک شئ از طریق حواس درک می‌شود و از طریق ادراک حسی بر بدن تأثیر می‌گذارد (Ibid.). تصویر (۸)، یک سنت محلی قابل توجه را در اواخر قرن نوزدهم نشان می‌دهد که در آن، اطراف عکسی از متوفی

تصویر ۷. قرارگیری لاکت داگرئوتیپ روی دستبند بافته‌شده
از مو، سال ۱۸۸۱. منبع: (flickr.com)

با تاج گل‌های بافته شده از گل‌های خشک به همراه موهای شخص ازدست‌رفته همراه شده. این تصویر، عکس کابینت زن جوانی است که عبارت «M.R» در پایین آن گلدوزی شده. این که فقط حروف اول نام این زن بر روی پارچه حک شده، نشان می‌دهد که برای استفاده خصوصی منظور شده و فقط برای تأثیرگذاری روی کسانی است که از قبل نام کامل او را می‌دانستند. از سوی دیگر، گنجاندن عمدی موهای متوفی و حروف اختصاری به وضوح گواه چیزی است که فیلیپ آریس[۴۸] آن را گذر از یادگار مرگ سنتی به وهم یادگاری[۴۹] نامیده است (cited by Venturini, 2020: 6).

اطراف عکس پرتره‌را برای حذف کردن شخصی که در کنار سوژه‌ی اصلی ایستاده برش زده‌اند اما بازوی فرد غائب همچنان در درون کادر و در کنار اندام زن دیده می‌شود و به‌نظر می‌رسد با حسی عاشقانه بازوی وی‌را دربرگرفته. در دست دیگر زن، دسته گل کوچکی قرار دارد که بقایای نمادین آن اکنون در تاج گل و موهای بافته شده‌ی الصاقی به عکس قابل مشاهده است. طرز ژست گرفتن و نوع ایستادن آن‌ها بیانگر این است که این تابلو در اصل به‌عنوان پرتره‌ی عروسی این زوج خوشبخت ساخته شده. اما آیا همسرش در هنگام مرگ نابهنگام M.R تصویر خود را تا حدی از پرتره اصلی حذف کرده و او را به‌عنوان تنها سوژه‌ی اصلی و قابل مشاهده باقی گذاشته؟ انگار که همسر متوفی به هنگام تماشای این عکس در گفت‌وگویی درونی با خود این‌گونه زمزمه می‌کند: «از همان روزی که تو را به قلبم و خانه‌ام دعوت کردم، تمام لحظاتم با تو سپری شد. چنان روحمان در هم یکی شد که گویی مرا از یاد بردی و راهی سفری دور شدی. حقیقت را به من بگو، کجای این روزهای خوش تو را ترساند؟ هنگامی که تماشایت می‌کنم حضورت را حس می‌کنم. صدای خنده‌هایت را می‌شنوم؛ باور می‌کنم که کنارم هستی و برایم از هیجانات روزمره‌ات می‌گویی. موهایت را نوازش می‌کنم و گرمای بدنت از آن سوی عکس به سراغم می‌آید. چقدر دور و با این حال، نزدیکی». این‌گونه گفت‌وگوهای درونی دربرابر عکس‌های یادمانی که امکان لمس اشیاء یادمانی‌را نیز به بازماندگان می‌دهد، فرد سوگوار را تسلی خاطر داده و پس از مدتی او می‌تواند از این شکل دلبستگی رهایی یافته، تسلی خاطر

تصویر ۸. پرتره‌ی زنی با نام (M.R) به همراه موهای بافته‌شده‌اش، عکاس ناشناس، سال ۱۸۹۰ میلادی. منبع: (Batchen, 2004: 90)

تصویر ۹. بانویی که سنجاق سینه سوگواری پوشیده است.
عکاس ناشناس. منبع: (luminous-lint.com)

گرفته و پذیرای حس فقدان گردد. و اتفاقاً همین پیوند عمیق و استمرار گذشته در زمان حال است که می‌تواند موجبات تسلی خاطر را در افراد سوگوار ایجاد کند. چرا که تجربه‌ی گذشته را در مفاهیم امروزی زندگی زیسته غرق ساخته و نوعی نگرش جدید بر رخداد سوگ را فراهم می‌سازد. «ردّ، چیزی است که از گذشته بر جا مانده و در زمان حال دنبال می‌شود و همزمان به آینده ارجاع می‌دهد. این نسبت سیال گذشته، حال و آینده، حتی از زمانی به شکل خطی گذشته- حال- آینده نیز فراتر می‌رود» (خبازی کناری، ۱۳۸۹: ۴۷).

در تصویر (۹)، بانویی که شاید آشفته‌ترین روزهای زندگی‌اش را سپری می‌کند، نشان داده می‌شود. او پوستی روشن و لباسی سیاه با آستین‌های چین‌دار بر تن دارد و چشمانش به نقطه‌ای در دوردست‌ها خیره شده که به دوربین نگاه نمی‌کند؛ اما او چه چیزی را پنهان می‌کند؟ سنجاق‌سینه‌ای که به‌صورت عکس یادمانی بر روی لباس مشکی خود آویخته، نشانی از فقدان و سوگ دارد که با چهره‌ای آرام در این عکس درآمیخته و گویی او را حتی برای لحظه‌ای، از تلاطم فقدان دور کرده و بنابراین درون عکس آرام گرفته است. زمزمه‌ی درونی او با هربار الصاق عکس به‌صورت سنجاق سینه بر لباس عزای خود، می‌تواند چنین باشد: «تو در این‌جا حضور داری، در لابه‌لای خاطرات‌مان؛ تو را کنارم احساس می‌کنم...» در این‌جا نوعی از حضور تداعی می‌شود که با دیگر اشکال بازنمایی تفاوت دارد از جنس برخورد رولان بارت با عکس‌هایی خصوصی که معتقد است آن‌ها را می‌بیند، احساس می‌کند و ازاین‌رو به آن‌ها توجه می‌کند و بدان می‌اندیشد. این اندیشیدن همان رویکرد درونی افراد است که تجربه‌ی زیسته‌را در حافظه به خاطره پیوند می‌زند. گمان می‌رود که این تنها یادمانی باشد که می‌توان آن‌را جایگزینی برای فرد از دست رفته دانست و اغلب، این‌گونه عکس‌ها بی‌درنگ به موضوع دلبستگی برای فرد تبدیل می‌شوند. عکس‌های یادمانی از سویی یادآور سوگواری مصداق ازدست‌رفته‌اند و از سویی دیگر، موجب می‌گردند که در یادمانده- نمودهای سوژه‌ی متوفی، دریافت و ادراک مخاطب از رویداد (فقدان) در بستر دیرند دچار تحول و دگرگونی شود.

نتیجه‌گیری

نمی‌توان این‌گونه باور داشت که در عکس‌های یادمانی در حال بازگشت به گذشته هستیم! زیرا تعریف زمان در برابر این عکس‌ها به‌صورت دوَرانی از گذشته به حال و آینده و بازگشت مجدد آن‌ها در آمدوشد است. هنگام رویارویی با این‌گونه عکس‌ها تجربه‌ی زیست‌شده‌ی فردی، در حافظه تداعی می‌شود و در آن نمی‌توان زمان را به‌صورتی خطی و کلاسیک تفکیک نمود. چراکه تداعی‌ها و خاطرات در مسیری بازشناسی می‌شوند که از اولین ادراک و دریافت که گذشته‌ی بالقوه نامیده شده، تا آخرین دریافت که حال بالفعل را شکل می‌دهد، به‌صورت مستمر در حال تحول و تطوراند. تقسیم‌ناپذیری زمان و تحولاتی که در ادراک و دریافت فرد صورت می‌گیرند، در بستر دیرند محقق می‌شوند. با تداوم یک رویداد در بازیابی‌های هنی و در خاطره، و در هر مواجه با آن در زندگی، به فرد این امکان داده می‌شود تا معناهای آن تجربه‌ی زیست‌شده را در کیفیت اکنون زندگی خود بازیابی کرده و در استمرار درهم‌تنیده‌ی زمان درکی متفاوت از آن‌را دریافته و پذیرای تحول در فهم آن شود.

فرد سوگوار پس از فقدان و واردشدن به مرحله سوگواری نیازمند جایگزینی است که در این میان عکس‌های یادمانی چونان بت‌واره این عملکرد را بر عهده می‌گیرند. دیدن و لمس‌کردن چنین عکس‌هایی به‌عنوان ابژه‌ی جایگزین فقدان، سبب تسکین و تسلی فرد سوگوار می‌شود. تداعی خاطرات و تجربه‌ی زیست‌شده وی در حافظه‌اش مشابه همان کیفیتی است که زمان حقیقی (زمان کیفی) داراست؛ زیرا که این لحظات تقسیم ناپذیرند و در استمرار و پیوستگی در جریان هستند. براساس آن‌چه که به‌تغییرات ادراک و دریافت‌ها در یادمانده-نمود مرتبط است و به‌ویژه برهم‌بودگیِ گذشته‌ی بالقوه و حال بالفعل که برگسون در مخروط وارونه از آن نام می‌برد، دریافت فرد سوگوار به‌مرور و براساس شرایط زندگی و تماس با شیء جایگزین در عکس‌های یادمانی، دچار تغییر می‌شود و فقدان خاتمه می‌یابد.

تقسیم‌ناپذیری زمان به‌زعم برگسون و دگرگونی در آخرین دریافت و ادراک از رویدادی (حال بالفعل در یادمانده- نمود) در تجربه‌ی زیست شده فرد روی می‌دهد. آن‌چه که گذشته و حال را از هم متمایز می‌کند، محور زمانی آن‌ها نیست؛ بلکه امر بالقوه و بالفعل است که سبب درهم روندگی زمان‌ها می‌شود. این مطلب نشان می‌دهد که زمان حال چگونه می‌گذرد و به گذشته می‌پیوندد و حال بعدی (آینده) به چه نحوی به هم اکنون مبدل می‌شود و در بستر دیرند دریافت و درک ما از تجربیات زیست شده‌مان دچار دیگرگونی می‌گردد.

عکاسی همواره بر این امر مصر بوده که واقعیت را آن‌طور که در گذشته حاضر بوده، نمایش دهد. بنابراین در عکس‌های یادمانی، علاوه بر این کیفیت استنادی در بسیاری از عکس‌های روزمره که به‌صورت ثابت و سرد، صرفاً تأکید بر امر گذشته دارد، حضور اشیاء، عناصر، مو و ناخن به‌عنوان اشیاء جایگزین فقدان که در کنار عکس‌ها عرضه و ارایه می‌شوند، این کیفیت استنادی را که معطوف است و مُصر بر بازنماییِ آنچه گذشته و اکنون تمام شده، به خارج از قاب هدایت کرده و امکانِ حضورِ بخشی از آن‌چه‌را که مرتبط با متوفی‌است (مو و ناخن و اشیاء مورد علاقه‌ی وی)، در برابر مخاطب فراهم ساخته و درک زمان اکنون

آن‌را از طریق پیوندهای شناختیِ دیگر چون لامسه، به گذشته‌ی باقوه‌ای که عکس بر آن مصر است، فراهم می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Memento. 2. Memory.
3. Henri Bergson (1859-1941).
4. Duration. 5. Continuity.
6. Gilles Deleuze. 7. Andrei Tarkovsky.
8. Organic Whole.
9. Essai sur les Donnéesimmédiates de la Conscience.
10. Passé Immédiat. 11. Souvenir.
12. Unconscious. 13. Conscious.
14. Image-Souvenir.
15. Sigmund Freud (1939-1856).
16. Preconscious. 17. Fetish.
18. Mourning.

۱۹. Libido: درون هر انسانی مقدار ثابتی انرژی روانی حاضراست که فروید آن را لیبیدو (زیست مایه) نام نهاد. درون خواسته‌ها نهاد انرژی روانی وجود دارد که باید به نحوی آزاد شوند و جلوگیری از آن‌ها باعث از بین رفتن‌شان نمی‌شود. برای مطالعه بیش‌تر، ر.ک: ال. اتکینسون و دیگران، زمینه روانشناسی هیلگارد، ۱۳۹۸.

20. Object. 21. Phallus.
22. Christian Metz. 23. Photography and Fetish.
24. Memorial Photography.
25. Photo-Object.
26. Roland Brathes (1915-1980).
27. Elizabeth Eastlake. 28. Indexical.
29. A Memory Disorder. 30. Memory– Involuntary.
31. Reminder. 32. Sweetheart Grip.

۳۳. برگرفته از مقاله «Sweetheart Grips": WWII Soldiers Would Make Clear Grips For Their Pistols To Display Their Sweethearts» در آدرس اینترنتی زیر (تاریخ دسترسی: مهرماه ۱۴۰۰):
https://designyoutrust.com/2019/03/sweetheart-grips-wwii-soldiers-would-make-clear-grips-for-their-pistols-to-display-their-sweethearts/

34. Locket. 35. Victorian Age.
36. Memento Lockets.

۳۷. Mourning Rings: انگشتری که به یاد شخص متوفی استفاده می‌شود.

38. Pat Jalland. 39. Photo-Jewelry.
40. Perpetual Caress.

۴۱. به معنی هر نوع جانشینی برای رفع یا بهبود نقص و یا حفظ زیبایی است، مانند دندان مصنوعی.

۴۲. Fotoescultura: هنری مکزیکی و پر طرفدار به‌معنی عکس حک شده که درآن تصویر چهره روی پس زمینه چوبی چسبانده می‌شود.

43. Thomas Laqueur. 44. Paul Strand.
45. Living Image. 46. Victoria Browne.
47. Polytemporality. 48. Philippe Ariés.
49. Memento Illuis.

فهرست منابع فارسی

ال اتکینسون؛ جی اتکینسون؛ ای اسمیت، و دیگران (۱۳۹۸)، *زمینه روانشناسی هیلگارد*، ترجمه براهنی، بیرشک، بیک و دیگران، تهران: رشد، چاپ سی و ششم.

بارت، رولان (۱۳۹۷)، *اتاق روشن*، ترجمه نیلوفر معترف، چشمه، چاپ دهم.

برجر، جان (۱۳۹۸)، *درباره‌ی نگریستن*، ترجمه فیروز مهاجر، نشر بان، چاپ سوم.

برگسون، هانری (۱۳۶۸)، *پژوهش در نهاد زمان و اثبات اختیار: رهیافتی به نخستین داده‌های وجدان*، ترجمه علی قلی بیانی، تهران: انتشار. چاپ اول.

برگسون، هانری (۱۳۷۶)، *تحول خلاق*، ترجمه علی قلی بیانی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ دوم.

خبازی کناری، مهدی (۱۳۸۹)، «ردّ» بر فراز تقابل‌های دوگانه در اندیشه ژاک دریدا، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۶۲/۱، صص ۴۱-۸۲.

دُ دوو، تی یری (۱۳۹۶)، عکس‌برداری آهسته و عکس فوری: عکس به مثابه‌ی پارادوکس، ترجمه فرید دبیر مقدم، *حرفه هنرمند*، شماره ۶۳.

فتح طاهری، علی؛ پارسا، مهرداد (۱۳۹۵)، هستی، زمان و سینما بررسی تأثیر هانری برگسون بر فلسفه سینمایی ژیل دلوز، نشریه هنرهای زیبا-*هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۱، شماره ۱، صص ۳۵-۵۰.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، ماتم و ماخولیا، ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، شماره ۲۱، صص ۸۳- ۱۰۲.

نجفی افرا، مهدی (۱۳۹۵)، *حرکت و زمان در فلسفه*، تهران: انتشارات روزنه، چاپ دوم.

ورنت، مارک (۱۳۹۲)، بت‌واره (فتیش) در نظریه و تاریخ سینما، نشریه *اطلاعات حکمت و معرفت*، سال هشتم، شماره ۶، صص ۳۹-۴۲.

فهرست منابع لاتین

Arias, R. (2020). *Sensoriality and Hair Jewellery in Neo-Victorian Fiction and Culture*. Lectora: Revista de dones i textualitat. Published by: University of Barcelona. Catalonia in Spain.

Barthes, R. (1984). *Camera Lucida: reflections on photography*. Translated by Richard Howard. Farrar, Straus and Giroux publication. New York.

Batchen, G. (2004). *Forget Me Not*. Published by: Princeton Architectural Press. New York.

Freud, S. (1914). *Morning and Melancholia*. Translated frome the German under the General Editorship: James Strachey. Published by: The Hogarth Press. London.

Reineman, J. (2011). Between The Imaginary and the Real: Photographic Portraits of Mourning and of Melancholia in Argentina. *the International Journal of Psychoanalysis*. Publisher: Taylor & Francis. United Kingdom.

Renken, S. (2021). *The Performativity of Hair in Victorian Mourning Jewellery*. Published by: The Coalition of Master's Scholars on Material Culture.

Sapikowski, L. (2013-2014). The Faceless Portrait: Anonymity and Identity in Andres Serrano's the Morgue. Harts & minds: *the Journal of Humanities and Arts*. United States.

Venturini, A. (2020). Augmented Portraits: An Alternative Approach to Seventeenth Century Mourning Jewellery. Editor:Chadour, Beatriz and Sampson. Jewellery Studie, *the Journal of the Society of Jewellery Historian*. registered in England.

Whitmore, L. (2018). *A Matter of lndividual Opinion and Feeling: The Changing Culture of Mourning Dress in the First World War*. Publisher: Routledge. United Kingdom.

فهرست منابع الکترونیکی

https://designyoutrust.com/2019/03/sweetheart-grips-wwii-soldiers-would-make-clear-grips-for-their-pistols-to-display-their-sweethearts/

www. luminous-lint.com

www.artmuseum.princeton.ed

www.flickr.com

www.donttakepictures.com

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)