

خوانش عکس، به مثابه هرمنوتیک امر خصوصی*

محمد حسن پور**^۱، دکتر علیرضا نوروزی طلب^۲

^۱ کارشناس ارشد عکاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
^۲ استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱/۳۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۴/۲۵)

چکیده

آن چه در فلسفه‌ی هرمنوتیک مدرن آموخته ایم، به تاویلی با افق‌های باز و گسترده میان مخاطب و متن، دلالت دارد. آن متن - چه اثر ادبی و یا اثر هنری - که مورد تاویل مخاطب خویش واقع می‌شود، در برابر وی هستی می‌یابد؛ و متقابلاً، متن، به مخاطب خویش هستی می‌بخشد. تاویل عکس، به جایگاه متمایز و ویژه‌ی عکس در میان سایر متون هنری، بستگی می‌یابد. از یک سو، عکس، به سان اثری هنری، به دنبال قواعد هرمنوتیکی روشمند در تاویل و تفسیر خویش است؛ و از سوی دیگر، همان طور که رولان بارت در آخرین کتاب خود که درباره‌ی عکاسی نوشت، اتاق روشن، بر آن تأکید می‌نماید، عکس بازمانده‌ی زمان گذشته، آن چه نمایش می‌دهد، مربوط به زمانی است که دیگر نیست اما به یقین مصداق، قبلاً آن جا بوده است. و در این بین، مخاطب، عکس را به عنوان بازمانده از گذشته‌ی آن در می‌یابد، که با آن زیسته است، و به همین دلیل، هستی وی در برابر آن، به نحوی خاص، گشوده می‌شود. عکس‌های خصوصی و نیز، عکس‌های خانوادگی، وضوح این امر را به خوبی نشان می‌دهند، و بیشترین واکنش‌های درونی مخاطب خویش را برمی‌انگیزند، که این خود، نشان از فهمی متفاوت در هرمنوتیک عکس دارد.

واژه‌های کلیدی

هرمنوتیک مدرن، تاویل، متن، سنت تاریخی، مکالمه، عکس.

* این مقاله، برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان "خوانش اتاق روشن از نگره‌ی هرمنوتیک مدرن" می‌باشد که در دانشکده‌ی هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به راهنمایی نگارنده دوم، انجام شده و در قالب طرح پژوهشی نوع ششم به شماره پرونده‌ی (۰۲/هت/۶/۱۹۸۹۹) در سال ۱۳۸۹ ارائه گردیده است. با تشکر از معاونت محترم پژوهشی.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۲۶۱۳۹۱۰۷۵، نامبر: ۰۲۱-۶۶۴۱۹۵۷۱، E-mail: mim.hasanpur@gmail.com

مقدمه

عکس کنش زنده‌ی مخاطبِ فرهیخته‌ی ویژه‌ی خویش را در همین اکنون حضورش، در برابر خویش می‌طلبد و می‌کاود؛ آن هم در برابر مصداقی که آن چنان در بر خود، ساکن و صامت‌اش کرده، که چنین کنش زنده‌ای، در برابر مصداقی این چنین، که به یقین دیگر نیست - و شاید که مرگ هم بر چهره اش نقاب کشیده - خود، تضادی گیج‌کننده ایجاد می‌نماید. این امر، به خصوص در عکس‌های خصوصی، و مخصوصاً عکس‌های خانوادگی، به نقطه‌ی اوّج تجلی خود می‌رسد. مخاطبِ عکس، اینجا زندگی زیسته‌ی مشترکی با مصداق عکس (آنی که عکس نشانش می‌دهد) دارد؛ و یا لاقلاً، فهمی خاص از حضور گذشته‌ی مصداق - آنجا و یا فضایی که عکس به تاکید نشانش می‌دهد، درک می‌نماید. فهمی این گونه، در برابر چنین عکسی، به کنش‌هایی کاملاً خصوصی، بسیار جزئی و در عین حال، تکان‌دهنده در برابر عکس، منجر می‌شود. باید اذعان کرد که لایه‌های فهم مخاطب، که براساس آموزه‌های فلسفی هرمنوتیک مدرن، خود برآمده‌ی پیش‌داشت‌ها، پیش‌فرض‌ها و پیش‌فهم‌هایی است که مخاطب، با همه‌ی آنها، به مواجهه با عکس و خواندن آن می‌رود، بسیار و از بسیار هم گذشته، که درگیر عشق و عاطفه است. عشقی که مخاطب، از گذشته‌ی زیسته‌ی خویش در میان کسانی که با آنها زیسته، به ارث برده است. واکاوی این عشق، و عنصر عاطفی مانده‌ی پس از آن، به طرز بنیادی به عکس که خود محصول زمان از دست رفته است، ربط می‌یابد و همین در دنیای فلسفه‌ی عکاسی، نمودی نو و بدیع دارد؛ چرا که تفسیر عکس، هنوز هم که هنوز است در دنیای خویش، گاه استوار می‌شود به فرم، شکل، نظر و نیت عکاس و یا در خوش‌بینانه‌ترین حالت مدرن‌اش، بر پایه‌ی فهم مخاطبی که همه‌ی دانش فرهنگی شده‌ی خویش را و همه‌ی فرهیختگی فرهنگی اش را، در برابر عکس به کمک می‌گیرد، تا تفسیری درخور به جهان عکس، تحویل دهد.

رولان بارت^۵، در اتاق روشن^۶، تنها کتابی از خود که منحصرأ در آن به عکاسی پرداخت، به واکاوی بنیان و هستی عکس در ذات خود و آن گونه که آن را متمایز از سایر هنرهای بصری دیگر نموده، پرداخته است و در این میان، تاویلی از عکس‌ارایه نموده است، که آشکار شدن جنبه‌های ویژه‌ی آن در برابر مخاطب عکس، فهمی متفاوت و منحصر به فرد را در برابر عکس بر وی مکشوف می‌سازد. بارت، به ویژه به افق معنایی مشترک مخاطب و عکس، تاکید نموده و آن را می‌کاود. آراء وی بسیار با برداشت‌های فلسفه‌ی هرمنوتیک مدرن، آمیخته و انگیخته است.

عکس، به عنوان متنی دارای رمزگان بصری خاص، همواره در مرکز توجه تاویل‌گران ویژه‌ی خود بوده است. نوع آرایه‌ی تفاسیری که در رابطه با عکس بر می‌گزینند، مبتنی بر روش‌های گوناگون فهمی است که، تاکنون، مبداء تفسیر و تاویل شده است. اصلاً می‌توان گفت، تولد عکس، و حضور پس از آن، در شرایطی از زندگی و فهم بشر قرار گرفت، که تاویل، در هرمنوتیک جدید، در حال تغییراتی بزرگ در بطن و فحوای خود، و بازسازی و شکوفایی اش بود. اوایل قرن نوزدهم، شلایر ماخر^۱، به عنوان پدر هرمنوتیک جدید، نظریات خود را درباره‌ی فهم و تاویل مطرح ساخت، و بعدها، در همان قرن، ویلهلم دیلتای^۲، فیلسوف زندگی، به بسط و گسترش آراء وی، همت گماشت. سنت هرمنوتیک، که با آراء فلسفی مارتین هایدگر^۳ و شاگرد بزرگش، هانس گئورگ گادامر^۴، پا به هستی‌شناسی، و فلسفه‌ی وجودی نهاد، بسیار در روند تاویل و تفسیر متون و آثار هنری، به ویژه تاویل عکس، تاثیرگذار بود. در آراء جدید هرمنوتیک فلسفی، تاویل، بر اساس فهم مخاطب از متن، پیش می‌رود، و این، خود بر پایه‌ی فهمی از وجود و هستی مخاطب در برابر متن است، که وی باید آن را بفهمد و بشناسد. چنین خودشناسی در برابر متن - و در این جا عکس، به مثابه متنی خواندنی - که لایه‌های هستی‌انسانی را می‌کاود، و جایگاه حضور او را در جهان اش نشان رفته، و دغدغه‌ی حصول فهمی عمیق، از حضور این جهانی اش، در برابر متن دارد، به کنش‌ها و واکنش‌هایی عمیق، در برابر اثر هنری، منجر می‌گردد؛ چرا که فهم وجود، و چگونگی هستندگی مخاطب در برابر اثر، به همه‌ی زندگی زیسته‌ی وی گسترش می‌یابد؛ و این، شناختی از خود حاصل می‌کند، که گاه، مخاطب را به طرز شهودی و ناخودآگاه، خطاب قرار داده، و وی را مبهور از مکشوفاتش می‌نماید. انگار که لایه‌هایی از هستی وی، که قطعاً برای او وجود داشته و در عین حال، از چشم فهم اش، پنهان مانده بود، دوباره بر وی مکشوف می‌گردد. اصلاً، جوهر آشکارگی در برابر اثر هنری است که مخاطب را به حقیقت هنر رهنمون می‌شود. آشکارگی هستی من، در برابر اثر هنری؛ و آشکارگی حقیقت، در هنر!

در چنین مواجهه‌ای، عکس، جایگاهی بسیار ویژه، متمایز و گاه غریب در میان متون هنری دیگر دارد. از یک سو، عکس، به یقینی که خود ایجاد می‌کند، آن-بوده‌ی مصداقش را مدام، در پی می‌کشد، که این، به زمان گذشته‌ی باز می‌گردد، که عکس مصداق، برداشته شده و سوژه، حتماً آنجا بوده؛ و از طرف دیگر،

فهم و تاویل، در هرمنوتیک فلسفی گادامر

هانس گئورگ گادامر، با انتشار کتاب مهم فلسفی خود، حقیقت و روش، بنیان‌های مبانی نظری هرمنوتیک فلسفی را به صورتی کاملاً نظام مند و استوار، مطرح ساخت، و باعث گردید متفکران پس از وی، بر پایه‌ی این بنیان مستحکم فکری، آراء و نظرات خود را ارایه دهند. برخی از نظریه پردازان همچون امیلیو بتی^۷ و یورگن هابرماس^۸، در برخی مواضع، با گادامر هم رأی نبوده و آراء وی را مورد پرسش قرار می دهند. اما به هر حال، تاثیر گذاری عمیق هرمنوتیک فلسفی گادامر، بر روند شکل گیری و ارایه‌ی آراء این متفکرین نیز بسیار قابل ملاحظه است. این که هرمنوتیک وی را فلسفی می نامند، خود یادگار به جای مانده از هایدگر است. چرا که او بود که تحلیل پدیدارشناسانه‌ی هستی را هم فلسفی خواند و هم هرمنوتیکی. و بین نگاه هرمنوتیکی و نگاه فلسفی، پیوندی برقرار کرد و هرمنوتیک فلسفی، به تلاش برای تفسیر وجود بدل شد، که ماهیت فهم، در آن مکشوف می‌گشت. پس می‌توان گفت، هرمنوتیک فلسفی، هستی‌شناسی فهم است.

گادامر، با این پرسش فلسفی، سنگ آغاز بنای هرمنوتیک خویش را بنیان گذارد: "شروط امکان فهم کدام اند؟" و پاسخی که خود ارایه کرد، این بود: فهم، حاصل تاویل است. وی، پژوهش‌های خویش را به مسائلی چون فهم متن و آثار هنری، تفسیر امور تاریخی و روش‌شناسی علوم انسانی، گسترش داد.

تاریخ مند بودن فهم، از ویژگی‌های مهمی است که گادامر بسیار بر آن تاکید می‌کند و این در راستای توصیف ماهیت فهم به طور ذاتی است. بر خلاف هرمنوتیک عینی گرا، که رابطه‌ی خواننده با متن را، نوعی رابطه‌ی شناسایی یا دانستن می‌داند و به همین ترتیب متن ادبی را در دور دست شناسایی ای قرار می‌دهد که قطب نزدیکی خود ماییم (رابطه‌ی سوژه / بژه) و بدین طریق، شناخت و معرفتی از متن حاصل می‌کند. در هرمنوتیک گادامر، معرفت یا شناخت، پدیده‌ای کاملاً یکسان با فهم نیست. فهم، یک "چیز" بیشتر نسبت به شناخت دارد و آن "چیز" بیشتر، مبتنی بر "تجربه" است. فهم، از ابعاد واقعی تجربه شکل می‌گیرد. اما برای نشان دادن نوع ارتباط فهم و تجربه، نیازمند طرح مسائلی پیشینی در فلسفه‌ی وی هستیم. گادامر، مسئله را با پروردن رابطه‌ی "فهم، تفسیر و کاربرد"، به پیش می‌برد. او معتقد است جدا کردن فهم از تفسیر امکان پذیر نیست و می‌گوید: "هر فهمی، یک تفسیر است" (کوزنز هوی، ۱۳۸۵، ۱۴۲). از این رو، تفسیر، شکل آشکار هر گونه فهمی است. هر فهمی، ریشه در یک وضعیت دارد. پس، نمایان گر نقطه نظر و دور نمای خاصی هم هست. و از طرف دیگر، مفهوم کاربرد، با تجربه کاملاً یکسان بوده، بل، فهم خود همان تجربه است؛ و تجربه، با نفس شناخت تقابلی ندارد و به همین خاطر هم، وی عنوان تجربه‌ی هرمنوتیکی را که برای فعل تفسیر گذاشته، بر می‌گزیند. ماهیت بشری که دنبال فهم است، محصول سنتی تاریخی است، که به وی رسیده است. بنابراین، قابلیت‌های فهم موضوع مورد مطالعه، به نوبه‌ی خود وابسته به و

ساخته‌ی این سنت است. ذهن تاویل گر، توسط سنت تاریخی مشروط می‌شود. این همان پیش ساختار است؛ چیزی باید در ذهن باشد تا بتوان پدیده‌ها را فهم کرد. "این پیش ساختار فهم، عمدتاً متشکل از چیزی است که گادامر... آن را پیش داوری^۹ می‌خواند. پیش داوری، به مجموعه‌ی آراء، باور ها و تصوراتی اشاره دارد، که از تاریخ به ارث برده ایم" (شرت، ایون، ۱۳۸۷، ۱۳۱).

تاریخ مند بودن فهم و وابسته بودن آن به بستری به نام سنت تاریخی، به صورتی طبیعی، تاریخی بودن فرایند تفسیر را به دنبال خواهد داشت، که طی آن، معانی نهفته در فهم - و نیز معنای خود فهم از خودش - پیوسته روشن تر می‌گردد. تفسیر، متضمن میانجی‌گری مداوم گذشته و حال است و بنابراین، یک متن بیان قصد و نیت مولف نیست: "تفسیر یک متن، نمی‌تواند در اصول، فقط به بررسی قصد مولف یا درک عصر و روزگار مولف از وی، محدود شود. متن، تجلی یا بیانی از ذهنیت مولف نیست، بلکه تنها بر پایه‌ی گفت و گویی میان مفسر و متن، هستی واقعی اش را باز می‌یابد. و وضعیت مفسر، شرط مهمی برای فهم متن است" (کوزنز هوی، ۱۳۸۵، ۱۴۲). این جمله، به خوبی نقش مهم پیش فرض‌های تاویل گر را در ارایه‌ی تفسیر، بیان می‌کند. بنابراین باید عنوان کرد که فرض حصول یگانه تفسیر صحیح، بر پایه‌ی تفکری کاملاً باطل استوار است.

گادامر، اصطلاح افق را در رابطه‌ی مخاطب و متن، به کار می‌برد و معتقد است تفسیر، به یک زمینه وابسته بوده و در وضعیت خاصی ریشه دارد. و فهم هر شخص نیز از این یا آن وضعیت، همواره با فهم قبلی او از وضعیت خودش، آمیخته و همراه است. پس آدمی، هرگز نمی‌تواند خود را از افق خویش به طور کامل جدا سازد. در مورد فهم ما از گذشته، که خود دارای افقی خاص است، باید گفت گذشته، بدون وساطت و حضور زمان حال، شناختنی نیست. اما "اگر افق مفسر را به منزله‌ی پدیده‌ای باز و انعطاف پذیر در نظر آوریم، که می‌تواند آن قدر گسترش یابد که افق گذشته را در بر بگیرد، دست یابی به نوعی فهم از گذشته، بدین وسیله میسر خواهد شد. نتیجه‌ی این امتزاج، شکل گیری افق جدیدی است. البته نمی‌توان چنین تصور کرد که تاویل گر می‌تواند افق گذشته را به طور کامل، درون موضع خویش جذب نموده و به شناخت آن، همان طور که فی نفسه بوده، برسد" (همان، ۲۲۱). حضور ما، در حال است، که موجب فهم می‌گردد. یعنی، در فهم گذشته، هرگز نباید از این امر غافل شویم که ما، از افق حال و وضعیت امروز، به گذشته نظر افکنده ایم. فهم، "همواره فراشد در هم شدن این افق‌هایی است، که به نظر می‌رسد، مستقل از یکدیگر وجود دارند... مکالمه، میان افق معنایی^{۱۰} متن و افق معنایی خواننده یا تاویل کننده، به معنای در هم شدن این دو افق یا زمانه‌ی نگارش متن و زمان حاضر است، که در لحظه‌ی خواندن و تاویل، گریزی از این ادغام وجود ندارد. افق امروز، ایستا و ثابت نیست؛ بل افقی است گشوده و دگرگونی پذیر، که با ما حرکت می‌کند. همان طور که ما، با آن دگرگون می‌شویم" (احمدی، ۱۳۷۰، ۵۷۱ و ۵۷۳).

موقعیت مکالمه^{۱۱} اصلی مهم در فلسفه‌ی گادامر است؛ انسان،

دیدن عکس، سر تا پای وجودمان را از شور و اشتیاقی و احساسی، لبریز می‌کند؟

خوانش عکس، چونان امری محتوم نیست. گزاره‌های بشمارای که برای خواندن و فهمیدن عکس، تا به حال بر شمرده‌اند، تنها همان‌هایی است که در دنیای فرهیخته‌ی عکاسی، "رسمیت" دارند. می‌توان از عالمی نیز سخن راند که به‌ظاهر در دنیای عکاسی رسمیتی این چنین ندارد، اما حضور همواره‌ی عکس‌هایی ویژه در برابر مخاطبینی خاص، چنین خوانشی را از عکس ناگزیر و عدم رسمیت آن را به‌مثابه امری خصوصی، کاملاً رسمی و مشروع می‌سازد. البته در دنیای تاویل مدرن، چنین برداشت‌هایی در دیدگاه مخاطب محور، رسماً مجاز است، اما چنین تاویلی در برابر عکس به‌سان گفتگویی این چنین بین تصویر و مخاطب، به راحتی به‌مثابه تاویل قابل‌ارایه به "شخص دیگر" نیست. چرا که آن چنان خصوصی و برگرفته از فضای منحصر به فرد مخاطب است، که گاه دوپهلوی، متضاد و چنان موقتی‌ارایه می‌گردد که نمی‌توان هستی بنیان‌مند تاویلی تعریف شده را در ظاهر بدان نسبت داد. اما به هر رو، همین امر موقتی معلوم، آکنده از لحظه‌ی برخورد و نقطه‌ی اوجی است، که عزیمت مخاطب را به دنیای خویش، سر راست نشان داده و بنابراین به همین سادگی نمی‌توان نادیده‌اش گرفت. لحظه‌ای که وجودی را به اوج هستی خویش، متوجه گردانده و هستی را بروی می‌گشاید.

ماهیت تاویلی متفاوت عکس (به‌ویژه، در پیکره‌های انسانی)

اولین چیزی که از عکس، دریافت می‌شود، حضور مرگ است؛ هر عکس خیالی دارد، که شیرینی آن خیال، با مرگش در لحظه‌ی قاطعانه‌ی اکنون پیوندی سترگ دارد. مرگی که هر بار با تولد هر عکس، مدام رخ می‌دهد. مرگ، جوهره‌ی عکس، دلیل حضورش است. در نگاهی دیگر به هستی عکس، اینجا واکنش‌ها در برابر وجودش متفاوت هم هست: عکاس، که نقش پدید آورنده دارد؛ ابژه، که محرک اصلی عکاسی است؛ و نگرنده؛ که در همین قسمت است که هویت ادراکی هرمنوتیک عکس را، جستجو خواهیم کرد. اما در ارتباط با محرک اصلی عکاسی، ابژه‌ی عکاسی، موضوع پیچیده‌تر از آنی است که در نگاه اول می‌نماید. "زمان حال فعل بودن [سوژه-ابژه‌ی عکاسی] تنها به زمان حال اشاره دارد؛ اما آن گاه که اول شخص مفرد جلوی آن قرار گرفت، گذشته را که از ضمیر جداشدنی است، جذب می‌کند. "من هستم"، شامل همه‌ی آن چیزهایی می‌شود که من را چنین ساخته است. این چیزی بیش از اعلام واقعیتی بلا واسطه است" (برجر، ۱۳۸۰، ۷۰). اینجا عملکرد دوربین بسیار منحصر به فرد و پیچیده می‌شود: "جهان، از طریق عکس، به مجموعه‌ی ذرات جدا از هم تبدیل می‌شود و تاریخ و گذشته و حال، به مجموعه‌ای از حکایت‌ها و وقایع گوناگون. دوربین، واقعیت را ناپیوسته، مهار شدنی و کور می‌کند. نگاهی است به جهان، که پیوستگی‌های متقابل و تداوم را انکار می‌کند؛ اما به هر لحظه خصلت یک راز را عرضه می‌دارد" (همان، ۷۳).

همواره در موقعیت مکالمه قرار دارد. فهم، همواره شکلی از گفتگو است؛ پس پدیده‌ای زبانی است و از این لحاظ نیز که سنت، در مفهوم کلی خود عمدتاً در هیئت زبان و به شکل متون وجود دارد، پدیده‌ای زبانی است و به هر حال تفسیر این متون، یعنی ورود به گفتگو با آنها فهم در فضای باز زبان رخ می‌دهد. فهم، زبان‌مند است. در جریان مکالمه است که فهم، ایجاد می‌گردد. آثار گذشته وقتی خوانده می‌شوند، نخست معنایی امروزی دارند؛ در جریان مکالمه با افق معنایی امروز، نشانه‌هایی از معناهای قدیمی خویش را آشکار می‌کنند.

در فهم متن، و برخورد مکالمه‌گون با آن، همواره نیازمند "تأمل" هستیم؛ در همین آگاهی است که مدام فهم ما از اثر تغییر نموده و تحریف تفسیر قبلی در برابر آنچه امروز می‌خوانیم، مشخص می‌گردد. این در نهایت، به فهمی دگرگون از متن یا اثر هنری به‌مثابه متن و دریافت حقیقت نهفته در آن، منجر می‌شود. هیچ حکمی، ضرورتاً ابدی نیست. تمام تأملات و باورهای ما ریشه در سنت و تاریخ دارند و بنابراین، در تأمل هرمنوتیکی، تمام نظریه‌ها و باورهای ما تغییر پذیرند، و تغییر نیز خواهند کرد. این که چرا هم اکنون موجه‌اند، و یک حکم تفسیری را درست می‌دانیم، به این دلیل است که ریشه در باورهایی دارد که هم اکنون بر اساس پشتوانه‌ای شکل گرفته‌اند و صحیح‌اند. اما گذر زمان و برخورد با مدارک جدیدی که عقایدمان را نقض می‌کنند، باعث می‌گردد که آنها را تغییر دهیم. "حقایق ممکن است ابدی نباشند و ما با آگاهی از این امر، باید آماده باشیم که اگر دلیل مناسبی برای تغییر یافتیم، عقایدمان را عوض کنیم" (کوزنر هوی، ۱۳۸۵، ۲۹۹). گادامر در سن ۹۵ سالگی گفته بود: "حرف هرمنوتیک، بی‌نهایت ساده است؛ این است که من، کلام آخر را لازم ندارم؛ به کارم نمی‌آید"

(احمدی، ۱۳۸۷، ۴۱۲).

تاویل عکس

زیبایی، در معنای عمیق خود، نهفته در عکس است. آن چه در عکس می‌بینیم، حقیقتی است که عکس، آشکارگی‌اش را به سمت جهان مان پیش کش می‌کند. این کمی بیش از همانی است که عکس در ظاهر، قصد اظهارش را دارد. گاه به گاه، دیدن عکس‌ها را بهانه می‌کنیم؛ لحظات کمی اما هست که روپروی عکس عزیزمان می‌گذرد. در کل، زندگی ما با احساس عکاسی آمیخته و از این احساس سر خوشیم. بدین معنی که عکس، بهانه‌ای است برای درست‌تر دیدن؛ اگر در برابرش چونان مخاطب خاص اش قرار بگیریم؛ هستی خویش را فهم کنیم و ارتباط زمان‌مند مان را با وجود، ادراک نماییم. عکس، در مجموعه‌ای از کنش‌های دوتایی ما - من برابر خویشتم، برابر دیگران، برابر دوست داشتن‌های خود، برابر زندگی و حتی مرگ خویش حضور دارد، و باعث واکنش‌هایی آگاهانه و هم‌ناآگاهانه می‌گردد. در واقع، چشم دوربین می‌آید، تا همراه و کمک چشم‌های رنگین ما شود، در رصد زیستن و هستن وجود انسانی خویش، که مدام به واسطه‌ی حضور زمان از کفمان می‌رود. چه لحظه‌ای است که

می‌کند و این، گاه، دور و دورتر از خود من، از آب در می‌آید. "عکس‌ها، غرض‌آلود و دگرگون شده‌اند. دانسته‌های افراد، باورها، برخوردها، و ارزش‌هایی که بدان معتقدند - که به شدت متأثر از فرهنگ آنهاست - در عکس‌ها منعکس می‌شود. هر عکس، بیان‌گر دیدن و نشان دادن خاص دنیاست" (بَرت، ۱۳۸۵، ۵۳). عکس، همواره نشان‌دار شده‌ی آداب است، پس، "منی" که عکسش انداخته شده، فقط با ژست گرفتن، سر بر می‌آورد. عکاسی همواره دلالت‌گر است: عکس، نشان من، پدر، اسیر، محتضر، تا ابد است و همین است که سر سختی آن... و خویشتن من، "هرگز هم آوای تصویرم نمی‌ماند؛ آخر،... خویشتن همان شفاف، تکه تکه، پراکنده؛ درست عین بچه جَنی اسیر جام ساکن نمی‌ماند؛ در جام جانم به وجه و وجه، هرگز می‌کند" (بارت، ۱۳۸۴، ۲۵). حسی ناراست در لحظه‌ی عکاسی، حاکم است: درست است که هرگز از "خودم" بودن دست نمی‌کشم، اما به هر سو، درگیر فرایند "ژست گرفتن" ام؛ بنابراین در این لحظه، که عکسی برداشته می‌شود، در حقیقت "من، نه سوژه‌ام نه ابژه؛ بل سوژه‌ای هستم که حس می‌کند به ابژه‌ای بدل می‌شود" (قبلی، ۲۷). بدین ترتیب، عکس، نه مراد دل عکاس، یعنی آن‌چه عکاس جلوی دوربینش در حال مشاهده است و برای آرایه‌ی هنرش به آن نیازمند است، خواهد بود (ابژه‌ای تمام‌عیار که با تلاش عکاس از سوژه‌ی جلوی دوربین حاصل می‌شود)؛ و نه خود سوژه‌ی هستنده‌ی جلوی دوربین را نشان می‌دهد. این یک شبیح است: عکس، شبیحی از سوژه (من، خودم، آن‌چه حقیقتاً در پی اش هستم)، و هم زمان، ابژه (ژست من) خواهد بود. و انگار که مفهومی چون مرگ، که عکاسی از آن بر خاسته و هویت خویش را از او داشته و همان را هم گسترش می‌دهد، آن عصاره‌ای است که در لحظه‌ی عکاسی، بر خلاف، لذتی افسون‌گر دارد؛ چه که به ساز و کار این شبیح، که نه سوژه است نه ابژه، خط پایانی می‌بخشد. عکاسی، مرگی را که در زندگی قابل "فهم" نیست، چرا که بیرون از زندگی و ماوراء آن است، و چون حادث شود، دیگر زندگی، نخواهد بود، معنی می‌کند و همین، دلهره‌ای عمیق در دل می‌اندازد؛ که چگونه ایم که در طلب مرگ خویش در عکس می‌مانیم؟ چگونه پس از کشف فهمی از آن، احساس حضور مرگ در زمان‌های پسین می‌ماند و ما و عکس، هنوز زنده‌ایم؟ حضوری از مرگ که با زندگی آمیخته است. چیزی که در زندگی روزمره، از آن دوری می‌کنیم؛ ما حضور مرگ را مختفی در زندگی خود می‌کنیم. "ما به ندرت می‌گوییم که کسی مُرد؛ در عوض می‌گوییم شخصی در گذشت... هم چنین به مردمان، حتی کسانی که می‌دانیم دارند می‌میرند اطمینان می‌بخشیم که حیات طولانی خواهند داشت... در زندگی روزمره... از مرگ می‌گریزیم. اما همین گریز، آشکارگر این فهم ماست که مرگ، امری معین، و در عین حال نامشخص است" (آ. جانسون، ۱۳۸۸، ۵۷). در برابر عکس، ما به استقبال مرگ می‌رویم. مرگ، اینجا آشکار است.

تفاوت "من"، به عنوان ابژه‌ی عکاسی، با آن‌گاه که برای نقاش مدل می‌شوم چیست؟ مگر نه این است که می‌گذارم عکس‌م را ببینند، چرا که "خودم" را در عکس‌ام، به نسبت نقاشی‌ام، بهتر "می‌یابم"؟ این، تفاوتی پویاست. خود من، من من، چگونه در عکس من، رخ می‌یابد (که در طرحی از من، هرگز)؛ در حالی که بلافاصله از شروع عکاسی، در دم، شروع به ساختن "جسمی دیگر" می‌کنم و به فرایند ژست گرفتن مشغول می‌شوم؛ ژستی که می‌خواهم من را "پر جلوه‌تر" نشان بدهد و نه "خود من". این ترس است؛ ترسی در ابژه، ناشی از عدم اطمینان نسبت به آن "نوع خوب بودن عکسی" از "من وی". ترسی که خود مختاری، خشونت و رُکی بی‌پرده‌ی عکس را نیز سراغ دارد. پیش چشم نقاش، آسوده از آنیم که دارای "چهره‌ای باوجنات" و "جسمی فکورانه" از آب در خواهیم آمد و اصلاً کسی نیست که انتظار بوم نقشی بدترکیب از خود داشته باشد. چنان که در جواب فرانسسکو گویا^{۱۱}، که در حال نقاشی کردن پرتره‌ی ملکه‌ی اسپانیا، از وی پرسید، خانم دوست دارید تاریخ، چه چهره‌ای از شما به یاد داشته باشد؟ ملکه پاسخ داده بود: همان طور که هستم؛ زیبا و جوان (در حالی که گویا، در حال نقاشی کردن زشت‌ترین ملکه‌ی اسپانیا بود).^{۱۲} اینجا اما، آن چنان هم که باید، عکاس از خودش نیست که چیزی می‌نویسد؛ بل تمام حواس او، به عکاسی است که می‌اندازد، یا بهتر عکسی که انداخته می‌شود؛ چه که، عکس است که برداشته می‌شود و عکس است که بر می‌دارد، قسمت‌هایی از گذشته را؛ همیشه. روزی عکاس ماهر، در برابر دلیل عکس برداری اش از سوژه، چنین گفت:

"در بهترین حالت و مناسب‌ترین شکل، ما به دلیل چیزی که در برابر دوربین قرار دارد، برای احترام به چیزی بزرگ‌تر و جذاب‌تر از آن‌چه که ما هستیم، عکس می‌گیریم... بدین ترتیب، موضوع ما، تعبیر تازه‌ای از ما به دست می‌دهد" (آدامز، ۱۳۸۰، ۱۷۱).

عکس، رخداد عکاس است و نه آنچه که او در جزییات خَلقش، به سان نقاشی، شرکت کند. عکس انداخته شده، "ژستی" از "من درونی وجود ابژه" است، که به هر حال، ژستی در دم، و کش آمده در طول تاریخ عکاسی است؛ اعتبار عکس‌ام، به تفاوت انگاره‌ای است که در برابر نقاشی، ثبت می‌کند. "ژست من"، هرچه قدر هم که "حالتی گرفته شده"، ایجاد شده، در برابر دوربین باشد، در عکس من، نمودی می‌یابد که البته، با خود من متفاوت است و اغلب درون من را کتمان می‌کند. با این حال اما، خود من است؛ اینجا، آنچه مطرح است، حضور من است رودرروی دوربین عکاسی؛ و این "من" است که تصویری عکاسانه می‌آفریند. عکاسی اما، هرگز اجازه نمی‌دهد که "یک نوع خوب" با ژستی خردورز، به راحتی از آب در آید. پس "من"، باید با خودم چه کند؟ باید "خود"، با حضور من آمیخته گردد. اینجا باز آداب اجتماعی سر بر می‌آورد، که "خودم" را هرگز رخصتی برای بروز نمی‌دهد. عکس، غرض اجتماع را آرایه

عکس به مثابه هرمنوتیک امر خصوصی

ارتباط راست، با عکس، امکان پذیر می شود: همین که عکس خود را نشان کسی بدهی، ارتباطی راست با وی برقرار کرده ای؛ صادقانه! او هم مشتاق است که چنین کند. چرا که عکس، سرراست، زمان از دست رفته ی زندگی را بر می تابد. این، به خصوص در آلبوم های شخصی خانوادگی، هویداست. "آلبوم های خانوادگی، ماهیت حافظه ی اجتماعی را بیان می کند. هیچ چیز به اندازه ی نشان دادن عکس های خانوادگی همراه با شرح و تفسیرهایش... نمی تواند جست و جوی درون نگرانه یی باشد، برای زمان از دست رفته... هیچ چیز مناسب تر، اطمینان بخش تر و قابل قبول تر از آلبوم های خانوادگی وجود ندارد" (بورديو، ۱۳۸۶، ۴۶). این امر، فهم متفاوت عکس را به دنبال دارد: "هر بار که می خواستم چیزی درباره ی عکاسی بخوانم، ترجیح می دادم به عکس هایی که دوستشان داشتم، فکر کنم" (بارت، ۱۳۸۴، ۲۰). این ادراک، که انگار از هیچ پیش فهمی رایج در عکاسی، برنخاسته است، نوعی نگاه بدوی و اولیه به عکس دارد و شاید، **تنها پیش فهمی که در شناختی این چنین حضور دارد، ارتباط عکس است با "گوهر زندگی زیسته ی مخاطب عکس"** و هوایی که این بین، میان آن دو شکل می گیرد. پیش فهم، اینجا، همان حضور مخاطب در زندگی خود است و "آن چه وی می بیند" و "آن چه وی تجربه کرده است" و در آخر، همان چه که عکس و او، با هم در آن شریک اند. چرا که عکس هایی این چنین، روزگاری بر داشته شده اند و این تولد، ارتباطی مستقیم با حضور اکنون مخاطب دارد برای دیدن آن. مخاطبی که به هیچ رو طالب آن نیست که بداند این عکس خاص، در کدامین نوع از انواع صد و چند گانه ی عکاسی می گنجد. فرایند شناختی این چنین، کاملاً شخصی است و ویژه ی فهمنده ی عکس و نیز کاملاً فراگیر، برای همه ی مخاطبان جهان، در برابر "عکس های عزیزشان". اما، این "عکس های عزیز" چه دارند که واکنش هایی را مجزا از دیگر عکس های عمومی و همگانی، در مخاطب خاص اش، بر می انگیزند و هم، گاه برخی شان بروی زخم^{۱۴} می زنند؟ اینجا، می توان از چگونگی عملکرد دوربین هم صحبت کرد، که گهگاه آن را با عنوان خشونت می که در ابزار عکاسی - دوربین و کارکردش - نهفته است، می شناسند. چرا که دوربین، در جدا کردن قسمتی از زمان آن چه پیش رویش است، همچون شلیک گلوله، که در یک لحظه، همه ی زندگی را به هیچ شمرده با خود می برد، عمل می کند: "طریقی که دوربین، یک لحظه... را جدا می کند، از طریقی که تجربه ی آن لحظه، خود را از بقیه ی تجربه ها جدا می کند، خشن تر نیست. واژه ی ماشه^{۱۵} که برای تفنگ و دوربین، هر دو به کار می رود، شباهتی را نشان می دهد که در سطحی کاملاً مکانیکی متوقف نمی ماند. تصویر گرفته شده با دوربین، به طور مضاعف خشن است و هر دو خشونت، یک تضاد را تقویت می کند: تضاد میان لحظه ی عکاسی شده و همه ی لحظات دیگر" (برجر، ۱۳۸۰، ۶۰). دوربین این گونه است که نمود ها را از عملکردشان جدا می سازد. در این جا، در

عکس های شخصی و خصوصی همچون عکس مادر، فرزند، خانواده، نمود"، از فضایی جدا می شود که کاملاً شخصی و در ارتباط ویژه با مخاطب عکس قرار دارد. "عکس خصوصی... در متنی فهمیده و خواننده می شود، که با زمینه ای که دوربین، این عکس را از آن جدا کرده، پیوستگی دارد (خشونت جدا کردن، گاه همچون چیزی باور نکردنی احساس می شود: "راستی، این پدر بود؟")، با این همه، چنین عکسی در محدوده ی معنایی ای باقی می ماند که از آن جدا شده است. دوربین، که ابزاری مکانیکی است، همچون وسیله ای برای حفظ خاطره ای زنده، به کار رفته است. عکس، یادگاری است از یک زندگی در حال گذر ("قبلی، ۷۶).

عکس های خصوصی و خاص، از متنی بر می خیزند که مخاطب نیز، در همان متن زیسته است. چنین عکس هایی، "متن زیسته" را پیش روی مخاطب می گذارند. عکس مادر، مادری را "نشان می دهد"، که با او، "زندگی کرده ایم"؛ و این حاوی این نکته است که در عکس های خصوصی، "متن لحظه ی ثبت شده، حفظ شده است. بنابراین، عکس در تداومی پایدار به سر می برد" (همان، ۸۱). اما آن چه در عکس هایی به جز آن ها که ویژه و خصوصی اند - دیگر عکس های جهان - رخ می دهد، جز این است. این عکس ها، از متن خود جدا شده اند و به شیء مرده تبدیل گشته اند؛ دیگر با خواننده ی عکس، ارتباطی ندارند و فقط اطلاعات عرضه می کنند. اطلاعاتی که با تجربه ی زیسته ی شخص ارتباطی ندارد. "عکس منظره، یک آن را ثبت می کند که طی آن، عکس خود را به صورت یک صحنه ی تماشایی عرضه داشته و می گوید: نگاه کن!" (همان، ۷۷)، چنین عکس هایی غالباً، اطلاعاتی کلی را بر می نهند. اطلاعاتی که از نظام فرهنگی حاکم بر می خیزد و همین امر، ورود به دنیایی شخصی را در برابرشان ناممکن می سازد.

عکس ها، در چارچوب فرهنگی که بدان اصرار می ورزند، گاه از آن چه به دقت، نشانش می دهند، فراتر می روند. آن جا که عکس، حاوی ایده ای است که اغلب، آن را در ذهن مخاطب می پروراند و آن را در خود، چونان روی دادی که عکس برداری شده، نمایشش می دهد. اینجا آنچه عکس، نقطه ی توجه خود قرار داده، احساس زیسته ی مخاطب است. تماشاگر عکس، در برابر آن، زندگی خویش را - حواس معطوف به زیستنش را - باز می یابد. در ۱۹۱۷، **آندره کرتز^{۱۶}**، عکسی از پسری انداخته که در حال بازی با بره اش است (تصویر ۱). در برابر این عکس، از خود می پرسیم "چه چیز این عکس است که در حافظه، زنده باقی می ماند؟ چرا این عکس، برانگیزنده ی خاطرات در ماست؟ ما که نه در مجارستان قبل از سال های جنگ جهانی اول به دنیا آمده ایم و نه بچه چوپان هستیم؟... ایده ی درونی روی داد، ایده ای که در این جا، **کرتز** پذیرای آن شده، حاوی حس لمس است و این که چقدر دوره ی کودکی همه جا، این حس لمس به خصوص، حدت دارد. این عکس، واضح و روشن است. زیرا از طریق یک ایده با ما،

برخی عکس‌ها، لطفی ظریف دارند و هم "هرگز، به اغنای آن گوهره‌ی لطف‌قادر نیستند" (بارت، ۱۳۸۴، ۵۶). تلنگری که برخی عکس‌ها بر من می‌زنند، به نحوی هویدا است. گاه در برابر منظره‌ای در عکس، نابه‌گاه می‌گوییم: "دقیقاً همان‌جا است که دوست داشتم درش، زندگی‌کنم" (همان). هم‌آوایی با درون خویشتن بدون آن‌که "من"، بخواهم موجودیت خویش را در آنجا - همان‌جا که عکس، نشانش می‌دهد - نظاره‌کنم، "خیالی‌راست"، حضورم را و خواهش‌ام را، آنجا می‌برد. این‌که عکس، بی‌ملاحظه‌کاری، گاه چنین مفتون می‌کند، چیزی است آرمانی که درون من، می‌خواهدش. عکس، سرراست، خواهش مرا تلنگر می‌زند. موجودیت این تلنگر، به همان پیش‌داشت‌های تماشاگر همبسته است، که گویی لحظاتی دوره‌ای سالیانی آن فضای اتوپیایی عکس را درک نموده‌است و امروز، پیش‌فهم نخستین، او را در چنین فهمی بی‌واسطه‌فرا می‌افکند. "هر تاویل، به عناصری از پیش موجود و از پیش تعیین‌شده وابسته است. تاویل، به این اعتبار، به سنت، به تاویل‌های گذشته و به داوری‌ها و پیش‌داوری‌های گذشته، گره می‌خورد" (احمدی، ۱۳۸۷، ۴۰۷). انگار که تماشای این چشم‌اندازهای شیدایی، به گونه‌ای است که "از بودن در، یا رفتن به آن‌جا، بر یقین بودم" (بارت، ۱۳۸۴، ۵۸). این گوهر ظریف، برآمده‌ی حضوری است که یقیناً، در گذشته‌ای - آنجا - رخ داده‌است؛ آنجا بودنی که برخی عکس‌ها، در ما، بیدار می‌کنند، بی‌آن‌که ما در آنجا بوده‌باشیم، فقط شوقی است، که در برابر عکس احساس می‌شود و حتی عکس منظره‌هم، همچون لمس‌مادر در گذشته‌ای دور - که البته به حتم و یقین در آغوشش صورت گرفته - باید گزیده‌ی شوق باشد؛ باید زیستن باشد؛ و "من"، مدام، بفهمم از یقینی که، برآمده از حضور، در آن فضای عکس گرفته شده است.

با سرانگشتانمان، یا با خاطره‌ی آن‌چه سرانگشتانمان احساس کرده‌اند، حرف می‌زنند. در حقیقت، روی داد و ایده، ارتباط فعلی دارند و عکس، آنها را و نه چیزهای دیگر را، در خود قاب می‌گیرد و خاص و مطلق، همسان می‌شوند" (برجر و مور، ۱۳۸۳، ۱۱۹). آن عکس، این‌جا، لایه‌های زیسته‌ی مخاطب را می‌طلبد؛ شناخت‌وی از زندگی خویش، در بستر اجتماعی فرهنگی، که در آن رشد یافته است. و چه بسا این فهم در برابر عکس، به دلیل بسترهای متفاوت و پیش‌فهم‌های مختلف، که سنت هستنش در آن باعث گردیده‌اند، در شرایط مختلف، بسیار متفاوت و حتی، متضاد باشد.



تصویر ۱- دوستان، 3 Sep, 1917, Stergan, عکاس: آندره کرتز.
ماخذ: (برجر و مور، ۱۳۸۳، ۱۱۹)

نتیجه

دیدگان شیفته‌ی تماشاگر خود چونان عکسی، ارایه‌اش می‌دهد. تاویل اینجا، به بیانی محدود می‌شود، که برگرفت از چنین لحظاتی است؛ عمیق‌ترین و شورانگیزترین وجه وجود انسانی را نشانه می‌رود، که درونی ناخودآگاه و شهودی است. برای دیدن "من درونی" خویش، گاه تلنگری لازم است که عکس به تنهایی، مهیایش می‌کند. به هر حال، به عنوان مخاطب فرهیخته‌ی عکس‌های خاص خویش، مدام می‌دانیم که همه چیز، در دنیای مدرن امروزی، جزئی و تکه تکه شده و به نهایت موقتی است. همه‌ی تاویل‌های ما، انگاره‌های ما، حساب‌گری‌های ما، موقتی‌اند و همبسته‌اند با جریان کوتاه‌زندگی ما در اکنون مان؛ که البته آن‌چه می‌ماند، همان نتیجه‌ای است که از همه‌ی آن انگاره‌های موقتی، باقی خواهد ماند و سهمی بزرگ در روند زندگی مان خواهد داشت.

در دنیای تاویل و تفسیر عکس، این نکته‌های جزئی به ظاهر کم‌اهمیت‌اند که، به راحتی به دلیل نازل بودن اهمیت‌شان، نادیده انگاشته شده و پس، تفسیر عکس در رده‌ی تاویل و تفسیر آثار هنری چون نقاشی و حتی سینما قرار می‌گیرد. منتقدین، بر سر کوچک‌ترین جزییات، با اختلافات نظری که ارایه می‌کنند، تاویل را به پیش می‌برند. در هر حال عکس، ماهیتی دارد که چونان برگرفتی از گذشته‌ی به یقین حادث شده، در برابر مخاطب خویش، نمی‌تواند همچون بیان رسمی تفسیری، آن‌چنان‌که باید، سرراست ظاهر شود. که زندگی، که عکس بدان بسته و وابسته است، سرشار است از لحظاتی کاملاً تعریف‌ناپذیر و گنگ، که بی‌بیان رسمی‌ای، باقی می‌مانند و درون انسان را در شوری از حضور بی‌بیان‌شان، آکنده می‌سازند. رسانه‌ی عکاسی، با همان لحظات، ارتباطی سترگ و نمایان، برقرار می‌سازد و در برابر

پی‌نوشت‌ها

- ۱ Daniel Ernest Schleiermacher, Friedrich (1834-1768)
- ۲ Dilthey, Wilhelm (1911-1833)
- ۳ Heidegger, Martin (1976-1889)
- ۴ Gadamer, Hans Georg (2002-1900)
- ۵ Barthes, Roland (1915-1980)
- ۶ Camera Lucida
- ۷ E. Betti
- ۸ Habermas
- ۹ Pre-suppositions
- ۱۰ Horizontal meaning
- ۱۱ Dialog
- ۱۲ Goya, F نقاش اسپانیایی (۱۷۴۶-۱۸۲۸).
- ۱۳ برگرفته از فیلم اشباح گویا (Los Fantomas De Goya)، محصول سال ۲۰۰۶ به کارگردانی میلوش فورمن.
- ۱۴ رولان بارت اصطلاح پونکتوم را برای عکس‌هایی که بر وی زخمی می‌زنند، تعریف می‌نماید: "همین زخم‌ها هستند که اصل مطلب‌اند. بنابراین می‌توانم این عنصر... را پونکتوم بنامم: آخر پونکتوم، نیش هم هست، خال، شکاف، سوراخ ریز هم هست... پونکتوم یک عکس، همان رخدادی است که نیش می‌زند." بنگرید به: بارت، ۱۳۸۴: ۴۲.
- ۱۵ Trigger
- ۱۶ Kertesz, Andre (1985-1894)

فهرست منابع

- آ. جانسون، پاتریشیا (۱۳۸۸)، راه‌مارتین‌هایدگر، ترجمه: سید مجید کمالی، انتشارات مهر نیوشا، تهران.
- آدامز، رابرت (۱۳۸۰)، چرا مردم عکس می‌گیرند، ترجمه: رعنا جوادی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸۷)، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تاویل متن، نشر مرکز، تهران.
- بارت، رولان (۱۳۸۴)، اتاق روشن، اندیشه‌هایی درباره‌ی عکاسی، ترجمه: نیلوفر معترف، نشر چشمه، تهران.
- بِرت، تری (۱۳۸۵)، نقد عکس، ترجمه: اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، نشر مرکز، تهران.
- برجر، جان (۱۳۸۰)، درباره‌ی نگریستن، ترجمه: فیروزه مهاجر، موسسه‌ی انتشارات آگاه، تهران.
- برجر، جان و ژان مور (۱۳۸۲)، شیوه‌ی دیگری برای گفتن، ترجمه: پریسا دمندان، نشر قو، تهران.
- بورديو، پی‌یر (۱۳۸۶)، عکاسی، هنر میان مایه، ترجمه: کیهان ولی‌نژاد، نشر دیگر، تهران.
- شرت، ایون (۱۳۸۷)، فلسفه‌ی علوم اجتماعی قاره‌ای، ترجمه: هادی جلیلی، نشر نی، تهران.
- کوزنز هوی، دیوید (۱۳۸۵)، حلقه‌ی انتقادی، ترجمه: مراد فرهادپور، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

Production: Saul Zaentz. و un de film de: Milos Forman و Los Fantomas De Goya (2006).