

## تحلیل خودنگاره بارویک در انتقادی به نظریه "مرگ مؤلف" رولان بارت

دکتر اشرف السادات موسوی لری\*<sup>۱</sup>، سمانه کاظمیان مروی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> استادیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۰/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۹/۶)

### چکیده

رویکرد این مقاله؛ تحلیل خودنگاره در نقاشی و عکاسی است؛ تحلیلی که خودنگاره را با دیدگاه انتقادی به نظریه "مرگ مؤلف" مطرح می‌سازد. نظریه "مرگ مؤلف" رولان بارت از آرای مهم و پر استناد به ویژه در نقد هنری است. با توجه به این که "خودنگاره"، هنری فردگرا و معطوف به شخص مؤلف است؛ در اینجا به مثابه نمودی از مؤلف فرض می‌شود و سؤال هایی مطرح می‌شود از جمله: آیا می‌توان نظریه "مرگ مؤلف" را در همه آثار هنری تعمیم داد؟ آیا این نظریه در تحلیل تصاویر خودنگاره اعم از نقاشی یا عکاسی، همچنان کارایی لازم را در حذف مؤلف دارد؟ در پاسخ به این سؤال ها؛ نخست به توصیف نظریه "مرگ مؤلف" پرداخته و سپس با روش تطبیقی، ضمن نقد نظریه، محتوای بصری آثار انتخابی نیز تحلیل می‌شود. پژوهش حاضر با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به روش اسنادی، توصیفی و تطبیقی انجام شده است. جامعه آماری شامل ۲۰ خودنگاره از حوزه نقاشی و عکاسی بوده، اما به اجمال ۶ نمونه از آثار به گونه‌ای گزینش شده که برای اثبات فرضیه و نیز تعمیم آن به هر دو هنر نقاشی و عکاسی نیز کفایت کند. نتیجه حاصل از یافته‌ها؛ عدم تعمیم نظریه "مرگ مؤلف" در آثار خودنگاره است.

### واژه‌های کلیدی

رولان بارت، خودنگاره، مرگ مؤلف، مخاطب هنر، متن، نقد هنری.

## مقدمه

مؤلف را تصدیق می‌کنند. برای اثبات یا رد حضور مؤلف نمایش همه آنها امکان پذیر نیست چون ظرفیتی در حد جهان هنر و فضایی معادل تمامی محمل‌های آفرینش خودنگاره‌ها را می‌طلبد. از سویی دیگر مسلماً هر نظریه‌ای نیز برای اثبات و عدم تطابق آن حتی با مشاهده چند مورد متضاد هم درصد تعمیم‌پذیری آن را خدشه‌دار می‌سازد. بررسی و تحلیل حاضر به دلیل محدود کردن بحث در حد یک مقاله که بتواند نتیجه‌ای منطقی از بررسی‌ها و تحلیل‌ها را تأمین نماید، به تعداد معدودی از نمونه‌های شاخص اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد که برای عدم تعمیم‌پذیری نظریه مذکور حداقل اسناد لازم را فراهم می‌سازد. و "مرگ مؤلف" به نسبت نحوه حضور مؤلف در اثر هنری می‌تواند با "مرگ اثر هنری" معادل شود. بهتر است در ابتدای بحث نظری مفاهیمی را که در تحلیل‌ها نقش اساسی دارند، توصیف کنیم.

حضور تصویر هنرمند در خودنگاره<sup>۱</sup>؛ بی‌دلیل و خالی از احساس نیست در واقع نمایانگر رابطه میان هنرمند یا مؤلف با دنیای درون و بیرون اوست. حضور مؤلف در خودنگاره‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت زیرا به مثابه نشانه‌ای از مؤلف است، پس مؤلف را در همه آثار هنری نمی‌توان حذف کرد به ویژه در مورد آثار هنری که تصویر مؤلف حضوری تمام و کمال داشته و یا به عنوان یکی از اجزا و عناصر اصلی به تصویر در آمده باشد و مخاطب حضور هنرمند یا مؤلف را به مثابه کلیت موضوع یا عنوان اصلی اثر، و یا در زمره اجزای اصلی موضوع ببیند.

در این مقاله سعی شده با رویکردی انتقادی به نظریه «مرگ مؤلف» رولان بارت<sup>۲</sup>، میزان تعمیم‌پذیری آن در تحلیل آثار خودنگاره بررسی شود؛ بی‌شک تعداد بی‌شماری خودنگاره در جهان موجود است که تصور حضور هنرمند یا مؤلف را در ذهن مخاطب حک می‌کنند، تصاویری که نه تنها در تضاد با مرگ هستند بلکه حضور

## خودنگاره

وجود شخصیت پردازان‌های مشترک یا کلی وجود ندارد که بتوان یک سبک هنری منسجم برای همه آنها در نظر گرفت. ندای "این من هستم" برای هر یک از هنرمندان گوناگون است. وان‌ایک<sup>۳</sup> با آوردن نامش در پای آینه‌ای حضورش را در مرکز اثر اعلام می‌دارد (تصویر ۱) یا نقاش اتریشی یوهانس گامپ<sup>۴</sup> بوم خود نگاره‌اش را چون آینه‌ای ترسیم می‌کند، آینه‌ای که تصویر این هنرمند را برای همیشه در غیاب‌اش در خود نگه داشته است (تصویر ۲). از نخستین روزهای پیدایش عکاسی به تدریج اهمیت خودنگاره در نقاشی کاهش یافت زیرا عکاسی این کار را بسیار سریع‌تر انجام می‌داد. بسیاری از عکاسان و سوسه شده‌اند تا خودشان مدل کار خود شوند و همین امر موجب شده است آثار متنوعی در این زمینه عرضه شود. شاید خودنگاره را بتوان نگاشتن زندگی خویش با تصویر نامید. برای مثال عکاسان نگاه نو چهره خود را به عنوان وسیله اکتشاف‌های بصری خویش قرار دادند. عکاسان و مؤلفانی که به پرتره خود به عنوان هنر نگاه می‌کردند با بهره‌گیری از شگردها و شیوه‌های خاص می‌کوشیدند به موضوع خودنگاره بالاترین مفهوم تصویری را اعطا کنند و به بیان روان‌شناسانه و عمیق درون خود برسند. بر این اساس خودنگاره در این تحقیق به عنوان نمودی از مؤلف فرض شده است.

"خودنگاری" هنری فردی، درونی و معطوف به شخص هنرمند است. این هنر با ایجاد تماس بین دو مرز دیدن و دیده شدن، فضایی قابل تعمق را آشکار می‌کند. خودنگاره‌ها که تاریخی با قدمت بیش از شش قرن را همراه خود دارند با رواج آینه‌های ونیزی و استقلال یافتن هنرمند و ارزش‌های روح تنها، تعدادشان افزوده شد. موضوعی که نه تنها از اهمیتش کاسته نشد، بلکه در سیر خود نمونه‌هایی موشکافانه، عجیب و هرچه بیشتر روان‌شناسانه را همراه داشت. این آثار با اولین نمونه‌ها از حوالی قرن ۱۴ آغاز و تاکنون ادامه دارد. غالب نقاشان و هنرمندان آثاری از این دست دارند که همانا پرداختن به "خود" یا "من" هنرمند است، اما به نظر می‌رسد نقاش و عکاس همچنان از چهره‌اش برای بیان شرح حال خود و اینکه میل دارد چگونه جلوه کند، استفاده می‌کند. در کل او به کشف و یا تجلی احساسات و عقایدش تمایل دارد، در واقع بخش مهمی از اثر هنری، ارجاع به درون یا خود هنرمند و یا برآمده از عواطف مؤلف است، به ویژه از زمانی که یک اثر به واسطه رویت امضای هنرمند منحصر به فرد بودن را به نمایش گذارده، انگیزه فردیت‌گرایی در خودنگاره قوت بیشتری یافته و او را به آفریدن آثار هنری معرف هنرمند یا مؤلف سوق می‌دهد. تداوم حضور خودنگاره‌ها در دوره مدرن به ویژه در دهه‌های اخیر امری بدیهی تلقی می‌شود با این



تصویر ۳- یوهانس گامپ اخودنگاره، ۱۶۴۶.  
ماخذ: <http://gumpssfineart.com>



تصویر ۲- جزعی از تصویر ۱- امضای  
یان وان ایک در میانه اثر در بالای آیینه.



تصویر ۱- یان وان ایک الفینی و  
نوعر و سش، ۱۴۳۴ م.  
ماخذ: (Gardner; 2001; 577)

قراردادی دارد. اما پس‌ساخت‌گرایان می‌گویند دال اولاً ممکن است به چند مدلول دلالت کند و ثانیاً هر مدلولی دوباره در نقش دال به مدلول‌های دیگر دلالت می‌کند و لذا معنی مطلق و معینی وجود ندارد. بدین ترتیب بین دال و مدلول رابطه یکسویه و مطلق استوار نیست که اساساً فقط دال مهم و به اصطلاح همه‌کاره باشد (همان، ۱۸۵). آنان در نقد اثر هنری اولاً مؤلف را از صحنه اثر بیرون کرده‌اند و ثانیاً با طرح عدم قطعیت معنی، کار را به آنجا رسانده‌اند که می‌توان گفت به اندازه تعداد خوانندگان و مخاطبان اثر هنری احتمالاً معنا وجود دارد لذا خود متن هم در حاشیه قرار می‌گیرد و هر چه هست نظر مخاطب است.

شاید این جریان واکنشی در مقابل نقد کلاسیک باشد زیرا در آثار کلاسیک، گاه حضور مؤلف یا هنرمند آنقدر شفاف و جدی بود که متن به دست فراموشی سپرده می‌شد. در اصل برجستگی مؤلف به دلیل احساس نیاز مخاطب به گوش فرادادن به نیت و منظور مؤلف در ادبیات و هنر بود که در نهایت کشف معنای اثر را میسر می‌ساخت. در دوران معاصر مثلث مؤلف، متن و فرامتن (که در اینجا منظور همان مخاطب است) تغییر شکل یافته و مؤلف نه تنها از رأس آن تنزل کرده، بلکه از حوزه معنایی هم کنار گذاشته شده است. البته این روند یکباره نبوده و به تدریج، در دوره‌ای متن و متعاقب آن فرامتن را جایگزین آن می‌بینیم. حالا تنها متن (اثر هنری) و فرامتن یا مخاطب است که خودنمایی می‌کنند. ساخت‌گرایان متن هنری و ساختار آن را در اولویت قرار می‌دهند و به همین روال از اعتبار مؤلف کاسته می‌شود، به طوری که در نقد پس‌ساخت‌گرایانه مؤلف پس از آفرینش متن به حاشیه رانده می‌شود و دیگر به عنوان موجودی صاحب‌کنش به حساب نمی‌آید. آن وقت می‌تواند به مثابه یک فرامتن روبروی متن بنشیند. درست مثل یک مخاطب عادی؛ در هر حال حذف مؤلف محصول دوران مدرن است. هر چه باشد، از نظر بارت "تولد خواننده" در گرو "مرگ مؤلف" است.

اما هدف این پژوهش توجه به بازآفرینی معانی کثیر در ارتباط با همه اجزا مرتبط با متن هنری است و اگر نقد جدید به صدای متن گوش می‌سپارد و در پی تنوع و تکثیر تأویل‌های نوین از آثار هنری

## رولان بارت، منتقدی از دوره جدید

در دوران جدید منتقدان می‌کوشند با تجزیه و تحلیل اثر، اولاً ساختار و معنی آن را برای خوانندگان و یا مخاطبان روشن کنند و ثانیاً قوانینی را که باعث اعتلای آن اثر شده است را توضیح دهند. براین اساس نقد با دیدگاه مثبت، از یک سو به کار گرفتن قوانین ادبی و یا هنری در توضیح اثر است و از سوی دیگر کشف آیین‌های تازه و ممتازی است که در آن اثر مستتر است.

آثار رولان بارت بر طیف متنوعی از گرایش‌ها و رویه‌های نظری، از جمله ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، پس‌ساختارگرایی، مطالعات فرهنگی و هنری، نقادی ادبی و روان‌کاوانه تأثیرگذار بوده است. او را می‌توان یکی از بنیان‌گذاران نظریه ادبی و فرهنگی معاصر خواند. رولان بارت "نقد ادبی" را هم شأن با "اثر ادبی" می‌داند و "منتقد ادبی" را هم شأن با "مؤلف" دانسته زیرا به نظر وی "منتقد ادبی" همچون "مؤلف" کار خلاق می‌کند. این دیدگاه به ویژه در مورد نقدهای هنری او در مورد عکاسی، صادق است.

رولان بارت را می‌توان یکی از ساختارگرایان به حساب آورد که بعدها به گروه پس‌ساختارگرایان پیوست. ریشه ساختارگرایان به فرمالیسم و مکتب پراگ و سپس به نئوفرمالیسم و فوتوریسم می‌رسد که بعدها از نقد نو هم متأثر شده است. به نظر ساختارگرایان مکتب پراگ<sup>۵</sup> اثر هنری ارگانیک [سازمانی] است که هر جزء یا پدیده‌اش در ارتباط با یک کل بررسی می‌شود. یعنی هر پدیده، جزئی از یک ساختار کلی است (شمیسا، ۱۳۸۳، ۱۷۷).

ساختارگرایی بیشتر مبتنی بر دید هم‌زمانی<sup>۶</sup> است یعنی به علل و عوامل قبل توجه ندارد بلکه هدف ساختارگرایان مشخص است و آن تجزیه و تحلیل پیام ادبی و هنری بر مبنای ساختار آن است. ساختار البته هر دو جنبه صورت و معنا را در برمی‌گیرد. ساختارگرایان معتقد بودند که همه پدیده‌ها دارای ساختارهای خاص قابل کشفی هستند و ظواهر گوناگون نباید ما را فریب بدهند. بطور خلاصه فرق عمده ساختارگرایی با پس‌ساختارگرایی از دیدگاه بارت در این است که ساختارگرایان می‌گویند در یک اثر ادبی و یا هنری هر دال، مدلولی

عناصر نقد کامل	تأثیر نظریه "مرگ مؤلف" در نقد هنری	نقد پس‌ا ساختارگرا	نقد ساختارگرا	نقد کلاسیک و رمانتیک

نمودار ۱- تأثیر گذاری و جایگاه عوامل موجد آثار هنری، از نقد کلاسیک تا مدرن.  
 مأخذ: (موسوی لری، ۱۳۸۹)

است» (مقدادی، ۱۳۷۸، ۴۵۱). بارت در کتاب اتاق روشن<sup>۷</sup> در ارتباط با عکاسی به مرگ مؤلف تأکید می‌کند، به ویژه با توجه به این عبارت او؛ «من هرگز نمی‌توانستم از آن گروهی باشم که مسئله عکاسی شان، استوار بر عکاس است. خواه این عکس، خودنگاره باشد و یا یک منظره از طبیعت. من صرفاً دو چیز را تجربه کرده بودم: یکی تجربه سوژه نگریسته شده و دیگری تجربه سوژه نگرنده را» (بارت، ۱۳۸۶، ۲۳). این نظریات در مورد تمامی ژانرهای عکاسی است. بر اساس این نظریه؛ مخاطب اثر هنری در قبال مرگ مؤلف، متولد می‌شود و به عنوان بازخالق اثر نقش دارد بنابراین مخاطبان در دوره های گوناگون، می‌توانند نسبت به متون مختلف معناهای متکثری خلق کنند.

شاید بتوان گفت مهم‌ترین کارهای بارت در حوزه نقد ادبی "اس/زد" و "از اثر به متن" است. سه تحولی که بارت نحوه وقوع آنها را در "از اثر به متن" تشریح می‌کند اینها هستند:

- (۱) رد رابطه نسبی میان مؤلف و متن
- (۲) طرح ریزی متن<sup>۸</sup> و نه اثر در نتیجه‌ی ساختارگرایی
- (۳) ایجاد زبان تازه ای برای رشته‌ی نقادی که منعکس کننده چارچوب‌های ارجاع و چرخش از اثر به جانب متن باشد (پین، ۱۳۸۲، ۹).

مرگ مؤلف که در مقایسه با "از اثر به متن" صورت بسیار تهاجمی‌تر و جدلی‌تری دارد و سه سال پیش از آن انتشار یافته، گویای گذر از مفاهیم حاکمیت مؤلف و ادبیات مؤلف محور و جایگزین‌سازی آنها با مخاطب و متن است. در "اس/زد" بارت تمایز میان متون "خواندنی"<sup>۹</sup> و "نوشتنی"<sup>۱۰</sup> را معرفی می‌کند.

گروه اول را صرفاً به این دلیل "خواندنی" نامیده است که باید تسلیم آن شد. در این نوع ادبیات گذر از دال به مدلول واضح، از پیش تعیین شده و اجباری است. اما مقصود او از متون "نوشتنی" آن دسته از نوشته‌ها هستند که خواننده را به مشارکت فعال در تولید معنایی که حد و پایانی بر آنها نمی‌توان متصور شد، دعوت می‌کنند. ادبیات از نوع دوم یعنی متون نوشتنی، ما را خودآگاهانه به خواندن فرا می‌خواند، تا بدان بیپوندیم و از رابطه متقابل و تعامل بین نوشتن و خواندن آگاه باشیم و سرانجام به ما لذت مشارکت، لذت همراهی در کار نوشتن و لذت مؤلف بودن می‌دهد. همچنین بارت دو نوع متن را از هم متمایز می‌کند، همان طور که در ارتباط با عکاسی بین دو واژه "استودیوم"<sup>۱۱</sup> و "پونکتوم"<sup>۱۲</sup> تفاوت می‌گذارد و استودیوم را همانند متن خواندنی و پونکتوم را همانند متن نوشتنی می‌انگارد و نیز بر اساس آن بارت باز هم دست به نوآوری واژگان

است. بنابراین فرایند معنایابی چند صدایی در صورت توجه به همه عوامل مرتبط با هنرمند، اثر هنری، مخاطب و منتقد، می‌تواند کثیر باشد. به ویژه در خود نگاره که بدون توجه به مؤلف یا جایگاه آن در متن هنری، غفلت از اصل موضوع خواهد بود زیرا کل یا جزئی از متن اثر هنری را مؤلف به خود اختصاص داده و عنصر مهمی در ترکیب بندی است و به لحاظ ساختاری هم می‌تواند نقشی اصلی یا تکمیلی در نقد خودنگاره داشته باشد. اگر حذف مؤلف به معنای سکوت تمام یا بخشی از متن اثر هنری باشد، در نتیجه برابر با حذف بخشی از متن یا تأویل‌های آن خواهد بود. در آن صورت آیا نظریه "مرگ مؤلف" می‌تواند در همه آثار با یک قوت تعمیم یابد؛ از سوی دیگر، قائل شدن به هرگونه "حق و تو" یا "سکوت" یا "مرگ" برای هریک از عوامل موجد اثر هنری، اعم از هنرمند، متن اثر هنری، منتقد و یا مخاطب موجب دور شدن از هدف نقد کامل خواهد شد. این گونه به نظر می‌رسد که فرایند نقد و تحلیل در زمانی متعادل و کامل خواهد شد که به همه عوامل موجد آثار یا جریان‌های هنری توجه شود. همانطور که در نمودار ۱ مشاهده می‌شود، در طی جریان‌های متنوع هنری هر بار که به یکی از عوامل ایجاد یا رواج رویدادهای هنری توجه ویژه می‌شده؛ رئوس دیگر عمداً و یا سهواً در سایه قرار می‌گیرند. در نتیجه ابعاد گسترده نقد دچار نقصان می‌شود. هر چند که این کار به نقدهای تخصصی بیانجامد ولی همانند نورافکنی قوی و قدرتمند آنچنان نور شدید و زننده ای به یک جنبه افکنده می‌شود که انعکاس آن چشم را از دیدن جوانب دیگر عاجز می‌نماید (نمودار ۱).

## نظریه "مرگ مؤلف" رولان بارت

نظریه "مرگ مؤلف" رولان بارت، حرکتی جدی در حذف مؤلف بود که بسیاری از جریان‌های رایج را تحت تأثیر قرار داد. البته تئوری "مرگ مؤلف" محدود به آثار زمان خاصی نیست. یک خوانش دوباره معطوف به متن است و حتی می‌تواند نخستین متن یا اثر هنری تاریخ را هم در برگیرد. این حرکت بعد از شکل‌گیری نظریه رولان بارت ابتدا در ادبیات و بعدها هم در آثار هنری همچون عکاسی تسری پیدا کرد. بارت در سال ۱۹۶۸ مقاله ای تحت عنوان مرگ مؤلف منتشر کرد. در این مقاله، او این نظریه را بیان می‌کند که تولد خواننده به بهای مرگ مؤلف است. این مطلب به مفهوم مرکززدایی از متن است. از نظر وی «مؤلف شخصیت عصر نو تولید جامعه ماست که تجربه گرایی قرون وسطی و عقل‌گرایی فرانسوی به ظهور آن کمک کرده

۴۵۳). همانند نمودار ۲ که مخاطب یا گیرنده، مقصد معانی است. بارت معتقد است که مؤلف که برکنار شود، ادعای رمزگشایی متن دیگر یکسر عبث می‌نماید. قائل شدن به مؤلفی برای یک متن به معنی تحمیل محدودیتی بر آن متن، مهیا کردن مدلولی نهایی برای آن و فروبستن آن است. چنین برداشتی کاملاً مناسب حال نقادی رومانیتیک و راحت کردن کار اوست. در اینجا سئوالی دیگر پیش می‌آید، اگر ادعای رمزگشایی متن توسط مؤلف، حتی به اندازه یکی از مدلول‌ها و نه مدلول نهایی در نظر گرفته شود، آیا به دامنه مدلول‌های دیگر حداقل یک مدلول هم سنگ آنها افزوده نمی‌شود؟ براساس این نظریات؛ معنی را مؤلف به وجود نمی‌آورد. او دال‌ها را در اثر می‌نشانند و مدلول‌ها در اختیار مخاطب است. بدیهی است که یکی از عوامل اصلی پدید آورنده یک متن مؤلف است، حال اگر دال نشانده شده در متن تصویر خود مؤلف باشد، در آن صورت چگونه می‌توان یک متن را خالی از دال اصلی یا خودنگاره‌ی مؤلف تصور کرد؟ در این جا مؤلف خود را به متن تبدیل و یا تحمیل کرده است و خوانش متن با حذف تصویر یا اثر وجودی مؤلف، مسلماً خوانش کاملی نخواهد بود. به منظور آشنایی بیشتر با نظریات بارت، در جدول ۱ چکیده‌ای از نظریات وی درباره مؤلف، مخاطب، منتقد و متن تنظیم شده است.

## تعریف خود در خودنگاره

مواجهه فرد با چهره خویش به منظور دستیابی به یک بازنمایی صادقانه یا متقاعدکننده از خود، همیشه با این تصور توأم است که درون و برون در نهایت از یکدیگر متمایزند و دست کم دو خود وجود دارد. یکی در دسترس و دیگری مخفی و پنهان. بنابراین بسیاری از چهره‌ها و پرتره‌ها، به منزله اشارت‌های شخصیت و خلق درونی شناخته می‌شوند. فیزیک یک چهره، نوع نگاه سوژه،

می‌زند و از دو واژه "نویسا"<sup>۳۳</sup> و "نویسنده"<sup>۳۴</sup> نام می‌برد. نویسا کسی است که اندیشه‌ای را به مخاطب تحمیل می‌کند اما نویسنده خلق معنی را برعهده مخاطب می‌گذارد و این دسته بندی‌ها در مورد هنرمند خودنگاره نیز صادق است. بر این اساس هنرمند خودنگاره می‌تواند در مقام نویسا باشد که خود را به مخاطب تحمیل می‌کند، اثر او می‌تواند بیشتر همچون یک متن استودیوم به عنوان منعکس کننده نیت مؤلف باشد.

فرستنده ←	بافت پیام تماس رمز	← گیرنده
-----------	-----------------------------	----------

نمودار ۲- مدل ارتباط زبانی یاکوبسن.

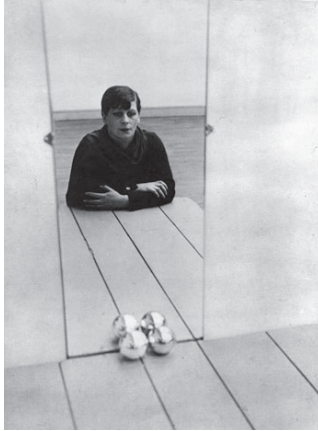
مأخذ: (سلدون و ویدوسون، ۱۳۷۷، ۶۸)

اکنون می‌دانیم که از دید بارت یک متن، خطی از کلمات و یا یک اثر هنری، تصویری نیست که تنها یک معنای خداگونه (پیام مؤلف به عنوان خدای خالق اثر) را بیان کند، بلکه واقعیتی چند ساحتی است که در آن مجموعه‌ای از نوشته‌ها و تصاویر و یا علائم که هیچ یک اصیل نیستند، ترکیب می‌شوند و با هم برخورد می‌کنند. یک متن، بافتی از عناصر یک اثر است که از مراکز غیر قابل شمارش فرهنگ و هنر به وجود می‌آید. این سخن به این معناست که فقط یک معنای ثابت در متن وجود ندارد بلکه در متن با چندگانگی معنا مواجهیم و هیچ کدام از این معانی در حکم معنای اصیل و نهایی اثر نیست. بارت در ادامه می‌گوید: اما مکانی وجود دارد که این چندگانگی‌ها در آن متمرکز می‌شوند و آن مکان "مخاطب" است و نه آن طور که تاکنون گفته شده. وحدت متن یا اثر، نه در مبدأ، بلکه در مقصد آن (مخاطب) قرار دارد. بارت ثابت می‌کند که این زبان است که سخن می‌گوید، نه مؤلف. همچنین به این نتیجه می‌رسد که این، مخاطب است که سازنده معناست و به متن معنا می‌دهد، نه شخص مؤلف (مقدادی، ۱۳۸۷،

جدول ۱ - چکیده نظریات بارت در مورد عوامل و عناصر مرتبط با متون هنری که در این مقاله به آنها استناد شده.

مؤلف / هنرمند	مخاطب	منتقد	متن / اثر هنری
مرگ مؤلف در قبال تولد خواننده / این زبان است که سخن می‌گوید، نه مؤلف. / استفاده از ضمیر او برای مؤلف به جای ضمیر من	سوژه نکرده / محور اصلی نقادی متون ادبی و هنری و آثار / مخاطب سازنده معناست و به متن معنا می‌دهد، نه شخص مؤلف /	سوژه نکرده / "منتقد ادبی" هم شأن با "مؤلف" است	سوژه نگریسته شده / "نقد ادبی" هم شأن با "اثر ادبی" است. هر اثری که با سرشت نمایان تصور و درک شود، متن است و چندگانگی معنا در متن است / طرح ریزی متن و نه اثر در نتیجه ساختار گرایي /عکس، بیکر سوژه نگریسته شده را می‌میراند.
مؤلف شخصیت عصر نو تولید جامعه ماست که تجربه گرایي قرون وسطی و عقل گرایي فرانسوی به ظهور آن کمک کرده است. / رد رابطه تمثیلی بین مؤلف و متن، رد رابطه پدرانگی که پیام مؤلف به عنوان خدای خالق اثر تلقی می‌شود	وحدت متن یا اثر، نه در مبدأ، بلکه در مقصد آن (مخاطب) قرار دارد. با طرح عدم قطعیت معنی، به تعداد خوانندگان و مخاطبان اثر هنری احتمالاً معنا وجود دارد لذا خود متن هم در حاشیه قرار می‌گیرد و هر چه هست نظر مخاطب است.	منتقد همچون یک مؤلف کار خلاق میکند. در نقد اثر هنری مؤلف را از صحنه اثر بیرون کرده‌اند.	متن نویسا یا متن خواندنی یا مفهوم اثر که در آن معنای یک سوژه دال به مدلول مد نظر مؤلف را بر خوانش متن حاکم می‌سازد. واژه استودیوم درعکاسی نیز با تأکید بر رابطه مذکور، تأکید بر معنای مدنظر مؤلف یا عکاس در اثر اطلاق می‌شود.
"مرگ مؤلف" البته مرگ همه اشکال عاملیت مؤلفانه نبوده، و بارت در لذت متن حتی از میل خاصی به مؤلف سخن می‌گوید.	تأکید بر نظر مخاطب با ارائه مفهوم واژه پونکتیوم در عکس یا متن نویسنده که بر خوانش متکثر متون توسط مخاطب تأکید می‌کند.	زبان تازه ای منعکس کننده چرخش از اثر به متن باشد	متن نویسنده یا نوشتنی که لذت مؤلف بودن و خوانش های متکثر و معنارایی های متعدد را به مخاطب می‌دهد. معادل مفهوم پونکتیوم در تقابل با استودیوم که در عکاسی معنای خاص و نافذی از عکس یا متن را از سوی مخاطب ارائه می‌کند.

مأخذ: (موسوی لری، ۱۳۸۹)



تصویر ۴- فلورانس هنری | خودنگاره، ژنو، ۱۹۲۸.  
ماخذ: ( <http://web.gc.cuny.edu> )

از نظر سارکوفسکی<sup>۱۶</sup> عکس‌های درون آینه‌ها خود بیانگرند و درباره جهان بینی عکاسی که عکس‌ها را گرفته است نکات بسیاری را آشکار می‌سازند. پویشگرند، بی‌آنکه الزاماً منطقی باشند، معمولاً بیشتر متأثرکننده‌اند تا باریک‌بینانه. آینه‌ها با سنت اکسپرسیونیستی و هنری هم سو هستند. بنابه دیدگاه رومانیتیک‌ها، مفاهیم عالم منوط به ادراک خود مؤلف است و یک عکس بر اساس استعاره‌هایی که هنرمند برایشان تعیین کرده، مفهوم می‌یابد. هنرمند با تشخیص الگوها و ایجاد نمونه‌ها و بکارگیری نمادها با بینش گسترده‌تری به خلق اثر می‌پردازد. آینه‌ها همچون یک نماد هنری بیشتر درباره هنرمند می‌گویند. آینه‌ها به گونه‌ای رومانیتیک خود بیانگرند. توجه‌شان بیشتر معطوف به نمایش و جاهت‌جویی است تا توصیف، معمولاً زاینده دیدگاهی‌اند که سادگی را از طریق صورت‌های انتزاعی می‌جویند و در پی برانگیختن عواطف و احساسات و مضامینی نظیر موضوع‌های تجریدی، پیکره‌های عریان و خودنگاره‌ها را می‌پسندند (برت، ۱۳۸۰، ۸۴).

اگر بخواهیم این خودنگاره را بر اساس دیدگاه رولان بارت مورد بحث و بررسی قرار دهیم با توجه به گرایش ساختارگرایانه بارت، ساختار این تصاویر بر اساس تحلیل مشاهده‌ای و انگاشت آن تحت شبکه‌های فرمالیستی و گسترده است؛ که با دیدگاه بارت همخوانی دارد. اما از طرف دیگر این خودنگاره را با نظریه "مرگ مؤلف" نمی‌توان تحلیل کرد، چرا که هنرمند در این آثار سعی در عریان کردن خصوصی‌ترین موارد شخصی داشته و به طور حتم نشان دادن این گونه دال‌ها در متن خود آگاهانه است، همان طوری که بارت در نظریه استودیوم به اراده مؤلف اشاره دارد.

از نظر وی، استودیوم، مصالحه‌ای است جاری میان آفریننده و مصرف‌کننده عکس. استودیوم نوعی آموزش است که کشف عکاس را برای مخاطب ممکن می‌سازد. اما پونکتوم معنای عکس استودیوم را تکه تکه می‌کند و معنادهی تصویر را متحول کرده، برای فرد خواننده/بیننده تصویر، موجد سرخوشی معنایی‌های متعددی می‌شود.

به نظر می‌رسد پونکتوم در این خودنگاره احتمالاً فراتر از

صحنه‌ای است که علائم درد یا خنده، تمایلات عاطفی عشق یا کینه، حالات روانشناسانه ترس یا آرزو و حتی کیفیات روحانی پارسایی یا اهریمنی را نمایش می‌دهد. ممکن است این خود؛ خود واقعی هنرمند باشد و آن را صادقانه به مخاطب بشناساند و یا شاید همانی باشد که هنرمند و یا عکاس آرزویش را دارد و یا به دلایل مختلف بخواهد به مثابه تشبیه یا استعاره، آن ویژگی‌ها را نشان دهد و خود را با لباس مبدل یا با آرایش و گریم، می‌تواند شبیه هر کس دیگری بنمایاند. به همین ترتیب چهره نیز می‌تواند نقابی دیگر، خودی دیگر را افشا کند که به هر دلیلی معمولاً مستور است یا به صراحت آشکار نیست. این وجه خیالی به تصویر تبدیل می‌شود. همانطور که در خودنگاره‌ی برخی عکاسان آنها در حالت آرایش شده می‌بینیم که یک دال اثر بخش از خودی "با سیمای متفاوت" است.

در واقع بارت در مباحثش به این خود دیگر هنرمند در خودنگاره اشاره دارد زیرا اقتدار هنرمند خودنگاره را زیر سؤال می‌برد و از خود دیگری به جز هنرمند، نام می‌برد که ترندهای عکاسانه و گریم هم در این امر بی‌تأثیر نیست چرا که او نیز می‌خواهد من دیگری را به مخاطب خود معرفی کند در نتیجه خود واقعی در اثر پنهان می‌ماند. البته این را هم باید در نظر گرفت که در دنیای نقد و فلسفه، هیچ نظریه‌ای را نمی‌توان مطلق انگاشت. این در مورد خودنگاره‌های هنرمندان هم صادق است چرا که یک خودنگاره از نحوه برخورد یا شناخت هنرمند از خودرونی‌اش نشأت می‌گیرد شاید هنرمند به وسیله نشان دادن خود دیگری سعی دارد ابهامات و ناشناختگی ابعاد و ظرفیت‌های گسترده درونی خود را بیان کند. پس در این حالت نیز، مرگ مؤلف اتفاق نمی‌افتد و باز پیام مؤلف جریان خوانش متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. حتی اگر به زعم ما خود واقعی‌اش تنها یکی باشد و آن را به نمایش نگذاشته باشد. مضاف بر این که چهره و شخصیت انسان‌ها از تولد تا مرگ مدام در حال تحول است، پس خود واقعی نیز همگام با تحولات و مقتضیات زمان و مکان در تغییر است.

## تحلیل عکس‌ها

خودنگاره‌ای است از فلورانس هنری<sup>۱۵</sup> (تصویر ۴) را مشاهده می‌کنیم. در اولین برداشت سریع، پردازش ساختاری آن جلوه‌گری می‌کند. ساختار قاب در قاب آن و نیز بازی خطوط و فرم‌ها و دید همزمانی که توسط آینه و فضای اطراف به وجود می‌آید، باعث خلق یک اثر هنری ساختارگرا می‌شود. خطوط فضای عکس در نهایت چشم را به سوی عکاس هدایت می‌کند به طوری که عکاس در امتداد یک مسیر در مرز واقعیت و غیر واقعیت قرار دارد.

آینه و به وجود آوردن یک تصویر دوگانه و دو پهلو در عکس، در نظر برخی از صاحب‌نظران به نوعی ابهام خودشناسانه هنرمند اشاره دارد. بار مفهومی عکس، در جهت شناسایی عکاس است. وجود دو عنصر کروی بی‌ثبات و لغزنده و انعکاس آنها در آینه گواه این ادعا است.

که او به عکسی می‌نگرد، یک تماشاگر می‌شود و "مرگ" را در آن عکس تجربه می‌کند یعنی لحظه از دست رفته‌ای را می‌نگرد که در تصویر عکس ثبت شده است. از این گذشته هنگامی که او به عکسی از خود می‌نگرد، کشف می‌کند که او به تصویری از گذشته بدون بازگشت بدل شده که نماینده موجودیت "مرگ در شخص" است (پین، ۱۳۸۲، ۱۵۴). اما از دیدگاهی دیگر و از زاویه‌ای کاملاً متضاد با دیدگاه مذکور؛ به نظر می‌رسد که در خودنگاره در واقع هنرمند با قرار دادن خود در تصویر سعی بر نشان دادن حضور جاویدان از خود و نامیرا بودنش و یا زنده بودنش در درون اثرش را دارد و بسته به سبک و شیوه کار هنرمند، حضور وی در تصویر می‌تواند پررنگ تر شود و یا بالعکس. در اصل اگر حضور هنرمند در تصویر عکس و یا نقاشی را نوعی پیوستن مؤلف به ماهیت زمان یا تاریخ فرض کنیم او از گذشته به آینده می‌پیوندد. نو به نو در تحول خواهد بود.

در عکس خودنگاره مایکلز<sup>۱۸</sup> (تصویر ۶) می‌توان مرگ و زندگی را هم‌زمان یا همراه هم مشاهده کرد که هنرمند در هر دو مرحله ایفای نقش کرده و احتمالاً نیت خود را اعلام می‌کند که زنده یا مرده اش هر دو در اثر، حضوری با معنای خود مؤلف دارند. خودنگاری پیوند هنرمند یا مؤلف به زمان است؛ زمان بی‌بازگشت گذشته و زمان مستمر و نو به نوی آینده، زیرا با هر بار خوانش یک عکس هنری، در واقع آن عکس به نوعی، بازآفرینی می‌شود و باعث می‌شود که یک اثر، برای همیشه زنده و جاودان باشد و اگر این تصویر (اعم از عکس و یا نقاشی و...) حضور هنرمند را در خود به همراه داشته باشد، تأکیدی است بر جاودانگی اثر و هنرمند موجد آن.

اگر به دو خودنگاره ازدو عکاس مدرن، ریچارد اودون<sup>۱۹</sup> و لی فرید لندر<sup>۲۰</sup> توجه کنیم دلایل مستندی مشاهده خواهیم کرد. به نظر می‌رسد در خودنگاره اودون (تصویر ۵) با توجه به نگاه مستقیم عکاس که در این نوع نگاه سوژه به تصویر کشیده شده، مستقیماً مخاطب را با خود درگیر می‌کند و ارتباط قوی‌تری برقرار می‌شود. که در واقع این گونه پرتره‌ها را از دوره رنسانس به عنوان فرشته یاد می‌کنند چرا که پرتره، بیننده را کاملاً در رفت و آمد نگاه خویش قرار می‌دهد و اساساً جهت نگاه مستقیم، علاوه بر آمرانه بودن؛ بیان کننده عمق درون انسان‌ها است. چشم درپچه روح و جان آدمی است و دزدیدن نگاه از دیده شدن را؛ معمولاً خلاف صداقت قلمداد می‌کنند.

در اینجا اگر بخواهیم بر اساس جریانان نشانه‌شناسی امروزی و مطالب گفته شده برای این خودنگاره، ضمیری اعمال کنیم، بهتر است از آن به عنوان ضمیر "من" یاد شود چون سوژه می‌خواهد خود یا نیت درونی اش را از طریق نگاهش، عریان کند. این طور به نظر می‌رسد که اگر این سوژه هنرمند باشد، "من" می‌تواند تبدیل به "ما" شود. سوژه هنری و "تو" مخاطب که در حال حاضر با من هنرمند که از طریق نگاه، شریک و درگیر هست، "ما" را تشکیل می‌دهند. جالب توجه است که رولان بارت به جای اعمال ضمیر من برای هنرمند به منظور تقلیل ارزش هنرمند یا مؤلف، از ضمیر "او" استفاده می‌کرد و به طور کلی به خود دیگر هنرمند اشاره داشت.

حضور پرمعنای دو گوی فلزی لغزان در جلوی آینه و انعکاس آنهاست. به ویژه به این دلیل که مسئله مذکور قبلاً گفته شده دیگر پونکتوم نمی‌تواند باشد، پونکتوم همان معنای خاص نزد مخاطبان است که هر بار دیدگاه و نشانه تازه‌ای و مدلول نوینی را طرح می‌کند. اگر به خطوط موازی جلوی آینه توجه کنیم و به محل استقرار توپ‌ها بنگریم، صحنه‌ای از امتداد مسیر زندگی به نظر می‌رسد. آیا هر دو گوی چسبیده به آینه در انتهای میز که به مثابه خط انفکاک واقعیت از مجاز است، به هم ارزش بودن جنسیت‌ها در طی یک مسیر یکسان و در راستای رسالت انسانیشان اشاره نکرده؟ تأکیدی بر توازن ارزش‌های معنوی و انسان‌گرایانه، فارغ از زنانگی یا مردانگی نمی‌تواند باشد؛ احتمال دارد هنرمند علاوه بر نفی عمدی ناهمانندی‌های متعارف میان دنیای زنان و مردان؛ نه تنها آنها را نظیر دو گوی یکسان دیده، بلکه از انتخاب سطح براق و آینه‌ای گوی‌ها نیز هدفی داشته زیرا آنها منعکس کننده یکدیگر نیز هستند. بر این اساس می‌توان گفت دال بر وجود یا انعکاس خصلت‌های زنانه در وجود مردان و بر عکس خصلت‌های مردانه در زنان باشد. به همین منوال ملاحظات ثانوی موجی از دال‌ها و مدلول‌های بیشمار را به سوی معنایابی از نوع استودیوم یا پونکتوم سوق می‌دهد؛ اما اغلب این تحلیل‌ها بر محور حضور مؤلف در آن سوی آینه و نیز انعکاس آن در دو فضای واقعی و غیر واقعی اشعار دارد.

## واژه مرگ در عکاسی از دیدگاه بارت

بارت در بخش دوم کتاب آخر خود یعنی "کامرا لوسیدا" می‌گوید: «فردی که سوژه‌ای در برابر عدسی دوربین می‌شود، با ژست گرفتن در برابر دوربین، به جسم دیگری در آمده و خود را به یک تصویر [دیگر] مبدل می‌سازد. تنها این نیست که عکس پیکر تازه بی در تصویر می‌آفریند؛ عکس، پیکر سوژه نگریسته شده را نیز می‌میراند» (پین، ۱۳۸۲، ۱۴۹).

پس، عکاسی از نظر بارت یک هنر غیاب و مرگ است. اگر بتوان این نظر بارت را در ارتباط با عکس‌هایی که هنرمندان از خود به عنوان سلف پرتره می‌گیرند، تطبیق داد آنگاه ملاحظه می‌شود که تا چه حد سوژه (هنرمند) در اثر، نشان دهنده اندیشه ژرف از خود است. به نظر بارت میان فرد یا سوژه با تصویرش فاصله وجود دارد. در عکس خود به دیگری بدل می‌شود و رجوع کردن به هر سوژه انسانی به عنوان خود فرد، همواره گمراه کننده خواهد بود. البته دیدگاه رولان بارت را نمی‌توان در ارتباط با تمامی خودنگاره‌ها به طور مطلق بسط داد.

با توجه به اشاره یوسف کارش<sup>۱۷</sup> عکاس شهیر، همه آدم‌ها نقابی به چهره دارند تا آن چه را در خود دارند پنهان کنند. این نقاب در لحظه بسیار کوتاه یعنی کسری از ثانیه از چهره آنان کنار می‌رود و فرد در برابر دوربین عکاسی به سوژه‌ای تبدیل می‌شود که نمی‌تواند خود را در برابر مخاطب پنهان کند.

در جای دیگر بارت در ارتباط با مرگ، بازگو می‌کند هنگامی

مؤنث نقش بسته است. هر گونه خوانش فراتر از متن و هر گونه مدلولی را می‌توان از این دال تصور کرد. خوانشی کلیشه‌ای یا استودیومی (حاصل از متن فیلم‌های پلیسی)، احتمالاً از تحت نظر بودن و یا عدم امنیت زن یا در تعقیب بودن او توسط سایه‌ای سیاه و سنگین را رقم می‌زند. یا اگر معنایی مثبت از سوی مخاطب به متن این عکس تحمیل کرد، هرچند که با ترکیب بندی ساختار بصری و فرهنگ و تفکرات مردمان اروپایی نامأنوس است، اما با توسل به مفهوم شعر مولانا<sup>۲</sup>، مخاطب یا هر کسی از ظن خود عکس را تفسیر کند و در آن صورت شاید بتوان با توجه به فرهنگ ایرانی گفت که "سایه مرد" دال بر "حمایت و پشتیبانی مرد از زن" است.

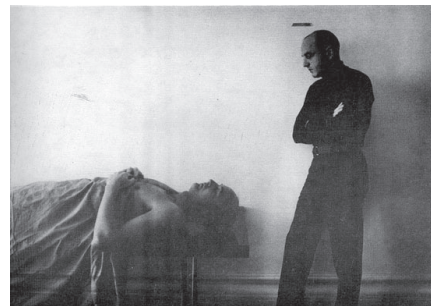


تصویر ۵- ریچارد اودون اخوندنگار، ۱۹۷۸.

ماخذ: (moreintelligentlife.com/story/Avedon-close-up)



تصویر ۷- لی فریدلندر اخوندنگار، ۱۹۶۶.  
ماخذ: (Maters-of-photography.com)



تصویر ۶- دوآن مایکلز اخوندنگار، ۱۹۶۸.  
ماخذ: (http://collectionsonline.lacma.org)



تصویر ۸- لی فریدلندر اخوندنگار، جاده غربی، نیویورک، ۱۹۶۷.  
ماخذ: (Maters-of-photography.com)

در این تصویر مشاهده می‌شود که مؤلف از خود سایه‌ای غیرمستقیم و مبهم باقی گذاشته است اما اگر همان سایه مبهم مؤلف حذف شود، به معنای متکثر تصویر آسیب خواهد رساند. به ویژه زیبایی ابهام در این متن را از بین خواهد برد متنی که به تعبیر بارت از نوع نویسا نیست زیرا به مخاطب اجازه می‌دهد لذت مؤلف بودن را تجربه کند و به متنی از نوع نویسنده نزدیک شود و مدام تعبیری جدید از عکس را مطابق فرهنگ و خوانش خود ارائه دهد. اما تمامی این لذت معناپردازی، مغایرتی با حضور سایه مؤلف ندارد بلکه در سایه مؤلف این معناسازی‌ها شکل می‌گیرد.

آثار لی فریدلندر، به عنوان یک عکاس آمریکایی مستندکار اجتماعی قرن ۲۰، بیانیه‌های تصویری‌ای را بیان کرد که مستلزم فرآیند مشاهده و تولید معنا است. عکس‌های او، محیطی است که ساختار آن مانند یک کولاژ از تکه‌های مشخص، دقیق و بخش‌های منفصل و گسسته از هم تشکیل شده و آنها را در یک لحظه ساده،

دوربینی که هنرمند (تصویر ۵) در دست دارد در واقع دال بر عکاس بودن وی است. مخاطب نیز نمی‌تواند ارتباط مؤلف با دوربین را نادیده انگارد و در نهایت با دال‌های نشانده شده در عکس، با توجه به حالت و نوع نگاه عکاس ارتباطی مستقیم برقرار می‌کند. حال اگر نظریه مرگ مؤلف را در این تصویر بتوان اعمال کرد، حتی ضمیر او را برای عکاس بکار برد باز هم نمی‌توان عکاس را نادیده انگاشت، اگر چنین کاری را بتوان در حذف عامل اصلی تولید متن انجام داد؛ بیش از ۲/۳ فضای متن تصویر را یا باید حذف کرد و یا نادیده انگاشت؛ در هر دو صورت متن آسیب جدی خواهد دید.

در تصویر ۵ حضور شفاف و مؤثر مؤلف احتمالاً با نزدیک‌ترین تصویر از شخصیت واقعی‌اش جلوه‌گر شده ارتباط مؤلف با دنیای واقعی کاملاً آشکار بیان شده و شخصیت عکاس یا هویت او، خود واقعی او در محیط کسب و کار ست زیرا در دنیای امروز چپستی شغل یا چه کاره بودن هر کس معمولاً جایگزین چه کسی بودن (نژاد، نسب، ...) شده. در چنین حالت‌هایی چگونه می‌توان اراده یا تصویر مؤلف را، حتی اگر خود دیگر یا خود استحاله شده و یا گریم شده را به نمایش گذاشته باشد حذف کرد؟

مورد دیگر تحلیل خودنگاره لی فریدلندر در (تصویر ۷) است که شرایط آن کاملاً فرق می‌کند. در این خودنگاره مخاطب نمی‌تواند به درونیات هنرمند یا مؤلف به طور واضح پی ببرد و اساساً با عکاس ارتباطی بسیار ضعیف و غیرمستقیم برقرار می‌کند. در این تصویر مؤلف دیگر اول شخص نیست؛ سایه‌ای است که بر پشت شخصیتی



در خودنگاره لندر (تصویر ۸)، تصویر او به هنگام عکاسی از یک منظره دیده می‌شود که احتمالاً کلیسا یا گورستانی است که شعار خداوند نگهدار آمریکا باشد را در سردر آنجا می‌بینیم. این شعار، علامت صلیب و تصویر لندر در مجموع دال‌های مدنظر مؤلف است که می‌تواند استودیوم عکس باشد همان نقش دعا و شعاری را ایفا کند که خواهان جاودانگی خود مؤلف و سرزمین اوست. این شعار بر روی اسکناس‌های این سرزمین نیز نقش بسته دلیل آوردن این "شعار مشهور" و حضور صلیب در عکس خودنگاره می‌تواند به تعبیرات کثیر تفسیر شود اما آنچه مدنظر این مقاله است و می‌تواند یکی از معناهای واضح این عکس باشد؛ اصرار مؤلف به حضور جاودانه از طریق اثر هنری است که به نوعی در تقابل با نظریه "مرگ مؤلف" است.

عکس‌های لندر بر اساس پونکتوم، فاقد رمزگان مشخص اند و رویارویی ناگزیر با نیت عکاس را مختل می‌کند اما به نابودی کامل مؤلف منجر نمی‌شود مخصوصاً در عکس خودنگاره‌ای که تأکید بر حضور عکاس با دوربین خود را تلویحاً بیان می‌کند. پونکتوم یا امر پنهانی در عکس خودنگاره لندر، شاید نیمه پنهان صورت عکاس باشد یا توقف در مقابل گورستان و مواجهه با درگاهی که ورود به جهان آخرت را نشان می‌دهد. یا حکایت از سرانجام هر موجود زنده که گذر زمان او را هر لحظه به سوی آرامگاه و سکون ابدی حرکت می‌دهد. پونکتوم به نظر بارت تا زمانی پونکتوم قلمداد می‌شود که پنهان باشد و از نظر عموم مخاطبین که بیشتر کلیشه‌های استودیومی را درک می‌کنند، کشف نشده باشد. شاید نقاط دیگری نیز در این عکس هنوز در مقام پونکتوم کشف نشده باقی بماند، اما به محض ابراز، پونکتوم دیگر آن راز سر به مهر گشوده شده است و به استودیوم تبدیل می‌شود. در هر حال حضور عکاس با ابزاری که نماد شغل عکاسی است، مؤلف را همانند خود اثر، جاودانه و نامیرا کرده است و تا زمانی که این عکس با خوانش‌های مکرر دیده و تفسیر می‌شود صدای مؤلف آن نیز شنیده خواهد شد. باید اذعان داشت که برداشت‌های رادیکال و تندروانه منتقدین و مخاطبین از نظریه «مرگ مؤلف» هم شاید به این تلقی دامن زده که مجوز حذف مؤلف و عاملیت او را از عرصه آثار هنری صادر کنند؛ در حالی که این نظریه را بارت در لذت متن به طور متعادل و معقول مطرح کرده است. «مرگ مؤلف» البته مرگ همه اشکال عاملیت مؤلفانه نبوده، و بارت در لذت متن حتی از میل خاصی به مؤلف سخن می‌گوید (آلن، ۱۳۸۲، ۱۰۸).

منسجم و به طور هم‌زمان کنار هم قرار می‌دهد. وی احترام عمیقی برای جزئیات عکس قائل است مانند اعتقاد به زیبایی توصیف‌کننده نور و تمایل به استعاره و انتزاع. لندر به وفور در عکس‌هایش، از انعکاس‌ها وام می‌گیرد و لذت بردن و کشف مخاطب از ابهامات، از ویژگی‌های عکس‌های اوست. لندر در هنگام عکاسی، یک نگاه به اطراف می‌کند و یک نگاه به خود. در واقع به نوعی عکس‌هایش، یک سفر استعاری است در سیر و سلوکی روانشناسانه برای خودشناسی، که مخاطب بر خلاف انتظاری که از نظریه مرگ مؤلف بارت می‌رود، حضور مؤلف را لاجرم حس می‌کند. هنرمند، از کارکرد عکاسی در خدمت مناسبات اجتماعی فراتر رفته و از چیدمان‌های معمول ساختاری شهری به عنوان ماده خام اولیه برای بیانیه‌های شخصی و استعاری خود بهره‌مند می‌شود. دید عکاسانه او صرفاً بی‌اعتنا و خالی از احساس نیست بلکه رابط میان هنرمند و دنیای اوست. که به فضای پیچیده شهر، با نوعی اغراق اعجاب آور با استفاده از آینه و نگاه نامتعارف، تأکید می‌کند. این دوگانگی میان سند برداری و شخصی‌نگری به خوبی در عکس خود نگاره لندر دیده می‌شود (آلن، ۱۳۸۱، ۲۹).

به طور کلی اساس کار لندر بر بازنمایی است یعنی صرفاً هدف او نشان دادن تصویر نیست، بلکه فروکاستن محیط اطراف به یک سلسله معیار و هنجارهای معین که خاصیت دیداری خود را از دست داده جلوه‌ای تمثیلی و نمادین به خود می‌گیرد. که این سلسله معانی تمثیلی، توسط مخاطب کشف و باز تولید می‌شود. به نظر می‌رسد برخی از این معانی نمادین می‌تواند هدف مؤلف باشد و در خودنگاره که جنبه خودشناسی هنرمند را قوی‌تر می‌کند، این مطلب بیشتر صادق است. اما در کل نمی‌توان بنا بر دیدگاه پساساختارگرایان مدلول مشخصی را برای آن متصور شد.

ساختار تصاویر لندر مانند یک کولاژ<sup>۳۳</sup> بنا شده است. تقسیم فضای عکس با استفاده از آینه‌هاشین در تصویر ۷ دیده می‌شود. لندر در عکس‌هایش، از انعکاس همراه با ابهام بین واقعیت و غیرواقعیت، استفاده کرده است که بنابراین مدلول مشخصی را تداعی نمی‌کند. در واقع استعاره‌های عکاسی از بار مفهوم عاطفی و معنای درونی برخوردارند برای مثال حضور آینه به عنوان عنصر مهم و نمادی از وجود است. اگرچه در کل نمی‌توان معنای مشخصی را از آن دریافت کرد اما می‌تواند در راستای انعکاس نیت مؤلف باشد که بنا بر کارکردی که آینه در انعکاس واقعیت دارد و براساس نقش کم‌رنگ یا پررنگ تری که در ساختار اثر دارد، حضور مؤلف را انعکاس می‌دهد.

## نتیجه

پاسخ به این سوال که آیا نظریه "مرگ مؤلف" در تحلیل تصاویر خودنگاره، همچنان کارایی لازم را در حذف مؤلف دارد؟ به دلایلی که از این پژوهش حاصل شده می‌توان پاسخ گفت که: نظریه "مرگ

این پژوهش نشان می‌دهد که حذف مؤلف از گردونه ادبیات و هنر محصول دوران مدرنیته است اما تعمیم پذیر بودن آن نظریه به همه عرصه‌های هنری به ویژه خودنگاره سوال برانگیز است. در

بسط داد. با بررسی روانشناسانه هر عکس خودنگاره، در مقام مخاطب یا منتقد، می‌توان از روی ساختار تصاویر آنها تا حدودی به درونیات متغیر هنرمند، پی برد. حتی هنرمندی که با پشت کردن به تصویر و با نقاب گذاشتن بر چهره یا پنهان کردن هر نوع عامل شناسایی از چهره اش، سعی کند ناشناختگی و ابهام وجودش را روایت کند. با تمامی این اوصاف، حذف یا نادیده انگاشتن مؤلف و یا نشانه‌های وجودی او از تصویر، به مثابه خدشه دار کردن فرو کاستن عناصر متن و معنای تصویر خواهد بود.

۴. در دیدگاه معطوف به "مرگ مؤلف"، تأویل متن به عهده فرامتن یا مخاطب گذاشته می‌شود. کنار گذاشتن مؤلف بر خلاف دیدگاه رومانیتیک‌ها در یک متن اقدام مهمی بوده است به طوری که فرامتن به یک نیروی خلاق مبدل می‌شود که نه تنها قدرت دخل و تصرف در متن را پیدا می‌کند، حتی گاهی جای مؤلف را هم اشغال می‌کند. علی‌الخصوص در ارتباط با متن مؤلف گرایانه که مخاطب همانند مؤلف به خلق معنی اثر می‌پردازد و بر این نظریه بارت در عکاسی، با واژه پونکتوم تاکید می‌شود. بیننده عکس همانند یک هنرمند خلاق می‌تواند به گستره معنایی اثر بیفزاید. در این مقوله نیز شاید نتوان تقویض اختیار مؤلف به مخاطب را با مرگ مؤلف هم معنا دانست.

۵. نقد و بررسی خودنگاره بسته به این که تصویر مؤلف تا چه میزان از ساختار اثر را به خود اختصاص داده باشد و یا کیفیت حضور مؤلف در آن چگونه باشد، دارای تنوع است. مؤلف یا هنرمند خالق نقاشی و عکس گاهی در پلان اول بوده و کاملاً آشکار است و دیدگاه هنرمند به مخاطب در این حالت ابلاغ یا تحمیل می‌شود و مرگ مؤلف اگر به معنای حذف تصویر مؤلف باشد، نقد چنین اثری در خلع ساختار اصلی که مبتنی بر دال مؤلف است ارزیابی ناقصی خواهد شد! به بیانی دیگر استودیوم تصویر که از پیش توسط مؤلف طرح ریزی و اعلام شده است خوانش اثر را بر اساس دال‌های مؤلف محور پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و نادیده انگاشتن یا حذف آنها برابر حذف اثر هنری است. اما گاهی حضور یا پیام مؤلف بسیار نامحسوس بوده و در درون متن ادغام شده است که باید همانند سایه‌ای یا نشانه‌ای به دنبال نیت هنرمند گشت و این ابهام باعث شکل گرفتن تفاسیر مخاطب می‌شود که به شیوه بررسی متن نویسنده یا پونکتیوم در عکس نزدیک است. در این حالت شاید اغماض از نیت یا آثار مؤلف امکان‌پذیر باشد.

۶. به نظر می‌رسد نظریه "مرگ مؤلف" قابل تعمیم در همه انواع آثار هنری نیست حداقل در ارتباط با نقد خودنگاره چون عاملیت مؤلف با اشکال مختلف در آن مشاهده می‌شود. اما این برداشت که مخاطب به عنوان بازخلاق اثر نقش دارد و مخاطبان در دوره‌های گوناگون، می‌توانند بسته به متون مختلف به معنایابی اثر بپردازند، صادق است اما ضرورتاً شرط لازم و کافی آن "مرگ مؤلف" نیست. این بازآفرینی در ارتباط با اثر هنری به واسطه معنایابی آن از سوی هر مخاطبی می‌تواند رخ دهد. نیت

مؤلف "در تحلیل تصاویر خودنگاره، کارایی لازم را در حذف کامل مؤلف ندارد. زیرا حضور مؤلف به عنوان یک دال یا نشانه، در برخی از موضوعات هنری به ویژه خودنگاره در نقاشی و عکاسی غیرقابل اغماض است و در کل نمی‌توان این نظریه را با دید مطلق نگریند. حضور همزمان تصویر هنرمندان در آثارشان را می‌توان نشانه‌ای از میل به جاودانگی و فردگرایی یک هنرمند تعبیر کرد. سعی بارت در کاهش سلطه‌ی اربابانه یا پدران مؤلف نسبت به اثر به مثابه تنها راه معمول و مرسوم در نقد و تحلیل آثار هنری قابل تقدیر بوده و در آن زمان ضرورت داشته اما مرگ یا حذف همیشگی و بی‌چون و چرای مؤلف منطقی به نظر نمی‌رسد.

۱. نقاش و یا عکاس همچنان از جلوه دادن چهره‌اش، طبق میل و اراده شخصی‌اش استفاده می‌کند. معمولاً هنرمندان تمایل و آفری دارند که مخاطبان احساسات و عقایدشان را کشف کنند. آمد و رفت پیاپی سبک‌ها، تغییر زمان و عادات و رفتار مردمان پرداختن هنرمندان به خود و چهره نگاری از خود را متحول ساخته، رواج عکاسی کشف نیت سوژه در لحظه را آسان‌تر کرده، بر این اساس شاهد نگاه عمیق‌تر و پرداخت‌های نوینی در این مورد هستیم که صدای مؤلف را به مخاطب می‌رساند که "این من هستم و در تصویر حضور دارم و تا موقعی که من در این تصاویر وجود دارم نامیرا و جاودانم". یکی از انگیزه‌های قوی خلق آثار هنری، فردگرایی یا همین جاودانه کردن خود مؤلف از طریق ثبت خود در آثار هنری است.

۲. به نظر می‌رسد تاریخ نقد جدید بر اساس دیدگاه حذفی سازماندهی شده و به منظور دستیابی به نقدهای تخصصی، نشان داده که جزئی‌نگر است؛ اما رویکردهای تکثرگرا و معانی متعدد یک اثر، نیازمند نقدی است که همه عوامل موجد آثار هنری را لحاظ نماید. به نظر می‌رسد "مرگ مؤلف" همچون واکنشی به دیدگاه‌های انحصارگرایی نقد کهن یا مؤلف محور به همان اندازه که تابوی خدایگانی مؤلف را شکسته، ضرورت داشته است اما رویکردهای تکثرگرا نیازمند توجه همزمان به همه عوامل از جمله؛ مؤلف، ساختار متن یا اثر، نظر مخاطبان و منتقدان است.

۳. عکاسی از نظر بارت یک هنر مرگ است. در ارتباط با عکس‌های خودنگاره، به ویژه اگر سوژه (هنرمند) در اثر، نشان‌دهنده خویشتن ژرف خود نباشد. به نظر او میان فرد یا سوژه با تصویرش فاصله وجود دارد. در عکس خود به دیگری بدل می‌شود و رجوع کردن به هر سوژه انسانی به عنوان خود فرد همواره گمراه‌کننده خواهد بود. این نظریه را هم نمی‌توان بدون اشکال پذیرفت به ویژه در ارتباط با عکس‌های خودنگاره، نمی‌توان کاملاً تطبیق داد. حتی اگر سوژه (هنرمند) در اثر، نشان‌دهنده خویشتن ژرف خود نباشد. زیرا مؤلف در مقام یک انسان، موجودی پیچیده و طبیعتاً همواره به مقتضای زمان و مکان و فرهنگ در حال تحول است و همواره به یک حال نیست؛ بر همین اساس به نظر می‌رسد دیدگاه رولان بارت را نمی‌توان در ارتباط با تمامی خود نگاره‌ها به طور قطعی

نظریه پردازان برجسته، برطبق اصولی که ارائه داده است، مجوزی صادر کرده که خواننده هر متنی بتواند بنا بر برداشت شخصی خود، بدون توجه به نیت مؤلف به نقد نظریه ها بپردازد. شاید حذف بی مهابای مؤلف هم ناشی از این برداشت ها و تلقی های تند باشد که عاملیت مؤلف را علی رغم تمام دال های موجود در خودنگاره ها نادیده انگاشته و به طور غیرمنطقی یکی از عوامل آفرینش اثر هنری را عمداً حذف کنند. این رویه تقریباً مشابه رویه قبل است که در آن شیوه مؤلف ارباب و مالک اثر هنری بود و صدایی جز صدای او شنیده نمی شد. اگر مخاطب یا منتقد یا حتی اثر هنری هم به جای مؤلف نقش ارباب هنر را ایفا کنند باز هم تک صدایی حاکم شده است و تنها یک جابجایی یا نوعی انتقال اقتدار پدیده از مؤلف به مخاطب یا منتقد و یا هر جزء دیگر انجام شده است. پس از تجزیه یافته ها و تحلیل ها به این نتیجه می رسیم که نظریه "مرگ مؤلف" کاربری و تعمیم پذیری لازم را در خود نگاره ها ندارد. چون مؤلف اراده و وجود خود را در قالب متن هنری ارایه کرده است و حذف مؤلف به معنای حذف متن هنری نیز خواهد بود.

یا حضور مؤلف هم به طور طبیعی می تواند به این معانی افزوده شود در غیر این صورت هرگاه یک وجه از فرایند تولید اثر هنری حذف شود، نقصانی در نقد کثرت گرا و معنازایی کامل آثار هنری بوجود می آید، طبیعتاً مخالفت با سلطه و تک صدایی مؤلف نمی تواند مجوزی برای سکوت کامل یا حذف صدای مؤلف یا هر یک از عوامل ایجاد آثار هنری یا وجوه نقد باشد که شامل هنرمند، اثر هنری، مخاطب و منتقد آن است، زیرا نقد را دچار نقصان می کند.

۷. رولان بارت با بیان واژگان هنری همچون استودیوم که همانا مجوز انتقال و تجویز نیت مؤلف یا عکاس به اثر یا مخاطب را صادر کرده است، و یا با برگزیدن عنوان یکی از کتاب های متأخرش یعنی "رولان بارت نوشته رولان بارت" به طور تقریباً آشکاری همچون اکثریت هنرمندان انگیزه طبیعی خود را به حضور نامیرای مؤلف نشان داده است. با تمامی این اوصاف نظریات تحول آفرین این منتقد مدرن، حداقل در خودنگاره به طور کامل تعمیم پذیر نیست. از سوی دیگر بارت به عنوان یک

## پی نوشت ها

1 Self Portrait.

2 Roland Barthes.

3 Van Eyck.

4 Johannes Gumpfs.

۵ ساختگرایی در مکتب پراگ (این اصطلاح را هم آنها ابداع کرده اند) رابطه بین اجزا یک پیام ادبی است که ساختار آن را تشکیل می دهند.

6 Synchroique.

7 Camera Lucida.

۸ متن: اساساً هر اثری که با سرشت نمادین تصور و درک شود، متن است و چندگانگی معنا در متن است.

۹ Risible؛ متن خواندنی اصطلاح شناسی، آنت لاورز.

۱۰ Scriptable؛ متن نوشتنی اصطلاح شناسی، آنت لاورز.

11 Studium.

۱۲ Punctum واژه لاتینی پونکتوم به معنای نکته یا نقطه حساس است که بر بیننده تأثیر بنیادی می گذارد و او را دگرگون می کند.

13 Eerivants.

14 Ecrivains.

15 Florence Henri.

16 Szarkowski.

۱۷ عکاس بنام قرن ۲۰، که از پرتره شخصیت های معروفی همچون چرچیل، عکاسی کرده است. وی در ثبت لحظاتی که به درون و حالات سوژه اش نزدیک باشد تبحر داشت.

18 Duane Michals.

19 Richard Avedon.

20 L.F.Lande.

۲۱ هر کسی از ظن خود شد یار من از درون من نجست اسرار من

۲۲ کلاژ در زبان فرانسه به معنای چسباندن و وصله کردن است. کاربرد آن در هنر نقاشی است و منظور از آن تصویری است که از ترکیب غیرعادی تکه های کاغذ، پارچه، عکس و چیزهای مشابه به دست می آید. مدتی است که از این اصطلاح در ادبیات هم استفاده می شود. وقتی نویسنده نثر یا شاعر مخلوطی از کنایه ها و اشارات و نقل قول ها و عبارات خارجی را در اثرش به کار می برد، این نوآوری او را کلاژ می نامیم.

## فهرست منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵)، رولان بارت، ترجمه: پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.  
 بارت، رولان (۱۳۸۶)، اتاق روشن، ترجمه: نیلوفر معترف، نشر چشمه، تهران.  
 بارت، رولان (۱۳۸۳)، پروست و من، ترجمه: احمد اخوت، گلپان، تهران.  
 برت، تری (۱۳۸۰)، نقد عکس، ترجمه: اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، نشر مرکز، تهران.  
 پین، مایکل (۱۳۸۲)، بارت، فوکو، آلتوسر، ترجمه: پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.  
 سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷)، راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، طرح نو، تهران.  
 شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، نقد ادبی، انتشارات فردوسی، تهران.  
 مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، فکر روز، تهران.

Barthes, Roland (1981), *Camera Lucida*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York.

Barthes, Roland (1977), *Image-Music-text*, selected and transe: Stephen Heath, Fontana/Collins, London.

Toddy, Philip (1987), *Solders writer*, The Athlete press, London.

<http://images.search.yahoo.com>(2011).