۵۷–۶۸ عکس‌هایی از دیوارنوشته‌های نیروهای گوناگون سیاسی در فاصله بهمن ۵۷ تا خرداد ۶۸ را کنار هم قرار می‌دهد. پیشروی و توالی عکس‌ها بر پایه وقایع تاریخی صورت می‌گیرد که در متن دیوارنوشته‌ها به آنها اشاره شده است. تفاوت‌ها در مواضع و نشانه‌های دیوارنوشته‌ها به سرعت ردی از چند موجودیت جمعی ناهم‌گون را نمایان می‌کند که شخصیت‌های ۶۸–۵۷ هستند: هویت‌هایی جمعی که گوینده، پیام، و مخاطبان متفاوتی دارند. ۶۸–۵۷ سرگذشت این هویت‌ها را از طریق ردهایی که بر دیوارها ثبت کرده‌اند دنبال می‌کند. این هویت‌ها موجودیت‌هایی همسان و مشابه یکدیگر نیستند و از زبان یا نشانه‌های واحدی برای بیان خود استفاده نمی‌کنند. تفاوت آنها گاهی در سطح استفاده از کلمات متفاوت با بار معنایی مشابه برای نشان‌دادن ضدیت با نیرویی مسلط که گرایش ذاتی همه آنها است باقی می‌ماند، گاهی به کلی موضوع پیام به حوزه‌ای دیگر برده شده و برای مثال از زمینه‌ی سیاست ضداستعماری به زمینه‌ی الهیات یا واقعیت‌های اقتصادی برده می‌شود و در زمینه‌ی جدید همان تقابل‌ها با زبانی جدید مطرح می‌شوند، گاهی پیام می‌خواهد با نقض قواعد زبان به منطق متفاوت خود تاکید کند، گاهی پیام دیوارنوشته ضرورتی فوری برای سازماندهی یا خواسته‌ای جمعی را مطرح می‌کند، و گاهی پیام فقط و فقط ثبت یک ناسزا به معنای دقیق کلمه است. در حالی که محتوای دیوارنوشته‌هایی که در ۶۸–۵۷ گرد آمده‌اند ردهایی از تضادی عمیق و آشتی‌ناپذیر را نمایان می‌کند، فرم‌های مشابه و نسبتا نزدیک به هم در تولید آنها، ردی از دریافتی مشترک نزد همه این هویت‌ها مبنی بر

Problematicaa.com

ضرورت بیان اجتماعی با حداقل وسایل تولید را به ذهن می‌آورد. کلمات در این دیوارنوشته‌ها به معنایی از قبل تعیین شده در زبان دلالت ندارند بلکه بر ضرورت نوع دیگری از زبان دلالت می‌کنند.

این ایده‌ی مشترک یعنی ثبت و نگاشتن افکار، پیام، خواسته، و شعارها با استفاده از تکنیک برای نشان دادن افکار خود به دیگران و به حاکمیت را می‌توان بخشی از فرایندی دانست که که فوکو در بحث از سیاست حقیقت به تشریح آن می‌پردازد[۱]. او با ارجاع به هابرماس سه تکنیک در جوامع بشری را از یکدیگر تفکیک می‌کند: تکنیک‌های تولید، تکنیک‌های دلالت، و تکنیک‌های سلطه. سپس نوع دیگری از تکنیک را معرفی می‌کند که در بررسی‌های خود در مورد تکنیک‌های سلطه به آن برخورده، تکنیک‌هایی که از نظر او در خدمت خودشناسی هستند و تصور ما از خودمان را تشکیل می‌دهند، تکنیک‌هایی که از طریق انجام آنها فرد به نوعی درک و کمال نسبت به خود می‌رسد. فوکو در بررسی نمونه‌هایی تاریخی از این تکنیک‌های خود، بعد از اشاراتی به دوران باستان، فرایند اعتراف در مسیحیت را به عنوان یکی از مواردی که منجر به شکل‌گیری این تکنیک‌ها شده مورد بررسی قرار می‌دهد. در دوران باستان و مسیحیت ابتدایی توبه نوعی عمل نمایشی و خودانگیخته است که در آن فرد گناهکار خود را در اجتماع رسوا کرده و از طریق جلب تاثرات دیگران از نو به عضویت آن درمی‌آید. این عمل نمایشی[۲] از نظر فوکو در رابطه با مفهوم شهادت، به معنای حاضر به رویارو شدن با مرگ به خاطر اعتقاد تعریف می‌شود که نقشی بسیار قدیمی‌تر است و توبه، به نوعی آن را برای مقابله با ارتداد به معنای رها کردن اعتقاد برای لذت از زندگی، به عنوان نوعی الگوی اصلاحی بازتولید می‌کند (فوکو، ۱۷۷:۲۰۰۷). چیزی که توبه را به شهادت پیوند می‌دهد در اصل نوعی گسستن از جهان است که در توبه از طریق نفی گذشته و توقف آن متبلور می‌شود. این فرایند نمایشی در حقیقت هیچ هویتی تولید نمی‌کند بلکه با نابودکردن هویت در همان لحظه‌ی پدیدار شدن به عدم امکان آن گواهی می‌دهد. در مقابل این نوع از توبه، فوکو فرایند اعتراف دیگری که از متون قرن پنج مسیحی به جا مانده را برجسته می‌کند که در آن دو گرایش خود–آزمایی و اطاعت در ادیان تک‌خدایی به هم پیوند می‌خورند و در آن فرد با بررسی افکارش در خلوت، به آنها جنبه‌ای شخصی و قابل دفاع در مقابل راهب یا پدر روحانی، و از این طریق اجتماع می‌دهد. در اینجا فرد از طریق زبانی کردن نیروهای پنهان در افکار خود را پیدا می‌کند. این زبانی‌کردن از نظر فوکو چهار ویژگی دارد: ۱– کارکردی تفسیری دارد که در ذات خود بر قدرت و شناخت تفاوت‌ها استوار است، ۲– این زبانی‌کردن جنبه‌ای گذشته‌نگر نداشته و مربوط به افکاری

۲

[۱] THE POLITICS OF TRUTH (۲۰۰۷), Michel Foucault, Edited by Sylvere Lotringer, Introduction by John Rajchman Translated by Lysa Hochroth, Catherine Porter, Semiotext(e) Foreign Agents Series.

[۲] Exomolegesis

است که در همین لحظه ذهن فرد را مشغول کرده‌اند، ۳- این زبانی‌کردن تا جای ممکن باید عمیق شود، پیام‌ها و افکاری وجود دارند که خواستگاه و ریشه‌ی مبهمی دارند، هدف از این زبانی کردن کاویدن این ریشه‌ها برای روشن‌کردن نسبت آنها با افکار است، ۴- زبانی‌کردن جنبه‌ای تبدیل‌گرانه دارد که در آن گسست فرد از جهان عقاید که به صورت افکار مبهم و نامعلوم درآمده تبدیل به فرایندی قابل تفسیر می‌شود. به این ترتیب در هر دو نوع توبه و اعتراف، سوژه‌ی حقیقت از طریق نفی خود و قربانی‌کردن خود به وجود می‌آید: فرایندی که در آن فرد خود را عمومی می‌کند (فوکو، ۱۸۶:۲۰۰۷). این فرایند زبانی‌کردن چه در دیوارنوشته‌ها و شعارهای آن سال‌ها، چه در جداسازی متن از تصویر در هر لحظه و هر صفحه‌ی ۶۸-۵۷ تقلاهایی برای صورت‌بندی و شناخت کنش‌واکنش‌های واقعی قدرت زبانی هستند، قدرتی که مطلقا برپایه وجود و شناخت تفاوت‌ها در لایه‌های مختلف اجتماعی استوار می‌شود. هر تصویر تنها و جدایی که در ۶۸-۵۷ بازنمایی شده خود بر پایه ضرورتی تاریخی برای زبانی کردن افکار جمع‌هایی به وجود آمده که خود را دچار نوعی گسست از جهان روزمره یافته و از طریق ثبت و عمومی کردن افکار خود، با دادن مفهومی به خود که قابل انتقال به همین جهان باشد به آن بازگشته‌اند. همه این هویت‌ها واجد سویه‌هایی هستند که در درک امروز ما از خودمان تاثیرات شگرف و انکارناپذیری گذاشته‌اند.

در عکاسی دیوارنوشته‌ها، علی اسدالهی سعی کرده تا جای ممکن به ثبت مستند و شفاف تصاویر در زمان‌های مختلف روز بپردازد. همه کادرها با محوریت و مرکزیت دادن به دیوارنوشته بسته شده‌اند و در این کار از هیچ یک از تکنیک‌های «حرفه‌ای» معمول در صحنه‌سازی و اصلاح عکس‌های تاریخی و مستند استفاده نشده است. مولف ۶۸-۵۷، که شاعر است، در عکس‌ها به دنبال ثبت ردهای متنی تاریخی است که بر دیوارهای شهر افتاده‌اند. مدل‌های عکاسی او سطح‌هایی هستند که در زندگی روزمره با آنها سر و کار داریم و افق شهری ما را تشکیل می‌دهند، برای همین تاکید و انتزاع او بر وجه متنی دیوارنوشته‌ها که از طریق استخراج متنی آنها پدیدار می‌شود تاکیدی بر ارزش ارجاعی و سندیت این عکس‌ها در زندگی روزمره نیز هست. اینها کلماتی هستند که در زمان‌های مختلف روی دیوارهای شهر پراکنده شده‌اند، کار مولف یافتن خطی زمانی است که آنها را به یکدیگر متصل می‌کند، کار او نجات این پیام‌ها از نوعی گم‌شدگی و بازخوانی آنها است. دغدغه‌ی او بازنمایی تاثیر کلمات کسانی است که ای بسا برای خاطر پدیدار کردن همین کلمات محو شده‌اند، محو، و فاقد نام کوچک، در جایی متوقف مانده‌اند، اینها تنها نشانه‌هایی از آنها است که برای ما باقی مانده، و افق شهری ما را ساخته. عکس‌های او به سادگی قرار است آستانه‌ها، منظرهایی

Problematicaa.com

باشند برای رسیدن به کلمات روی دیوار، که خود به نوعی خطوط پرواز یا نقاط گسست از قلمروی تفاوت‌زدای ایدئولوژی هستند. او می‌خواهد عکس همان تجربه‌ای را منتقل کند که دیدن دیوارنوشته در خیابان به مخاطب منتقل می‌کند. برای او هر عکس می‌تواند در جایگاه نوعی مفصل عمل کند که لحظه‌ای از واقعیت دیداری روزمره را به روی جهانی از کنش‌واکنش‌های اجتماعی واقعی باز می‌کند.

به این ترتیب ۶۸–۵۷ از یک طرف با موضوعات عمده‌ای مثل رابطه‌ی متن و نشانه‌های محیطی با تاریخ، وجه برسازنده بازنمایی جمعی در واقعیت شهری–اجتماعی، کنش و واکنش‌های زبان و قدرت در شکل‌گیری زبان هویت‌های انضمامی، و بازخورد و تاثیر این زبان‌ها در زبان و قدرت حاکم اجتماعی، و امثال این سر و کار دارد که مستقیما از طریق متن و ماهیت متفاوت سیاسی دیوارنوشته‌ها برجسته می‌شوند. از طرف دیگر با مفاهیمی مثل درک ضرورت تاریخی متن، مسئولیت اجتماعی هنرمند، رابطه‌ی اعتقاد با واقعیت اجتماع، و امثال این، که مفاهیمی سوژه‌محور هستند سر و کار دارد که از طریق نوع بازنمایی دیوارنوشته‌ها در اینجا و تقابل آن با انواع رایج مستندسازی‌های تاریخی به صورت خاص و روایت‌های متنی–تاریخی به صورت کلی برجسته می‌شوند. این ایده‌ها که بر پایه تصاویری مطرح می‌شوند که افق زندگی روزمره‌ی ما را تشکیل می‌دهند و هر روز آنجا روی دیوارها هستند، با نوعی جدیت از ساختار تولیدات فرهنگی دولتی و غیردولتی امروز بیرون گذاشته شده‌اند. ۶۸–۵۷ با مرکزیت‌دادن به تصاویر مرکزگریز و نشان‌دادن محتواهای متفاوت این تصاویر، هژمونی و بالادستی‌بودن تصاویر مرکزگرای تجاری و ایدئولوژیکی که یکسره رابطه‌ی حقیقی متن با واقعیت و اجتماع را منکر می‌شوند مسئله‌دار می‌کند.

در مقابل تصاویر هژمونی فرهنگی رسمی که پیرو ضرورت‌های حقیقتاً نامشخصی برای تولید و حتی انتخاب موضوع هستند و بیش از آنکه درگیر پوشش و همرسانی اجتماعی باشند که در آن قرار دارند درگیر زدودن ردها و آثار این اجتماع هستند، ۶۸–۵۷ شمار زیادی تصویر محلی با روش‌های تولید متفاوت ارایه می‌دهد که همه آنها را به یاد می‌آوریم. این کتاب با وفاداری به موضوع، بر برداشت مستقیم متن از واقعیت، بر پوشش‌دادن و هم‌رسانی متن با زندگی روزمره، به افق عمومی تأکید می‌کند. در حالی که تصاویر هژمونی فرهنگی رسمی تنها از طریق شبیه‌سازی برای ایجاد تأثرات عاطفی عمل می‌کنند، که این خود بسته به توان و درک هنرمند طیف گسترده‌ای از محصولات را شامل می‌شود که همه در نهایت از طریق بازار و شبکه‌های توزیعی موضوعیت پیدا می‌کنند، تصاویر ۶۸–۵۷ به کلی به دسته‌ی دیگری از تصاویر تعلق دارند: هدف آنها نه شبیه‌سازی کارکردی، که ثبت و انتقال واقعیت برای شناخت است.

در این نگاه هر عکس با موضوع خود نسبتی عینی برقرار می‌کند و در هستی بصری آن شریک می‌شود و به ابعاد موضوع از آن حیث که وجود دارند و ردی از خود باقی می‌گذارند می‌پردازد. هدف از عکس در این نگاه که اغلب تحت عنوان نظریه‌ی عکاسانه مطرح می‌شود به صورت کلی کشف نقطه‌هایی است که در آن طبیعت یا واقعیت رازها و نسبت‌های درونی خود را نمایان می‌سازند و در آن شهود و ادراک عنصر محرک است. در این نظریه، عکس نسبتی با زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی ندارد بلکه در پاسخ به میل بازنمایی تکنیکی و عینی جهان واقعی به وجود می‌آید و هدف از آن یافتن حدود و غایت‌های شناخت‌پذیر جهان است و تنها به بازنمایی عینی واقعیت می‌پردازد. تصویر در این معنا واقعیت یا طبیعت را اصلاح نمی‌کند و آن را به پوشش خاصی درنمی‌آورد بلکه بر عکس بر تأثیر خود طبیعت در شکل‌گیری این پوشش‌ها گواهی می‌دهد. این رویکرد عکاسانه در متون کراکوئر[۳] و بازن[۴] با توجه به ماهیت ذاتی تکنیک عکاسی، با توجه به ماهیت دوربین و عکس تعریف می‌شود. یعنی بر پایه رابطه‌ی انسان و جهانی که در آن عکاسی می‌کند، همان افقی که هنگام عکاسی مقابل آن قرار می‌گیریم.

در نهایت باید یادآور شد که علی اسدالهی با نوعی بینش شاعرانه که کلمات حقیقی را در جای خودشان دنبال می‌کند این عکس‌ها را کنار هم قرار داده و با استخراج متن، به آنها سندیت و قابلیت مقایسه و پیگیری داده است. این رویکرد در وضعیتی اتخاذ می‌شود که حجم بسیار انبوهی از داده‌های بدون پشتوانه‌ی واقعی با نیت‌های گوناگون در شبکه‌ها و جریان‌های مختلف پخش می‌شوند که اساسا امکان بازشناسی و مقایسه تصویر را از بیننده گرفته و او را تنها به نوعی سکوت در قبال آنچه انجام می‌شود وادار کرده و در نهایت او را وادار به پیگیری روایت‌هایی مسئله‌دار می‌کنند که واجد هیچ نقشی در زندگی روزمره او نیستند. در مقابل این رویکرد ۶۸-۵۷ به نقش برسازنده‌ی این پشتوانه‌ی واقعی، به ضرورت به یادآوردن حقایق محلی و محیطی به عنوان خواستگاهی برای تجربه‌ی شاعرانه، که یکی از فرم‌های تولید حقیقت است، تأکید می‌کند و این تجربه را در ۶۸-۵۷ از طریق مشاهده‌ی تصاویر روزمره، از طریق نزدیک‌شدن به دیوارنوشته‌ها، از طریق میل به حاشیه انجام می‌دهد: شدت‌هایی از بیان مداخله‌گرانه، صداهایی نامفهوم اما شنیدنی،

[۳] بحث کراکوئر درباره نگرش عکاسانه به ویژه در مقاله معروف او «عکاسی» (۱۹۲۷) تبیین می‌شود. کراکوئر خصیصه اصلی عکاسی را در ثبت کردن امتداد مکانی و زمانی معرفی می‌کند که در مقابل خاطره، که تنها به ثبت جنبه‌های بااهمیتی می‌پردازد که از نظر شخص مهم هستند معرفی می‌کند:
Photography (۱۹۲۷), Siegfried Kracauer and Thomas Y. Levin, Critical Inquiry, Vol. ۱۹, No. ۳ (Spring, ۱۹۹۳), pp. ۴۳۶-۴۲۱

[۴] رئوس این نظریات را بازن در مقاله‌ی «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» مشخص می‌کند. او در این مقاله به اینکه عکاسی به نوعی پیشروی خود طبیعت برای بازنمایی خود است را مطرح می‌کند. او با تحلیل گرایش‌های واقع‌گرایانه و زیباشناسانه شروع می‌کند و در نهایت حوزه‌ی عکاسی و سینما را حوزه‌ای کاملا متمایز از زیبایی‌شناسی معرفی می‌کند.
سینما چیست؟ (۱۳۷۶) آندره بازن، ترجمه محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. جلد اول، ص ۲۱-۱۳.

نوعی لکنت در به کار بردن زبان، اینها عناصری هستند که تجربه‌ی شاعرانه‌ی این کتاب را تشکیل می‌دهند. این لکنت همان چیزی است که دلوز در تحلیل نویسندگان بزرگ به آن اشاره می‌کند[۵]: لکنتی که از شخصیت جدا شده و خود زبان را به لکنت می‌اندازد، و وجه خلاقه‌ی آن را گسترش زبان از وسط آن می‌داند، یعنی از همان جایی که گوینده در ارتباط با جهانی که در آن به سر می‌برد دچار نوعی گسست می‌شود (دلوز، ۱۹۹۸:۱۱۱). ۵۷–۶۸ روایت شاعرانه‌ی بلندی است از این لکنت‌ها و افق‌هایی که از طریق آنها گشوده می‌شود، و همچنان محل تلاقی خواهند بود.

[۵] Essays Clinical and Critical (۱۹۹۸), Gilles Deleuze, Translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco, Verso.

Problematicaa.com