

نشانه‌شناسی نگاه^۱ (سخنرانی)

حمید رضا شعیری

چرا موضوع نگاه را انتخاب کردیم؟ برای اینکه قبل از شروع گفتگوی کلامی، یکدیگر را می‌بینیم. قبل از اینکه هر نوع تعاملی با دنیا داشته باشیم، یا دنیا با ما داشته باشد، دیدن شکل می‌گیرد. دیدن امری است نشانه‌ای؛ به دلیل اینکه ما را با جهان پیرامون ارتباط می‌دهد. دو بحث پیش روی ماست: یکی اینکه ما مسئول دیدن هستیم؛ اما به میزان همین مسئولیت، دیده می‌شویم. یعنی سوژه‌ای ما را می‌بیند؛ بنابراین این رفت و آمد بینادیداری بدون اینکه متوجه باشیم در زندگی روزمره ما وجود دارد. این دیدن و سوژه دیدن، شدن، شرایط معنایی را ایجاد می‌کند. بحث من درباره این است که دیدن چیست و این دیدن‌ها چگونه معنادار می‌شود.

نگاه همواره یک فرازبان است؛ چون (بدون کلام) گفتگو می‌کند و ایجادکننده تعامل است. نگاه اطلاعات را از منبعی به منبع دیگر انتقال می‌دهد. نگاه به سادگی و به تنهایی می‌تواند به شما بفهماند که منظور من چیست، چه حالت و روحیه‌ای دارم... خوشحالم یا ناراحت، فعالم یا غیرفعال و... همه اینها از طریق نگاه منعکس می‌شود. اینک سعی بنده بر این است تا بتوان یک نوع شناسی از دیدن ارایه دهم. برای روشن نمودن موضوع تا کید بیشتر من بر عکس خواهد بود و از تعامل دیداری در عکس سخن خواهم کرد.

۱. نگاه^۲ عمومی یا بدون مدعی

نام‌های دیگری نیز می‌توان برای این نوع نگاه در نظر گرفت: نگاه جهان‌شمول یا نگاه از بالا، نگاه انفصالی، نگاه خنثی یا نگاه تعمیم‌یافته، نگاه فراگیر یا عمومی. این نگاه، نگاهی بسیار کلی، فراگیر و جهان‌شمول است که در آن چیزی ریز یا برجسته نشده. هیچ اسم خاصی به این نگاه اطلاق نمی‌شود و به خاطر همین کلی بودن هیچ‌کس عهده‌دار آن نمی‌شود. در این تصویر یک شهر را در کلیت آن می‌بینیم. در این نگاه چیزی **برجسته** نشده؛ و بر جهان خاصی متمرکز نشده‌ایم، با تفکیک خاصی مواجه نیستیم و منظورمان کلیت یک مجموعه است. اگر دقت کنید، شاهد، چشم یا سوژه خاصی نداریم که نشان‌دهنده شخص نگاه‌کننده باشد. این نگاه از این جهت عمومی است که نمی‌دانیم معلق به کیست. کسی این نگاه را از آن خودش نکرده است. چشم بیننده در موضوع یا ابژه دیداری یافت نمی‌شود. به همین دلیل این نگاه مدعی ندارد.

^۱ این سخنرانی روز چهارشنبه ۸ بهمن ۹۳ در موسسه بهاران انجام شد.

^۲ در اینجا لازم می‌دانم از همکار عزیزم خانم ماریا ژولیا دوندرو (Maria Julia Dondero)، متخصص و نشانه‌شناس حوزه عکس و استاد دانشگاه لی یژ بلژیک، که تعداد زیادی از این تصاویر را در اختیارم گذاشتند و از نظریاتشان هم استفاده کردم، نهایت تشکر را داشته باشم. ایشان در تابستان ۱۳۹۲ سمینار مهمی را در خانه هنرمندان تحت عنوان گفتمان دیداری ارایه نمودند.

حالا اگر تصویر شماره ۱۱ را با این تصویر مقایسه کنیم، متوجه نگاه مدعی می شویم. در آنجا هم ابژه دیداری شهر پاریس را از بالا نشان می دهد. ولی یک نگاه شاهد به عنوان نگاه مدعی وجود دارد که مسیر نگاه او را دنبال می کنیم. در اینجا نگاه می گوید پاریس را آنگونه که من می بینم، ببینید. این تفاوت مهمی بین دو نگاه است. در تصویر اول نگاه التفاتی وجود ندارد و ابژه دیداری رها شده است تا آنطور که می خواهیم آن را ببینیم. در تصویر ۱۱ ابژه دیداری تحت اراده و کنترل یک نگاه شاهد به ما رسیده است. به همین دلیل یک نگاه میانجی بین نگاه ما و تصویر وجود دارد. و به همین سبب این عکس التفاتی است. از سوی دیگر علی رغم اینکه با پلان شهری مواجه هستیم، در این تصویر فشار دیداری بالاست. چون یک نگاهی که تن وارگی یافته است یعنی در تنی قبض یافته تجلی پیدا کرده، نگاه ما را هدایت می کند.



تصویر ۱: نگاه کل گرا

۲. نگاه بینابینی (نگاه نیمه خشی، نگاه بیننده محور)

این نگاه نه به آن فراگیری و عمومیت نگاه اول است و نه نگاه خاص و محدود و متمرکزی است که بر ابژه خاصی تمرکز دارد. در این نوع نگاه، بخشی از ابژه دیداری به طور آشکار از بخش های دیگر که کمتر آشکارند، جدا می شود. به همین دلیل «اینجا» و «آشکار» و «بارز» از «آنجا» و «غیر آشکار» جدا می شود و بین «اینجا» و «آنجا» تفکیک صورت می گیرد.

در این تصویر، یک «اینجا» وجود دارد که بیننده ادعا می کند تحت تسلط نگاه اوست. اما در پیرامون هم چیزهایی هستند که در حاشیه قرار دارند و بیننده از آنها منفصل است. ساختمانی در وسط قرار دارد که به وضوح دیده می شود؛ اما در پشت، ساختمان های دیگری وجود دارند که کمرنگ تر هستند و محو شده اند. خانه های چپ و راست تصویر هم در حال محو شدن هستند و فقط یک ساختمان است که بیشتر جلوه می کند و کمتر خشی است. این نگاه بیننده محور است که بین «من اینجا هستم» و «دیگران آنجا هستند» تمایزی قائل

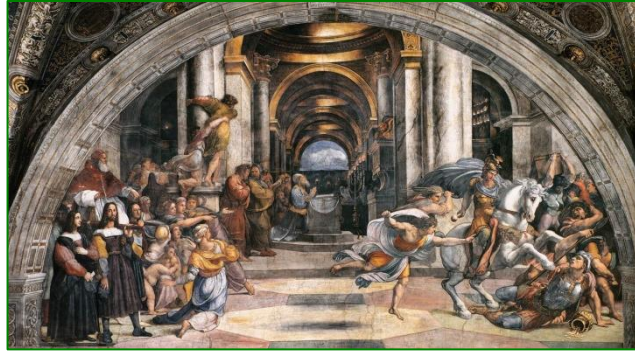
می‌شود: «اینجا»یی که در قلب وجود دارد و آنجایی که در پیرامون (و آهسته آهسته به حاشیه فرو می‌رود). اگر چه چشم شاهد در تصویر وجود ندارد، اما تصویر به من نزدیک شده است. به نحوی که قسمت مرکزی آن در حال تسلط یافتن بر من است. این امر نشان می‌دهد که شاهدی وجود دارد که قسمتی را بر قسمتی دیگر ترجیح داده است و روی قسمتی تمرکز بیشتری دارد. این تمرکز سبب شده است تا نگاه غایب شاهد نگاهی خنثی نباشد؛ بلکه نگاهی فعال باشد که دست به تفکیک و ایجاد مرکز و حاشیه زده است.



تصویر ۲: نگاه بینابینی

۳. نگاه دستیار یا نگاه همراه

با دو نگاه قبلی تفاوت بارزی دارد و آن اینکه بیننده و کنشگرانی را در صحنه وارد می‌کند و دیگر خنثی نیست. نگاه در اینجا حاضر است و مانند دو تصویر قبلی غایب نیست. نگاه نقش‌دار می‌شود چون حضور انسانی در آن وجود دارد. در این تصویر دو نفر دارند گریزگاهی را که در انتهای تصویر وجود دارد، نگاه می‌کنند. اما افراد صورت ندارند و فاقد چشم هستند. پشت به ما هستند و به روبه‌رویشان نگاه می‌کنند. این نگاه‌ها خنثی نیستند اما هنوز نقش عاطفی یا کنشی ندارند؛ چراکه با بیننده وارد ارتباط مستقیم نشده‌اند. بنابراین با دستکاری منفعل مواجهیم؛ دستکاری که تنها نگاه از طریق او دنبال می‌شود و دخالتی در حوادث و اتفاقات پیرامون و یا اتفاقات جاری ندارد. خودشان به‌طور مستقل و منفک از من بیننده تصویر دارند جایی را در دوردست تصویر نگاه می‌کنند و اگر من به آنها نگاه کنم، می‌توانم مسیر نگاهشان را دنبال کنم. این‌ها درواقع دستیار نگاه دوربین یا من قصه‌پرداز هستند. در این تصویر نوع حضور نگاه به درجه عاطفی نرسیده است. یعنی نه کنشی است و نه عاطفی - تنشی. نگاه فقط حاضر است و این حضور انفعالی است.



تصویر ۳: نگاه دستیاری یا نگاه همراه

۴. نگاه دستیاری فعال (Maino) یا دستیاری فعال دیداری

این نگاه با نگاه قبلی در تضاد قرار می‌گیرد. ما روبه‌روی کسی که هم نگاه حاضر دارد و هم این حضور به موضع‌گیری و کنش تبدیل شده است قرار گرفته‌ایم؛ و ما متوجه کنش او می‌شویم: او با دست یا انگشت دارد دخالت می‌کند و دارد تصویری را نشان می‌دهد تا درباره‌اش صحبت می‌کند. در تفاوت با نگاه قبلی سه اتفاق مهم رخ می‌دهد:

- الف) کنش‌گر روبه‌روی من قرار دارد، صورتش را می‌بینیم و ارتباط مستقیم است؛
- ب) دست او در حال نشان دادن چیزی است، یعنی انفعالی که قبلاً از آن صحبت کردیم وجود ندارد.
- ج) سوژه دیداری فعال است، در حال گفتگو و احتمالاً در حال القای چیزی است. پس نگاه نقش‌آفرین است؛ چیزی را نشانه رفته است؛ پس هم کنشی است و هم عاطفی است چون چهره دارد، دست دارد. در این نوع نگاه با نقشی فعال مواجه هستیم.



تصویر ۴: نگاه دستیاری فعال یا همراه فعال Maino

به تصویر بعدی نگاه کنید و نکته‌ای را در نظر داشته باشید. در نقاشی، دست نقاش واسطه بین من و دنیا است. روی پرده می‌لغزد و به واسطه لغزش دست او روی پرده و ترکیب رنگ، دنیا حاضر می‌شود. در تصویر

بعدی این واسطه حذف می‌شود و دوربین بی‌واسطه و با چشم مسلح دنیا را ثبت می‌کند. و این حذف شدن فاصله، ارتباط را مستقیم می‌کند.

اینجا هم نگاه دستیار وجود دارد اما به‌طور مضاعف و دوبرابر. اینجا نگاه دستیار نیم‌رخ است. از روبه‌رو ما را نگاه نمی‌کند. اما نگاهی که بدون آنکه به ما نگاه کند، ما را متوجه چیزی می‌کند (یعنی دستکاری می‌کند)، نگاه مردی است که تکیه داده به ستونی و با خم کردن سر و نگاه به دو نفری که در عکس فعال هستند، دارد به ما می‌گوید که شما هم به چیزی که مورد نگاه من است، نگاه کنید. اما این را با ژستی ظریف و با شیطنت به ما می‌فهماند. او به ما می‌گوید به چیزی که هم من می‌بینم و هم دوربین می‌بیند دقت بیشتری داشته باشید. در این عکس یک بازی مهم بین چند نگاه صورت گرفته است. شاید بتوان گفت در وضعیت ترادیداری قرار داریم. خانمی و فرزندش ما را نگاه می‌کنند و ما هم مردی را می‌بینیم که باز به ما می‌گوید این خانم را ببینید. اما مرد درون تصویر به ما نگاه نمی‌کند؛ او از ژستی استفاده می‌کند که با حرکت سر مسیر نگاه را خط کشی می‌کند. گویا مرد سر راه نگاه ما قرار گرفته تا مسیر نگاه ما را از دور شدن و به انتهای تصویر رفتن، مانع شود و نگاه ما را به سوی آن خانم برگرداند. یعنی او از هدر رفتن انرژی دیدایر جلوگیری می‌کند. این هم نوعی دستیار فعال دیداری است.



تصویر ۵: نگاه دستیار گفته‌پرداز Doisneau

۵. نگاه دستیار فعال تن‌محور

نگاه در این تصویر، نگاهی چالشی است. چالش بین دیدن و ندیدن. این نوع نگاه چند ویژگی دارد.

(الف) در عکس می‌بینیم که یک نفر آتلیه نقاشی‌اش را آورده بیرون و در معرض دید عموم دارد نقاشی می‌کند. خانمی به‌عنوان مدل زنده روبه‌روی این هنرمند نشسته و نقاش دارد او را نقاشی می‌کند؛ اما ما مدل را نمی‌بینیم؛ فقط پای او در تصویر دیده می‌شود.

(ب) عابری که در حال عبور است، کنجکاو شده، حرکتش به سمت ما را متوقف کرده، برگشته و دارد به تابلو نقاشی نگاه می‌کند. این عابر احتمالاً مدل نقاشی را هم می‌بیند: نگاه کنجکاو. خم شدن بدن به سمت تابلو و نقاش، نگاه را پررنگ‌تر کرده است. این نگاه با ژست و تن به‌سمت ابژه دیداری، نگاهی فعال است (تصور نشود که چون به ما نگاه نمی‌کند، غیرفعال است).

(ج) اتفاق بعدی این است که نه عابر کنجکاو ما را می‌بیند و نه هنرمند نقاش؛ یک سگ است که با لذت و اشتیاق به دوربین نگاه می‌کند. این سگ عامل تغییر وضعیت انفصالی به وضعیت اتصالی یا پیوستاری چشم است. یعنی چشم غایب را فقط این حیوان حاضر می‌کند.

تردید این است که ما باید به سگ نگاه کنیم یا به دیگری که به هم نگاه می‌کنند؟ اینجا ما در مقام بیننده دچار سرگردانی می‌شویم. اگر سگ را نگاه کنیم، مدل را از دست می‌دهیم، اگر سگ را نگاه نکنیم، این نگاه را از دست می‌دهیم. پس دوربین تردید را ایجاد می‌کند و به تبع آن نگاه ما هم مردد می‌شود. به این دلیل که نگاه کنجکاو پشتش به ماست و چشمش حاضر نیست، چشم ما جانشین چشم او می‌شود. این جانشینی باعث می‌شود که او نماینده ما در این تصویر باشد؛ او نماینده ما در این دیدار است. هرگاه چشم غایب باشد ولی عامل دیداری وجود داشته باشد، معلوم می‌شود غایب شده است تا ما را حاضر کند.

پس نگاه فعال این‌بار از طریق تن هویدا می‌شود. تن به جای چشم و نگاه مستقیم نشسته است. اما نگاه رقیب هم داریم و سگ به نوعی رقیب دیداری است؛ دارد ما را به دیدار خودش دعوت می‌کند و ما را در دوراهی تردید دیدن قرار می‌دهد. اما شکی نیست که تن – نگاه مسیر دیدن را برای ما مشخص می‌کند. یعنی معلوم می‌شود ما کجا را باید نگاه کنیم. فقط دو چشم دیداری حیوان کمی در مسیر نگاه ما تردید ایجاد می‌کند.



تصویر ۶: نگاه دستیاری تن‌محور و نگاه رقیب

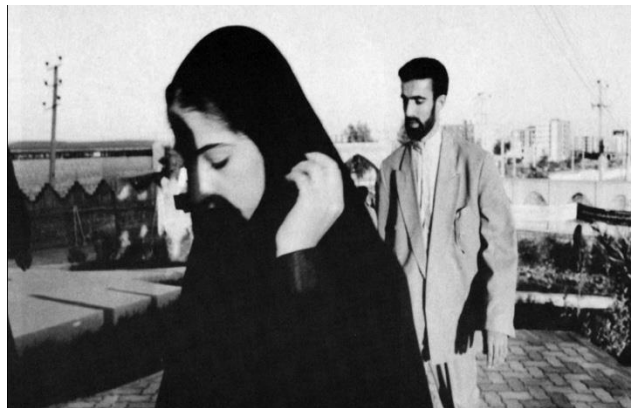
Le pont des arts, Doisneau, 1953

۶. نگاه فلو و مبهم و گریزان (اجتناب از دیده شدن. مقاومت در برابر دیده شدن)

فلو تعاملی است بین حرکتی که در راستای فرار و دور شدن است و حرکتی که سعی دارد سوژه فراری را ثبت کند. همان‌طور که مشاهده می‌کنید، در پلان اول و پلان پرتره‌ای تصویر، زن و مردی را می‌بینیم که در حال حرکت هستند. یک ویژگی مشترک بین هردو وجود دارد و آن این است که هم خانم نگاهش به سمت پایین است و دوربین را نگاه نمی‌کند و هم مرد. یعنی خانم عابر از مقابل نگاه ثبت‌کننده فرار می‌کند: مقاومت دیداری. من به این نگاه می‌گویم نگاه فراری یا گریزان؛ نگاهی که برابر نگاه گفته‌پرداز لیز می‌خورد؛ چون نمی‌خواهد به ابژه دیدن تبدیل شود. یعنی در برابر دیده شدن مقاومت می‌کند. همین لیز خوردن فلو یا ابهام دیداری ایجاد می‌کند.

در این عکس این نوع مقاومت شکل ویژه‌ای دارد: دوربین آن‌قدر به زن نزدیک است که گویی او مسیرش را کج کرده است تا از برابر دوربین فرار کند. به همین دلیل در چهره‌اش نوعی ابهام و شفاف نبودن وجود دارد. همین «می‌خواهم دیده نشوم پس باید به‌نوعی بگریزم»، برای یک لحظه در تصویر خنثی شده است. دست از چادر بیرون مانده و حرکتی به سمت بالا دارد؛ به‌نوعی که نفر پشتی بتواند این دست را ببیند. یعنی به همان میزان که راه را بر دیدن می‌بندد، دیدن را تحریک می‌کند. پس از یک سو مقاومت دیداری از ناحیه صورت وجود دارد و از سوی دیگر با بیرون گذاشتن دست این مقاومت می‌شکند و خانم خود را به نگاه دیگری می‌سپارد.

اما نفر دوم شفاف است. در وضعیت فلو قرار ندارد. کاملاً واضح دیده می‌شود و تصمیم ندارد لیز بخورد؛ چون می‌خواهد دیده شود و حتی این دیده شدن دارای شفافیت است. این مرد کنشگر دیداری نیز به‌شمار می‌رود. با این تفاوت که کنش او باید پنهان بماند. او هم نگاه نمی‌کند؛ و به این دلیل که کاملاً پشت سر موضوع دیداری قرار دارد و گویی در تعقیب اوست؛ اما این تعقیب پنهان می‌ماند. ما با وجهی از نگاه مواجه هستیم که می‌خواهد مخفی بماند. یعنی کنش دیداری قصد ندارد بگوید من دنبال دیدن هستم. در اینجا ما به نوعی وارد جریان نجابت دیداری می‌شویم و نگاه بُعد فرهنگی به خودش گرفته است. جریانی که در آن پلک‌ها را به‌پایین می‌اندازیم و فرار دیداری به دلیل فرهنگی صورت می‌گیرد. نگاهی که کنش دیداری خود را پنهان می‌کند متانگاه است. یعنی نگاهی است که سعی در کنترل نگاه خود و یا مهار آن دارد. مهار نگاه امری فرهنگی است و در فرهنگ‌های مختلف به شیوه‌های گوناگون تجلی می‌یابد.



تصویر ۷: نگاه گریزان و مهار شده (بازی دیدن و ندیدن) ایزابل اشراقی، ۱۹۹۸

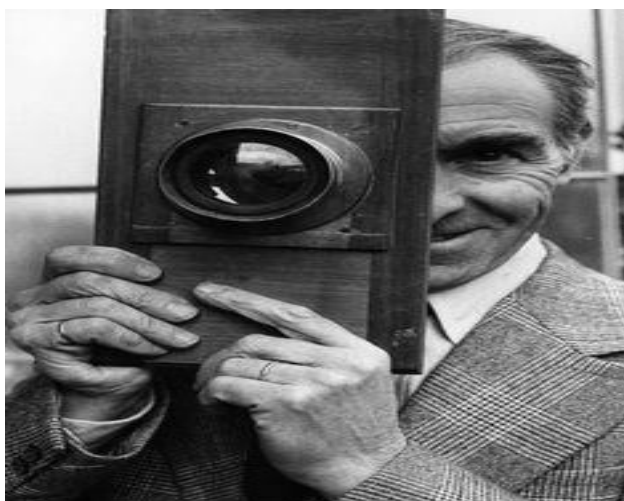
۷. نگاه در نگاه: جانشینی دیداری

در تصویر ۸ نگاه بسیار پیچیده است و باز هم مقاومت دیداری وجود دارد (مشارکت دیداری و هم‌گفته‌پردازی: فرار از طعمه دیداری شدن). این بار مقاومت در برابر دیده شدن به شکل دیگری ادامه می‌یابد. پشت سر زنی که در عکس دیده می‌شود یک کافه است. دوربین می‌خواهد او را شکار کند اما خانم خود با به کار بردن حربه (آیین) این شکار شدن را رد می‌کند و به شریک دیداری تبدیل می‌شود. او دوربین را شکار می‌کند به جای اینکه بگذارد طعمه دوربین شود. این خانم نمی‌خواهد ابژه دیدن شود. استفاده از آینه باعث می‌شود تا زن از ابژه دیداری به سوژه فعال دیداری تبدیل شود. گویا این خانم رقیب دیدن یا رقیب دوربینی می‌شود که می‌خواهد او را ثبت کند. او نگاه را دور کرده است؛ یعنی در حین اینکه دیده می‌شود، مانعی برای دیده شدن به‌وجود می‌آورد و در حین شکار بودن، به شکارچی تبدیل می‌شود و ما را در دنیایی بینابینی (بین طعمه و شکار) قرار می‌دهد. این یعنی گشودن پرسپکتیوی جدید. و بازی دیداری به شیطنت دیداری تبدیل می‌شود.

اینجا با نگاه پروتزی مواجهیم. نگاه پروتزی نگاهی است که بین دو نگاه قرار می گیرد و مانند پروتز این دو را به هم متصل می کند. نگاه پروتزی نقش میانجی یا نگاه حائل را دارد. آینه یک پروتز است و دوربین هم پروتز دیگر و بنا بر این نگاه مابین این دو نگاه قرار گرفته است. پروتز (آینه) جانشین نگاه می شود و نگاه را پارادوکسی می کند: سوژه هم دیده می شود و هم دیده نمی شود؛ هم حاضر است و هم غایب. ابژه دیداری تولیدکننده وضعیت شناختی جدیدی شده و به همین دلیل شناخت را پیچیده کرده است. و چون دنیا را به شیوه جدید رقم زده است، شناخت جدیدی ایجاد کرده است.



تصویر ۸: نگاه در نگاه « Pierluigi », 1984, Denis Roche



تصویر ۹: نگاه پروتزی (Doisneau)

۸. نگاه تفویضی (نگاه نماینده محور و یا نگاه سنتزی)

نگاه‌ها در این عکس ترکیبی از یک مثلث فعال است. ما در تئاتر شهر هستیم. خانمی که در انتهای تصویر است، گرمور است. اتفاق مهم این است که دو کنشگر با هم برخورد کرده و در یک تقاطع همدیگر را ملاقات کرده‌اند. این دو صورت درحین تو هم رفتن، پنهان شده‌اند. در حین روبوسی و احوالپرسی چشم‌هایشان بسته

شده است. ناگهان بین این دو تن که به هم برخورد کرده‌اند، یک سر و یک نگاه به‌طور شفاف و برجسته بیرون زده است. مثل حادثه‌ای می‌ماند که دو ابژه به هم برخورد کنند و صدای شکستن آنها بلند شود یا یکباره از برخورد آنها چیز دیگری تولید شود. اینجا هم نگاهی بیرون جهیده و به دنیای ما پرتاب شده است. این نگاه، سنتزی از دو نگاه دیگر است که در وضعیت نیم‌رخ قرار دارند و به نماینده‌ای از دو نگاه دیگر تبدیل می‌شود. ویژگی این نگاه، تفویضی یا نماینده‌محور بودن آن است. یعنی من نگاهم را تفویض می‌کنم. یعنی من را نگاه کنید که با دیدن من گویی بقیه را دیده‌اید. دو نفر دیگر تفویض اختیار کرده‌اند و نگاه خود را به دیگری که نگاهی پرتره‌ای دارد، سپرده‌اند تا او به جای آنها نگاه کند. همیشه نگاه پرتره‌ای به معنای اعلام حضور است. در ادبیات و داستان معمولاً از اول‌شخص و سوم‌شخص صحبت می‌کنیم. اول شخص یعنی وضعیت تعاملی؛ وضعیت سوم‌شخص یعنی وضعیت غیرفردی. در رمان افراد همدیگر را من و تو صدا نمی‌کنند؛ از آنها استفاده می‌کنند. اما در نگاه رودرو وضعیت به اول‌شخص تغییر پیدا می‌کند. تو بیننده‌ای هستی در بیرون و من اینجا هستم. این نگاه تنشی نیز می‌تواند باشد. چون هم نگاه خود است که کاملاً فردی است و هم انقباضی از دو نگاه دیگر است که نمی‌توانند ما را مستقیم نگاه کنند. پس، انقباض و فشاره دیداری صورت گرفته است و با تجمیع دو نگاه دیگر در یک نگاه مواجه هستیم.

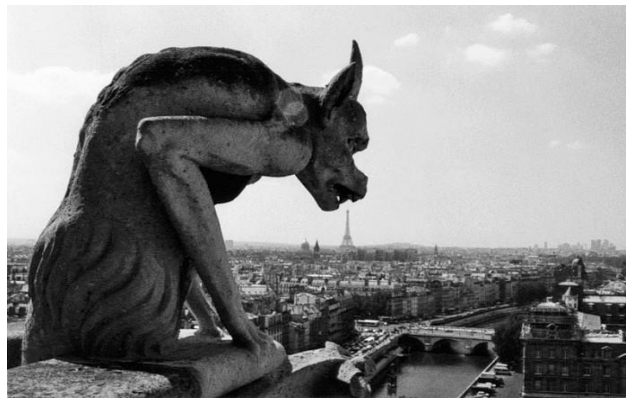


تصویر ۱۰: نگاه تفویض. آیزابل اشراقی ۱۹۹۸

۹. نگاه اسطوره‌ای (Doisneau)

نگاه این تصویر، نگاهی است که منجمد و سنگ شده است؛ اما علیرغم انجماد و مجسمه‌شدگی همچنان نگاه می‌کند. این نگاه با انواع قبلی متفاوت است؛ چون قبلی‌ها انسان بودند و این نگاه متعلق به انسان نیست؛ فیزیک او مجسمه‌ای است و منجمد شده است؛ اما همچنان نگاه می‌کند. فقط در نگاه مستقیم نیست که کنش دیدن در حال انجام است؛ در بعضی موارد کنش دیداری وابسته به حضور و شرایط جسمانی است. نگاه این تصویر بسیار قوی است؛ نگاه مجسمه‌ای است که نیم‌رخش را می‌بینیم و از بالا به پایین نگاه می‌کند و بسیار قوی است و علت این قدرت دیداری در حجم‌یافتگی و حجم داشتن کنشگر دیداری، برجستگی کنش دیداری نسبت به

کل تصویر که جهان‌شمولی دارد و کل‌گراست. همچنین، حالت انحنایی که از پایین شروع می‌شود و تا گردن ادامه دارد، و سبب شده است تا فشاره نگاه اوج پیدا کند، وضعیت سر که به سمت پایین قوس پیدا کرده است، و کم شدن فاصله کنشگر دیداری با ما، وضعیت تهاجمی خاصی پیدا می‌کند که باعث می‌شود علیرغم وضعیت سنگ‌شدگی نگاه مسلط و چیره‌ای داشته باشیم که متمرکز است و کل ابژه در سیطره او قرار دارند؛ نگاهی که همه تن به خاطر آن در وضعیت فشاره‌ای قرار گرفته‌اند؛ نگاهی که به حادثه نزدیک است. چون گویا تن آماده کنش است. در اینجا نگاه اسطوره‌ای به دلیل قدرت نگاه و سنگ‌وارگی آن صورت گرفته است. نگاه ما را همین اسطوره هدایت می‌کند. یعنی ما می‌بینیم اما از طریق نگاهی که در کل تن کنش‌گر تجلی یافته است. به همین دلیل این نگاه را می‌توان تنشی - اسطوره‌ای نامید. چرا که با تنیدگی تن در وضعیت انقباضی و آماده کنش مواجه هستیم.



تصویر ۱۱: نگاه اسطوره‌ای Doisneau

۱۰. نگاه دوبل یا لایبرانتی

در تابلوی معروف ولاسکس این نقاش است که ما را نگاه می‌کند و در دو حالت دیده می‌شود. نقاش دارد امپراطور و ملکه را نقاشی می‌کند که در روبه روی او نشسته‌اند و در آینه منعکس شده‌اند و جای ما نشسته‌اند. این تردید پیش می‌آید که آیا ما ملکه و امپراطور هستیم؟ او درواقع دارد ما را نقاشی می‌کند. از طرفی، نقاش خود در آینه منعکس است، یعنی عمل نقاشی خود را می‌بیند. به این می‌گویند نگاه تو در تو، هزار تو و یا نگاه لایه‌دار (لایبرانتی). نقاش امپراطور را می‌بیند؛ امپراطور آینه را می‌بیند. امپراطور ما هستیم. نقاش ما را نقاشی می‌کند. نقاش خود را می‌بیند در حال نقاشی کردن. و خودش را نشانه می‌رود. پس نقاش با خودش مرتبط می‌شود... و

در تصویر، نگاه نقاش به ما، به نگاه ما به نقاش تبدیل می‌شود. چون کنش نقاشی در آینه منعکس و توسط ما دیده می‌شود. این ما هستیم که به اثر دیداری او تبدیل می‌شویم. شاید بتوان در اینجا از نوعی نگاه دابل صحبت کرد: یکبار نقاش ما را می‌بیند و یکبار ما نقاش را در آینه می‌بینیم: نگاه در نگاه.

گویا در تابلو یک متانگاه شکل گرفته است. نقاش هم نگاه می‌کند. هم ما را نگاه می‌کند، هم ما اثر دیداری او می‌شویم و هم نگاه خود را اندیشه می‌کند. گویا نقاش ناظر نگاه خود است. این نظارت را در آینه مشاهده می‌کنیم که نقش خود را در حال کنش نقاشی نگاه می‌کند. به دلیل این نگاه دابل که نقاش کنش نقاشی خود را نگاه می‌کند، با «متا نگاه» مواجه هستیم.



تصویر ۱۲: متا نگاه؛ نگاه دابل *La Méninas, Velázquez, 1656*

۱۱. نگاه غایب یا انصراف دیداری

این نگاه سه ویژگی دارد: سوم شخصی است یعنی دیگر من و تو وجود ندارد؛ غایب است؛ نگاه به گزارش نگاه تبدیل می‌شود. این عکس حاوی گزارشی ژورنالیستی از نگاه است. گویا دوربین فقط کار راوی را انجام داده است که نگاهی را برای ما شرح می‌دهد. یعنی به جای خود نگاه، توصیفش را داریم (خود نگاه غایب است). نگاه سوم شخص نگاهی است که فقط از آن صحبت می‌کنیم. یا این نگاه به خاطره تبدیل شده است که حالا در دسترس نیست. در این صورت نگاه به داستان نگاه تبدیل می‌گردد. این نگاه گسست است. گسست از حادثه دیدن. نگاه منفصل از نگاه. نگاهی که مخاطب خاص ندارد. به هیچ کس خاصی خطاب نمی‌شود. نگاه غایب رابطه شخصی را قطع می‌کند. رابطه عمومی می‌شود. هرکس می‌تواند مخاطب نگاه غایب باشد یا نباشد. بنا بر این نگاهی است که هنوز به درجه کامل گفته‌پردازی مستقیم نرسیده است. در اینجا گستره کمی نگاه را داریم. اما گستره کیفی و عاطفی آن را نداریم. نگاه به بیرون از دایره نگاه برده است بدون اینکه تن غایب باشد.

بنا بر این غیاب در اینجا به منزله انصراف از دیدن است این انصراف به این دلیل است که تن در وضعیت رهایی از خود قرار گرفته و حاضر نشده است در کانون تعامل دیداری قرار بگیرد. با توجه به این انصراف، ما با انفصال گفتمانی و پرتاب گفتمان به بیرون از خود مواجه هستیم.



تصویر ۱۳: نگاه غایب Doisneau

این تقسیم‌بندی اولیه که بنده از نگاه ارایه دادم هنوز کامل نیست؛ امیدوارم در جلساتی دیگر امکان کامل نمودن این بحث وجود داشته باشد.

کتابنامه

حمید رضا شعیری، ۱۳۹۱، نشانه - معناشناسی دیداری، تهران، انتشارات سخن.

گروه مترجمان (زیر نظر حمید رضا شعیری)، ۱۳۹۳، تحلیل نشانه - معناشناختی تصویر، مجموعه نشانه شناسی و زبان شناسی زیر نظر فرزانه سجودی. نشر علم.

Floch, J.M. (1986). *Les formes de l'empreinte*. Périgueux, P. Fanlac.

Beyeart-Geslin A. (2009). *L'image préoccupée*. Paris : LAVOISIER.

Shairi H.R. et Fontanille J. (2001). "Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain". *Actes sémiotiques*. Limoges : PULIM.

Pierluigi Basso Fossali, Maria Giulia Dondero, Jacques Fontanille (2011). *Sémiotique de la photographie*. Limoges : PULIM.