
ثلیت جسم، تصویر و رسانه

انسان شناسی تصویر از منظر هانس بلتینگ

امیر نصری*

تاریخ دریافت: 92/9/23

تاریخ پذیرش: 92/12/1

چکیده

هانس بلتینگ با طرح دیدگاه انسان‌شناسی تصویر، در صدد تحلیل مشخصه‌های تصویر بر اساس سنت انسان‌شناسی فلسفی است. او بر این باور است که در بررسی هر تصویر باید به مؤلفه‌های سه‌گانه رسانه، جسم، و تصویر در کنار یکدیگر توجه داشته باشیم و نمی‌توان این مؤلفه‌ها را از یکدیگر منفک ساخت. تعریف بلتینگ از هر یک از آن‌ها نیز متمایز با نگرش سنتی است، به نحوی که رسانه در حکم واسطه‌ای برای تصویر نیست، بلکه وجود هر تصویری در حکم برخورداری از یک رسانه است. همچنین، جسم (بدن) نیز می‌تواند نقش‌های متعددی را از رسانه تصویر، خود تصویری تا دریافت آن ایفا کند. او معتقد است که هر تصویر جسمی جایگزین برای امر غایب است و از این لحاظ می‌توان ایده فقدان یا مرگ را منشأ تصویر دانست. دیدگاه بلتینگ در خصوص انسان‌شناسی تصویر به یک شمایل‌شناسی جدید منجر می‌شود که هدف از آن نه تحلیل آثار تصویری بر اساس متون مکتوب، بلکه تحلیل تصاویر بر اساس منطق خود آن‌هاست.

کلیدواژه‌ها: تصویر، رسانه، جسم، نگاه خیره، شمایل‌شناسی جدید

*. عضو هیات علمی دانشگاه علامه طباطبایی، گروه فلسفه amir.nasri@yahoo.com

تصاویر به ابژه‌هایی زیباشناختی مبدل می‌شوند و ما هر تصویری را که در این دایره محدود ننگند از مطالعات تاریخ هنر کنار می‌نهمیم. این نحوه نگرش همچنانکه در ادامه این مقاله خواهد آمد، مولود نگرش خود آئین^۶ نسبت به آثار هنری است. در این نحوه نگرش به آثار تصویری (هنری) - که برخاسته از سیطره تفکر سوژکتیو^۷ در عصر مدرن است - معنای فرهنگی تصاویر به چالش کشیده می‌شود و مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گیرد.^۸ آبی واربورگ^۹ و مورخان هنر متعلق به مکتب واربورگ پیش از بلتینگ متوجه این محدودیت‌ها بودند. به نحوی که واربورگ به خاطر چنین مسائلی تلاش داشت که در تحلیل آثار هنری (از جمله آثار رنسانسی و آثار سرخ‌پوستان) مطالعات تاریخ هنر را به جانب تاریخ فرهنگ سوق دهد یا شاگردان وی از جمله ادگار ویند^{۱۰} نیز از مفهوم علم فرهنگ^{۱۱} به جای تاریخ هنر سخن می‌گفتند. با توجه به این اشاره مختصر مشخص می‌شود که از آغاز سده بیستم با مکتب واربورگ، تلاش‌هایی در جهت تبدیل تاریخ به تاریخ تصویر آغاز شده بود.^{۲۱}

بلتینگ با توجه به این زمینه و همچنین سنت انسان‌شناسی فلسفی درصدد مطالعه تصویر رها از محدودیت‌های روایت غالب تاریخ هنر برمی‌آید. از منظر او، پرسش از چیستی تصویر مستلزم یک رویکرد انسان‌شناسانه است، چرا که تصویر در نهایت به یک تعریف انسان‌شناسانه می‌انجامد. انسان‌شناسی مورد نظر بلتینگ نیز بر خلاف سنت انسان‌شناسی پوزیتیویستی، کاملاً برخاسته از سنت انسان‌شناسی فلسفی آلمانی و به طور خاص دیدگاه‌های کانت است. بنابراین، نگرش انسان‌شناسانه وی نیز در مطالعات هنری سابقه‌چندانی نداشته است، چرا که تاریخ هنر هر کجا به انسان‌شناسی نزدیک شده یا با آن مرتبط گشته است، درخصوص هنرهای بدوی یا هنرهای غیر غربی بوده است و آن را در جهت اثبات مدعیات خود و به عنوان یک مدرک به کار بسته است.

بلتینگ از مطالعات انسان‌شناسی در جهت یک مقصود جزئی خاص بهره نمی‌گیرد و آن را از حیث فلسفی مورد ملاحظه قرار می‌دهد. از این منظر، در مطالعه انسان‌شناسانه تصویر، به معنای دوگانه محتوای

هانس بلتینگ^۱، مورخ هنر آلمانی با انتشار انسان‌شناسی تصویر^۲ در سال ۲۰۰۱ به طرح مسئله ماهیت تصویر از منظر انسان‌شناسی فلسفی می‌پردازد. این کتاب از زمان انتشارش تا کنون در حکم یکی از تأثیرگذارترین متون علم تصویر^۳ است. مباحث مطرح شده در این اثر در ادامه مباحث کتاب دیگر وی، پایان تاریخ هنر (۱۹۸۳)، است. او در کتاب پایان تاریخ هنر با در نظر گرفتن آثار هنر معاصر، که پس از دهه شصت میلادی پدید آمدند، به طرح این نکته می‌پردازد که دیگر هنر و اثر هنری به همان معنایی که در روایت رنسانسی وجود داشته‌اند، جایگاهی ندارند. بنابراین آیا دانش تاریخ هنر که از دوره رنسانس و با توجه به همین روایت از هنر پدید آمده است، امکان ادامه حیات دارد؟ نگرش دقیق‌تر وی این است که با از میان رفتن یک روایت خاص از هنر (روایت رنسانسی) به طور طبیعی دانشی که بر پایه آن روایت شکل گرفته است نیز نمی‌تواند به نحو سابق به حیات خود ادامه دهد، بنابراین با پایان تاریخ هنری مواجهیم که از زمان رنسانس به بعد شکل گرفته است. پس باید به طرح شکل دیگری از تاریخ هنر پرداخت و پایان آن شیوه تاریخ هنر را اعلام کرد.

بلتینگ درصدد پاسخ‌گویی به این مسئله بر می‌آید. از منظر وی، باید به تأملی دوباره مفهوم هنر پرداخت. بلتینگ به دنبال آن است که در جهت پاسخ به پرسش فوق‌الذکر، توجه خود را از مفهوم هنر به مفهوم تصویر (که امری عام‌تر است) معطوف سازد. از این لحاظ، به روایت غالب تاریخ هنرنویسی که بر مفهوم هنر (که زاییده دوران پسارنسانس بود) پای‌بند نیست، و ترجیح می‌دهد که به جای سخن گفتن از تاریخ هنر^۴ از تاریخ تصویر^۵ سخن بگوید.

در نظر بلتینگ، روایت غالب تاریخ هنر که از دوران رنسانسی (کتاب زندگی هنرمندان جورجیو وازاری) پدید آمد با محدودیت‌های بسیاری مواجه است. تاریخ هنر به این معنا صرفاً با یک تلقی خاص به آثار تصویری می‌نگرد و درصدد است که این آثار را صرفاً با نگرشی زیباشناختی (استتیکی) بنگرد. یعنی در این نگرش،

خودمان بهره می‌گرفت. کریستیان وولف¹⁴ و گونتر ویکتور¹⁵ به تحقیق در موضوعاتی چون نقش مناسک¹⁶ در زندگی روزمره یا نقش محاکات¹⁷ به عنوان یک رویکرد بینافرهنگی پرداختند. هدف گسترده‌تر آنان ملاحظه علوم انسانی در آینه اندیشه و تجربه کنونی بود. به نوعی درصدد بودند تا معرفت موجود در علوم انسانی را به مدد تجربه فعلی به محک آزمون بگذارند. (Belt- ing, 2005 b: 43)

انسان‌شناس فرانسوی، مارک اوژ¹⁸ نیز هم‌زمان با این گروه به طرح چنین دیدگاهی پرداخته است. او در تقابل با سنت انسان‌شناسی‌ای که بر توصیف فرهنگ بیگانه استوار بود، به توصیف فرهنگ خودی (فرهنگ معاصر مغرب‌زمین) می‌پردازد و هم‌ارزی مکان و فرهنگ را در تحلیل‌های خودش نمی‌پذیرد. این هم‌ارزی مبتنی بر این فرض است که مکان جغرافیایی، سنت‌های درون‌فرهنگی و قراردادهای فرهنگ بیگانه را متعین می‌سازد. اوژ نشان می‌دهد که تا چه اندازه وابستگی به مکان جغرافیایی در عصر رسانه‌های فراگیر جهانی ناکارآمد است. به تعبیری، در این عصر، فضای ارتباطات جایگزین فضای جغرافیایی گذشته شده است. با این وصف، وی به یک تغییر فرهنگی اشاره دارد که بررسی آن صرفاً به مطالعات انسان‌شناختی محدود نمی‌شود. این ملاحظات وی، ایده‌های نوینی را برای تاریخ هنر به همراه دارد. از آن جمله می‌توان ایده‌های به بلتینگ اشاره کرد که برای گریز از محدودیت‌های طبقه‌بندی‌های معمول تاریخ هنر به طرح دیدگاهی مشابه با اوژ در خصوص انسان‌شناسی تصویر پرداخت. (Cleven, 2011: 145) بلتینگ، بر این اساس اعتقاد دارد که در عصر سیطره فضای مجازی، می‌توان به تحلیل تصاویر فرهنگ خودی پرداخت، چنان که گویی آن‌ها متعلق به فرهنگ بیگانه هستند؛ یعنی هیچ هم‌ارزی‌ای میان فضای فرهنگی و تصاویر برقرار نباشد.

فرد دیگری که خود بلتینگ صراحتاً به تأثیرپذیری از او اشاره می‌کند، ژان پی‌یر ورنان¹⁹ در دهه هفتاد میلادی در کولژ دو فرانس است. او در این دوران به نسبت میان تاریخ مصنوعات تجسمی و تطور فکر یونانی می‌پرداخت. ورنان از این تصاویر به‌منزله سمبول

سمبولیک تصویر توجه دارد و تصویر را هم پدیده‌ای درونی و هم پدیده‌ای بیرونی می‌داند. این ویژگی دوگانه تصویر مبنای دیدگاه انسان‌شناسانه وی را آشکار می‌سازد. تصاویر هم براساس شناخت جمعی و هم بر اساس شناخت فردی خلق می‌شوند. ما با تصاویر زندگی می‌کنیم و حتی معنای بسیاری از واژگان را از طریق تصاویر آن‌ها می‌فهمیم. همین مسئله سبب می‌شود که گنجینه تصاویر درونی ما با تصاویر تصنعی عالم خارج مرتبط باشد. بنابراین، رویکرد انسان‌شناسانه به تصاویر درصدد بررسی تحول و تطور تصویر به‌مثابه یک اثر هنری یا رسانه تکنیکی نیست، بلکه در این رویکرد نسبت انسان‌ها و تصاویر محل توجه است و در این نسبت بیان می‌شود که تنها انسانها بر تصاویر تسلط ندارند، بلکه آن‌ها نیز تحت سیطره تصاویر هستند. به نوعی ذهن و جسم انسان تحت سیطره یا به تعبیری مستعمره تصاویر است، اما غالباً چنین پنداشته می‌شود که انسان‌ها به هدایت تصاویر می‌پردازند و بر آن‌ها سیطره دارند. از این لحاظ، برخلاف باور رایج، در بسیاری از موارد به جای آنکه جامعه به هدایت تصاویر بپردازند، تصاویر به هدایت جامعه می‌پردازد و آن را کنترل می‌کنند. با این وصف، کاملاً طبیعی است که جوامع به جای تلاش در جهت دگرگون سازی خودشان به دگرگون‌سازی تصاویری بپردازند که حیاتشان با آن‌ها تعریف شده است. یعنی جوامع به جای آرزوی تغییر خودشان در آرزوی تغییر تصویرشان باشند. بنابراین، فرایند تصویرسازی یک کنش اجتماعی جوامع انسانی است که تمامی فرهنگ‌ها در ادوار مختلف با آن درگیر بوده و هستند و این فرایند کاملاً متمایز از ادراک بصری فردی یا ایجاد تصاویر درونی یا سوپژکتیو است.

بلتینگ، در طرح انسان‌شناسی تصویر، علاوه بر سنت انسان‌شناسی کانت، تحت تأثیر جریان‌های دیگری نیز قرار داشته است که بعضاً به نحوی مستقیم بر دیدگاه‌های او تأثیر گذاشته‌اند. در ادامه، به ذکر اجمالی آن‌ها خواهیم پرداخت: در این میان، نخست می‌توان به گروه انسان‌شناسی تاریخی¹³ در دانشگاه آزاد برلین اشاره کرد. این گروه از سنت انسان‌شناسی فلسفی به مثابه یک ابزار تحلیلی در بحث از فرهنگ متعلق به

میان «بود» و «نمود» فاصله‌ای است و تصاویر از قابلیت‌های موجود زنده برخوردار نیستند و آن‌ها در حکم یک جانشین هستند. ورنان تجربه آنان را همچون یک تجربه روشنگری و افلاطون را در حکم یک متخصص رسانه²³ سخن‌گوی این جریان می‌داند. (ibid: 45)

با ذکر این مقدمات می‌توان ادعا کرد که مطالعه تصویر به هیچ وجه منحصر به یک رشته آکادمیک خاص (مثل تاریخ هنر یا انسان‌شناسی) نیست و گنجاندن آن در یک رشته خاص به معنای نادیده انگاشتن معنای انسان‌شناسانه تصویر و تقلیل دادن آن به یک امر کاملاً جزئی (بژه زیباشناختی یا تزیینی) در مناسبات انسانی است. بنابراین، مطالعه تصویر اساساً ماهیتی بینارشته‌ای دارد. بلتینگ با در نظر گرفتن این مسئله در سال 2000 یک پروژه بینارشته‌ای را در دانشگاه کارلسروهه²⁴ آغاز کرد که هدف از آن تحقیق اجتماعی و روان‌شناختی در خصوص هنرهای بصری بود. او در این پروژه بدنبال تأسیس یک دانش جدید بود که به رسانه (Media) بپردازد.²⁵ به طور طبیعی در این «علم رسانه»²⁶ تصویر به خاطر نسبتی که با رسانه دارد از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است و این مطالعات در حکم دانشی پایه برای «علم تصویر» به شمار می‌رفتند. در مطالعات تصویر و رسانه پرسش از چیستی تصویر و رسانه مطرح می‌شود و این پرسش از چیستی با چگونگی فهم تصویر و رسانه و همچنین پرسش از نسبت میان تصویر و رسانه گره خورده است. مثلاً، اینکه معنا و نحوه ادراک تصویر کاملاً با رسانه‌ای که تصویر از طریق آن انتقال می‌یابد، مرتبط است؛ چرا که ما از طریق رسانه، تصویر را در عالم خارج درمی‌یابیم و تصویر به یاری آن به امری محسوس مبدل می‌شود.

بنابراین، تصاویر می‌توانند به عنوان واسطه شناخت لحاظ شوند. وساطت آن‌ها در شناخت نیز کاملاً متفاوت از متن مکتوب است و نحوه انتقال آن‌ها نیز متمایز است. در ادامه به هنگام بحث از رسانه و تصویر، به این مبحث باز خواهیم گشت و طرح نسبت میان رسانه و تصویر در اینجا صرفاً به خاطر نشان دادن ارتباط دو دانشی است که به هر یک از این دو می‌پردازد.

همچنان که از مقدمات فوق‌الذکر برمی‌آید بلتینگ

پدیدارهای تقلیدی بحث می‌کرد و نشان داد که چگونه تلقی یونانیان از تصویر در زبان و معرفت‌شناسی امروزی ما بازتاب یافته است. یونانیان از دو اصطلاح *eidolon* و *kolossos* بهره می‌گرفتند. در حکم تصویر رويا، تجسم یک خدا و روح نیاکان تلقی می‌شد و معنای تصاویر ذهنی و خاطره را نیز در برمی‌گرفت. در مقابل آن *kolossos* قرار داشت که مصنوعات از جنس سنگ یا فلز را در بر می‌گرفت یا به تعبیری آنچه را که امروزه رسانه تصویر می‌خوانیم. از این حیث به تصاویر فیزیکی یا صورت مادی تصاویر اشاره داشت. *kolossos* به معنای امروزی یک امر شمایی²⁰ بود. هم *eidolon* و هم *kolossos* از منظر یونانیان به وجود انسان بازمی‌گشتند که عامل سومی برای شکل بخشی به آن‌ها بود. فرد جان‌داری که برخوردار از جسم است هم *eidolon* را تجربه می‌کند و هم *kolossos* را تولید می‌کند. بلتینگ اشاره می‌کند که هدفش عمومیت بخشیدن به این دیدگاه است و طرح تثلیث جسم، رسانه و تصویر بر این مبنا شکل گرفته است. (Belting, 2005b: 44)

ورنان، در ادامه بررسی تطور اندیشه یونانی و در پاسخ به چیستی تصویر و اینکه چه چیزی یک تصویر را ایجاد می‌کند، از یک انقطاع در اندیشه یونانی سخن می‌گوید که در نظر گرفتن تصویر به معنای فوق‌الضروری می‌سازد. این انقطاع حدود 500 پ. م رخ داد، یعنی زمانی که زبان یونانی برای نخستین بار از واژه *eikon* بهره گرفت. واژه *mimesis* نیز برای نخستین بار در همین دوران مورد استفاده قرار گرفت. واژه *eikon* از ارج و اعتبار *eidolon* کاست. و آن را به یک رونوشت²¹ یا تقلید از یک امر بی‌جان تقلیل داد. این مسئله در حالی بود که *eikon* نیازمند تعیینات هستی‌شناختی بود. ورنان تعریف تصویر را پس از این انقطاع می‌داند. او در این زمینه از تمایز فلسفی میان «بود» و «نمود» بهره می‌گیرد و آن را برای اندیشیدن در باب تصاویر ضروری می‌داند. همچنین نقش تئاتر یونانی را نیز در این زمینه پررنگ می‌داند. مخاطبان نمایش‌های آتیکی²² هنگامی که مجسمه‌ها به حرکت درمی‌آمدند و به سخن گفتن می‌پرداختند، به خنده می‌افتادند. آن‌ها می‌دانستند که

پرداختن به جنبه‌های قوم‌نگارانه نیست؛ همچنین تأکید می‌کند که درصدد پرداختن به مطالعات فرهنگی³³ و مطالعات بصری³⁴ نیز نیست. (ibid, 2005b: 42) او، می‌خواهد به نسبت انسان و تصویر یا به تعبیری دیگر به نسبت انسان با فرهنگ بصری بپردازد. بنابراین در این نحوه نگرش، قوم‌نگاری به معنای شناخت محدوده‌های فرهنگی متعلق به خودمان است و در نهایت آثار فرهنگی متعلق به خود ما مجدداً کشف می‌شوند و مورد بررسی قرار می‌گیرند. در این رهیافت، آن‌ها در ابتدا چون آثار دیگر فرهنگ‌ها برای ما بیگانه می‌شوند و سپس مورد تحلیل و بررسی مجدد قرار می‌گیرند. پس، مرز میان آثار فرهنگی متعلق به خودمان و آثار بیگانه برداشته می‌شود؛ چرا که دیگر میان فضای فرهنگی و فرهنگ هم ارزی‌ای وجود ندارد. اگر از این منظر به سنت تصویری اروپایی بنگریم، دیگر آن نگاهی که مبتنی بر فرهنگ بورژوا، کلیسا و دربار بود، کنار نهاده خواهد شد و در این صورت، برای تفسیر مجدد این سنت تصویری پرسش‌هایی مطرح خواهد شد که برخاسته از سنت انسان‌شناسی است. (ibid, 2001: 65) او، بر این اساس، ابتدا به تحلیل مؤلفه‌های فرهنگ بصری می‌پردازد تا خاستگاه انسان‌شناسانه تصویر را نشان دهد.

پیش‌تر اشاره شد که بلتینگ تاریخ هنر را بخشی از فرهنگ بصری یک دوران می‌داند، از منظر وی فرهنگ بصری تلفیقی از سه مؤلفه است که در ادامه بحث به نحوی مجزا به توصیف مشخصه‌های هر یک از آن‌ها و همچنین به نسبت میان آن‌ها خواهیم پرداخت. اما پیش از آنکه به بحث در این خصوص بپردازیم ذکر یک توضیح کلی در خصوص معنای عام تصویر و آنچه وی در خصوص این معنای عام در نظر دارد، ضروری است. او در پاسخ به چپستی تصویر به طرح سه نکته می‌پردازد که می‌توان آن‌ها را به ترتیب زیر خلاصه کرد: نخست اینکه در مطالعه تصویر ماهیت انضمامی تصاویر یا تصاویر فیزیکی را در نظر داشته باشیم و تصاویر ذهنی را از این دایره حذف کنیم و آن‌ها را موضوع مطالعه خود قرار ندهیم؛ دوم اینکه تصاویر را همان نشانه‌های شمایی³⁵ بدانیم، مطالعه تصویر را همان نشانه‌شناسی³⁶ بدانیم و میان آن‌ها قائل به مرزی نباشیم؛ در نهایت

در مقام مورخ هنر به هیچ وجه یک مورخ هنر کلاسیک نیست و می‌توان وی را یکی از پیشروان «تاریخ جدید هنر»²⁷ دانست.²⁸ این رویکرد در مطالعات انتقادی خود از سایر رشته‌ها در مطالعات تاریخ هنر بهره می‌گیرد. از این منظر به مطالعات تاریخ هنر ماهیتی کاملاً بینارشته‌ای می‌بخشد. در این نحوه نگرش به تاریخ هنر دیگر اهمیت استتیک اثر هنری و قائل شدن به شأنی «خود آئین» برای اثر هنری جایگاهی ندارد و به جای آن به مناسبات اثر هنری با زمینه‌های مختلف شکل‌گیری، تطور و تحقق آن در هر دوره خاصی توجه می‌شود. به طور کلی، در این نگرش «جدید»، تاریخ هنر به عنوان یک رشته مجزا از سایر رشته‌های آکادمیک در نظر گرفته نمی‌شود و تاریخ هنر بخشی از فرهنگ بصری²⁹ یک دوران را تشکیل می‌دهد. علی‌رغم اشتراکات بسیار این رویکرد «جدید» به تاریخ هنر، اما «علم تصویر» در سنت آلمانی و به تبعیت از آن دیدگاه‌های بلتینگ فراتر از آن است و همچنان که در ادامه مطلب آشکار خواهد شد به طرح مطالبی علاوه بر آن نیز می‌پردازد. همچنین در این خصوص نیز می‌توان وجوه اختلاف میان «تاریخ جدید هنر» و «علم تصویر» نیز اشاره کرد.

بلتینگ در رویکردی که به جانب تاریخ هنر دارد، به نقد دو مؤلفه در نگارش تاریخ می‌پردازد: یکی پذیرش خود آئینی در هنرها و دیگری رویکرد خطی³⁰ نسبت به تاریخ هنر است. او هر دو مورد را در خصوص مواجهه با هنرهای معاصر نامناسب می‌داند. از این حیث، به کار بستن رهیافت‌ها و رویکردهای دیگری را در مطالعات تاریخ هنر (به تعبیر دقیق‌تر تاریخ تصویر) ضروری می‌دانست که با این دو پیش‌فرض همراه نباشند. او ده سال پس از انتشار کتاب پایان تاریخ هنر ویراست جدیدی از این کتاب را منتشر ساخت و در آنجا مدعی شد که درصدد نگرستن به فرهنگ خودی با نگاه یک قوم‌نگار³¹ است. این وعده با انتشار کتاب انسان‌شناسی تصویر محقق شد. اما در این جا باید متذکر شد که طرح این نکته به این معنا نیست که کل پروژه وی قوم‌نگاری³² صرف است، بلکه او در مقاله دیگری صراحتاً اذعان می‌کند که مقصودش از انسان‌شناسی به هیچ وجه

فرد بیگانه از طریق این رسانه به سخن درمی‌آید. بلتینگ این تمایز را به عرصه تصاویر منتقل می‌سازد و معتقد است که تصاویر (فیزیکی و ذهنی) مالک رسانه و جسم هستند. (Cleven, 2011: 189) از این حیث همان کارکرد Medium در مراسم احضار ارواح را می‌توان در خصوص کارکرد رسانه تصویر ملاحظه کرد. بنابراین در اصطلاح‌شناسی مورد نظر بلتینگ می‌توان تلقی خاصی را از اصطلاح رسانه شاهد بود. این تلقی خاص از رسانه از زمان نگارش کتاب پایان تاریخ هنر یکی از دغدغه‌های اساسی بلتینگ بود. وی در این کتاب چنین نتیجه‌گیری می‌کند که هر رسانه از ساختار زیباشناختی و محتوای مختص به خودش برخوردار است که بر تفسیر تصویر منتقل شده از جانب این رسانه تأثیر می‌گذارد. (Belt- ing, 1996: 165) او در این بحث درصدد آن نیست که به تاریخ رسانه یا مباحث رایج در زمینه رسانه‌ها بپردازد، بلکه حتی از این مسئله ابراز ناخرسندی می‌کند که رسانه را به همان صورتی مورد بررسی قرار دهیم که در تاریخ رسانه‌ها یا نظریه رسانه‌ها مورد بررسی قرار می‌گرفت. او تأکید می‌کند که مرز بحث از رسانه‌ها در تاریخ هنر با تاریخ رسانه در این است که در تاریخ هنر به رسانه در حکم یک ابزار یا واسطه صرف نگریسته نمی‌شود. مفهوم رسانه در مباحث تاریخ هنر معمولاً دو معنا را به ذهن متبادر می‌سازد: نخست ژانر⁴³ اثر هنری و دوم ماده یا مواد سازنده آن را. به طور کلی، رسانه حامل یا میزبان تصویری است که به آن صورت محسوس می‌بخشد، یا به تکنولوژی یا صنعتی اطلاق می‌شود که تصویر را منتقل می‌سازد. از این منظر، تفاوتی ندارد که رسانه چه چیزی باشد، می‌تواند توده‌ای گل یا صفحه مونیاتور باشد.

در «علم تصویر» به جای تمرکز بر نوع رسانه تأکید بر ضرورت رسانه وجود دارد. با توجه به این مطلب بحث در باب نسبت میان رسانه و تصویر چندان ساده نیست و این دو رابطه‌ای پیچیده با یکدیگر دارند. این رابطه به این خاطر پیچیده است که بر خلاف نگرش رایج، رسانه صرفاً یک واسطه نیست، یعنی نگرش ما به رسانه در حکم یک ابزار انتقال صرف نیست. تصویر و رسانه در حکم دو روی یک سکه هستند که همچون نسبت میان

اینکه میان تصاویر هنری و رسانه‌های فراگیر یا توده‌ای³⁷ مرز بگذاریم. در «علم تصویر» مورد نظر وی هر سه نکته مردود هستند. او به صراحت اشاره می‌کند که تصویر هم شامل امور فیزیکی و هم شامل امور ذهنی می‌شود و قلمرو آن عام‌تر از هنر و نشانه‌های شمایی³⁸ است. از این لحاظ، در پاسخ به چپستی تصویر معتقد است که تصویر هم محصول ارائه شده از جانب یک رسانه (عکاسی، نقاشی و غیره) است و هم محصول خود ماست (مثل رؤیاهای، تخیلات، ادراکات فردی و غیره) که ممکن است وجود فیزیکی نداشته باشند. با توجه به این توضیح در خصوص چپستی تصویر می‌توان از سه مؤلفه فرهنگ بصری سخن گفت که عبارت‌اند از: رسانه³⁹، جسم⁴⁰ و تصویر⁴¹ همچنان که ملاحظه می‌کنید: تصویر یک مؤلفه از فرهنگ بصری است و کل فرهنگ بصری به تصویر تقلیل نمی‌یابد. البته، در اینجا لازم به توضیح است که همان طور که وی تصویر را به معنای عام به کار می‌بندد، از اصطلاحات رسانه و جسم نیز به معنای معمول و مصطلح آن استفاده نمی‌کند. در اینجا رسانه به هر چیزی اطلاق می‌شود که عامل انتقال تصویر است و جسم نیز همان عامل شکل‌دهنده تصویر و دریافت‌کننده آن است. (ibid, 2005 a:302) علاوه بر این هر یک از این سه مؤلفه با یکدیگر پیوند تنگاتنگی دارند و از یکدیگر جدایی ناپذیرند. عنوان تثلیث⁴² که اصطلاحی الهیاتی و متعلق به مسیحیت است نیز عامدانه از جانب مؤلف برای توضیح دیدگاه بلتینگ در نظر گرفته شده است، چرا که همانند اقانیم⁴³ تثلیث، این مؤلفه‌های سه‌گانه غیر قابل انفکاک از یکدیگر هستند و هر سه در عین حال یک امر واحدند. توضیح این مطلب در ادامه مشخص خواهد شد.

1. رسانه

اصطلاح Medium (رسانه) در قرن نوزدهم میلادی کاربرد عام داشت و در خصوص مراسم احضار ارواح به کار می‌رفت. مطابق این باور، ارواح جسم فرد را تسخیر می‌کردند تا او واسطه‌ای برای سخن گفتن آن‌ها باشد. بلتینگ این تلقی را بسیار مناسب مقصود خویش می‌یابد. در این نمونه، جسم در حکم یک رسانه است و

فرم و محتوا نمی‌توان آن‌ها را از یکدیگر تفکیک کرد. اگر چنین تفکیکی نیز وجود داشته باشد، صرفاً به قلمرو ذهنی تعلق دارد. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد: «از آن حیث که [بسیاری از] تصاویر صورت فیزیکی ندارند، نیازمند رسانه‌ای هستند که خودشان را در آن‌ها تجسم ببخشند» (Belting, 2001: 17) و این تجسم شرط هر تصویری است: «تصویر به یک تصویر مبدل نخواهد شد مادام که به واسطه یک ناظر به آن جان بخشیده نشود.» (ibid: 30) یعنی از جانب ناظری ادراک نشود. بنابراین، رسانه مکمل تصویر و جسم در مقام ادراک‌کننده تصویر است و دو فرایند «تجسم» و «جان‌بخشی» نیز به یاری رسانه امکان وجود می‌یابند. رسانه که در حکم حلقه مفقوده میان آن‌هاست، به ما یاری می‌رساند تا هیچ‌گاه تصویر را معادل یک جسم زنده ندانیم و نیز هیچ‌گاه آن را یک جسم فاقد جان. بنابراین، معنای رسانه همان حیث مادی تشکیل‌دهنده تصاویر (معنای رایج رسانه) یا ماده تصویر در تمایز نادرست و رایج میان فرم و محتوا نیست. از منظر بلتینگ، رسانه همانند فرم است، یا انتقال‌دهنده فرمی است که به واسطه آن تصویر را ادراک می‌کنیم. بنابراین، نمی‌توان رسانه را به تکنولوژی تقلیل داد. (ibid, 2005 a: 305)

از این منظر، رسانه در حد یک واسطه انتقال صرف نیست؛ اما، در عین حال تجسم تصاویر به رسانه‌ها وابسته است. اگر رسانه را در حکم یک واسطه بدانیم آن را از تصویر منفک ساخته‌ایم، در حالی که تصویر هیچ‌گاه از رسانه‌ای که آن را تجسم می‌بخشد منفک نیست. البته، تصاویر از این قابلیت برخوردارند که از قالب رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر درآیند یا به تعبیری رسانه خود را تغییر دهند، اما هرگز بدون رسانه امکان موجودیت ندارند، همچنین رسانه‌ها هم از این امکان برخوردار نیستند که بدون تصویر موجودیت داشته باشند. برای توضیح این مسئله می‌توان به طرح دو نمونه پرداخت: یکی در خصوص تصاویر ذهنی و دیگری در باب تصاویر فیزیکی. ممکن است این پرسش مطرح شود که در خصوص تصاویر ذهنی ما، هنگامی که آن‌ها ظهور و بروز خارجی نداشته باشند چه رسانه‌ای وجود دارد؟ مثلاً تصاویر فانتزی بر ساخته ذهن یک فرد، مادام که به

صورت مکتوب، بصری و غیره درنیاید از چه رسانه‌ای برخوردار است؟ در این خصوص باید اذعان داشت که جسم همان فرد در حکم رسانه‌ای برای این تصاویر ذهنی است. نمونه دوم در این خصوص رویکرد شمایل‌شکنانه⁴⁴ است. تفاوتی هم نمی‌کند که این رویکرد با هر هدفی از جمله اهداف دینی، سیاسی، و غیره صورت بپذیرد. در فرایند شمایل‌شکنی هدف اصلی از میان برداشتن تصاویری است که از جانب شمایل‌شکنان حذف و تخریب آن‌ها ضروری است. اما، «شمایل‌شکنی در واقع درصدد است که به حذف تصاویر در حیطه تخیل جمعی بپردازد، در حالی که در حقیقت صرفاً به تخریب رسانه آن‌ها می‌پردازد.» (ibid: 308) شمایل‌شکنی می‌تواند نسبت پیچیده تصویر و رسانه را روشن سازد. از این منظر، در حقیقت هیچ گرایش شمایل‌شکنانه‌ای وجود ندارد، بلکه صرفاً در شمایل‌شکنی توجه ما از جانب تصویر به جانب رسانه آن منتقل می‌شود و تصورمان بر آن است که با حذف آن رسانه، تصویر را نیز از میان برده‌ایم.

نگرش شمایل‌شکنانه برخاسته از این تلقی است که می‌توان تصویر و رسانه را از هم منفک ساخت، به نحوی که هیچ یک دیگر به حیات خودشان ادامه ندهند. اما در این فرایند نه تنها مانع ادامه حیات تصویر نشده‌ایم، بلکه تصویر در رسانه‌ای دیگر به حیات خود ادامه می‌دهد. یک نمونه سیاسی این مسئله را می‌توان در عراق پس از سقوط صدام شاهد بود. نمونه بارزی از شمایل‌شکنی با اهداف سیاسی. آنچنان که از تصاویر مستند این شمایل‌شکنی برمی‌آید، شمایل‌شکنان فقط رسانه تصویر را منهدم نساختند و این تصویر را به رسانه دیگری منتقل کردند. در این مرتبه، با حذف رسانه توجه را بیشتر به خود تصویر معطوف ساخته‌ایم. از این منظر بی سبب نیست که قدرت سیاسی به دنبال سیطره بر رسانه‌ها و به کار گرفتن آن‌ها در خدمت علائق خودش است. چرا که با این سیطره بدنبال آن است که با استفاده از تصاویر بیرونی بر تصاویر ذهنی تأثیر بگذارد. نمونه دیگر شمایل‌شکنی را می‌توان در هنر انتزاعی مدرن ملاحظه کرد. به عنوان نمونه، مکتب سوپرماتیسم⁴⁵ که بدنبال ترسیم نقاشی «فاقد شیء» بود، در قلمرو

یک رسانه باشد. بنابراین، جسم هم با تصویر پیوند تنگاتنگی دارد. از این منظر، نمی‌توان جسم را در این تثلیث نادیده انگاشت. جسم از این حیث که تصاویر ذهنی در آن پدیدار می‌شوند، خودش یک رسانه است و تصاویر ذهنی بدون چنین رسانه‌ای امکان‌پذیری ندارند.⁷⁴ این نکته پیش‌تر هم در بحث از رسانه مطرح شد؛ اما، در اینجا ملاحظه می‌شود که جسم چگونه می‌تواند خودش یک تصویر باشد یا اینکه یک تصویر را ایجاد کند. بلتینگ کشف جسم در حکم یک رسانه را همچون تجربه مواجهه یک کودک با تصویر خودش در آینه یا تجربه انعکاس بدن در آب می‌داند. در این شرایط بدن خودش را در حکم یک تصویر می‌بیند و همچنین خودش را در حکم تولیدکننده یا ایجادکننده تصویر. در کمدی الهی دانتته بدن زنده از طریق سایه سنگین آن شناخته می‌شود و فرد مرده سایه‌ای ندارد. بلتینگ این مسئله را چنین تفسیر می‌کند که فرد متوفی بدنی ندارد و این فقدان بدن مساوی است با فقدان رسانه. از این حیث، فرد متوفی قادر نیست که از خودش تصویر خلق کند. (Belting, 2012: 189) در خصوص اینکه جسم چگونه می‌تواند تصویر ایجاد کند، می‌توان نمونه‌های متعددی را ذکر کرد که در آن‌ها جسم هم به خودی خود یک تصویر است و هم حامل یا رسانه یک تصویر. در خصوص مورد نخست یعنی جسمی که به خودی خود تصویر است، می‌توان از هنر اجرایی⁸⁴ یا «خود - تصویر»⁹⁴ نام برد. در هنرهای اجرایی بدن به تمامه معرف یک تصویر است. برای نمونه می‌توان از هنرمندان معاصر گیلبرت و جورج⁹⁵ یاد کرد که با به نمایش گذاشتن جسم زنده خود، از آن به عنوان یک اثر هنری تجسمی (مجسمه) بهره می‌بردند. جسم در این نمونه هم رسانه و هم تصویر است، یعنی در آن هر سه مؤلفه می‌توانند یکی باشند. نمونه «خود - تصویر» نیز بدن مجرم است. در مراسم مجازات بدن مجرم خودش یک تصویر است، یعنی رسانه‌ای برای ارتکاب جرم و صورت مجسمی از جرم. در این نمونه‌ها خود جسم تصویر است و نیازی به جسم یا رسانه برای تجسم ندارد.

اما، در نمونه‌هایی که در ادامه خواهد آمد جسم در حکم یک رسانه است. برای نمونه در حال کوبی⁵¹ یا

زیباشناختی درصدد برآمد تا توجه را از تصویر به رسانه معطوف سازد. بنابراین، خلاف شمایل‌شکنی بی‌زاسی یا نمونه فوق‌الذکر که با تخریب رسانه توجه مخاطب را از رسانه به تصویر معطوف می‌ساخت، شمایل‌شکنی مورد نظر هنرمندی نظیر کازیمیر مالویچ⁴⁶ توجه مخاطب را از جانب تصویر به رسانه معطوف می‌ساخت و در اینجا شاهد رویکردی عکس مورد اول هستیم. این نمونه‌ها اهمیت مناسبات میان تصویر و رسانه را به ما یادآور می‌شوند.

علاوه بر این، بلتینگ در خصوص تاریخچه رسانه بر این باور است که این تاریخچه حاصل ابداع و تکامل است و از این حیث همواره باید از تکامل رسانه سخن گفت. همین امر سبب سرخوردگی رسانه است و موجب می‌شود که رسانه نتواند برای مدت مدیدی به حفظ جذابیت تصویر بپردازد. بنابراین، همواره نیاز به رسانه‌های به‌روزتر و جدیدتر احساس می‌شود. این نیاز به تغییر از رسانه‌ای به رسانه دیگر منجر می‌شود. همچنین، این تغییر سبب می‌شود که این گونه به ما وانمود شود که تصاویر بکر و دست‌نخورده هستند، در حالی که این تصاویر قدیمی‌اند و تنها رسانه آن‌ها تغییر کرده است. شرط ماندگاری و زنده ماندن تصاویر، انتقال از رسانه‌ای به رسانه دیگر است. (Cleven, 2011: 188) علی‌رغم وجود چنین مناسباتی میان تصویر و رسانه، نمی‌توان وجوه افتراق میان آن‌ها را نادیده انگاشت. چرا که تصویر از کیفیتی ذهنی نیز برخوردار است؛ اما رسانه همواره کیفیتی عینی یا مادی دارد. اساساً، رسانه شرط تجسد عینی تصویر است و نمی‌تواند خودش از عینیت برخوردار نباشد. از این حیث، تصویر و رسانه به یک طریق حضور ندارند. تصویر به حضور نیازمند است و این حضور به یاری رسانه ممکن می‌شود. بلتینگ از این حضور با عنوان حیات‌بخشی نیز یاد می‌کند و بر این باور است که تصویر به تنهایی یک شبیح است و رسانه به تنهایی یک تکنیک.

2. جسم

از منظر بلتینگ، جسم (بدن) هم تصویر را ایجاد می‌کند، هم خودش تصویر است، و هم می‌تواند در حکم

با توجه به نمونه‌هایی که پیش‌تر ذکر شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که تاریخ هنر می‌تواند تاریخ تلقی‌های مختلف از جسم باشد. تلقی‌های انسان در ادوار مختلف تاریخی از جسم (بدن) در تصاویر بازتاب یافته‌اند و تصاویر به نوعی در خدمت نفی یا تأیید آن‌ها بوده‌اند. بنابراین، تصویر می‌تواند در حکم یک جسم مجازی یا مصنوعی باشد و همین جسم سبب ادراک تصاویر شود. «رسانه، تصویر را به بدن منتقل می‌سازد. به یاری ماسک‌ها، خال کوبی، پوشش و اجرا (پرفورمنس) بدن تصاویر مختص به خودش را تولید می‌کند یا در خصوص هنرپیشگان به بازنمایی تصاویر افراد دیگر می‌پردازد... بدن در حکم الگوی اولیه رسانه است.» (Belting, 2005: 16-31 a) با توجه به آنچه در خصوص جسم ذکر شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که جسم با رسانه پیوند تنگاتنگی دارد و به دو معنا می‌توان آن را در حکم یک رسانه زنده در نظر گرفت. از یکسو جسم تصاویر عالم را از طریق حواس در می‌یابد. از سوی دیگر نیز جسم از طریق اجرا،⁵⁵ پوشش⁵⁶ و بیان⁵⁷ حامل تصاویر تلقی می‌شود. جسم انسان حامل نقش‌های مختلفی است، از شیطان و خدا تا نقش نیاکان. این جسم بیم‌ها و امیدهای جمعی را به نمایش می‌گذارد. بلتینگ با طرح این بحث درصدد نشان دادن گذار از جسم به تصویر و سپس از تصویر به جسم است که در آن نمی‌توان تصویر را از جسم و جسم را از تصویر منفک ساخت. از این منظر کارکردهای جسمانی در تصویر هر فرهنگی نمودار می‌شود. مثال برجسته آن ماسک‌ها هستند. (Belting, 2001: 199-200) یا اینکه در فرهنگ اروپایی گوشت یک تصویر است. همچنین در فرهنگ مسیحی، تجسد به معنای یک آموزه الهیاتی به تصاویری امکان ظهوری می‌دهد که در غیر این صورت امکان ظهور نداشتند و نامرئی⁵⁸ باقی می‌ماندند.

3. تصویر

در خصوص چیستی تصویر ابتدا باید به یک پارادوکس اشاره کرد. ماهیت تصویر هنگامی آشکار می‌شود که بدانیم تصویر همان «حضور امر غایب» است. یعنی تصاویر از سویی گواه بر امور غایب هستند و از

بادی آرت⁵² شاهد این مسئله هستیم که جسم واسطه‌ای برای انتقال تصویر است، بدون این جسم تصویر شکل نمی‌گیرد و در حد همان تصویر ذهنی باقی می‌ماند. در پاره‌ای از این موارد نیز تصویر شکل گرفته بر روی جسم معنای خود را از طریق واکنش‌هایی به دست می‌آورد که بدن آن‌ها را انجام می‌دهد. مثلاً، خال کوبی‌هایی را روی بدن در نظر بگیرید که با حرکات بدن این تصاویر به صورت متحرک درمی‌آیند یا در حالت‌های مختلفی که بدن به خود می‌گیرد، حالات و به تبع آن معنای تصویر نیز تغییر می‌کند. علاوه بر خال کوبی‌هایی از این دست می‌توان از نمونه‌های مختلف بادی آرت یاد کرد که هنرمند با تغییرات ظاهری در بدن خود یا فرد دیگر درصدد القای تصویر جدیدی است. این تغییرات در پاره‌ای موارد می‌تواند همراه با آسیب‌هایی جسمانی به بدن نیز باشد.

نمونه دیگر پیوند جسم با تصویر را می‌توان در جسم جانشین ملاحظه کرد. به طور کلی از منظر بلتینگ کارکرد تصویر می‌تواند همان جسم جانشین باشد. بهترین نمونه جسم جانشین مومیایی‌ها هستند که می‌توان آن‌ها را «بدن - تصویر»⁵³ نیز نامید. جسد مومیایی شده دیگر یک بدن حقیقی نیست. آنچه روزگاری بدن حقیقی بوده است، در این شرایط به بدن مجازی فرد تبدیل می‌شود. در این مرتبه مواجهه ناظر با جسم فاقد حیات است و نه با آن جسم حیاتمند؛ هر چند که اعتبار خود را از آن جسم اخذ کرده است. با این احتساب مومیایی یا «بدن - تصویر» همان «خود - تصویر» نیست. در خود - تصویر با جسم حیاتمند مواجهیم و نمی‌توان آن را جسم جانشین فرض کرد، در حالی که در «بدن - تصویر» جسم فاقد حیات جانشین جسم حیاتمند شده است. سلف پرتره⁵⁴ و پرتره نمونه‌های دیگر این جسم جانشین به شمار می‌آیند. مثال بلتینگ در این زمینه پرتره‌های فلاندری است که در سیر تاریخ هنر در مقام پرتره‌هایی مستقل زمینه را برای تلقی خود آئین بودن اثر هنری فراهم ساختند. این پرتره‌ها که پس از نهضت شمالی‌شکنی پروتستان‌ها پدید آمدند، سبب شدند که دیگر تصویر فرد در خدمت چیزی نباشد و مستقلاً مورد ملاحظه قرار گیرد.

سویی به حضور آن‌ها اذعان دارند. کیفیت وجودی تصویر، اشاره به چیزی است که هم‌اکنون حاضر نیست. از این لحاظ، تصویر در حکم واسطه میان حضور و غیاب است. بنابراین، هر تصویری نیازمند رسانه یا جسمی است که امر غایب را حاضر سازد. این مسئله پیوند لاینفک تصویر و رسانه (همچنین جسم) را مشخص‌تر می‌سازد. مثال بلتینگ برای توضیح پیوند تصویر، رسانه، و جسم تصاویر مرگ است.

بلتینگ بر این باور است که تصویر در جوامع بدوی از دو کارکرد اصلی برخوردار بود: نخست بازنمایی بدن از دست رفته و دیگری بازنمایی خدایان و افراد فره‌مند (کاریزماتیک).⁵⁹ در مورد نخست شاهد آن هستیم که در مناسک تدفین از یک رسانه بصری بهره گرفته می‌شود. در این مناسک فرد متوفی بدن خود را با تصویری عوض می‌کند که سبب حضور وی می‌شود. این تصویر بازنمایی جسم از کف رفته را ممکن می‌سازد. البته چنین تصویری می‌تواند از طیف وسیعی برخوردار باشد از جسم مومیایی شده گرفته تا نقاشی و ساختن ماسک از صورت فرد و غیره. در این جا تصویر مرگ در حکم واسطه‌ای میان غیاب (مرگ) و حضور (تصویر فرد متوفی) است. در فرایند تصویرسازی فرد متوفی در موجودات زنده باقی می‌ماند و در مناسک تدوین دوباره در هیاتی جدید به جامعه معرفی می‌شود. این هیئت جدید نه کالبد جسمانی، بلکه از طریق تصویر وی بود. از این لحاظ حضور تصویری⁶⁰ جایگزین حضور جسمانی⁶¹ می‌شد.⁶² در هنر مذهبی قرون وسطی نیز توجه ویژه‌ای به نسبت میان حضور و غیاب وجود دارد. برای نمونه، تصاویر مسیح و مریم عذرا و تأکید ویژه بر حضور آنان در اماکن مذهبی و مناسکی که در حضور این تصاویر اجرا می‌شد یا در پاره‌ای موارد قائل شدن کراماتی برای این تصاویر.

نمونه مورد اشاره نشانگر آن است که همواره در تصاویر باید به دو قطب حضور و غیاب توجه داشت و نمی‌توان تصویر را بر پایه یکی از آن‌ها مد نظر قرار داد. حضور تصویر به یاری رسانه و جسم ممکن می‌شود، اما این حضور به تنهایی جزء مقوم تصویر نیست، چرا که هر تصویری علی‌رغم این حضور به پدیده‌ای غایب اشاره

دارد. البته، در اینجا باید به این نکته توجه داشت که نمی‌توان این دو قطب را از یکدیگر منفک ساخت. همچنان که نمی‌توان تصاویر ذهنی را از تصاویر خارجی منفک ساخت. چرا که در قلمرو تصاویر تعامل دقیقی میان درون و بیرون وجود دارد. تمایز میان تصاویر ذهنی و خارجی همچون تمایز میان رسانه و تصویر خواهد بود. بلتینگ این تمایز را همانند ثنویت ماده و صورت می‌داند. از منظر وی، تصاویر ذهنی (مثل رویاها) و تصاویر خارجی (مثل شمایل‌ها) آنچنان در تعامل با یکدیگرند که تفکیک میان آن‌ها ناممکن است. علاوه بر بازنمایی امر غایب، تصاویر به امر حاضر نیز مشروعیت می‌بخشند. بلتینگ بر این باور است که اگر در گذشته تصاویر برای بازنمایی ابدان غایب به کار می‌رفتند، امروزه استفاده از تصاویر حتی در شرایطی صورت می‌پذیرد که خود فرد در ساحت اجتماعی حی و حاضر است. مثلاً، یک سیاستمدار در حضور تصاویر خویش به سخنرانی می‌پردازد. این موقعیت نشان می‌دهد که کارکرد تصاویر وی صرفاً بازنمایی امر غایب نیست، بلکه تصاویر به حضور وی در اجتماع نیز مشروعیت می‌بخشند. در این شرایط فرد مورد بازنمایی (به عنوان نمونه یک سیاستمدار) با مخاطبانی مواجه می‌شود که میل به نزدیکی و همجواری را با او دارند، تصاویر به سبب این میل عمومی و به یاری ابزار تکنولوژیک تکثیر می‌شوند. در این شرایط، حضور جسمانی به حضور رسانه‌ای⁶³ مبدل می‌شود. نخستین بار تکنولوژی ویدئو به حضور همزمان جسم و تصویر یاری رساند. (Belting, 2012: 189) در این تکنولوژی دیگر مخاطبان صرفاً به نحوی چهره به چهره با سخنران مواجه نبودند، بلکه قادر بودند علاوه بر حضور جسمانی با حضور مجازی او (تصویر روی پرده و صدا) نیز مواجه شوند.

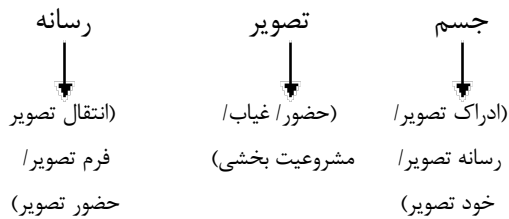
از این حیث، مطالعه تصویر با مطالعه رسانه‌های تصویری گره خورده است. همچنین مطالعه تصویر با برداشت‌های مختلف از جسم نیز در پیوند است. مطالعه هر تصویری بدون در نظر گرفتن دو مؤلفه رسانه و جسم ناممکن خواهد بود. بلتینگ با در نظر گرفتن این مسئله، تصویرسازی را امری مختص به جوامع کهن نمی‌داند و استفاده از تصویر را ابزاری در خدمت اندیشه بدوی و

نمودار (1)



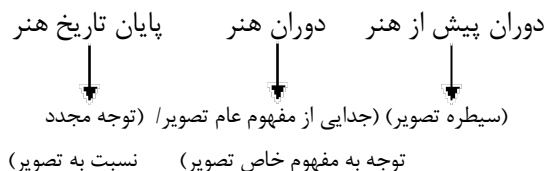
در حالی که در تلقی بلتینگ تصویر در میان رسانه و جسم قرار دارد:

نمودار (2)



دلیل طرح مؤلفه‌های سه‌گانه فرهنگ بصری و نسبت میان آن‌ها از جانب بلتینگ، توجه وی به احیای تصویر است. از منظر وی، در زیباشناختی مدرن و هنری که به تبع آن پدید آمد (هنر مدرن) شاهد بیگانگی نسبت به تصویر و توجه به مفهومی با عنوان هنر هستیم که مولود اندیشه این دوران است. بلتینگ معتقد است که صرفاً به مصنوعات پس از دوران، رنسانس می‌توان عنوان هنر را اطلاق کرد و آثار مصنوع پیش از آن دوران به هیچ وجه اثر هنری با تفسیری که از رنسانس به بعد از هنر پدید آمده است، نیستند. در نظر وی شمایل‌های بیزانسی، مجسمه‌های رومانسک، و معماری گوتیک آثار هنری پیش از دوران هنر هستند و دوران هنر صرفاً پس از رنسانس آغاز می‌شود و تا پایان هنر مدرن به قوت خویش باقی می‌ماند. بنابراین می‌توان سه دوران را از یکدیگر تفکیک کرد:

نمودار (3)



جادوگری می‌داند. او بر این باور است که تاریخ تصویر نشانگر شکوفایی و تغییر و تحول است. تصاویر با تغییر رسانه‌های خود و تجسم در صورت‌های مادی متفاوت از حدود و ثغور رسانه و جسم خود فراتر می‌روند و بیانگر تجارب تکرار شونده انسانی هستند. ضمن اینکه آن‌ها به صورت بندی مجدد مسائل بشری نیز می‌پردازند. از این لحاظ، می‌توان مبادله جسم در مناسک آیینی را به مثابه الگوی اولیه⁶⁴ این مؤلفه‌های سه‌گانه دانست. هم‌چنان که در مبادله جسم شاهد رفتن از جسمی به جسم دیگر هستیم و همین فرایند حضور فرد را تضمین می‌کند. در تصویر نیز رسانه و تجسم مجدد ضامن بقای تصویر است.

بنابراین، دیدگاه بلتینگ در خصوص تصویر را می‌توان اینچنین تلخیص کرد که وی به تمایز میان تصاویر ذهنی و خارجی اعتقاد ندارد و این تمایز را حاصل ثنویتی کاذب می‌داند. هر دوی آن‌ها با یکدیگر در تعامل هستند؛ چنان که تصاویر بیرونی تحت کنترل و تأثیر تصاویر ذهنی هستند و تصاویر بیرونی بر اساس تخیل جمعی و فردی ساخته می‌شوند. هم‌چنین تصاویر مدام در معرض ادراکات جدید قرار می‌گیرند که دلیل آن بهره گرفتن از رسانه‌ای جدید است. این رسانه‌های جدید می‌توانند از قدرت اغواگرانه‌ای برخوردار باشند که رسانه‌های پیش از آن فاقد این قدرت بودند. نمونه چنین امری را می‌توان در پرسپکتیو رنسانسی یافت. تصویر مصلوب شدن مسیح را در یک شمایل بیزانسی با صحنه ترسیم شده به وسیله مازاتچو مقایسه کنید. موضوع تصویر در هر دو مورد یکسان است اما تأثیر اغواگرانه دومی بر مخاطب صرفاً به خاطر استفاده از رسانه‌ای است که هنرمند به کار بسته است. این مثال نشان می‌دهد که قدرت اغواگرانه وابسته به رسانه است و نه تصویر، از این حیث تأثیر عمومی یا اجتماعی رسانه آشکار می‌شود و بدین خاطر است که مخالفان تصویر نیز در ابتدا رسانه را از میان برمی‌دارند. بر این اساس، بلتینگ تلقی سنتی رسانه و تصویر را نفی می‌کند. در این تلقی سنتی رسانه صرفاً در حکم واسطه میان تصویر و جسم بود:

است. کلمنت گرین برگ⁶⁸ در مقام نظریه پرداز هنر مدرن بر این باور بود که در هنر انتزاعی (اکسپرسیونیسم انتزاعی) نقاشی خود را کاملاً از تصویر عالم رها می‌سازد و صرفاً رسانه خود را نمایش می‌گذارد. بنابر این، در این دوران اهمیت تصویر صرفاً به اهمیت زیباشناسی یا به تعبیر دقیق‌تر فرمالیستی آن تقلیل یافت. بلتینگ چنین امری را جدایی از تصویر و توجه به هنر می‌داند. بنابر این، در این دوران، هنر در مرکز توجه قرار می‌گیرد و تصویر به حاشیه رانده می‌شود.

دوره سوم، که بلتینگ در کتاب پایان تاریخ هنر از آن سخن می‌گوید، هنر معاصر است. در این دوران مفهوم اثر هنری به معنای آنچه در دوران هنر سیطره داشت، از میان رفته است. آثار هنر معاصر دیگر با تلقی دوران مدرن، اثر هنری به شمار نمی‌روند. آن‌ها یک ابژه زیباشناسی و خود آیین نیستند، بلکه کاملاً به عکس بر این مسئله تأکید دارند که اثر هنری امری کاملاً مستقل نیست و همواره در خدمت مفهوم⁶⁹ است. بلتینگ این دوران را بازگشت به تصاویر و حذف فاصله‌ای می‌داند که در عصر مدرن میان تصویر و هنر ایجاد شده بود. از حیث توجه به تصویر، هنر معاصر با هنر پیشامدرن قرابت دارد. به عنوان نمونه آثار سیندی شرم⁷⁰ بیل ویولا⁷¹، باربارا کروگر⁷² و دیگر هنرمندان معاصر، که بر سیطره زیباشناختی و لوازم مترتب آن غلبه کرده‌اند، بازگشتی به جانب تصویر بوده است.

تجسم، جان بخشی، نگاه

با توجه به آنچه در خصوص این مؤلفه‌های سه‌گانه ذکر شد، آشکار می‌شود که اهمیت جسم (و نسبت آن با رسانه) و همچنین کارکرد آئینی تصاویر، بن‌مایه‌های اساسی دیدگاه بلتینگ به شمار می‌روند و پروژه کلی وی را می‌توان ذیل این دو مؤلفه گنجانده. می‌توان این مقوله را ذیل مفهوم تجسم⁷³ نیز گنجانده. بلتینگ در این خصوص معتقد است: «این تجربه که تصاویر از یک رسانه بهره می‌گیرند، مبتنی بر تجربه تولید تصاویر درونی در بدن ماست؛ یعنی، ما برخی امور، رؤیاهای فانتزی‌ها را تصور می‌کنیم. برای انجام چنین کاری، جسم محسوس خودمان را به عنوان جایگاه تصاویر

در دوران پیش از هنر اساساً چیزی به عنوان هنر شکل نگرفته است و از تصاویر در خدمت مقاصد خاصی بهره می‌گرفتند. مثلاً از استفاده انسان غارنشین از تصاویر در خدمت جادو گرفته تا استفاده کلیسای شرق مسیحی از شمایل‌ها در خدمت مناسک آئینی و آموزه‌های الهیاتی. تصاویر در حکم یک امر دگر آئین⁶⁵ یا در خدمت چیزی دیگر بودند. تنها استثنای دوران پیش از هنر، هنر یونان در عصر کلاسیک است که در مبانی نظری به هنری مستقل نزدیک شده بود، اما آثار تصویری آنان نیز گواه بر این مطلب است که آن‌ها در خدمت مقاصد مختلف از جمله الهیات یونانی، نظام مدنی، و غیره بودند. بنابرین، وجه تمایز این دوران با دوره بعدی در این است که به جای یک ابژه مستقل به عنوان اثر هنری با مفهوم عام تصویر مواجه هستیم که از کارکردهای مختلفی برخوردار بود.

دوران هنر با تلقی خود آئین نسبت به اثر هنری شکل می‌گیرد. این دوران با هنر رنسانسی و نهضت اصلاح دینی به عنوان مبنای نظری آن پدید آمد. نهضت اصلاح دینی با طرد تصاویر دینی و رویکرد شمایل شکنانه‌اش نسبت به تصاویر دینی موجب شد که دین به عنوان برجسته‌ترین حامی⁶⁶ تصاویر در سنت غربی دیگر از این آثار حمایت نکند. حذف تصاویر مذهبی عرصه فراخی را برای پیدایی دیگر تصاویر پدید آورد. از این دوران به بعد شاهد حضور و اهمیت یافتن ژانرهای متعددی از جمله منظره‌پردازی، طبیعت بی جان، پرتره‌پردازی و غیره در نقاشی غرب هستیم که همین ژانرها سبب ساز نگرش خود آئینی به اثر هنری بودند. این نگرش جدید، الهیات انتقادی و الهیات مدافع تصاویر⁶⁷ در قرون وسطی را کنار نهاد، به گونه‌ای که اساساً پیدایی تصاویر یا طرد آن‌ها بر پایه آموزه‌های الهیاتی بی معنا بود. علاوه بر این، باید توجه داشت که طرد تصاویر دینی در نهضت اصلاحات دینی با زیباشناسی مدرن نیز همراه بود. زیباشناسی مدرن (کانت) فاصله تصویر و اثر هنری را بیشتر ساخت و این آموزه‌ها در هنر مدرن نیز دنبال شدند. به نحوی که تصویر در انتهای هنر مدرن آن چنان هیئت انتزاعی‌ای به خود می‌گیرد که صرفاً درصدد ارجاع به فرم ناب

هم‌زمان⁷⁷ می‌ساخت. وی در نهایت چنین نتیجه می‌گیرد که تجسم پدید آمده از جانب عکاسی چگونه نگاه ما را به عالم تغییر می‌دهد.

طرح بحث تجسم با دو مؤلفه دیگر نیز همراه است که به ترتیب عبارت‌اند از جان‌بخشی⁷⁸ و نگاه خیره⁷⁹ که در ادامه به اختصار درباب هر یک از آنها سخن خواهیم گفت. فرایند جان‌بخشی ارتباط مستقیمی با مناسک دارد؛ چرا که ما از طریق یک کنش یا مناسک به تصاویر جان می‌بخشیم. بلتینگ، برای نمونه شرح می‌دهد که چگونه در مصر باستان، مجسمه‌ها در یک مناسک آئینی شرکت داده می‌شدند تا پس از انجام برخی مناسک به عنوان یک تصویر در نظر گرفته شوند. این مناسک بعداً به مومیایی‌ها انتقال یافت، مثلاً دهان جسد را باز می‌کردند تا حیات را در آن جسم قرار دهند. (ibid: 163) در نظر وی شناخت و فهم اعمالی که برای انتقال یک ابژه به مرتبه تصویر صورت می‌گرفت، به فهم آن تصویر یاری می‌رساند. بلتینگ در مقاله‌ای که بعد از کتاب انسان‌شناسی تصویر به نگارش درآورد به نحو واضح‌تری در خصوص فرایند جان‌بخشی سخن می‌گوید. او مدعی است که تصورات یک جامعه حاصل تصاویر یا شمایل‌های⁸⁰ رسمی و رویدادهای فردی است. تصاویر عالم واقع به ایجاد فضایی می‌پردازند که در آن قادریم تا به سمبولیزه کردن جهان در تصاویر جمعی بپردازیم. او این فرایند سمبولیزه کردن تصویری را یک «باور تصویری»⁸¹ می‌نامد. اساس این باور نیز همان کنشی است که آن را جان‌بخشی می‌نامد. البته، طرح این اصطلاح از جانب وی در نام‌گذاری این فرایند با مخاطراتی همراه است و تا حدی گمراه‌کننده؛ چراکه با اندیشه بدوی و جادو پیوند دارد و همچنین با تکنولوژی شبیه‌سازی مدرن (رک: Belting, 2012: 187).

از دیدگاه بلتینگ جان‌بخشی یک توانایی ذاتی جسم انسان برای کشف حیات در تصاویر بی‌جان است. ما درصدد حیات بخشیدن به تصاویر هستیم. البته، باید توجه داشت که فرایند حیات‌بخشی تصاویر در ادوار مختلف صورت‌های تازه‌ای به خود می‌گیرد و طریقی است که تصاویر به واسطه آن‌ها از قدرت یک مخلوق زنده برخوردار می‌شوند. نمونه‌هایی از آن را می‌توان در

ادراک می‌کنیم.» (Belting, 2001: 29) او همچنین بر این باور است که در تجربه بدن خودمان در حکم یک امر محسوس به تجربه صورت محسوس ره‌نمون می‌شویم که تصاویر از طریق رسانه آن را به دست می‌آورند. تجسم دقیقاً به چنین تجربه‌ای اشاره دارد. او این تجربه را گونه‌ای تعالی یافتن از طریق تصویر می‌داند که به زمان و مکان محدود نیست و فراتر از آن است. در حالی که تجربه اولیه یعنی تجربه ما نسبت به جسم زنده خودمان از محدودیت‌های زمانی و مکانی برخوردار است. (رک: ibid: 86)

در این خصوص که چرا ایده تجسم از دیدگاه وی دارای چنین اهمیتی است که مؤلفه‌های سه‌گانه به آن تقلیل می‌یابند، باید به اهمیت آئینی تصویر و مناسک کهنی اشاره کرد که تصویر به خاطر آن‌ها پدید آمده است. برخلاف یک دیدگاه رایج قرن بیستمی، که کارکرد آئینی تصاویر را منتفی می‌دانست و آن را به فرهنگ بدوی⁷⁴ منتسب می‌ساخت، بلتینگ نه تنها در کتاب انسان‌شناسی تصویر، بلکه در کتاب‌های دیگرش نیز درصدد اثبات این مطلب است که این کارکرد آئینی خصلتی انسانی در مواجهه با تصاویر است و کماکان در هنر معاصر نیز می‌توان آن را مشاهده کرد. ایده تجسم نیز در نسبت با این کارکرد آئینی مطرح می‌شود.

بلتینگ در فصل «تصویر و مرگ»⁷⁵ کتاب انسان‌شناسی تصویر از مجسمه‌های پیش تاریخ و مجسمه‌های کلاسیک برای توضیح این دیدگاه نمونه می‌آورد که تصویر جایگزین بدن غایب است. ایده اصلی این فصل چنین است که تجربه مرگ در حکم یک واسطه انسان‌شناختی برای ایجاد و فهم تصاویر است. او در فصل «شفافیت رسانه»⁷⁶ همان کتاب نیز این تلقی از تجسم را در خصوص عکاسی به کار می‌گیرد. این بحث با این فرض آغاز می‌شود که عکاسی تجسم یک گذشته غایب است و سپس نشان می‌دهد که عکاسی با تصاویری که از عالم خلق می‌کند یا عالم را از طریق آن تصاویر می‌بینیم، چگونه سبب تغییر و انتقال عالم می‌شود. او صراحتاً اشاره می‌کند که «عکاسی به خلق واقعیت می‌پردازد. هرچند در گذشته هم به بازتولید جهان واقعی نمی‌پرداخت، بلکه به جای آن نگاه ما به جهان را

می‌دهد که تصاویر چگونه در این فرایند ایفای نقش می‌کنند. همچنین، مفهوم جان‌بخشی جایگاه فرهنگی کنش‌های ادراکی انسان را مشخص می‌سازد. بلتینگ با طرح این بحث درصدد نشان دادن این مطلب است که تا چه حد جایگاه فرهنگی بر ادراک انسان تأثیر می‌گذارد. او در کتاب فلورانس و بغداد، با توجه به بحث پرسپکتیو، به طرح این دیدگاه می‌پردازد که «تصاویر ... تغییر نگاه جمعی را بیان می‌کنند و این نگاه به نحو جمعی در هر جامعه‌ای به کار بسته می‌شود، ولو اینکه هر فردی آن را به عنوان امری متعلق به خودش تجربه کند.» (ibid: 283-4: 2008) با توجه به این سخن وی می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که طرح بحث جان‌بخشی به طرح بحث نگاه منجر می‌شود.

بلتینگ در پروژه خود درصدد نشان دادن ارتباط تاریخ هنر با تاریخ نگاه است. او پس از انتشار کتاب انسان‌شناسی تصویر، در کتاب فلورانس و بغداد به این مسئله توجه ویژه‌ای دارد. نگرش او در این زمینه را می‌توان در ادامه تلاش‌هایی دانست که نگرش‌های مختلف به تاریخ هنر را قراردادهای تاریخی نگاه می‌دانستند. این قراردادها (به عنوان نمونه پرسپکتیو) برخاسته از جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی هستند و نباید آن‌ها را صرفاً به یک تکنیک یا عادت بصری تقلیل داد. میشاییل باکساندال⁸⁵ یکی از نظریه‌پردازان در این زمینه است که از اصطلاح «چشم دوران»⁸⁶ بهره می‌گیرد تا ویژگی‌های سبک‌شناختی هنر هر دوران را نشان دهد. باکساندال صرفاً اعلام می‌کند که قراردادهای بصری از زندگی روزمره به هنر هر دوران راه یافته‌اند. از این منظر تکنیک‌های عادات بصری از تجارب اجتماعی متفاوتی حاصل شده‌اند. بلتینگ بر این مینا معتقد است که هر اثر هنری مستلزم دریافتی متناسب با زمانه و مکانش است. باکساندال در رهیافتی انسان‌شناسانه بر مخاطب واکنش‌ها و محیط روزمره مخاطب تأکید داشت، اما بلتینگ در مقابل به طرح پرسش‌هایی مبنایی در خصوص معانی وجودی تصاویر برای انسان می‌پردازد. در نظر وی پرسپکتیو رنسانسی از همین خصلت برخوردار است و معرفی نگاه انسان به نقاشی است. مهم‌ترین اکتشاف این پرسپکتیو نه ارائه یک امر ابژکتیو و کلی، بلکه وارد

مناسک، تقدس و تبرک تصاویر از جانب کاهنان ملاحظه کرد. در این مناسک مصنوعات دست‌ساز از جنس سنگ و چوب از مرتبه یک شیء صرف به مرتبه تصویر انتقال می‌یافتند. بعدها در تفکر مسیحی نیز به برخی تصاویر قدرت شفابخشی یا مجازات منتسب شد که همین امر نشانگر حیاتمندی این تصاویر بود. چنین تصاویری از حیاتی پنهان برخوردار بودند و به آن‌ها اجازه می‌داد تا از مرزهای خود در مقام یک تصویر فراتر روند. (ibid: 188)

بلتینگ در خصوص فرایند جان‌بخشی تحت تأثیر اندیشه‌های واربورگ بود. واربورگ از اصطلاح «سیر تصویر»⁸² بهره می‌گرفت که به معنای سیر تصاویر فردی (رؤیا)، تخیلات جمعی (اسطوره) و داستان (روایت بصری یا ادبی) است. واربورگ از این اصطلاح برای بحث درباره انتقال تصاویر و گذار سمبول‌ها میان شرق و غرب (ایتالیا و شمال اروپا) بهره می‌گرفت و بر این نکته تأکید داشت که در این سیر باید از توالی گاه‌شمارانه⁸³ تأثیر و تأثر اجتناب کرد و به جای آن باید در جهت نشان دادن این امر تلاش کرد که سنت بصری کلاسیک و پاگانی از حیات بعدی⁸⁴ برخوردار است. این سنت از این طریق قدرت و حضور خود را حفظ می‌کند و سبب حیات دوباره آن در زمان و مکان دیگر می‌شود. (Cleven, 2011: 154)

بلتینگ بر این اساس نتیجه می‌گیرد که تصاویر توسط فضای اجتماعی خلق می‌شوند و به واسطه این نگاه اجتماعی به تصاویر جان‌بخشیده می‌شود.

(Beltings, 2001: 13) این فرایند جان‌بخشی در گذشته با مناسک همراه بود و امروز نیز، همچنین، با برخی اعمال مناسکی همراه است. نفس این اعمال در خصوص جان‌بخشی به تصاویر بی‌زمان است، منتهی در ادوار و فرهنگ‌های مختلف از صورت‌های گوناگونی برخوردار است: «ادراک ما دستخوش تغییر فرهنگی است؛ هر چند حواس ما در طول زمان بی‌تغییر باقی می‌ماند.» (ibid: 21)

با توجه به آنچه گفته شد، درمی‌یابیم که انسان‌شناسی تصویر از مفهوم تجسم برای توصیف تجربه انسانی در خصوص حضور و غیاب بهره می‌گیرد و نشان

که از کلیت مباحث وی برمی آید، وی چندان تمایلی به طرح مفاهیم انتزاعی فلسفی در بحث از تصویر ندارد. تصاویر حیات متعلق به خود نشان را به پیش می‌برند و هدایت می‌کنند. تصاویر باقی می‌مانند و رسانه‌ها تغییر می‌کنند. تصاویر در صورت فیزیکی یا درونی موجود نیستند، بلکه «تصاویر فیزیکی و تصاویر درونی بخشی از مفهوم تصویر به‌شمار می‌آیند.» (Belting, 2001: 27)

شمایل‌شناسی جدید

علاوه بر این که در هنر معاصر مجدداً تصویر اهمیت یافت، شاهد آن هستیم که در دوران جدید با صورت دیگری از ادراک تصویر نیز مواجهیم. بلتینگ در این خصوص می‌گوید که از زمان گالیلو و رونتگن (مخترع رادیولوژی با اشعه ایکس) با گونه دیگری از امر غایب آشنا شده‌ایم که همانا غیب از چشم و قوه بینایی است. ما پس از اکتشافات جدید تکنولوژیک با امری مواجهه شدیم که فی‌نفسه غایب نبودند، بلکه به واسطه قوای جسمانی انسان قابل مشاهده نبودند. تکنولوژی جدید این تصاویر را برای ما قابل مشاهده ساخت، یعنی به آن‌ها جامه‌ای پوشاند که با قوای ادراکی و دریافت‌های فردی ما سازگار باشند. این ابزارهای تکنولوژیک مشاهده امری کاملاً انتزاعی را به ساحت تجربه بصری ما ممکن ساختند و سبب شدند که دریابیم قوای ادراکی انسانی قادر به مشاهده هر گونه تصویری نیستند، از این حیث به این ابزار تکنیکی جدید وابسته شدیم و در نتیجه به آن‌ها بیشتر اعتماد کردیم تا به قوای ادراکی خودمان. اما این مسئله صرفاً در مرتبه دریافت تصاویر بود، در حالی که برای تفسیر و فهم آن‌ها نیازمند مؤلفه‌های دیگر بودیم که همانا فرایند بازنمایی آن‌هاست. دریافت کنندگان این تصاویر، آن‌ها را کاملاً براساس قابلیت‌های ادراکی خودشان بازنمایی می‌کنند. چنین امری ضرورت ایجاد یک نظام تفسیری جدید را می‌طلبد که با توجه به منطق خود تصاویر در باب آن‌ها سخن بگوید و نه اینکه آن‌ها را به متون مکتوب وابسته سازد.⁹¹

شمایل‌شناسی مورد نظر بلتینگ با توجه به چنین ضرورتی پدید آمده است که برای خود تصاویر قائل به اصالت باشد. در حالی که شمایل‌شناسی به معنای

ساختن نگاه بیننده به تصویر است (به نقل از: Clevon, 155: 2011) این نگرش وی را می‌توان با دیدگاهش در خصوص تجسم مورد مقایسه قرارداد. اهمیت طرح این بحث به گونه‌ای است که کل پروژه بلتینگ را «شمایل‌شناسی نگاه خیره»⁸⁷ خوانده‌اند.

همچنین بلتینگ در مقاله «رسانه و بدن» (2012) از مؤلفه چهارمی با عنوان نگاه خیره⁸⁸ یاد می‌کند و آن را به مؤلفه‌های سه‌گانه رسانه، تصویر و جسم می‌افزاید. از این منظر، تصاویر صرفاً در کنش نگاه کردن⁸⁹ پدید می‌آیند و باید این کنش را به‌عنوان حامل کل معرفت در باب تصاویر⁹⁰ در نظر گرفت. بنابراین نگاه با بدن‌هایی هم‌دست و شریک است که با رسانه (خواه رسانه جدید و خواه رسانه قدیم) درگیرند. (Belting, 2012: 187) در نگرش معمول، نگاه و تصویر به‌عنوان امری مجزا از یکدیگر در نظر گرفته می‌شدند، اما او در این مقاله درصدد نشان دادن این مطلب است که فرم تصاویر را متخذ از نگاه بدانند و بدین ترتیب نشان دهد که هم‌دستی میان بدن و نگاه به تصویر منجر خواهد شد.

با توجه به این توضیحات، حال این پرسش مطرح می‌شود که «نگاه» مورد نظر وی از چه خصایصی برخوردار است که می‌توان آن را به مؤلفه‌های سه‌گانه تصویر، رسانه، و جسم افزود. بلتینگ پیش از آنکه خود «نگاه» را به عنوان یک ویژگی منفرد در تحلیل تصاویر در نظر داشته باشد، درصدد بیان نسبت میان نگاه با رسانه و جسم است. بر این اساس، ساحت اجتماعی کنش بصری خودش را برای ما در «نگاه» نمودار می‌سازد و رسانه نیز در حکم تولیدات و ابزار این کنش اجتماعی است. رسانه از استراتژی‌های تازگی، انتخاب، و فریب برای اعمال قدرت در اجتماع از تصاویر بهره می‌گیرد. به همین خاطر نمی‌تواند عاملی برای اعمال خشونت علیه تصاویر باشد. با این وصف، رسانه به هدایت اجتماع و اجتماعی‌سازی امری می‌پردازد که پیش‌تر اجتماعی نبوده است.

در نهایت، باید اشاره کرد که نقش ادراک، نگاه، و جان‌بخشی در آثار وی هنگامی به درستی فهمیده خواهد شد که با تلقی او از تصویر آشنا باشیم؛ چراکه هر یک از این موارد با تصویر پیوند تنگاتنگی دارند. همچنان

تصویر نیست، بلکه پیوند تصویر و رسانه به گونه‌ای است که نمی‌توان آن‌ها را از هم تفکیک کرد و تصویر حضور خود را مرهون رسانه است. او با رهیافتی انسان‌شناسانه (انسان‌شناسی فلسفی)، جایگزین ساختن تصاویر جدید به جای تصاویر گذشته را ناشی از پاسخ به نیاز زمانه می‌داند. از این لحاظ جدید بودن تصویر به سبب استفاده از رسانه جدید یا ادراک جمعی جدید است. اما، این نکته نیز خطاست که تاریخ تصویر را از طریق تاریخ رسانه یا تکنیک مورد مطالعه قرار دهیم، زیرا تمامی تصاویر در عین حال که صورتی زمانمند را با خودشان حمل می‌کنند اما در عین حال نیز از خصلتی غیر زمانمند برخوردارند. در نتیجه مطالعه تصویر به یک یا چند رشته آکادمیک محدود نمی‌شود و نباید مطالعه تصویر را در چارچوب آن‌ها محبوس ساخت.

پی‌نوشت

1. Hans Belting

2. Bild-Anthropologie

3. Bildwissenschaft یا علم تصویر در سنت آلمانی‌زبان به تحقیقات متأخری اطلاق می‌شود که می‌کوشند برای تصاویر منطقی جدا از منطق زبان در نظر بگیرند. فرض اساسی این علم چنین است که منطق تصویری جدای از منطق زبانی است. بنابراین، نمی‌توان با همان ملاک‌های زبانی به تحلیل تصاویر پرداخت. ریشه‌های این علم را می‌توان به مکتب واربرگ باز گرداند، اما، نخستین جرقه‌های احیای این علم پس از چند دهه سکوت به آرای ماکس ایمدال (Max Im-dahl) بازمی‌گردد. او به بررسی فرایند غیر زبان در ادراک تصویر پرداخت. ایمدال بر این باور بود که نمی‌توان تصاویر را به حیث فیزیکی آن‌ها تقلیل داد و همچنین تقلیل آن‌ها به الفاظ و ایده‌ها نیز نادرست است. (رک: Thurlleman, 2006: 214-235 گوترفرد بوهم (Gottfried Boehm) که شاگرد ایمدال بود، فهم ابژکتیو تصاویر را ناممکن می‌داند و بر ادراک و تفسیر مختص به خود تصاویر تمرکز دارد. در این سنت هرست بردکامپ (Horst Bredekamp) نیز بر قوه معرفت‌شناختی تصاویر تمرکز داشت و نشان داد که تصاویر

معمول در تاریخ هنر صرفاً به آثار هنری محدود می‌شد. مقصود وی از شمایل‌شناسی جدید این است که مشخص سازد تصاویر چگونه بر ما تأثیر می‌گذارند. او از این منظر به نقد دیدگاه‌های پیروان مکتب واربرگ می‌پردازد.

علی‌رغم اینکه واربرگ و پیروانش به این مسئله توجه داشتند که تاریخ هنر یک رشته محدود آکادمیک است و صرفاً به تصاویر هنری توجه دارد، همچنین در آثار خود تلاش نمودند که این مرزهای محدود را کنار نهند و خود را مورخان تصویر، بنامند، اما، آن‌ها نیز به تفسیر تصاویر بر پایه متون مکتوب می‌پرداختند و در نظر آنان تفسیر تصاویر وابستگی تام و تمامی به متون مکتوب داشت. برای نمونه، ارنست کاسیرر -Ernst Cas-sirer که بسیار تحت تأثیر کتابخانه واربرگ بود، میان صورت ملفوظ و صورت بصری تفکیک برقرار ساخت و صورت ملفوظ را محدود به وجود محسوسش نمی‌دانست. در حالی که صورت بصری را محدود به وجود محسوسش می‌دانست. او بر این باور بود که در عالم سمبول‌ها، تصاویر هم مانند الفاظ باید در خدمت فهم و نگرش ما نسبت به عالم باشند، منتهی تصاویر صرفاً واسطه هستند و شأن آن‌ها فروتر از زبان است. اروین پانوفسکی نیز در مقام تأثیرگذارترین مورخ هنر مکتب واربرگ که هم از کاسیرر و هم از واربرگ تأثیر پذیرفته بود، شمایل‌شناسی را محدود به تاریخ هنر ساخت و تفاسیر شمایل‌شناسانه را وابسته به ادبیات و جهان‌بینی می‌دانست.

بلتینگ بر این باور است که سخن گفتن از تصویر به یاری متن یک چیز است و توجه به تصویر به خاطر خود آن چیز دیگری است. او درصدد بود که تصاویر را نه به یاری متن، بلکه با توجه به منطق درونی خود آن‌ها مورد بررسی قرار دهد. بنابر این، هم مطالعات شمایل‌شناسانه را به مرتبه‌ای فراتر و عام‌تر از تاریخ هنر ارتقا داد و هم برای تصاویر شأنی مستقل از یک متن مکتوب در نظر گرفت.

در نهایت می‌توان دیدگاه‌های بلتینگ را بدین صورت تلخیص نمود که از منظر وی، تصویر ذهنی نمی‌تواند منفک از تصویر خارجی باشد و در قلمرو تصاویر تعامل تنگاتنگی میان درون و بیرون وجود دارد. همچنین، رسانه واسطه صرف میان تصویر و مخاطب

(nik) لحاظ شود. بنابراین، پرسپکتیو رنسانسی را به منزلهٔ یک ارزش ابژکتیو در خصوص ادراک عالم واقع در نظر نمی‌گیرد، بلکه به آن به عنوان روایتی خیالی از ادراک طبیعت می‌نگرد. پس به جای تحلیل علمی پرسپکتیو به تحلیل فرهنگی آن می‌پردازد.

9. Aby Warburg

10. Edgar Wind

11. Kulturwissenschaft

12. بلتینگ در موردی به انتقاد از شاگردان مکتب واربورگ

می‌پردازد، از منظر وی خود واربورگ هیچ‌گاه مطالعات تصویر (تصویر غربی و غیر غربی) را به شمایل‌شناسی (Iconology) تقلیل نداد. در حالی که اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky) وادگار ویند چنین کردند. آن‌ها اندیشه‌های اولیه واربورگ را به یک روش‌شناسی (Methodology) صرف تقلیل و از این طریق آن را در خدمت تاریخ هنر قرار دادند. (رک Belting, 2005: 43:

13. historische Anthropologie

14. Christian Wulf

15. Günter Victor

16. ritual

17. mimesis

18. Marc Augé

19. Jean- Pierre Vernant

20. iconic

21. copy

22. Attic

23. mediologist

24. Karlsruhe

25. در خصوص حاصل مطالعات وی در گروه تحقیقاتی‌اش

در این زمینه بنگرید به: Hans Belting und Ulrich Schulz (Hg.) Beiträge zu Kunst und Medientheorie, Hatje Cantz (2000).

26. Medienwissenschaft

27. New history of art

28. در خصوص «تاریخ جدید» بنگرید به:

Jonathan Harris. (2001) The New Art History: 9 critical introduction, Rutledge.

29. visual culture

نه تنها باز تولید می‌شوند و انتقال می‌یابند، بلکه، همچنین، به نحوی فعالانه معرفت مختص به خودشان را ایجاد می‌کنند، بردکامپ این مسئله را «کنش تصویر» (bildakt) می‌نامد. او نشان می‌دهد که تصاویر با مجموعه‌ای از دیگر تصاویر، تخیلات، و خاطرات درگیر هستند و نمی‌توانند به سهولت به اطلاعات و پیام‌ها تقلیل یابند. با توجه به این مطالب مطرح شده، بلتینگ به این سنت مطالعه تصویر تعلق دارد.

4. Kunstgeschichte

5. Bildgeschichte

6. autonomous

7. subjectivism

8. بلتینگ در کتاب آیین و تصویر (Bild und Kult) به

نقد خود آئینی اثر هنری و بررسی تاریخ آن می‌پردازد. این کتاب به نقاشی‌های مسیحی قرون وسطی در حوزهٔ مدیریت می‌پردازد و به کارکرد خاص آئینی و دینی آن‌ها اشاره دارد. این کتاب هم‌سو با کتاب دیگر وی با عنوان تصویر و مخاطب آن در قرون وسطی (Bild und sein Publikum im Mittelalter) است که پیش از کتاب آئین و تصویر به نگارش درآمده است. او در این کتاب بر این نکته صحنه می‌گذارد که تلقی عصر جدید از هنر، پیش از آن هیچ سابقه‌ای نداشته است و مبتنی بر قراردادهای فرهنگی و اجتماعی یک دورهٔ خاص است، علاوه بر این نمی‌توان این ویژگی را به تصاویر کلیه ادوار و مناطق مختلف اطلاق کرد. او در این کتاب نیز جایگاه خود آئین اثر هنری در دورهٔ مدرن را مورد نقد قرار می‌دهد. همچنین وی در کتاب‌های دیگرش با عنوان شاهکار نامرئی (Das unsichtbare Meisterwerk) و فلورانس و بغداد (Florenz und Bagdad) نیز به ارزیابی مجدد مفاهیم تاریخ هنر می‌پردازد. از جملهٔ آن‌ها می‌توان به توجه وی به نسبت میان شرق و غرب توجه کرد. او در کتاب آئین و تصویر به رابطهٔ میان کلیسای بیزانس و کلیسای روم می‌پردازد و در کتاب فلورانس و بغداد به تأثیر ریاضیات اسلامی و آرای ابن‌هیثم بر ابداع پرسپکتیو در نقاشی رنسانسی اشاره دارد. او در این کتاب مدعی است که بر خلاف نگرش رایج که پرسپکتیو را برخاسته از یونان می‌داند، پرسپکتیو برخاسته از آثار ابن‌هیثم و نظریات وی در باب نور و رویت است. از این منظر، پرسپکتیو رنسانسی یک برساخته فرهنگی است و از حیث تاریخی باید به عنوان یک تکنیک فرهنگی (Kulturtech-) باید

59. در این خصوص بنگرید به:
Hans Belting (2001), Bild and Tod: Verkörperung in frühkultur (Miteinem Epilog zurPhotographie), in Bild-Anthropologie, pp. 143-189
60. Iconic presence
61. Bodily presence
62. بلتینگ در یکی از مقالاتش اشاره می‌کند که هدفش از این بحث، طرح معنای مرگ نیست، بلکه بحث در باب تصویر است که مرگ را توجیه می‌کند. او به کتاب رژی دبره (Régis Debray) ارجاع می‌دهد. دبره که متخصص رسانه‌ها (médiologie) است، در کتابش بیان می‌کند که تصاویر عمیقاً با مرگ مرتبط هستند. او بر نقش و اهمیت رسانه‌ها تأکید می‌کند و می‌گوید: «هر تصویری که تولید می‌شود هم تاریخ و هم دریافت آن به واسطه رسانه و دریافت‌های بعدی تعیین می‌یابد. دبره به تکرار عبارات گاستون باشلار (Gaston Bachlard) می‌پردازد که «مرگ در ابتدا یک تصویر بود و به صورت یک تصویر هم باقی ماند.» (رک: b 2005 Belting, 2005)
63. Media presence
64. Archetype
65. heteronomous
66. Patron
67. iconophile
68. Clement Greenberg
69. concept
70. Cindy Sherman
71. Bill Viola
72. Barbara Kruger
73. Verkörperung
74. primitive
75. Bild und Tod
76. Die Transparenz des Medias
77. Synchronisiert
78. animation
79. gaze
80. icon
81. image belief
82. Bildwanderung
83. Chronologic

30. Chronologic
31. ethnologist
32. ethnography
33. Cultural Studies
34. visual Studies
35. iconic
36. Semiotics
37. Mass media
38. iconic signs
39. Medium
40. Körper
41. Bild
42. Trinity
43. Gener
44. iconoclastic
45. superematism
46. Kazimir Malevich
47. بلتینگ برای نشان دادن تجربه جسم در حکم جایگاهی برای فرا افکندن و پذیرش تصاویر از هنرمند معاصر ژاپنی هیروشی سوگیموتو (Hiroshi Sugimoto) مثال می‌آورد که به بازنمایی یک سالن خالی سینما و پرده سفید این سالن می‌پردازد. به تعبیر وی، این پرده سفید، پرده درونی ما را نمادپردازی می‌کند که معمولاً تصاویر را بر روی آن فرا می‌افکنیم. بنابراین، حضور جسمانی در حکم مخزنی برای تصاویری است که آشکارترین صورت آنها رؤیاهای ماست. جسم در هنگام بیداری یک پذیرنده منفعل تصاویر نیست. تصاویر خارجی با گنجینه و مخزن تصاویر تعامل دارند و در آنچه ما مشاهده می‌کنیم، مداخله دارند.
48. Performance art
49. auto- icon
50. Gilbert and George
51. Tattoo
52. Body Art
53. Körper- Bild
54. Self- portrait
55. performance
56. clothing
57. expression
58. unsichtbar

کتابنامه

- Alexander, Jeffrey. C and others (ed), (2012), *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*. New York: Pelgrave.
- Baret, Barbara and others (ed). (2011), *New Perspective in Iconology*. Academic and Scientific Publishers (ASP).
- Belting, Hans (Hg.) (2007). *Bilder Fragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Belting, Hans and Ulrich shulz (Hg.). (2000), *Beitrage zu Kunst und Medientheorie*. Frankfurt: hatjecanz.
- Belting, Hans. (1996), *Das Ende der Kunstgeschichte*, C.H. Beck.
- _____ (2000), *Bild und kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem zeitalter der kunst*. C.H.Beck.
- _____. (2001), *Bild _ Anthropologie: Entwurfefüre ineBildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- _____ (2004), *Echte Bilder und Falsche Körper, Irrtümer in Iconic Turn: Die NeueMacht Der Bilder*.
- _____ (2005b), *Toward an Anthropology of Image. In Anthropologies of Art*.
- _____ (2008), *Florenze und Baghdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. C.H. Beck.
- _____ (2012), *Body and Images. In Iconic Power*.
- _____ (2005a), *Image, Medium, Body: A New Aproach to Iconology. in Critical Inquiry* 31.
- Cleven, Ester (2011). *Man and Image: Hans Belting's Anthropology of the Image and German Bilwissenschaft, in New perspective in Iconology*.
84. Nachleben
85. Michael Baxandall
86. priod eye
87. Iconology of the gaze
88. gaze
89. looking
90. Bildwissen
91. بلتینگ بر نقش جسم در ادراک رسانه تأکید ویژه‌ای دارد. تمامی تلاش وی بر این است که توجه تاریخ هنر را به عنوان یکی از شاخه‌های تاریخ فرهنگ به تجربه جسمانی ما معطوف سازد. او بر این اساس به نقد رویکرد نشانه‌شناسانه در مطالعات تاریخ هنر می‌پردازد که به جای تأکید بر نقش ادراک جسمانی در مطالعات تصویر بر نقش‌شناختی تصاویر تأکید دارد و عالم نشانه‌ها را از عالم تصاویر منفک می‌سازد. (Cleven, 2011: 150)
- برای نمونه وی در تحلیل ویدئو آرت بیل ویولا با عنوان slowly turning narrative معتقد است که این اثر، بدن را در حکم یک «ارگان ادراک» تلقی می‌کند. این تحلیل وی بخشی از استدلالش علیه گونه‌ای تحلیل بصری است که به نفی حیث فیزیکی ادراک می‌پردازد. او استفاده ویولا از مکان، آینه، و صورت را یادآور مناسبی کهن می‌داند که تصاویر در اصل برای چنین مناسبی پدید آمده‌اند. (رک: Belting, 1995: 94-)

- Harris, Johnathan. (2001), *The New Art History: A critical Introduction*. London: Rowtledg.
- Maar, Christian and Hubert Burda (Hg) (2004), *Iconic Turn, Die NeueMacht der Bilder*. Köln: Dumont.
- Sachs – Hombach, Klaus. (Hg.) (2009), *Bildtheorien: Anthropologische und Kulturelle Grundlagen des visualistic Turn*. Frankfurt: Surkamp.
- Thürleman, Felix. (2003), *Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Max Imdahl liest Erwin Panfsky. In *Bildtheorien*.
- Westermarm, Mariët (ed). (2005), *Anthropologies of Art*. Yale university press.