

The Haptic Perception and Social Photographs Analysis

Mohamad Hasanpur*

Abstract

The sense of touch is the key to understanding the having been the world because without it the human is more like an observer in relation to the world. Touch integrates our experiences of the world and of ourselves. Even visual perceptions are fused and integrated into the haptic continuum of the self. In relation to the visual arts, and especially the photographs, the haptic perception that takes into account various perceptual aspects will be more precise than the tactile one that is restricted to physical touch: the way we touch feeling on the skin and inside the body is the haptic perception. Visual effects can convey perceptual values through the subject and its representation style. So we conclude that in the analysis of social photographs, tactile perception, and non-visual senses often play an important role not only in stimulating past memories, but in activating and shaping them, and by promoting interest-based physical activity, the tactile sense transmits to and from the photo frame. In the process of interpretation family photographs, and in general, social photographs that are relevant to the lives of people, there are two distinct tactile functions: in the metaphorical touch of the photograph, the act of understanding is possible through the visual values of the frame and their function due to the power of touch. Physical touch, the action of the touch takes place physically, in which both the tactile perception of the photograph, determines

* Assistant Professor of Handicrafts, Faculty of Arts and Architecture, Sistan and Baluchistan University, Zahedan, Iran, mim.hasanpur@gmail.com

Date received: 24/05/2021, Date of acceptance: 02/10/2021



Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

reaction by activation of the memories that relate to the person or object and what he or she experiences, and causes a deeper understanding of the photograph

Keywords: Haptic perception, Social photographs, Family photographs, Haptic visually of photographs, The social history of the senses.

ادراک لامسه‌ای و تحلیل عکس‌های اجتماعی

محمد حسن پور*

چکیده

بیان مسئله: حس لامسه، کلید درک حضور در جهان است؛ چرا که بدون آن انسان در ارتباط با پیرامون خود بیشتر شبیه به یک ناظر است. لامسه حسی است که با تمام جسم قابل دریافت است و درک آن آمیخته است با انواع حس‌های دیگر انسانی. از همین رو پژوهش‌گران حوزه هنرهای بصری از اصلاحی باعنوان لمس دیداری (visuality haptic) در فهم اثر هنری نام می‌برند.

روش پژوهش: برهمن اساس، با تکیه بر تاریخ اجتماعی لمس که در آن چگونگی ادراک لمسی مردمان گذشته در برابر جهان در تیررس توجه مورخان قرار دارد، به تحلیل جایگاه ادراک لامسه‌ای (haptic perception) و لمس دیداری در فهم عکس‌های اجتماعی به عنوان اسنادی تاریخی می‌پردازیم؛ به این پرسش اساسی پاسخ می‌دهیم که چگونه می‌توان به جز قوه دیداری، کارکرد تمامیت بدن را در درک ملموس عکس‌ها و روند تأثیرگذاری چنین درکی را در تفسیر و تأویل آن‌ها مورد مطالعه‌ی تحلیلی قرار داد؟ این موضوع به‌ویژه آن‌جا اهمیت به‌سزای خود را عرضه می‌دارد که در تحلیل آثار عکاسانه‌ی خصوصی و خانوادگی، کارکرد عاطفی و بازیابی خاطرات را در روند تأویل عکس‌ها مدنظر قرار دهیم؛ در این‌جا، انگاره‌های لمسی به‌دو صورت "استعاره" و "جسمانی" از طریق احساسات فهم عکس را میسر می‌سازند.

* استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران،
mim.hasanpur@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰



Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

نتیجه: در تحلیل عکس‌های اجتماعی، ادراک لامسه‌ای و حواس غیردیداری غالباً نقش مهمی را نه تنها در تحریک خاطرات گذشته، که در فعال‌سازی و شکل‌دادن به آن‌ها بازی کرده و اعمال بدنی مبتنی بر علاقه‌ها به واسطه‌ی حس لامسه به -و از- بستر عکس منتقل می‌سازند.

کلیدواژه‌ها: ادراک لامسه‌ای، عکس‌های اجتماعی، عکس‌های خانوادگی، لمس دیداری عکس، تاریخ اجتماعی حواس.

۱. مقدمه

طرح موضوع: لمس کردن، یکی از بدیهی‌ترین و عمیق‌ترین احساسات انسانی است که علاوه بر نشان‌گر بودن "ارتباط فیزیکی"، احساسات دیگری چون گرما، فشار، درد، لذت و حرکت را نیز بیان کند. پیچیدگی ادراکی در قوه‌ی لامسه به واسطه‌ی ارتباط نزدیکی است که با دیگر حواس انسانی دارد و در واقع تمام حواس ما، فهم و دریافتی از نوعی "در تماس بودن" هستند و حتی ادراک بصری ما نیز در زنجیره‌ی لامسه‌ای ترکیب و فهمیده می‌شوند. تمامی حواس، نسخه‌ی گسترش‌یافته‌ی حس لامسه‌اند و در واقع، نوعی ویژه‌کاری بافت پوست‌اند (Pallasma, 2012, 12). بنابراین، علاوه بر واکنش به گرما، درد، و فشارهای متفاوت، رخدادهایی چون حس حرکت ماهیچه‌ها نیز مرتبط با لامسه جسمانی است:

ادراک لامسه‌ای که هم‌معنی نوینی برای دسترسی چندحسی به تصویر (multisensory images to access) است، دو روش حسی را ارائه می‌کند: کیتسز (kinesthesia)^۱ و لمسی. این مفهوم حاوی ایده‌های تداوم، تماس مستقیم، و طنین در هنگام احساس مجاورت و همدلی نسبت به شیء است (Silva, 2014, 90).

به عبارت دیگر، در ارتباط با آثار تجسمی و در این‌بین عکس‌ها، ادراک لامسه‌ای (haptic perception) که جنبه‌های متنوع ادراکی را مدنظر دارد، به جای قوه لامسه (tactile) که محدود به لمس جسمانی است، کاربرد دقیق‌تری خواهد داشت: روشی که ما لمس را هم بر روی پوست و هم درون بدن احساس می‌کنیم، ادراک لامسه‌ای است (Blokhuizen, 2017, 7). بنابراین لامسه مفاهیم استعاری خاصی در احساسات عمیق مرتبط با لمس شدن دارد که در کنار بُعد جسمانی دریافت آن، محتوای ضمنی‌اش را گسترده می‌سازد.^۲

حسّ لامسه بر حضور فیزیکی موجودات تأکید دارد و تأیید تجربی ویژگی‌های ضروری جوهر، یعنی خود-مرجعی (reference-self) را ارائه می‌دهد (Massie, 2013, 74). با این حال، جایگاه این حس در برابر بینایی و گرایش فرهنگ غرب به “مرکزیت چشم” (ocularcentrism) که در آن، بینایی راهی برای قطعیت کسب دانش و فهم جهان است و لامسه، در پایین‌ترین جایگاه رتبه‌بندی قرار دارد، به‌ویژه از دوران مدرنیته به این سو تضعیف گردیده است. ریشه‌های این نوع تفکر به آموزه‌های فلسفی افلاطون و ارسطو می‌رسد. ارسطو در “اخلاقیات”^۳ لمس شهوانی و لذات حیوانی را به‌دیده‌ی تحقیر نگریسته‌بود. از نظر سلسله‌مراتبی حسی او، بینایی به‌عنوان عالی‌ترین و کمال‌نهایی حسّ انسانی است و لامسه در پایین‌ترین سطح قرار دارد. پس از بینایی، شنیداری، سپس بویایی، و بعدتر، چشایی و سرانجام لامسه حضور دارد که برخلاف دیگر حواس، ارگان یا عضو مشخصی ندارد (چشم، گوش، بینی، دهان) که با آن مطابقت داشته‌باشد. لمس از نظر ارسطو از طریق و واسطه‌ی پوست و گوشت احساس می‌شود و این‌ها اندام نیستند (Pallasma, 2012, 17). در طول دوران رنسانس هم بر پایه‌ی چنین فلسفه‌ای، یک سیستم سلسله‌مراتبی حواس پنج‌گانه براساس برتری قوه‌ی بینایی شکل گرفت که هر یک از حواس را معادل تصویری از یک جسم کیهانی (The cosmic body) می‌دانست: بینایی با آتش و نور، شنوایی با هوا، بویایی با بخار، چشایی با آب، و لامسه با زمین (Ibid, 18). در بحث‌های فلسفی روان‌شناختی طولانی راجع به بینایی و لامسه که عموماً با چشم (دال بر دید) و دست (دال بر لمس) و ارتباط اساسی بین آن‌ها برای تعیین فهم و شناخت، مطرح می‌گردد، همواره دیدن با باور کردن، و لمس کردن، با بازنمایی از حقیقت همراه بوده‌است.^۴ لمس هم‌چون هوایی که تنفس می‌کنیم، امری عمیقاً بدیهی است که برای تولید اقدامات معنادار ضروری است اما نه چیزی که خود فی‌نفسه دارای معناست (MacKian, 2007, 1).

مفهوم فلسفی لامسه به‌عنوان حسی در نظر گرفته شده‌است که نزدیکی و مجاورت (proximity) را القا می‌کند در برابر فاصله (distance) که ارتباطی مستقیم با قوه‌ی بینایی دارد. مفهومی که لامسه را با تماس پوست به‌معنای حس نزدیکی، و بینایی را به‌عنوان حسی که با فاصله دریافت می‌شود، معادل می‌داند. فاصله و مجاورت چه‌بسیار در هم تداخل دارند و بنیامین^۵، نمونه‌ی بسیار خوبی از آن‌را در اصطلاح “هاله” (aura) که در زبان یونانی و لاتین به‌معنای نفس و یا باد ملایم است با پرسش و پاسخی مطرح می‌سازد: هاله یا تجلّی چیست؟ یک تار در هم تنیده‌ی عجیب از زمان و مکان؛ یک ظهور منحصر به فرد “فاصله” و هم‌زمان

“مجاورت” دست. نفس کسی را در قسمت حساسی از پوست تان تصور کنید، مثلاً روی گونه. این فقط هواست، نادیده است و ناهوید؛ شما اما نوازش یا لمس گونه را به واسطه‌ی نفس‌اش احساس می‌کنید. بینایی و لامسه، دوری و مجاورت را درهم ادغام می‌کنند و رابطه‌ی عادی میان دور و نزدیک، میان فضای دیداری و فضای ملموس را در هنرها از بین می‌برند (Paterson, 2007, 101).

جان لاک^۶ و اتین بونوت^۷، مطالعات گسترده‌ای را در عصر روشنگری راجع به حواس انجام دادند. در این بین توجه به درک لامسه در نابینایان، بسیار مورد توجه قرار گرفت. ذهن روشن‌گری با سؤالات اساسی مواجه شد: آیا فرد نابینا می‌تواند با لمس یک کره و مکعب آن‌ها را از هم تشخیص دهد؟ احساس چقدر با واقعیت بیرونی ارتباط دارد و چقدر ذهنی است؟ دنیس دیدرو^۸ در “نامه‌ای به نابینا برای استفاده‌ی آن‌هایی که می‌بینند” (Letter on the Blind for the Use of those who can see-1749) که درباره‌ی تجارب زندگی یک مرد نابینای فرانسوی بود، سؤالی را در برابر او طرح می‌کند که: چه می‌شد اگر چشم‌هایت را دوباره به دست می‌آوردی؟ مرد نابینا در ظاهر پاسخ داده که دستان کشیده‌ی من چیزهای بیشتری را از اتفاقاتی که در ماه می‌افتد، برایم بازگو می‌کنند تا چشم‌ها و تلسکوپ‌های^۹ شما؛ و به علاوه، چشم‌ها از دیدن زودتر دست می‌کشند، تا دست‌ها از لمس کردن (Paterson, 2007, 37). دیدرو که به شدت تحت تأثیر اعمال دست برای کشف جهان در میان نابینایان قرار گرفته بود، در نهایت نوشت:

«از میان تمامی حواس، بینایی بیش از همه سطحی است و عمیق‌ترین و جامع‌ترین احساس‌ها، لامسه است» (Classen, 2012, 160).

با این مقدمه، در ارتباط با فهم آثار هنری و در میان آن‌ها عکس‌ها، حس لامسه جایگاهی ممتاز به خود می‌گیرد. اهمیت تداخل حواس و به‌ویژه درک لمسی در فهم آثار هنری از آن‌روست که هر دو، در کشف جایگاه انسان و چگونگی حضور او به‌مثابه موجودی حاضر در جهان دارای اهمیت‌اند. حس لامسه، انسان را به‌عنوان موجودی که در لمس با جهان و حس کردن پیرامونش در رویکردی خود-محور حاضر است، و اثر هنری، فهمی یکتا از روند کشف جهان از دید وی را ارایه می‌کند. سؤالات تحقیق: بدن به‌مثابه استعاره‌ی لمسی در تفسیر اثر هنری، چگونه دخالت می‌کند؟ و در ارتباط با تحقیق حاضر، پرسش این‌جاست که چگونه می‌توان حواس غیردیداری را در بستر عکس‌های اجتماعی

تحلیل نمود؟ به عبارتی آیا عکس‌ها به‌جز کارکرد دیداری و مبتنی بر قوه‌ی دید، دارای داده‌های پنهان دیگری که به‌واسطه‌ی ادراک لامسه‌ای قابل ردگیری و دریافت باشد، در متن خود هستند؟

پیشینه تحقیق: کنستانس کلایسن^{۱۱} تحقیق جامعی را پیرامون تاریخ اجتماعی و فرهنگی لامسه در غرب به‌انجام رسانده‌است. او در کتاب «عمیق‌ترین احساس، تاریخ فرهنگی لامسه» (*The Deepest Senses: A Cultural History of Touch-2012*) به مطالعه‌ی تطبیقی قوای لامسه و نمود فرهنگی و اجتماعی آن در اروپا و به‌ویژه در قرون وسطی و پس از آن تا قرن بیستم پرداخته و تفاوت‌های اجتماعی ادراک مبتنی بر لامسه‌را در هر دوره‌ی زمانی با دقت بسیار مطرح ساخته‌است. مارک اسمیت هم در نوشتارهای گوناگون خود هم‌چون «تاریخ حواس» (*History of the Senses-2007*) و «تاریخ اجتماعی حواس» (*Making sense of Social History-2003*) به تحلیل حواس در تاریخ پرداخته و دست‌آوردهای مطالعه احساسات را در بستر فرهنگی و اجتماعی برجسته ساخته‌است.^{۱۱} درباره‌ی چگونگی ادراک و فهم اثر هنری به‌واسطه‌ی حواس انسانی نیز کتاب‌ها، مقالات و پژوهش‌های دانشگاهی متنوعی ارائه شده‌است. لورا مارکس^{۱۲} در مقاله‌ی «ویژگی‌های لمسی و اروتیک ویدئو» (*Video haptics and erotics-1998*)، به‌تعریف مفصل اصطلاح «لمس دیداری» پرداخته و عنوان می‌کند که چگونه تصویر متحرک می‌تواند به‌صورت لامسه‌ای تعریف‌گردد و چگونه ویژگی‌های ویدئو به‌طور خاص می‌توانند به‌لمس دیداری یک تصویر کمک کنند: «لمس، حسی است که بر روی سطح بدن قرار دارد: فکرکردن راجع به‌سینما به‌عنوان [مفهومی] لمسی فقط گامی است برای در نظر گرفتن راه‌هایی که سینما بدن را به‌مثابه یک کل جذب می‌کند» (Marks, 1998, 332). دیوید هاوز در مقاله‌ی «مقدمه‌ای بر موزه‌شناسی حسی» (*Introduction to Sensory Museology-2014*) به‌گرایش موزه‌ها در به‌کارگیری یا ممنوعیت کاربرد حواس گوناگون جسمانی در تعامل بیننده با آثار هنری از دوران گذشته تاکنون پرداخته و اهمیت و جایگاه ادراک لامسه‌ای را در رابطه با هنرهای موزه‌ای مورد مطالعه قرار می‌دهد. در ارتباط با عکاسی نیز، میلو بلوخزن در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «عکس لمسی و بیننده‌ی ضمنی» (*The Haptic Photograph and the Embodied Viewer-2017*)، به این پرسش اساسی می‌پردازد که بیننده عکس، تا چه اندازه‌ای حواس خود را در تفسیر عکس‌ها به‌کار می‌برد؟ (Blokhuizen, 2017,)

3) او سعی می‌کند در طول رساله از این ایده دفاع کند که عکس‌ها را می‌توان از طرق گوناگون لمس کرد و لمس دیداری برای سازوکار این امر بهره می‌برد: «روش حسّی دیدن به‌مثابه لمس دیداری، آن‌جاست که تصویر توسط تمام بدن بیننده مشاهده شود» (Ibid).

روش‌شناسی: براساس این پیشینه‌ی تحقیقاتی و بر مبنای تاریخ اجتماعی حواس، می‌توان چگونگی تداخل حس لامسه در تفسیر و تأویل عکس‌های اجتماعی را که عموماً مبتنی بر فضاهای زیست‌انسانی هستند، تحلیل نمود. تحقیق پیش‌رو ضمن مروری بر تاریخ اجتماعی لامسه و نحوه‌ی ارتباط آن با فهم آثار هنری در تاریخ هنر، تلاش دارد جایگاه ادراک لامسه‌ای را در روند تأویل عکس‌های اجتماعی مورد کاوش قرار دهد.

۲. تاریخ اجتماعی لمس

امروزه تاریخ اجتماعی حواس دو عمل مخاطره‌آمیز را مدنظر خود دارد: اول تاریخ‌سازی مناسبی از حواس را مطرح می‌سازد؛ و دوم، گذشته‌ای قابل استفاده اما تاریخی را عرضه می‌کند:

تاریخ حواس این امکان را به مورخین می‌دهد که با مراجعه به حواس دیداری و غیردیداری، هرآن‌چیزی را توضیح دهند که اگر به‌عنوان پدیده‌ای صرفاً دیداری در نظر گرفته شود، کم‌معنا می‌نمود. تاریخ حواس، بر نقش حواس از جمله اعمال واضح چشم و قوه‌ی بینایی در شکل‌بخشیدن به تجربه‌ی مردمان گذشته تأکید می‌کند و این‌که، چگونه آن‌ها دنیای خود را درک کرده‌اند (Smith, 2007, 841).

در دوران پیش از رنسانس، قوای لمسی، یکی از ارکان اصلی تجربه‌ی زندگی جمعی مردم بود. در دورانی که امنیت زندگی اجتماعی در برابر شرایط کوتاه‌مدت نگهداری غذا، هجوم مهاجمان خارجی و... با زندگی دسته‌جمعی همراه بود، تعامل‌های دسته‌جمعی نیز پدیده‌ای خارج از عرف نبود. تعاملاتی که در غذا خوردن دسته‌جمعی از یک ظرف مشترک غذا و لمس غذا با دست‌ها و انگشت‌ها، آب‌تنی کردن در یک تشت عمومی و مشترک بزرگ، خوابیدن اعضاء خانواده و حتی میهمانان و دوستان در کنار یکدیگر و... چه بسیار دیده می‌شد. لمس اجتماعی در قرون وسطی شامل در آغوش گرفتن، بوسیدن، و دست‌در دست نهادن بود که در تعامل مردان با زنان و مردان با مردان وجود داشت. مثلاً بوسیدن لب‌ها نوعی روش بسیار محکم برای ایجاد قرارداد تلقی می‌شد. بوسیدن و

دست‌دادن، تقید اجتماعی بیشتری نسبت به امضاء در پای قرارداد داشت. خانه قرون وسطایی جایی بود که آتش (و شومینه) در آن وجود داشت. شومینه محل تماس بیش‌تر اعضا، گرم‌شدن آن‌ها، جمع‌شدن‌شان دورهم، حرف‌زدن و کارکردن با هم بود. راه‌رفتن در فضای تاریک خانه، به‌خصوص در شب‌های بلند زمستان، نیاز به لمس بیش‌تر افراد را نمایان می‌ساخت که در کنار صدازدن، هل‌هل‌کشیدن و نیشگون‌گرفتن راه‌های ارتباطی در فضای تاریک بود. لباس‌ها هم تداعی‌های "لمموس" کاملی داشتند. اشراف لباس‌های پرزرق‌وبرق، ابریشمین و نرم، بلند و پرچین به‌تن می‌کردند، درحالی‌که کشاورزان و افراد فقیر، لباس‌هایی کوتاه‌تر مناسب کارشان که با پشم درشت‌بافت، زمخت و خشن‌تر بود و بر پوست‌شان هم تأثیر می‌گذاشت، استفاده می‌کردند. شهر قرون وسطایی محصور بود و اثر حسی مهم دیوارهای آن این بود که با محدودکردن نمای خارجی، مانع دید گسترده‌ی افراد می‌شد. خیابان‌های تنگ و طولانی و پرپیچ‌وخم که گاه به راه‌هایی "گره‌رو" می‌مانست، با تعداد بیشماری کوچه‌های بن‌بست، حس بویایی و به‌ویژه لامسه را بیش از قوه‌ی بینایی دارای اهمیت می‌ساخت. عبور از بسیاری از دیوارهای خانه‌های قرون وسطایی، با لمس دست روی دیوار همراه بود. زندگی در این شهرها با لمس همواره‌ی گردوغبار در هوای خشک و گِل‌ولای در هوای بارانی مواجه‌بود. فرایند یادگیری در کلاس‌های درس هم خود نوعی محاکمه‌ی فیزیکی ملموس بود. وقتی درجه‌ی "استاد فن زبان" در قرن شانزدهم در کمبریج مورد رایزنی قرار می‌گرفت، تشریفات چون شلاق‌زدن فارغ‌التحصیلان جدید مطرح بود. کتک‌زدن، برای به‌یادماندن حیاتی بود چراکه کتک‌خوردن هنگام فراگیری مثلاً در یک معامله موجب می‌شد که فرد حتی در هنگام پیروی هم جزئیات آن‌را به‌خاطر بیاورد. "دردی" که با یادگیری همراه بود باعث می‌شد که آنچه که فرد می‌آموخت، بخشی از درونی‌ترین تجربیات بدنی‌اش گردد (Classen, 2012, 2-16 & 20). درد در تعلیم، انضباط، تسلط، تزکیه و تهذیب و بازداری مورد توجه مردم آن دوران قرار داشت.

لامسه و مذهب: عمق کیهان‌شناسی قرون وسطی لامسه‌ای بود. بهشت تماماً نور، موسیقی و رایحه بود و کیفیات اولیه‌ی جهان، نیروهای متضاد گرم، سرد، خشک و مرطوب بود که تماماً از طریق لمس کردن تجربه می‌شد. به عقیده‌ی مسیحیان، خدا در کالبد پسرش عیسی مسیح وارد جهان شده و ماهیت فیزیکی بدن عیسی، خداوند را به‌طرزی

مؤثر وارد حوزه‌ی ملموس احساسات انسانی ساخت. در برابر قدرت الهی و ضعف فناپذیر، خدای مسیحی را می‌توان در قالب یک جسم تحلیل‌رفته بر صلیب، یا کودکی که سینه‌ی مادر را در دهان‌دارد، مشاهده‌کرد. لمس در مذهب به‌ویژه با آداب مذهبی همراه بود که در اعمال روزانه مؤمنان همچون زانوزدن، تعظیم‌کردن، قراردادن دست‌هاکنارهم و دادن بوسه صلح، اجرا می‌شدند. لمس تصویر هم در طول قرون وسطی از جمله‌ی اعمال مذهبی مورد علاقه‌ی مردم بود، به‌ویژه هنگامی که هنر مذهبی با تملک خصوصی تصاویر مقدس همراه شد، چراکه به‌افراد این امکان‌را می‌داد که بدون نیاز به رفتن به‌کلیسا، با اراده خود در خانه، تصویر مقدس‌را لمس‌کنند. اعتقاد مردم قرون وسطی براین‌بود که لمس‌کردن تصویر مذهبی و یادگار مقدس، می‌تواند موجب التیام و تقوای الهی‌گردد و چه‌بسیار که تصویر مقدس بر روی سینه و مستقیماً روی بدن قرار می‌گرفت.^{۱۳} ارتباط زنان با قوای لمسی (بدن و حواس) و مردان با بینایی (ذهن و روح) برگرفته‌از متن کتاب‌مقدس است. زمانی‌که آدم به‌حوا گفت میوه‌ی ممنوعه همه‌ی دانش جهان‌را در خود نهفته دارد، حوا در پاسخ پرسید که این میوه چه‌طعمی دارد؟ که بیان‌گر ناتوانی زن در کنترل طمع و حرص در حواس جسمانی‌اش است (Ibid, 29 & 31 & 75 & 130). به‌همین دلیل هم مردان را با قوای بینایی و افکار بلند و زنان‌را موجودات ضعیف‌تری دانستند که مترصد به‌دام‌انداختن مردها به‌ویژه از طریق لمس بدن‌شان بودند. لمس بدن زن، نوعی تهدید علیه عقلانیت مردانه بود که می‌توانست راه رستگاری‌را بر او ببندد.^{۱۴}

مدرنیزم و افول لامسه: تحولاتی که در ارتباط با حس لامسه در اواخر قرون وسطی و رنسانس رخ داد، در واقع برای همه‌ی حواس به‌وجودآمد. یکی از این تحولات، افزایش سطح سواد در میان طبقات به‌خصوص میانی جامعه بود که حالت‌های غیر تماسی را برای تعامل و کسب دانش ارتقا داد و سرانجام هم این نوع برقراری رابطه‌ها به‌درون صمیمیت خانواده نفوذ کرد. تابوهای جدید علیه ابراز محبت و احساسات قوی مردان، منجر به خلق یک ژانر ادبی شد: نامه‌ها و وصیت‌نامه‌هایی که پدران در ابراز عشق خود نسبت به‌پسران، و پسران نسبت به‌پدران ابراز می‌داشتند. مهم‌ترین توسعه‌ی فن‌آوری، اختراع چاپ با حروف در قرن پانزدهم بود و تولید انبوه کتاب باعث ایجاد یک مسیر حسی مهم در کسب دانش گردید. کم‌کم اروپاییان باسوادشده به‌ابزارهای غیرکلامی قبلی برای دسترسی به‌بهشت

(به‌عنوان مثال لمس آثار متبرک و بوییدن رایحه‌ی مقدس) کمتر اتکا کردند و بیشتر هم‌وغم خود را در “خواندن” صحیح کلمه‌ی خداوند گذاشتند.

رشد فردگرایی هم که تغییرات اساسی در شیوه‌ی زندگی غربی ایجاد کرده‌بود، بر افول جایگاه اجتماعی لامسه تأثیر گذاشت. تغییر از بدن اجتماعی به بدن فردی در هنر، با رشد استفاده از آینه در عصر رنسانس که تبدیل به مد جدیدی شده‌بود و به‌خصوص عینک که موجب می‌شد افراد از درک “بصری” دقیق‌تری بهره‌مند شوند، در زندگی طبقه‌ی متوسط، جایگاه حواس دیگر و به‌ویژه لامسه‌را در درک اعضاء خانواده کاهش داد و باعث شد آن‌ها خود را همچون یک شیء بصری منفرد ببینند که هیچ‌یک از حواس درونی‌شان، در ایجاد این شناخت، شرکت نمی‌کند. به‌دنبال رشد ارزش‌های فردگرایی، مراسم‌های دسته‌جمعی که مبنای پیوندهای عمیق اجتماعی بود، آرام‌آرام تغییر کاربری داد و وابسته به‌هویت شخصی و فردی مردم شد. مثلاً اعترافات همگانی و مراسم بخشش گناهان در کلیسای کاتولیک نهایتاً در قرن هفدهم جای خود را به اعتراف خصوصی و فردی دربرابر یک کشیش واحد برای هر شخص داد.

محدودیت‌های لمسی برای ارزش‌گذاری‌های فردی افزایش یافت و به‌طور مثال، در قرن هجدهم آداب غذاخوری بر سر میز شام کاملاً به‌یک امر فردی بدل‌شد. افراد دور یک میز حاضر بودند اما هریک بشقاب، لیوان، کارد، قاشق و چنگال مختص به‌خود را داشتند. اگر در قرون وسطی حسی همگانی از بدنی اجتماعی و مشترک وجود داشت، پس از آن اتفاقی معکوس در حال وقوع بود. یک تماس ایزوله (مجزا)، تأکیدی بر فردیت یکتای اشخاص شد. نشانه‌های زوال حس لامسه در فهم جهان‌را در استفاده از دستکش در اواخر قرون وسطی هم می‌توان مشاهده‌کرد که در میان طبقات متوسط و بالا شایع‌شده‌بود و نشانه‌ای از پاکیزگی، زیبایی، ظرافت و منزلت اجتماعی گردیده‌بود. عملاً با پوشش دست، قسمت زیادی از جهان خارج، از دسترس آداب و رسوم مدرن کاملاً دور شد حتی زمانی که استفاده از دستکش در قرن بیستم، از مد افتاد (Ibid, 153-155).

لمس در شهر مدرن: پس از قرون وسطی، فعالیت‌های جمعی چون شرکت در کلیسا در شهرها اهمیتی رو به‌کاهش گذاشت؛ شرایط نوری خانه‌ها به‌واسطه‌ی استفاده از شیشه‌های باکیفیت بهتر، بهبود یافت و بدین‌ترتیب بسیاری از فعالیت‌هایی که قبلاً باید در فضای باز انجام می‌شد، می‌توانست در داخل خانه و بدون تماس با همسایه‌ها انجام‌شود.

حس جدید "حریم خصوصی شخصی" در مدرنیته باعث شد مردم تمایلی به اشتراک گذاشتن جسم و جان خود با دیگران نداشته باشند. مرزهای نامرئی لمسی برقرار شده بود و برخلاف محیط روستا که همگان، یکدیگر را می شناختند، در شهر میلی به فاش شدن عمومی هویت افراد وجود نداشت. عملاً در پرتو شعار مدرنیته که به توجه کامل اما عدم لمس می پرداخت، شتابی روزافزون در زندگی شهری حاکم شد. شتابی که از قرن هجدهم به این سو، امکان شناخت را از طریق لامسه، هرچه بیشتر از انسان مدرن ربوده بود. در شهر مدرن، فرد از طریق مواجهه دیداری (و نه دیگر لامسه‌ای) با دیگرانی که ملاقاتشان می کرد، آشنایی برقرار می کرد و نگاه اجمالی و تداعی‌هایی که از طریق این نگاه پیرامون شناخت و شخصیت مطرح می شد، اهمیت یافت. به علاوه، حضور اجباری در اتوبوس، راه آهن و اتومبیل‌های خیابانی برای چند دقیقه یا چند ساعت در کنار یکدیگر، خود از اهمیت بیشتر تأثیرات دیداری و توجه به نگاه‌های افراد بر یکدیگر حکایت داشت (Howes, 2013, 6). خیابان‌های شهرهای قرن نوزدهم، به طرز بی سابقه در شب‌ها روشن شده بود. نور چراغ‌های گازی کوچک‌ها و خیابان‌های تاریک شهر قرون وسطایی را تبدیل به خیابان‌های پرنور شهر مدرن ساخت و در کنار بهبود کیفیت شیشه‌ها، هرچه بیشتر بر ادراک دیداری شهروندان صحنه گذاشت به طوری که همه چیز در وضوح قرار گرفت و نور (و بعداً الکترونیسته)، آینه، و عکاسی، عملاً آگاهی از بدن احساس شده (the felt body) را به آگاهی از بدن مشهود (the visible body) تغییر داد.

در حالی که در خانه‌ی قرون وسطایی، به جز بدن‌های اعضای خانواده چیز خاص دیگری برای لمس کردن وجود نداشت، در خانه‌ی مدرن قرن نوزدهمی، فضاها به کارکردهای جداگانه‌ای تقسیم شده بودند که هر یک دارای وسایل مشخصی برای خود بود و بنابراین لمس کردن هم با اصرار بر جدایی فیزیکی فضاها، دارای قواعد خاصی شده بود. این اصرار بر جدایی فیزیکی، با جدا کردن صندلی‌ها و تخت‌های تک نفره‌ی خواب به خوبی دیده می شود. هر چیزی از مبلمان داخلی خانه که اجازه‌ی تماس بین دو بدن را ایجاد می کرد، در واقع به معنای پیشنهاد صمیمیتی فوق العاده میان آن دو بود.

لامسه و بازنمایی در هنر: همواره دشواری‌هایی در انتقال یک احساس فیزیکی در متن یک اثر بصری وجود دارد، آثار دیداری اما می توانند ارزش‌های ادراکی را از طریق موضوع و

سبک بازنمایی آن منتقل کنند. برنارد برنسون^{۱۵} مورخ هنر معتقد بود که نقاشی باید سه‌بعدی و قابل لمس به نظر برسد و بر بینندگان خود تأثیر بگذارد:

در حال حاضر، نقاشی هنری است به معنای ایجاد یک حس پایدار از واقعیتی هنرمندانه در تنها دو بُعد. بنابراین نقاش باید آگاهانه آنچه را که همه‌ی ما به‌طور ناخودآگاه انجام می‌دهیم، به‌عنوان بُعد سوم در کارش اضافه‌کند. و تنها در صورتی می‌تواند کارش را درست انجام‌دهد که ما آنرا کامل کنیم: با دادن ارزش‌های "لموس" به ادراک شبکیه‌ی چشم. پس، اولین کار یک نقاش باید این باشد که حس لامسه‌را برانگیزد. چراکه من باید این توهم را داشته‌باشم که قادر به لمس یک شکل هستم؛ باید این توهم را داشته‌باشم که احساسات عضلانی مختلف درون کف دست و انگشتانم، مطابق با آن چیزی است که در این نقش تجسم یافته (cited by Paterson, 2007, 86).

برنسون که نمونه‌ی متعالی نقاشی‌را در عصر رنسانس ایتالیا می‌دید، معتقد بود که در نقاشی، به‌نوعی آگاهی ما از ارزش‌های ملموس تحریک می‌گردد، به‌نحوی که یک تصویر باید حداقل به‌اندازه‌ی جسم دارای قدرت نمایشی باشد تا قوای لامسه‌ی ما را جذب خود کند، چراکه حتی یک‌روانشناسی ساده‌ی ادراکی هم می‌پذیرد که یافتن عمق و دورنما در کودکی از طریق لامسه و حس‌های عضلانی ایجاد می‌گردد. از منظر او، لامسه در تضاد با قوه بینایی نیست بلکه این دو در هم تداخل دارند و پیچیدگی سازوکار حواس را در تجربه‌ی زیباشناسانه بیان می‌کنند (Ibid, 85-86).

در هنر رنسانس، انگیزه‌های عمومی اجتماعی همچون "قدرت انسان برای مهارکردن و دارا بودن جهان" در گرایش هنرمندان به بیان احساس لامسه‌ای در کارهایشان تأثیر داشت که می‌توانست در بازنمایی ماهیچه‌هایی عضلانی در تعامل با یک دنیای کاملاً فیزیکی عرضه شود. گرچه بسیاری از شاخصه‌های هنردوران قبل از رنسانس نیز تأکید بر ماهیت لمسی آن داشت: بازنمایی نمادین اشیاء با خطوط مشخص و سخت یا سطوح تخت رنگی، و تکرار و تقارن، که بیاگر ارزش‌های لمسی در اثر هنری است. به‌طور مثال، خطوط سخت و مشخص، گرایشی فرضی برای لمس کردن اشیاء منفک و مجزا بود تا واقعیت فردی و یگانه‌ی آن‌ها را القا کند. رنگ‌ها در تصویر به‌سادگی احساسات لمسی را بر می‌انگیزند: مثلاً رنگ‌های روشن نشان‌دهنده‌ی جذابیت بصری ملموسی دارد که بیننده‌را وسوسه می‌کند آن را لمس کند.^{۱۶} رنگ، اشتیاق مقاومت‌ناپذیری را برای لمس کردن در تماشاگر ایجاد می‌کند. ارزش رنگ همواره با ویژگی‌های حسی آمیخته‌است. مثلاً سبز به‌دلیل ارتباط با

زیست گیاهان، برای مهار انرژی حیات منظور می شده است. آبی به یاقوت شباهت داشت و حس خنک‌کنندگی و محافظت را تداعی می کرد. طلاایی با خورشید و احساس گرما و سلامت، و قرمز با خون نجات‌بخش مسیح و تداعی گر لذت‌بخشی بود. هنری فوکیلون^{۱۷} مورخ هنر، درباره‌ی ارزش‌های رنگی و تداعی‌های لامسه‌ای که در اثر هنری می‌سازد، این‌گونه نوشت:

هنرمند چیزی را حس می‌کند؛ او وزن را خیال می‌کند؛ او فضا را اندازه می‌گیرد؛ او جریان هوا را در شکل اولیه‌اش بر می‌سازد؛ او پوسته‌ی هر چیزی را نوازش می‌کند. با لمس کردن، زبان بینایی را شکل می‌دهد: لحن گرم، لحن سرد، لحن سنگین، لحن تهی، خط سخت و یا نرم. زبان گفتار اما به‌مانند بیان‌گری دست‌ها، غنا ندارند (Focillon, 1989, 167).

رنگ‌ها و بافت‌ها، مثلاً در یک لباس، همچون نمایش و عرضه‌ی خاطره و پرتویی از لمس در گذشته‌ها به‌عنوان قابلیت‌ی خاص در قوه‌ی دید شکل می‌دهد و به‌همین دلیل هم تجربه‌ی دیدن رنگ اشیاء، صرفاً به ادراک بصری آن محدود نمی‌گردد و دارای بافتی است متداخل از حواس دیگری چون لامسه و حتی بوی آن (Paterson, 2012, 90).

در قرن هجدهم، "زیبایی‌شناسی لامسه" (tactile aesthetics) بسیار رشد کرد. گوته^{۱۸} شاعرانه اعلام کرد که لمس و نوازش بدن انسان موجب درک ارزش‌های معرفتی مجسمه می‌شود و حس لامسه‌ی دست‌ها را برابر قوه‌ی بینایی وصف نمود. یوهان هردر^{۱۹} فیلسوف هم بر اهمیت لمس در هنر بسیار تأکید کرد و مجسمه‌سازی را عالی‌ترین شکل هنری دانست که قابل لمس بود و از طریق قوای لامسه‌ای، درک عمیق‌تری از زیبایی به‌دست می‌داد و شیلر^{۲۰} استفاده از قوه‌ی لامسه را برای درک زیبایی بسیار پراهمیت دانست (Classen, 2012, 132). به‌همین دلیل بود که موزه‌های پیشامدرنیستی امکان لمس کردن آثار هنری و حتی دربرخی موارد جابجایی آن‌ها را توسط بینندگان فراهم می‌کردند. دیوید هاووز^{۲۱} مورخ فرهنگی حواس، چهار دلیل عمده را برای درگیری لمسی مخاطبین و آثار هنری در موزه‌های آن دوران برشمرده است:

اولین دلیل برای لمس دست‌ساخته‌ها، یادگیری بیشتر در مورد این اشیاء جذاب نسبت به زمانی است که صرفاً در دیدرس هستند. استفاده از لمس به‌عنوان ابزاری جهت یادگیری، برای مباحث معاصر در تحقیقات علمی و همچنین کارهای عادی،

واجب بود ... دلیل دوم برای لمس اشیا، درک زیبایی بود. باور عمومی این بود که لمس، لذت فردی از اشیا هنری را تشدید می‌کند. همچنین توسط نظریه پردازان هنری چون یوهان گوتفرد هر در اعلام شد که [لمس کردن] مدخل انواع شکل‌های زیبایی غیرقابل دسترس برای چشم را فراهم می‌آورد. دلیل سوم برای استفاده از لمس، تجربه احساس صمیمیت با سازندگان اصلی اشیا نمایش داده شده بود. و دلیل چهارم که شاید امروزه برای موزه‌روها بیگانه‌تر به نظر برسد، مربوط به اهداف شفابخشی بود. اشیا متعلق به موزه، نادر و با ارزش، عجیب و غریب و باستانی بودند. در رفتاری که ریشه در لمس اشیا مقدس داشت (Howes, 2015, 260).

در ابتدای قرن بیستم، فیلیپو ماریتی^{۲۲} فرم جدید هنری را براساس درکیات ملموس (perception tactile) پیشنهاد کرد و پس از آن، هنرمندان این مفهوم را با فن‌آوری‌های گوناگون مورد کاوش قرار دادند. آن‌ها بیش از همه به دنبال تأیید ساختار حسی و ادراکی مرتبط با رابطه‌ی بدن-فضا (body-space) در زمینه‌ی شاعرانه بودند. از دهه ۵۰ و ۶۰ میلادی، ادراک و بدن بعنوان مضامین اصلی هنر تبدیل شدند. هنرمندانی چون جوزف بویز^{۲۳}، دنیس اوپنهایم^{۲۴} و بروس نیومن^{۲۵} به کاوش حواس پرداختند و محدودیت‌های بینایی و غلبه بر حالت‌های دیداری چشم‌انداز را زیر سؤال بردند (Silva, 2014, 91). امروزه دیگر نباید سازوکار ادراک لامسه‌ای را در آثار هنری صرفاً به اثرگذاری لمسی آن (و در نتیجه تأکید بر مجاورت فیزیکی) تقلیل داد. همان چیزی که کارول آرمسترانگ^{۲۶} در مقاله‌ای راجع به عکاسی، نام "میدان دستی مستقیم" (nearly manual field) به عنوان چیزی در تضاد با زمینه‌ی دیداری بر آن نهاد. از نگاه او، در عکاسی و فیلم، یک موقعیت خاص لامسه‌ای بسیار در دسترس قرار می‌گیرد: بافت چهره‌ها و عناصر، صمیمیتی را شکل می‌دهد که در آن لامسه ارتباطی مطلوب در سطح زیباشناختی میان اثر و دریافت تجسمی آن برقرار می‌سازد (Paterson, 2007, 87).

۳. لامسه و عکس‌های اجتماعی

هانس بلومبرگ^{۲۷} در کتاب "نور به مثابه‌ی استعاره‌ی حقیقت" (*Light as a Metaphor for Truth-1993*) معتقد بود که «تجربه‌ی کورکننده‌ی نور، اصل اساسی تمام عرفان است؛ تماسی که از طریق آن، ادراک از چشم و از طریق حس لامسه به گوش می‌رسد» (cited by Swifte, 2016, 21). چنین استعاره‌ای از نور که وجه لامسه‌ای آن را راهی برای کشف

حقیقت می‌شمارد، در تجربه‌ی عکاسانه (که بستگی هستی‌شناختی به‌حضور نور دارد، چه در مراحل تولید و چه رؤیت عکس‌ها) می‌تواند در جایگاه ادراک لامسه‌ای عکس‌ها راه‌گشا باشد. به‌طور کلی در ارتباط با درک لمسی در برابر عکس از اصطلاح لمس دیداری استفاده می‌گردد.

لمس تصویر ناشی از ویژگی‌های دیداری تصویر است که در آن، تصویر از بیننده می‌خواهد تا از بدن خود در فرایند تفسیر تصویر بهره‌بردارد. رابطه بین بیننده و تصویر لامسه‌ای همچنین بر پایه برابری است، که در آن نه بیننده و نه تصویر، جایگاهی برتر نسبت به یکدیگر ندارند. هم بیننده و هم تصویر به یکدیگر در فرایند تفسیر وابسته‌اند (Blokhuizen, 2017, 7).

از سوی دیگر، بسیاری از رفتارهای عکاسانه در هنگام ثبت عکس و در مرحله‌ی ویرایش پس از آن، درگیری قوای لامسه‌ای را با محتوای عکس عرضه می‌کنند. هر عکس می‌تواند بیننده‌اش را درگیر گفتمانی کند که شامل حساسیت و واکنش عاطفی به تجربه‌ی لمس به‌واسطه‌ی نمایش میل، اشتیاق، شهوت و خیال‌پرستی است که عکس‌ها از آن پرده برمی‌دارند (Turner, 2008, 3). به‌عبارت دیگر، عکس‌ها، می‌توانند از طرق گوناگون و مرتبط با قاب بصری خود، ادراک لامسه‌ای را در بیننده‌ی خود فعال کنند.

در اولین قدم، وضوح کامل که از مشخصه‌های اولیه برای ثبت عکس محسوب شده و به‌نوعی پیوند اساسی آن را با واقعیت آن-بوده‌ی شیء یا ابژه برقرار می‌سازد، خود به‌نوعی با حس لمسی بیننده‌ی عکس تداخل دارد. بینایی واضح که مؤکداً در وضوح هرچه بیش‌تر عکس در جزئیات، بافت، سطح و حجم عناصر و اشیاء و افراد تداوم می‌یابد و متن عکس آن را همچون نقطه‌ی تحریک اصلی چشم‌ها عرضه می‌کند، در عمل، کارکرد شناختی و معرفتی افزوده‌ی خود را به‌نسبت دیگر هنرهایی چون نقاشی عیان می‌سازد و این فهم افزوده‌را می‌توان در درگیری هرچه بیشتر حواس انسانی چون لامسه با محتوای عکس در نظر گرفت. به‌واقع، ثبت جزئیات خیره‌کننده‌ی پوست بدن، آشنایی عمیقی را تداعی می‌کند که با تحریک و تخیل احساسات لمسی بیننده آغشته و همراه است. بافت نرم، زبر، خشک یا مرطوب، همه در تداعی‌های لمسی معنادار خواهند بود و عکس‌ها از طریق اولین ویژگی منحصربه‌فرد رسانه‌ای خود - وضوح - بدان دست می‌یابند. راجر اسکروتون تأثیر وضوح واقع‌گرایانه‌ی عکس‌ها می‌نویسد:

ویژگی‌های عاطفی یا "زیبایی‌شناختی" یک عکس، مستقیماً از ویژگی‌های آن‌چه که "آن را به‌وضوح نشان می‌دهد" استخراج می‌گردد: اگر عکس غم‌انگیز باشد، معمولاً به این دلیل است که موضوع آن غم‌انگیز است؛ اگر عکس لمس‌کردنی است، به این دلیل است که موضوع آن در حال لمس‌کردن است، و غیره (Scruton, 1981, 591).

عکس‌های اجتماعی در حالت کلی خود و به‌ویژه عکس‌های خصوصی و خانوادگی، که به‌طور معمول کارکرد یادمانی در اجتماع مدرن داشته و به‌عنوان شیء-خاطره^{۲۸} عمل می‌کنند، می‌توانند خاطرات گذشته‌ها را در قالب شیئیت یک عکس در برابر بیننده خاص خود قرار دهند، و بنابراین با جنبه‌های تخیل ذهنی و خاطره‌ی لمس بسیار هم‌بسته و به‌هم چسبیده‌اند. به‌عبارتی، یکی از جنبه‌های اساسی کارکرد خاطرات، تداعی‌های لمسی‌ای است که می‌تواند نمود آن‌را در ذهن مخاطب بسیار زنده و حاضر شکل‌دهد و سازوکار حافظه‌ها را به‌جهان مادی زیست انسانی پیوند بزند و این‌مهم در عکس‌های خصوصی و خانوادگی کارکردی یکتا دارد:

رابطه شخصی مهم‌ترین چیز در عکاسی خانوادگی و تعریف رابطه‌ی قوی و ملموس بین بیننده و تصویر است. هرچه سوژه‌ی تصویر شده واقعی‌تر و قابل تشخیص باشد، واکنش بیننده قوی‌تر است. زمانی‌که بیننده یک فرد یا یک شیء را در تصویر تشخیص می‌دهد، خاطراتی را فعال می‌کند که به‌این فرد یا شیء مرتبط هستند. آن‌چه‌که ما می‌دانیم و تجربه کرده‌ایم، چگونگی واکنش ما را به‌یک تصویر مشخص می‌کند... در عکاسی خانوادگی، بیننده به دلیل ارتباط شخصی که با تصویر دارد، تحریک می‌گردد (Blokhuisen, 2017, 12).

به‌علاوه، عکس‌ها و رفتارهایی که بر روی چگونگی ارایه‌ی آن در برابر بیننده صورت می‌پذیرد، گواهی بر تهییج تداعی‌های لمسی مخاطبین خود هستند که می‌تواند در استفاده‌ی هرچه بیشتر "رنگ‌ها و لحن‌های گرم" در کلیت رنگی عکس و نیز در جزئیات عناصر آن مطرح‌گردد. مثال‌هایی چون عکس‌های با لحن "سپیا" که عموماً فضایی خاطره‌انگیز و قدیمی را تداعی می‌کند، جزئیات گرم یک صبح فرح‌بخش در کنار اعضاء خانواده، استفاده از لحن‌های روشن و گرم در چهره و اندام و... همه دال بر زنده‌بودن خاطره و احساس زنده‌بودن محتوای قاب‌شده در عکس دارد. لحن‌ها و رنگ‌های گرم، تداعی‌گر سلامت و زندگی هستند و بنابراین در حفظ و بازسازی خاطرات خوب گذشته

در ذهن مؤثرند. «حواس غیردیداری غالباً نقش مهمی را نه تنها در تحریک خاطرات گذشته، که در فعال‌سازی و شکل‌دادن به آن‌ها بازی می‌کنند» (Smith, 2007, 852).

در بسیاری از عکس‌های دوران دیجیتال که دوربین‌های عکس‌برداری حاضر در دستگاه‌های تلفن همراه، آن‌را به پدیده‌ای خصوصی در رفتارها و تعاملات روزمره‌ی افراد بدل نموده‌است، می‌توان رفتارهایی را که مرتبط با قوای لمسی در برابر عکس‌است، تحلیل نمود. ابزارهای بسیار ساده، کارآمد و در دسترس که تغییر و دستکاری در کتراست، بافت و به‌ویژه رنگ عکس‌را در اختیار کاربران قرار داده‌است، امکان بیان هرچه بیشتر حس لمسی را در عکس تقویت می‌کنند. بسیاری از چهره‌ها و اندام، با روشن‌تر شدن ساخته‌گی و دست‌کاری در ارزش‌های رنگی پوست برای اغوای بیشتر و تأثیرگذاری مطلوب‌تر بر بیننده به‌کار می‌روند. حس گرم، سرزنده، روشن و شفاف، نرم یا جذاب که برای چنین عکس‌های از طرف بیننده بیان می‌شود، تداعی‌های لمسی او را از محتوای عکس نشان‌رفته و بدین ترتیب تحریک لامسه در بطن ارزش‌های رنگی‌را آشکار می‌سازد که دست‌کاری و بازسازی (retouch) در عکس‌را با اهداف تقویت ادراک لامسه‌ای از طریق برخی ارایه‌های زیباشناسانه نشانه رفته‌است.

لمس استعاری و لمس جسمانی: ویژگی‌های لمسی در فضای داخلی خانه در عکس‌های اجتماعی، عموماً می‌تواند تداعی‌های زنانه و با فعالیت‌های زنان در خانه مرتبط باشد. گل‌دوزی‌ها، سفالینه‌ها، قالیچه‌ها و...، هر یک سطوح غنی از بافت‌های لمس‌شدنی دارند که عموماً در طول روز زنان با آن‌ها سروکار دارند. بیشتر وسایل و ویژگی‌های درونی خانه که از یک فضای ملموس برای زیست سخن می‌گویند، احساسات و ردّ لامسه‌ی زنانه‌را القا می‌کنند. این عکس‌ها و چه‌بسیاری از عکس‌های که تداعی‌های لامسه‌ای‌را برمی‌سازند، در واقع استعاره‌ای از لمس یا "لمس‌های استعاری" را در ذهن بیننده خود شکل می‌دهند. لمس‌های استعاری، هرگونه تداعی‌های مراقبت، مواجهه و در معرض برخورد قرارگرفتن با تن افراد دیگر، احساسات ملموس درد و فشار و گرما، نظافت و آرایش خانه و... را شامل می‌شوند؛ دیوید مورگان^{۲۹} آن‌را "دید از نمای نزدیک" (seeing close) می‌خواند:

«جایی که بینایی به‌لمس تبدیل می‌شود؛ جایی که شخص با درونیات خود می‌بیند؛ یا جایی که کار و واقعیت به‌شکلی محو و ناپدید می‌شوند تا بیننده‌را آزردهد،

دست‌پاچه کند، آشوب برپاسازد، هراس بیفکند و حتی در او انزجار بسازد» (cited by Verrips, 2015, 218).

بسیاری از فضاهای خصوصی درون خانه‌ها می‌توان متصف به لامسه‌ای استعاری دانست. فضای خالی تخت‌خواب، مبل راحتی دو یا چند نفره، میز غذا در آشپزخانه و... که تداعی‌گر حریم شخصی ملموس افراد درون خانه‌است و عکس‌ها، تنها با رونوشتی از فضا، در بازنمایی‌شان می‌توانند این تداعی‌های استعاری را برانگیزند. چیدمان خانه و ادبیاتی که برگرفته از بافتار سلیقه و ذوق افراد است، خود به تداعی‌های استعاری لمسی در مواجهه با عکس‌ها انجامیده و چه بسیار لمس دست‌را در ایجاد تزیینات داخلی که عموماً توسط زنان صورت می‌پذیرد، عرضه می‌کند. علاوه بر این‌ها، استعاره‌های لمسی در عکس‌ها می‌توانند احساساتی چون رهایی و گشایش و یا تنگی و خفگی (مثلاً در تنگ‌بودن و آشوب و بهم‌ریختگی یک اتاق کوچک) را نیز برانگیزانند. (تصویر ۱).



تصویر ۱. بالا: Frances Benjamin Johnston؛ *The old folks at home*، ۱۸۹۹ و ۱۹۰۰ از مجموعه *Contemporary life of the American Negro*. (منبع تصویر: 12، 1966، The Hampton Album).
پایین: Frances Benjamin Johnston؛ *A Hampton graduate's home*، ۱۸۹۹ و ۱۹۰۰ از مجموعه *Contemporary life of the American Negro*. (منبع تصویر: 13، 1966، The Hampton Album).

فضا در خانه‌های قدیمی پیشامدرنیستی فاقد اتاق‌های مجزا و دارای کاربری‌های مشترک (خوراک، نشیمن، پذیرایی) بود و طبعاً به‌همین دلیل تنگی و محدودیت، افراد خانواده در تماس لمسی بیشتر نسبت به یکدیگر قرار داشتند. به‌علاوه از منظر بیننده‌ی مدرن امروزی، در آن خانه‌های قدیمی، عناصر و اشیاء خانه بسیار متراکم، "زمخت" و دارای ترکیب‌های ظاهری به‌شدت ملموسی است که تماماً در ادراک او از عکس‌های چنین فضاهایی دخالت کرده و معنادهی عکس‌ها را به‌جز قوای دیداری متکی بر دریافت‌های لامسه‌ای می‌سازد و به‌همین خاطر نیز چنین عکس‌هایی محتوای "عمیق‌تری" را برای وی به‌ارمغان می‌آورد. همان‌گونه که در تصویر بالا در مقایسه با تصویر پایین مشاهده می‌کنیم. خانم جانسون پیشرفت و مدرنیزاسیون در زندگی سیاهان آمریکایی را از قرن ۱۹ تا قرن ۲۰ میلادی در این دو عکس به‌خوبی به‌تصویر کشیده‌است.

از دیگر نمودهای استعاره‌های لمسی در عکس‌ها می‌توان در عکس‌های کهنه و قدیمی خراب‌شده، پاره‌شده، محو یا کمرنگ‌شده و... یافت. همان‌گونه که نقاشان امپرسیونیست برای تقویت لامسه در اثرشان، دید نقطه‌ای را رها کرده و دید محیطی خود را گسترش دادند، می‌توان در این نوع رفتار لامسه‌ای با عکس‌ها، گسترش دید محیطی را از طریق قوای لامسه مشاهده کرد که به‌نوبه‌ی خود، تأثیری ماندگار به‌واسطه‌ی عملیات شناخت بهتر در برابر عکس ایجاد می‌کند. در عکس‌های اجتماعی با محوریت حضور انسانی، و به‌طور ویژه در هر عکس خصوصی یا خانوادگی، بیننده با افراد حاضر در قاب عکس، گذشته‌ی مشترکی را تجربه و زیست کرده‌است، اولین نقطه‌ی مواجهه و مرکز توجه در عکس، چهره و چشم‌هاست که از طریق تماس چشمی بیننده با بستر عکس شکل می‌گیرد. در برخی شرایط مانند خراب‌شدن امولسیون به‌دلیل کهنگی یا خراشیدگی یا پارگی و... چهره‌ها مخدوش و غیرقابل تشخیص می‌گردند. به‌طرز ویژه‌ی بیننده‌ی چنین عکس‌هایی از طریق تداخل حس لامسه و قوه‌ی بینایی همچنان می‌تواند به‌خوانش عکس ادامه‌دهد. به‌عبارتی مخدوش‌بودن چهره و چشم‌ها در قاب عکس، قوای لامسه‌ای را که برگرفته از احساسات متنوع لمسی هستند، تداعی‌های حسی و قدرتمند خود را از بافت پوست، لباس، فضا، رایحه‌ها، گرما و... به‌واسطه‌ی ناتوانی قوای دیداری در مواجهه با چهره‌ها بیش‌تر عرضه می‌کنند. گرچه چنین اطلاعات لمسی به‌طور منطقی همواره در بطن عکس حاضر است، به‌دلیل عمل مدرنیستی مطالعه‌ی عکس و شناخت محتوای آن از طریق

چشم‌ها، و نیز ارجحیت بصری چهره و مخصوصاً چشم‌ها در بازنمایی عکس، ادراک قوای دیگر حواس و از جمله لامسه، می‌تواند -و همواره- به تعویق بیفتد. (تصویر ۲)

در برابر لمس استعاری در عکس، "لمس جسمانی" هم یکی از کارکردهای ویژه در عکس‌های اجتماعی (عکس‌های خانوادگی و خصوصی) است که از لمس خود عکس و سطح آن و لمس اشیاء بر ساخته از عکس‌ها (همانند عکس مجسمه‌ها، عکس‌های نیم‌برجسته بر سنگ‌قبرها، عکس‌های سه‌بعدی و برجسته) را شامل می‌شوند. این مهم ریشه در لمس تمثال مقدس در دوران گذشته دارد و بنابراین می‌توان ریشه‌ی آن‌را در بت‌وارگی (fetishistic) عکس‌های خصوصی جست‌وجو کرد:

رابطه‌ی بت‌واره بر پایه‌ی شکل‌گیری احساسات یک فرد در جانشین شخصی است که وی ابتدائاً احساساتی نسبت به آن دارد... عکس می‌تواند یک بت‌واره باشد زیرا نمایشی جسمانی و دیداری از شخصی است که تماشاگر دوست‌اش دارد. عکس جایگزین رابطه‌ی بین بیننده و تصویر در زندگی واقعی است. شدت این رابطه بت‌واره‌گون اما هنگامی افزایش می‌یابد که فرد [بازنمایی‌شده] در عکس فوت کرده باشد، زیرا در این صورت، عکس تنها چیزی است که از شخص ترسیم‌شده باقی مانده است. اگر عکس نمایان‌گر تصویری از یک متوفی باشد که حضوری جسمانی دارد، می‌توان اعمال بدنی مبتنی بر علاقه‌را به آن منتقل کرد (Blokhuizen, 2017, 20).^{۳۰}

استفاده از عکس‌ها بر سنگ‌های قبر متویان در دو دهه‌ی اخیر در میان ایرانیان بسیار شایع شده‌است و نمایشی است از لمس جسمانی عکس برای تصور خیالین احساس حضور لحظه‌ای آنچه که از دست‌رفته و قابل بازگشت و درآغوش کشیدن نیست. به‌ویژه این نکته را نیز باید توجه داشت که فرهنگ تماس و لمس سطح سنگ قبر و دست‌گذاشتن بر روی آن برای ارتباط بیشتر با متوفی و حضور او، به‌ویژه حک کردن عکس بر روی سنگ قبر که استفاده عمیق‌تر و مدرنیستی از این رفتار اجتماعی است، این امکان را به بازماندگان می‌دهد، تا از تداعی‌گری عکس برای مرور زنده‌ی خاطرات و حضور از دست‌رفتگان، بهره‌مند گردند. لمس سنگ قبر خود تداعی‌گر دوران بی‌سوادی جامعه و توجه هرچه بیشتر به قوه‌ی لامسه جهت بهره‌مندی معرفت‌شناختی از جهان در آن دوران است. لمس عکس بر سنگ قبر می‌تواند برای درک هرچه بیشتر محتوایی از گذشته باشد که از طریق سواد نوشتاری برای کسب مرجعیت دانشی درباره‌ی حضور، ناکارآمد و فاقد تأثیر عمیق است (لمس عکس‌را با خواندن یک قطعه دعا یا شعر یا... که

بر روی قبر به‌طور معمول حک می‌شود، قیاس کنید). رفتاری که در گذشته با دست‌کشیدن افراد بر سطح عکس‌های عزیزان‌شان دیده می‌شد و لمس عکس، و در آغوش فشردن و برسینه چسباندن امری طبیعی و شایع می‌نمود که طبعاً با باسوادتر شدن جامعه و رشد فراگیر طبقه‌ی متوسط شهری، این رفتار نیز کم‌کم شیوع خود را ازدست داد تا با حضور در روی سنگ‌های قبر، جانی دوباره بیابد. (تصاویر ۳ و ۴)



تصویر ۲. خاله بزرگ؛ (از مجموعه شخصی نگارنده)، اوایل دهه ۷۰ شمسی.

بسیاری از عکس‌هایی که در آلبوم‌های خصوصی نگهداری می‌شوند، به‌لحاظ ارزش‌های عکاسانه (نور، وضوح، ترکیب‌بندی، و شرایط مطلوب نگهداری) فاقد کیفیات مطلوب هستند و اطلاعات بصری آن‌ها مخدوش و ناقص است. درعین حال اما بسیاری از همین آثار، برای صاحبان آن‌ها ارزش‌های معنایی خاص دارد که در بردارنده‌ی قوای دیگر شناختی هم‌چون لامسه (لمس استعاری) در بطن آن‌هاست. صاحب عکس، در برابر آن، نیازی به‌رؤیت جزییات نداشته‌ی عکس ندارد؛ بل تداعی لمس تن عزیزکرده را در آن بازیابی می‌کند.



تصویر ۳: بوسیدن و درآغوش گرفتن عکس توسط مادر شهید گلی پور. عکاس: مرتضی رفیع خواه،
۱۳۹۴ شمسی. منبع تصاویر: guilan.irib.ir

هنگامی که عکس‌ها از متوفیان و ازدست‌رفتگان هستند، از منظر بازماندگان فرد متوفی، تنها شیء جسمانی لمس‌شدنی از او هستند و هرگونه لمس فیزیکی چنین عکس‌هایی، قرابتی را دوجندان با فرد متوفی در بیننده‌اش ایجاد می‌کند. تداعی‌های لمس در این جا به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که تمام بدن در برابر عکس به‌مثابه عناصری هستند که در روند فهم تصویر و تأویل آن دخالت می‌کنند (از طریق درک لمسی آن) و هرگونه انگاره‌های غیاب و نیستی را برای لحظاتی پس می‌زنند.



تصویر ۴. بوسه بر عکس وزیر کشور توسط غلامرضا عزیزی نماینده مردم شیروان در مجلس شورای اسلامی؛ عکاس ناشناس، ۱۳۹۸ شمسی.

گرچه که عمل بوسیدن عکس در تصویر بالا که نمونه‌ی مشخصی از یک لمس جسمانی در برابر عکس‌هاست، می‌تواند تداعی‌های بومی یا قومیتی خاص در یک فضای اجتماعی (مانند ایران) داشته‌باشد، و یا در این عکس به‌خصوص، به‌مطامع سیاسی و دلایل دیگری به‌جز علاقه‌ی خصوصی و خانوادگی به مصداق آن صورت گیرد (عمل بوسیدن عکس وزیر، در برابر شخص او صورت گرفته‌است)، به‌هر روی اما عمل لمس عکس که همراه با بوسیدن، دست‌کشیدن و یا در آغوش گرفتن آن همراه‌است، سستی است که از لمس شمایل‌های مقدس باقی‌مانده‌است و دریافت لامسه‌ای در آن بر هرچه نزدیک‌تر شدن با مصداق عکس استوار بوده و بدین‌ترتیب، نوعی قرابت، حس تعلق، و نزدیکی بیش‌از پیش با مصداق‌را در بیننده‌ی خاص آن ایجاد می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

ادراک لامسه‌ای به‌واسطه‌ی درگیر نمودن همه‌ی حواس انسانی در فرایند فهم و شناخت جهان، از کامل‌ترین نموده‌های حسی انسان است و به‌نوعی می‌توان گفت که در فرایند درک لمسی، تمامیت بدن درگیر ارتباط و تعامل با محیط پیرامون خود می‌شود. در فرایند تأویلی

عکس‌های خصوصی و خانوادگی و در مجموع، عکس‌های اجتماعی که مرتبط با زندگی مردم هستند، حس لامسه دو کارکرد ممتاز دارد: در لمس استعاری عکس، عمل فهم از طریق ارزش‌های دیداری قاب و عملکرد آن‌ها به واسطه‌ی قوه‌ی لامسه امکان‌پذیر می‌شود. ارزش‌های رنگی و نوری، بافت، کتراست، و حتی کهنگی و پارگی فیزیکی کاغذ عکس، ادراک لمسی آنرا فراهم می‌کنند. در لمس جسمانی نیز عمل لمس به‌صورت فیزیکی انجام می‌پذیرد و در این‌هردو، درک لامسه‌ای عکس، از طریق فعال‌سازی خاطراتی که به‌فرد یا شیء مرتبط هستند و آنچه‌که وی تجربه کرده‌است، واکنش وی را مشخص نموده و موجب درک عمیق‌تر از طریق اعمال بدنی مبتنی بر علاقه و به‌واسطه‌ی حس لامسه می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نوعی آگاهی از موقعیت و حرکت قسمت‌های بدن با استفاده از ارگان‌های حسی در عضلات و مفاصل.

۲. ژیل دلوز (Gilles Deleuze 1925-1995) اصطلاح ادراک لامسه‌ای (هپتیک) را به فضای لامسه‌ای گسترش می‌دهد. او در "منطق احساس" (2003 - *Logic of Sensation*) که در شرح نقاشی‌های فرانسیس بیکن نوشته‌است، فضای لامسه‌ای را حس لامسه‌ی چشم می‌داند؛ یک دید تقریب‌زده، متشکل از احساس و جذب که در تضاد با فاصله‌ی محاسبه‌شده از آن چیزی است که در حال نمایش و عرضه‌است. برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به:

Deleuze, G. (2003). Francis Bacon: *Logic of Sensation*. p. 99

۳. *Ethics* یا *The Nicomachean Ethics* نامی است که به‌بهترین اثر شناخته‌شده‌ی ارسطو راجع به اخلاق داده‌شده‌است. این اثر که در تعریف اصول اخلاقی ارسطویی اصلی‌ترین نقش را ایفا می‌کند، متشکل از ده کتاب است که از طومارهای جداگانه‌ای براساس سخنرانی‌های ارسطو شکل گرفته‌است.

۴. از زمان یونانیان، متون فلسفی همواره با استعاره‌های بصری همراه بودند که نمایان‌گر "سنجش" و "قیاس‌پذیر" بودن دانش از طریق یک نگاه دقیق بود. مثلاً واژه‌ی "روشنایی" که موجب دید واضح می‌گردد، و خود در متون فلسفی استعاره‌ای از صدق و درستی موضوع بوده‌است. برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:

Juhani Pallasmaa. *The Eyes of the Skin, Architecture and the Sences*. p 18.

۵. Walter Benjamin (1892-1940): فیلسوف، منتقد فرهنگی و مقاله‌نویس یهودی آلمانی.
۶. John Locke (1632-1704): فیلسوف و پزشک انگلیسی که از او به‌عنوان "پدر لیبرالیسم" نام برده شده و یکی از تأثیرگذارترین متفکرین عصر روشنگری است.
۷. Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780): فیلسوف و معرفت‌شناس فرانسوی که در زمینه‌ی روان‌شناسی و فلسفه‌ی ذهن مطالعه‌داشت.
۸. Denis Diderot (1713-1784): فیلسوف، منتقد هنری و نویسنده‌ی فرانسوی که شخصیتی برجسته در عصر روشنگری بود.
۹. قدیمی‌ترین سابقه‌ی ثبت‌شده‌ی تلسکوپ به‌سال ۱۶۰۸ بازمی‌گردد. مخترعی ناشناس تلسکوپ انکساری (refracting telescope) را برای دولت هلند ساخت و نام دستگاه جدید در سرتاسر اروپا شنیده شد. گالیه در مورد آن اطلاع‌یافت و در سال ۱۶۰۹ نسخه‌ی خود را تحت عنوان دستگاه رصد تلسکوپی از ایشیا سماوی اختراع کرد.
۱۰. Constance Classen (1957-): تاریخ‌نگار فرهنگی و متخصص در تاریخ حواس.
۱۱. مقاله‌ی "Making sense of Social History" تحت عنوان "تاریخ اجتماعی حواس" توسط ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط به‌فارسی ترجمه‌شده و انتشارت سمت آنرا منتشر نموده است. برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به:
مارک ام. اسمیت. تاریخ اجتماعی حواس. صص ۳۴۵ الی ۳۸۵.
۱۲. Laura U. Marks (1963-): دانشیار دانشکده‌ی هنرهای معاصر در دانشگاه سمون فریزر ونکوور کانادا و تئوریسین رسانه است.
۱۳. در داستان‌ها و افسانه‌های مذهبی مسیحی بارها از تمایل افراد برای تماس دائمی با تصویر متعلق به‌عیسی مسیح سخن رانده‌شده که تصویر ایشان را با مسرت و لطف فراوان بر بدن و سینه می‌چسبانده و همه‌جا همراه خود داشته‌اند.
۱۴. این یک نقل قول مشهور از کلیساست که اعلام کرد اگر مردان قادر شوند زیر پوست زنان را ببینند، هرگز وسوسه‌ی لمس‌شان را نخواهند کرد؛ چه‌کسی می‌تواند چنین کیسه‌ی پر از کود و سرگین را در آغوش بگیرد؟ برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:
Constance Classen. *The Deepest Sense*. p 75
۱۵. Bernard Berenson (1865-1959): مورخ آمریکایی هنر که تخصصی ویژه در هنر دوران رنسانس داشت. برنسون در سال ۱۹۳۸ با انتشار کتاب "نقاشی‌های نقاشان فلورانس" (*Drawings of the Florentine Painters*) به موفقیتی بین‌المللی دست‌یافت.

۱۶. برنارد کلرواکس (Bernard of Clairvaux 1090-1153) از راهبان بزرگ فرانسوی و رهبر اصلاح کلیسای بندیکتین، به نقاشان پیشنهاد داد که از رنگ‌های روشن در کشاندن مردم برای لمس نقاشی‌ها و شل کردن جیبشان استفاده کنند تا مردم، حریصانه آنرا دربر گرفته، ببوسند و نوازش کنند. برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:

The Deepest Sense. p 128

۱۷. Henry Focillon (1881-1943): مورخ هنر فرانسوی و مدیر موزه هنرهای زیبا در لیون فرانسه. او استاد تاریخ هنر در بسیاری از فضاهای آکادمیک همچون دانشگاه لیون، دانشکده هنرهای زیبا در لیون، سوربون، کالج فرانسه و پس از تبعید به آمریکا در دانشگاه ییل بود.

۱۸. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832): نویسنده و سیاست‌مدار آلمانی بود. آثار او شامل چهار رمان، شعر حماسی و غنایی، خاطرات، شرح حال نویسی، نقد ادبی و زیبایی‌شناسی، و رساله‌هایی درباره گیاه‌شناسی، کالبدشناسی و رنگ است.

۱۹. Johann Gottfried Herder (1744-1803): متأله، فیلسوف، شاعر و منتقد ادبی آلمانی.

۲۰. Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805): شاعر، فیلسوف، پزشک، مورخ و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی.

۲۱. David Howes (1957-): استاد مردم‌شناسی و مدیر مرکز مطالعات حواس در دانشگاه کنکوردیا مونترال است. وی تحقیقات میدانی متنوعی را در مورد زندگی فرهنگی حواس در مناطق مختلف جهان انجام داده است.

۲۲. Filippo Tommaso Emilio Marinetti (1876-1944): سردبیر، شاعر، نظریه پرداز هنر و بنیان‌گذار جنبش آینده‌نگری (فوتوریسم) در ایتالیا بود.

۲۳. Joseph Heinrich Beuys (1921-1986): هنرمند، معلم و نظریه پرداز آلمانی هنر بود که در نیمه دوم قرن بیستم در هنر بین‌المللی معاصر بسیار تأثیر گذاشت. او بنیانگذار جنبش هنری معروف به Fluxus و راهبر هنر اتفاقی و پرفورمنس بوده است.

۲۴. Dennis Oppenheim (1938-2011): هنرمند عکاس، مجسمه‌ساز آمریکایی که در زمینه‌های گوناگونی چون هنر مفهومی، زمینی و پرفورمنس فعالیت داشته است.

۲۵. Bruce Nauman (1941-): هنرمند آمریکایی است که آثارش طیف وسیعی از رسانه‌ها از جمله مجسمه‌سازی، عکاسی، نئون، ویدئو، طراحی، چاپ و پرفورمنس را شامل می‌شود.

ادراک لامسه‌ای و تحلیل عکس‌های اجتماعی (محمد حسن پور) ۶۱

۲۶. Carol Armstrong (1953-): پروفیسور، تاریخ‌نگار و منتقد هنری، و عکاس آمریکایی است. آرمسترانگ درباره‌ی هنر قرن نوزدهم فرانسه، تاریخ عکاسی، تاریخ نقد هنری، نظریه فمینیستی، و نمایش جنسیت در فرهنگ بصری تدریس و تألیف می‌کند.
۲۷. Hans Blumenberg (1920-1996): فیلسوف و مورخ روشنفکر آلمانی که از مهم‌ترین فیلسوفان قرن به‌شمار می‌رود.
۲۸. memory-object: اصطلاحی که جنوفری بچن (Geoffrey Batchen 1956-) برای توصیف بهتر اثر یادمانی عکس‌های خصوصی به‌کار برده‌است.
۲۹. David Morgan: استاد مطالعات دینی در دانشگاه دوک و عضو گروه تاریخ هنر و مطالعات تجسمی است.
۳۰. کریستین متز در مقاله‌ی عکاسی و بت‌واره به ماهیت بت‌واره‌گون عکس از جوانب گوناگونی اشاره کرده و آن‌را تدقیق می‌کند. برای مطالعه‌ی بیشتر، نگاه کنید به: کریستین متز. عکاسی و بت‌واره. صص ۲۲۳ تا ۲۳۶.

شیوه ارجاع به این مقاله

حسن پور، محمد. (۱۴۰۰). ادراک لامسه‌ای در تحلیل عکس‌های اجتماعی. *تحقیقات تاریخ اجتماعی*, 11(1). doi: 10.30465/shc.2021.34985.2199

کتاب‌نامه

اسمیت، مارک ام. (۱۳۹۴). *تاریخ اجتماعی حواس*. در کتاب: *تاریخ اجتماعی، دانش، روش، آموزش*. گردآوری و ترجمه‌ی ابراهیم موسی پور بشلی و محمدابراهیم باسط. انتشارات سمت، تهران.

متز، کریستین (۱۳۹۳). *عکاسی و بت‌واره*. در کتاب: *نظریه‌ی عکاسی، گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم* (ویراستار: لیز ولز). ترجمه‌ی مجید اخگر. انتشارات سمت، تهران.

Blokhuizen, M. (2017). *The Haptic Photograph and the Embodied Viewer: A Relationship of Touch: How Medium Specific Qualities of Photography Contribute to the Haptic Experience of the Photograph*. A Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Film and Photographic Studies. Leiden University.

- Classen, C. (2012). *The Deepest Sense, A Cultural History of Touch*. University of Illinois Press, United States.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. University of Minnesota Press.
- Focillon, H. (1989). *The Life of Forms in Art*. Trans. C. B. Hogan and G. Kubler. Zone, London.
- Howes, D. (2013). *The social life of senses*. In: *Ars Vivendi Journal*, No. 3. Ritsumeikan University, Kyoto, Japan.
- Howes, D. (2015). *Introduction to Sensory Museology*. In: *The Senses and Society*, 9:3. Routledge, London.
- MacKian, S., Perkins, C., Dodge, M. (2007). *Touching place/ Placing touch: Space, culture, and tactility*. In: *Association of American Geographers Annual Conference*, April 17-21, San Francisco, California.
- Marks, L., U. (1998). *Video haptics and erotics*. In: *Screen Journal of film and television studies*. University of Glasgow, published by Oxford University Press.
- Massie, P. (2013). *Touching, Thinking, Being: The Sense of Touch in Aristotle's De anima and Its Implications*. In: *Minerva: Online Journal of Philosophy*, Vol 17.
- Pallasmaa, Juhani. (2012). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Wiley, UK.
- Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, affects, and technologies*. Berg, Oxford, New York.
- Scruton, R. (1981). *Photography and Representation*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 3. University of Chicago Press.
- Silva, S. (2014). *From the Paradigm of Seeing to the Touch Paradigm: The Becoming Haptic in the Contemporary Artistic Creation*. In: *European Scientific Journal (ESJ)*. May 2014. Special edition.
- Smith, M., M. (2007). *History of the Senses; Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense: Perils and Prospects for Sensory History*. In: *Journal of Social History*, Vol. 40, No. 4. Oxford University Press.
- Swifte, G. (2016). *Her Glass Skin: Photography and the Sense of Touch*. A Thesis Submitted for the Degree of the Doctor of Philosophy of the Australian National University. Canberra.
- Szarkowski, J. (1966). *The Hampton Album*. The Museum of Modern Art, New York.
- Turner, A., J. (2008). *Touching a Sensibility; a photographic exploration of haptic experience*. A Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Art and Design, Auckland University of Technology.
- Verrips, J. (2015). *Offending art and the sense of touch*. In: *Material Religion The Journal of Objects, Art and Belief*, Vol. 4, Issue 2. University of Amsterdam.