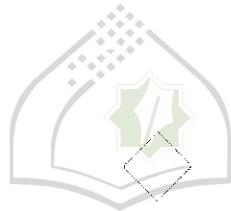


از نشانه شناسی تا واسازی عکس



دکتر امیر علی نجومیان
دانشیار ادبیات انگلیسی
دانشگاه شهید بهشتی
amiran35@hctmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۲/۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۶/۵/۲۳

چکا^۵

این مقاله در دو بخش ارائه می‌شود. پس از طرح چند پیش‌انگاشت برای ورود به بحث اصلی، در بخش نخست، پس از طرح دو گونه مقایز عکس و همچنین انواع نگاه در عکاسی، نشانه‌شناسی عکس به عنوان یک روش خوانش متن درون رویکرد ساختگرا معرفی می‌شود و مهم‌ترین استراتژی‌ها و روش‌های این روش (مانند جانشینی/هم‌جانشینی، تقابل‌های قطبی، ارجاع مستقیم و ضمنی، روایت و جهت) توضیح داده می‌شود. در بخش دوم، بر اساس نگاه نشانه‌شناسی ساختگرا مطرح شده به طرح روشی نویز با عنوان واسازی، یا به تعبیر نگارنده، نشانه‌شناسی پس‌ساختگرا پرداخته می‌شود. در این نوشتار به ویژه به نظریات نظریه‌پرداز ادبی، هنری و فرهنگی رولان بارت پرداخته خواهد شد. با اشاره به نوشتۀ‌های مختلف بارت در زمینه عکاسی برآنم که نشان دهن چگونه نوشتۀ‌های او از نگاهی ساختگرا در آغاز به نگاهی واساز در آخرین اثرش اتفاق روشن لذک‌گون می‌شود. در این بخش به استراتژیهای خوانشی مانند غیاب مدلول، بر تکلیفی معنی، مرک و دلالت تصویری، آرایه، بیان‌نتیت، ضدروایت، چندمعنایی و عناصر استودیوم و پانکتوم در نظریه بارت اشاره خواهد شد. آثار تصویری که برای برسی در این مقاله استفاده شده‌اند، عکسهای عکاسانی ایرانی مستند که آثارشان در نمایشگاه پنجره‌های نقره‌ای؛ برگزیده آثار عکاسان معاصر ایران؛ ۱۷ نگاه در موزه هنرهای معاصر تهران در خرداد ماه سال ۱۳۹۵ به نمایش گذاشته شد.

وازگان کلیدی:

نشانه‌شناسی، عکس، ساختگرایی، پس‌ساختگرایی، واسازی، رولان بارت، اتفاق روئین.

دومین پیشانگاشت، بررسی فهم محاکاتی (تقلیدی) متن تصویری است. به عبارت دیگر، سؤال این است: رابطه عکس با واقعیت چیست؟ سرشت عکس در آغاز تنها بر اساس منطق تقلید و بازنمایی از عالم بیرون شکل می‌گرفت، اما فهم نشانه‌شناسخنی از تصویر، فهم خلاف این جهت است. یک تصویر متنی مستقل از عالم بیرون است که معنی یا دلالتهاش را در رابطه بین عناصر درونی خود می‌سازد. درست است که یک عکس شاید بیش از هر دیگر از عالم بیرون (واقعیت) استفاده می‌کند، اما این عالم به محضی که درون قاب بندی عکس قرار می‌گیرد، دنیایی مجازی و جدا می‌شود. در

عکس همیشه آنچه بیش از هر چیز اهمیت دارد، «شیوه» بازنمایی است. پس ما شنیدیم، بلکه «چگونگی سوزان سوتاگ در کتاب ررباره عکاسی می‌گوید، «عکاس مشاهده‌گری نیزین و بی‌طرف فرض می‌شد یک دیگر تا یک شاعر، اما زمانی که مردم به سرعت دریافتند که هیچ کس عکس یکسانی از یک چیز نمی‌گیرد، این پیشانگاشت که دوربین تصویری غیرشخصی و عینی ارائه می‌دهد، به این واقعیت تبدیل شد که عکس‌های تنها گواه آن چیزی هستند که وجود دارد، بلکه شاهدی بر آن چیزی هستند که فرد می‌بیند، البته نه فقط برای ثبت بلکه برای نوعی ارزیابی از جهان» (Sontag, 1977, p. 88).

پیشانگاشت سوم این است که چگونه عکس‌هایی که بدون آمادگی گرفته می‌شوند مانند عکس‌های فتوژورنالیستی با ثابت لحظه‌ای و به ظاهر فکرنشده‌شان کارکردی

این منظاره برای من زیباترین و غم انگیزترین منظاره در جهان است. این همان منظاره در صفحه پیش است، ولی من آن را برای گذشتم تا خوب به شما نشان بدم. همینجا بود که شازده کوچولو بر روی زمین پیدا و نایدهاد. (آنقدر موست اگزوپری، شازده کوچولو)

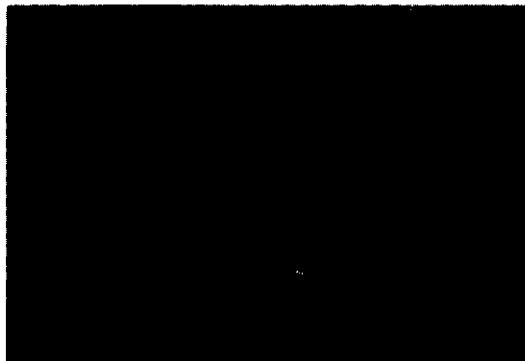
مقاله حاضر با چند پیشانگاشت آغاز می‌شود تا خواننده و نگارنده این سطور را تعاریف مشترک وارد
مقدمه
بحث پیچیده نشانه‌شناسی عکس
شووند. پیشانگاشت نخست این
 است که در بحث نشانه‌شناسی، مادر پس یافتن معنی درون یک اثر نیستیم. کار نشانه‌شناس تشرییغ فرایند معناسازی در اثر است. قصد این است که نشان دهیم یک عکس چگونه معنی (هایی) می‌سازد، چه فرایندهای اتفاقات یا عناصری در یک عکس کنار هم قرار گرفته‌اند و این عناصر (المانها) تبدیل به معانی می‌شوند. در واقع قرار است بگوییم چگونه این المانها را کنار هم گذاشت و معنا را ساخته‌ایم.

می‌کنیم (عکسهای سعید صادقی، تصویرشماره^۱). کونه دوم عکسهایی هستند که طراحی شده‌اند (عکسهای آرمان استبانیان، تصاویر شماره^۲ و^۳ بهمن جلالی، تصویر شماره^۴). عکسهای پرتره و بسیاری از عکسهای طبیعت در زمرة این بخش قرار می‌کیرند. این کونه عکسها در بیشتر موارد نوعی رابطه بینامقی با نقاشی دارند. در این کونه عکسها کامن با عکسهای روپرتو می‌شویم که موضوع عکس (فریم/قاب عکس) است. این عکسها از نقاشی الهام گرفته‌اند، یعنی



هنرمندانه دارند؟ چرا باید چنین عکسی بر دیوار موزه یا کالری قرار بگیرد؟ یک پاسخ ممکن است این باشد که کارکرد هنرمندانه آن در هوشیاری و سرعت عمل عکاس است. ولی قضیه بسیار از این مهم‌تر و پیچیده‌تر است. به نظر می‌رسد، حتی عکسهایی که بدون هیچ طرح قابلی و فقط در یک آن شکار شده‌اند، وقتی ثبت شدند، به یک متن تبدیل می‌شوند. نشانه‌شناسی، به هر حال، نتیجه این ثبت را به عنوان یک متن می‌بیند. هر تصویر، از نگاه نشانه‌شناسی، از قطعات یا تکه‌هایی تشکیل شده است که این تکه‌ها و قطعات در یک سطح منتشر و پخش شده‌اند. این «سطح» را در نشانه‌شناسی «متن» می‌نامند و کار نشانه‌شناسی ساختگرا ایجاد ارتباط بین این قطعات و تشکیل یک ساختار است.

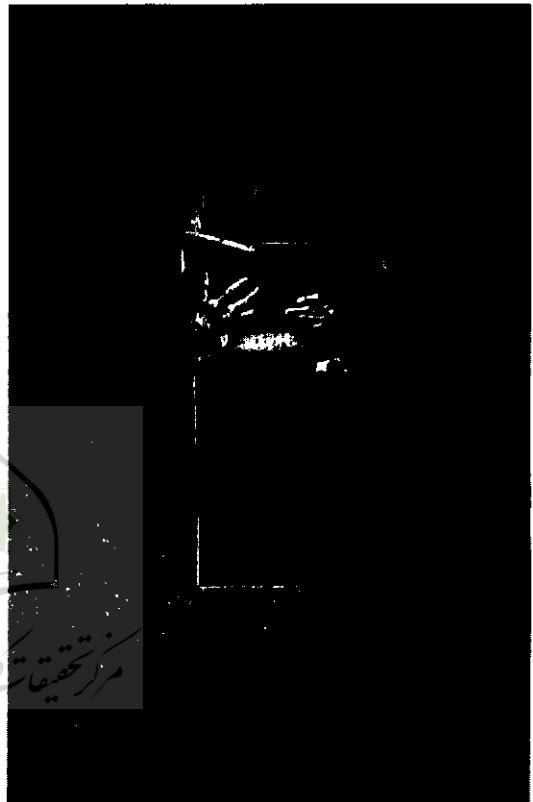
دو کونه اصلی عکس: عکس
در سرشت خود نوعی «ثبت»
نشانه‌شناسی است. تمام عکسها ثبت یک لحظه،
عکس لحظه‌ای منجمد یا مهم هستند.
آندره بازان، نظریه پرداز مهم
سینما، می‌گوید: «عکاسی زمان را
حفظ می‌کند، و آن را از زوال معمولیش نجات می‌دهد»
(Bazin, 1967, pp. 14-15). اما عکس را می‌توان از
نگاه نشانه‌شناسی به دو قسم تقسیم کرد. در گروه
نخست، این لحظه، لحظه‌ای است که بدون برنامه‌ریزی،
و پیش‌بینی به کونه‌ای آنی کشف شده است. پس کونه‌ای
حس مکاشفه در آن می‌بینیم. به عنوان نمونه، عکسهای
خبری یا عکسهای جنگ را جزو همین عکسها طبقه‌بندی



تأثیر می‌گذارد. از بحث بالا می‌توان چنین نتیجه گرفت که عکس رابط دو کارکرد تأثیر و تأثر است.

گونه‌های نگاه در عکس: خوانش نشانه‌شناسی عکس بر نحوه نگاه کردن تأکید دارد؛ یعنی هر عکس به گونه‌ای به چیزی نگاه می‌کند. لازلو موهوی ناج، عکاس مجارستانی (۱۸۹۵-۱۹۴۶) و یکی از پیروان مکتب کاشتراكیویسم در روسیه دهه ۱۹۲۰، این روش‌های نگاه کردن را به قرار زیر معرفی می‌کند. در اینجا نمونه‌هایی از عکس‌های مورد بحث این مقاله را برای روشن شدن این گونه‌شناسی ذکر می‌کنم:

۱. نگاه انتزاعی (مانند عکسهای بهمن جلالی، تصاویر شماره ۴).
۲. نگاه دقیق (مانند پرتره‌های فخرالدین فخرالدینی، تصویر شماره ۵).
۳. نگاه سریع (مانند عکسهای محسن شاندیز، تصویر شماره ۶).
۴. نگاه گند (مانند عکسهای آرمان



عکسهایی هستند که در اصل نقاشی‌اند. در هر دوی گونه‌هایی که ذکر شد (عکسهای طراحی شده یا طراحی نشده) دو کارکرد برای عکس می‌توان در نظر گرفت: یکی ثبت تأثیری که بر آن واقع شده و دیگری تأثیری که خود عکس بر مخاطب می‌گذارد. عکس از فضایی تأثیر می‌پذیرد و بر فضایی دیگر

1. László Moholy-Nagy



تصویر شماره ۷).

۶. نگاه نافذ (مانند پرتره‌های فخرالدین فخرالدینی، تصویر شماره ۵)،
۷. نگاه همزمان (مانند عکس‌های محسن راستانی، تصویر شماره ۸)، به عنوان نمونه سه مرد روستایی که در مقابل دوربین با تابلوهای عکس و ضبط صوت قرار گرفته‌اند، دو جهان را در کنار یکدیگر نشان می‌دهد،
۸. نگاه به هم ریخته (مانند عکس‌های بهمن جلالی، تصویر شماره ۴) (Cited in Kostelanetz, 1970, p. 52).



استپانیان، تصاویر شماره ۲ و ۳).



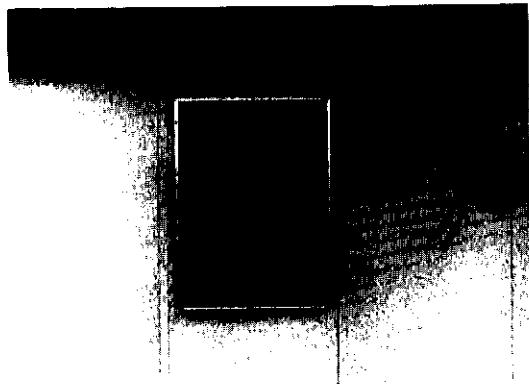
زمانی که صحبت از نشانه‌شناسی عکس می‌شود، باید پیش از هر چیز به استراتژیهای اصلی که یک نشانه‌شناس برای خواندن تصویر به کار می‌برد، اشاره کرد. اما نخست لازم است عناصری را که در یک تصویر مورد توجه یک نشانه‌شناس است معرفی کرد. گوران سونسون^۱،



ساختم استعاره (جانشینی) و مجاز (همنشینی): نگاه نشانه‌شناسی به هنر در اساس نگاهی زبان‌شناختی به هنر است. نشانه‌شناسان حداقل در آغاز زبان‌شناسی بوده‌اند. به همین دلیل

- 2. Goran Sonesson
- 3. field
- 4. limit
- 5. line
- 6. contour
- 7. figure
- 8. background
- 9. colour
- 10. texture
- 11. form
- 12. position
- 13. dimension
- 14. orientation

نشانه‌شناس معاصر، در نوشتاری با عنوان «مقاله‌ای درباره تصاویر» عناصر زیر را پایه‌ای ترین عناصر به هنگام بررسی نشانه‌شناسی عکس معرفی می‌کند: میدان تصویر^۲، محدوده^۳،



زیادی از او نمی‌بینیم. درون این چارچوب تیره کامل‌نمی‌شود او را پیدا کرد و صورتش را کامل‌نمی‌شود دید. تمام عکس از کانون خارج است و دانه دانه شده است. در چنین رابطه‌ای از نشانه‌هاست که عکس به ناشناختگی و تنهایی دلالت می‌کند.

تقابل‌های قطبی؛ تقابل‌های قطبی از مهم‌ترین ساختارهای نشانه‌ای در متن هنری به شمار می‌آیند. ما عناصری را در یک عکس می‌بینیم که در مقابل هم می‌نشینند یا، به تعبیر دیگر، رابطه تقابلی یا قطبی با هم دارند. در عکسهای دیوارهای فلسطین آفرید یعقوبزاده (تصاویر شماره ۱۰ و ۱۱) می‌توان این تضادها را دید. این تابلوها یک تقابل اصلی را بازنمایی می‌کنند و آن تقابل بین دیوار و آسمان است. از نگاه نشانه‌شناسی دیوار و آسمان به تنهایی معنایی ندارند و معنایشان را از یکدیگر می‌گیرند. در این ساختار به خصوص آسمان نشانه‌ای از رهایی و آزادی دیوار نشانه‌ای از اسارت است. به عنوان نمونه،

است که در مباحث نشانه‌شناسی به اصطلاحاتی مثل استعاره برمی‌خوریم. استعاره اصطلاحی است که در اصل در زبان به کار می‌رود، ولی در بحث درباره زبان هنر کاربرد دارد. هم پوشانی دو تصویر بر یکدیگر یا ارجاعات موازی که از فهم یک تصویر ایجاد می‌شود، منطق دلالتی جانشینی یا استعاره را به همراه دارد (کارهای بهمن جلالی یا آرمان استپانیان)، از سوی دیگر، در رابطه همنشینی، عناصر تصویر در رابطه نحوی با یکدیگر قرار می‌کیرند. به عبارت دیگر، به عناصری بر من خوریم که در تصویر، نقش رابط یا پیوند دهنده اشیا یا اسمها را دارند. این دقیقاً اتفاقی است که در یک جمله می‌افتد. به عنوان نمونه، در جمله «علی به مدرسه رفت»، دو اسم را با فعل «رفت» به هم وصل می‌کنیم. نمونه چنین ارتباط، ساختار یا منطق در عکس هم وجود دارد؛ یعنی می‌توان در یک عکس دو نشانه تصویری را به یکدیگر پیوند زد. بیشتر پرتره‌های مریم زندی رابطه‌ای نحوی بین عناصر خود ایجاد می‌کنند. این رابطه بین هنرمند باشی‌ای است که معمولاً همان اثر هنری هنرمند است یا مکان یا فضایی خاص. عکس با پیوند دادن اثر هنری با هنرمند فعل یا کنشی را ایجاد می‌کند. این «فعل» خود «خلق» اثر هنری است.

از میان عکسهای مریم زندی عکس احمد شاملو (تصویر شماره ۹) بسیار پیچیده است. این عکس با استفاده از لنز زوم فاصله زیادی را بین «ما»، «دوربین» و «عکاس» با موضوع ایجاد می‌کند. سوژه عکس، شاملو، در یک قاب چوبی سیاه درون یک زمینه سفید قرار دارد و ما چیز



عاطفی نشانه را نمایان می‌کند. بارت در مقاله «بیام عکس» از این دو به بیام یک به یک و ضمنی یاد می‌کند (Barthes, 1977, pp. 17-19). در یکی از عکس‌های دیوار در فلسطین به Wall (دیوار) بر می‌خوریم که به صورت «دیوار نوشته» (تصویر شماره ۱۰) در عکس دیده من شود. واژه «وال» با ارجاع به فرهنگ، هنر و ادبیات انگلیسی به مفاهیم ضمنی اشارت، در بد بودن، و قدرت اشاره دارد. در اینجا نوع نگارش و قلم این «دیوار نوشته» هم ارجاعی ضمنی و بینامتنی به آلبوم موسیقی «دیوار»^{۱۵} اثر گروه موسیقی انگلیسی پینک فلوید^{۱۶} دارد. هنگام فرو ریختن دیوار برلین رابطه‌ای بینامتنی و دلالتی ضمنی بین این دیوار جداکننده با دیوار پینک فلوید ایجاد شد کما اینکه این اثر موسیقی در کنار دیوار برلین هم اجرا شد. به این ترتیب، سه نشانه، نشانه دیوار در اثر موسیقی پینک فلوید، نشانه دیوار جداکننده برلین در متن آثار هنری مرتبط با آن و

دیوار در یک ساختار دیگر، می‌تواند نشانه امنیت باشد. اما در اینجا چنین نیست. این دلالت از رابطه تقابلی بین دیوار و آسمان شکل گرفته است. به عبارت دیگر، در نشانه‌شناسی هیچ معنی ذاتی در تصاویر نیست. این نسبت آنها با یکدیگر (در اینجا نسبت تقابلی) است که دلالت را می‌آفریند. رابطه دیوار و آسمان به شکل‌های مختلف در اینجا بازنمایی شده است؛ در بعضی عکسها آسمان را انگار دیوار بریده است و در عکسی دیگر آدمهایی در مقابل دیوار ایستاده‌اند و عملأ قدرت حرکتی به آن سو ندارند.

ارجاع مستقیم و ارجاع ضمنی؛ از دیدگاه نشانه‌شناسی، هر عکس از دو نوع ارجاع معنی ساخته می‌شود؛ یکی ارجاع مستقیم^{۱۷} و دیگری ارجاع ضمنی^{۱۸}. ارجاع مستقیم یعنی ارجاع یک به یک، ارجاعی که همه بر دلالت آن هم رأی هستند. ارجاع ضمنی ارجاعی است که معناهای حسی، ذهنی و

15. denotation

16. connotation

17. The Wall

18. Pink Floyd

ارجاع‌های متعدد در نهایت خواه ناخواه در ذهن بینندۀ عکس روایتی را پدید می‌آورد.

جهت در عکس: نکته مهم دیگری که در نشانه‌شناسی عکس با آن رو به رو هستیم، جهت‌ها هستند. معمولاً در یک عکس با جهت‌های متفاوتی رو برویم. جهت‌ها در عکس فرآیند دلالت را شکل می‌دهند. گاهی مادر بین/ عکاس به سوژه خیره شده و گاهی سوژه به مادر بین/ عکاس خیره شده است. به عنوان نمونه، در عکس‌های دوره قاجار (تصویر شماره ۱۲) سوژه‌ها به دوربین (این مظہر مدرنیت) به گونه‌ای غریب خیره می‌شوند. در این عکس‌ها بیش از عکس‌های معاصر، آگاهی از حضور دوربین وجود دارد. در عکس «وداع» اثر سعید صادقی (تصویر شماره ۱)، وداع مادر با پسر سرباز سه جهت مشاهده می‌شود؛ یکی جهت اتوبوس که به سوی خارج از کادر در حال حرکت است و به سوی جلو می‌رود. در این حال سرباز از پنجه به بیرون خم شده است (حرکت رو به پایین). او سرش را خم کرده و آنقدر تن او از پنجه بیرون است که احساس می‌کنیم من خواهد به پیش مادرش بازگردد.

سومین جهت حرکت مادر است که در جهتی از پایین به بالا به طرف پسرش مایل است. این بار انگار اوست که می‌خواهد به درون اتوبوس و پیش پسر ببرود. در پایین عکس کلش‌های مادر روی پنجه‌های پا بلند شده و این حرکتی از زمین به بالاست. در همین عکس می‌توان آسمان و زمین را در کنار هم قرار داد. رنگ سفید و روشن هم در مقابل رنگ سیاه قرار دارد؛ اتوبوسی



نمایه ۲۳

نشانه دیوار در نوار غزه در عکس‌های آنفرد یعقوبزاده به یکدیگر ارجاعات بینامنند دارند.

روایت در عکس: یکی دیگر از استراتژیهای مطرح در نشانه‌شناسی عکس، روایت‌شناسی است. گوران سونسون در مقاله «روایتهاي گنك» من گويد: «أشكار است که تقریباً تمام تصاویر ارجاعاتی به لحظات پیش و پس از کنش عکس دارند» (Sonesson, 1997). در روایت‌شناسی عکس، منقاد به سوابقاتی از این قبیل می‌پردازد؛ عکس چه داستان (هایی) را روایت می‌کند؟ چه کسی را روی عکس است؟ عکس به چه لحظه‌ها یا کنش‌هایی پیش یا پس از خود ارجاع دارد؟ منطق روایت عکس چیست (به طور مثال، قیاس، علیت، زمانمند بودن و ...؟ نمونه خوبی برای بحث در این باره عکس «وداع» اثر سعید صادقی (تصویر شماره ۱) است. هر عکس با ثبت تنها یک لحظه به مجموعه‌ای از کنش‌ها پیش از آن لحظه و مجموعه‌ای از وقایع پس از خود ارجاع دارد. این



دیگر نیاز نبود که نشانه باشد. «اک دریدا»^{۱۰} می‌گوید اگر ما معنا را می‌دانستیم، هیچ وقت کلمات را نمی‌ساختیم. وجود کلمات دالی بر غایبت، نیستی و گم شدنی معناست. عکس در این میان، نشانه‌ای از واقعیت است که دیگر نیست. به عبارت دیگر، عکس هست، چون واقعیت یا نیست، یا نمی‌تواند باشد یا نخواهد بود.

یک دیگر از تفاوت‌های اصلی بین نشانه‌شناسی ساختگرا و اساسی در توجه به عناصر خارج از متن، بافت و زمینه تصویر و از همه مهم‌تر گفتمانی است که تصویر در آن قرار می‌گیرد. به عنوان نمونه، نقش ایدئولوژی عکاس و تحلیل آن به عنوان نگاه عکاس در خواش و اساس از اهمیت بسیاری برخوردار است. قدرت گفتمانی عکاس به ویژه در این نکته است که عکاس به بیننده انگار مرتب می‌گوید: «بیننده، بدان! من در آن لحظه حضور داشتم». همان طور که رولان بارت می‌گوید، دیدن خود نوعی قدرت است. کنش تماشای عکس (خواش عکس) تبدیل قدرت عکاس (که شاهد آن لحظه بوده است) به قدرت خواننده‌تماشاگی عکس است. به این تعبیر، عکس تقليدی از لحظه دیدن است که قدرتی را بازآفرینی می‌کند.

سرانجام، نگاه مشترکی که در تسامم استراتژیهای واسازی وجود دارد، به چالش کشیدن فهم لوگوسترنیک از جهان است. لوگوسترنیسم^{۱۱} یا کلام محصوری به یگانگی نشانه و حقیقت (معنی) ارجاع دارد. به بیان دیگر، دریدا می‌گوید در تاریخ فلسفه

که در آن واحد هم رنگ سفید در آن هست و هم رنگ سیاه، اتوپوسی که کاملاً در کانون عکس قرار ندارد، نه تنها به عکس حرکت بخشیده است، بلکه تأثیر این نکته است که عکس، بدون هیچ برنامه‌ریزی ثبت لحظه است. ممکن است گفته شود که اینها همه اتفاقی و تصادفی بوده است. این برای یک نشانه‌شناس به هیچ وجه مهم نیست. مهم این است که متنی با ساختار زبانی درونی خود ساخته شده است. مسئله اینجاست که تماشاگی عکس چگونه در عکس معنا می‌آفریند. به عبارت دیگر، با تصادفی اعلام کردن خلق اثر هنری فرآیند دلالت مختلف نمی‌شود.

پیش از ورود به بحث اصلی بخش

دوم مقاله سؤالی راکه در آغاز مقاله

در حوزه نشانه‌شناسی ساختگرا

طرح شد، دوباره طرح می‌کنم تا

به پاسخ پس اساختگرایی و واسازی

به آن هم پرداخته شود؛ رابطه

عکس با واقعیت چیست؟ همان طور که پیش از این مطرح شد، معمولاً در سنت نظریه‌های بازنمایی عنوان می‌شود که عکس ثابت واقعیت است. دیدیم که برای ساختگرایان، یک عکس متنی است با ساختار و منطق زبانی خود که به گونه‌ای خودبسنده نظامی دلالتی را ترتیب می‌دهد و واقعیت خود را می‌سازد. اما

پس اساختگرایان می‌گویند، عکس ارجاع و نشانه‌ای از چیزی است که

دیگر نیست، یعنی اگر آن چیز بود،

19. Jacques Derrida
20. logocentrism

را با دریدا مقایسه کیم، باید گفت برای بارت واقعیت از نوع «آنجا-بوده» است «است و برای دریدا همیشه در تعویق و تعلیق، به عبارت دیگر، معنی تصویر همیشه از دسترس دور می‌شود، رولان بارت در کتاب *اثاق روشن*^{۱۲} (آخرین اثر خود، یکی از مهم‌ترین آثار نظری در زمینه عکس، و به اعتقاد نگارنده نمونه‌ای از نگاه پساستخراجی بارت به هنر) به این مسئله می‌پردازد و می‌گوید: درست است که عکس شاهد است، اما شاهد چیزی است که دیگر نیست. حتی اگر فرد درون عکس هنوز زنده هم باشد، لحظه تجربه او (یعنی تجربه عکس گرفته شده) دیگر رفته است. بسیاری از عکسها، مانند کارهای کاوه گلستان (تصویر شماره ۱۳)، در واقع سند هستند، سند رویدادی که دیگر نیست.

بی تکلیفی (ابهام) معنی: جورج دیلوون در مقاله «هنر و نشانه‌شناسی تصاویر» می‌گوید: تصویر هیچ چیزی نمی‌گوید، تصویر گنگ است (Dillon). عکس، به تعبیر بارت، همیشه از حقیقت فاصله می‌گیرد. او هنگامی که از پرتره سخن می‌گوید، از این فاصله و گستالت چنین تعبیری دارد: «به محض اینکه متوجه می‌شوم که از لنز دوربین دیده می‌شوم، همه چیز دگرگون می‌شود: من در فرآیند ژست گرفتن (وانمود کردن) خود را می‌سازم، من خود را پیشاپیش به یک تصویر بدل می‌کنم» (Barthes, 1982, p. 10).

کتاب از گستالت «آگاهی» از «هویت»

در همین فرآیند سخن می‌گوید (Ibid., p. 12)

همیشه زبان به گونه‌ای انگاشته شده است که انگار حاوی معنایست. «کلام»^{۱۳} در اینجا هم به زبان و هم به حقیقت ارجاع دارد. کلام محوری در نشانه کلامی یا تصویری (در متن تصویری یا کلامی) هر دو صادق است. به اعتقاد نگارنده، واسازی عکس در واقع، نه گونه‌ای کلام محوری در عکس است. همیشه چنین فرض شده است که عکس هم مانند متون کلامی انگار همواره حاوی حقیقت، معنی ثابت و سرشت ثابت است. نقد واسازی به طور کلی با استراتژیهای که در پایین می‌آید، در پی رد این نگاه است. به تعبیر جان بنت^{۱۴}: «تصاویر در خود حقیقی یا کذب نیستند، بلکه تنها بخشی از چیزهایی هستند که می‌توانند حقیقی یا کذب باشند» (Bennett, 1971, p. 259).

غیاب مدلول در متن تصویری: طرح بحث غیاب در عکاسی در واقع گونه‌ای نگاه پساستخراجی از نشانه‌شناسی است. رولان بارت می‌گوید: «سرشت ایک عکس به هیچ وجه حضور نیست. ... واقعیت آن از نوع آنجا-بوده است. است» (Cited in Allen, 1993, p. 27).

عکس درباره «غیاب مدلول» یا «ترس از غیاب مدلول» است. ترس از غیاب مدلول زمانی است که معنایی وجود دارد، ولی این معنا در لحظه گستالتگی است. به عبارت دیگر، عکس لحظاتی را بازگیری می‌کند که در حال دور شدن از ماست. به نظر من، علت وجودی عکس همین است. معنا در لحظه گستالتگی وجود دارد، ولی این معنا در لحظه گستالتگی وجود ندارد.

وجودی عکس همین است. معنا در لحظه گستلتگی وجود دارد، ولی این معنا در لحظه گستلتگی وجود ندارد. من آید. اگر قرار باشد دیدگاه بارت

- 21. Logos
- 22. John Bennett
- 23. Camera Lucida

فکر من کند منم، و آن منی که عکاس برای نمایش هنرمند استناده می‌کند» (Ibid). حال سؤال این است که آیا این امکان وجود دارد که به عنوان نمونه در عکس فخرالدین فخرالدینی از عباس کیارستمی (تصویر شماره ۵) یکی از این «من»ها را انتخاب کرد و به حتمیت معنی رسید. اگر چنین کنیم فهمی به تعامل تقلیل‌گرا و محدود از متن داشته‌ایم، زیبایی نگاه پس اساختگرا غوطه‌ورشدن در بازی دلالت‌هاست به گونه‌ای که در هر لحظه یکی از این «من»ها از متن سر برآورد.

مرگ و دلالت تصویری؛ بارت می‌گوید، «اگر قرار باشد عکس در سلطحی جلدی بررسی شود، باید در ارتباط با مرگ توصیف شود. حقیقت این است که عکس یک شاهد است، اما شاهد چیزی که دیگر نیست، حتی اگر فرد درون عکس زنده هم باشد، عکس تنها لحظه‌ای از وجود اوست که عکس گرفته شده است و این لحظه گذشته است. این آسیب روحی عظیمی برای بشریت است، آسیبی که تا ابد مرتب زنده می‌شود، هر خوانش از عکس و میلیاردها از این خوانشها هر روز اتفاق می‌افتد، هر درک و خوانش یک عکس به طور ضمنی و به گونه‌ای نهفته قراردادی با چیزی است که از هستی ساقط شده است، قراردادی با مرگ» (Barthes, 1985, p. 356). به تعبیری، زمانی که بینند عکس را می‌بینند، نزدیکترین فاصله را با مرگ دارد، چون با تماشای عکس مادر واقع تجربه تماشای مرگ را داریم، یعنی در لحظه‌ای چیزی را نگاه می‌کنیم که دیگر نخواهد بود و به



عکس به یکباره «به ایژه، ایژهای موذه‌ای تبدیل می‌شود» (Ibid, p. 13). بی تکلیفی معنی، عدم اصالت و به تعبیری دیگر انتشار معنا» زمانی در پرتره کاملاً مشهود است که چهار «من» در یک عکس پرتره، به تعبیر بارت، وجود دارد: «آنی که فکر می‌کنم منم، آنی که می‌خواهم دیگران فکر کنند منم، آنی که عکاس

آن چیزهایی که درون قاب انتخاب می‌کنیم، آنقدر ارزش ندارد که چیزهایی که بیرون قاب هستند، بارت می‌گوید: «یک عکس همیشه نامرئی است. آن چیزی که می‌بینیم، نیست» (Barthes, 1982, p. 6). به تعبیری، جهت معنا در تمام عکسها به جایی دیگر است، به بیرون. در عکسهای آرمان استهانیان (تصاویر شماره ۲ و ۳) عنصر زمان و بحث مرگ مفاهیمی کلیدی هستند. عکس شاهد چیزی است که دیگر نیست. نخست اینکه موضوع این عکسها خود عکس است؛ یعنی در واقع، عنصر اصلی درون عکسها یک عکس است. تکنیک رنگ‌آمیزی بارنگهای پژمرده، پاییزی، سریبی و قهوه‌ای نوعی ارجاع به گذشته و مرگ دارند. در عکسها سوژه‌ها با رابطهٔ دلالتی بارنگها و قابهایی که در آنها قرار دارند، این دلالت را تولید می‌کنند که انگار دیگر نیستند. یک حس زوال در تمام این عکسها دیده می‌شود. بعضی از عکسها از ریخت افتاده‌اند، تکه‌ایی از عکسها کنده شده و جای دیگری چسبانده شده است. به عنوان نمونه، در عکس دختریه و پیرزن (تصویر شماره ۲) دو فضارا در کنار هم می‌بینیم. شاخه‌ای مرده نشانهٔ حیاتی در گذشته هستند که حال فقط رنگ خورده و دوباره چیده شده‌اند. خود عکس هم نوعی شاخه است. این شاخه‌ها خود عکس است و عکس هم خود شاخه. انگار عکس به ما می‌گوید که سوژه‌هایی از بین رفته‌اند و این ترمیم عکسی در گذشته بوده است. در عکس ماهی (تصویر شماره ۳)، ماهی در واقع بیرون از آب است.

25. selection
26. discrimination

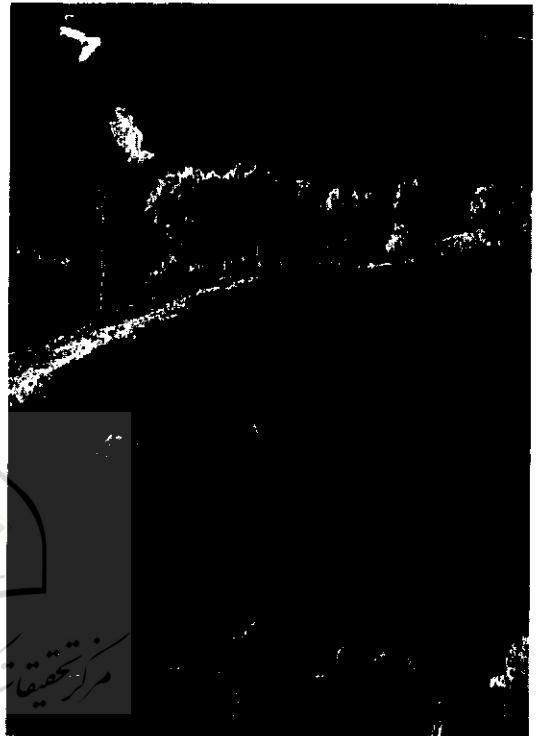
سرعت از جلوی مادر خواهد شد. آندره بازن در مقاله «هستی شناسی تصویر عکس» به رابطهٔ بین عکس با مجسمه‌سازی و نقاشی اشاره می‌کند. وی معتقد است که این هنرهای تجسمی با «عقدة مومنایی کردن» مصریان برای حفظ مرگ ارتباط دارند. این سبب شد که «با ایجاد دفاعی دربرابر گذر زمان، نیاز روانی اساسی انسان ارضاء شود، چرا که مرگ چیزی جز پیروزی زمان نیست». او اضافه می‌کند که «تمام هنرها بر اساس حضور انسان هستند و تنها عکس از غیاب او نفع می‌برد» (Bazin, 1960, pp. 4-7).

این، به تعبیری، عدم کمال متن است. این متن هیچ‌گاه کامل نیست و همیشه مارا به فکر می‌اندازد که چه چیزهای دیگری خارج از این متن بوده است که عکاس از میان آنها انتخاب کرده است. در نگاه و اساز به هنر، ساختارهای یک متن هنری لزوماً استحکام فرض شده خود را ندارند و بر نیستی و غیاب دلالت می‌کنند. این غیاب به معنای ضعف نیست، بلکه در حقیقت این ساختارهای سمت سبب انتشار معنا می‌شوند و اصلاً معنا به دلیل همین سمتی زاییده می‌شود. هر اثر هنری و به ویژه عکاسی بر اساس دو اصل انتخاب^{۲۵} و انصراف^{۲۶} ساخته می‌شود. ما چیزهایی را در اثر هنری انتخاب می‌کنیم و چیزهایی را هم بیرون می‌ریزیم و اتفاقاً غیاب بیشتر چیزهایی را که بیرون می‌ریزیم، به اثر هنری مازیبایی می‌بخشد. این عناصر غایب به هنگام خوانش اثر هم چنان حضور دارند.

نقش تعیین کننده‌ای در فرآیند دلالت آن دارد. سوزان سونتاگ می‌گوید: «از آنجا که هر عکس تنها یک قطعه است، بار عاطفی و احساسی آن بستگی به جایی دارد که قرار می‌گیرد. یک عکس بر اساس زمینه و بافتی که دیده می‌شود، دگرگون می‌گردد». او ادامه می‌دهد که به دلیل اینکه «عکس همواره چیزی در یک زمینه است»، معنی آن همیشه گاه ثابت و پایدار نیست و انتظار معنی پایدار از آن «زاپل می‌شود» (Sontag, 1977, pp. 105-106). به این تعبیر، واسازی در پس یافتن دلالتهای جدید با گذاردن متن در زمینه‌ها و بافت‌های جدید است. من این هرایند را «بافت‌بذری»^{۲۷} می‌گویم. تفاوت مهم بین عکس و نقاشی در ساختار انعطافی و قابل تکثیر عکس است. منتقد هنری، ریچارد وودوارد^{۲۸}، می‌گوید: «برخلاف نقاشی، عکس تصویری است که تا پی‌نهایت تکثیر پذیر است. (نقاشیها فقط به واسطه عکاسی قابل تکثیر هستند.) عکس همچنین به آسانی انطباق پذیر است، می‌توان آن را بزرگ، کوچک، اصلاح یا محور کرد، و در روزنامه، کتاب یا ناشری اعلانات از آن استفاده نمود» (برت، ۱۲۸۵، ص ۲۲۵).

بینامنتیت: یکی از استراتژیهای واسازی نگاه به متن در ارتباط گفتگویی با دیگر متون است. عکس‌بانشیهای که عکاس از پیش دیده است، رابطه بینامنتی دارد. به راستی آیا فهم قاب‌بندی‌های منظره‌های نیکول فریدنی (تصویر شماره ۷) و تورج حمیدیان (تصویر شماره ۱۴) بدون توجه به سنت عکاسی

- 27. parergon
- 28. re-contextualization
- 29. Richard Woodward



این ماهی هم زنده است و هم مرده و به همین تعبیر خود عکس، هم زنده و هم مرده است. به این ترتیب، عکس زنده کردن یک مرده و مرده کردن یک زنده است. در نهایت چیزی که از عکس باقی می‌ماند، مرگ است.

آرایه (پایرگون)^{۲۹}: قاب‌بندی و آرایه‌های یک عکس (قاب عکس، دیواری که بر آن آویزان است، نورپردازی، و آرایه‌های دیگر)

تولید معنای ضمنی کمتر می‌شود» (Barthes, 1977, pp. 25-26).

ضدروایت: واسازی عکس برخلاف روایت^{۲۴} نشانه‌شناسی ساختگرا، گونه‌ای فرایند ضد روایت^{۲۵} در عکس می‌بیند. بارت برخلاف روایت سینمایی، عکس را دارای سرشت ضدروایتی می‌داند. عکس برای او «دسته‌ای از جزئیات بی‌هدف است که حرکت روبه جلو حکایت‌گری» را معکوس می‌کند و انسجام روایت را به انتشاری از جایگشتها تبدیل می‌کند» (Kraus, 1999, pp. 297-298). به عبارت دیگر، در عکس به اعتقاد بارت از توهمندی فیلم خبری نیست. از آنجا که عکس همواره آن چیزی را به نمایش می‌گذارد که در آینده (آینده عکس) خواهد بود، برای بارت نقش آن «ضد خاطره» است (Barthes, 1982, p. 91). برای بارت هر عکسی درباره مرگ در آینده است (Ibid, p. 96). پس خوانش و انساز، روایت منسجمی در عکس پیدا نمی‌کند و هر روایت قابل تصور دارای گستالت است، زیرا همیشه نشانه‌هایی در متن یافت می‌شوند که مسیرهای روایی متفاوت و دیگری را نشان می‌دهند.

چندمعنایی: نظریه چندمعنایی^{۲۶} نوعی واسازی لوگوستراتیسم عکس است. عکس دیگر نشانه‌هایی نیست که با معنی ثابتی همیشه همراه و عجین باشد، بلکه گفتمانی است که همیشه چند معنی دارد و بیننده (مانند هنرمند) به هنگام خلق

منظره ممکن است؛ به عنوان نمونه دیگر، در عکس‌های دوره قاجار (تصویر شماره ۱۲) ماکهوزی‌سیونهای نقاشی گونه در عکس‌ها می‌بینیم. هم چنین همانطور که پیش از این اشاره شد در عکس آلفرد یعقوب زاده (تصویر شماره ۱۰) رابطه تصویرهای دیوار به متوفی «دیوار» در موسیقی پاپ نمونه‌ای از رابطه بینامتنی است. سونتاق می‌نویسد: «برخی عکس‌ها، از آنجا که تصویرند، از همان آغاز علاوه بر زندگی به تصاویر دیگر هم ارجاع دارند» (Sontag, 1977, p. 106). اما این رابطه ارجاعی همیشه کامل و محاکات گونه نیست. در خوانش و انساز، هر عکس تنها رده‌ای «مرجع یا مرجع‌هایی است و نه بیشتر. رابطه نشانه تصویری و کلامی در عکس، نمونه دیگری از این رابطه بینامتنی است. عنوان یک عکس و نشانه‌های کلامی درون برخی عکس‌های دیگر دلالت عکس نقش مهمی دارند. این عنوان‌های معنی را به جهت ویژه‌ای هدایت می‌کنند و برای فرایند دلالت عکس لنگر معنایی^{۲۷} می‌سازند. گاهی این عنوانها با افق انتظار خواننده هم خوانی دارند و گاهی چنین نیست. نزد بارت، رابطه کلام و تصویر در بیشتر مواقع رابطه دلالتی ضمنی^{۲۸} دارند. برای او، «کلام پیامی انگلی است که معنای ضمنی به متن می‌افزاید و با یک یا چند مدلول درجه دوم فرآیند دلالتی را در عکس سرعت می‌بخشد».

او اضافه می‌کند که «هر چه متن کلامی به متن تصویری نزدیکتر باشد.

- 30. trace
- 31. anchorage
- 32. connotative
- 33. counter-narrative
- 34. diegesis
- 35. polysemy

بارت در لاثاق روشن به دو عنصر همراه هم و توأم در عکسها می‌گذارد، اشاره می‌گزند که دوست دارد، اشاره می‌گزند، استودیوم^{۷۷} و پانکتوم^{۷۸}. استودیوم تمام داشش و فرهنگ خواننده عکس است که هنگام نهم متن با خود به درون عکس می‌آورد. استودیوم حوزه دوست داشتنها و دوست نداشتنهاست. اما پانکتوم آن نشانه‌ها، گستتها، یا جراحتهایی در متن عکاسی هستند که به استودیوم ضربه می‌زنند، یا آن را خراب می‌کنند (Barthes, 1982, pp. 25-28). نگارنده از پانکتوم بارت همان استراتژی واساز را در می‌پابد. پانکتوم همواره عکس را برای ما شکفت آور می‌نمایاند. زمانی که بارت در لاثاق روشن از پانکتوم چنین سخن می‌گوید، نقش واساز آن روشن تر می‌شود؛ «هانکتوم نوع ظرفی از فراسو (آن سو) است، انگار که تصویر اشتیاقی به راه اندخته که فراتر از آنی است که به ما اجازه دیدنش را بدهد» (Ibid, p. 59). به تعبیر دیگر، پانکتوم همواره به غیاب در تصویر، به ناممکن‌ها، بازنمایی نشده‌ها ارجاع دارد. به تعبیر دیگر، پانکتوم حضور بی‌چون و چرای مرگ درون هر عکس است، هر چه هم عکس سرشار از زندگی باشد.

نتیجه

اثر) برخی را انتخاب می‌کند و بقیه را کفار می‌گذارد. بارت می‌گوید؛ «تمام تصاویر چند معنایی هستند، این تصاویر پشت دالهایشان به «زنجری شناور» از مدلول اشاره دارند که خواننده می‌تواند برخی را انتخاب و برخی را نادیده بگیرد. چند معنایی مسئله معنا را مطرح می‌کند و این مسئله همواره به عنوان مسئله‌ای معیر ظاهر می‌شود. ... بنابر این در تمام جوامع سازوکارهایی برای تصحیح زنجیره شناور مدلولها ایجاد می‌شود تا در برابر وحشت نشانه‌های نامعین مقابله کنند. پیام زیانشناختی از جمله این سازوکارهای است» (Barthes, 1977, pp. 38-40) معنایی (پلی‌سمی) در عکس بیش از سینماست، زیرا هر چه نشانه‌ها، یا به تعبیر دقیق تر دالها، کمتر باشند، مدلولها بیشتر می‌شوند. به عبارت دیگر، عکس این آزادی را به خواننده می‌دهد تا معانی بیشماری را از عکس دریافت کند، در حالی‌که در سینما به نسبت خواننده بیشتر تحت انتقاد ساختار دلالتی تجویز شده در متن است.



36. Studium
37. Punctum

۱۱۵

برت، تری، نقد عکس: برآمدی بر لرک تصویر، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

پنجره‌های نقره‌ای، برگزیده آثار عکاسان ایران، تهران: موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۵.

سنث اکزوپری، آنتون دو شازده کرمجولو، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۹.

Allen, Richard, "Representation, Illusion, and the Cinema", *Cinema Journal*, Vol. 32, No. 2 (Winter 1993).

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982.

Barthes, Roland, "Rhetoric of the Image" In *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.

Barthes, Roland, *The Grain of the Voice*, trans. Linda Coverdale. New York: Hill and Wang, 1985.

Barthes, Roland, "The Photographic Message", In *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.

Bazin, Andre, "The Ontology of the Photographic Image", *Film Quarterly*, Vol. 13. No. 4 (Summer 1960).

_____, *What is Cinema? Essays Selected and Translated by Hugh Gray*. Vol. 1. Fwd Jean Renoir. Berkeley: University of California Press, 1967.

Bennett, John G., "Depiction and Convention", *The Monist* 58, 1971.

Dillon, George L., "Art and the Semiotics of Images: Three Questions about Visual Meaning". <http://faculty.washington.edu/dillon/rhethtml/signifiers/sigsave.html>.

Kostelanetz, Richard, ed., *Moholy-Nagy*. New York: Praeger, 1970.

Krauss, Rosalind E., "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin (Winter 1999).

Sonesson, Goran, "An Essay Concerning Images: From Rhetoric to Semiotics by Way of Ecological Physics". http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe_My_review.pdf.

_____, "Mute Narratives: New Issues in the Study of Pictorial Texts" In *Interart Poetics*. Acts of the congress "Interart Studies: New Perspectives", Lund, May 1995. Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans, & Hedling, Erik, eds. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1997.

Sontag, Susan. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

منابع