دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال ششم، شماره دوازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

دریافت مقاله:۹۴/۱۲/۱۱
پذیرش مقاله: ۹۵/۰۲/۰۸

تحلیل و خوانش عکس برمبنای ابزارهای تحلیلیِ رویکرد نشانه‌شناسی

علیرضا مهدی‌زاده*

چکیده

اگرچه ثبت عناصر دنیای واقعی در سرشت عکاسی عجین شده است، اما عکس صرفاً جهانی همسان و همانند جهان واقعی ارائه نمی‌کند، بلکه علاوه‌بر خصلت ارجاع‌دهندگی و بازنمایانه، از قابلیت بیان‌گرایانه نیز برخوردار است. بنابراین، هر عکس را می‌توان به‌مثابه متنی نشانه‌ای دانست که دلالت‌های متعددی را در معرض تفسیر و تأویل مخاطب قرار می‌دهد. ازاین‌رو، کاربست ابزارهای تحلیلیِ رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش عکس، هدف این مقاله است. بدین منظور، اصل جانشینی و همنشینی، تعامل و تقابل نشانه‌ها، معنای صریح و ضمنی، بافت یا زمینه و بینامتنیت، معرفی و در تحلیل و خوانش عکس به آزمون گذاشته شده‌اند. پرسش‌های مطرح‌شده عبارت‌اند از: ۱. سازوکار و نقش ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش عکس چیست. ۲. اهمیت کاربست این ابزارها در تجزیه و تحلیل عکس چیست. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و اطلاعات، از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. کلیهٔ نمونه‌های تصویری نیز از شاخه عکاسی مستند انتخاب شده‌اند.

نتایج پژوهش بیانگر این است که به‌واسطهٔ کاربست ابزارهای تحلیلیِ موجود در رویکرد نشانه‌شناسی، افزون‌بر تجزیه و تحلیل و خوانش روشمند عکس‌ها، جلوه‌های متعدد مفهومی، بصری و زیبایی‌شناسی آنها آشکار می‌شود و چارچوبی برای تقسیم‌بندی عکس‌ها نیز فراهم می‌گردد. بدین شکل که به کمک این ابزارها، بهتر و دقیق‌تر می‌توان جهت ارجاع عکس‌ها را تشخیص داد و عکس‌ها را در قالب سه دسته کلی قرار داد. این دسته‌بندی به‌ترتیب درجهٔ اهمیت عبارت است از: ۱. عکس‌های عکاس‌محور ۲. عکس‌های سوژه‌محور ۳. عکس‌های دوربین‌محور.

کلیدواژگان: ابزارهای تحلیلیِ رویکرد نشانه‌شناسی، تحلیل و خوانش عکس، تجزیه و تحلیل عکس.

* استادیار، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان. mehdizadeh.ar@gmail.com

مقدمه

هرچند عکاسی، پیوندی ناگسستنی با واقعیت دارد و موجودیت هر عکس، درگرو ثبت لحظه، موضوع یا واقعیتی در عالم بیرونی است؛[۱] اما زمانی که از خوانش و سازوکارهای تولید معنا در عکس، سخن به میان می‌آید، موضوع ابعاد پیچیده و متمایزی به خود می‌گیرد؛ زیرا «عکاسی، رسانه‌ای رمزگذاری‌شده است و به شکل همان‌گویانه واقعیتی را که به آن ارجاع می‌یابد، بازتولید نمی‌کند» (سونسون، ۱۳۸۷: ۵۰). درواقع، عکس، صرفاً رونوشت یا رونگاری از واقعیت نیست که تنها و به‌سادگی، رابطهٔ این‌همانی را بازتاب دهد؛ بلکه دوربین و واقعیت بیرونی، امکان مفهوم‌سازی را برای عکاس فراهم می‌سازند. به‌عبارت دیگر، وجود دوربین عکاسی که به‌وسیلهٔ آن جهان سه‌بعدی بر روی تکه کاغذی مسطح فرو می‌کاهد و دیدهٔ گزینشگر عکاس و مداخله فکری و فرهنگی او در موضوع عکاسی شده، بیانگر آن است که با عکس، امری جاری در جهان واقعی، از زمان و مکان خود می‌گسلد و متنی نسبتاً مستقل با دلالت‌های خاص خود آفریده می‌شود. اگرچه باید پذیرفت که سوژه عکاسی‌شده، در تولید معنای عکس نقش دارد (ولز، ۱۳۹۰: ۴۲)؛ بااین‌همه، عکس، علاوه‌بر خصلت ارجاع‌دهنده و بازنمایانه، از قابلیت بیان‌گرایانه نیز برخوردار است. ازآنجا که هر چیزی که به‌عنوان دلالت‌گر، ارجاع‌دهنده یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خود عمل نماید، می‌تواند نشانه باشد (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۱)؛ پس می‌توان عکس را هم به‌مثابه متنی نشانه‌ای دانست که دلالت‌های متعددی را در معرض تفسیر و تأویل و فهم مخاطب قرار می‌دهد.

باتوجه‌به آنچه بیان شد، هدف از نگارش این مقاله، کاربست ابزارهای تحلیلیِ رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش عکس است. بدین منظور، برخی از ابزارهای تحلیلیِ رویکرد نشانه‌شناسی، مانند اصل جانشینی و همنشینی، تعامل و تقابل نشانه‌ها، معنای صریح و ضمنی، بافت یا زمینه و بینامتنیت، معرفی و سپس، در تحلیل و خوانش عکس به آزمون گذاشته می‌شوند.[۲] پرسش‌های مطرح‌شده عبارت‌اند از: ۱. سازوکار و نقش ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش عکس چیست. ۲. اهمیت کاربست این ابزارها در تجزیه و تحلیل عکس چیست.

رویکرد نشانه‌شناسی، امکانات گسترده‌ای را در تحلیل متون متعدد دراختیار می‌گذارد. به‌کارگیری تحلیل‌های نشانه‌شناسانه در مورد عکس‌ها نیز، از یک‌سو، روشی علمی برای تجزیه و تحلیل و به‌تبع آن، فهم و خوانش لایه‌های مختلف معنایی عکس‌ها ارائه می‌کند؛ از دیگر سو، موجب توسعه و غنای مطالعات در حیطهٔ تجزیه و تحلیل عکس می‌شود. افزون‌بر اینها، بنابر این مسئله که نشانه‌شناسی به بحث رمزپردازی و رمزگشایی می‌پردازد (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۵۱)، مباحث ارائه‌شده، جنبهٔ کاربردی نیز دارد که می‌تواند مورداستفاده عکاسان قرار گرفته و به غنای بصری و مفهومی آثارشان کمک شایانی نماید. نکتهٔ مهم دیگر اینکه در زمینهٔ آموزش مباحث نظری عکاسی و چگونگی تجزیه و تحلیل عکس، کاستی‌ها و کمبودهایی احساس می‌شود که ضرورت انجام چنین پژوهش‌هایی را آشکار می‌سازد.

پیشینه پژوهش

در مطالعات ادبی–هنری امروز، نشانه‌شناسی جایگاه ویژه‌ای دارد و پژوهش‌های متعددی با عنایت به این رویکرد انجام شده است: *دانیل چندلر* (۱۳۸۷) در "مبانی نشانه‌شناسی"، مبانیِ نظری این رویکرد را شرح داده و به تشریح دیدگاه‌های مختلف نشانه‌شناسی (ساختارگرا و پساساختارگرا) دربارهٔ چگونگی ساخت معنا پرداخته و بحث جانشینی و همنشینی را نیز تشریح کرده است. *بابک احمدی* (۱۳۷۱) در "از نشانه‌های تصویری تا متن"، به تشریح مفاهیمی چون نشانه، نماد، رمزگان، دلالت‌های صریح و ضمنی پرداخته و دستاوردهای نشانه‌شناسی را در عرصهٔ هنرهای نقاشی، عکاسی و سینما، به بحث گذاشته است. *فرزان سجودی* (۱۳۸۳) در "نشانه‌شناسی کاربردی"، به تحلیل متون گوناگون از ادبی تا تبلیغاتی و چندرسانه‌ای، با استفاده از ابزارهای تحلیل رویکرد نشانه‌شناسی پرداخته است. نیز، *محمد ضمیران* (۱۳۸۲) در "درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر"، به مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی مانند محور جانشینی و همنشینی و معنای صریح و ضمنی پرداخته و ارتباط آنها را با هنر به‌طور عام و هنرهای تصویری به‌طور خاص، روشن ساخته است. از دیگر سو، نظریه‌پردازان به طُرق مختلف به بحث دربارهٔ نسبت میان نشانه‌های زبانی و تصویری و خصلت‌های نشانه‌شناسانهٔ عکس پرداخته‌اند. *گوران سونسون* (۱۳۸۷) در "نشانه‌شناسی عکس"، پس از طرح تاریخچه‌ای کوتاه از نشانه‌شناسی، به بحث درباره ویژگی نشانه‌شناسی عکاسی پرداخته و خصلت اصلی عکاسی را وجه نمایه‌ای آن دانسته و آن را به‌طور کامل تشریح کرده است. *مهدی مقیم‌نژاد* (۱۳۹۳) در "عکاسی و نظریه"، از منظر ساختارگرایی و پساساختارگرایی، به طبیعت عکس به‌مثابه نشانه‌ای تصویری پرداخته و مقتضیات نشانه‌شناسانه عکس و مؤلفه‌های درونی این رسانه را تحلیل نموده است. *تری برت* (۱۳۷۹) در "نقد عکس"، تجزیه و تحلیل و نقد عکس را شامل سه مرحله: توصیف، تفسیر و ارزیابی دانسته و هر یک

را تشریح نموده است. از دیگر سو، *رابرت اکرت* (۱۳۸۹) در "زبان عکس"، زبان عکس را زیرمجموعهٔ زبان اندام قرار داده و از این طریق به خوانش و تحلیل عکس‌ها پرداخته است. *امیرعلی نجومیان* (۱۳۸۶) نیز در "از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس"، به تشریح فرایند معناسازی و اینکه «چه فرایندها یا اتفاقاتی یا عناصری در یک عکس کنار هم قرار گرفته‌اند و این عناصر (المان‌ها) تبدیل به معانی می‌شوند»، پرداخته است. پژوهش حاضر برآن است تا با تکیه بر پژوهش‌های انجام‌شده در حیطه نشانه‌شناسی و تحلیل‌های نشانه‌شناسانه درباره متون تصویری، به تحلیل و خوانش عکس برمبنای ابزارهای تحلیلیِ نشانه‌شناسی بپردازد و از این طریق، پژوهشی مستقل و منسجم در این زمینه ارائه نماید؛ تا این نوع مطالعات گسترش یابد و مباحث مطرح‌شده، مورداستفادهٔ پژوهشگران، به‌خصوص عکاسان قرار گیرد. درواقع، یکی از جنبه‌های جدید و بااهمیت این پژوهش، ارائهٔ بحثی کاربردی و آموزشی برای عکاسان و دانشجویان رشتهٔ عکاسی است.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، توصیفی- تحلیلی است و جمع‌آوری اطلاعات، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. شیوهٔ ارائهٔ پژوهش بدین شکل است که ابتدا، ابزارهای رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل متون، بیان شده و سپس سازوکار و نقش و اهمیت این ابزارها در تحلیل و خوانش عکس، با نمونه‌های تصویری متعدد، تشریح و تبیین شده است. همچنین، به‌منظور حفظ یکپارچگی مقاله و ارائهٔ مطالب و مباحث به شکلی منسجم، کلیهٔ نمونه‌های تصویری از شاخهٔ عکاسی مستند[۳] انتخاب شده‌اند.

جانشینی و همنشینی

رویکرد نشانه‌شناسی، به تحلیل متن می‌پردازد و طرح تمایز میان محورهای جانشینی و همنشینی، اولین و پایه‌ای‌ترین ابزار برای نشان‌دادن چگونگیِ تولید معنا در متون متعدد است. درواقع، در رویکرد نشانه‌شناسی، معنا از تمایز میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. این تمایزها بر دو نوع‌اند: همنشینی (چگونگی قرارگرفتن عناصر در کنار هم) و جانشینی (چگونگی جایگزینی عناصر به‌جای هم) (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۷). در گام نخست، هر عکس به‌تنهایی بیانگر اصل جانشینی است؛ زیرا عکاس از میان عناصر و جلوه‌های مختلف دنیای بیرونی، بر بخش و تکه‌ای کوچک از واقعیت بیکران قاب می‌نهد. هر عکس، قطعه‌ای و لحظه‌ای برگزیده از جهان است؛ بنابراین، هر عکس در حکم غیاب عکس‌های دیگر و چیزهای دیگر (عناصر خارج از عکس) است. به‌عبارت دیگر، اینکه «تقریباً تمام عکس‌ها ارجاعاتی به لحظات پیش و پس از عمل عکاسی دارند» (Sonesson, 1997:112)؛ بیانگر اصل جانشینی است.

به‌هرحال، بُعد جانشینی در عکاسی، امکانات گزینشیِ بالقوه‌ای از دیدگاه و منش فکری عکاس تا گزینش موضوع و نحوهٔ برخورد با رسانهٔ عکاسی و چگونگی استفاده از امکانات تکنیکی را شامل می‌شود (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۰۱). اساساً، کُنش عکاس بر پایهٔ عمل جانشینی و همنشینی استوار است. عمل عکاسی با قاب‌نهادن بر سوژه‌ای، آغاز می‌شود (جانشینی) و با سامان‌بخشیدن به عناصر درون قاب ادامه یافته (همنشینی) و سرانجام با ثبت سوژهٔ موردنظر در لحظه‌ای معین، به پایان می‌رسد (جانشینی). از منظری جزئی‌تر، قاب هر عکس با گزینشگری همزاد است و گزینش، مترادف با اصل جانشینی است. قاب عکسی که پیش روی ماست، می‌توانسته کمی به راست یا چپ، بالا یا پایین متمایل شده و سوژه را ثبت نماید و عکسی دیگرگونه با دلالت‌های متفاوت دیگر را به‌وجود آورد. به‌هرحال، عکاس در مواجهه با دنیای بیرونی، با طیف وسیعی از انتخاب‌ها (جانشینی‌ها) روبروست، مانند انتخاب موضوع، انتخاب قاب (عمودی یا افقی)، انتخاب زاویهٔ دید، انتخاب زمان ثبت عکس، انتخاب دیافراگم و سرعت شاتر. هرکدام از این انتخاب‌ها، بالقوه نقش مؤثر و بنیادینی در تولید عکس‌های متفاوت از نظر بصری و مفهومی و لاجرم ایجاد خوانش‌های متعدد ایفا می‌نمایند. چراکه از لحظه‌ای که عکس برمبنای انتخاب‌های ذکرشده، آفریده شد، رابطهٔ و نسبت (همنشینی) عناصر با یکدیگر است که معانی و مفاهیمی را در معرض تفسیر و تأویل مخاطب قرار می‌دهد.

«درست است که یک عکس شاید بیش از هر هنر دیگر از عالم بیرون (واقعیت) استفاده می‌کند، اما این عالم به محضی که درون قاب‌بندی عکس قرار می‌گیرد، دنیایی مجازی و جدا می‌شود» (نجومیان، ۱۳۸۶: ۱۰۱). به‌بیان دیگر، از منظر نشانه‌شناسی می‌توان گفت هر واحد و عنصر موجود در عکس، مستقل از واقعیت بیرونی، در کلیت عکس و در روابطش با سایر عناصر عکس، دگرگون می‌شود و معنا می‌یابد. همچون کلمات که در هر بیت شعر، معنای متفاوتی به خود می‌گیرند. به‌طور مثال در قطعهٔ «پرواز را به خاطر بسپار، پرنده مردنی است» کلمهٔ پرنده و جملهٔ «پرنده مردنی است»، در همنشینی با قطعهٔ اول و سایر کلمات، معنایی نمادین را انتقال می‌دهند. حال اگر تنها قطعهٔ «پرنده مردنی است» را مدنظر قرار دهیم، معنای این قطعه و کلمهٔ پرنده، به‌کلی دگرگون می‌شود و در حد جمله‌ای خبری و واقعیتی علمی تنزل می‌یابد. ازاین‌رو، همان‌طور که «معنای نشانه‌ها ناشی از رابطه نظام‌یافته آنها

با یکدیگر است تا ویژگی‌های ذاتی نشانه‌ها یا هر نوع ارجاع به چیزهای مادی» (سجودی، ۱۳۸۳: ۲۴)، در یک عکس نیز، عناصر و نشانه‌ها لزوماً و تنها به عناصری در عالم واقع، ارجاع نمی‌دهند و معنای خود را از رابطه‌ای که با عناصر جهان خارج دارند، کسب نمی‌کنند؛ بلکه روابط درونی بین عناصر و نشانه‌ها، سازندهٔ معنای آنهاست. به‌عبارت‌دیگر، می‌توان گفت عکس، واقعیتی دیگر است، حتی اگر عکاس صرفاً موضوع یا لحظه‌ای را ثبت کرده باشد و از شگردهای فنی و بصری برای دورشدن از واقعیت استفاده نکرده باشد. برای نمونه در تصویر ۱، با صحنه‌ای روبرو هستیم که از عناصری واقعی تشکیل شده است؛ اما لحظه‌ای که عکاس برگزیده و زاویه‌ای که برای همنشینی عناصر معمولی دنیای واقعی انتخاب نموده است، سبب استحالهٔ این عناصر در دنیای عکس به نشانه‌هایی گشته است که درکنار یکدیگر، معانی و مفاهیمی می‌آفرینند، ذهن مخاطب را به دنیایی فراتر از واقعیت و طبیعت می‌برند، قوهٔ تخیل او را تحریک می‌کنند و درنهایت، مجالی برای اندیشیدن و خیال‌پردازی او فراهم می‌سازد. همنشینی عناصر درون عکس، فضایی آفریده که گویی عکاس، لحظه و فضای موجود در عکس را پیدا نکرده و ثبت ننموده، بلکه به‌مانند شاعر یا نقاشی که با استفاده از مواد کارش (کلمات و رنگ‌ها)، اثرش را خلق می‌کند، آن را ساخته و پرداخته است. درمجموع، می‌توان عناصر یک عکس را مانند کلمات و واژه‌هایی دانست که یک شاعر برمی‌گزیند و در یک قطعه شعر با هم ترکیب می‌نماید و معنای موردنظر خود را بیان می‌کند. برای نمونه، در تصویر ۲، گزینشگریِ هدفمند و ترکیب هنرمندانهٔ عناصر به دست عکاس دیده می‌شود. عکاس، بخشی کوچک از واقعیت پیرامونی را در قاب عکس جای داده که عناصر واقعی سازندهٔ آن، بالاتنهٔ کودک و قرارگرفتن دست‌هایی به حالت آرام بر روی سر اوست. این عناصر واقعی، در قاب عکس به نشانه‌هایی تبدیل شده‌اند که درکنار یکدیگر و در تعامل و تقابل با هم، فضایی آرام، معصومانه و مهربانانه خلق نموده‌اند که توجه مخاطب را برمی‌انگیزد و متأثر می‌سازد.

از سوی دیگر، زاویه‌ای که عناصر در کنار هم قرارگرفته‌اند (بالا یا پایین)، نزدیکی و دوری آنها به یکدیگر، اصل تأکید بر برخی عناصر به‌وسیله قراردادن آنها در نقاط طلایی عکس، از موارد گزینشی هستند که باعث همنشینی عناصر عکس به‌گونه‌ای خاص می‌شوند و بدین شکل در تولید معنا مؤثرند.[۴] عکاس با گنجاندن و ترکیب دو یا چند عنصر در قاب عکس، رابطه‌ای بین آنها برقرار می‌سازد و این رابطه درونی عناصر با یکدیگر، فارغ از دنیای واقعی، معانی‌ای را به‌وجود می‌آورد که ممکن است چندان واقعی و حقیقی نباشد. در این رابطه می‌توان به تصویر ۳ که خانواده سلطنتی انگلستان را در سالروز پیروزی متفقین بر ژاپن نشان می‌دهد، اشاره نمود.

عکاس برای تهیه این عکس با انتخاب‌های متعددی که پیش‌تر ذکر شد، روبرو بوده است؛ اما آنچه درنتیجهٔ عمل جانشینی و همنشینی عکاس مشاهده می‌شود، پایه و اساس تحلیل و خوانش بیننده را از عکس می‌سازد؛ چه‌بسا به‌کلی

تصویر ۱. راه‌های پایین، رابرت هاوزر، ۱۹۵۴ (هاوزر، ۱۵:۱۳۸۱)

تصویر ۲. قربانی قحطی، اُوی کارتر، ۱۹۷۴ (کوبر، ۱۳۸۹: ۲۹۶)

تصویر ۳. خانواده سلطنتی انگلیس، آژانس خبری بریتانیا (اکرت، ۵۹:۱۳۸۹)

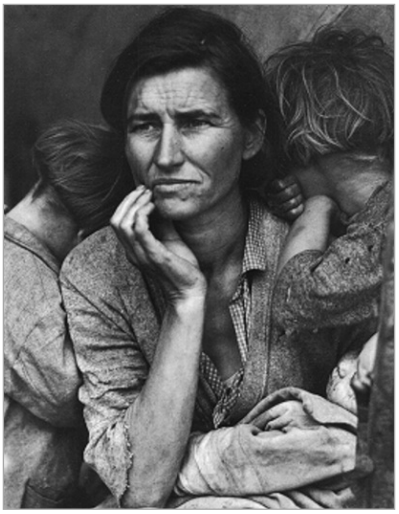
خلاف واقع باشد: «چارلز و دیانا که به‌وسیله دو پسر خود از لحاظ فیزیکی فاصله گرفته و از یکدیگر جدا شده‌اند، کاملاً غیرمرتبط با یکدیگر دیده می‌شوند: دیانا لحظه به نظر خوش و صمیمانه‌ای را با پسر کوچک‌تر خود سپری می‌کند، تمام توجه او به فرزندش است و مسیر نگاه چارلز با چهره‌ای تقریباً دردمند، متکبر و تا حدودی بی‌حوصله، به‌سوی مخالف است. از حالت او چنین به نظر می‌آید که می‌گوید، «من اینجا چه‌کار می‌کنم؟» یا به‌احتمال‌زیاد، «بگذرید ازاینجا بروم!» به‌طور خلاصه، حالات موجود در عکس نمایانگر یک خانواده ازهم‌پاشیده است» (اکرت، ۱۳۸۹: ۵۷). طبیعتاً این لحظه و حالتی که در عکس پیداست، تنها لحظه‌ای نیست که خانواده سلطنتی داشته است، می‌توان به لحظهٔ قبل و یا بعد از این لحظه‌ای که اکنون در عکس ثبت شده، فکر کرد که سامان یا بی‌عناصر درون قاب به شکلی دیگر بوده است؛ اما تیزبینی و خلاقیت عکاس و موقعیت‌شناسی او، عناصر را در قاب عکس به‌گونه‌ای همنشین نموده که می‌توان چنین خوانشی ارائه نمود. قطعاً اگر نگاه و حالت یکی از شخصیت‌های حاضر در عکس به سمت دیگر می‌بود، خوانش و درک ما از عکس نیز تغییر می‌نمود؛ بنابراین، باتوجه‌به دو اصل جانشینی و همنشینی، چیزها، وقایع و رخدادها با قرارگیری در قاب عکس، معانی تازه‌ای به خود می‌گیرند و مفاهیم متفاوتی از خود بروز می‌دهند.

به‌منظور درک بیشتر نقش و اهمیت قواعد جانشینی و همنشینی در معناآفرینی عکس از سویی و ارتقای کیفیت بصری و زیبایی‌شناسی عکس‌ها از سوی دیگر، به عکس معروف *دورتی لانگ*[۵] تحت عنوان مادر مهاجر، اشاره می‌شود (تصویر ۴). تأثیرگذاری و ماندگاری این عکس، مدیون جانشینی و به‌خصوص همنشینی دقیق و سامان‌یافته عناصر درون قاب عکس است. قرارگیری مادر در مرکز تصویر، حالت دستش و نگاه عمیق او به خارج از عکس و حالت و مکانی که بچه‌ها در عکس اشغال نموده‌اند، باعث خلق عکسی قوی با فضایی عاطفی شده که بر مخاطب نیز تأثیر می‌گذارد. بیانگری عکس تصویر ۵ نیز درنتیجهٔ همنشینی عناصر درون عکس است؛ چادر که محل زندگی مادر و فرزندانش را نشان می‌دهد، با عناصر بیانگر دیگری شامل چراغ نفتی به نشانه نبود برق، نگاه ناامیدانهٔ مادر به بیرون از تصویر و همنشینی نگاه مادر با تیرک کج چادر که تزلزل را می‌رساند، همنشین شده است. درمجموع، شرایط سخت زندگی مادر مهاجر را بیان می‌کنند. به‌هرحال، عکس‌های مادر مهاجر، نقش و اهمیت برجسته و کلیدیِ همنشینی را در ایجاد عکسی خوب و ماندگار با خصوصیات قویِ بصری و مفهومی هویدا می‌سازند. ازاین‌رو، می‌توان توجه به اصول جانشینی و همنشینی را مهم‌ترین بخش کار یک عکس دانست که درنتیجهٔ نهایی کار او (عکس) بسیار تأثیرگذارند. این قواعد، بیانگر و آشکارکنندهٔ جنبه‌های مفهومی و بصری عکس‌اند.

به همین دلیل، قواعد جانشینی و همنشینی به عکاس می‌آموزد در برخورد با جهان وسیع پیرامون خود به‌عنوان موضوع هنرش، بر چه چیزی و در چه لحظه‌ای دوربین خود را نشانه برد (جانشینی) و چگونه و از چه زاویه‌ای عناصر گوناگون را در قاب انتخابی‌اش ساماندهی کرده (همنشینی) و چه تمهیدات فنی و بصری را در راستای هدف بیانی خود به‌کار گیرد و عکس را بیافریند و از این طریق، توجه مخاطب را جلب نماید.

تعامل و تقابل نشانه‌ها

برمبنای این اصل، «هیچ نشانه‌ای قائم به خود معنی نمی‌یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه‌ی آن با نشانه‌های دیگر است» (سجودی، ۱۳۸۳: ۲۴). از دید نشانه‌شناسی،



تصویر ۴. مادر مهاجر، دروتی لانگ، ۱۹۳۶ (www.loc.gov/pictures/item/fsa19998021539/p)/)

تصویر ۵. مادر مهاجر، دورتی لانگ، ۱۹۳۶ (www.loc.gov/pictures/item/fsa19998021539/p)/)

نشانه‌ها نظام‌مندند و در تقابل یا تعامل با یکدیگر قرار دارند و از این طریق در فرایندی پیچیده قرار می‌گیرند و معناآفرینی می‌کنند. عناصر هر عکس نیز، نشانه‌هایی منزوی نیستند، بلکه درکنار سایر نشانه‌ها و در تعامل یا چالشی که با آنها دارد، معناآفرینی می‌کنند. عکاس، به‌وسیلهٔ همنشینی عناصر در درون قاب عکس، رابطه‌ای تعاملی یا تقابلی میان آنها برقرار می‌کند و آگاهانه از این شگرد برای بیان معنا و مفهوم خود سود می‌برد. به‌طور مثال، در تصویر ۲، سرِ کودک و دست، عناصر اصلی عکس هستند که با یکدیگر رابطه‌ای تعاملی دارند و سازنده فضایی آرام، معصومانه و ترحم‌انگیز گشته‌اند. در تصویر ۶ نیز، رابطهٔ تعاملی دختر و پسر و تقابل نور و تاریکی، سازندهٔ معنای آنها و عکس شده است. بچه‌ها بدون همراهی کسی، ما را در دنیای سیاه و تاریک خود رها کرده و به‌سوی روشنی درحرکت‌اند. کنتراست بالا و تقابل نور و تاریکی، به عکس معنا و جذابیت خاصی بخشیده است. قطعاً با حذف یکی از عناصر و یا تغییر شکل و حالت آن، معنای عکس نیز به‌کلی دگرگون می‌شود و حتی خود عکس از ارزش محتوایی

تصویر ۶. دروازه بهشت، یوجین اسمیت، ۱۹۵۵ (لاینز، ۱۳۸۸: ۱۱۶)

تصویر ۸. آلفرد یعقوب‌زاده، افریقا (www.akasee.com)

و بصری تهی می‌گردد (دقت کنید به شکل و وضعیت راه‌رفتن دختر و پسر که در بهترین حالت باهم همنشین شده‌اند).

همچنین، در تصویرهای ۷ و ۹، عکاس بر موضوعاتی در عالم واقع، به‌گونه‌ای قاب‌گذاری کرده که معنای عکس، از رابطهٔ تقابلی که عناصر باهم دارند، زاده می‌شود. عکاس، از رخدادی که در جریان بوده، تکه‌ای را در لحظه‌ای معین جدا نموده و با قاب‌نهادن بر گوشه و لحظه‌ای از امری واقعی و قراردادن عناصر متضاد در قاب، دید خلاق و نگاه تیزبین خود را نشان داده است. آنچه در این عکس‌ها به تصویر درآمده، صرفاً ثبت واقعیت یا رویدادی نیست، بلکه تفسیر عکاس از آن است که زادهٔ نوع قاب انتخابی عکاس و زاویه‌دید و چگونگی سامان‌بخشی عناصر با یکدیگر و استفاده از شگرد تقابلی است. این شگرد از یک‌سو، عکس را از متنی عادی به متنی جذاب و قابل‌تأمل تبدیل کرده و از دیگر سو، موضع عکاس را در رابطه با رویداد موردنظر بیان نموده است. برای درک بیشتر اهمیت رابطهٔ تقابلی در معناآفرینی عکس و جذابیت بخشی به آن می‌توان تصویرهای ۸ و ۹ را که دارای مضمون یکسانی هستند، با یکدیگر مقایسه نمود. در تصویر ۸، یکی از معضلات جامعهٔ بشری (قحطی و گرسنگی) به شکلی عادی ثبت شده است. درواقع، آنچه توجه مخاطب را جلب می‌نماید، سوژه عکس است؛ اما عکس تصویر ۹، قحطی و گرسنگی

تصویر ۷. پنتاگون، مارک ریبورد، ۱۹۶۷ (www.akasee.com)

تصویر ۹. کودک گرسنه، سودان، کوین کارتر، ۱۹۹۳ (کوبر، ۱۳۸۹: ۳۲۲).

را به شکلی قوی‌تر، تأثیرگذارتر، برانگیزاننده‌تر و با مفهوم‌تر به‌تصویر درآورده است. این‌همه، زاده رابطه تقابلی حاکم بر عناصر عکس است که به دست عکاس، کشف و شکار شده است؛ بنابراین، یکی از راه‌های موفقیت عکاس، کشف روابط تعاملی و تقابلی حاکم بر جهان واقع و یا آفرینش این رابطه به کمک اصل همنشینی و شگردهای بیانی (مانند ایجاد کنتراست) است. از این طریق، او می‌تواند به ابعاد کنایه‌آمیز و نمادینِ عکس‌های خود (به‌عنوان یکی از خصوصیات آثار هنری) بیفزاید و رویدادهای جامعهٔ انسانی را تفسیر و نقد نماید و یا در معرض قضاوت دیگران بگذارد. به‌هر تقدیر، قاعدهٔ تعامل و تقابل نشانه‌ها، یکی از ابزارهای عکاس برای بیان و انتقال معنا و مفهوم است و از دیگر سو، وجود این شگرد در عکس‌ها، عکاس را هنرمندی تیزبین، حساس و جستجوگر که روابط موجود میان عناصر و پدیده‌های دنیای واقعی را به‌خوبی دیده و در قاب عکس خود جای داده است، معرفی می‌نماید.

معنای صریح و معنای ضمنی

نشانه‌شناسان معتقدند که متون نشانه‌ای (و حتی یک نشانه به‌تنهایی)، دارای دو گونه کلی از معناست که تحت عنوان معنای صریح و معنا یا معناهای ضمنی شناخته می‌شود. «معنای صریح را با عباراتی چون معنای مبتنی‌بر تعریف تحت‌اللفظی، معنای بدیهی یا معنای مبتنی‌بر دریافت عام توصیف کرده‌اند» (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۰۲) معنایی که اکثریت با آن هم‌رأی هستند. معنای ضمنی نیز از ماهیت و منش چندمعنایی نشانه‌ها خبر می‌دهد و براین اساس، می‌توان نشانه‌ها را در معرض تفسیر و تعبیرهای متعدد قرار داد (احمدی، ۱۳۷۱: ۵۴). در یک عکس علاوه‌بر معنای صریح که در ابتدا خود را نشان می‌دهد، معناهای ضمنی به‌دست می‌آید.

به‌بیان دیگر، اگر عکس پیام درنظر گرفته شود، این پیام هم شفاف است و هم رمزآلود (Sontag, 1977:121). در مرحله نخست، نسبت و شباهت عکس با واقعیت بیرونی، توجه مخاطب را به شناسایی عناصری از دنیای واقعی جلب می‌نماید؛ اما معنایی که در برخورد اول حاصل می‌شود، به‌واسطهٔ قوای فکری، احساسی و تخیلی مخاطب، کم‌کم جای خود را به معانی دیگری می‌بخشد.[۶] درحقیقت، معنای اولیه و صریح عکس، وابسته و برخاسته از عینیت عکس و خصلت بازنمایانهٔ آن است و معنای ضمنی، به قابلیت بیان‌گرایانه و بُعد معناشناختی عکس مربوط می‌شود. جنبهٔ تألیفیِ عکس‌ها، وابسته به معناهای ضمنی است که می‌آفرینند؛ آنجا که ذهن مخاطب معطوف به معانی ضمنی و رمزآلود عکس گشته و مکاشفه در دنیای عکس رخ می‌دهد. اگرچه عناصر درون عکس همان دلالت و معنای صریح در جهان بیرون را ندارد؛ اما عکاس می‌تواند با استفاده از ظرفیت‌های فنی و بصری، مقصود و مفهوم موردنظر خود را به زبان کنایه و اشاره، در عکس بگنجاند. به‌عبارت دیگر، برخی عکس‌ها، معنا یا معناهایی را در درون خود پنهان دارند که نشانهٔ خلاقیت و تیزبینی و درک بالای بصری عکاس در لحظهٔ گرفتن عکس و یا انتخاب هوشیارانهٔ قابی مناسب است. عکس در ظاهر چیزی را نشان می‌دهد که در عالم واقع می‌توان آن را جستجو کرد، اما هنر عکاس در این است که با خلاقیت و ابتکار خویش و به‌واسطهٔ قابلیت‌های رسانهٔ بیانی‌اش، جلوه‌هایی را با عکس به تصویر کشد که برای همه مشهود نیست و دامنهٔ دلالت‌های ضمنی را گسترش دهد. قطعاً عکس‌هایی که دارای معنا یا معناهای ضمنی هستند، نسبت به عکس‌هایی که صرفاً رابطه شباهت و همانندی را نشان می‌دهند، از اعتبار زیبایی‌شناسی و هنری بیشتری برخوردارند؛ چراکه این‌گونه عکس‌ها، عکاس‌محورند و موجودیتشان در گرو کنش خلاقانهٔ عکاس است و صرفاً حاصل عمل مکانیکی دوربین یعنی ثبت عناصر جهان واقعی نیستند. برای نمونه، تصویر ۱۰، از لحظهٔ مرگ پیرمردی عادی در دهکدهٔ اسپانیایی گرفته شده است، اما عکاس به‌واسطهٔ همنشینی مناسب عناصر و استفاده از عنصر نور و ایجاد کنتراست، بر دلالت‌های ضمنی عکس افزوده است. به‌طوری که مرگ یک انسان معمولی مانند مرگ شخصیتی مهم و حتی مقدس نشان داده شده است. درکل، فضای حاکم بر عکس و نحوهٔ همنشینی عناصر، باعث می‌شود مخاطب در مواجهه با عکس، به‌جای تماشای صرف، به تأمل و تفکر درباره مضمون عکس (مرگ) و عناصر حاضر در صحنه بپردازد.

همچنین، آنچه عکس دروازه بهشت را عکسی ماندگار گردانیده، معانی ضمنی نهفته درون آن است. مخاطب ابتدا دو پسر و دختر را می‌بیند که درحال عبور از دالانی در طبیعت

تصویر ۱۰. مرگ پیرمرد، دهکده اسپانیایی، یوجین اسمیت، ۱۹۵۱ (لاینز، ۱۱۴:۱۳۸۸)

هستند، اما این همهٔ آنچه عکس بیان می‌کند یا نشان می‌دهد، نیست. در اینجا عکاس، عناصری را از عالم واقع (یک پسر و دختر در فضای طبیعی) در کنار یکدیگر و در لحظه‌ای خاص (توجه کنید به وضعیت بدن و شکل دست و پاهای دختر و پسر درحال گام‌برداشتن) ثبت نموده است و با ایجاد حالت ضد نور و کنتراست شدید، فضایی خلق نموده که سبب استحاله عناصر واقعی به عناصری نشانه‌ای و نمادین شده است: نسل آینده (پسر و دختر) گریزان از سیاهی و تاریکی دوران، به‌سوی آینده‌ای روشن گام برمی‌دارند.

باید خاطرنشان نمود که معانی ضمنی تا حد بسیاری وابسته به افق فکری و فرهنگی مخاطب بوده و به زمینه و بافت ارائه عکس نیز مربوط می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۱: ۵۴). درهر صورت، معانی ضمنی بر پایهٔ عناصر درونی عکس و درنتیجهٔ روابط همنشینی (تعاملی یا تقابلی) میان آنها زاده می‌شود؛ مانند تصویر ۱۱ که دیدار دو شخصیت سیاسی را روایت می‌کند؛ اما اهمیت و ارزش عکس، به ماهیت خبری این رویداد برنمی‌گردد، بلکه به دلیل معانیِ ضمنی‌ای است که به‌واسطهٔ نحوهٔ همنشینی عناصر درونی عکس، ایجاد شده است. *کلینتون*[۷] در سمت راست عکس قرار گرفته که از اهمیت بیشتری در بسیاری از فرهنگ‌ها برخوردار است و هیکلش درشت‌تر از *عرفات*[۸] به نظر می‌رسد. عرفات دو دست خود را بر دست کلینتون نهاده و به‌طرف خود می‌کشاند درحالی که خنده مفرط بر لبانش نقش بسته است. درمقابل، نگاه کلینتون مرموزانه به نظر می‌رسد و حالت و شکل بدنش، به‌نوعی بی‌رغبتی و بی‌تمایلی او را نشان می‌دهد. او درحالی به عرفات نگاه می‌کند که غرق در افکار خود است. این عناصر و نشانه‌ها، بیننده را به معانی‌ای ضمنی سوق می‌دهند؛ معانی‌ای چون چاپلوسی و اشتیاق یاسر عرفات در مقابل بی‌میلی و عدم تمایل کلینتون. از همه مهم‌تر، عکس، کلینتون را شخصیتی قدرتمند نشان می‌دهد و عرفات را ضعیف و وابسته.

تصویر ۱۱. دیدار کلینتون و عرفات (اکرت، ۱۳۸۹:۱۳۲)

تصویر ۱۲، در لحظه‌ای گرفته شده که در نگاه اول، عده‌ای را نشان می‌دهد که منتظر ورود شخصی هستند. دو نگهبان درحال گشودن دروازه هستند و شخص موردنظر، پشت درِ نیمه‌باز درحال ورود است. این فضای خبری و آشکار و صریح عکس، معنایی ضمنی در خود پنهان دارد، همنشینی مجموعهٔ عناصر واقعی عکس، قدرت و اقتدار فردی که درحال واردشدن است را به‌خوبی بیان می‌کند. حتی اگر ندانیم این شخص کیست و آیا شخصی صاحب قدرت هست یا نه.

هرچند از عناصر تصویر ۱۳، در نگاه نخست، به آموزش و آمادگی گروهی از نظامیان در شب پی برده می‌شود؛ اما لحظه‌ای که عکاس برگزیده و نحوهٔ آرایش عناصر با یکدیگر، فضایی را خلق نموده که معانی دیگری به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. فضای غبارآلود و نوری که یک‌طرف پیکره‌ها را روشن نموده، بیانگر ستونی از آدمک‌های ماشینی است که فاقد هرگونه فکر و احساس و عاطفه انسانی‌اند و مانند اسلحه‌ای آماده و مرگبار دراختیار آدمکی دیگر قرارگرفته‌اند. شکل این آدمک که در سمت راست عکس قرار گرفته، از آدمک‌های تحت فرمانش متفاوت است، هویتش نیز معلوم نیست و فضای ضد نور، شکل و حالتش، او را نه در مقام انسانی صاحب قدرت و نیرو، بلکه همچون مجسمه‌ای نشان می‌دهد که توسط فرد یا افرادی به منظوری خاص ساخته شده است. او نیز مانند آدمکی ماشینی تحت فرمان افرادی دیگر است؛ بنابراین، عکس می‌گوید بازیگران اصلی این صحنه خارج از فضای عکس‌اند. در این عکس، تنها مهره‌های شطرنجی مشاهده می‌شود که بازیگران جنگ قدرت و ثروت دیگران‌اند.

با این تفاسیر، عکاس در مقام هنرمند، برای افزودن بر قابلیت‌های بیانگرایانه و خلاقانهٔ عکس خود، می‌تواند بر دامنهٔ دلالت‌های ضمنی آن بیفزاید. بدین منظور، او علاوه‌بر انتخاب قابی مناسب، می‌تواند از امکانات فنی دوربین و شگردهای متعدد نیز استفاده نماید تا عکس، بیانی رمزگونه و استعاره‌ای

تصویر ۱۲. ورود رئیس‌جمهور روسیه، آژانس عکس فرانسه (www.asriran.com)

یافته و فکر، احساس و قوهٔ تخیل مخاطب را به خود جلب نماید. این شگردها طیف وسیعی را دربرمی‌گیرند، مانند تغییر فاصله، استفاده از دیافراگم باز یا بسته برای عمق میدان کمتر یا بیشتر، استفاده از لنزهای زاویه بسته یا باز، ایجاد حرکت در دوربین، فیلم‌های حساسیت پایین برای کنتراست و تیرگی بیشتر، بالابردن حساسیت فیلم برای رسیدن به تصویری با دانه‌های درشت، توجه به نور و وضوح تصویر.

بافت و زمینه

یکی از مسائل مهم نشانه‌شناسی، نقش بافت و زمینه در آفرینش و دگرگونی معنای نشانه‌ها و متون نشانه‌ای است. بافت، شرایط دریافت و خوانش متن را فراهم می‌سازد. براساس این اصل، هر متن نشانه‌ای، معنایش باتوجه‌به زمینه‌ای که در آن قرار دارد، ساخته می‌شود. متون، پیوسته براساس بافتی که در آن قرار می‌گیرند، مدلول‌های تازه و متفاوتی پیدا می‌کنند (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۵۰). در این رابطه، عکس‌ها نیز معانی ثابت و واحدی با خود حمل نمی‌کنند و چهره یکسانی به مخاطبان خود نشان نمی‌دهند و یکی از عوامل مؤثر در رابطه با معناآفرینی عکس‌ها، زمینه و بافت ارائه آنهاست. بافت و زمینهٔ عکس، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین عوامل است که بر معنای درونی عکس تأثیر می‌گذارد و آن را تغییر می‌دهد. از سوی دیگر، بافت در دگرگونی معنای ضمنی هر عکس نیز مؤثر است. به‌طورکلی، عکس، بسته به این‌که در چه زمینه و بافتی موردتماشا و ارزیابی قرار گیرد، معنایش دچار تغییرات متفاوت گشته و گاه معناهای متضادی به خود می‌گیرد. معروف‌ترین عکس در این رابطه، تصویر ۱۴ است.

عکس موردنظر در سه زمینه متفاوت به چاپ رسیده که در هرکدام، معنای خاصی به خود گرفته است. ابتدا در مجله مربوط به کافه‌ها در پاریس، بار دیگر در مجله‌ای در رابطه با مصرف الکل و سرانجام در مجله‌ای درباره فحشا (جی و هورن، ۱۳۸۸: ۴۸). عکس تصویر ۶ نیز برای اولین‌بار در

تصویر ۱۳. شبه‌نظامیان تامیل، نچوی، ۱۹۸۶ (کریم‌مسیحی، ۱۷۴:۱۳۸۹)

نمایشگاه خانواده بشر به نمایش گذاشته شد که مخاطبان آن در شرایط بعد از جنگ جهانی دوم، تأویل متناسب با دوران را از آن داشتند. دختر و پسر (نسل آینده)، بیزار از دنیای سیاه و تاریکی که جنگ جهانی دوم ایجاد کرد، به‌سوی نور درحرکت‌اند؛ که به معنای حرکت به‌سوی آینده‌ای بهتر و روشن‌تر برای نسل پس از دوران جنگ است. بنابراین، یکی از عوامل مداخله‌گر و تأثیرگذار در خوانش عکس‌ها، بافت و زمینه ارائه آن است و حتی ممکن است زمینه ارائه عکس، بر ارزش‌های زیبایی‌شناسانه عکس افزوده یا بکاهد، توجه مخاطبان را بیشتر جلب نماید و در داوری آنها درباره آن، اثر مثبت یا منفی بگذارد.

بااین‌حال، باید توجه داشت که برخلاف عکس‌هایی که ارزش و کیفیت آنها وابسته به زمینه تاریخی یا موقعیت اجتماعی خاصی است، عکس‌هایی وجود دارند که از بافت و زمینه دوران خود فراتر رفته و از ارزش‌های بصری، زیبایی‌شناسی و معنایی آنها، با گذشت زمان کاسته نمی‌شود؛ بلکه آثاری نمادین می‌گردند که مفاهیم جهان‌شمولی را فراتر از بافت زمانی و مکانی خود یادآوری می‌کنند (تصویرهای ۱، ۴، ۶، ۱۰ و ۱۳). ازاین‌رو، عکاس می‌تواند به کمک امکانات و قابلیت‌های فنی ابزارش و شگردهای بیانی رسانه‌اش، اثری خلق نماید که اعتبارش تنها وابسته به زمینهٔ ارائه آن نباشد. بسیاری از آثار هنری به‌دلیل برخورداری از ارزش‌های هنری و محتوایی یا بصری و زیبایی‌شناسی، ماندگار شده‌اند و منتقدان و نظریه‌پردازان، همواره برای بیان نظریه‌های خود، از آنها استفاده می‌کنند و مخاطبان را بدانها ارجاع می‌دهند.

بینامتنیت

تعامل و گفتگوی میان متن‌ها و روشی را که در آن، خوانش یک متن در پرتو متون دیگر صورت می‌گیرد، بینامتنیت

تصویر ۱۴. کافه در پاریس، رابرت دوانو، ۱۹۵۸ (جی و هورن، ۴۹:۱۳۸۸)

می‌نامند. «در این چارچوب فرض براین است که میان متون و نوشته‌ها نوعی علاقه و قرابت وجود دارد و می‌توان گفت که متن‌ها همواره با هم درحال گفتگو و تعامل‌اند» (ضیمران، ۱۷۳:۱۳۸۲)

به‌زعم *کریستوا*[۹] می‌توان متون را براساس دو محور بررسی کرد: یکی محور افقی که خالق را به مخاطب پیوند می‌دهد و دیگری محور عمودی که متن را با سایر متون مرتبط می‌سازد (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۸۴). در این رابطه، همان‌طور که روابط و نشانه‌های درون عکس، در فهم و خوانش و ارزیابی عکس‌ها نقش دارند، روابط این عناصر و نشانه‌ها با سایر عکس‌ها و متون نیز بایستی موردتوجه قرار گیرند. در پایه‌ای‌ترین سطح، برخی عکس‌ها، اشاره‌ای آشکار و مستقیم و یا غیرمستقیم به سایر عکس‌ها یا آثار هنری دیگر دارند؛ که البته این مسئله به دایره شناخت مخاطب نسبت به سایر متون و عکس‌ها وابسته است. برهمین اساس، ممکن است مخاطب از ظاهر عکس به طرف روابط موجود میان عکس با دیگر عکس‌ها و آثار هنری کشیده شود.

برای نمونه، «تاریخ‌پژوهان به این نکته توجه کرده‌اند که عکس‌های لانگ- هم از نظر موضوع و هم از نظر کادربندی- با بسیاری از نقاشی‌های هنر غرب درباره مریم مقدس و مسیح پیوند دارند» (ولز، ۱۳۹۰: ۶۱) عکس ۱۰ نیز از نظر تیرگی و روشنی، مانند نقاشی‌های *رامبراند*[۱۰] می‌نماید. عکاس با نوع قابی که برگزیده و افزایش کنتراست عکس، مرگ انسانی معمولی را مانند مرگ انسانی مهم و برجسته نشان داده و فضایی را آفریده که تابلوهای نقاشی درباره مرگ مسیح به ذهن متبادر می‌کند. در نمونه‌ای دیگر، عکس ۱۵ که حالت و جهت نگاه مادر و فرزند در آن از نقاط قوت عکس است، آثار و نقاشی‌هایی را که مسیح در دامان مریم نشان می‌دهند، به ذهن متبادر می‌کند. بنابراین، فضا، موضوع و شکل و عناصر یک عکس، می‌تواند ذهن مخاطب را به‌سوی آثار هنری دیگر سوق دهد؛ حتی ممکن است در یک عکس، فقط یک عنصر نقش بینامتنیت را بازی نماید. به‌طور مثال در عکس تصویر ۱۶، دستی که در گوشهٔ عکس قرار دارد، بیننده را به یاد دست در نقاشی آفرینش انسان اثر معروف *میکلانژ*[۱۱] می‌اندازد.

اگرچه رابطهٔ بینامتنی میان آثار مختلف لزوماً به‌گونه‌ای آگاهانه توسط هنرمندان شکل نمی‌گیرد، اما بینامتنیت به عکاسان یادآوری می‌کند که دامنه مطالعات خود را درباره انواع متون به‌خصوص متون تصویری گسترش دهند؛ چراکه از این طریق، منابع الهام مضمونی و مفهومی به‌دست می‌آورند و می‌توانند به نوآوری و ابداع در زمینهٔ چگونگی آفرینش و خلق آثار خود بپردازند.

درمجموع، باتوجه‌به مباحث مطرح‌شده، می‌توان گفت با به‌کارگیری ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی، عملکرد عکاس و نحوهٔ برخورد او با پدیده‌های عالم واقعی و چگونگی بهره‌گیری او از امکانات و قابلیت‌های بیانیِ رسانهٔ خویش مشخص می‌گردد. اگرچه «هدف اصلی نشانه‌شناسی، تبیین سازوکار تولید معنا در متون مختلف است» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۴)؛ بااین‌حال، درنتیجهٔ تحلیل و خوانش عکس‌ها از طریق ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی، جنبه‌های متعدد آشکار و پنهان مضمونی، مفهومی، زیبایی‌شناسی و هنریِ عکس‌ها نیز تا حد زیادی آشکار می‌شود. درحقیقت، ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی، نه‌تنها چارچوبی روشمند و علمی برای خوانش و فهم بهتر و بیشتر لایه‌های معنایی عکس‌ها ارائه می‌نماید، بلکه سطح کیفی (زیبایی‌شناسی) آنها را نیز برملا می‌سازند.

نظریه‌پردازان و نشانه‌شناسان حوزهٔ عکاسی، دسته‌بندی‌های مختلفی برای عکس‌ها قائل شده‌اند و برمبنای این دسته‌بندی‌ها به توصیف و تحلیل و حتی نقد و ارزیابی عکس‌ها مبادرت ورزیده‌اند. در این راستا، باتوجه‌به اینکه دوربین، سوژه و عکاس، سه عامل اصلی تولید عکس‌اند، از طریق کاربست ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی، می‌توان تشخیص داد که عکس، مخاطب را به کدام یک از این سه عامل ارجاع می‌دهد. از این طریق، نوعی از دسته‌بندی عکس‌ها به‌دست می‌آید. بدین

تصویر ۱۵. میناماتا، یوجین اسمیت، ۱۹۷۲ (برت، ۱۰۶:۱۳۷۹)

تصویر ۱۶. معادن طلای برزیل، سالگادو، ۱۹۸۶ (کریم‌مسیحی، ۱۳۸۹: ۱۷۸)

شکل که این ابزارها کمک می‌نمایند تا بتوان براساس سه عامل اصلیِ تولید عکس‌ها، آنها در قالب سه گروه کلی تقسیم کرد: ۱. دوربین‌محور ۲. سوژه‌محور ۳. عکاس‌محور. اگرچه این نوع تقسیم‌بندی، صرفاً به کاربست ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی مربوط نمی‌شود و دامنه کلی‌تری را دربرمی‌گیرد، اما ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی، در شناسایی جهت ارجاع عکس‌ها مؤثرند و کمک می‌نمایند تا بتوان بهتر و دقیق‌تر، عکس‌ها را در این سه گروه جای داد. همچنین، لازم است بیان شود که این تقسیم‌بندی، مطلق نیست؛ بلکه در هر عکس، یکی از عوامل اصلی تولید عکس (دوربین، سوژه، عکاس) بیشتر خودنمایی می‌کند.

روزانه میلیون‌ها عکس توسط مردم از موضوعات مختلف گرفته می‌شود؛ جهت ارجاع بسیاری از این عکس‌ها، به دوربین است. آثاری که تنها و صرفاً قدرت دوربین به‌مثابه ابزاری ثبت‌کننده را گواهی می‌دهد و در آنها، سلطهٔ ابزار مکانیکی (دوربین) بر عکاس (صرفاً به‌عنوان کسی که دکمه شاتر را تخلیه نموده است) هویداست و خصلت‌های هنری و جنبه‌های تألیفی و تفسیری در آنها دیده نمی‌شود. در این عکس‌ها به‌جای حضور عکاس و کنشگری هنرمندانه و خلاقانهٔ او، عاملیت با ابزار مکانیکی (دوربین) است؛ «به قول سارکوفسکی، برخی عکس‌های اوانز طوری گرفته شده‌اند که یک زاویه‌دید معمولی و متعارف از صحنه دیده می‌شود و گویی اگر خود ما در آن صحنه می‌بودیم، همان چیز را می‌دیدیم و ثبت می‌کردیم» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۵۱) به‌هرحال، در این نوع از عکس‌ها، عکاس با دوربین، صرفاً موضوع، واقعه یا لحظه‌ای از واقعیت بیرونی را ثبت نموده است و حضور او چندان ملموس و آشکار نیست (تصویرهای ۱۷ و ۱۸). البته برخی از عکاسان معروف، به شکلی آگاهانه، این رویکرد را انتخاب نموده‌اند؛ مانند *واکر اوانز*[۱۲] که ترجیح می‌داد حضور خویش را در عکس‌ها، نامحسوس سازد (تاکر، ۱۳۷۷: ۵۹).

به‌هر تقدیر، همان‌طور که انسان در بیشتر مواقع از زبان عادی و روزمره برای انتقال پیام خود به دیگران فارغ از هرگونه پیچیدگیِ کلامی استفاده می‌کند، در عکس‌های دوربین‌محور نیز، عکاس از دوربین به شکلی ساده برای ثبت موضوعی استفاده کرده است. درواقع، در این‌گونه عکس‌ها، خصلت نسخه‌بردارانه دوربین بیشتر از هر چیز خودنمایی می‌کند و عکس، از همانندی‌ها سخن می‌گوید و مخاطب را به شناسایی چیزها و مکان‌ها دعوت می‌کند. خصلت اصلیِ این عکس‌ها، ارجاع به واقعیتی بیرونی است که دوربین توانسته به‌شکلی دقیق، بی‌جرح و تعدیل و بی‌کم و کاست ثبت نماید. همان خصلتی که در آغاز پیدایش دوربین عکاسی مورداستقبال برخی از منتقدان و هنرمندان قرار گرفت و پیرو آن، عکاسی به‌دلیل صحت و دقت غیرقابل‌تصورش به واقعیت، موردستایش قرار گرفت (برت، ۱۳۷۹: ۲۱۷).

در سطحی دیگر، برخی از عکس‌ها از تسلط و جذابیت موضوع خود خبر می‌دهند؛ موضوعی خبری، عجیب، مهم و حیرت‌آور که اهمیت کار عکاس، در خوش‌اقبالی‌اش برای ثبت آن در لحظه‌ای از زمان بوده و عکاس به‌جای تفسیر و ارزیابی موضوع، بیشتر به ثبت و جاودانه‌ساختن آن نائل گشته است. البته در این میان، باید به نکته‌سنجی و تیزبینی عکاس در شکار لحظه یا سوژهٔ موردنظر نیز اشاره کرد. بااین‌همه، کماکان مانند عکس‌های دوربین‌محور، در اینجا نیز بیشتر با ثبت و برداشت تصویر و نهایتاً شکار به‌موقع و دقیق سوژه‌ای با دوربین روبرو می‌شویم و هنوز نمی‌توان به‌طور کامل، دوربین و سوژه‌ها را تابع کُنش هنرمندانهٔ عکاس دانست و آنچه را عکس نشان می‌دهد یا بیان می‌کند، حاصل این کُنش درنظر گرفت. اگرچه این نوع عکس‌ها می‌توانند دارای جنبه‌های مهیج، برانگیزاننده، عجیب، جالب و یا عاطفی باشند، اما مسئله

تصویر ۱۷. واکر اوانز، کافی‌شاپ، ۱۹۳۵.
(www.shorppy.com/node/5776)

تصویر ۱۸. دورتیا لانگ، مادر و فرزندانش، ۱۹۳۶.
(www.loc.gov/pictures/item/fsa19998021539/p/)

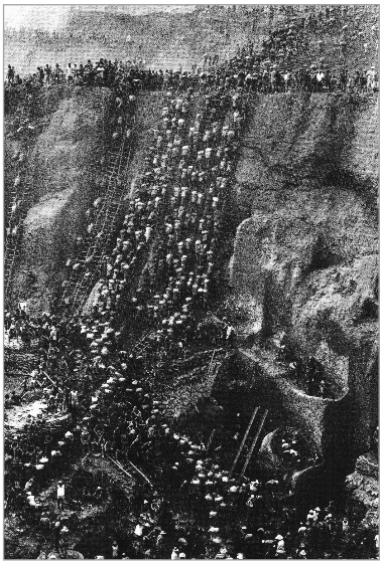
اصلی این است که این کارکردها، زادهٔ سوژه و مضمون عکس هستند تا کنش هنرمندانهٔ و خلاقانهٔ عکاس. برای نمونه، تأثیرگذاری عاطفی تصویرهای ۸ و ۱۹، از موضوع‌شان نشأت می‌گیرد و نه از کنش آگاهانه و خلاقانهٔ عکاس؛ درحالی که کارکرد و تأثیر عاطفی تصویرهای ۴، ۷، ۹، ۱۰ و ۱۵، درنتیجه گزینش و ترکیب عناصر درون عکس توسط عکاس، به‌دست آمده است. به‌هر حال، این نوع عکس‌ها، خصلت بیانگرایانه عکس را نشان می‌دهند، ولی این خصلت، بیش از آنکه زادهٔ کُنش هنرمندانه عکاس باشد، برآمده از سوژهٔ عکس است.

در میان این دو گروه از عکس‌ها، عکس‌هایی هستند که باوجود موضوع قابل‌تأمل و جذاب خود، ما را به شخصیتی به نام عکاس ارجاع می‌دهند. چراکه برخلاف دو نوع قبلی از عکس‌ها که بر برداشت تصویر استوار بودند، این نوع از عکس‌ها، بر ساخت تصویر استوارند و عاملیت و کُنشگر اصلیِ این ساخت، عکاس است نه ابزار (دوربین). کنشگری که در مقام هنرمندی خلاق، سلطهٔ خود را بر دوربین، موضوع و رویداد یا حادثهٔ موردنظر انداخته و دوربین و موضوع صرفاً ابزار و بهانه و محملی برای ارائه تفکر، اندیشه و احساس او به طریقی خلاق بوده است (تصویرهای ۱، ۲، ۴، ۶، ۷، ۱۰، ۱۵ و ۱۶). چراکه ثبت موضوع، کار دوربین است، اما عکاس تنها به ثبت پدیده‌ها نمی‌پردازد، بلکه می‌تواند موضع خود را درباره موضوع به بیان درآورد. درحقیقت، عکاس با دوربین می‌بیند، می‌یابد و تفسیر می‌نماید. هنرمندی که با نگاه دقیق و تیزبین خود بر آنچه دیگران توانایی دیدن آن را ندارند، قابی مناسب گذاشته و دوربین در دستانش ابزاری برای انتقال تفکر خلاق یا حس زیبایی‌شناسانه‌اش است. به‌بیان دیگر، عکاس سعی کرده نشان دهد که «عکس‌ها، نه‌تنها گواه آن چیزی هستند که وجود دارد، بلکه شاهدی بر آن چیزی هستند که فرد می‌بیند البته نه‌فقط برای ثبت‌کردن بلکه برای نوعی ارزیابی‌نمودن جهان» (Sontag,1977:88)

تصویر ۱۹. سایگون، مالکوم براون، ۱۹۶۳ (کریم‌مسیحی، ۱۴۰:۱۳۸۹)

اگرچه عکس‌های سادهٔ دوربین‌محور نیز نیازمند تفسیرند، اما عکس‌های عکاس‌محور همچون نشانه و نمادهایی رمزآلودند که می‌باید رمزگشایی شوند و معانی و مفاهیم عمیق‌تر از آنی را دارند که به‌ظاهر نشان دهند. شاید بتوان این جمله را دربارهٔ این نوع از عکس‌ها کاملاً صادق دانست که «عکس، کلمه‌ای است که هزاران کلمه را دربردارد» (مایکلز، ۱۹۶:۱۳۷۹)

به‌هر حال، عکس‌های عکاس‌محور، از یک ثبت دقیق و ماهرانه فراتر می‌روند و قوای فکری و احساسی مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهند و او را به درگیرشدن اندیشمندانه با عکس فرامی‌خوانند. به‌طور مثال عکس تصویر ۲۰، دید نسبتاً عادی و گزارشی از صحنه ارائه می‌دهد، اما عکس تصویر ۱۶ که در همان فضا گرفته شده، از سویی توانایی و دید خلاق عکاس را به رخ می‌کشد و از دیگر سو، مخاطب را به کشف و آفرینش مفاهیم متعدد وامی‌دارد. اگر به جنبه‌های هنری عکاسی به‌عنوان یک رشته هنری، توجه و تأکید شود، عکس‌هایی که در آنها تفسیر و دید یکّه و خلاق عکاس، عنصر غالب و مسلط نباشد و بیشتر نشانگر قدرت ابزاری مکانیکی یا رویدادی مهم و جذاب باشد، اعتبار هنری و زیبایی‌شناسانه کمتری دارد. چراکه عکس‌های عکاس‌محور این مسئله را خاطرنشان می‌سازند که دوربین در دستان عکاس همانند قلم‌مو در دست نقاش است تا ایدهٔ و خلاقیت خود را با عکس نشان دهند. تفاوت در اینجاست که نقاش با سطحی خالی (بوم نقاشی) روبروست و به مدد قوهٔ تخیل و ابتکار خویش، تصویر موردنظر خود را بر روی آن می‌کشد، اما عکاس از همان ابتدا با قابی پر مواجه می‌شود؛ بنابراین، عکاس می‌تواند از دریچهٔ دوربین، دست به گزینش و ترکیب عناصر دنیای پیرامون



تصویر ۲۰. معادن طلای برزیل، سالگادو (www.chilick.com)

بزند و عناصر و اجزای جهان بیکران بیرونی را در حکم مادهٔ خام فعالیت عکاسانهٔ خویش بداند و به کمک شگردهای بیانی عکاسی (قاب، دوری و نزدیکی، عمق میدان، نور، کنتراست، لنز زاویه باز یا بسته و ...) سوژه را تابع فکر و اندیشه و مقصود بیانیِ خود سازد، در غیر این‌صورت، خود تابع سوژه‌ای شده که با دوربین صرفاً آن را ثبت نموده است.

همان‌طور که شاعران و نویسندگان به آشنایی‌زدایی از زبان عادی و روزمره می‌پردازند و با به‌کارگیری صنایع ادبی (استعاره و تشبیه و...)، مقصود خود را به زبان کنایه و اشاره و به شکلی تأثیرگذار و ماندگار بیان می‌کنند، عکاس نیز در مواجهه با دنیای پیرامونش، می‌تواند از ثبت عادی واقعیت بیرونی فاصله گیرد و ابزار خود را از سیطرهٔ نمایش سوژه‌های جالب و جذاب رها سازد. درعوض، به مدد امکانات و قابلیت‌های فنی ابزار خویش و شگردهای بیانی رسانه‌اش، به اظهار نظر درباره جهان پیرامونی و عناصر و رویدادهای آن بپردازد و چشم‌اندازی تازه از عناصر، وقایع و مکان‌ها ارائه نماید؛ به‌طورکلی از هرآنچه به‌زعم او ارزش نگریستن داشته باشد، عکس بگیرد. این‌گونه، عکس، پیش‌تر و بیش‌تر از آنکه مخاطب را به دوربین یا سوژه ارجاع دهد، به سازندهٔ آن ارجاع می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله برخی از ابزارهای تحلیلیِ رویکرد نشانه‌شناسی: جانشینی و همنشینی، تعامل و تقابل نشانه‌ها، معنای صریح و ضمنی، بافت و زمینه، بینامتنیت، در تحلیل و خوانش عکس‌ها (مستند) به آزمون و تحلیل گذاشته شد و با نمونه‌های تصویری متعدد مستندسازی گردید. از همین روی، روشن شد که با به‌کارگیری ابزارهای تحلیلیِ موجود در رویکرد نشانه‌شناسی، روشی نظام‌مند برای توصیف و تحلیل و درک و فهم بیشتر و بهتر عکس‌ها فراهم می‌گردد. اهمیت به‌کارگیری این روش در این است که از این طریق، زوایای مختلف مفهومی، بصری و زیبایی‌شناسی عکس‌ها آشکار گشته و چارچوبی روشمند برای تجزیه و تحلیل عکس‌ها و ابعاد معناشناختی و زیبایی‌شناسانه آنها فراهم می‌گردد. چارچوبی که روشن می‌سازد عکاس، از دنیای وسیع واقعی، چه گزینشی انجام داده و چگونه عناصر انتخابی درون عکس را برمبنای مقصود خود سامان بخشیده و از چه شگردهای فنی یا بصری برای بیان و انتقال معنا و مفهوم یا حس موردنظرش استفاده کرده است. به‌عبارت دیگر، براساس ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی می‌توان سنجید که عکاس در مقام هنرمند تا چه حد توانسته سلطه خود را بر دوربین (به‌عنوان ابزار هنری‌اش) و عناصر و ابژه‌های عالم واقعی (به‌مثابه سوژه‌هایش) اعمال نماید و با تکیه بر خلاقیت خود، از امکانات ابزار بیانی‌اش (دوربین) سود ببرد تا به‌جای ثبت ساده موضوع، به بیان موضع و دیدگاه خویش بپردازد. ازدیگر سو، با عکسی که می‌آفریند، پدیده‌های گوناگون جهان واقعی را تفسیر و ارزیابی نماید، یا در معرض قضاوت دیگران قرار دهد و قوه تخیل یا احساس مخاطب را برانگیزاند و مجالی برای تأمل و تفکر او مهیا سازد. درمجموع، به کمک کاربست ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی می‌توان جهت ارجاع عکس‌ها را بهتر و دقیق‌تر تشخیص داد. از این طریق، براساس سه عامل اصلی تولید عکس‌ها، می‌توان آنها را در سه دسته کلی قرار داد که باتوجه‌به درجه اهمیت عبارت‌اند از: ۱. عکس‌های عکاس‌محور ۲. عکس‌های سوژه‌محور ۳. عکس‌های دوربین‌محور. اگر به سویهٔ هنری عکاسی توجه شود، زمانی می‌توان از موفقیت عکاس در مقام هنرمند سخن گفت که عکس، فارغ از اینکه چه مضمونی را دربرمی‌گیرد، به‌جای ارجاع به سوژه‌ای مهم و یا عمل ثبت توسط دوربین، وجودش درگرو و بیانگر کنش هدفمند و خلاقانه عکاس باشد. اگرچه نمی‌توان قواعد و دستورالعملی قطعی ارائه کرد که به یک عکس خوب بینجامد، اما برانگیختن حساسیت و افزایش آگاهی عکاسان نسبت به مباحث نشانه‌شناسی، در ارتقای سطح کیفی آثار آنان از دیدگاه بصری و مفهومی، مفید و مؤثر خواهد بود. پیشنهاد می‌شود انواع شاخه‌های عکاسی، براساس ابزارهای تحلیلیِ نشانه‌شناسی، بررسی و تجزیه و تحلیل گردند. همچنین، درباره نقش و اهمیت این ابزارها در حیطهٔ نقد عکس نیز مطالعاتی صورت گیرد.

پی‌نوشت

۱. امروزه با اختراع دوربین دیجیتال، نوعی از عکاسی تحت عنوان عکاسی «ساختنی» رواج یافته است. در این روش، عکاس به‌وسیلهٔ نرم‌افزارهای ویرایش عکس، به ترکیب عناصر پرداخته و اثر خود را می‌سازد. لازم به توضیح است که منظور از عکاسی در این مقاله، عکاسی از نوع گرفتنی است که عکس، بر پایهٔ ثبت عناصر دنیای واقعی، تولید می‌شود و دخل و تصرف در آن تنها محدود به اصلاح کنتراست و نور و رنگ است.

۲. به‌طورکلی «نشانه‌شناسان به دنبال پاسخ به این پرسش‌اند که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چطور بازنمایی می‌شود» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱). ازاین‌رو، آنها برای تبیین این مسئله، به بررسی نشانه‌ها در چارچوب یک نظام پرداخته و به اصول و قواعدی (مانند همنشینی و جانشینی و...)که نشانه‌ها براساس آنها به ظهور رسیده و معناآفرینی می‌کنند، متوسل می‌گردند. درواقع، می‌توان این اصول و قواعد را ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی دانست. لازم به ذکر است که ابزارهای تحلیلی عنوان‌شده، برخی مربوط به رویکرد ساختارگرایی هستند، برخی پساساختارگرایی؛ مانند بافت و زمینه و بینامتنیت.

۳. عکاسی مستند یکی از رایج‌ترین شاخه‌های عکاسی است که طیف وسیعی از عنوان عکاسی مطبوعاتی، خبری، خیابانی و عکاسی مستند اجتماعی را دربرمی‌گیرد. ازاین‌رو، با انتخاب نمونه‌های تصویری از این شاخهٔ عکاسی، دامنهٔ بحث، وسیع‌تر و جامع‌تر می‌گردد.

۴. عنوان یک عکس نیز می‌تواند در حکم لایه‌ای همنشین برای عکس عمل نماید. چه‌بسا عنوان، معنا و مفهوم عناصر همنشین عکس را تکمیل نموده یا دگرگون سازد. این مسئله می‌تواند موضوع پژوهشی مستقل قرار گیرد.

5. Dorothea Lange

۶. بارت در مقاله مهم خود «بلاغت‌شناسی تصویر»، به‌خوبی این موضوع را تفسیر کرده است. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: بارت، رولان (۱۳۹۳). بلاغت‌شناسی تصویر، ترجمه مجید اخگر، در گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم، تهران: سمت.

7. Clinton
8. Arafat
9. Kristeva
10. Rembrandt
11. Michelangelo
12. Walker Evans

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۷۱). **از نشانه‌های تصویری تا متن**. چاپ اول. تهران: مرکز.
- اکرت، رابرت (۱۳۸۹). **زبان عکس**. ترجمه اسماعیل عباسی و محسن بایرام‌نژاد، چاپ دوم، تهران: حرفه هنرمند.
- برت، تری (۱۳۷۹). **نقد عکس**. ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- جی، بیل و هورن، دیوید (۱۳۸۸). **درباره نگاه به عکس‌ها**. چاپ اول، ترجمه محسن بایرام‌نژاد، تهران: حرفه هنرمند.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم. تهران: سوره مهر.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۳). **نشانه‌شناسی کاربردی**. چاپ دوم، تهران: قصه.
- سونسون، گوران (۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی عکاسی، در جستجوی نمایه**. ترجمه مهدی مقیم‌نژاد،چاپ اول، تهران: علم.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۲). **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**. چاپ اول، تهران: قصه.
- کریم‌مسیحی، یوریک (۱۳۸۹). **در جهت عکس**. چاپ دوم، تهران: بیدگل.
- کوبر، کنت (۱۳۸۹). **فتوژورنالیسم**. ترجمه و تدوین اسماعیل عباسی، چاپ اول، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). **نشانه‌شناسی**. ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم. تهران: آگه.
- لاینز، ناتال (۱۳۸۸). **عکاسان و عکاسی**. ترجمه وازریک درساهاکیان و بهمن جلالی، چاپ چهارم، تهران: سروش.
- مایکلز، دوئین (۱۳۷۹). **دنیای تصاویر روایی**. چاپ اول، ترجمه عبدالرضا پایدار، تهران: امیرکبیر.
- مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳). **عکاسی و نظریه**. چاپ اول، تهران: سوره مهر.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶). از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس، **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**. (۵)، ۱۱۶-۹۹.
- ولز، لیز (۱۳۹۰). **عکاسی: درآمدی انتقادی**. ترجمه سولماز خطایی‌لر، ویدا قدسی و دیگران، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- هاوزر، رابرت (۱۳۸۱). من کی‌ام و از کجا آمده‌ام، **فصلنامه حرفه هنرمند**. (۱)، ۱۵-۶. W

- Sonesson, G. (1997). **An Essay Concerning Images: From Rhetoric to Semiotics by Way of Ecological Physics**. Semiotica, 109(1/2). 41-140.
- Sontag, S. (1977). **On Photography**. Harmondsworth: penguin books.
- URL 1: www.akasee.comhttp://
- URL 2: http://www.asriran.com
- URL 3: www.chilick.comhttp://
- URL 4: http://www.shorppy.com/node/5776.
- URL 5: http://www.loc.gov/pictures/item/fsa19998021539/p/

Received: 2016/03/01/
Accepted: 2016/04/27

Photograph Reading and Analysis Based on Analytical Instruments of Semiotic Approach

Alireza mehdizadeh*

Abstract

Although recording of real-world elements has been forged in the nature of photography, a photograph doesn't provide a similar and as much as identical reality of the world, and it has an expressionistic capability besides its representative characteristic as well. Therefore each photograph can be seen as an indicative text which provides several implications for the addressees' interpretation and hermeneutics. So reading and analyzing a photograph on the basis of analytical instruments of the semiotic approach, and also extending the studies with regard to the criticism of photographs, are the purposes of this paper. Thus in this paper, some of the analytical instruments of semiotic approach such as the principle of substitution and accompaniment, indication of interaction and contrast, meaning of implicit and explicit, texture with context or intertextuality, have been experimented in analyzing and reading a photograph. The raised questions are: 1. what is the mechanism and function of analytical instruments in reading a photograph? 2. What is the significance of these instruments in analyzing- reading and criticism of a photograph? The research methodology is descriptive-analytical.

The results indicate that applying the semiotic approach instruments, in addition to systemic analyzing and reading of photos, various conceptual, visual and aesthetic manifestations would be revealed and a framework would be provided for aesthetic and qualitative evaluation. Hence according to the semiotic analytical instruments, photographs are categorized in three general groups in respect of their importance: 1. Photographer-oriented, 2. Subject-oriented, 3. Camera-oriented.

Keywords: analysis and reading of photograph, semiotic approach, semiotic analytical instruments, criticism of photograph

* Assistant professor, Saba Faculty of Arts and Architecture, Shahid Bahonar University of Kerman