ویلیام جی میشل
ترجمه آزاده فرامرزی‌ها

در باب مناقشات عکس دیجیتال

استعاره اصلی آندره ژید در جاعلان پول (Les Faux - M onnayeurs) بر این اساس است که چونان اقتصادی که با ضرب سکه‌های جعلی بی‌ثبات گردد، سازه‌های وابسته به متن و تبادل آنها از طریق موضوعاتی که دریافت خود را از جهان پیرامون بنا می‌کنند نیز با آوای پنهان‌شده نمادهای معینی از ارزش‌های نامعلوم واژگون می‌شوند. اشاره شخصیت داستان ژید، استروویلو، به نوشته‌های متعهدی است که براساس لغات معنا می‌شوند:

باید اقرار کنم که از میان همه تجلیات نفرت‌انگیز بشری، ادبیات بیش از همه منزجرم می‌کند... احساس تنها پدیده‌ای است که برای آن زنده‌ایم که همیشه دست‌کم گرفته شده است. در جهانی که همه متقلبند، شارلاتان صادق‌ترین انسان‌هاست.

همینطور است عکاس متقلبی که به جای گذاردن آیینه‌ای روبه‌روی جهان، ترفندی تدارک می‌بیند و سوژه را - آلیس‌وار - به قدم گذاردن در دنیایی متفاوت دعوت می‌نماید - جایی که حقیقت از کذب و داستان قابل تمیز نیست و تناقض پایدار دائماً به ویرانی واقعیات از پیش تعیین شده تهدید می‌کند. (عکس ۱) برای درک چگونگی ماجرا نه تنها باید به پدید آمدن عکس و عکس ساختگی پرداخت، بلکه باید چگونگی استفاده از آنها را نیز دانست - اینکه توان بالقوه آنان چگونه به دست آمده، چگونه

با کلمات و دیگر تصاویر آمیخته شده نقش روایی به خود گرفته و چگونه بر خلق عقاید و آرزوها تأثیر گذارده‌اند.

این رویکرد سابقه خود را در میان مدرن‌گرایان و به‌خصوص در اعتقاد معروف کلمنت گرینبرگ بر این نکته می‌یابد که عکس باید به راهکار حیاتی روایی خود توجه داشته باشد. در ۱۹۶۴ گرینبرگ استدلال می‌کند: هنر در عکاسی، پیش از هر چیز به عینه هنر است ؛ دستاورها و سازه‌هایش پیش از تصویری، تاریخی، روایی، گزارشی و مشاهده‌ای هستند. عکس به عنوان هنر باید داستان بگوید و در انتخاب و مواجهه به داستان یا موضوع است که هنرمند/ عکاس قاطع‌ترین تصمیمات را درباره هنرش اتخاذ می‌نماید. این نکته همچنین از میراث به‌جا مانده از ساختارگرایی در عقاید موثر رولان بارت نیز قابل درک است که عکس خبری نباید به عنوان ساختاری متروک قلمداد شود. از نظر بارت این نوع عکس همواره با حداقل یک ساختار دیگر به نام متن عنوان، شرح یا مقاله در ارتباط است که هر عکس خبری را همراهی می‌نماید: این در واقع بسط و بازنگری عقاید پیشین والتر بنیامین است که معتقد بود بدون شرح تمام ساختمان عکس باید در محدوده تصادف محدود شود. او همچنین سوالی طرح می‌کند که آیا شرح نبتید جزء اجزاء حیاتی عکس محسوب گردد؟

فیلسوفان بیشتر تحلیل‌گرا اغلب عقایدی از این دست داشته‌اند که عکس‌ها، در ترکیب با عناوین می‌توانند به جمله‌ای گزاره‌ای تبدیل شده، ادعایی درست یا نادرست مطرح کنند. (بدون شک لودویک ویتگنشتاین با تفکرات خود در Tractatus Logico - Philosphicus این عقیده را ترویج داده که عکس یک واقعیت است.) جان جی بنت به عنوان مثال نوشته است:

کارت پستالی را در نظر بگیرید ؛ در یک طرف عکسی از یک ساحل آفتابی با یک هتل چند طبقه مدرن در پس‌زمینه آن که این عبارت در برابرش نوشته شده است: خلیج دیدل. تأثیری که این تصویر بر من می‌گذارد این است که دیدل مکانی است آفتابی که هتل مدرن و باشکوه و ساحلی رؤیایی دارد. بعدها زمانی که تصمیم می‌گیرم از این مکان دیدن کنم، هیچ‌کدام از اینها را نمی‌یابم، خلیج دیدل کاملاً با صخره‌های نوک‌تیز پوشانیده شده، بلندترین ساختمان آن در بیست مایلی یک پمپ بنزین قرار دارد و ساکنان آنجا تابیدن خورشید را در این مکان به یاد نمی‌آورند. من فریب خورده‌ام... تصویر به خودی خود مرا فریب نداده بلکه عنوان خلیج دیدل به کمک آن آمده، از طرف دیگر عنوان نیز بدون تصویر این فکر غلط را در من ایجاد نکرده، ترکیب این عکس و شرح مرا به سمت این دیدگاه نادرست کشانیده است.

بنت از این مثال نتیجه می‌گیرد که عنوان مترادف نام است که تصویر شبیه پیش‌فرض است و ترکیب این دو چیزی را ارائه می‌دهد که ممکن است درست یا نادرست باشد. بر طبق این عقیده به نظر می‌رسد که شما می‌توانید با استناد به عکسی با شرح غلط (مکانی که تصویر شده واقعاً خلیج دیدل

نامیده نمی‌شود) یا شرحی با یک عکس نامربوط (خلیج دیدل واقعی تصویر ارائه شده درعکس نیست) گواهی دروغ بدهید. عکس با عنوان نامربوط پدیده جدیدی نیست: این موضوع از نخستین روزهای به‌وجود آمدن عکاسی به گمراه کردن مخاطب مشغول بوده است مثل هیپولیت بابارد که در ۱۸۳۹ خود را به شکل مردی غرق شده تصویر کرد (عکس ۲) اما عناوینی با عکس‌های ساختگی غلط پدیده‌ای نوظهور است که به دوره عکاسی دیجیتال تعلق دارد.

مناسب‌ترین نقطه شروع همان وجه تمایز قدیمی بین حقیقت و مدرک (گواه) است. مدرک حقیقتی است با معنایی در مضمون؛ حقیقتی که برای اثبات ادعایی به خدمت گرفته شده باشد. مدرک به ما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌گوید که حادثه‌ای در گذشته اتفاق افتاده یا در جایی در حال اتفاق افتادن است و یا در آینده اتفاق می‌افتد؛ یا بسیار ناچیز است که دیده نمی‌شود، یا در شرایطی به‌وقوع می‌پیوندد که ما دسترسی مستقیم به آن نداریم. بنابراین عکس‌ها حقایقی را ارائه می‌کنند و گهگاه به عنوان مدرک استفاده می‌شوند. هر عکس ممکن است به عنوان گواهی بر چیزهای متعدد به کار رود اما این تنها زمانی است که کسی راهی برای به‌کار گرفتن آن یافته باشد. در «**پنجره بلند**» ریمون چاندلر، فیلیپ مارلو را در شرایطی نه‌چندان روشن به عنوان مفسری مشغول اجرای این عمل نشان می‌دهد. انتخاب یک رابطه، جستن راهی برای استفاده از آن به عنوان مدرک، سپس جای‌گذاری آن در زنجیره حوادث

بازسازی شده:

عکسی برداشتم ونگاه کردم. تا جایی که می‌توانستم ببینم معنای خاصی نداشت. می‌دانستم که باید مفهومی داشته باشد. نمی‌دانستم چرا، ولی مدت‌ها به آن نگاه کردم. اندکی بعد اشتباهی در آن بود. اشتباهی ناچیز اما مهم. موقعیت دستان مرد، خطی مقابل کنج دیوار، جایی که چارچوب پنجره آغاز می‌شود. دست‌ها چیزی رانگه نداشته‌اند، چیزی را لمس نمی‌کنند. درون مچ‌هاست که خطی مقابل زاویه آجرها به وجودآورده. دست‌ها در هوا هستند. مرد تکیه نداده، در حال سقوط است. این روایت حقایق خاموش عکس را تبدیل به مدرکی گویا می‌کند که مارلو برای پدیدار شدن بدان نیاز داشت. بسیار شبیه این الگو عکسی مشهور از لی هاروی اوزوالد وجود دارد با تفنگی در دست که اغلب به عنوان مدرکی مطرح می‌شود که نشان می‌دهد اوزوالد قاتل جان کندی است. اما الیور استون در فیلم جان اف. کندی این چنین نشان می‌دهد که این عکس نیز بخشی از توطئه بوده است. در این‌جا یکی از وجوهی که عکس قادر به نشان دادن آن بوده - اوزوالد در حالی که تفنگ در دست دارد - برداشته شده و در روایتی متفاوت قرار داده شده است.

اجازه دهید با توضیح این‌که چگونه عکس‌ها و عکس‌های ساختگی به عنوان مدرک به خدمت گرفته می‌شوند شروع کنیم؛ این‌که چگونه در ساختار معنایی عظیم‌تری به کار برده شده و واقعیات مشخص حالات یا امور موجود و یا حوادثی که بنا بر ادعاهایی اتفاق افتاده‌اند را گزارش می‌کنند و چگونه چنین گزارش‌هایی موفق به متقاعدسازی، ایجاد باور و پذیرش می‌شوند. به‌خصوص به این نکته بپردازیم که چگونه نیروی بالقوه عکس - مورد استفاده یا سوءاستفاده - توسط واسطه‌های مختلف در روند تولید عکس تغییریافته و اصلاح می‌شوند. این قضیه شامل احتمالاتی است: این مقوله ممکن است به طرز سودمندانه‌ای از منظر متفاوتی مورد آزمون واقع شده باشد که توسط متفکرین متأخر نظریه ادبی مطرح شده است - از پیش از باختین تا پس از بارت. اما این تازه شروع کار است.

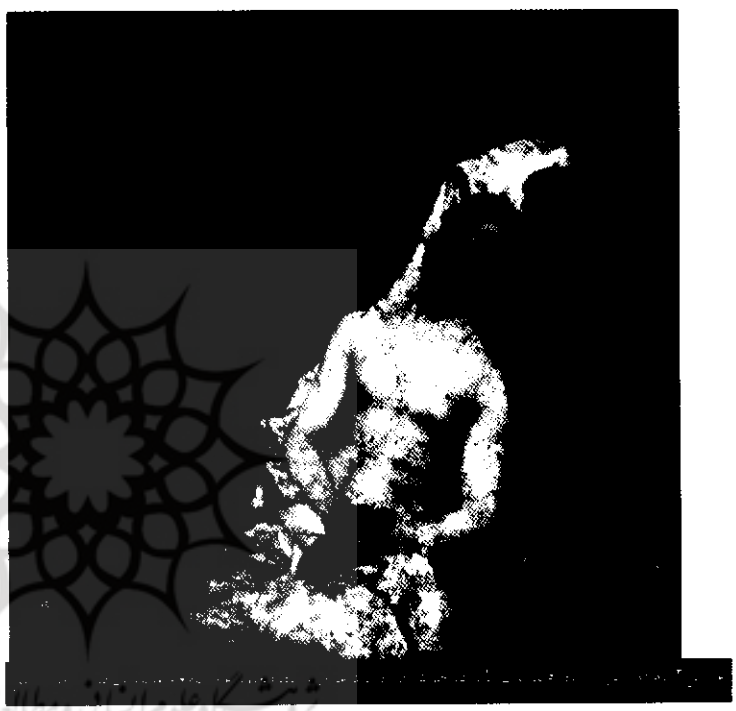
پرتال جامع علوم انسانی

مفهوم و وجود

عکاس بیش از آن که یک نقاش (Painter) باشد یک اشاره کننده (Pointer) است .درست مثل انگشت اشاره‌ای که امری واقعی را هدف گرفته باشد. عکاس به موضوعات شخصیت‌ها یا صحنه‌هایی اشاره می‌کند که چیزی از خلال آنها بیان شود (اشاره کردن (Denote) ریشه‌ای لاتین دارد که به معنای نشان دادن (Out Mark) است). اما این نکته نباید ما را به این سمت بکشاند که عکاس مانند عبارتی مرجع در یک جمله است. جمله «پادشاه فعلی فرانسه طاس است» را به راحتی می‌توان نوشت، اما چیزی ورای توانایی‌های پاپارازی جسور وجود دارد که می‌تواند چنین فردی را در چارچوب منظره‌یاب

دوربین به تصویر بکشد.

همچنان که دیده‌ایم یک عکس تنها قادر به نمایش آن چیزیست که در دنیای فیزیکی وجود مادی دارد. بنابراین عکس همواره مانند ردپایی در ساحل به ما می‌گوید که چیزی حقیقتاً موجود است و یکی گلدبرگ در این باره نوشته است: گواهی دادن امری است که عکس به بهترین نحو انجام می‌دهد؛ امری حقیقی که به‌نوعی انکارناپذیر بر کاغذی موجود ارائه می‌شود حتی برای یک لحظه منبع نیروهای خارق العاده مجاب کننده رسانه است. بر عکس اگر عکسی از یک فرد طاس عنوان پادشاه فعلی فرانسه را داشته باشد، عنوان یک چیز ناموجود به اشتباه در خدمت انسانی واقعی قرار می‌گیرد.



این جایگاه احتمالی عکس در واقعیت، امکانی برای سودجویی عکس‌سازان (بدل‌سازان عکس) فراهم کرده است. آنها می‌توانند هستی‌شناسی را با جاسازی اجزای عکس در درون عکس‌های ساختگی واژگون کنند که با مفاهیمی پذیرفته شده از چیز ناموجود همساز شود؛ مانند نمونه‌هایی از پری‌های دریایی، شاه ماهی‌ها، اسب‌های تک‌شاخ و موجودات افسانه‌ای که سازندگان قرن شانزدهم به وجود آورده‌اند و یا هم قطاران قرن نوزدهمی‌شان که وسایل شکنجه قرون وسطایی شبیه‌سازی کردند که با داستان‌های گوتیک همذات‌پنداری داشته باشد. (بر عکس زمانی که نمونه نامتشابه پلاتی پوس برای اولین بار به اروپا آورده شد، به عنوان الگویی ساختگی و بدلی مورد سوءظن قرار گرفت. هیچ کس فکر نمی‌کرد چیزی شبیه به آن اصلاً وجود داشته باشد!) این دست‌کاری‌ها - که به صورت‌های مختلف YFO، هیولای لوچ نس با خیابانی در آتلانتیس نمایش داده شده‌اند - به عنوان مدرکی بر این نکته به کار می‌روند که آن‌چه به وسیله عنوان مشخص می‌شود توسط عکاس مورد شهادت قرار می‌گیرد. اگر این نمونه‌های بدلی ما را فریب دهند، پس این فرض که عکس تنها می‌تواند نمایشگر آنچه موجود است باشد، از بین می‌رود.

استفاده از عکس به عنوان مدرک برای خلق این باور که چیزی هنوز وجود دارد نیز شکل دیگری از

این بازی است. مثلاً در پایان تلخ شکست آمریکا در جنگ ویتنام عکس‌های تقلبی توسط آشوبگران تبلیغاتی مورد استفاده واقع می‌شد که قصد داشتند افسانه رقت‌انگیز وجود زندانیان آمریکایی در جنگل‌های آسیای جنوب شرقی را برای همیشه ثبت کنند. زندانیان در انتظار رمبو مانندهایی بودند که آنها را نجات داده و به نزد عزیزانشان بازگردانند. نوعی تجارت دوجانبه و غم‌انگیز در این آثار وجود داشت: عکس‌ها با اصل و منشأ دروغین نشان از باقی ماندن زندانیان داشتند و استخوان‌ها - زمانی که استخوان انسان در دسترس نبود استخوان حیوانات - که توسط ویتنامی‌ها ارائه می‌شد نشان می‌داد که در واقع هیچ زندانی باقی نمانده است. مسئله اینجا بود که اجزای عکس قبل یا بعد از زمان نمایش دستکاری شده‌اند. نمونه مشهور دیگر دخل و تصرف پیش از نمایش برای فریب سر آرتور کونان دویل - خالق شرلوک هلمز و استاد تفسیر نمادهای مادی - در سال ۱۹۱۷ به کار برده شد. کونان دویل معتقد به معنویت بود، به‌وجود موجودات خیالی اعتقاد داشت و ادعا می‌کرد که می‌داند آنها چه شکل و شمایلی دارند. دو دختر به نام‌های الزی رایت و فرانسیس گریفیثز عکسی تهیه کردند که در آن گروهی از موجودات خیالی شبیه به حشره‌هایی عظیم الجثه در اطراف سر کودکی وزوز می‌کردند (عکس ۳). باوجودی که عکس ساختگی، کاملاً خام و غیرحرفه‌ای ساخته شده بود، کونان دویل آن را به عنوان تاییدی بر وجود این موجودات پذیرفت. او می‌خواست باور کند و دختران رایت نمونه خوبی برای متقاعد ساختن او در دست داشتند. در واقع دختران از بریده‌های عکس‌هایی از کتاب‌های کودکان استفاده کردند که به وسیله سنجاق در جای موردنظر نگه داشته شده بودند.

بنابراین در اینجا کاربردهای متقارن قابل مشاهده است. عکس‌های راست و بی‌پرده می‌توانند به نحوی مشروع و مؤثر وجود یک پدیده را اثبات نمایند. اما عنوان گذاری غلط یا دخل و تصرف در تصویر نیز می‌تواند وجود یک پدیده را در هاله‌ای از ابهام فرو برد.

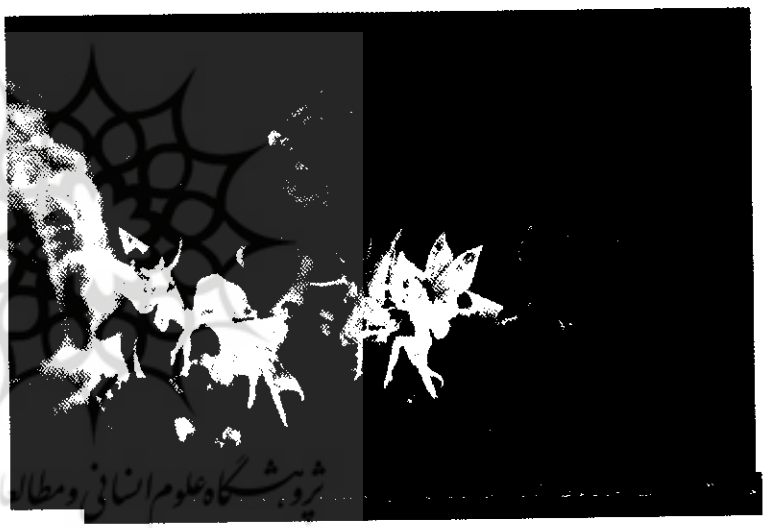
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

افزوده‌ها

به نظر می‌رسد والت ویتمن نیز از ترفندی مانند آن‌چه دختران رایت انجام دادند استفاده کرده است. یک پرتره استودیویی در ۱۸۸۳، پروانه‌ای را نشان می‌دهد که به شکلی نمایشی بر انگشت اشاره ویتمن نشسته است، این عکس بعدها در دیباچه کتاب «برگ‌های علف» به کار گرفته شد (عکس ۴). قطعاً او برای نشان دادن وجود پروانه تلاش نمی‌کرده بلکه در حال نمایش نکته‌ای شخصی درباره طبیعت خویش بوده است. ویتمن خود به ویلیام روسکویه تایر تاریخ‌نگار گفته است: «من همیشه در جذب پرندگان، پروانه‌ها و سایر موجودات وحشی استعداد خاصی داشته‌ام». تایر در این مورد اظهار داشت: «چگونه ممکن است یک پروانه در استودیو منتظر بماند تا والت بتواند در فرصتی عکس دلخواهش را بگیرد؟ یا چرا والت زمانی که پروانه‌ها بیرون می‌آیند باید ژاکت پشمی کلفت پوشیده

باشد؟ هرگز نتوانسته است به این سؤالات پاسخ دهد». بعدها یک بیوگرافی‌نویس به نام استر شفارد گزارش داد که این مطلب را در یادداشت‌های ویتمن پیدا کرده است: «یک پروانه مقوایی با یک حلقه سیمی متصل به آن که اجازه می‌داد به انگشت بسته شود.» این عکس معروف را نمی‌توان به عنوان مدرکی بی‌ارزش قلمداد کرد: این عکس حقیقت را می‌گوید - حداقل درباره بعضی چیزها - اما خود را در هیچ چیز محدود نمی‌کند مگر حقیقت.

عکاسان معنویت‌گرا که در دهه‌های نخستین قرن بیستم پدیدار شدند، راهکار متفاوتی برای افزودن بر تصویر پیدا کردند. این راهکار پیش - نمایش قسمت‌هایی از نگاتیو با تصاویری از نزدیکان از دست‌رفته یک شخص بود که سپس در کنار یک پرتره از خود او جاسازی شده بودند. زمانی که کل تصویر به چاپ می‌رسید، به نوعی حضور ارواح را تداعی می‌کرد (عکس ۵). انگار این ارواح به شکلی نامرئی فرد را احاطه کرده بودند و چشم دوربین آنها را زنده کرده بود.



تفکیک کننده‌های دیجیتال البته نیازی به موجودات خیالی، پروانه‌های مقوایی و یا چاپ دوباره تصویر ندارند: آنها می‌توانند تصاویر مورد استفاده‌شان را اسکن کرده و در مکان مورد نظرشان قرار دهند، بدون این که از سنجاق یا سیم استفاده کنند. مثلاً در ۲۷ اکتبر ۱۹۸۹ نیوزدی عکس ۱۸ جت F_14 گرامان را بر صفحه نخست خود چاپ کرد که به شکل گروهی از زمین بلند می‌شدند؛ اما این مسئله هرگز اتفاق نیافتاده بود: عکس در واقع با کپی کردن تصویر یک جت در حال بلند شدن ساخته شده بود که نوک آن را اندکی به سمت بالا چرخش داده و مکرراً در یک صفحه «جای‌گذاری» (Paste) کرده بودند.(عکس ۶)

همراهی متن می‌تواند کارایی‌های مختلفی را برای این قبیل تصاویر به وجود آورد. می‌تواند این فرضیه طبیعی را پرورانده یا اظهار دارد که اتفاق تصویر شده به وقوع پیوسته، یا حالت تصویر شده وجود دارد. می‌تواند مضمون را در چارچوبی قرار دهد که مانند آن ساختار مورد علاقه فیلسوفان «شرط خلاف واقع» است؛ مثل اگر پروانه‌ای بر انگشت من بنشیند این گونه به نظر می‌آیم یا می‌تواند پیشگویی کند مثل اگر ساختمان کامل شود این گونه به نظر خواهد رسید. به کلام دیگر، می‌تواند جهانی محتمل‌تر از جهان واقعی ارائه دهد. عکس‌ها تنها می‌توانند دنیای واقعی را به تصویر بکشند

در حالی که نمونه‌های ساختگی قادرند - مثل رمان‌های طبیعت‌گرایانه یا فیلم‌های به دقت صحنه‌آرایی شده - دنیای محتمل را چنانچه اگر واقعی بود ارائه کنند.

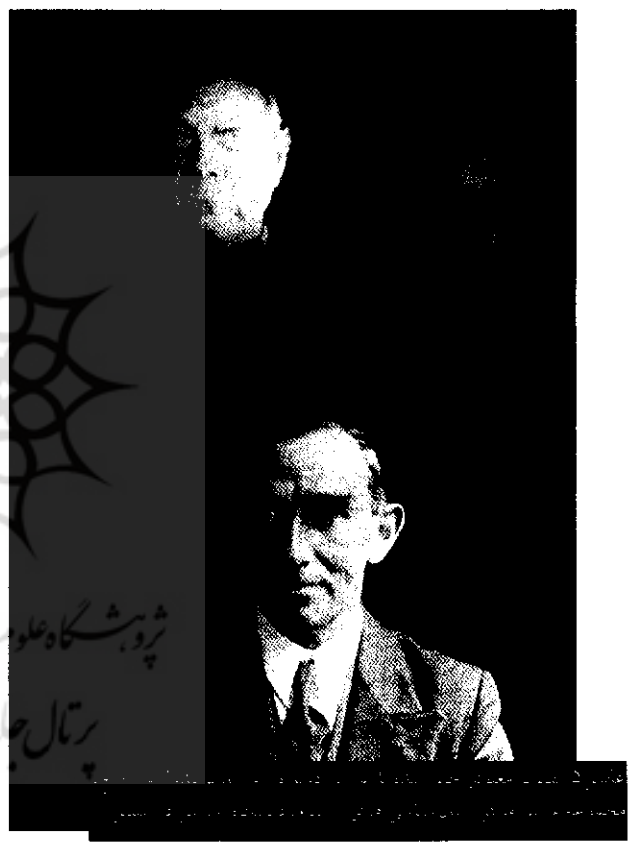
امحا و ادغام

راه دیگر برای دستکاری در سندیت عکس، محو کردن است. نتیجه عکسی می‌شود که حقیقت را به ما می‌گوید، اما نه همه حقیقت را. به عنوان نمونه، یکی از بدنام‌ترین عکس‌های قرن بیستم عکسی است که در دو نسخه (عکس ۷)، اولی که در پنجم ماه می ۱۹۲۰ برداشته شده لنین را در حالتی نمایشی در یک گردهمایی نشان می‌دهد که تروتسکی به صورتی کاملاً مشخص در کنارش قرار گرفته است. در نسخه دوم تروتسکی غایب است - حذف شده است - همانگونه که از کل دوره استالین گرایی حذف شد. کسانی که مایل به بازنویسی روایت‌های سیاسی هستند این گونه راهکارها را خوب می‌شناسند، در این بین می‌توان از نمونه‌های دیگری مثل حذف الکساندر از عکس رهبران چک در مقابل کلیسای سنت ویتوس پراک در ۱۹۶۸ و حذف گروه چهار از عکس رهبران چین در مراسم تدفین مائو در میدان تیان‌آن‌من در ۱۹۷۶ نام برد. قدرت مجازی عکس - گنجایش آن برای ایجاد جهانی بزرگتر خارج از کادر و ارائه روایتی فراتر از لحظه ثبت - در اینجا به کار گرفته می‌شود.

اصلاح آنچه عکس صراحتاً نشان می‌دهد اثر مهم‌تری بر تغییر آن چیزی دارد که به‌طور مجازی می‌سازد.

مجله رولینگ استون یک جلد هفت‌تیر چرمی را از عکس یک بدنساز تلویزیونی در ۲۸ مارس ۱۹۸۵ حذف کرد. جلد هفت‌تیر به آسانی قبل از نشان داده شدن پاک شد تا عکسی با مضمون مشابه تهیه شود، بنابراین تفاوت بین دخل و تصرف دستی و الکترونیکی بسیار ناچیز به نظر می‌رسد. نمادهای

از نظر زیبایی‌شناسی نامتناسب متناوباً از عکس‌های معماری برداشت شده است، مثلاً بعضی از تأثیرگذارترین صفحات عکس در مقاله مدرن‌گرای ۱۹۲۳ کوربوزیه به سوی سبکی از معماری آورده شده که اشکال ناب، بی‌آلایش و هندسی سیلوهای آمریکای شمالی را تصویر کرده‌اند: تعریف کوربوزیه از این اشکال نمایش استادانه، صحیح و اعجاب‌آور احجام در نور است. اما نسخه‌های ابتدایی‌تر این عکس‌ها که توسط والتر گروپیس در Jahrbuch des Deutschen Werkbundes در ۱۹۱۳ به چاپ رسید، چیزی کاملاً متفاوت را نشان می‌داد. کوربوزیه پایه‌های برجسته قدیمی را از قسمت بالای بعضی سیلوها حذف کرد که تنها استوانه‌هایی از آنها باقی ماند و در نسخه‌ای دیگر سقف‌های گنبدی شکل آنها را نیز برداشت و در نتیجه آن‌چه به دست آمد ترکیب ساده جعبه‌های مکعبی و اهرام مربع مانند بود. (عکس ۸) خود او بی‌پروا نوشت: «برای افرادی که قوه تخیل آنها ضعیف باشد، اشکالی کاملاً بی‌معنا هستند.»

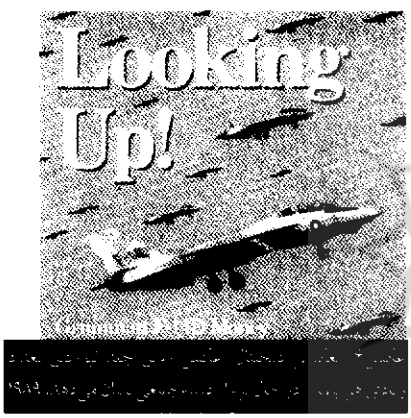


عکاسان عمدتاً گرایش خاصی به حذف یا ادغام دارند و این کار را از طریق کادربندی به دقت انتخاب شده و استفاده از زوایای مختلف دوربین انجام می‌دهند که در آنها اشیای پیش‌زمینه، وجود ابژه‌های گریزناپذیر پس‌زمینه را کمرنگ جلوه می‌دهند. (مثلاً مجله تایم در ۱۶ دسامبر ۱۹۸۸ جمعیت پیرامون ریگان، گورباچف و بوش در عکس روی جلد خود متهم شد). این نوعی بازی لایه‌لایه‌چینی و زیباسازی تصویر است، بسیار شبیه کاری که طراحان صحنه انجام می‌دهند. پروسه عکس دیجیتال گستره این بازی را با امکان قراردهی لایه‌های پیش‌زمینه پس از نمایش اشیای تیره و تار که با اهداف روایی تصویر تناسب نداشته و با مفاهیم قراردادی نمی‌توان ابهام آنها را از بین برد. افزایش داده است. به طور منطقی هر عکس توانایی نمایش عدم حضور هویت بسیاری چیزها را دارد؛ مثل این که الویس پریسلی در ۱۹۲۰ همراه لنین نبوده، یا این که در مراسم تدفین مائو هیچ سفینه UFO وجود نداشته است. عدم حضور تنها در صورتی به عنوان مدرک جالب توجه به نظر می‌رسد که با پیش‌فرض‌های ما در تقابل قرار گیرد: که تروتسکی به عنوان یک بلشویک برجسته طبیعتاً باید در کنار لنین باشد، که

ساختمان‌ها معمولاً باید جزئیات همیشگی خود را داشته باشند. زمانی که این غیاب کاملاً باور کردنی به نظر آید، می‌تواند عقاید ما را دستخوش تغییر کند.

جایگزینی

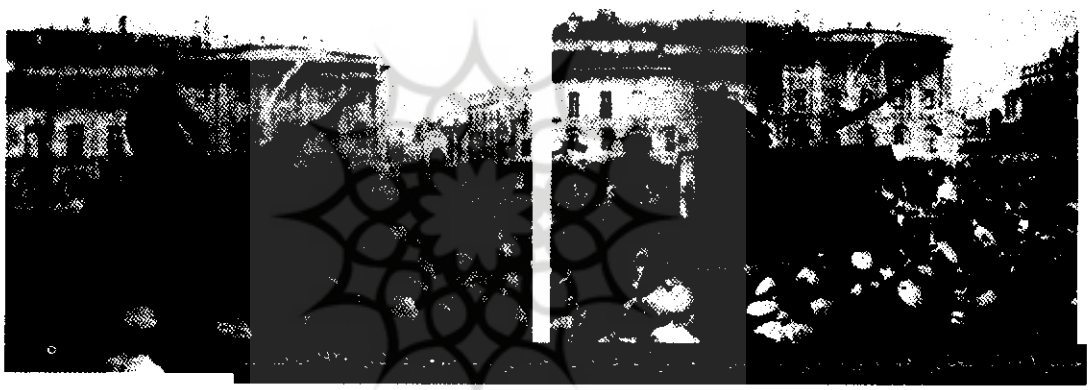
دقیقاً مانند یک جمله خبری که عبارتی مرجع و آگاهی‌دهنده دارد. بسیاری از عکس‌های اطلاع‌رسان اجزایی دارند که به شکلی بی‌مانند هویت افرادی را مشخص می‌نماید و اجزایی دیگر که صفات خاصی را به این افراد نسبت می‌دهند. برعکس، چنان‌چه در تصاویر قدیسین قابل مشاهده است، صفات خاص - مثل لباس‌ها، وسایل شخصی، آرایش مو و غیره - می‌توانند هویت فردی را به ما نشان دهند که در صورت نبود آنها شخص می‌تواند هر کسی باشد. (مشکل در رابطه با قدیسین در این است که ما تصور دقیقی از شکل و شمایل آنها نداریم و باید بر نمونه‌های کلیشه‌ای برای هویت‌بخشی بصری تکیه کنیم). در هر کدام از این موارد، دستکاری عکاس می‌تواند مفهوم و موارد استفاده از یک عکس به عنوان یک مدرک را با اضافه کردن، حذف کردن یا جابه‌جا کردن نمادهای شناسه آن تغییر دهد. بنابراین به عنوان مثال می‌توان از رسوایی قرن نوزدهمی نام برد که عکس پاپ را در حالی که علامت فراماسون‌ها را در دست داشت نشان می‌داد.



از آنجا که انسان‌ها به آسانی با چهره خود قابل شناسایی‌اند، چنین تغییرات موثری می‌تواند از طریق جایگزینی سر افراد سرشناس بر بدن هر فرد معمولی که مشخصه‌های مناسب را داشته باشد انجام گیرد (این عمل چندان تفاوتی با قراردادن عکسی اشتباه درگذرنامه کسی ندارد.) نمونه مشهور این عمل در روم باستان وجود دارد: امپراطور هادریان سر نرون را از تندیس پادشاهی برداشت و با سر مشابه دیگری تعویض کرد. یا مثلاً اسب‌سوار بی‌سر پی‌یر لومبارد در سه نسخه مجزا چاپ شده است: یکی بدون سر (که می‌توان آن را نوعی قطع تصویری نامید). یکی با سر الیور کرومول و یکی با سر چارلز اول. (عکس ۹) قدرت سیاسی امری زودگذر است اما مجسمه‌ها، تندیس‌ها و تصاویر ماندگاری بیشتری دارند. در دوران جنگ‌های داخلی آمریکا که با اولین دهه‌های ظهور عکاسی همزمان شده بود، عکس‌های سیاستمداران مختلفی با سر کاملاً شناخته شده آبراهام لینکلن جابه‌جا می‌شد. در دوره‌های مختلف بدن‌های الکساندر همیلتون، مارتین ون بارن و سیاستمدار جنوبی جان سی کالون برای این کار مورد استفاده قرار گرفتند. (عکس ۱۰) هنری اس. ساد در سال ۱۸۵۲ تصویر سایه‌روشن اتحادیه را با جزئیات خلق کرد که در آن کالون در شکلی

قدرتمند و محوری نشان داده شده، اما در نسخه‌ای متأخر (در ۱۸۶۱) چهره بدون ریش لینکلن به جای آن قرار داده شده است. (عکس ۱۱) به این ترتیب تجارتی زیرکانه به راه می‌افتد. پس از ترور لینکلن تصاویر جدید رئیس جمهور فقید با برداشتن سر او از عکس مشهور ماتیو برادی (که بر اسکناس پنج دلاری حک شد) و جای‌گذاری آن بر پرتره تمام‌قد کالون، مناسب برای یک سیاستمدار ساخته شد (عکس ۱۲). (متنی جدید نیز زیر تصویر نوشته شده است: مشروطیت محض به مشروطه، تجارت آزاد به اتحادیه و پادشاهی ایالات به بیانیه آزادی تبدیل شد.) سر لینکلن می‌بایست وارونه می‌شد تا مناسب به نظر می‌رسید؛ این ترفند زمانی فاش شده که کسی دریافت خال مشهور رئیس جمهور در سمت دیگری قرار دارد.

شکل ظریف و رو به افزایش ایجاد تغییر را می‌توان در دگرگون کردن حالت چشم‌ها، موها یا رنگ پوست مشاهده کرد. رنگ چشم‌های مدل‌ها با استفاده از لنزهای رنگی هنگام عکسبرداری یا اصلاح



رنگ‌ها پس از آن تغییر می‌یابد. یا در وضعیتی مشابه، رنگ یا شیوه آرایش مو را با نظر آرایشگر پیش از عکاسی یا با دستکاری در عکس دیجیتال تغییر می‌دهند: در ۱۹۹۱ هفته‌نامه‌ای ژاپنی به نام شوکان بانشون مجموعه عکسی ترکیب‌بندی شده از شاهزاده ناروهیتو با ده سبک مختلف آرایش مو نشان داد که در کنار مقاله‌ای تحت عنوان «برنامه باز - طرح‌دهی مو» به چاپ رسید و در آن از یک‌صد بانوی جوان در مورد آرایش موی مورد علاقه‌شان سوال شده بود (عکس ۱۳). و یا رنگ پوست می‌تواند در یک اتاق تاریک دیجیتال تیره‌تر شود. در ایجاد تغییرات ظاهری، امکانات دیجیتال به خوبی آرایشگرها و گریمورها کار می‌کنند.

اشیا و وسایل صحنه نیز می‌توانند تغییر رنگ دهند: Orange County Register زمانی یک استخر بد رنگ‌آمیزی شده را با طیف معمول رنگ آبی اصلاح نمود: متأسفانه داستان این عکس در باره خرابکارانی بود که استخری را به رنگ قرمز درآورده بودند. نمونه مهم‌تر به سال ۱۹۷۰ باز می‌گردد که ناسا برای درخواست بودجه از کنگره آمریکا نسخه‌ای رنگی از فیلم سیاه و سفید ماموریت آپولو

در ماه ارائه داد. این فیلم رنگ‌های موجود در صحنه این واقعه تاریخی را نشان نمی‌داد، بلکه کسی این رنگ‌ها را ساخته بود. گاه تغییرات دیجیتالی برای متناسب کردن یک عکس با یک داستان به کار می‌رود. در ۱۹۸۹ تهیه‌کنندگان اخبار ABC در واشنگتن صحنه‌ای را عکسبرداری کردند که در آن مردی یک کیف را به مردی دیگر تحویل می‌داد، سپس با ابزار الکترونیکی در این عکس دست بردند به طوری که قهرمان گمنام آن به فلیکس بلاچ، سیاستمداری که متهم به جاسوسی بود، تبدیل شد. مجری خبر ABC - که از افشا شدن این ترفند شرمسار بود - بعدها اقرار کرد که هدف از این تصویر وانمودسازی بوده و بر خطای دید مخاطب تکیه کرده بود.

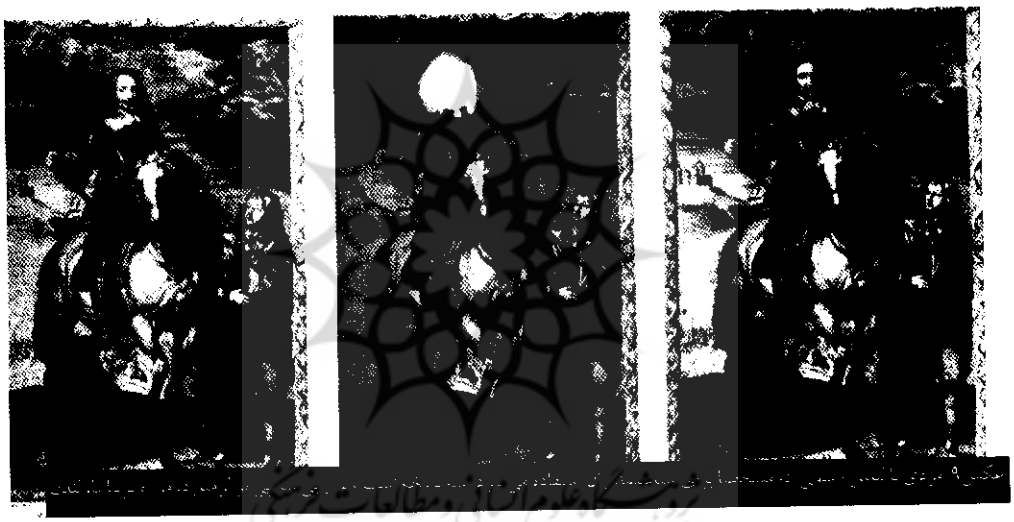
روند متضاد ایجاد تغییر در چهره‌های شناخته شده برای ناشناس جلوه دادن آنها - مثل ستاره سینمایی که عینک آفتابی تیره می‌زند - نیز در زمان‌های مختلف کاربرد داشته است. مثلاً عکاس سابق مجله نیویورکی Hearst زمانی شرح داد که چگونه عکاسان برای انجام اهداف روایی جدید از این روش

استفاده می‌کردند: «عکاسان عکس واقعی از جان ال. سالیوان را انتخاب می‌کرده و پس از حذف سبیل، ریش معقولی بر چانه پهن او نقاشی می‌کردند و سپس عکس را به عنوان تصویر تصویب شده یک مقتول ناشناس برای چاپ می‌فرستادند.»

ترکیب بندی نابه هنگام

نمونه دیگر عکس خبری (نوعی که به آن جالب و به‌موقع چاپ شده می‌گوییم) اتفاقی را نشان می‌دهد: همایش، نشست یا شاید یک قتل. چنین عکسی افراد خاصی را در مکان و زمان خاص نمایان می‌سازد.

فرض بر این است که اتفاق تصویر شده - بر خلاف نقاشی یا طراحی شده - باید واقعاً تحقق یافته باشد و عکس مربوط از لحاظ ثبت تاریخی این اتفاق خاص ارزش می‌یابد. فیلم پنجره عقبی آلفرد هیچکاک بر اساس این فرضیه ساخته شده است: جیمی استوارت، عکاس بی‌تحرک، عکس‌هایی از یک جنایت در حال انجام بر می‌دارد و توسط ریموند بار، قاتلی که می‌داند شهادت عکس‌ها می‌تواند باعث گرفتاری او شود، به تعقیب عکاس می‌پردازد. و یا عکاس در فیلم آگراندیسمان آنتونیونی با



بزرگ‌نمایی عکس‌هایش متوجه وجود مقتولی در آنها می‌شود.

عکس‌های جدید به شرط‌بندان مسابقات اسب‌دوانی نشان می‌دهند که کدام اسب زودتر به خط پایان رسید. تصویر سیاستمدارانی که پنهانی در اتاق متلی رشوه دریافت می‌کنند، می‌تواند آنها را روانه زندان کند. تروریست‌ها و آدم‌ربایان عکس‌هایی از گروگان‌های خود تهیه می‌کنند که گروگان گرفته شدن آنها را تأیید نماید. و تأثیرگذاری تصاویر تهدیدآمیز آنها کاملاً به تسلیم شدن قربانیان بستگی دارد که آنها را انکارناپذیر می‌نماید. (در حالی که نقاشی‌های تهدیدآمیز به آسانی انکار می‌شوند و تأثیر آنچنانی ندارند.) این تأثیر شهادت‌دهی دستکاری شده - مواجه شدن با حوادثی واقعی در زندگی مردم واقعی - می‌تواند عکس را چنان آزاردهنده سازد که ترسناک‌ترین نقاشی‌ها نیز بدان پایه نمی‌رسند. عکس معروف ادی آدامز از یک سرباز ویتنامی مشکوک در ۱۹۶۸ خشم گسترده‌ای را

برانگیخت، زیرا همه می‌دانستند که هیچ نشان و علامتی به جز سلاخی واقعی یک انسان بی‌گناه در عکس مستتر نشده است. تصاویر «وی جی» از قربانیان جنایت‌های مختلف با نمایش زننده‌ترین شکل مرگ واقعی، حقیقتاً کرخ کننده هستند. نوار ویدئویی افسران پلیس لس آنجلس که وحشیانه به ضرب و جرح موتورسوار سیاه پوست، رودنی کینگ مشغولند، مدرکی غیر قابل تکذیب از آن‌چه واقعاً اتفاق افتاده بود به دست داد که وقتی دادگاه جریمه‌ای برای افسران مجرم صادر نکرد، لس آنجلس چند روز متوالی به شدت آشوب‌زده شد، بیشتر مردم به چشمانشان اعتماد داشتند، نه به آن‌چه به سیستم قانونی کشور سعی داشت به آنها بفهماند.

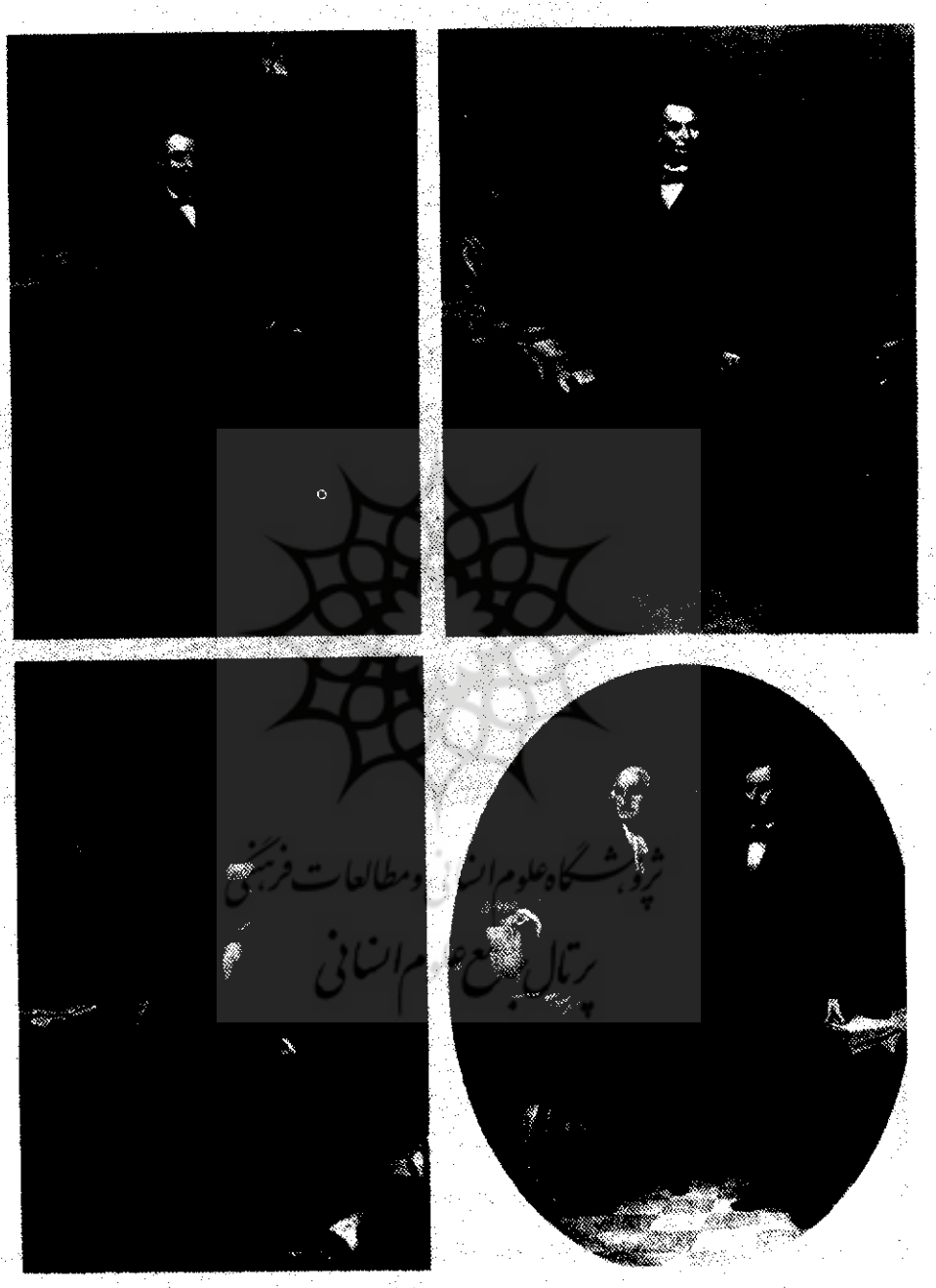
اما حوادثی که هرگز اتفاق نیافتاده‌اند نیز می‌توانند با در کنار هم قرار گرفتن در یک چارچوب نشان داده شوند. تصویرسازان امروزی - مهم‌ترین آنها اسکار جی.ریجلندر و هنری پیچ رابینسون - از امکان ساخت بدل - نقاشی‌هایی در اسلوب‌های سنتی سمبل، داستان‌های عاطفی و قطعات تاریخی استفاده کردند. دو راهی زندگی اثر ریجلندر اشکالی از سی نگاتیو مختلف را برای ساخت یک صحنه عظیم جماعتی ویکتوریایی را کنار هم قرار داد و در ۱۸۹۰ عکس هنری دوتولوز لاترک نقاش - نوعی طلسم‌گرایی پساساختارگرایانه پیش‌بینی شده قابل تکثیر و بازتاب شده - تولوز لاترک در حال نقاشی کردن تولوز لاترک تصویر گردیده است. (عکس ۱۴)

بدنمایی بصری آن‌چه به وقوع پیوسته است، کاربردهای واضح سیاسی دارد. در طول دوران مک کارتی عکسی ساختگی که سناتور آمریکایی میلارد تیدینگز را در نشستی با رهبر کمونیست ارل برودر نشان می‌دهد، برای سناتور به قیمت از دست دادن مقامش تمام شد (عکس ۱۵). از زمان فروپاشی شوروی سابق کاریکاتورهای کمونیستی کمتر به عنوان نمادهایی از عدم اطمینان تأثیر گذار بودند؛ مردان سیاستمدار ساده‌تر در مجاورت تصاویر کلیشه‌ای خنده‌آور بی‌اعتبار می‌شدند.

یکی از رنگ‌پردازی‌های سیاسی جان هارتفیلد - به‌نام مثل برادر، مثل قاتل (۱۹۳۳) - به سادگی پرتره‌ای از رهبر پیراهن - قهوه‌ای جولیوس استریشر را با عکسی از یک مقتول خونین که از بایگانی پلیس اشتوتگارت برداشته شده و یک پلیس ایتالیایی که چاقویی در دست دارد پیوند داده است (عکس ۱۶). نسخه‌ای متفاوت نیز بدون پلیس ایتالیایی تحت عنوان A Pan _ german منتشر شد. این روش اجزای حقیقی عکس را دوباره ترکیب کرده و شخصیت‌سازان را برای یک عکس حقیقی کنار هم قرار می‌دهد. و این که پس‌زمینه قبل از برداشتن عکس در استودیوی عکاس بر روی بوم نقاشی شده یا پس از عکسبرداری به شیوه الکترونیکی به تصویر اضافه شده تفاوت اندکی ایجاد می‌کند.

ساخت متقاعدکننده این قبیل عکس‌ها با فناوری دیجیتال بسیار آسان است. برای نقد فیلم Rain Man در ۱۹۸۹ عکاسان نیوزویک دو عکس مجزا از داستین هافمن و تام کروز - یکی در نیویورک و دیگری در هاوایی - گرفتند و با ترکیب آنها، عکسی ساختند که این دو را در حالتی صمیمانه، انگار برای هم

لطیفه تعریف می‌نمایند، در کنار هم نشان می‌داد. به طور مشابه در ۱۹۹۰ نیویورک تایمز این قانون را با نشان‌دادن ترکیبی که در آن رمبو در کنار گروچو مارکس در کنفرانس یالتا قرار داشت، شرح داد. و



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در ۱۹۹۱ روزنامه تایمز مراحل ترکیب عکس صدام حسین در بغداد را با تصویر وزیر امور خارجه آمریکا جیمز بیکر در کوالالامپور توضیح داد که برای نشان دادن آنها در جلسه‌ای صمیمانه ساخته شده بود. تصاویر رسمی و بی‌لطف دسته‌جمعی از هیئت مدیره‌ها، نامزدهای سیاسی و نظایر آنها نیز همگی با استفاده از همین راهکار دیجیتال کنار هم گذاردن عکس‌ها به وجود می‌آیند. (در همین زمینه مهندسین ضبط صدا قطعات مختلف مربوط به نوازندگان مختلف را به طور جداگانه انتخاب کرده و با در کنار هم قراردادن آنها موسیقی می‌سازند که در واقع اجرا نشده است. این عمل بسیار رایج است که از ضبط موسیقی واقعاً اجرا شده به عنوان «اجرای زنده» یا «کنسرت» نام برده می‌شود. صداهای ضبط شده می‌توانند با تصاویر ضبط شده ترکیب شوند. موسیقیدانان سبک رپ از تکنیک نمونه‌برداری استفاده زیادی می‌کنند که در واقع متناسب و ترکیب کردن اجزای صداهای ضبط شده می‌باشد.)

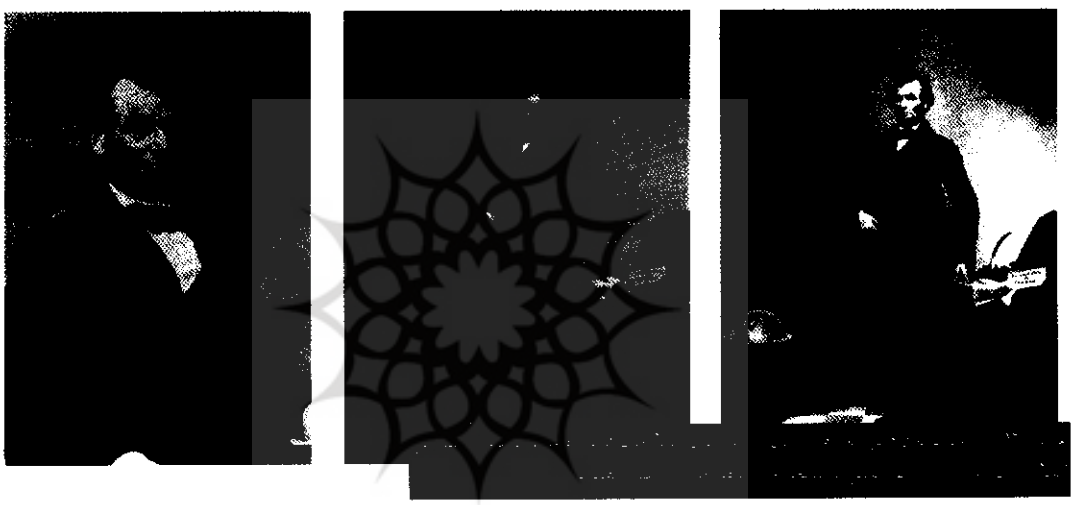
تکنیک مشابهی را می‌توان در تهیه مجموعه‌سازی‌های ناگهانی شخصیت‌های فیلم‌ها استفاده کرد.

مثلاً در ۱۹۸۳ شخصیت فیلم Zelig وودی آلن به طرزی قابل باور به شکل شخصیت‌های تاریخی فیلم‌های خبری دهه ۱۹۲۰ عمل می‌نماید. و در ۱۹۹۱ آگهی تبلیغاتی کوکا کولای رژیمی همزمان تصاویر رنگ شده فیلم‌های همفری بو گارت، جیمز کوگنی و لوئیس آرمسترانگ را به شکلی مدرن با یکدیگر ترکیب کرده و صحنه‌ای عظیم از یک کلوپ شبانه را ارائه می‌کند که این شخصیت‌های فقید در آن زنده و سالم نشان داده شده‌اند. (عکس ۱۷)

البته محصور کردن شخصیت‌ها در چارچوب یک صحنه کافی نیست: اعمال یا حالات آنها نیز باید پیوستگی بصری داشته باشند که بتوان از آنها به عنوان سوژه‌های روایی استفاده کرد. عکس باید هدفی داشته باشد. پس تصویر مثل برادر، مثل قاتل هارتفیلد وضوح هدفمند خود را با متناسب کردن سه شخصیت در الگویی کلیشه‌ای و قابل فهم از غالب و مغلوب به دست می‌آورد. الگویی که هم در نقاشی‌های روی گلدان یونان باستان و هم در تصاویر مشت‌زنی صفحات ورزشی روزنامه قابل مشاهده است. درست مثل ولادیمیر پراپ که داستان‌های عامیانه را با جای‌گذاری شخصیت‌ها در

قالب‌های کلیشه‌ای هیجانی - مثل خیانت، فریب و غیره - تجزیه و تحلیل می‌کند. ما نیز عکس‌های خبری موفق را در قالب الگوهای کلیشه‌ای (وبنابراین شناخته شده) تشریح می‌کنیم. آنها قوانین راهکارهای پایه‌ای روایی را بازگو می‌کنند و ما روایت‌شناسی سیستماتیک و همه جانبه آنها را می‌پرورانیم.

یک عکس ممکن است به عنوان این که قانون چند صحنه هیجانی آشنا را نشان می‌دهد، تعبیر شود. بسیاری از کسانی که صحنه ضرب و جرح شدن رودنی کینگ توسط پلیس لس‌آنجلس را دیدند، بلافاصله و با اطمینان آن را با داستان قدیمی قربانی بی‌پناه همانند ساختند - فرد ضعیف و سطح پایین مثل همیشه مورد سوء استفاده فرد قدرتمند و سطح بالا قرار گرفت - اما دادگاه در دفاع از این افسران به شکلی موفق از داستان مستعمل و همیشگی نژادپرستان از سیاه غول‌پیکر خطرناک استفاده کرد که نیروی قانون و دستور باید او را مهار نماید.



برش و جای‌گذاری دیجیتال نمادهای موجود در عکس می‌تواند یک الگوی عمل را به دیگری تبدیل نماید و در حین این کار مفهوم عکس - درک ما از آن‌چه قهرمانان عکس در حال انجام آن هستند - را تغییر دهد. عکس ۱۸ همین موضوع را به تصویر می‌کشد. در عکس اصلی مارگارت تاچر و جورج بوش سرهای خود را به سمت یکدیگر و به حالت گفت‌وگویی صمیمانه خم کرده‌اند. اما در نسخه دستکاری شده، فیگور تاچر معکوس شده است، بنابراین اکنون آنها از یکدیگر فاصله گرفته و در حالت دعوا به نظر می‌رسند.

بر عکس حرکت ساده‌ای به سمت نزدیک کردن آنها به یکدیگر، این مکالمه را صمیمانه‌تر می‌سازد. گاه یک پیوستگی روایی می‌تواند بدون حتی جای‌گذاری قهرمانان در یک چارچوب تصویری مشترک ساخته شود. چارچوب‌بندی متنی تصاویر جداگانه نیز به همین شکل عمل می‌کند. تصاویر مناسب برای اختصاص‌داده‌شدن به روایت می‌توانند به شکل‌های مختلف تهیه شوند. رویه سنتی

فوتوژورنالیست یافتن ضرورت الگوهای مشخص از میان سیل کنش‌های مداوم و آشکارسازی دقیق آنها در لحظه مناسب است. کار عکاس - مثل ادوارد کورتیس در کار ساخت بعضی صحنه‌های قابل توجه زندگی آمریکایی بومی - این است که شخصیت‌ها، ابزار و صحنه‌ها را در ارتباطی مطلوب با یکدیگر مرتب نماید. و کار ترکیب کننده‌های الکترونیکی سر هم کردن چنین الگوهایی از میان اجزاء در دسترس عکس می‌باشد: اشیای نامتجانس ممکن است در کار با دستگاه‌های دیجیتال رود- رروی هم قرار گیرند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کذب و داستان

در تمام موارد دستکاری در تصویر احساس می‌کنیم که کسی بر خلاف قوانین عمل می‌کند، که تا حدودی فریب می‌خوریم، یا گزارش‌های نادرست دریافت می‌داریم. اما دقیقاً چگونه؟ نظریه‌پردازان کنش گفتاری (Speech - act) تا حدی با اشاره به این نکته که گزارش، شرح یا خبر صحیح (مثل سایر کنش گفتارها و گفتارهای شفاهی و نیمه‌شفاهی ارتباط) با قوانین ساختاری معنا می‌شوند، این موضوع را روشن می‌نمایند. سازنده گزارش باید براساس حقیقت قضیه اتفاق افتاده عمل کند و نمی‌تواند همزمان چند قضیه متضاد را به تحقق برساند. سپس نوبت به قانون آماده‌سازی می‌رسد: سازنده گزارش باید اختیار و قدرت ساخت دلیل و مدرک برای اثبات حقیقت قضیه اتفاق افتاده را

داشته باشد. (بنابراین تاریخ‌نویسان مسئول و گزارشگران روزنامه‌ها منابع را به دقت بازبینی کرده و به حدسیات در مورد آن‌چه اتفاق افتاده است بسنده نمی‌کنند). بعد از آن قانون اطلاع‌رسانی وجود دارد: قضیه اتفاق افتاده باید هم برای گوینده و هم برای شنونده واقعی باشد. و سرانجام به قانون صداقت می‌رسیم: سازنده گزارش باید به صحت قضیه اتفاق افتاده ایمان داشته باشد.

گزارش موفق اطلاعاتی دربر دارد که گزارشگر به درستی آنها باور دارد و مخاطب آنها را می‌پذیرد. اما موارد متنوعی از شکست وجود دارد که به دلیل تخلف از قوانین ساختاری به‌وجود آمده‌اند: سازندگان گزارش‌های بی‌چون و چرا به درستی آن‌چه می‌کند و می‌گوید باور نداشته، اعتقادات آنها به طور قطعی موثق و مستند نبوده یا شامل چیزی نیستند که برای مخاطب روشن نشده باشد. گزارش‌دهی غلط دارای اشتباهات و نادرستی‌های مختلف بوده و قادر با ساخت حس مبتنی بر منطق نیستند. می‌تواند غیر قابل باور باشد یا عقاید نادرست به وجود آورد یا اصلاً تأثیری در عقاید مخاطب نداشته باشند.

تحت شرایط طبیعی، ارائه یک عکس دستکاری نشده برای نمایش آن‌چه هست، حالتی که وجود دارد یا اتفاقی که به‌وقوع می‌پیوندد با قوانین گزارش‌دهی دقیق هدایت می‌شود. اما ارائه تصویر

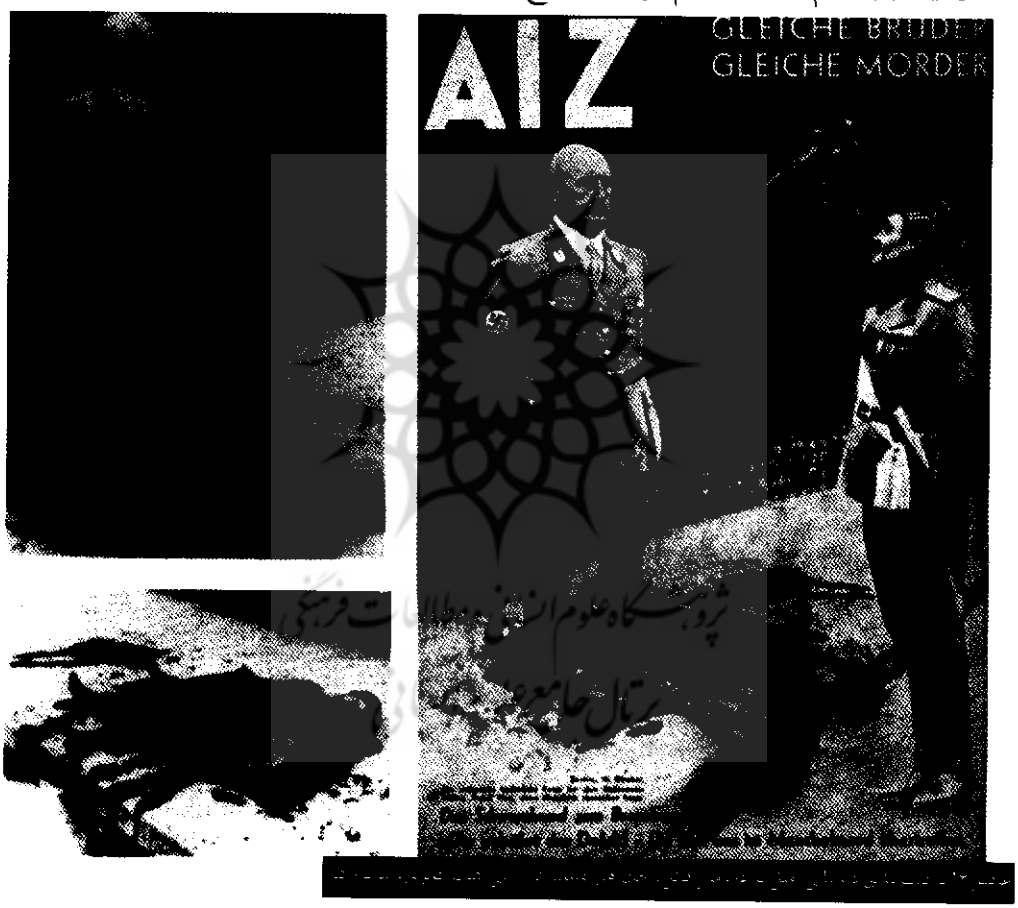
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ترکیب شده فوتورئالیستی یا ترکیب‌بندی تصویری ساختگی (عکس با افزوده‌ها، حذفیات، جای‌گذاری‌ها یا بازآرایی‌ها) به چیزی بیش از گزارش‌دهی دقیق تبدیل می‌شود؛ چه دروغ باشد و چه داستان، (استثنائاتی در این زمینه وجود دارد: یک چاپ ترکیبی که به دقت از دو نگاتیو برای نگه‌داشتن جزئیات یک آسمان ابری ساخته شده باشد به مراتب به طبیعت نزدیک‌تر است تا یک چاپ قراردادی که از یک نگاتیو که در آن آسمان به کلی با نورهای شدید فلاش سفید شده است.)

در ساده‌ترین مورد، جاعلان تصویر، قانون صداقت را با استفاده از محصولاتی حاوی اطلاعات غلط روایی دروغ زیر پا گذاردند: مبلغانی که تصویر تروتسکی را از بالکن سلطنتی لنین حذف کردند و یا تصاویر سناتور تیدینگز و ارل برادر را در کنار هم قرار دادند. مطمئناً به این موضوع که آن‌چه آنها

نشان می‌دهند واقعاً اتفاق افتاد، باور نداشتند، اما از ما خواستند باور کنیم. استفاده موفق از عکس ساختگی در این طریق بر ساخت یا تأیید عقاید غلط تأثیر دارد؛ مثل زمانی که دختران رایت، کونان دویل را به وجود موجودات خیالی قانع ساختند.

عکس هارتفیلد برای روی جلد AIZ به نام مثل برادر، مثل قاتل، هر چند تفاوت‌هایی آشکار و زیرکانه دارد. شاید جولیوس استریشر واقعاً بالای سر یک جسد خون آلود در یکی از خیابان‌های اشتوتگارت ایستاده باشد یا نایستاده باشد. اما (ما احتمالاً فرض می‌کنیم) هارتفیلد این عقیده را که استریشر آنجا ایستاده خلق نکرده و آمادگی ارائه مدرکی را که نشان دهد این اتفاق افتاده نیز ندارد. اگر چه نمی‌توان هارتفیلد را به عدم صداقت متهم کرد: او به هیچ وجه چیزی را گزارش نمی‌کند. این تصویر قدرتمند



در واقع یک داستان است: هارتفیلد وانمود می‌کند که اتفاقی به وقوع پیوسته را نشان می‌دهد و ما این وانمود را تشخیص می‌دهیم. ما درک می‌کنیم که یک هنرمند دنیای احتمالی را بازتاب می‌کند، دنیای واقعی را گزارش نمی‌کند. ما کار هنرمند را تحقق خیال می‌دانیم نه تصویرگری واقعیت.

بدین‌ترتیب باید تا حدودی درک کنیم که آن‌چه می‌بینیم فقط یک عکس است، که برای گزارش

صحنه یا حادثه‌ای واقعی مورد استفاده قرار نگرفته است - حتی اگر اینطور به نظر برسد - به دیگر کلام باید احساس کنیم که قوانین ساختاری سازنده گزارش دقیق معوق شده‌اند. اگر این تعویق قوانین با وضوح کافی مشخص نشده باشد، یا اگر تعمداً پنهان نگاه داشته شده باشند، ما به شکلی توجیه‌پذیر احساس فریب‌خوردگی خواهیم کرد.

روایتی چارچوب‌بندی شده به سادگی به ما می‌گوید که عکس یک «وانمودسازی» است یا یک

«نمایش مجدد» یا این موضوع در مضمون آن مستتر است. بر اساس قراردادهای اخلاقی پذیرفته شده، زمانی که به سینما می‌رویم، عکس روی جلد مجله‌ها یا نمایشگاه‌های هنری را می‌بینیم، می‌توانیم انتظار دیدن داستان‌های بصری را داشته باشیم، اما نه در صفحات روزنامه. (الیور استون به سادگی می‌تواند ادعا کند که جان اف. کندی - شبیه‌سازی شده توسط بازیگران و نمایش داده شده در سینماها - از داستانی واقع‌گرایانه برای ساخت یک هدف سیاسی استفاده کرده است.) حتی خود تصویر گاه با مشارکت خطوط با دست طراحی شده یا با نمایش تناقضات آشکار در پرسپکتیو یا سایه روشن، ماهیت صرفاً گزارشی خود را تکذیب می‌کند.

گاه یک عکس می‌تواند در مفاهیم مختلف مورد استفاده قرار گیرد، گزارش‌های دقیق تهیه نماید، فریب دهد و داستانی را طرح‌ریزی کند. مثل عکس والت ویتمن و پروانه. این عکس می‌تواند گزارشی از ظاهر ویتمن در زمانی خاص باشد: مثلاً اندازه ریش او را نشان دهد یا سبک لباس پوشیدنش را. خود ویتمن آشکارا از این قضیه حداقل در مواردی استفاده کرده تا این باور غلط را که یک پروانه زنده خودانگیزانه برانگشت او نشسته را خلق کند. اما مخاطبان ویتمن معقولانه آن را داستانی بازنمود شده می‌دانند؛ این عکس در نهایت دیباچه کتابی است که در آن شاعر مکرراً تصاویری از استحاله و رستاخیز روانی خود ساخته و ارائه می‌کند. چرا نباید عکس را تمثیلی تصویری از همین موضوعات دانست؟ نیت باطنی عکاس (یا ویتمن) هر چه بوده باشد، تصویر به تناسبات مختلف می‌تواند برای اهداف مختلف کاربرد داشته باشد.

حتی عکس‌های کاملاً صریح نیز می‌توانند گاهی داستانی را ساخته و بازتاب دهند. عکسی را تصور

کنید از یک دیکتاتور خونخوار که نوزادی را در آغوش گرفته و لبخند زنان نوازشش می‌کند - عملی تبلیغاتی که بارها در مورد افرادی مانند استالین یا صدام‌حسین استفاده شده است - عکس به هیچ وجه دستکاری نشده؛ هیچ دلیلی برای تردید در باره احساسات دیکتاتور نسبت به مثلاً نوه‌اش وجودندارد، اما اگر عکس به عنوان مدرکی برای اثبات نیک‌نهادی دیکتاتور استفاده شود، باوری غلط ساخته است. بنابراین می‌توان دید که درستی، نادرستی یا داستانی بودن یک تصویر لزوماً خصیصه‌ای ذاتی نیست. می‌تواند توسط خالق تصویر ایجاد شود. مسئله در این است که عکس چگونه - شاید توسط فردی به جز عکاس - در مفاهیم خاصی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

تصاویر با ما چه می‌کنند؟

تا اینجا نگاه مختصری به کاربردهای عکس داشتیم. دریافتیم که آنها قادرند کارهای بسیار بیشتر از گزارش یک واقعه یا حالت انجام دهند. مثلاً در یک رستوران سوشی با منوی تصویری، می‌توان از تصویر برای سفارش غذا استفاده کرد (نشان می‌دهیم و می‌گوییم یکی از اینها را برایم بیاورید، نیازی به دانستن لغت مربوط به آن نیست.) معماران از تصویر استفاده می‌کنند تا شکل نهایی کار را مشخص کنند، سپس برای اجرای آن قرارداد می‌بندند. تصاویر ترسناک برای ترساندن یا هشدار دادن استفاده می‌شوند و عکس گذرنامه‌ای برای تعیین هویت کاربرد دارد. در واژگان فنی نظریه‌پردازان کنش گفتاری، کاربرد عکس در کنشی خاص از ارتباط به عکس نیرویی غیرشفاهی می‌دهد که قادر است آن را از مفهومی به مفهوم دیگر گسترده نماید.

اما در این میان قیدوبندهایی نیز وجود دارد: عکس‌ها - مثل سایر گونه‌های اجسام دست ساخت - باید برای کاربردهایی خاص متناسب شوند. باید خصایصی داشته باشند که شایستگی کاربردی آنها را تضمین نمایند. از این حیث آنها با اصوات گفتاری متفاوتند: زبان، چنانچه نمادشناسی سیسرون سال‌ها قبل به ما آموخته است، اصوات کلامی قابل دسترسی را در اختیار می‌گیرد و به شکلی قراردادی از آنها حمایت می‌کند.

اولاً باید گفت روند ساخت تصویر الزامات نمایشی خاصی ایجاد می‌کند: آنها می‌توانند انواع خاصی از چیزها را ضبط کنند و نه همه چیز را، و در ضمن بعضی از چیزها را کامل‌تر و دقیق‌تر از بقیه ثبت می‌کنند. این الزامات نمایشی از طریقی بسیار واضح محدودیت‌های ناشی از پتانسیل تصویر، که در کنش‌های ارتباطی کاربرد دارد، را معین می‌کنند. مثلاً یک عکس رنگی می‌تواند به عنوان گزارشی از ظاهر یک شیء کاربرد

داشته باشد، یا مشخص سازد که این شیء باید دارای چنین ظاهری می‌بود، یا تعهد نماید که این شیء چنین ظاهری خواهد داشت؛ اما یک عکس سیاه و سفید چنین توانایی ندارد. عکس‌ها و پرسپکتیوهای ریاضی با یکدیگر سازگاری فضایی می‌سازند که می‌تواند برای گزارش دادن وجود، تشخص و تعهد معین نسبت‌های فضایی (یا فاصله‌ای) مورد استفاده قرار گیرد؛ اما طراحی‌های دستی نمی‌توانند چنین کاربردی داشته باشند و بنابراین قادر به نشان دادن چیزی بیش از نسبت‌های تقریبی نیستند.

ثانیاً عکسی که در یک کنش ارتباطی کاربرد دارد باید دارای گونه صحیحی از نسبت‌های عمدی نسبت به سوژه مورد نظر باشد. پرتره عکاسی شده آبونیدال می‌تواند هویت یک فرد را به مثلاً مامور مهاجرت نشان دهد اما قادر نیست آن فرد را به عنوان تروریست دسته‌بندی نماید، و طراحی یک شخصیت داستانی مثل شرلوک هلمز به هیچ‌وجه مورد استفاده‌ای برای مامور مهاجرت نخواهد داشت. عکس امروزی می‌تواند به شکلی مؤثر در تهیه گزارش‌هایی از یک واقعه یاحالت در لحظه‌ای معین توسط روزنامه‌نگار مورد استفاده قرار گیرد، اما طراحی‌های دستی کمتر چنین نقشی ایفا می‌کنند. از طرف دیگر یک پرسپکتیو ترکیب‌بندی شده می‌تواند بازتابی از دنیای محتمل را به یک معمار نشان دهد، اما یک عکس تنها قادر به تصویر کردن جهان مادی واقعی است.

پس به طور کلی کنش تصویری ارتباط در صورت نبود نوعی از گرافیک در تصویر مورد استفاده یا به دلیل عدم تناسب موقعیت قرارگیری آن موفق نخواهد بود. نوعی سوءاستفاده از مصنوع فیزیکی به نظر خواهد رسید: مثل گذاردن ناخن با گلبرگ‌های گل. برای اجرای موفقیت‌آمیز امور فیزیکی باید بین قابلیت‌های گسترده کاربردی نقاشی و طراحی، عکس و تصویرسازهای دیجیتالی تمایز قائل شد.

اکنون روند ساخت تصاویر فوتوگرافیک، استاندارد شده، الزامات نمایشی آن شناخته شده و نسبت‌های دستی عکس‌های استاندارد صریح و بدون ابهام هستند. به علاوه اگر کسی نظریه فوکو مبنی بر این که علم مدرن، نظریه دانشگاهی اثبات اختیار را که معتقد بود هر چیزی برآمده از دیدگاه مؤلفش است معکوس کرده و مفهوم امور مبتنی بر حقیقت اموری غیر شخصی هستند را جایگزین آن ساخته، قبول داشته باشد، برایش روشن است که روند غیر شخصی عکاسی به مفهوم غالب آن‌چه ابداع ارتباط باید باشد، پاسخ داده است. بنابراین قوانینی که جوامع برای کاربرد قابل قبول و مؤثر عکس در کنش‌های ارتباطی وضع کرده‌اند به راحتی روشن و قابل فهم می‌شود. این قوانین برای عکس به عنوان تنها ناقل مطمئن و شفاف اطلاعات بصری ارزش قائلند.