صفحات ۲۵-۳۳ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۰

خوانش نشانه‌شناسانه‌ی رولان بارت از متن به عکس: خوانشی ساختارگرا تا پساساختارگرا*

سعیده معصومی[۱]، محمد شکری[۲]**، علی مرادخانی[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۳] دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۰۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/۰۳)

چکیده

آثار رولان بارت در نشانه‌شناسی، مطالعه نمادها و نشانه‌ها، باعث نوعی فراشد از ساختارگرایی به پساساختارگرایی شد. پایدارترین مفهوم نزد بارت که پیوسته مضامین گسترده‌تر به خود می‌گرفت، مفهوم متن است. این ویژگی باعث شد متن فراتر از نشانه‌های نوشتاری و الفبایی به‌شمار آید. عکس هم‌چون نظام نشانه‌ای متفاوت نسبت به نوشتار ولی همیشه محصور در زبان و معنادهی است، و بارت درصدد خوانش تصویر و به‌ویژه عکس از طریق نشانه‌شناسی شد. وی باور داشت عکس بیش از آنکه واقعیت را منعکس یا بازنمایی کند، بر آن دلالت دارد. نشانه‌ها و چیزهایی که برای بیننده در مقام خواننده‌ی عکس مهم تلقی می‌شود، مبنای تفسیر و واکاوی قرار داد. در پژوهش حاضر سوالات زیر پاسخ داده می‌شود. اول این‌که، ویژگی‌های نشانه‌شناسانه بارت در متن و عکس چیست؟ دوم، چه گذاری در این خوانش نشانه‌شناسی بارت از ساختارگرایی به پساساختارگرایی رخ می‌دهد؟ در نهایت، چگونه مفاهیم نشانه‌شناسی بارت در عکس مطرح می‌شود؟ روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. ابزارهای رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل متون، به‌صورت اختصار و نقش و اهمیت آنها در تحلیل و خوانش عکس، تشریح و تبیین می‌شود. نتیجه بنیادین این پژوهش در فراشد پساساختارگرایی بارت، عکس هم‌چون متن، خواننده و بیننده یا مخاطب را همانند هنرمندی خلاق می‌داند که بر گستره معنایی اثر می‌افزاید.

واژگان کلیدی

رولان بارت، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی تصویری.

*مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده‌ی اول، با عنوان «نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت با تمرکز بر عکاسی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تماس: ۰۹۳۵۴۵۲۲۹۲، نمابر: ۸۴۸۹۰۰۷۷-۰۲۱، E-mail: mohammadshokry44@gmail.com.

مقدمه

آثار رولان بارت (Roland Barthes) درباره نشانه‌شناسی، مطالعه نمادها و نشانه‌ها، باعث نوعی فراشد از ساختارگرایی به پساساختارگرایی است. اولین کتابش به نام *درجه صفر نوشتار* در سال ۱۹۵۳، او را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین منتقدان قرن بیستم مطرح کرد، دیگر آثار وی عبارتند از: *میشله* (۱۹۵۴)، *اسطوره‌شناسی* (۱۹۵۷)، و در *امپراطوری نشانه‌ها* (۱۹۷۰) به ساختارگرایی و نشانه‌شناسی توجه بسیاری داشت و نقدهای نشانه‌شناسانه با تحلیل‌های انسان شناختی در پدیده‌های فرهنگی، تبلیغات، مد و اسطوره به کار برد، دیگر آثار بارت متأخر هم‌چون، *نقد و حقیقت* (۱۹۶۶)، *مرگ مؤلف* (۱۹۶۹)، *از اثر تا متن* (۱۹۷۱)، *لذت متن* (۱۹۷۳)/*س/زد* (۱۹۷۰) و آخرین کتابش، *اتاق روشن* (۱۹۸۰)، به تاملات درباره عکاسی اختصاص داد، و باور داشت که عکس بیش از آنکه واقعیت را منعکس یا بازنمایی کند، بر آن دلالت دارد، نشانه‌ها و چیزهایی که بر بیننده در مقام خواننده‌ی عکس مهم تلقی می‌شود، مبنای تفسیر و واکاوی قرار داد. *پیام عکاسانه* و *تحلیل بلاغی تصویر* دو مقاله دیگر در زمینه نشانه‌شناسی، از سویی به نشانه‌شناسی تصویری و ازسوی دیگر به نشانه‌شناسی تبلیغات کلامی و تصویری پرداخته است. «بارت با ارجاعات بی‌شمار به عکس در مقالات، سودای خواندن تصویر و به‌ویژه عکس را از طریق نشانه‌شناسی در سر داشته است» (کامران، ۱۳۹۲: ۲۳۵).

روش پژوهش

پژوهش از نوع کیفی است و روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و جمع‌آوری اطلاعات، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

پیشینه پژوهش

درباره بارت، نشانه‌شناسی و تحلیل نظری اندیشه‌های وی درباره ساختار اثر ادبی و الگوی وی در نقد عملی، روایت یا خوانش نشانه‌شناسانه آثار ادبی پژوهش‌های مستقلی وجود دارد، و تا جایی که نگارنده کاویده، پژوهشی مستقل در این زمینه متن و عکس یا متن و تصویر انجام نشده است. بنابراین نگارنده تلاش می‌کند با تکیه بر رویکرد توصیفی و تحلیلی، نشانه‌شناسی در تحلیل متون، نقش و اهمیت این ابزارها در خوانش عکس، به بیان آن بپردازد.

مبانی نظری پژوهش

نشانه‌شناسی بارت و تحول نظری در متن و عکس

پایدارترین مفهوم نزد بارت که پیوسته مضامین گسترده‌تر به خود می‌گرفت، مفهوم متن است این ویژگی باعث شد که متن فراتر از نشانه‌های نوشتاری و الفبایی به‌شمار آورد. او همواره موضع خود را عوض می‌کرد و به نظر می‌رسد، از رهاکردن چشم‌اندازهایی که برای تثبیت آنها تلاش کرده بود، لذت می‌برد. او در آثار متأخرش از ساختارگرایی فراتر می‌رود و زمینه را برای پساساختارگرایی فراهم می‌کند. مضامین محوری آثارش با خوانش و کنش خواننده ارتباط دارند. ریچارد هارلند نقل می‌کند که «دوره رهبری نشانه‌شناسانه بارت یکسره به روزگار شکوفایی دوره ساختارگرایی، نیمه دهه (۱۹۶۰) متعلق است... در کتاب *اسطوره‌شناسی*[1] بینش‌های انفرادی بسیاری را شرح می‌دهد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۷۶). مایکل پین می‌نویسد: «بارت بیشتر در مقام مجری ایده‌ها کار می‌کرد تا مصنف و دوم آنکه هر اجرای فردی او تنها یکی از امکان‌های بالقوه اثر را محقق می‌کرد. پس، شگفت آور نیست که مصمم بود تا نقش‌های نویسنده و خواننده، نوازنده و شنونده را تا حد امکان به یکدیگر نزدیک کند» (پین، ۱۳۸۳: ۵-۶). *مرگ مؤلف* و از *اثر به متن*، امروزه در بحث از پساساختارگرایی در مطالعات ادبی، اغلب کنار هم، مورد استناد قرار می‌گیرند (یزدانجو، ۱۳۸۷، ۸۵). این دو اثر صرفاً نظریه‌ای برای عمل نبوده، بلکه متونی فارغ از نقش «مؤلف» به‌شمار می‌روند و نماینده‌ی اوج رویکرد پساساختارگرایانه و گویای نزدیکی شدید آرای بارت با ژاک دریدا، به‌ویژه در *مرگ مؤلف* و ژولیا کریستوا[2]، به‌ویژه در از *اثر به متن* بوده، با این حال، نشانگر تفاوت‌های موضع او با مواضع دیگر پساساختارگرایان نیز هست (همان: ۸۶). بارت در *اتاق روشن* به دلالت‌های ضمنی نشانه‌ها تأکید می‌کند و به مفهوم نشانه گذاری کریستوا اشاره می‌کند: «در واقع پونکتوم چیزی برای گفتن ندارد، زیرا که از زبان فرار می‌کند، اما در پدیدآمدن آن، تأکید بر نشانه موج می‌زند، همان گونه کریستوا در بحث مفهوم نشانه‌گذاری به آن اشاره دارد» (Batchen, 2009: 189).

بارت باور داشت: «در اثر ادبی، خواننده مصرف‌کننده نیست، بلکه تولیدکننده‌ی متن است. هدف فعال‌بودن خواننده مثل خود نویسنده، است؛ پس در تفسیر نویسنده‌محور، معناهای نهفته متن خلق می‌شود. در نهایت آن را زمینه روشمند خلق فعال از طرف خواننده متن می‌نامد؛ تفسیر خواننده‌محور در مقابل نویسنده‌محور در نتیجه بازسازی بی‌قیدوبند اعتقادات زبانی معمولی است و دائما تأکید می‌کند، که زبان مجموعه نامحدود مفاهیم است (گات، ۱۳۸۱: ۱۲۱). یکی از اصول مهم زبان‌شناسی که در تحلیل‌های ساختاری در مطالعه نشانه‌شناسی و به‌طور خاص نشانه‌شناسی تصویری و عکاسی تعمیم یافته است، بحث دلالت صریح و دلالت ضمنی است، «دلالت‌های صریح و ضمنی، وجوهی برای تشریح ارتباط بین دال و مدلول است که تمایز تحلیلی که میان دو نوع از مدلول‌ها به وجود می‌آید، معنا توسط هر دوی این دلالت‌ها به وجود می‌آید. معنای صریح، در لغت‌نامه‌ها یافته می‌شوند و دلالت ضمنی در ارجاع معنای اجتماعی، فرهنگی و نشانه به‌کار گرفته می‌شود و بستگی به سن، نژاد و جنسیت تفسیرگر دارد» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۸۹). با این اصل، بارت در پیام عکاسانه در تبیین دلالت صریح، وجه قیاسی عکس و در دلالت ضمنی به تعابیر و معانی مرتبط بود؛ در بیان صریح اولیه دلالت صریح به عینیت عکس و سطح بازنمایی آن؛ و دلالت ضمنی به سطح معناشناختی آن بر می‌گردد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۸۹-۹۰). در اواخر (۱۹۵۰) تا (۱۹۶۰)، بارت، از منظر علم زبان‌شناختی، در مورد قیاس فرضی میان «زبان طبیعی» (گفتار و نوشتار) و نظام‌های دلالت‌گر دیگری غیر از زبان، پژوهش کرد. در بررسی‌های اولیه، هیچ نظام دلالت‌گر

واحدی نبود که تمام عکس‌ها برمبنای آن استوار شده باشند، اما در نهایت، مجموعه‌ای نامتجانس از رمزگان در عکاسی، مبنا قرار گرفت. هر عکس به دلیل وجود کثرتی از این رمزگان است که می‌تواند دلالت کند (برگین، ۱۳۸۱: ۳۳).

رمزگان[۳] در متن و عکس

رمزگان از بنیادی‌ترین مفاهیم در نشانه‌شناسی است. رمزگان نشانه‌شناختی، متشکل از نظام‌هایی معنایی و برگرفته از قراردادهای اجتماعی و فرهنگی، و برای ایجاد ارتباط میان دال‌ها و مدلول‌هاست و چارچوبی شکل می‌دهند که نشانه‌ها دارای معنا و مفهوم، و ابزاری برای تفسیر متون می‌شوند. به نقل از فرزان سجودی، هر رمزگان نظامی از دانش تولید، دریافت و تفسیر متون را ممکن می‌کند (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۴). هیچ‌یک از ما نمی‌تواند ادعا کند به تجربه‌ای عینی، ناب و بدون رمزگان از جهان واقعی با وجود جاودانه دست یافته است (Harland, 1987: 107). بارت، در طرح‌ریزی رمزگان پنج‌گانه‌اش در *اس/ز*، تلاش کرده، روشی در تحلیل داستان فراهم آورد. نگارنده با طرح این مفاهیم، خوانش بارت از متن به عکس را مشخص می‌کند. لذا نخست رمزگان متن و بعد در عکس می‌پردازد و در نهایت در جدولی، تحلیل بیان می‌شود (جدول ۱).

نخست رمزگان مورد نظر بارت، «رمزگان هرمنوتیکی»[۴] نام دارد. رمزگان هرمنوتیکی عبارتست از واحدهایی برای طرح پرسش، پاسخ به پرسش، و مجموعه‌ای از رویدادهای تصادفی؛ امکان دارد پرسشی صورت‌بندی کند؛ یا جواب آن را به تأخیر اندازد، ولو معمایی طرح و بسوی راه حل هدایت کند. رمزگان هرمنوتیکی، رمزگان داستان‌پردازی است، که به واسطه آن روایت، سوالاتی مطرح، تعلیق و رازوارگی صورت می‌دهد، سرانجام در مسیر گره‌گشایی می‌کند. دوم، رمزگان واحدهای «کمینه معنایی یا رمزگان دال‌ها»[۵] است و مقصود، معناهای ضمنی که از اشارات معنایی یا «بازی‌های معنا» استفاده می‌کند. سوم، «رمزگان نمادین»[۶]؛ گروه‌بندی‌هایی که منظم به شیوه‌های مختلف در متن تکرار می‌شوند و در نهایت ترکیب‌بندی غالب را می‌سازند و خوانش، در نخستین مورد از آن، شکل وسیعی از تقابل‌ها است که همواره داستان بازتولید می‌کند. «رمزگان کنشی»[۷] چهارم، کنش‌هایی که منشأ در مفهوم، و توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل است و زنجیره‌ای از رویدادها در فراشد خوانش، و با گردآمدن اطلاعاتی که روایت بیان می‌گردد، تثبیت و معتبر می‌شوند و آخر، برای تحلیل داستان، «رمزگان فرهنگی»[۸] به شکل صدایی، اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر تجلی می‌یابد، مسیر بازگشت متن به بیرون است، به علم عمومی (هنر، پزشکی، سیاست، ادبیات و غیره) و بستر اسطوره‌شناسی و ایدئولوژی است، یکپارچگی بن‌مایهٔ واقعیت متن را شکل می‌دهد، چون باورهای طبیعی و مقبول فرهنگی است (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۹-۱۵۷).

به نظر بارت رمزگانِ نمادین نمایانگر تقابل‌هایی است که متن را سامان می‌دهند، متن بنیاد و نتیجه فراشد خوانش در بافت فکری و فرهنگی هستند، پنج رمزگان، قابلیت فهم متن را در کتاب *اس/ز* ساماندهی می‌کنند. «با تفسیر معنای متن و تفاوت آن را از اثر دو نوع متن خواندنی[۹] و نوشتنی[۱۰] را از هم تفکیک کرد و در *اثر تا متن* معنای متن را یکسره متعلق به متن نوشتنی پنداشت» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۵۶). بارت بر خلاف سوسور، نشانه‌شناسی را بخشی از زبان‌شناسی در نظر می‌گیرد: «نشانه‌شناسی با برخورد به پدیده‌هایی که غیرزبان‌شناسیک هستند، اجبار به پذیرش زبان دارد، نه هم‌چون الگو، بلکه به مثابه بحث خود، این زبان‌های جدید زبان نشانه‌شناسیک نیستند، زبان‌هایی درجه دوم‌اند که واحد آنها نه واج‌ها و تک‌واج‌ها بلکه قطعات وسیع‌تر از سخن هستند، به موضوع و فراتر از زبان می‌رود اما هرگز از آن مستقل نمی‌شود، سرانجام نشانه‌شناسی در زبان‌شناسی تحلیل و در نتیجه حکم سوسور وارونه می‌شود و دانش زبان‌شناسی قسمتی از دانش نشانه‌شناسی نیست، بلکه نشانه‌شناسی قسمتی از زبان‌شناسی است (Barthes, 1972: 97). هر عکس دارای کلیتی واحد است، اما معانی آن در حال تغییر و جابه‌جایی است، از نظر بارت: «هر عکس در کنار کاربرد خود قطعاً دارای ساختار یگانه است و ابژه‌ای است برخوردار از خودآیینی و استقلال ساختاری» (بارت، ۱۳۸۹: ۱۲). و به دلیل دارایی وجوه دلالتی و این‌که بر غیر خود دلالت دارد تشکیل‌دهنده‌ی یک نشانه است. اندی گراندبرگ (Andy Grandberg)[۱۱] منتقد هنری معاصر، نقل می‌کند: «بارت پیام بنیادی عکس را آنچه بوده است[۱۲] و آنچه من در یک عکس آگاهانه می‌بینم... نه هنر است و نه پیام، بلکه ارجاع است، یعنی نظم بنیادی عکاسی معرفی می‌کند» (گراندبرگ، ۱۳۸۹: ۳۱۶).

بارت تأکید داشت که همه مداخله‌های انسانی در عکس به واسطه دلالت‌های ضمنی است، در *پیام عکاسانه*، شش مورد رمزگان عمده را مطرح نمود که تلاشی بود برای مشخص‌نمودن ساختارهای ویژه رمزگان دلالت‌های ضمنی، به اختصار به آنها پرداخته می‌شود:

۱. جلوه‌های ترفندی[۱۳]: در اهمیت جلوه‌ها و ترفندهای عکاسی، یک فتومونتاژ از مطبوعات آمریکا را یادآوری می‌کند که در سال ۱۹۵۱ سناتور می‌لارد تایدینگ[۱۴] و ارل برودر[۱۵]، رهبر حزب کمونیست، را در منازعات سیاسی نشان می‌داد (این عکس منجر به از دست‌دادن مقام سناتور شد) (Barthes, 1988: 533) و که پیام ضمنی، نقاب بی‌طرفی و عینیت بر چهره دارند. «بارت با تکیه بر بُعد اخلاقی، چنین ترفندها را سو استفاده از صداقت عکس می‌دانست که ناگزیر دلالت صریح آن را می‌ساخت» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۴۲).

۲. پُز[۱۶]: در تبیین پز یا حالت سوژه‌ی عکاسی‌شده (ژست)، عکسی که از زاویه‌ی رو به بالا از جان اف کندی در جریان انتخابات گرفته شده و با دستان به‌هم‌رسیده به آسمان نگاه می‌کند. در نظر بارت بیان ضمنی آن در حکم ایمان و دعای کندی است و در گرامر تاریخی شمایل‌نگاری ریشه دارد و در نهایت، بیان دوم با عطف به سنت نقاشی و تئاتر، در اصل مقوله‌ای فرهنگی است و چنین نظر می‌دهد که رمز دلالت ضمنی نه طبیعی یا مصنوعی بلکه تاریخی و فرهنگی است (Barthes, 1988: 530). در ژست، که صرفاً جزو مقوله عکاسانه نیست ولی به جهت منش قیاسی عکس می‌تواند تاثیرات خاصی داشته باشد. در *اتاق روشن*: پز همان تفاوت میان عکاسی و سینما است، در عکاسی چیزی در دوربین

پز گرفته و تا ابد آنجا می‌ماند ولی در سینما چیزی از برابر دوربین حرکت می‌کند (لاگرینج، ۱۳۹۲: ۱۸۷). پس‌ژست سوژه عکس، خوانش مدلول‌های ضمنی است. بارت نقل می‌کند: «هنگامی که عکسی را نگاه می‌کنم، همیشه و هرچند کوتاه، به فکر آن لحظه (عکاسی) می‌افتم که موضوع واقعی در برابر چشم بی‌حرکت می‌شود... همین متوقف‌ساختن، پز را می‌سازد. سکونی که البته ذاتی عکاسی است و در سینما وجود ندارد» (بارت، ۱۳۷۹: ۱۱۴).

۳. ابژه‌ها: بارت اعتبار ابژه عکس را از آن جهت می‌دانست که تلقی مفاهیم و تداعی معناهای مورد قبولند. «از دید بارت ابژه‌ها می‌توانند به تنهایی عناصر کاملی برای دلالت باشند، به شکلی تمام عیار به واحدهای خوانش بدل شوند و نحو را بسازند. مثلاً اینکه یک قفسه کتاب به تنهایی می‌تواند دالی بر روشنفکری باشد...» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۴۲). در *اتاق روشن* حضور شی در عکاسی، استعاری نیست. «عکسی از یک جسد .. .زنده است، ازآن‌رو که جسد تصویری زنده از چیزی است که مرده...» (لاگرینج، ۱۳۹۲: ۱۸۷).

۴. فتوژنیا[۱۷] همان ساختار اطلاعاتی است، در فتوژنیا پیام دوم به خود تصویر بر می‌گردد: آرایه‌هایی از تکنیک، نورپردازی و چاپ (Barthes, 1988: 528)، این تمهیدات در شرایطی به واحدهای خوانش فرهنگی بدل شوند، مثل تکنیک چون نورپردازی تخت و استفاده از پس‌زمینه‌های سفید در آثار ریچارد اودون[۱۸] و مواردی نظیر آن. از نگاه بارت، ابداعاتی این چنین فرصت مناسبی است برای تفکیک جلوه‌های زیبایی‌شناختی از جلوه‌های دلالت‌گر. هرچند که در عمل برای عمده‌ی عکاسان این دو مورد هدفمندی توأمانی دارند (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۴۳). پس بارت آن را ساختار اطلاع‌رسان ترجمه کرد و پیام ضمنی در خود تصویر و با استفاده از تکنیک‌های عکاسانه است.

۵. گرایش به زیبایی‌شناختی: بارت در حالی‌که گرایش به وجوه زیبایی‌شناختی را تنها نتیجه قواعد تاریخی تصاویر دست‌نگار می‌دانست به زیبایی‌شناسی‌گرایی در عکاسی اعتقادی نداشت. بنابراین او، گویی گرایش زیبایی‌شناسی زمانی است که عکس سعی می‌کند با نزدیکی به جلوه‌های نقاشی تصویری نقاشی گون بیافریند... به‌زعم او، معنویت حتی در یک نقاشی بدوی نه محصول عناصر سازنده‌ی آن بل تمامیت تصویر است درحالی‌که گویی اینگونه تجربیات برای ساختن ویژگی‌های تجسمی بارز در عکس‌ها ناتوان است (همان: ۱۴۴).

۶. نحو[۱۹]: بطورکلی بارت با نحو در عکاسی چندان موافق نبود، زیرا مثلاً به‌زعم او بیان کمیک در فیلم با حرکت و در طراحی با تیپ‌سازی براحتی بدست می‌آید اما یک عکس بندرت می‌تواند کمیک به نظر برسد (Barthes, 1988: 529)، البته برخی از نشانه‌شناسان معاصر موارد مورد نظر بارت را به شکل‌های گوناگون به بحث گذارده‌اند. از آن میان، رنه لیندکن[۲۰] با تمایزگذاری میان رمز آنالوگ یا قیاسی و رمز دیجیتال یا قراردادی (به معنای وجود چیزهایی در عکس که در واقعیت وجود ندارد) مواردی چون جلوه‌های ترفندی، پز و ابژه‌ها جزو مواردی پیوستاری‌اند که فهم خود واقعیت را ممکن می‌کند و به سختی می‌توانند دلالت ضمنی باشند» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۴۴). بارت نحو را به معنای خوانش همانندگرایانه از چندین عکس یا مجموعه عکس می‌داند که نهایتاً، دال معنای ضمنی، در سطح اجزای مجموعه و یا در بخش تک عکس وجود ندارد، بلکه در تسلسل و پیوستگی کل مجموعه یا به قول زبان‌شناسان در سطح زبرزنجیره‌ای[۲۱] بررسی می‌کند (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۴۴).

بارت در *اتاق روشن*، انگیزه ساخت ویژگی‌های ساختاری عکاسی را داشت: «می‌خواستم با آن جنبه ذاتی که بواسطه آن از انواع تصویر متمایز می‌شود، به هر قیمتی به عکاسی فی‌نفسه پی‌ببرم» (بارت، ۱۳۷۹: ۲۱)، در نهایت وجه ساختاری را در سطحی هستی‌شناسانه در سویه ارجاعی عکاسی قرار داد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۴۴). او نوئم عکاسی را آنجابودگی نامید و از همین رو موجودیت مصداق را برجسته کرد، نقل می‌کند: «عکس، با تلفیق واقعیت «آنچه بوده است» و حقیقت «او آنچه بوده است» رهنمون باور عکس گواهی‌دهنده و شگفت‌آور می‌شود و تصویر به مرحله‌ای می‌رسد که تأثیر عاطفی آن، نوعی ضمانت هستی است. نوئم عکس به سادگی «آنچه بوده است»؛ در عین حال که شهادتی ممتد است... گویی تبدیل به کاریکاتور می‌کند، نه اندام چیزی را نشان می‌دهد...بلکه وجود واقعی آن را...پدیدارشناسی، تصویر را به منزله ابژه؛ به مثابه، هیچ چیز تعریف می‌کند، در عکاسی نه فقط ابژه غایب است، بلکه در شرایط یکسان این حقیقت که ابژه واقعا وجود داشته است نیز تصدیق می‌شود، این جنون است. تمامی تصاویر تا زمان اختراع عکاسی برای تأیید گذشته چیزی، نیاز به واسطه داشتند، با عکس یقین بیواسطه است،...تصویری مجنون که واقعیت آن را زخمی کرده است» (لاگرینج، ۱۳۹۲: ۲۰۲).

در واقع، عکس فرصتی می‌سازد که با ترفندها، معنای ضمنی در میان دلالت‌های صریح عکس مخفی شود. بارت در مقاله‌ای با عنوان *معنای سوم*، عکس‌ها را در برگیرنده پیدا و پنهانی از بازی معنا در عکس به مثابه متن می‌داند و از تمایزات سطوح اطلاعاتی و نمادین معنا می‌گوید (بارت، ۱۳۸۷: ۱۶۱). در نهایت، نگارنده در جدول (۱)، تحلیل خوانش انواع رمزگان متن و تصویر را نشان داده است.

خصلت شمایلی در نشانه شناسی تصویری

بارت با چاپ مقاله *تحلیل بلاغی تصویر*[۲۲] رویکردی نوین به تصویر را فراهم نمود (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۸۱). عکس با تصویر طراحی (یک تصویر دست‌نگار) مقایسه شد، و آن را سه‌بار رمزگذاری شده دانست. اول، باز تولید ابژه یا صحنه در طراحی نیازمند مجموعه‌ای از قوانین حاکم بر انتقال، یا قواعد نظامند، و تغییرپذیر به جابه‌جایی است و این

جدول ۱. انواع رمزگان در متن و تصویر.

نشانه شناس	رمزگان متن	رمزگان در خوانش تصویر	رمزگان در خوانش عکس
رولان بارت	هرمنوتیک کنشی نمادین معنایی فرهنگی	جلوه‌های ترفندی پز ابژه ها فتوژنیا گرایش زیبایی‌شناختی نحو	جلوه‌های ترفندی پز فتوژینا ابژه‌ها

قوانین هم‌چون پرسپکتیو، تاریخی‌اند؛ و دوم، عمل طراحی تفکیک دو امر با معنا و بی‌معناست. به عبارت دیگر، طراحی هر چیزی را بازتولید نمی‌کند در حالی که عکاسی به‌رغم قابلیت گزینش موضوع و زاویه دید نمی‌تواند در باطن ابژه (مگر با ترفندهای تکنیکی) دست ببرد؛ سوم، لازمه طراحی آموزش است...وی با نگاهی دقیق‌تر، پیام شمایلی عکس را به دو گونه شمایلی بدون رمز و شمایلی رمزی تقسیم، که ابتدا به سطح ادراکی و بعدی به زمینه معانی و دلالت‌های ضمنی اثر می‌رسد. پس بحث پیام بدون رمز به ساحت ساختاری تولیدی عکس مربوط است و نه ساحت فرهنگی(مقیم‌نژاد،۱۳۹۳ :۵۴–۵۵) به قول بارت «ریاضی پیام بدون رمز محض است» (Barthes, 1988: 524). وی تأکید داشت: «قطعاً تصویر واقعیت نیست، اما در عکس با یک قیاس کامل مواجهیم» (Ibid., 523). و این که «عکس با مصداقش هم ذات است» (بارت ، ۱۳۷۹: ۱۱۱). خصلت شمایلی دست به طبیعی‌سازی فرهنگی می‌زند. نمایه بیشتر براساس قضاوت است که دریافت می‌شود، با دیدن دود در دوردست این قضاوت (تفسیر) پیش می‌آید که جایی آتش گرفته، اما در نشانه شمایلی دریافت به شکلی مستقیم شکل می‌گیرد، یعنی با دیدن عکسی (همانند عکس آشنایان) بلافاصله او قابل تشخیص است. در شمایل، اهمیت دیدن است نه شناختن. نشانه شمایلی نه با خود موضوع بلکه با الگوهای دیداری مخاطب پیوند دارد. مخاطب به جای بن‌مایه تنها با سطح ادراکی که از آن موضوع دارد مواجه است و این شاید مهم‌ترین عاملی باشد که نتوان بین وجه شمایلی و نمادین تصویر تمایز کامل بنهیم چرا که ادراک یعنی به عرصه زبان و تفکیک‌پذیری آمده است. «ما چیزی را درک نمی‌کنیم مگر آنکه پیشاپیش طبقه‌بندی را از آن چیز در ذهن انجام داده باشیم» (بارت، ۱۳۷۹: ۴۷) در نشانه‌های شمایلی، عکس به دلیل عادت‌های روزمره قضاوت را نادیده می‌گیریم (منظور از قضاوت رابطه دال و مدلولی است). عکس با وجه شمایلی خود می‌تواند توهم همانندی را با استفاده از شباهت در مخاطب ایجاد کند: «همیشه به نظر فهم متعارف چیزهایی که به هم شبیه‌اند طبیعی هستند» (بارت، ۱۳۸۸: ۹۷). وی بر این اساس، که هیچ نوع ادارکی بدون مقوله‌بندی بی‌درنگ و بی‌واسطه نیست، نتیجه می‌گیرد که عکس در هنگام ادراک، وجه زبانی می‌گیرد. پس از این منظر تصویر بلافاصله به واسطه فرا زبان درونی، که همان زبان است، دریافت می‌شود. تصویر از نظر بارت وجود اجتماعی نخواهد داشت جز آنکه در لایه اول، معنای ضمنی در چارچوب مقولات زبانی جای گیرد (بارت،۱۳۷۹: ۲۶–۲۷). «فرایند نشانگی عکس آمیزه‌ای است از خصلت‌های نمایه‌ای[۲۳] و شمایلی[۲۴] نسبی نمود، زمانمندی و فضامندی نسبی تفسیر و چیز یا وضعیتی که بر سازنده ابژه است، عکس همه نیروی تأثیرگذار را از تناقض درونی می‌گیرد، از یک سو نشانه است، شمایل نمایه‌ای که با بن مایه خود همانندی دارد و به وجه استنادی آن شهادت می‌دهد ولیکن این رابطه را تا جایی پیش میبرد که مدلول را هدایت کند، گویی به هیچ چیز جز خودش دلالت ندارد» (مقیم‌نژاد،۱۳۹۳ :۷۷).

اسطوره در متن و عکس

اسطوره نوعی گفتار است، نظامی از ارتباط است، پیام است، و فقط به گفتار شفاهی محدود نیست و شامل شیوه‌های نوشتاری و بازنمایی‌ها[۲۵] است؛ مثل گفتمان نوشتاری و همچنین عکاسی، سینما و تبلیغات و... پشتیبان گفتار اسطوره‌ای قرار می‌گیرند، اسطوره‌شناسی، به‌عنوان بررسی یک گفتار، در حقیقت چیزی نیست جز بخشی از آن دانش گسترده‌ی نشانه‌ها که سوسور با نام نشانه‌شناسی انگاشته است. (اباذری، ۱۳۸۰ :۸۶–۸۷).

اسطوره‌شناسی‌های بارت، کاوشی نو بر دلالت‌های ضمنی و صریح؛ رویکردی نوین در نشانه‌شناسی پی‌ریزی کرد و باعث شد، عملکرد بیشتری در تحلیل انتقال معنا و بازنمایی‌های بصری حاصل شود، که تنها به واژه‌ها به‌عنوان نشانه‌های زبانی توجه نداشت، و مدل زبانی را در مجموعه کنش‌های فرهنگی بکارگرفت. «پروژه علم معنا به تکرار، به رویکردی تبدیل شده که معناسازی و بازنمایی به حوزه تفسیری علوم انسانی و فرهنگی گرایش یافته است و موضوع سوژه، اجتماع و فرهنگ بارویکرد پوزیتیویستی قابل جوابگویی نیست» (Hall, 1997: 42) هال معتقد است که نگاه صِرف نشانه‌شناسی، بازنمایی را به زبان کاهش و در نظام محدود قرار می‌دهد، بخاطر ایستایی مورد تهدید جدی است. گسترش بازنمایی در معنای مبنی بر ایده فوکویی–دریدایی، آن را به منبع تولید دانش اجتماعی مبدل می‌کند (Ibid.). همین اساس دیدگاه نشانه‌شناسی به سوی تحلیل‌های فرامتنی را می‌سازد. بارت بارها از ایده بن مایه واقعی یا غیررمزگان عکس به‌عنوان یک اسطوره یاد می‌کند، ایده‌ای که پنداری در مورد عکس است (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۱).

در دیدگاه بارت، اسطوره دارای الگوی سه وجهی است دال، مدلول و نشانه؛ (جدول دو) نظامی خاص، به این معنی که از زنجیره‌ی نشانه‌شناسیکی ساخته شده که پیش از خود آن وجود داشته است: این نظام نشانه‌شناسیک درجه دوم است که دالی ساده تبدیل می‌شود. گفتار اسطوره‌ای لانگ یا زبان به معنی دقیق آن، عکس، نقاشی، پوسترها، مراسم آیینی، اشیاء و غیره (با این‌که ابتدا متمایز باشند، بلافاصله که به دام اسطوره اسیر گردند به کارکرد صرف دال فروکاسته و در نظام بعدی به دالی صرف تبدیل می‌گردد. اسطوره به این مواد فقط به‌عنوان ماده یا مصالح خام یکسان نگاه می‌کند؛ وحدت آنها از این‌روست که همگی به پایه‌ی صرف زبان تنزل یافته‌اند. اسطوره در برخورد با نوشتار الفبایی و یا نوشتار تصویری، متمایل به کلیتی از نشانه‌ها است، یعنی ساختار نهایی زنجیره‌ی نشانه‌شناختی نخست را دریابد. پس همان ساختار نهایی است که تبدیل به ساختار اول یا ساختار جزئی نظام بزرگتر و پرداخته اسطوره می‌شود، چنانکه اسطوره، نظام صوری دلالت‌های نخست را به کناری میراند.

این واگذاری در واکاوی اسطوره نقش اساسی دارد (اباذری، ۱۳۸۰: ۹۱). بارت تأکید دارد، اسطوره یک فرازبان است. مرتبه اول نظام ترکیبی است از دال و مدلول که معنای صریح را بیان می‌کند و این معنای صریح خود دال صریحی است برای یک مدلول ضمنی. دلالت ضمنی دالی است که به بنیان گسترده‌تر از مفاهیم وصل و ترکیبی از نشانه و دیگر مفاهیم اجتماعی، ایدئولوژیک است و اسطوره نظام زبانی درجه دوم است (Barthes, 1972: 92). به عبارتی دیگر، بارت نقل می‌کند: «نظام‌های

نشانه‌ای بر روی خودشان ساخته می‌شوند پس لایه‌های گوناگون دارند. دلالت فرایندی است که دال و مدلول را پیوند می‌دهد و محصول نشانه است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۲).

پس نهایت، اسطوره همانند نشانه از دو عنصر دال (صورت معنا) و مدلول (مفهوم) تشکیل شده است: کلمه، صورت نشانه و مدلول، همان مفهوم است و ارتباط میان آنها دلالت را می‌رساند (دیلمقانی، ۱۳۸۸: ۲۰). در *اتاق روشن*، بر این باور است که عکس بیشتر آنکه واقعیت را منعکس یا بازنمایی کند، بر آن دلالت می‌کند. در اینجا تأکید بر چیزهایی است که بیننده در مقام «خواننده» آنها را نشانه‌ها وسرنخ‌هایی مهم تلقی و تفسیر می‌کند (ولز، ۱۳۹۰: ۶۳). بارت مشخصات و حدود اسطوره را در کتاب *اسطوره شناسی* مطرح می‌کند: «اسطوره یک گفتار است، هر گفتار تحت شرایط ویژه‌ای اسطوره میشود. نخستین مشخصه اسطوره نظام ارتباطی، پیام است و نوعی دلالت، صورت است. صورت با محدودیت‌های تاریخ، شرایط استعمال و قدرت اجتماعی است. پس در حالی‌که هیچ چیز اسطوره نیست، هر چیز می‌تواند اسطوره بشود» (بارت، ۱۳۷۵: ۱۱۳). اسطوره را شامل سه جز صورت (دال)، مفهوم (مدلول) و دلالت (معنی) می‌داند و نشانه جزئی بنام «دلالت» ندارد (جدول ۲). برای مقایسه نشانه و اسطوره دو تصویر را برمی‌گزیند. نخست، تصویر دسته گل سرخ و دوم، تصویر یک سرباز سیاه‌پوست که به پرچم فرانسه ادای احترام می‌کند (تصویر ۱). به این ترتیب اسطوره قبل از این‌که با جوهر چیز اسطوره‌ای سروکار داشته باشد، نوعی گفتار است (سجودی، ۱۳۸۰: ۲۵۷). مثال اول بارت از دال (گل سرخ) و مدلول (عشق) تشکیل شده است. بنابراین گل سرخ حاصل پیامی است دقیقاً مانند جمله یا گفتار (بارت، ۱۳۷۵: ۱۱۵). مثال دسته گل سرخ: عشق خود را نشان می‌دهد، چه چیزی جز دال و مدلول، گل سرخ و عشق من وجود دارد؟ در تحلیل، سه ساختار است، چون گل‌های سرخ رنگ‌وبوی عشق گرفته، به‌طور کامل به گل‌های سرخ وعشق تجزیه می‌شوند: هم گل‌های سرخ و هم عشق، قبل از اتصال بهم و ساختن ابژه سوم که نشانه است، وجود داشته‌اند...دال تهی است، نشانه پر است، نشانه معنا است (بارت،۱۳۸۶: ۳۵-۳۶).

به این ترتیب لفظ گل سرخ با مدلولی که در ذهن می‌آفریند سازنده دالی تازه برای مدلول عشق است. خوانش بارت از تصویر روی جلد مجله پاری ماچ (تصویر ۱) نتایج قابل قبولی درباره اسطوره فراهم می‌کند، اسطوره در متن و براساس کارکردهای نشانه‌شناسی برای بیان می‌کوشد (سجودی، ۱۳۸۰: ۲۵۸). «سلام نظامی به پرچم فرانسه دالی است که مدلول آن، ادغام فرانسه گرایی و نظامی گری است، صورت اسطوره نماد نیست: سلام نظامی، نماد امپراتوری فرانسه نیست... حضور معصوم، در فاصله و شفاف شده است...امپراتوری فرانسه؟ همان واقعیت است: ببین، این سیاه‌پوست چگونه چون فرزندان فرانسه سلام می‌دهد» امکان طبیعی کردن واقعیت امپراتور بودگی فرانسه را همین سلام نظامی جوان سیاه‌پوست فراهم کرده است (همان: ۲۵۸-۲۵۹). بارت معتقد است این تصویر چیزی را دگرگون کرده است. حاوی دلالت یا نوعی خاص از پیام است. «دلالت تصویر این است: فرانسه امپراتوری بزرگی است، همه فرزندانش، بدون متمایز رنگ و نژاد، صادقانه در خدمت پرچمش ایستاده‌اند» (بارت، ۱۳۷۵: ۱۱۵). هدف او از تحلیل، دستیابی به بنیاد نهایی سازوکار فرهنگی است. او دنبال آشکارسازی معانی نبوده بلکه اساس معناسازی را می‌کاوید. در *اسطوره، امروز* نقل می‌کند: «در نشانه‌شناسی، سومین ساختار چیزی نیست جز پیوستگی دو ساختار نخست (دال ساختار اول و مدلول ساختار سوم). تنها ساختاری که به گونه‌ای کامل و کافی مجاز به دیده‌شدن است، تنها ساختاری که به درستی مصرف شده است. آن را نام نهاده‌ام: دلالت» (بارت، ۱۳۸۰: ۴۵). بارت دلالت صریح در درجه اول، و دلالت ضمنی را درجه دوم قرار می‌دهد و دلالت صریح را رابطه مستقیم بدون شناخت و به‌صورت مستقیم می‌داند. از دیدگاه پانوفسکی تاریخ‌دان هنر: دلالت صریح در تصاویر و بطور کلی هنرهای تجسمی، معنا و ادراکی است که افراد در رویارویی با اثر دریافت می‌کنند (Panofsky, 1970: 51). واژه دلالت ضمنی بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی مدلول تکیه دارد (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۱۹)، دلالت صریح در عکس بر خلاف نوشتار از پیش حضور دارد و خود را با یک ضربه، بدون واکاوی تحمیل می‌کند، اینگونه به نظر می‌رسد که هیچ ضرورتی ندارد بین تصویر بن مایه و بن مایه، مرحله میانی یا رمزگان باشد. برای بارت دلالت صریح عکس همانند دلالت ضمنی حاوی قواعد و قراردادی است که تنها از طریق آن می‌توان به ادراک تصویر دست یافت «تنها راه ادراک چیزی جز، کلامی کردن آن نیست (Bartes, 1988: 533)، و ازاین‌روی خود عکس نیز در لحظه ادراک صورت کلامی به خود می‌گیرد. به نقل از گریماس «امر دلالت... هیچ چیز نیست جز... انتقال از یک سطح زبانی به دیگری و از زبان به زبانی دیگر و معنا چیزی نیست جز احتمال انتقالات در رمزگان» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

جدول ۲. اسطوره‌شناسی در نشانه‌شناسی رولان بارت. منبع: (Monticelli, 2016, 436)

زبان (لانگ)	۱) دال	۲) مدلول	
اسطوره	۳) نشانه	1) دال	2) مدلول
	3) نشانه		

تصویر ۱. روی جلد مجله پاری ماچ.
منبع: (Paris-Match) (Monticelli, 2016: 438)

بارت ساختارگرا تا بارت پساساختارگرا

نشانه‌شناسان ساختارگرا بیشتر به رابطه عناصر با یکدیگر توجه داشتند (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۹) بیشتر به درون متن توجه دارد و به روابط اجتماعی و بیرون از خود توجه ندارد. نشانه‌شناسی ساختارگرا درباره چگونگی دلالت نشانه و روش کار آن‌ها است (همان: ۳۰۵). «از نظر ساختارگرایان الگوی اصلی شناخت رمزگان و نشانه‌های نظام آوایی غیرزبانی، موسیقایی، حرکتی، و حتی تصویری همان نشانه‌های زبان‌شناسانه است» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۱۹) و بارت با نتیجه‌گیری بررسی زبان به‌عنوان راه‌گشای نشانه‌شناسی موافق بود و کار ساختارگرایان زبان‌شناس تبدیل به مبحث اصلی علاوه بر متون هنری و ادبی، در پدیدارهای دیگر شد (همان: ۳۱۹) در کتاب *عناصر نشانه‌شناسی*[۲۶] براین عقیده بود که روش ساختارگرایانه می‌تواند کلیه نظام‌های نشانه‌ای فرهنگ بشری را تبیین کند. در ساختارگرایی به مثابه موضوعی مورد تبیین و پژوهنده نشانه‌شناس، زبان خویش را نوعی سخن مرتبه دوم[۲۷] قلمداد می‌کند و بر فرازبان عینی همان مرتبه اول عمل می‌کند (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۶۶). پساساختارگرایی مکتبی فکری، بُعد و بیرون و در ارتباط با ساختارگرایی است (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۳۲)، پساساختارگرایان، ساختارگرایانی بودند که ناگهان خطای راه و روش خویش یافتند (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۵۹). آنچه مسلم است این‌که، پساساختارگرایی جنبشی بود که در اواخر دهه (۱۹۶۰) در فرانسه به وقوع پیوست و پاره‌ای از روشنفکران فرانسوی به نسبت‌های متغیر در آن نقش داشتند. کسانی چون فلیکس گاتاری[۲۸]، فوکوی متأخر، کریستوا، بارت متأخر، ژیل‌دلوز[۲۹]، و ژاک‌دریدا (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۶۶). آرای دریدا در نقد و نشانه‌شناسی ساختارگرا و نظریه واسازی[۳۰]، زمینه‌های دگرگونی تعریف نشانه و شکل‌گیری نشانه‌شناسی پساساختارگرایی را فراهم آورد. بنابر منطق پساساختارگرایی، ساختارهای متنی به شکل طبیعی جای خود را به مناسبات بینامتنی و فرامتنی خواهند داد و سبب مسیر خوانش متن به معانی ضمنی و ایدئولوژیک معطوف می‌شود. ویکتور برگین[۳۱]، عکاسی را همانند هر متنی، فضایی از یک بینامتنی پیچیده می‌داند (Burgin, 1982: 44). رابطه میان خواننده و عکس از طریق آنچه در عکس وجود دارد تعیین نمی‌شود، بلکه همواره بخشی از معنا در مخاطب، از میان مجموعه پیچیده و متراکم خاطرات، رویاها، باورهای درونی‌شده و ... وجود دارد که بنا به قول بارت منجر به کشف پونکتوم در درون هر عکسی برانگیخته می‌شود. «هنرمند بیش از آنکه خالق ابژه‌ای هنری باشد به دستکاری‌کننده نشانه‌ها بدل می‌شود و مخاطب اثر بجای این‌که نظاره‌گر منفعل امر زیبایی‌شناختی یا تماشاگر زیبایی ها باشد خوانشگر فعال پیام‌ها می‌گردد» (کهون، ۱۳۹۴: ۵۶۵).

دانیل چندلر، بر این اعتقاد است که پساساختارگرایی، رویکرد نشانه‌شناختی را تا جایی پیش می‌برد که دیگر نمی‌توان نشانه‌ها را بر طبق وجه‌شان و بدون توجه به مقاصد کاربردشان طبقه‌بندی کرد (چندلر، ۱۳۸۷: ۷۸). مواردی نیز وجود دارد که سرشت وجودی یا مبنای نشانه‌شناسی عکس‌ها را از اساس پساساختارگرایانه نامیده‌اند؛ «عکس ارجاع و نشانه‌ای از چیزی است که دیگر نیست، یعنی اگر آن چیز بود دیگر نیاز نبود نشانه باشد» (نجومیان، ۱۳۸۶: ۱۰۵) به همین جهت از بحث نوئم، غیاب مدلول را نتیجه می‌گیرد و *اتاق روشن* را اثری پساساختارگرا می‌خواند (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۳۱۰). در نهایت، به‌طور خلاصه مباحث ذکر شده در جدول زیر قرار می‌گیرد، زیرا که بارت دیدگاهی متأثر از هر دو دیدگاه ساختارگرایی و پساساختارگرایی داشت و نگارنده ضرورت دانسته تا این اندیشه‌ها را تا حد ممکن، واکاوی و تشریح کند (جدول ۳).

جدول ۳. مقایسه دیدگاه ساختارگرایی و پساساختارگرایی مؤثر بر نشانه‌شناسی بارت از متن به عکس.

رویکردهای نشانه‌شناسی بارت از متن به عکس	ساختارگرایی	رویکرد به نظام و قاعده زبان
		برتری نظام بر متن
		برتری نشانه‌شناسی دال
		تاکید برنشانه‌شناسی با خصلت نمایه‌ای عکس
		تاکید بر ارجاع
		اهمیت تقابل دوتایی
	پساساختارگرایی	ویژگی‌های تفسیری زبان
		برتری متن بر محوریت مخاطب یا بیننده
		برتری نشانه‌شناسی مدلول
		تاکید بر نشانه‌شناسی بر خصلت شمایلی عکس
		تاکید بر بازنمایی
		واسازی تقابل دوتایی و تبدیل تقابل به تضاد

نتیجه گیری

اندیشه‌های رولان بارت متشکل از عناصر گوناگون است و *نظریات وی گاه متفاوت و گاه ناهمگون بود که به گذشت زمان و تحول* اندیشه‌اش باز می‌گردد و در کتاب *عناصر نشانه‌شناسی، اسطوره‌شناسی‌ها، نظام‌مند در دلالت‌های ساختارگرایی به دنبال ساختارمندبودن معنا و تأثیر آن بر نشانه‌شناسی هم ارز است. لذت متن، مقاله از اثر تا متن، اتاق روشن اندیشه‌هایی درباره عکاسی بر ویژگی‌های پساساختارگرایی*

تمایل دارد. تفاوت وجه تأکیدی ساختارگرایی و پساساختارگرایی بر نظام متن در نشانه‌شناسی به الویت تأکید بر مدلول‌ها و دال‌ها خواهد انجامید و از *دید ساختارگرایان هدف اصلی مسیر دلالتی نشانه رسیدن به مدلول و معنا است که مسیر اندیشه‌های بارت با آن آغاز می‌گردد* ولی پساساختارگرایی، بی‌آنکه این مدلول را رد کند، معنای آن را در موقعیت‌های متغیر مادی دال و خصلت نشانگی آن می‌بیند و به دیدگاه بارت متأخر تبدیل می‌گردد. منطق متن به سادگی قابل درک نیست و زایش جاودانه دال است و با نظرگاه دریدایی معنا مدام به تعویق می‌افتد، پس متن بیش از آن‌که واجد معانی گوناگون باشد چندگانگی معنا را تحقق می‌بخشد. عکس همان لحظه‌ای که ادراک می‌شود، صورت زبانی می‌یابد. از این منظر*عکس بلافاصله به‌واسطه یک فرازبان درونی، که همان زبان است*، دریافت می‌شود. در رویکرد نشانه‌شناسی بارت، *اسطوره‌شناسی* نظام تحلیلی نوینی بر *مبنای دلالت‌های ضمنی و صریح*، طرح‌ریزی و کارکرد بیشتری جهت *تحلیل چگونگی انتقال معنا و بازنمایی بصری* ایجاد می‌کند و تنها به کاربرد واژه‌ها به مثابه نشانه‌های زبانی نمی‌پردازد، به دنبال گستره وسیع‌تری از کنش‌های فرهنگی در مدل زبانی بود. بارت برای معنازایی که به معنای جست‌وجو برای یافتن معنای ثابت نشانه است به معنازایی، که *معنادهی توسط خواننده خلق شود*، *حرکت می‌کند*. بدین معنا که، دست‌کشیدن از یافتن یک معنای نهایی و غایی به سوی زنجیره‌ای از دال‌ها یا *حرکت از ساختارگرایی به سوی پساساختارگرایی* است (جدول ۳). او از ایده بن مایه واقعی یا غیررمزگان عکس به‌عنوان اسطوره یاد می‌کند، ایده‌ای که پنداری درباره عکس است و *اسطوره فرازبان است*. در *اتاق‌روشن* نقل می‌کند، عکس بیشتر آنکه واقعیت را منعکس یا بازنمایی کند، بر آن دلالت می‌کند. اینجا تأکید بر چیزهایی است که بیننده در مقام خوانشگر عکس، آنها را نشانه‌ها و سرنخ‌هایی مهم تلقی و تفسیر می‌کند. *از نظرگاه بارت معطوف به مرگ مؤلف، تأویل متن به عهده مخاطب است*. کنار گذاشتن مؤلف در متن اقدام مهمی بوده است به‌صورتی که فرامتنی به نیروی خلاف پیشین، تبدیل می‌گردد که نه تنها قدرت دخل و تصرف در متن، را پیدا می‌کند، گاهی جای مؤلف را اشغال می‌کند و به‌ویژه در ارتباط با متن مؤلف گرایانه که مخاطب همانند مؤلف به خلق معنی اثر می‌پردازد، *در عکاسی، با واژه پونکتوم در اتاق روشن تأکید می‌شود. بیننده عکس یا نگریستنده در واقع همان مخاطب همانند یک هنرمند خلاق می‌تواند به گستره معنایی اثر بیفزاید.*

پی‌نوشت‌ها

1. Mythologies
2. Julia Kristeva
3. Codes.
4. The Hermeneutic Codes.
5. The Semic Codes.
6. The Symbolic Codes.
7. The Proairetic Codes.
8. The Cultural Codes.
9. Readerly.
10. Writerly.
11. Crisis of the real: About Contemporary Photography.
۱۲. تأکید نویسندگان است.
13. Trick Effects.
14. Millard Tydings.
15. Earl Browder.
16. Pose.
17. Photogenia.
18. Richard Avedon.
19. Syntax.
20. Rene Lindekens.
21. Suprasegments.
22. Rhetoric of the Image..
23. Indexical.
24. Iconic.
25. Representations.
26. Elements of Semiology.
27. Second order.
28. Felix Guttari.
29. Gilles Deleuze.
30. Déconstruction.
31. Thinking Photography.

فهرست منابع فارسی

آلن، گراهام (۱۳۸۵)، *رولان بارت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
اباذری، یوسف (۱۳۸۰)، اسطوره در زمانه حاضر نوشته رولان بارت ترجمه یوسف اباذری، *ارغنون ۱۸*، صص ۸۴-۱۳۶.
احمدی، بابک (۱۳۷۴)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران، مرکز.
احمدی، بابک (۱۳۸۳)، *حقیقت و زیبایی*، تهران، نشر مرکز.
بارت، رولان (۱۳۷۰)، *عناصر نشانه‌شناسی*، ترجمه مجید محمدی، تهران، الهدی.
بارت، رولان (۱۳۷۵)، *اسطوره امروز*، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان،تهران.
بارت، رولان (۱۳۷۸)، آیا نقاشی زبان است؟، ترجمه بهنام جلالی جعفری، *زیباشناخت*، شماره ۲ و ۳، صص ۱۴۷-۱۵۲.
بارت، رولان (۱۳۷۹)، *اتاق روشن*، ترجمه نیلوفر معترف، تهران،چشمه.
بارت، رولان (۱۳۸۳)، *امپراتوری نشانه‌ها*، ترجمه ناصر فکوهی، تهران، نشر نی. مرکز.
بارت، رولان (۱۳۸۹)، *پیام عکس*، ترجمه راز گلستانی فرد، تهران، مرکز.
برگین، ویکتور (۱۳۸۱)، بازخوانی اتاق روشن، ترجمه فرشید آذرنگ، *حرفه هنرمند*، شماره ۳، صص ۳۲-۴۳.
پین، مایکل (۱۳۸۲)، *بارت، فوکو، آلتوسر*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.
دیلمقانی بازرگان، نگین (۱۳۸۸)، تحلیلی برنظریات ادبی رولان بارت، *دانش‌نامه*، شماره ۷۴، صص ۳-۱۷.
سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، علم.
سجودی، فرزان (۱۳۷۷)، سبک، متن، نویسنده: کاوشی در اندیشه‌های رولان بارت، *مجله هنر، شماره ۳*، صص ۳۰-۳۷.
سلدن، رامان و دویدسون پنینز (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران، طرح نو.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران، قصه.
کامران، افسانه (۱۳۹۲)، نشانه‌های بارتی، ماهنامه فرهنگی-هنری *اندیشه سوره* (۶۸-۶۹) شماره دوازدهم، صص ۲۳۳-۲۳۷ .
کهون، لارنس (۱۳۹۴)، *از مدرنیسم تا پسامدرنیسم*، عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.
گات، بریس؛ دومینیک، مک آریولوپس (۱۳۸۹)، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران، فرهنگستان هنر.
گراندبرگ، اندی (۱۳۸۸)، *بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر*، ترجمه مسعود ابراهیمی و مریم لدنی، تهران، فرهنگستان هنر.
لاگرینج، اشلی (۱۳۹۱)، *درآمدی بر نظریه‌های عکاسی*، ترجمه حسن خوبدل، تهران، شورآفرین.
مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳)، *عکاسی و نظریه*، تهران، سوره مهر.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶)، *از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس*، پژوهشنامه *فرهنگستان هنر*، شماره ۵، صص ۹۹-۱۱۶.
ولز، لیز (۱۳۹۰)، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمه سولماز ختایی و ویدا قدسی راد، تهران، مینوی خرد.
هارلند، ریچارد (۱۳۸۰)، *ابرساختگرایی، فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی*، ترجمه فرزان سجودی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
یزدانجو، پیام (۱۳۸۷)، *ادبیات پست‌مدرن*، تهران، مرکز.

فهرست منابع انگلیسی

Barthes, R. (1972), *Elements of Semiology*, Trans Lavers Annette, Smith Colin, Hill and Wang, New York.

Barthes, R. (1988), *The Photographic Message*, in Goldberg, Vicki., ed,

Batchen, G. (2009), *Photography Degree Zero (Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida)*, Cambridge: publication Massachusetts Institute of Technology (MIT), vol. 6, pp. 187-192.

Burgin, V. (1982), *Thinking photography*. London. Macmillan education Ltd.

Hall, Sturat. (1933), *The determinates of news photograph in the manufacture of news*, Eds Stanley Cohen; Jock Young, Beverly Hills, Calif., Sage Publications

Harland, R. (1994), *Superstrucutralism: The philosophy of Structuralism & post structuralism*. Rutledge, London.

Monticelli, D. (2016), *Critique of ideology or/and analysis of culture? Barthes and Lotman on secondary Semiotic system*, Sign System Studies, 44(3): 432-451

Panofsky, E. (1970), *Renaissance and Renascences in Western art*, Baskerville, Paladin

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Roland Barthes's Semiotic Reading from Text to Photo: Structuralist to Post-Structuralist Reading*

Saeideh Masoomi[1], Mohammad Shokry[**2], Ali Moradkhani[3]**

[1]Ph.D. Candidate of Philosophy of Art, Department of Philosophy, Faculty of Humanities, Tehran North Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Humanities, Tehran North Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
[3]Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Humanities, Tehran North Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

(Received: 21 Mar 2021, Accepted: 25 Jul 2021)

Roland Barthes's work in semiotics, the study of symbols and signs, gave rise to a kind of process from structuralism to poststructuralism. The most enduring concept for Barthes, which was constantly taking on broader themes, is the concept of text. This feature made the text more than just written and alphabetic symbols. The photograph, like the sign system, is different from the text but is always confined to language and meaning, and Barthes sought to read the image, and especially the photograph, through semiotics. He believed that the photograph signified, more than it reflected, or represented reality. The signs and things that are considered important for the viewer as a reader of the photo, formed the basis of interpretation and analysis. In the present study, the following questions are answered. First, what are Barthes' semiotic features in text and image? Second, what transition occurs in this reading of Bart's semiotics from structuralism to poststructuralism? Finally, how are Bart's semiotic concepts introduced in the photograph? The research method is descriptive-analytical and data collection has been done using library resources. The tools of semiotic approach in text analysis are briefly described and their role and importance in photo analysis and reading are explained. In Barthes's semiotic approach, the mythology of the new analytical system, based on implicit and explicit implications, creates more design and function to analyze how meaning and visual representation are conveyed, using only words as linguistic cues. He sought a wider range of cultural actions in the linguistic model. For semantics, which means the search for the fixed meaning of a sign, Barth moves to semantics, in which a meaning is created by the reader. That is, to give up finding a final meaning to a chain of signs or to move from structuralism to poststructuralism. The fundamental result of this research in Barthes's poststructuralist process is the image as text, the reader and the viewer or the audience as a creative artist, which increases the semantic range. There is independent research on Barthes, semiotics, and theoretical analysis of his ideas about the structure of the literary work and his pattern in the practical critique, narrative, or semiotic reading of literary works. Photo or text and image are not done. Therefore, the author tries to express the role and importance of these tools in reading photos, relying on descriptive and analytical approaches, semiotics in text analysis. The exclusion of the author in the text has been an important step in that the hypertext becomes a force against the past, which not only finds the power to enter and occupy the text, sometimes takes the place of the author and especially in relation to the authorial text, in which the audience creates the meaning of the work as the author, is emphasized in photography by the word punctum in a bright room. The photo viewer or viewer is in fact the same audience as a creative artist can add to the semantic range of the work.

Keywords
Roland Barthes, Semiotics, Structuralism, Poststructuralism, Visual Semiotics.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "The visual semiotics of Roland Barthes with an emphasis on photography" under the supervision of second author and the advisory of third author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-935) 452292, Fax: (+98-21) 84890077, E-mail: mohammadshokry44@gmail.com