درآمدی بر بحث روایت در عکاسی

سید مهدی مقیم‌نژاد

فصلنامه هنر
شماره ۸۱

مقدمه

در این جستار می‌کوشیم تا در مقیاسی کوچک مدخلی را برای بحث پیرامون مناسبات میان «روایت» و «تصویر عکاسانه» به وجود آوریم و چند نکته بنیادین را که می‌توانند در این میان نقشی کلیدی داشته باشند، بررسی کنیم. در اینجا برای روشن شدن بیشتر این موضوع، ابتدا دو دیدگاه تاریخی متباین در راه میزان روایت‌پذیری تصویر عکاسی را یادآور خواهیم شد؛ سپس، به ویژگی‌های زمان‌مندی و مکان‌مندی تصویر عکاسی از زاویه دید ماهیت‌شناسانه نظری خواهیم انداخت؛ پس از آن، بحث روایت را در تک‌عکس‌ها و مجموعه عکس‌ها پی‌خواهیم گرفت؛ بعدتر، بحث عکاس در مقام راوی را از نگاه لیندلی و با استناد به الگوهای نورتروپ‌فرای پی‌خواهیم گرفت و در نهایت به ذکر نمونه‌هایی از تجربیات روایی در دنیای عکاسی و نتیجه‌گیری از موضوع خواهیم پرداخت.

روایت در عکاسی: دو دیدگاه تاریخی متباین

از نظر پیشینه مطالعاتی، دست‌کم دو دیدگاه کاملاً متباین را می‌توان در بحث روایت‌شناسی تصویر

عکاسی برشمرد. از یک‌سو، شاید آرای جان سارکوفسکی بهترین نمونه برای دیدگاه غالب در رد روایت‌پذیری عکس‌ها باشد. سارکوفسکی در کتاب «چشم عکاس» جابه‌جا با پیش کشیدن دلایل گوناگون، قاطعانه به این نتیجه می‌رسد که عکاسی اساساً نفی روایت است و عکس‌ها هرگز در داستان‌گویی توفیقی نداشته‌اند (۲۰۰۹:۸). از دید او زمان عکاسانه نیز بیشتر واجد منشی بصری است تا روایی (همان). سارکوفسکی یادآور می‌شود که تجربیات روایی رابینسون و ریلندر در عکس‌های صحنه‌پردازی شده به لحاظ زیبایی‌شناسی نافرجام بودند. او بر این عقیده بود که مستندنگاری‌های جنگ‌های داخلی آمریکا توسط گروه ماتیو برادی و عکس‌های جنگ جهانی دوم بیشتر در کار واقعی‌سازی حوادث بودند تا طرح داستانی آن و چنین رای می‌دهد که جمله مشهور رابرت کاپا «اگر تصاویرتان خوب نیستند به اندازه کافی به موضوع نزدیک نشده‌اید» به فقر روایی و توانایی نمادین عکاسی اشاره دارد (همان). در امتداد همین رویکرد، بارت نیز عکس را دسته‌ای از جزئیاتی بی‌سمت‌وسو می‌دانست که حرکت رو به جلوی حکایت‌گری را معکوس می‌کنند. از همین روی او نیز برخلاف تصویر سینمایی، عکس را دارای سرشتی ضد روایتی دانست (نجومیان، ۱۳۸۶:۱۱۴).

از سوی دیگر، نظریه‌پردازی چون کلمنت گرینبرگ هنر عکاسی را از اساس هنری ادبی می‌داند. به زعم او، نمونه‌های موفق و به‌یاد ماندنی عکاسی، بیش از هر چیز تاریخی‌اند. آنها پیش از آنکه صرفاً تصویری باشند حکایت گونه، گزارشی و مشاهده‌گرانه‌اند. عکس اگر که یک اثر هنری به حساب آید داستانی برای تعریف کردن دارد. و در همین گزینش و رویارویی با داستان یا سوژه است که عکاس - هنرمند تصمیماتی تعیین کننده را در قبال این هنر اتخاذ می‌کند. باقی چیزها- همچون ارزش‌های بصری و تجسمی، ترکیب‌بندی و تأکیدهای آن- تنها محصول همین تصمیمات خواهد بود (بارورو، ۱۹۸۲:۴).

زمان‌مندی و مکان‌مندی تصویر عکاسی

بی‌تردید پیش از به‌سنجه گذاردن روایت‌شناسانه عکس، اولین و موثرترین گام تبیین وجوه زمان‌مندی و مکان‌مندی تصویر عکاسی است و در این راه شاید بهتر باشد تا در آغاز تعریفی کوتاه اما بسنده از معنای زمان و مکان به دست دهیم. از آنجا که معناشناسان مایلند تا نتایج بحث‌هایشان را در قالب مفاهیم بیان کنند، شاید جالب باشد که در اینجا بحث زمان و مکان را از نظرگاه یکی از

مشهورترین معناشناسان معاصر یعنی لیکاف پی‌بگیریم.

چنانکه لیکاف اشاره می‌کند، زمان اساساً بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود... و شاید بهتر باشد بگوییم که زمان استعاره‌ای از مکان است... به عبارت دیگر ما زمان را بر مبنای مکان درک و بر حسب موقعیت‌های مکانی تصور می‌کنیم (سجودی، ۱۳۸۵:۴۹). در این رابطه میخائیل باختین نیز در مقاله صورت‌های زمان و زمان مکان در زمان از اصطلاحی به‌نام کرونوتوپ (یا زمان مکان) chronotope یاد کرده است. او زمان و مکان را ذاتاً به هم پیوسته انگاشت، زیرا زمان مکان «به زمان در مکان مادیت می‌بخشد» (ساسانی، ۱۳۸۵:۶۷).

از این بابت، زمان حال در همان مکانی قرار دارد که مشاهده‌گر متعارف قرار دارد... زمان‌های آینده در جلوی روی مشاهده‌گرند... و زمان گذشته در پس او هستند. به عبارت دیگر، حال همچون نقطه ایستادن، پایه و مبنای محاسبه گذشته و آینده است و سنجیدن پس و پیش یا جلو و عقب «نسبت» به آن انجام می‌گیرد (ساسانی، ۱۳۸۵:۶۸).

بنابراین می‌توانیم بگوییم که اولا، زمان یک چیز است (یا زمان همان مکان است) و دوماً، گذر زمان حرکت است (یا اینکه گذر زمان حرکت یک شیء است). نتیجه آنکه، در سطح مفهومی، زمان به عنوان مکان یا شیء (که بی‌تردید واجد مکان است) و گذر زمان در قالب حرکت مفهوم‌سازی می‌شود.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، مفهوم زمان از اساس مبتنی بر تقابل میان چیز ایستا و چیز متحرک است. به قول برگسون، جلوه بودن [دم] همین گذر است؛ دیگر نخواهد بود؛ باید در همان دم که هست، دیگر نباشد. هست و گذشته است. در یک زمان. دمی‌که می‌گذرد با این دم که هست همزیستی دارد. زمان حاضر «تصویر فعلیت یافته»است (احمدی، ۱۳۸۳:۲۸۱). از این بابت شاید بتوانیم بگوییم که هنگام عکاسی، موضع عکاس در برابر جهان (یا موضوع مشاهده) موضع چیزی ایستا در برابر موضوعی متحرک است. در این حالت، عکاس، چنانکه لیکاف در چنین مواردی یادآور می‌شود، یک مرکز اشاری deictic است. او از موضعی ایستا به مرکز ثقلی تبدیل می‌شود که موضوع متحرک را فرا می‌خواند و جالب اینکه موضوع متحرک را به چیزی ثابت تبدیل می‌کند. معادله‌ای که هنگام نگریستن به عکس‌ها وارونه می‌شود، زیرا در آن وضعیت مشاهده‌گر به مثابه موجودی جاندار و متحرک به عکس به مثابه ابژه‌ای ایستا خواهد نگریست. بدیهی است که در اینجا

منظور ما از طرح موضوع عکاسی به مثابه موجودیت ایستا تقسیم‌بندی رایج میان سوژه‌های ثابت و متحرک نیست. در اینجا بحث بر سر دنیایی است که بیرون از موجودیت عکاس و عمل عکاسی او قرار دارد. دنیایی که هر دم در معرض حرکت و دگرگونی است و در تصویر عکاسی به چیزی بی‌تغییر تبدیل می‌شود.

بنابراین عکس در لحظه گرفته شدن به زمان حال تعلق دارد و در زمان نگریستن به زمان گذشته. هر چند به لحاظ ماهیت‌شناسانه اکنون صرفاً کنونه است که کنونگی آن ریشه در ناپایداری‌اش و پیوسته گذشته شدن و به آینده رفتن دارد (ساسانی، ۱۳۸۵:۶۹). یا به قول هوسرل، هر لحظه واحد زمان در هم‌آمیزه‌ای است از ابقای لحظات گذشته و آنچه که باز خواهد آمد. یعنی آثاری از هر دو مقطع در آن موجود است (سونسون، ۱۳۸۷:۱۳۸).

در این شرایط، عکاسی وضعیت هر دو مقطع و شکل‌های ترکیبی آن را متحجر خواهد کرد. بدین معنا که ما، هنگام مشاهده عکس، دست‌کم به شکل رده‌شناختی از آنچه که گذشته و آنچه که در پی است آگاهیم. هرچند آینده یک عکس بخشی از گذشته ما خواهد بود، حتی اگر همچون عکس‌های لحظه‌ای پولاروید و تصاویر فتومات ۵این گذشته بسیار ناچیز باشد (سونسون، ۱۳۸۷:۱۳۹).

البته، مقاطع گذشته و آینده هر چند در عکس حضور دارند، اما در مقام آنچه که در تجربیات زندگی روزمره محتمل است، تنها می‌توانند به شکل رده‌شناختی وجود داشته باشند. اما اگر ما خودمان عکس بگیریم یا در لحظه گرفتن عکس حضور داشته باشیم، به شکل ملموس‌تری می‌توانیم آینده قبلی یا گذشته قبلی عکس را بازسازی کنیم، چنانکه بارت نیز بیش‌وکم در کتاب واپسین خود چنین کرده است (سونسون، ۱۳۸۷:۱۴۰).

بنابراین، اگر زمان و مکان را به مثابه دو جزء به‌هم پیوسته در نظر آوریم، باید از دید دوبوآ بگوییم: عکس باید که از نظر فضایی و زمانی چیز منفصلی باشد؛ زیرا یک نمای واحد، لحظه‌ای از زمان و تکه‌ای از فضا را برجسته می‌کند... عکس فقط «حس یک لحظه را» به ما می‌بخشد... بیش از این، عکس «آنچه که در لحظه‌ای متحول شونده، و در لحظه‌ای دیگر خشک و بی‌انعطاف است» را دگرگون می‌کند (سونسون، ۱۳۸۷:۱۳۸).

در همین زمینه، جان برگر با تأکیدی شاید که افراطی بر زمان‌مندی تصویر عکاسی اعلام کرد که، عکاسی برگزیدن این یا آن موضوع نیست بلکه برگزیدن این یا آن زمان است... محتوای حقیقی

عکس نادیدنی است. این محتوا در نتیجه بازی با زمان به دست می‌آید و نه با فرم... او با پیش کشیدن تقابل میان حضور و غیاب چنین نظر داد که عکاسی معنای مناسب خود را دقیقاً در این فاصله می‌یابد (برگر، ۱۹۸۰:۲۹۳)... قدرت یگانه عکس چنین است: آنچه که به نمایش درآمده پژواکی از آن چیزی است که به نمایش در نیامده... چرا که عکاسی بر خلاف نقاشی همواره به خارج از خودش ارجاع می‌یابد... ساده‌ترین معنایی که از رمزگشایی پیام یک عکس می‌تواند حاصل شود را باید این طور بیان کرد: من تصمیم گرفتم آنچه ارزش ثبت کردن دارد را ببینم (برگر، ۱۹۸۰:۲۹۲).

در زمینه فضامندی تصویر عکاسانه، سونسون عکس را دربرگیرنده چهار فضا می‌داند:

۱- فضای ارجاعی، دنیای واقعی یا محیط اصلی‌ای که عکس در آنجا گرفته شده است.

۲- فضای بازنمودی، (یا به بیان سونسون - یلمزلفی کلمه سطح محتوایی) یا محتویات درون تصویر عکاسی که در لحظه عکاسی با فضای ارجاعی مجاورت داشته است. درک این فضا معمولاً به دانسته‌های ادراکی و تجربی ما بستگی دارد. مثلاً اگر در تصویری با برشی از بدن مواجه شویم که در ناحیه شانه‌ها قطع شده است، بنا به تجربیاتمان می‌دانیم که در قسمت بالای شانه‌ها سر شخص قرار دارد و...

۳- فضای بازنمایی، (یا به بیان سونسون - یلمزلفی سطح بیانی) یا به عبارت دیگر، خود عکس با چهارچوب و محدوده‌هایش.

۴- فضای موضع‌شناختی، که به موقعیت فضایی بیننده یا دریافت‌کننده عکس مربوط است.

از سوی دیگر، در مورد ویژگی‌های فضایی عکس، به اعتقاد دوبوآ، در حالی که مثلاً در مقام قیاس، نقاشی به واسطه مجموعه افزوده‌هایی ترکیب می‌یابد که درون کادری از پیش آماده شده جاگذاری می‌شوند (و آن را فضای مرکزگرا می‌نامد)، فضای عکاسانه به مثابه یک کلیت، به سادگی، چیزی است که از میان محیط پیرامون سربرمی‌آورد و به همین دلیل حامل فضای بیرون کادر آن محیط یا به عبارتی واجد فضایی فراکادری است (سونسون، ۱۳۸۷:۱۴۰). چنانکه شفر نیز بر این نکته تأکید کرده، آنچه که به‌واقع در یک عکس خصیصه [ساختاری] متمایز محسوب می‌شود و آن را از نقاشی جدا می‌کند همین ویژگی فراکادری است (سونسون، ۱۳۸۷:۱۴۲). اینکه فضای درون تصویر قابل گسترش‌اند و فضای عکاسی شده بازمانده فضای ارجاعی است.

به اعتقاد دوبوآ در فضای فراکادری سه نوع متغیر وجود دارد که واپسین آنها به تعدادی زیرمجموعه تقسیم می‌شوند:

۱ـ معرفه‌های حرکتی، به‌ویژه در مورد شخصیت‌ها (که نشان‌دهنده حرکت و جابه‌جایی، به ویژه جابه‌جایی شخصیت‌هاست)

۲ـ شبکه‌ای از تبادل نگاه‌ها توسط شخصیت‌ها (که نشان‌دهنده بازی نگاه شخصیت‌هاست)

۳ـ اجزاء فضاهای دیگری که در فضای همگون داخلی مطرح می‌شوند (بدین معنا که همه آنچه می‌توان در فضای یکنواخت و بسته تصویر نشان داد پاره‌هایی از فضاهای دیگر است)

۳الف) فضای فراکادری که توسط مرکزیابی دوباره به وجود می‌آید. این فضا با جاگذاری کادر خالی و ثانویه‌ای درون کادر اصلی تعریف می‌شود؛ همچون همه تصاویر کادر در کادر.

۳ب) فضای فراکادری حاصل از روزنه‌ها که توسط ورودی‌های طبیعی همچون درها، پنجره‌ها و... نشان داده می‌شود.

۳پ) فضای فراکادری حاصل از حذف کردن، همچون مناطقی از تصویر که به‌دلیل سانسور محو می‌شود.

۳ت) فضای فراکادری سطوح بازتابی که می‌تواند در اثر عملکرد آینه و سطوح بازتابی یا پوششی نظیر آن به وجود آید (سونسون، ۱۳۸۷:۱۴۱).

به‌هرحال، هر عکس به نحوی دربردارنده سهمی از فضای فراکادری است حتی اگر هیچ چیزی در تصویر نباشد!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روایت در تک عکس‌ها

حال پس از به دست دادن چشم‌اندازی از شاخصه‌های زمانی و مکانی تصویر عکاسی بحث روایت را در عکس‌ها پی‌خواهیم گرفت. در این شرایط شاید بد نباشد تا برای موشکافی بیشتر موضوع رویکرد پیتر وولن را در این رابطه به بحث گذاریم. وولن به طور اجمالی با در نظر گرفتن شاخصه‌هایی به مقایسه کارکرد روایت در فیلم و عکس پرداخت (وولن، ۱۳۸۳:۶۲). از نظر او استعاره طبیعی و آشنا این است که عکس همچون نقطه و فیلم همچون خط به‌نظر می‌رسد... اما این واقعیت که تصویر عکاسی به خودی خود نقطه‌ای و عملاً بی‌مدت است به این معنا نیست که موقعیت‌هایی را که بازنمایی می‌کند فاقد هر نوع کیفیت یا موقعیت، یا دیگر کیفیات مربوط به زمان هستند (پیشین، ۶۳). او سپس به رده‌بندی معنایی می‌پردازد که انواع مختلف موقعیت‌ها را در پیوند با تغییر (یا امکان

بالقوه تغییر) و دیدگاه و مدت زمان متمایز می‌سازد و سه دسته عکس خبری، مستند و هنری را در این رابطه به‌کار می‌گیرد. از این بابت، عکس‌های خبری عمدتاً با زمان حال غیراستمراری مشخص می‌شوند که در این مورد زمان حال روایی است، زیرا مرجع آن در گذشته است. عکس‌های مستند نیز چنین وضعیتی را بیش از حد معمول به‌کار می‌برند. عکس‌های هنری اما کلاً فاقد شکل‌های فعلی هستند و معمولاً با گروه‌های اسمی non-phrases مشخص می‌شوند.

از سوی دیگر وولن فیلم «باغبان آب‌پاشی شده» لومیر را به الگوی روایی ساده‌ای تقسیم می‌کند و آن را به عکاسی تعمیم می‌دهد. در این فیلم در آغاز مردی در حال آبیاری باغ است (روند)، کودکی می‌آید و پایش را روی شیلنگ می‌گذارد (واقعه)، مرد خیس و باغ خالی می‌شود (وضعیت) (همان). از این قرار، عکس‌های خبری بر وقایع دلالت می‌کنند. عکس‌های مستند بازنماینده یک روند هستند و عکس‌های هنری [و البته باز هم برخی از عکس‌های مستند] گویای یک وضعیت‌اند. بنابراین، عکس خبری تلویحاً می‌گوید: این قبلاً چگونه بوده و نتیجه بودنش چه شد؟، عکس مستند این پرسش را پیش می‌کشد: آیا قرار است چیزی این [روند] را پایان دهد یا قطع کند؟، و عکس هنری به این بیان نزدیک است که چگونه این‌طور شده یا آیا همواره چنین بوده است؟ (همان). به عبارت دیگر عکس خبری معطوف به معلول‌ها و نتیجه‌هاست: به آنچه که رخ داده است. عکس مستند بیشتر جست‌وجو می‌کند، چگونگی‌ها را پیش می‌کشد و به طرح سؤال می‌پردازد. عکس هنری اما در سطحی مفهومی‌تر به علت‌ها معطوف است.

از دید وولن شکل آرمانی یک داستان مینی‌مال مرکب از عکسی مستند، سپس خبری و متعاقباً عکسی هنری (روند، واقعه، وضعیت) باید باشد (همان).

این بحث را می‌توان در قالب جدول زیر جمع‌بندی کرد:

عکس مستند	عکس خبری	عکس هنری
روند	واقعه	وضعیت
آیا چیزی این روند را قطع خواهد کرد؟	چه چیزی رخ داده است؟	چرا چیزها این‌گونه است؟ آیا همواره این‌گونه بوده است؟
معطوف به پرسش‌گری پیرامون چگونگی وضع موجود و رابطه علت و معلول	معطوف به معلول‌ها	معطوف به علت‌ها

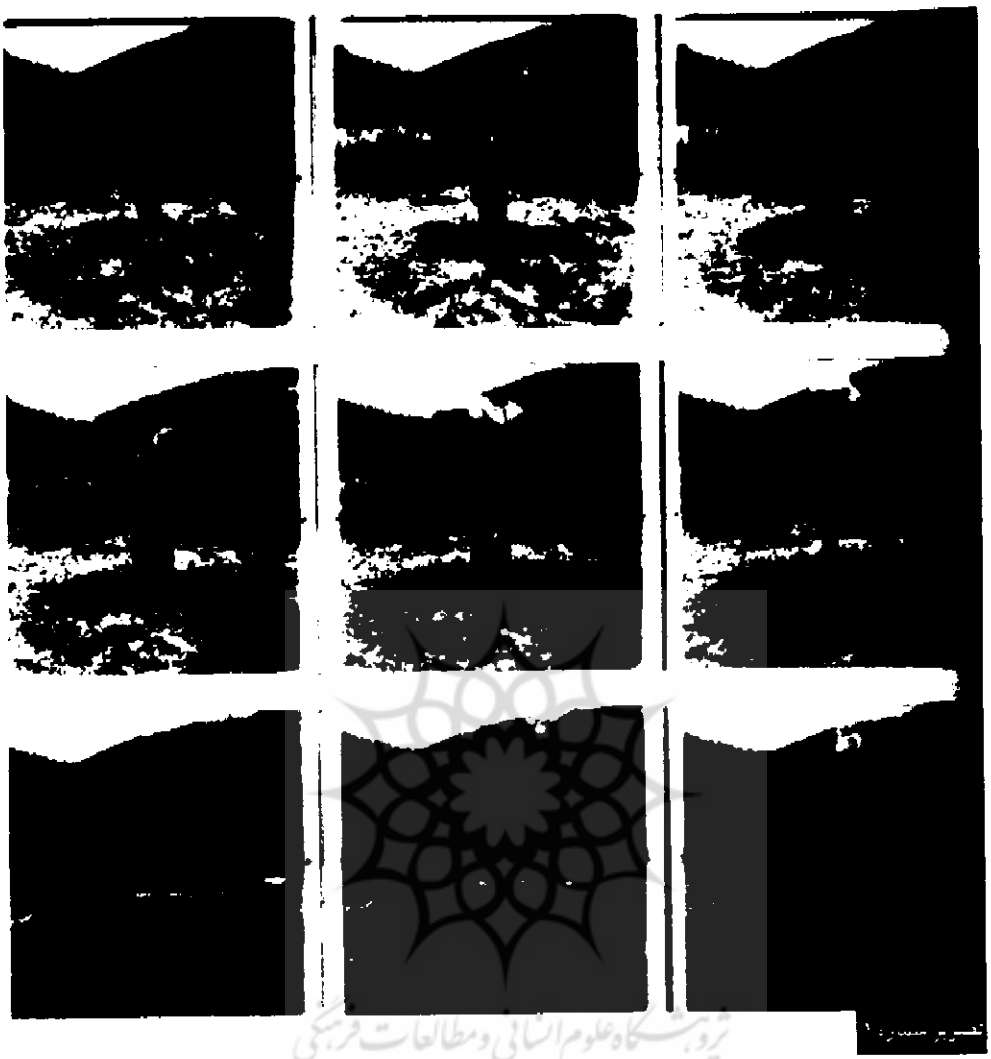
آنچه که از بحث‌های وولن برمی‌آید این است که عکس‌های ثابت را (به قول آیزنشتاین به مثابه تصویری «یک نقطه‌ای یا پله نخست سینما (احمدی، ۱۳۸۳:۱۷۱)) نمی‌توان خود روایت قلمداد کرد بلکه می‌توان آنها را دربردارنده عناصر روایت دانست.

روایت در مجموعه عکس‌ها

تا بدینجا محور موضوعی ما بر روی تک عکس بود، اما بی‌تردید در مورد مجموعه عکس‌ها مسئله به گونه دیگری است. هرگاه ما به جای یک عکس، دست‌کم با دو عکس کنار هم مواجه باشیم، خواه ناخواه نسبتی زمانی، فضایی یا موضوعی را میان آنها به وجود می‌آوریم. البته همه مجموعه عکس‌ها در برگیرنده تعمد روایی نیستند، اما در اینجا روی سخن ما با آثار روایی است. در اینجا به‌نظر می‌رسد که یک مجموعه عکس، چه در قالب گزارش‌های خبری و فتوژورنالیستی باشد، و چه یک فتورمان (عکس‌های متوالی‌ای که با نوشتار توأم بودند) و یا مجموعه‌ای مستند یا هنری و ایده‌پردازانه، زمینه‌های اصلی بحث روایت با شکل ادبی آن، منطبق نیست.

به عنوان مثال فرمالیست‌های روس یک تمایز دیالکتیکی اساسی را میان فابولا و سویژت قائل بودند. فابولا به ماده اساسی روایی که نویسنده به عنوان ماده خام به کار می‌گیرد و برای قصه ممکن است داستانی «حقیقی» باشد اطلاق می‌شود. پیرنگ یا سویژت اما آن ماده خام را به گونه‌ای دوباره تنظیم شده یا بازسازی شده با کاربرد ترفندها نشان می‌دهد (کلی، ۱۳۸۳:۳۰۷). در این زمینه باید گفت که برای عکاس چیزی به‌نام فابولا وجود ندارد. به‌ویژه در حیطه عکاسی مستند و گزارش‌های فتوژورنالیستی فابولا همان بستر زندگی و حوادث دنیای واقعی است. بنابراین عکاس معمولاً پیرنگی فرضی را در ذهن می‌پروراند و سعی می‌کند آن را به نمایش بگذارد. او معمولاً بیانگرترین لحظات از یک واقعه را انتخاب و تلاش می‌کند در نماهایی مجزا، که بنا به سرشت عکاسی واجد انفصال‌های زمانی و مکانی است، روند، واقعه یا وضعیت، یا به نوعی هر سه را به مخاطب بفهماند و بیش از این، به هر شکل ممکن، بستاری را در کار خود بیافرینند.

به عنوان مثال، کیت آرنت در سال ۱۹۶۹ در یکی از آثار مفهومی مشهور خود به‌نام «تدفین خویشتن» (تصویر شماره۱) ۹ عکس پیاپی را در یک پانل در معرض دید ما می‌گذارد که در توالی آنها خود هنرمند در چاله‌ای فرو می‌رود (یا به بیان بهتر مدفون می‌شود). در واقع، از ابتدا تا انتهای این مجموعه

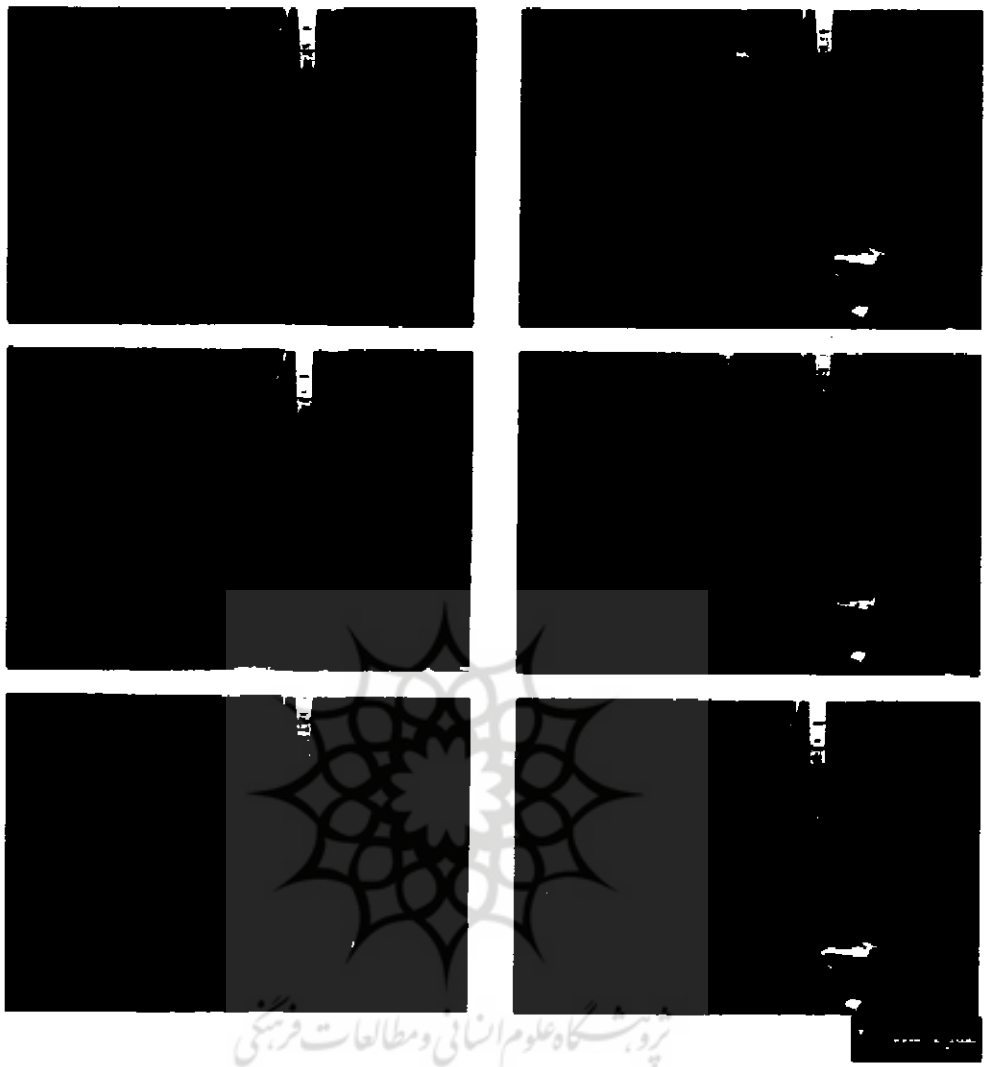


تصویر شماره ۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ما با روند حذف شدن یک انسان مواجهیم. در خلال این مجموعه هیچ واقعه‌ای رخ نمی‌دهد (زیرا واقعه به یکباره است و نه تدریجی) و اگر وضعیتی وجود دارد همسوی با عقاید هنرمند، استعاره‌ای از سرنوشت هنرمند مولف به دست هنر مفهومی است (پال وود، ۱۳۸۳:۴۷).

اما در مجموعه عکس‌های دوئین مایکلز، به مثابه یکی از مشهورترین هنرمندان دنیای عکاسی در حوزه روایت و شاید یکی از جدی‌ترین و پیشگام‌ترین آنها در دوران معاصر، معمولاً با طرح‌های روایی پیچیده‌تری مواجه هستیم. در حکم یک نمونه، در مجموعه عکس «برخورد تصادفی» (تصویر شماره ۲) در سال ۱۹۷۰ هنرمند با کنار هم گذاری ۶ عکس (با ترتیب از بالا به پایین و چپ به راست)



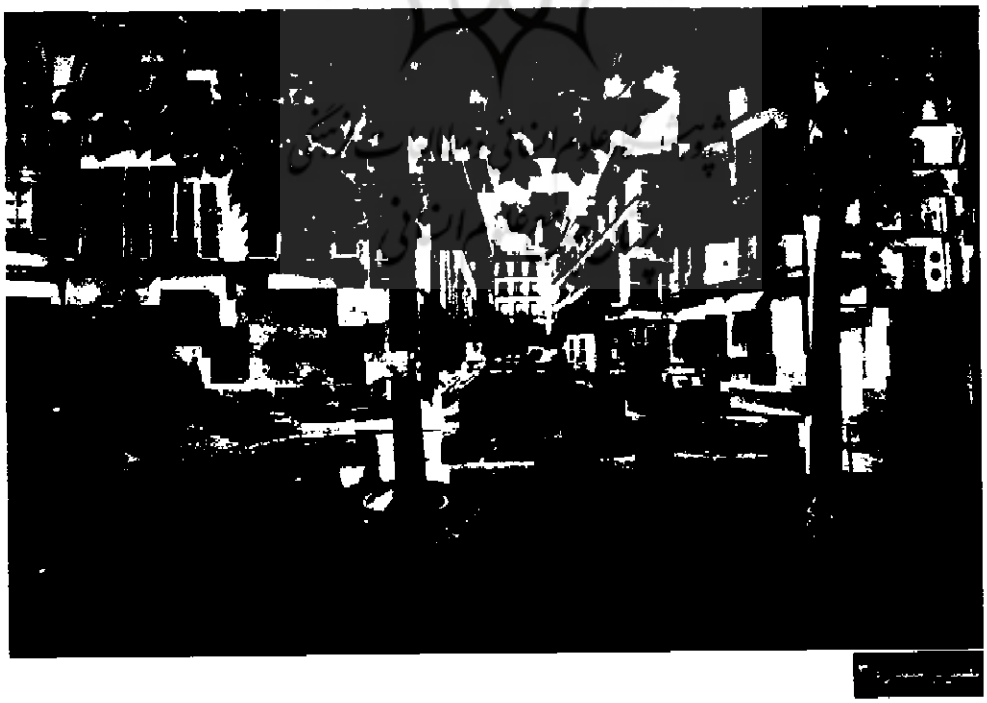
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با یک طرح خطی بسیار ساده روایت تأثیرگذاری را شکل می‌دهد. در اینجا در نماهای اول و دوم ما با عبور دو انسان از کنار هم در حکم یک روند مواجهیم. در نمای سوم واقعه کوچکی رخ می‌دهد و آن هم سربرگرداندن و نگاه تردیدآمیز مرد رو به دوربین به شخص دیگری است که در جهت مخالف از جلوی دوربین دور می‌شود. این روند توأم با واقعه تردید مرد رو به دوربین تا نمای پنجم ادامه می‌یابد (و البته چرخش بیشتر سر مرد از هر نما به نمای بعدی بر حس تعلیق صحنه نیز می‌افزاید). در نمای پایانی ما با یک وضعیت مواجهیم: یک امر غیرمنتظره (و از همین روی تأثیرگذار). مردی که تا کنون پشت به دوربین در حال حرکت بود و در مقابل کنش تردیدآمیز مرد رو به دوربین هیچ واکنشی

نشان نمی‌داد به ناگاه سر بر می‌گرداند تا با پایانی باز این مجموعه را خاتمه دهد.

مایکلز که معمولاً روش کار خود را عکس - داستان‌های متوالی sequential photo-story می‌نامید (همچنین بنگرید به پایدار، ۱۳۷۹) تلاش‌های بسیاری کرد تا با به‌کارگیری خلاقانه ابتدایی‌ترین قابلیت‌های تکنیکی دوربین عکاسی (همچون کاربست سرعت پایین شاتر و از آن روی محوی و کشیدگی سوژه‌ها) و یا صحنه‌پردازی‌های درست و سنجیده انواع شیوه‌های روایی عکاسانه ممکن را به آزمون گذارد و الگوهای روایی متنوعی را تجربه کند (مانند الگوی روایی دورانی، داستان در داستان و...). البته اینگونه آثار که در زمان خود راهی برای غلبه بر تنگناهای رسانه‌ای عکاسی در روایت‌گری بودند آرام آرام رونق خود را از دست دادند و ابتکارات مایکلز به فرمول‌هایی تکراری بدل شد. و البته مشابه همین سرنوشت را می‌توان برای عکس‌های چند پلانه دیوید هاکنی نیز قائل شد که طی آن ده‌ها قطعه عکس پولاروید که هر کدام برشی زمانی-فضایی از یک صحنه بودند را در کادری واحد در کنار هم قرار می‌داد و بدین‌وسیله موجب نوعی توالی دید و گسترش بعد زمان و مکان می‌شد (تصویر شماره۳).

با این همه، پس از دونین مایکلز رویکرد به مجموعه عکس به شکل‌های گوناگون ادامه پیدا کرد. هنرمندانی که دیگر چندان تمایلی به اصرار در روایت‌گری آن هم با روش‌های پیشین نداشتند.



نیکلاس نیکسون و روایت عکاسانه

بی‌تردید از منظر روایت‌شناسی در دنیای عکاسی معاصر آن آثاری بااهمیت‌ترند که تلاش می‌کنند با تمرکز بر ویژگی‌های ساختاری عکاسی روایتی مبتنی بر امکانات این رسانه بیافرینند و نه در پیروی از منطق روایت سینماتوگرافیک: روایت‌هایی که تنها از طریق عکاسی بیان شدنی است!

از این بابت، به نظر می‌رسد که مجموعه عکس «خواهران براون» از نیکلاس نیکسون (تصاویر ۴ تا ۸) یکی از نمونه‌های کاملاً ممتاز است و ما گرچه پیش‌تر نیز بدین مجموعه پرداخته بودیم (مقیم‌نژاد، ۱۳۸۲) اما به دلیل اهمیت موضوعی این مجموعه در اینجا نیز بار دیگر شالوده بحث‌های مقاله پیشین را مورد بازنگری قرار می‌دهیم.

نیکسون عکاس معاصر آمریکایی یکسال پس از اولین عکس خانوادگی لحظه‌ای خود از همسرش و سه خواهر وی، در سال ۱۹۷۶ پیگیر ایده‌ای می‌شود تا ثبت هر ساله سیمای دستخوش دگرگونی سوژه‌هایش را به نمایش بگذارد. از این روی روند این مجموعه از سال ۱۹۷۵ آغاز گشت و تا به امروز ادامه دارد. از دومین سال عکاسی [۱۹۷۶] سه نکته زیبایی‌شناختی برای نیکسون حتمی شد: انتخاب و جداسازی یک عکس برگزیده از هر سال، ترتیب بی‌تغییر استقرار خواهرها در کنار هم [به ترتیب از چپ به راست: هتر، می‌می، بیه (همسر عکاس) و لوری]، و نگاه رو به دوربین هر چهار نفر. فرم کلی این آثار به اقتباس از تصاویر لحظه‌ای [snapshot] آشنای روزمره صورت گرفته است. متداول‌ترین توقعی که از دوربین عکاسی در نزد عامه مردم وجود دارد. اما ثبت و تلاقی این سه امر مفروض، مجموعه نیکسون را به سمت وحدت و ترتیبی نامعمول می‌کشاند. در واقع، اگر بپذیریم که زمان به معنای یک مفهوم باز open concept همچون خود زندگی، مدلولی است که تنها در هیأت دال خود تجسم می‌یابد و تنها از راه تأثیراتش می‌توان به وجود آن پی‌برد، آنگاه بهتر می‌توانیم اهمیت نگاه بی‌طرفانه نیکسون را در قبال سوژه‌های خانوادگی‌اش درک کنیم. آنها، آرام و به‌تدریج، همچون ذات شیء خانگی، وارد ساحتی آشنانمایانه می‌شوند و از فرط همین آشناپنداری است که در میانه راه، کل مجموعه، دچار حسی بیگانه می‌شود. اتفاق زیبایی‌شناسانه محوری تصاویر درست در جایی می‌افتد که آگاه می‌شویم عکاس در کار خود از هیچ تمهید نامعمول [یا هنرمندانه‌ای] بهره نگرفته است. او تنها کارکرد و ساختار نظام عکاسی را به نحو غریبی برجسته می‌کند و به ذات و گوهره آن دامن می‌زند. بنابراین، این مجموعه شکل‌مندی دور از ذهنی ندارد. سوژه‌ها از ویژگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جسمانی نامعمولی برخوردار نیستند. و انتخاب قطع نگاتیو ۸×۱۰ اینچ، از نیل به مقصودی زیبایی‌شناسانه فراتر نمی‌رود. از یک سو ارائه وضوح و جزئیات پوست بدن در خدمت انتقال مفهوم «زمان» است و از سوی دیگر نیکسون فاصله گذاری هوشمندانه خود را با بیان دلفریب تصویر متعارف زن در فرهنگ غرب به جایی می‌رساند که راه را بر هرگونه لذت‌خواهی جسمانی می‌بندد. به خواهران براون همانگونه می‌نگریم که به ما می‌نگرند.

پافشاری نیکسون بر ثبات سه اصل مفروض خود، با گذشت زمان و دقت در تصاویر مستدل‌تر می‌شود. ترتیب استقرار و نگاه رو به دوربین خواهرها در طی بیش از سی سال به همراه تغییر اندازه قاب‌ها از نمای تمام قد full shot به نمای متوسط medium shot تأثیر متمرکزی بر جای می‌گذارد و به وجود فیزیکی آنها حضوری روانی می‌بخشد. منطق توالی عکس‌ها نیز از آن روی در جذابیت تصاویر سهیم می‌شوند که فاصله میان چهره‌ها با برجسته شدن اصل مشابهت resemblance کمرنگ می‌شود و تفاوت به شکلی بطئی ظهور پیدا می‌کند تا آنجا که تغییرات نهانی سطح پوست و دگرگونی تدریجی چهره‌ها، می‌تواند مجموعه را تا حد کارکردی شبه‌علمی پیش ببرد. در حقیقت در حرکت از فضای منفی میان عکس‌ها قطع‌های منفصل [یا jump cut به معنای سینماتوگرافیک آن] به حداقل می‌رسد و تصاویر می‌توانند به شکلی ذهنی در هم محو (dissolve) شوند. این کارکرد به‌ویژه در نحوه ارائه عکس‌ها [مثلاً در قالب کتاب] معنای تازه‌ای می‌یابد. بدین اعتبار که از یک سو کهن‌الگوی تصویری بسیار موثری از گذر عمر را عرضه می‌دارد - مشابه ورق خوردن تصویر کتاب‌ها و برگه‌های تقویم که تا سال‌ها در سینمای کلاسیک معنای آشنایی از مفهوم گذر عمر را به دست می‌داد- و از سوی دیگر، همچون جوهره معنایی تصویر متحرک، عکس‌ها به ساحت اکنون وارد می‌شوند و دگرگونی‌ها در حین تماشای تصاویر به وقوع می‌پیوندد.

زمان متنی عکس‌های نیکسون در سه وجه متصل سیر می‌کند. او در آغاز کار خود در مقابل خواهران براون در ساحت ماضی بعید استمراری قرار داشت [یعنی عمل «زیستن» خواهران براون از گذشته دور-در سال ۱۹۷۵ خواهرها در طیف سنین بین چهارده تا بیست و پنج سال بودند- و پیش از شروع عکاسی نیکسون استمرار یافته بود]، در هنگام بازنگری، عکس‌ها به ساحت حال استمراری می‌آیند [یعنی در طی زمانی که صرف دیدن تصاویر پیابی می‌شود آنها به گونه‌ای حضور متوالی دارند] و با

فرجام ناگزیر مجموعه، نیکسون در قبال سوژه‌هایش در موضع آینده کامل استمراری قرار می‌گیرد [یعنی زندگی خواهران براون که از جایی در گذشته شروع شده بود، نه در این عکس‌ها بلکه در آینده‌ای تقدیری پایان می‌پذیرد] . نقطه اتصال این سه وجه زمانی، برخلاف آنچه که وولن در مورد عکس‌ها متصور بود، در ویژگی استمراری آن است. زمان در عکس‌های نیکسون بسان خود زندگی، امری جاری و گسترش یابنده است و مخاطب نمی‌تواند روایت خطی و بی‌فراز و نشیب زندگی خواهران براون را به انتها برساند.

به لحاظ منطق روایی محوریت این مجموعه با نمایش روند گذر زمان و از آن روی سالخوردگی انسان‌هاست. با این حال به شکل ضمنی، واقعه‌ای نیز، چنانکه یادآور شدیم، در قالب تغییرات چهره‌ها در عکس‌ها رخ می‌دهد و علی‌رغم اینکه این مجموعه وضعیت پایانی ندارد اما نتیجه مفهومی آن چیزی نزدیک به گذر عمر است. در مجموع می‌توان تأثیر نهایی این عکس‌های مرتبط - که هر کدام به شکل منفرد نیز تک عکس‌های موفقی هستند- را در بیان عکاسانه آن دانست. هیچ شکل تصویری دیگری توان آن را نداشت تا عبور سی ساله چهره‌ها از چرخه زندگی را این چنین مجسم کند. خاصیت عکس با مجالی که برای درنگ و تمرکز بر چهره‌ها فراهم می‌سازد آن را بر معادل سینماتوگرافیک خود چیرگی می‌دهد و سندیت و عینیت جوهری‌اش- که عکاس به لحاظ فنی بسیار در این راه کوشیده است- آن را از اشکال تصاویر دست نگار برتر می‌سازد. تا آنجا که می‌توانیم این مجموعه را به نوعی گاهشمار تصویری چهره انسان‌ها به حساب آوریم (مقیم‌نژاد، ۱۳۸۲:۲۳۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

لیندلی و بحث عکاس در مقام راوی

افزون بر این، دانیل.ای. لیندلی در مقاله جالب توجه «واکر اونز، بلاغت و عکاسی» (لیندلی، ۱۹۸۲) با نگاهی مولف‌محور، بحث روایت در عکاسی را نه از زاویه دید عکس‌ها بل از نقطه نظر موضع عکاس در برابر جهان و تبیین جایگاه او پیش می‌کشد و تلاش می‌کند این موضوع را در راستای معادله‌های نورتروپ فرای در کتاب کلاسیک‌اش «آناتومی نقد: چهار مقاله» (فرای، ۱۹۵۷) قرار دهد. البته در اینجا نیز هر چند جایگاه عکاس نمی‌تواند دقیقاً منطبق با کارکرد تألیفی یک نویسنده در ادبیات باشد، ولی می‌شود به نوعی مقایسه‌ای میان آنها ترتیب داد: عکاس همچون نویسنده هم ناظر

و هم مداخله کننده در سوژه است. ناظر است زیرا در جایی حضور دارد که عکس در آنجا گرفته شده است و بودن در مکان دست‌کم شکل کمینه‌ای از مداخله را به دست می‌دهد.

بسته به انگیزه‌ها و زوایای دید گوناگون عکاس می‌تواند ناظری همچون دیگر شرکت کنندگان در رویداد باشد، می‌تواند دانای کل باشد، می‌تواند به مثابه یک ادیتور به صحنه بنگرد، می‌تواند محصول نگاه جمعی یک سازمان، یک مجله (همچون تایم)، یا یک پرونده همچون (FSA) باشد، و در نهایت می‌تواند نگاه کاملاً شخصی داشته باشد.

در این زمینه، لیندلی به پنج برداشت مختلف از شیوه‌های روایی مطرح شده از سوی فرای اشاره می‌کند (لیندلی، ۱۹۸۲:۱۶۹) که در اینجا این موضوع را به تحلیل می‌گذاریم.

۱- جایگاه عکاس در مقام قهرمان اساطیری: در این وضعیت شاید بتوان گفت که عمل مشاهده عکاسانه بیش از همه با اسطوره خداگونگی پیوند دارد. آنجا که عکاس آگاهانه در صدد خلق یک واقعیت کاملاً شخصی بر می‌آید به بیان فرای، گویی قهرمانی است که از دیگر آدم‌ها و محیط اطراف تفوق دارد. عکاس در این شرایط طوری عمل می‌کند که گویی به شکلی خداگونه همه چیز را تحت کنترل دارد (همچنین بنگرید به بحث عینیت و مثال حضور عکاس در داستان پروست).

لیندلی، سپس در جست‌وجوی مصداق‌های چنین رویکردی در دنیای عکاسی بر می‌آید: آنگاه که جری اولزمن در برابر «پیش تجسم» ادوارد وستون بحث «پساتجسم» را پیش می‌کشد به قول خودش «به جهان می‌نگرد و بعد به یکباره می‌بیند که در دست کاری‌هایش جهان دگرگون شده است»، یا «در تاریکخانه ذهنش به همه آن احتمالاتی که می‌تواند رخ دهد پی‌می‌برد». یا این عبارات رابینسون نگاهی اسطوره‌ای است آنگاه که می‌گوید، عکاسی نسبت به دیگر هنرها روش تقلیدی دقیق‌تری از طبیعت را در اختیارمان می‌گذارد... عکاسی برای نمایش «نظارت‌های ذهنی» انعطاف‌پذیری بسنده‌ای دارد و به همین دلیل کامل‌ترین هنرهاست.

و یا تفکرات ماینور وایت واجد رویکردی اسطوره‌ای است آنجا که در باب مسئولیت خود در قبال دانشجویان و عکاسان جوان می‌گوید: هر چند که من نیز مانند برخی دیگر از معلمان و منتقدان، توانایی قضاوت درباره عمق و میزان تأثیرگذاری گزارش عکاسان جوان را دارم، اما در همان حال این نوع از عکاسی از ما می‌خواهد که جاده تاریک‌اش را نیز تصدیق کنیم... بحران معنوی این روزگار

ایجاب می‌کند که بدان گوش بسپاریم. ما از سر استیصال هم که شده به ظرفیت شفابخش کار خلاقانه محتاجیم. و بهترین این خلاقیت‌ها نیز استفاده آگاهانه از التیام هر چند اندک هنر و عکاسی برای زخم‌های روان‌شناختی‌ای است که از جامعه رو به نابودی ناشی شده است.

آنچه که از مثال‌های لیندلی می‌توان استنباط کرد این است که نسبت دادن جایگاه قهرمان اسطوره‌ای به عکاس بیشتر معادل عملکرد ذهنی او برای نظارت و دگرگونی جهان و سامان‌دهی دوباره آن در دنیای تصاویر است. در تمام این موارد با ایفای نقش عکاس، نه به مثابه خدایگان، بل دست‌کم در حکم یک رهبر معنوی مواجهیم. و این معنویت، چنان که در سخن وایت آشکار است، در نتیجه پیوند عکاس با درونش حاصل می‌شود و نه ارتباط او با دیگر مردم و چیزهایی که عکاسی می‌کند.

۲- جایگاه عکاس به مثابه قهرمان رمانتیک: از نگاه فرای اگر تفوق قهرمان نسبت به آدم‌ها و محیط اطرافش به تدریج به دست آید، این قهرمان نوع نمون‌قهرمان رمانتیک خواهد بود. کنش‌های او خارق‌العاده‌اند، اما خود او همچون یک انسان به نظر می‌رسد. او در جهانی حرکت می‌کند که قوانین متداول طبیعی آن اندکی به تعلیق درآمده‌اند... در این شرایط، سلاح‌های جادو شده، سخن گفتن با حیوانات، غول و عجوزه‌های وحشت انگیز، و طلسم‌ها و نیروهای معجزه آسا تا جایی که مفروضات رومانس تثبیت شده‌اند قانون احتمالات را نقض نمی‌کنند (پیشین، ۱۷۰).

اگر بخواهیم این روایت قهرمانی را در نظام عکاسی جای دهیم، از آنجا که دیدگاه رمانتیک معطوف به روند جهان است، پس قهرمان (عکاس) در کار خلق یا دگرگون ساختن جهان نخواهد بود بلکه به واسطه رسانه‌اش فاصله اندکی با واقعیت ایجاد می‌کند و اغلب بدان جلوه‌ای نمادین می‌بخشد. آنجا که ابژه‌ها به چیزی بیش از خود استحاله می‌یابند: از نگاه لیندلی به یک سرنخ و در معنایی عمیق‌تر به یک نشانه. لیندلی در این زمینه از آثار کلارنس جان لافلین نمونه می‌آورد که به شکلی جادویی شکل‌ها را به نماد مبدل می‌سازد. و صد البته می‌توان چنین مصداقی را در آثار بسیاری از عکاسان بزرگ پی‌گرفت که بی‌تردید کسانی چون رالف گیبسون، میتیارد و بولاک از نوع نمون‌های آن خواهند بود.

۳- جایگاه عکاس در روایت تقلیدی دقیق: از دید فرای قهرمان در حالت تقلیدی دقیق، حماسی و تراژدی، کسی است که تفوق تدریجی او بر دیگران باشد و نه محیط طبیعی خویش. در این حالت این

قهرمان یک رهبر است... او دارای اقتدار، شوق و قدرت بیانی بیش از ماست. آنچه که او انجام می‌دهد هم سوژه نقد اجتماعی است و هم نظم طبیعت به شمار می‌رود (پیشین، ۱۷۱).

از دید لیندلی عکاس در این حالت با نگاه خود دیگران را «رهبری می‌کند». به عبارت دقیق‌تر، توانایی عکاس در دیدن چیزهایی است که هر چند برای اغلب مردم غیرقابل دسترس نیست اما در سطحی بالاتر از هوشیاری آگاهانه آنها قرار دارد. قدرت عکس‌ها در حالت تقلیدی دقیق، درحرکت دائمی آن از وضعیت شهودی خام به وضعیت تصویری ملموس و قابل تعریف است. به عبارت دیگر همان‌طور که قهرمان حالت تقلیدی دقیق می‌تواند حقیقت را در جهان تخیلی خویش کشف کند ما نیز می‌توانیم حقیقت عکس‌ها را در نزد خودمان تشخیص دهیم، زیرا همواره یک آگاهی هر چند ضعیف و گسسته از موضوعات در نزد ما وجود دارد که اگر چنین نباشد عکس‌ها نیز دیگر کارایی نخواهند داشت (پیشین، ۱۷۲).

در حالت تقلیدی دقیق، عکاس در خط مقدم محدوده‌ای از حساسیت‌های انسانی قرار دارد که جزء آرزوهای بشری است. از این بابت، اکثریت قاطع آثار عکاسانه‌ای که با اهمیت باقی مانده‌اند، در این حالت می‌گنجند.

۴- جایگاه عکاس در روایت تقلیدی نادقیق: به روایت فرای در این حالت، قهرمان نه بر دیگران و نه بر محیط خود چیرگی ندارد. قهرمان یکی همچون ماست و ما نسبت به او از حس انسانی مشترکی برخورداریم و از او همان توقعاتی را داریم که می‌توانیم در تجربیات خود آن را بیابیم (همان).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در این حالت، عکاس به شکل طبیعی قادر است تا هر طور که می‌خواهد میان نگاه خود به جهان و دیگران فاصله گذارد. یعنی متفاوت دیدن و متفاوت عکاسی کردن به عمومی‌ترین معنای واژه. هر چند که به زعم لیندلی، صرف آفریدن عکس در حالت تقلیدی نادقیق نمی‌تواند تبیین کننده برتری نگاه عکاس باشد. چنانکه برخی از آثار آنسل آدامز علی‌رغم کمال تکنیکی‌شان هرگز به اندازه آثار وستون برانگیزاننده نیستند.

۵- جایگاه عکاس در روایت کنایی: به روایت فرای در این حالت قهرمان از بابت هوش و قدرت پایین‌تر از دیگران است (همان). این حالت در مورد عکس‌هایی صادق است که حقیقتاً بر حسب تصادف به وجود آمده‌اند. از دید فرای تلاش برای با ارزش جلوه دادن «عکس‌های لحظه‌ای» گاهی

به هدف ارج نهادن عکس‌هایی است که توسط عکاسان «پیش کسوت» گرفته شده است و این امر در ذات خود حرکتی کنایی است. هر چند که بنا بر نظر درست کولمن، نقش شانس و تصادف در عکاسی بدون دخل و تصرف [بنا بر روند تولیدی این نوع عکس‌ها، به‌ویژه در شکل مستند آن] کاملاً پذیرفتنی است (کولمن، ۱۹۸۸:۴۸۴). و عکاسی چون آنسل آدامز نیز چیزی به‌نام عنصر «تصادفی» در عکس‌ها را نمی‌پذیرد زیرا ما [دست‌کم در ذهن خود] همواره به لحظه درست می‌اندیشیم (آدامز، ۱۹۸۸:۳۸۰).

جمع‌بندی مطالب و نتیجه‌گیری

در مجموع و در مقام نتیجه‌گیری شاید بتوان به عنوان چکیده مباحث برشمرده چنین گفت: همان‌طور که یادآور شدیم شکل‌گیری روایت از اساس با توالی زمانی امکان‌پذیر می‌شود: ایجاد ارتباط میان دست‌کم دو لحظه از زمان. در گام بعد این سیر زمانی با منطق طرح یا داستان نیز همراه خواهد شد. بدین معنا که یک روایت در هر شرایط یک بستار است. از جایی شروع می‌شود و در جایی خاتمه می‌پذیرد (همان واقعیتی که به قول متز آن را از باقی جهان جدا می‌کند (چندلر، ۱۳۸۶:۱۴۳)). در شکل کلاسیک این سیر روایی حرکت از آغاز به میانه و پایان است و در شکل‌های تجربی این منطق می‌تواند به گونه‌های مختلف شکسته شود، اما روایت هرگز از محدوده و مرزها، از آغاز و انجام، بی‌نیاز نیست.

در این شرایط، با توجه به ذات تصویر عکاسانه به مثابه یک نشانه تصویری صامت و ساکن باید بگوییم که ما در تک‌عکس‌ها نه با روایت مبتنی بر رسانه بل با روایت در حکم یک ژرف‌ساخت، یا یک روایت درونی مواجه خواهیم بود. بدین معنا که در یک عکس، آنچه پیش روی ماست لحظه‌ای از یک کنش، روند یا رویداد است. این صحنه می‌تواند، همچون لحظات خواندن یک داستان خیلی کوتاه، آغاز، میانه یا پایان یک بستار باشد. با ماست که با استفاده از سرنخ‌های موجود، رجوع به فضاهای فراکادری، برساختن کادرهای ذهنی و نیروی تخیل خود کلیت روایی تصویر را به سامان برسانیم. به شکل بدیهی این روایت بارها واجد سویه تأویلی، ذهنی و نامتعین‌تری نسبت به گونه ادبی خواهد بود. از سوی دیگر، تجربیات عکاسانه در قالب مجموعه عکس‌ها به‌دلیل امکانات توالی تصاویر و انتقال‌های فضایی و زمانی کادر به کادر، همواره رویکردی ضمنی به تابعیت از الگوهای

روایی سینمایی داشته‌اند. و به جز این در دنیای معاصر به تجربیاتی نیز برمی‌خوریم که تلاش دارند تا روایت را بر اساس منطق ویژه عکاسانه سامان دهند که از آثار نیکسون به عنوان نمونه‌ای از این قبیل یاد کردیم.

از بابتی دیگر باید بگوییم که شاید منطق الگوهای روایی در ادبیات و عکاسی، نه در زمینه بسط موضوع روایت به تصویر عکاسی و نه از بابت قیاس میان عکاس به مثابه یک راوی ادبی، موردی همسو و همسنگ نباشد اما تلاش جهت برساختن چنین نسبت‌هایی می‌تواند به سنجش دوباره تصویر عکاسی و گسترش امکانات بیانی آن بینجامد.

منابع:

- احمدی، بابک، ۱۳۸۳، از نشانه‌های تصویری تا متن، نشر مرکز، چاپ چهارم

- پایدار، عبدالرضا، ۱۳۷۹، دنیای تصاویر روایی، دوئین مایکلز، مؤسسه انتشارات امیرکبیر

- چندلر، دانیل، ۱۳۸۶، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، انتشارات سوره مهر

- سامانی، فرهاد، ۱۳۸۵، زمان در فضای مجازی، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره۱

- سجودی، فرزان، ۱۳۸۵، نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان:بررسی تطبیقی آثار کلامی و - تصویری، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره۱

- سونسون، گوران، ۱۳۸۷، نشانه‌شناسی عکاسی، ترجمه سیدمهدی مقیم‌نژاد، نشر علم

- کلی، مایکل، ۱۳۸۳، دایرةالمعارف زیبایی‌شناسی، سرویراستار مشیت علایی، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر

- مقیم‌نژاد، سیدمهدی، ۱۳۸۲، در جست‌وجوی زمان از دست رونده، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره۶

- نجومیان، امیرعلی، ۱۳۸۶، از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره۵

- وولن، پیتر، ۱۳۸۳، آتش و یخ، ترجمه علی عامری، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره۸

- وود، پال، ۱۳۸۳، هنر مفهومی، ترجمه مدیا فرزین، نشر هنر ایران

- Adams,Ansel,1988,A Personal Credo ,in Goldberg,Vicki.,ed, print Photography in print,university of New Mexico press,Albuquerque,second

- Barrow,Th.,Armitage,sh.,& Tydeman,w.,eds.,1982,Reading into Photography,university of New Mexico press,Albuquerque

- Berger,John,1980,Understanding a Photograph ,in Trachtenberg,Alen.,ed,Classic essaye on

Photography, Leete sland Books,New Heaven,Conn,fourth printing

- Coleman,A.D,1988,The Directorial Mode ,in Goldberg,Vicki.,ed,print Photography in print, university of New Mexico press,Albuquerque,second

- Lindley,Daniel.A,1982,Walker Evans,Rhetoric,and Photography ,in Mexico press,Albuquerque Barrow, university of New Th.,Armitage,sh.,& Tydeman,w.,eds.,Reading into photography,

- Szarkowski,John,2007,the Photographers Eye ,museum of modern art, second edition

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی