هنرهای چند رسانه‌ای

تصویرپردازی دیجیتال و بازنمایی عکاسانه

سیدمهدی مقیم نژاد

فصلنامه هنر
شماره ۸۰

مقدمه:

کوین رابینز، نظریه‌پرداز فرهنگ، در آستانه دهه نود میلادی، در کتاب «به‌سوی انگاره: فناوری‌های تصویری و فرهنگ‌های بصری» از تکرار عبارتی تاریخی یاد می‌کند: از امروز عکاسی مرده است (به نقل از لیستر، ۳۵: ۱۳۸۲).

نقل قول تحریف‌شده فوق، بر کنار از روحیه بازیکار و تهییج‌کننده خود، یادآور شرایط ویژه‌ای است که رسانه عکاسی در دهه‌های گذشته با آن مواجه بوده است: ظهور فرهنگ فناورانه[۱] در مقیاس کلی، و به شکل دقیق‌تر، فناوری‌های دیجیتالی در فرایند تولید عکس.

در این نوشتار تلاش بر آن است تا نمودهای گوناگون تأثیر دیجیتالیزه شدن تصویر عکاسی و حوزه انتقادی پیرامون آن مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. بنابراین، از آغاز به تفکیک برخی واژگان مرتبط با این فضای گفتمانی می‌پردازیم و از هم‌معنایی آنها جلوگیری می‌کنیم.

پیش فرض ما از نقطه گذار[۲] حرکت رسانه عکاسی و گردش تکنیکی بنیادین آن به وضعیت جدید با فرایند تصویرپردازی دیجیتال[۳] معنا می‌گیرد که یکسره در حوزه پساتولیدی[۴] تصویر عکاسی جای

دارد و به تمام مراحل دگرگونی‌های بصری تصویر عکاسی، امکانات بی‌شمار گزینش[۵]، تصحیح[۶] و دخل و تصرف[۷] در تصویر، و همچنین، شرایط نوین ارائه عکس و نظام تولید معنای آن بازمی‌گردد. اگر از زاویه دید پدیدارشناسی به بن‌مایه‌های ساختاری و تکنیکی شکل‌گیری تصویر عکاسی بپردازیم، در فرایندهای عکاسی آنالوگ[۸] و عکاسی دیجیتال[۹] به تعریف مشترک و ذات‌باوری دست می‌یابیم. به بیان دیگر، عکاسی آنالوگ و دیجیتال علی‌رغم تفاوت‌های خود در شیوه ترسیم تصویر به طریقه‌های فتوشیمیایی و فتوالکتریکی، از مکانیزم واحدی برخوردارند و هدف معینی را پیگیرانه دنبال می‌کنند. از این بابت، عکاسی دیجیتال با توجه به فناوری پیچیده تکنیکی لنزها و امکانات سخت‌افزاری دوربین‌ها، نه وجه دگرگون‌یافته، بل سویه تکاملی مکانیزم سنتی عکاسی است: ثبت هرچه عینی‌تر، دقیق‌تر و واضح‌تر ابژه‌های عینی و تلاش برای بازسازی بی‌نقص جزئیات صحنه پیش‌رو.

بنابراین در این نوشتار واژه تصویر عکاسی اشاره‌ای هستی‌شناختی[۱۰] به ماهیت واحد و یکسان فناورانه تولید فرآورده‌ای است که عکس نام می‌گیرد و تصویرپردازی دیجیتال دلالت بر بازآفرینی تعمدی گونه خاصی از عکس‌ها دارد.

افزون بر این، این نوشتار در مقیاسی تخصصی‌تر بر ویژگی عکاسانه تصویر دیجیتال متمرکز است و از کاربردها و معنایابی‌های دیگرگون این تصویر در حوزه‌های هنر دیجیتال[۱۱]، انواع هنرهای تعاملی[۱۲]، هنر فرمانشی[۱۳]، هنر اینترنتی[۱۴]، هنر چندرسانه‌ای[۱۵] و... صرف‌نظر می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگره‌های شناخت شناسانه درباره تصویر عکاسی

«من یک دوربین عکاسی با شاتر باز هستم، کاملاً بی‌اختیار ضبط می‌کنم، فکر نمی‌کنم.»
از تک گویی ذهنی آغاز داستان «خداحافظ برلین» -کریستوفر ایشروود (بازگفت از میشل، ۱۹۹۴).

عامل سرنوشت‌ساز و تعیین کننده در فرازونشیب‌های نظری رسانه عکاسی چیزی به‌جز نسبت‌های آن با واقعیت نیست. به هر دلیل و از هر زاویه‌ای که به جونظری[۱۶] حاکم بر این رسانه بنگریم، در نهایت به چنین برنهادی می‌توان رسید. از اولین ادعانامه نظری عکاسی در سال ۱۸۳۹ که فرانسوا آراگو طی آن کوشید عکاسی را بر شالوده «صحت» آن، «دقت غیرقابل تصور»ش و «وفاداری‌اش به واقعیت» توصیف کند (برت، ۲۱۳: ۱۳۷۹)، تا به امروز، این رسانه در مرزبندی دگرگون شونده‌ای با

واقعیت قرار گرفته، اما هیچ‌گاه رابطه خود را با آن نگسسته است. شاید به دلیل همین پیوستار گریزناپذیر میان عکاسی و واقعیت باشد که این رسانه مجبور بوده در معرض آزمون تحقق مفاهیم فلسفی متنوعی قرار گیرد: از میمه‌سیس[17] در نظام ایده‌آلیستی افلاطونی، تا دستورالعمل ساده فلسفی تجربه‌گرای هیوم، اثبات علمی منطق پوزیتیویستی، جایگزین مطمئن سودای رئالیسم و ناتورالیسم ادبی و هنری، آگاهی‌سازی توده‌ای در نظام تولیدی مارکسیستی، عامل مقبولیت منطق سرمایه‌داری، شاخص انتقادی تصور وانموده[18] در گفتار پسامدرن، مسیر پیوند هم‌کنش‌های رسانه‌ای در هنر جدید[19] و...

در این میان، تلقی شناخت‌شناسانه از تصویر عکاسی از دو روند اصلی بیرون نبوده است. نخست، مجموعه سنت فلسفی‌ای که تصویر عکاسی را بنابر ماهیت فناورانه آن به مثابه تولید به مثل راست‌نمای[20] واقعیت دانسته‌اند. در این نگاه دوربین عکاسی به طور ذاتی یک وسیله برای اثبات دانش پوزیتیویستی است. یک وسیله کاربردی برای ثبت اثرهای بسیار دقیق اشیایی که در مقابل آن هستند. یک عضو مصنوعی ادراکی که می‌تواند عملکرد را بهتر از چشم انسان ثبت و به اجزاء کوچک‌تر تفکیک کند. حتی بدون ایجاد وقفه‌ای در پرداختن به دقیق‌ترین تمایزات شدت‌های نور و رنگ و بی‌هیچ سهل‌انگاری در ثبت محدوده دید خود (میشل، ۲۸: ۱۹۹۴). رودلف آرنهایم ساختار فنی دوربین را فرایندی نامید که طی آن اشیاء فیزیکی خودشان تصویرشان را از طریق عملیات نوری و شیمیایی نقش می‌کنند (لیستر، ۳۶: ۱۳۸۲). جوئل اسنایدر از تصویر عکاسی به عنوان «هم جوهره‌های اشیایی که بازنمایی می‌کنند»، «همانندی کامل»، «استنسیل‌هایی از روی واقعی‌ها» ردها یا سابقه‌های اشیاء یا تصویرهای اشیاء، یاد کرد (همان).

آندره بازن میل به ثبت عینی تصویر را در «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» ناشی از عقده دیرینه مومیایی[21] در ناخودآگاه جمعی بشر دانست: شیوه‌ای از مصونیت که می‌خواهد به طریق ساختگی نمود جسمانی انسان را از گذر زمان برکنار دارد و با استادی تمام آن را در حاشیه امن زندگی پنهان کند (بازن، ۱۴۳: ۱۹۶۷).

بازن در مورد دوربین عکاسی یادآور شد که این برای نخستین بار است که میان یک شیء پدیدآورنده و نسخه بدلش تنها واسطه‌ای از یک عامل بی‌جان دخالت دارد. برای نخستین بار است که تصویری از جهان اتوماتیک‌وار بدون مداخله خلاقانه آدمی شکل می‌گیرد و شخصیت عکاس تنها در انتخاب

سوژه عکس مورد نظرش و از طریق هدفی که در ذهنش می‌پروراند، مورد مذاکره واقع می‌شود (میشل، ۲۸: ۱۹۹۴). سوزان سونتاگ بارها تأکید کرد که به‌نظر نمی‌رسد عکس‌ها مدیون نیات یک هنرمند باشند... این جعبه جادویی تضمین کننده صدق و دورکننده خطاست (پیشین، ۳۰). از نگاه سونتاگ یک عکس مدرکی غیرقابل انکار و شاهدی مسلم برای امری مفروض قلمداد می‌شود (همان).

تأکید بر ریشه‌های عینی تصویر عکاسی در نزد نظریه‌پردازان واقع‌گرا به احیای بی‌سابقه مفهوم بازنمایی[۲۲] انجامید. جالب اینکه، رسانه عکاسی مولفه‌های زیبایی‌شناختی مدرنیستی خود را با تأکید بر همین معرفه‌های ذاتی به انجام رساند. اگر یکی از ارکان مدرنیته را کشف فقدان واقعیت و ابداع واقعیت‌های دیگر بپنداریم، رسانه عکاسی نقش پویایی را در هویت‌یابی مدرن ایفا کرده است.

به طریقی خلاف‌نمون، هرچه جهت‌گیری‌های زیبایی‌شناختی هنرهای تجسمی به سوی امر انتزاعی و مدخل‌های ذهن‌گرایانه[۲۳] کشیده شد، تصویر عکاسی با رجوع جزءنگارانه به جهان، مدل واقع‌گرایانه بسیار نوینی را پیش نهاد که ذاتی رسانه عکاسی بود. ظهور عکاسی مدرن در گرایش آمریکایی آن پس از استیگلیتز، وقوع مهارت‌های فناورانه و دستاوردهای علمی عکاسانی چون ادوارد و ستون و انسل آدامز (مثلاً شیوه ناحیه‌بندی[۲۴] او که محدوده بازسازی جزئیات را بسیار فراتر از عملکرد فیزیولوژیکی تطابق[۲۵] چشم انسان می‌برد) و... و همچنین، نظرگاه‌های نوین عکاسی هستند، عملاً تعبیر جدید و انحصاری از واقعیت را ارائه کرد.

شاید از منظر شناخت‌شناسی بتوان ماهیت تصویر عکاسی را از سه نظرگاه مورد توجه قرار داد: زاویه معناشناختی[۲۶]، نحوزبانی[۲۷] و کارکردی[۲۸].

در رویکرد معناشناختی، واقعیت تصویر عکاسی در مطابقت آن با عوامل واقعی[۲۹] است که آن را توصیف می‌کند، این همان پیوند ماهوی است که در زبان نشانه‌شناسی به آن خصلت شمایلی[۳۰] می‌گویند. از دید بسیاری از نشانه‌شناسان تصویر عکاسی در هر شرایط واجد چنین ویژگی‌ای است. نخستین آنها، پیرس، برآن بود که عکس‌ها در شرایطی تولید می‌شوند که به طریقی فیزیکی با ابژه طبیعی خود مطابقت دارند... [در تصویر عکاسی] ارتباط فیزیکی[۳۱] بین دال و ابژه ارجاعی آن وجود دارد (وینفورد، ۲). و یکی از متأخرترین مدافعان این نظریه، رولان بارت، مدام بر پیوستگی و چسبیدگی دال و مدلول تأکید می‌ورزیدند.

در رویکرد نحوی، تصویر عکاسی یک شیوه بیانی است. در این حالت واقعیت تصویر عکاسی معادل بازنمایی ابژه‌ها و حمل وجه اسنادی آن است. در این رویکرد، قالب نشانه‌شناسان، تصویر عکاسی را در مرحله نمایه‌ای[۳۲] جای داده‌اند. پیرس، بنا بر منطق تبعیت مدلول، عکس را یک اثر فیزیکی مستقیم، همچون اثر انگشت بر جا مانده در صحنه جرم توصیف کرد (میشل، ۲۸: ۱۹۹۴). او نیز هم‌راستای با مفهوم «آنجا بودگی» بارت، خصلتی انفعالی و محافظه‌کارانه (و به همان اندازه راست‌نما و دقیق) برای ویژگی نمایه‌ای عکس‌ها متصور شد و تأکید کرد: نمایه بر هیچ چیز اصرار نمی‌ورزد، تنها می‌گوید «آنجا»، نمایه‌ها نگاه ما را به سوی آنچه بود می‌کشانند، با نیروی تمام ما را به یک ابژه خاص هدایت می‌کنند و خود در همان مرحله بازمی‌مانند (وینفورد،۴: ۲۰۰۷).

رویکرد کارکردی به تصویر عکاسی اما، محل تحقق عمیق‌ترین مناقشات نشانه‌شناسانه بوده است. عکس‌ها علیرغم همبستگی با ابژه‌های واقعی، در مسیر تفاسیر و دلالت‌ها، در معرض چالش‌های مفهومی و گستردگی‌های استنباطی بی‌پایانی قرار می‌گیرند؛ تا جایی که رولان بارت دلالت را اسلوب اندیشیدن دنیای مدرن خواند، چیزی شبیه به «امر واقعی» که پیش‌تر وحدت اندیشه دانش اثباتی را پدید آورده بود (بارت، ۴: ۱۳۷۵). در این مرحله، عکس‌ها بسته به زمینه[۳۳] ارائه، همنشینی با واژگان و ... مدام در معرض دلالت‌های اصلی و ضمنی گوناگون هستند. زیرا به تعبیر بارت، عکس‌ها همواره در کنار «مجموعه‌ای از پیام‌های همزمان» قرار دارند (لیستر، ۳۸: ۱۳۸۲). هر چند که در این حالت نیز باز به زعم او، بیشتر چالش‌ها بر سر معنای یک ابژه است تا وجود آن (بارت، ۱۳۷۹:۲۱۷).

اما مجموعه دوم سنت نقادی تصویر عکاسی، با به چالش کشیدن نسبت‌های میان عکس و واقعیت، خواهان ارائه برداشتی دیگرگون از ماهیت این رسانه است. همان انشعاب معروفی که آلن سکولا بنا بر الزامات فرهنگ عکس‌محور ما آن را به دو سویه «علم» و اسطوره «حقیقت عینی» و «هنر» و مسلک «تجربه ذهنی» تقسیم کرده است (لیستر، ۴۱: ۱۳۸۲).

در این حالت بسیاری از ناقدین بار ذهنی و اهداف زیبایی‌شناختی عکاس و سویه نامتعین مفهومی تصویر عکاسی را متقدم بر خصلت عینی فناورانه عکس می‌دانند، هر چند که در این حالت نیز اساساً نمی‌توان منکر خصلت‌های معنایی و نحوی بر شمرده تصویر عکاسی شد. شاید بتوان بی‌طرفی آن را در مقیاسی فرهنگی به چالش کشید، اما نمی‌توان طبیعت عینی بنیادین آن را نادیده گرفت؛ مگر آنکه

بخواهیم آگاهانه روال تولید عکس را از مسیر طبیعی و بی‌واسطه[۳۴] آن خارج کنیم و وارد حوزه گفتمانی دیگری شویم که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

شناخت‌شناسی تصویرپردازی دیجیتال

ظهور و تکامل فناوری تصویرپردازی دیجیتال را باید به مثابه فرایندی در نظر گرفت که طی آن «ساخت» عکس جایگزین «گرفتن» آن می‌شود.

در رویکرد تاریخی-زیبایی‌شناسی، تصویرپردازی دیجیتال اوج تکامل‌یافته تمایلات زیبایی‌شناختی‌ای است که از آغاز عمر رسانه عکاسی، خصلت تجربه گرای این رسانه در رسیدن به فرم‌های بصری ابتکاری را به ماهیت واقع‌گرایانه آن ترجیح می‌داد. از نخستین فتوگرام[۳۵]های تالبوت تا ریوگراف[۳۶]، شادوگراف[۳۷]، ورتوگراف[۳۸]، فتوپلاستیک[۳۹]، سنت عکاسی تصویرگرایان[۴۰]، فتوکلاژها[۴۱] و کاربرد وسیع تکنیک فتومونتاژ در نزد هنرمندان دادائیست[۴۲] کانسترا کتیویست[۴۳]، سوررئالیست[۴۴]، پاپ آرت[۴۵] و عکاسی تبلیغاتی- تجاری[۴۶]، به جریان انضمامی‌ای در تاریخ عکاسی بر می‌خوریم که سعی داشت شکل‌آفرینی‌های تصویر عکاسی را به دنیای تجسمی گسترده‌تری پیوند بزند. سنت طولانی عکس‌های دست‌کاری‌شده[۴۷] با تکوین هنر مفهومی رشد کم‌سابقه‌ای یافت و اینک با تسهیلات نرم‌افزاری تصویرپردازی دیجیتال به کانون توجهات رسانه عکاسی بدل شده است. اما، بر نهاد زیبایی‌شناختی مناقشه‌برانگیزی که در نتیجه کانونی شدن تصویرپردازی دیجیتال به وجود آمده، اشاره به این نکته دارد که این ویژگی سهل و فراگیر دست کاری شونده[۴۸] عکس‌ها آرام آرام قطب‌بندی تاریخی خود را از دست داده و در صدد تعمیم خود به کل فضای تصویر عکاسی و به چالش کشیدن بن‌مایه‌های هستی‌شناختی آن است. گذار تصویر عکاسی از عکس دیجیتال به تصویرپردازی دیجیتال و پردازش‌های ریشه‌ای آن، چنان منشأ[۴۹] عینی و بی‌طرفانه عکس را به چالش گرفته است که به قول "ویلیام. جی. میشل" عکس‌ها از منطق نمادین الگوریتمی (منطق علی یا خودکار) به سمت نظام غیر الگوریتمی (یا تصاویر تعمدی، همچون نقاشی) پیش رفته‌اند (میشل، ۳۰: ۱۹۹۴). این خصلت ساختگی و بازآفرینی شده عکس‌ها دیگر تنها کارماده‌ای برای هنرمندان علاقه‌مند به دخل و تصرف در عکس نیست، بلکه با اغراق در پتانسیل‌های فریب‌کارانه[۵۰]، آن را به تمامیت تصویر عکاسی گسترش می‌دهد؛ تا جایی که بسیاری از ناقدان در این سال‌ها از مقوله‌هایی

چون بحران واقعیت و از دست رفتن صداقت و معصومیت عکس‌ها سخن رانده‌اند[۵۱] و بر آن بوده‌اند که حقیقت عینی تضمین شده عکس‌های پل استرند و ادوارد وستون بر اساس روالی شبه‌علمی و کمالی بسته و تمام شده، دیگر افسانه‌ای بیش نیست (لیستر، ۴۲: ۱۳۸۲).

البته، بسیاری از نظریه‌پردازان تصویر هنوز هم جایگزینی بی‌واسطه تصویر دیجیتال به‌جای تصویر عکاسی را نپذیرفته و آن را در پرانتز کنش‌های روشنفکرانه قرار داده‌اند، اما با این حال نمی‌توان منکر تأثیرات عملی‌ای شد که فناوری دیجیتال در فرایند تولید عکس به وجود آورده است. به طور مثال، جایگزینی تصویر الکترونیکی و فایل تصویری به‌جای تصویر نگاتیو شیمیایی ثبت شده بر فیلم عکاسی و فرایند چاپ این دو، تعاریف جدیدی را از عمل عکاسانه به وجود آورده است. نلسون گودمن با تفکیک فرایند آفرینش‌گری به تک‌مرحله‌ای[۵۲] و دو مرحله‌ای[۵۳] و متعاقب آن تفکیک هنرها به شیوه‌های اتوگرافیک[۵۴] و الوگرافیک[۵۵] بر همین سویه تأکید می‌ورزد (گودمن، ۱۹۷۶). از دید او هنرهای اتوگرافیک به دلیل تک‌مرحله‌ای بودن هنرهایی منحصر به فرد، شخصی، و غیر قابل کپی شدن (در مقیاس علمی) هستند، همچون نقاشی. بر خلاف، هنرهای الوگرافیک واجد کدهای شبیه‌سازی شونده[۵۶] هستند، همچون پارتیتورهای موسیقی. حال می‌توان همین نظریه را به فرایندهای تولید عکس نیز گسترش داد. به‌نظر می‌رسد تلاش‌های ناب‌گرایانه عکاسی سنتی معطوف به بر کشیدن رسانه عکاسی در ساحت هنری اتوگرافیک بوده است. مهارت‌های تکنیکی عکاسان از نوردهی فیلم تا چاپ‌های مرغوب و یگانه و آفرینش اثری قابل ارتقاء به مرتبه هنری[۵۷] دلیلی بر این مدعاست. حتی خصلت تکثیری عکس‌ها که زمانی والتر بنیامین آن را همبسته دقتی مکانیکی «بی‌نقص» توصیف کرده بود (بنیامین، ۱۹۷۳) در قیاس با صحت ریزپردازانه شبیه‌سازی‌های الکترونیکی غیرعلمی جلوه می‌کند. بنابر همین دلیل تصاویر دیجیتال در حوزه هنرهای الوگرافیک می‌گنجد. تصاویری با قابلیت نمونه‌سازی بی‌شمار که در مراحل گوناگون، نه الزاما توسط خالق آن، مورد پردازش و چاپ‌های متنوع قرار می‌گیرد، بازسازی می‌شود و تغییر می‌یابد. بنابراین تصویر دیجیتال به شکل ماهیتی تصویر عکاسی را از یک موجودیت یگانه و بسته که مشروعیت خود را از فیلتر ذهنی خالقش کسب می‌کند، به در می‌آورد و آن را به تصویری سیال و منتشر بدل می‌کند که به شکلی خود بسنده[۵۸] مشروط به ارزش‌های درونی خویش است. به بیان دیگر، اگر روزگاری بنیامین خصلت تکثیرپذیری مکانیکی را به سه دلیل از بین رفتن هاله یگانه اثر

هنری[۵۹]، مخدوش شدن تفاوت میان هنرمند-مخاطب و دگرگونی ادراک اثر هنری، عامل تبدیل کننده ارزش آیینی[۶۰] تصویر به ارزش نمایشی[۶۱] دانسته بود، اینک در گذر از تکثیر مکانیکی به شبیه‌سازی الکترونیکی، می‌توانیم از تبدیل ارزش نمایشی به ارزش درون بود[۶۲] سخن بگوییم.

در کنار گفتمان کانونی نسخه‌های اصل و بدل[۶۳]، تصویرپردازی دیجیتال در مقام جعل جایگاه تصویر عکاسی مناسبات هستی‌شناختی دیگری را نیز از قبیل صدق[۶۴] معنایی تصاویر، تقلب[۶۵] نحوی آن، انسجام[۶۶] عوامل ساختاری و پی آیند این همه، ارزش اخلاقی[۶۷] تصویر را به چالش کشیده است: در یک کلام مناسبات آن را با امر واقعی.

تصویرپردازی دیجیتال و چالش‌های امر واقعی

پیش فرض وضعیت جایگزینی تصویر دیجیتال و کارکرد بدلی آن در نقش تصویر عکاسی، محل مناقشات نظری بسیاری بوده است. در اینجا پرثمرتر به نظر می‌رسد اگر به جای دقت در کیفیت مناسبات واقعی عکس به ارزیابی واقعیتی بپردازیم که عکس‌ها قرار است بازنماینده آن باشند. زیرا به قول "ژان فرانسوا لیوتار" هیچ ارزش ماندگاری در ماهیت انقلابی فناوری‌ها وجود ندارد، بلکه مسئله بر سر چالش این فناوری‌ها در برابر گفتمان واقع گرایی بازنمودی است (بایرن، ۶۰: ۱۳۸۴). در این صورت، حتی با متصورشدن یک آزمون تجربی و عملی ساده، متوجه می‌شویم باور عمومی در مورد «واقعیت» در حقیقت بارها پیچیده‌تر از تصور جهان زنده[۶۸] پیرامون ما و ساحت عینی و ملموس چیزهاست.

به بیان دیگر در نظام‌نامه بازنمایی عکاسی، واقعیت صرفاً جهان خارجی‌ای نیست که بیرون از پیکره ذهنی ما وجود دارد. بی‌تردید برای تمام کسانی که به نوعی با عمل عکاسی مواجه بوده‌اند، پیش آمده که حتی اگر با تصاویر عکاسی متعدد از پرتره خویش (به مثابه آشناترین دال ذهنی آدمی) مواجه شویم، گاه به گونه‌ای خودکار برخی از آن پرتره‌ها را واقعی‌تر -آشناتر از بقیه تشخیص دهیم و حتی برخی را بسیار بی‌شباهت به جسم آشنای خویش. اینکه ما در یک آزمون تجربی ساده برخی از عکس‌ها را واقعی‌تر از سایرین می‌پنداریم در حقیقت افشاگر سویه پنهان و نمادین واقعیت در بافت ذهنی ماست.

به بیان دیگر، آشناپنداری برخی از عکس‌ها از همسانی آنها با صورت ذهنی ما از واقعیت حکایت

می‌کند و در این معنا، ما با دو شکل متمایز از واقعیت مواجهیم. واقعیت به مثابه یک تصویر فیزیولوژیک و طبیعی از جهان و واقعیت در حکم یک صورت فراگیر[۶۹] پنهانی که ماحصل یک زیست‌فرهنگی و دادوستد بیناذهنی دائمی میان آدمی و نمود تصویری جهان است. این نوع واقعیت نه تماماً در چهارچوب تجارب ذهنی می‌گنجد و نه یکسر به قلمرو عینیت[۷۰] متصل می‌ماند. بی‌صرف‌نظر از نظریه‌پردازانی که به شکل ایجابی یک سوی این تعاریف را یکسره مردود می‌شمارند و یا از بر هم‌کنش هر یک از آنها بر دیگری تأکید می‌کنند، دست‌کم از زاویه هستی‌شناسی تصویر عکاسی می‌توان به تفکیک دو گانه فوق اعتبار بخشید. نکته جالب توجه اینکه عمده مباحث صورت گرفته پیرامون گسست تصویر دیجیتال و امر واقعی در محدوده تعبیر نخست واقعیت بوده است. ابطال خصلت تصدیق‌پذیری[۷۱] عکس‌ها و متعاقب آن رد بن‌مایه‌های معنایی و نحوی (تشخیص ماهیت شمایلی و نمایه‌ای) و در نتیجه ابطال دعاوی سندیت عکس‌ها در نهادهای حقوقی (دادگاه، اداره گذرنامه) بر همین امر اشاره دارد.

چالش‌های عکاسی با تعبیر ثانویه واقعیت اما، در قلمرو نظری بسیار چالش برانگیزتر و عمیق‌تر می‌نماید، هر چند که به دلیل خصلت غیرعینی و کاربردی، کمتر برهم‌زننده موازنه ارتباطی در حوزه‌های اجتماعی جهان مدرن بوده است. این تعبیر اخیر از واقعیت (به مثابه تصور جهان) به‌دلیل ویژگی تعین‌ناپذیر[۷۲] همواره در قالب قراردادی فرهنگی درک شده است.

سنت نقد مارکسیستی و فلسفه انتقادی عموماً بر این اعتقاد است که همه ابژه‌ها (نهادها، کالاها، تاریخ، اشکال آگاهی) نتیجه اعمال انسان‌اند و هیچ واقعیت از پیش داده [یا طبیعی‌ای] وجود ندارد (لویس، ۷۴: ۱۳۸۴). به عبارت دیگر، جامعه واقعیت را به شیوه‌ای معین می‌سازد و صد البته که سهم مهمی از این ساخت‌وساز از آن تصویر است. گوستاو لبون در اثر کلاسیک «روان‌شناسی توده‌ها» تصویر عکاسی را به ابزاری برای دست‌کاری اذهان عمومی تعبیر کرد (وینفورد، ۲۰۰۷:۵) و همین تعبیر با کیفیت‌های گوناگون تا نقد «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» بنیامین و فلسفه های چپ‌گرای متأخر ادامه یافت.

چنانکه لیوتار امر بازنمایی را اساساً یک تعریف استراتژیک از واقعیت و مقوله ارجاع نامید (بایرن، ۶۱: ۱۳۸۴) و اسلاوی ژیژک ساخت انگاره‌های فانتزی گونه [گونه‌ای احیای مفهوم بنیامینی صحنه خیالات: phantasmagoria] را نشان سرکوب ننگ امر واقعی خواند (ژیژک، ۱۳۲: ۱۳۸۲). در این

فضای گفتمانی مقوله تصویرپردازی دیجیتال عمدتا خصلتی ایدئولوژیک (چیزی در ارتباط با آگاهی یا آفریننده شکل کاذب آن به معنای مارکسی واژه) می‌یابد: گونه‌ای اولویت شأن سیاسی.

از منظر روانشناختی مختصات نهایی تجربه واقعیت توسط سوژه (فاعل شناسا) زاییده هم‌کنش تصور ذهنی او از خود[۷۳] و جهان پیرامون است. فروید در مفهوم رؤیای روز[۷۴] برنقش انگیزشی تصاویر خیالی و نقش شکل دهنده آن بر آگاهی آدمی (ناخودآگاه آگاهانه) تأکید کرده است (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۵۲).

به بیان دیگر، عملکرد فعالانه جهان مجازی تصاویر یا آنچه که در گفتمان تصویرپردازی دیجیتال به واقعیت مجازی[۷۵] تعبیر شده است، عاملی است مداخله‌جویانه برای تعریف باورمند واقعیت در نزد خویش. فروید با پیش کشیدن مفهوم «واقعیت روانی» آن را از گستره واقعیت خام و پیش نمادین «طبیعت فی نفسه» جدا می‌کند (ژیژک، ۱۳۳: ۱۳۸۲). لاکان، شکل قراردادی و فرهنگی واقعیت روانی را پیش‌تر برده و آن را با امر واقعی یکسان می‌گیرد. از دید لاکان واقعیت روانی هر فرد صرفاً زندگی روانی درونی رؤیاها، آرزوها و غیره نیست - زندگی‌ای که در تقابل با واقعیت قابل ادراک بیرونی قرار گیرد - بلکه هسته سخت و مرکزی «اتصالات جسمی» است (پیشین، ۱۳۳). گونه‌ای اتصالات جسمی خیال‌پردازانه میان خویشتن و جهانی که همچون موجودی واقعی به قلمرو خیال ما راه می‌یابد. از این منظر دخل و تصرف جهان واقعی در تصویرپردازی دیجیتال در بسیاری مواقع صحنه اگزوتیک تخیلاتی است که به‌ندرت در زندگی واقعی رخ می‌دهد، ولی به‌دلیل اتصال دائمی خود با عرصه ناخودآگاه جمعی در هیئت امر واقعی می‌نماید. این شکل‌های دخل و تصرف بصری به‌دلیل اینکه ذاتا هیچ گونه انسجام هستی‌شناختی تثبیتی ندارد، می‌تواند با حفظ موجودیتی سیال، هر گونه تحریفی را در جهان واقعی نمادینه کند و به آن پشتوانه عرفی ببخشد. از این بابت تصویرپردازی دیجیتال با قابلیت مجسم ساختن ژرف‌ترین و پوشیده‌ترین لایه‌های خیال‌پردازی ما... امکانی برای خیال‌پردازی «خود-دگرآزادانه‌ای» است که به سختی می‌توانست به ذهنیت درآید (نوروزی، ۱۰۶: ۱۳۸۴).

از منظر زیبایی‌شناختی، تصویرپردازی‌های دیجیتال همچون باقی دیگر تصاویر برای خوانش نیازمند شکل‌دهی به قواعد ویژه خود هستند. رومن یاکوبسن، در «درباره رئالیسم در هنر» یادآور می‌شود که فهم اشکال بازآفرینی همگی مطابق عرف هستند. فراگیری زبان سنتی نقاشی برای فهم یک اثر نقاشی

بسیار ضروری است، همانطور که بدون دانستن زبان محاوره، امکان فهمیدن آنچه که گفته شده غیر ممکن به‌نظر می‌رسد (یاکوبسن، ۲۷: ۱۹۸۷). به همین ترتیب ما در تصویرپردازی‌های دیجیتال با قواعد نحوی تازه‌ای مواجه خواهیم بود. انواع تحریف‌های بصری، دگرگونی پرسپکتیو، عمق میدان، دامنه وضوح، اشباع رنگ‌ها و تونالیته‌ها، نقصان (یا ویژگی) مختصات بصری پیکسل‌ها و... همگی در این سال‌ها و در آینده نزدیک به گرامر تصویری خصلت‌نمای تازه‌ای شکل خواهند داد. این شکل بصری نوین دیگر در تابعیت زبان بازنمودی تصویر عکاسی نخواهد بود، هر چند که بنابر ماهیت فناورانه‌ای خود نمی‌تواند مدعای گسست کامل از آن را نیز داشته باشد. تصویر دیجیتال در آشنایی‌زدایی ازآنچه گامبریچ میراث بصری چشمان کهنسال ما نامیده است، بی‌وقفه به دیگرگون کردن امر واقعی دست خواهد زد و هنجارهای بصری تازه‌ای را خواهد آفرید.

اما چالش و مقاومت تصویر دیجیتال در برابر امر واقعی می‌تواند با دقت فلسفی ویژه‌ای از درون رهیافت نشانه‌شناسی دنبال شود، چرا که این دانش از قابلیت بالقوه‌ای برای اعطای مشروعیت به واقعیت تصاویر دیجیتالی برخوردار است. در این زمینه، امبرتواکو به طریقی رادیکال با به پرسش کشیدن منظر سنتی نشانه‌شناسی، مناسبات نشانه‌ای عکس را فراتر از صورت‌های دلالت‌گر پیشین (شمایلی و نمونه‌ای) برده و با تأکید بر آگاهی نسبت به قدرت فریب‌کارانه تصویر[۷۶] آن را ماهیتاً با پتانسیل فریب‌کارانه ذاتی نشانه‌شناسی همسو می‌داند. اکو در، «نظریه نشانه‌شناسی» می‌گوید: نشانه‌شناسی معطوف به همه آن چیزهایی است که می‌توانند نشانه تلقی شوند. نشانه شامل همه آن چیزهایی است که می‌توانند به شکلی با معنا جایگزین چیزهای دیگر شوند. این چیزهای دیگر الزاما نباید وجود خارجی داشته باشند، یا در لحظه وجود نشانه جایی در نقطه مقابل آن بایستند. بنابراین، نشانه‌شناسی اساساً شکل نظام‌مند مطالعه همه آن چیزهایی است که می‌توانند دروغ بگویند. اگر چیزی نتواند دروغ بگوید به همان ترتیب راست نیز نمی‌تواند بگوید. در حقیقت آن چیز اساساً قادر به «گفتن» نیست. به نظر من تبیین «نظریه بیان دروغ» می‌تواند به مثابه یک برنامه فراگیر خوشایند برای نشانه‌شناسی همگانی در نظر گرفته شود (اکو، ۷: ۱۹۷۶).

در این صورت، دستکاری در تصاویر دیجیتال مبنای منطقی‌ای را برای اکو فراهم می‌کند تا نتیجه بگیرد «تصاویر عکاسی می‌توانند دروغ بگویند» (همان). بدیهی است که در این معنا نمود دروغین عکس‌ها همسان با کذب بودن آنها نیست. از این منظر، واقعیت مجازی تصویر دیجیتال حتی از

معنای ایدئولوژیک گزاف واقعیت[۷۷] بودریار نیز فاصله می‌گیرد. در اینجا، امر واقعی به شکل اغراق‌آمیز به جای واقعیت نمی‌نشیند، بلکه بدون آنکه نیاز به ارجاع «راستین» به مرجعی در دنیای واقعی داشته باشد، با گزینش و ترکیب عناصر واقعی، منطق ویژه متنی خود را پی می‌ریزد و به مثابه واقعیتی خود پاینده در می‌آید. واقعیت مستقل تصویر جدید (دیجیتال)، هر چند ردپای مانوس تکه‌های واقعیت را در خود دارد، اما مجبور به تطابق با مصادیق صادق دنیای واقعی نیست. به بیان دیگر، این واقعیت نو ساخته با حفظ خصلتی مجازی (به معنای رابطه‌ای که تعلق آن به واقعیت بر مبنای مجاورت است و نه تشابه)، با کارماده ابژه‌های موجود به واقعیتی ناموجود[۷۸] اشاره می‌کند و عدم ارجاع آن به آنچه که وجود ندارد یا وجود نداشته است، به شکلی ساده‌انگارانه به معنای عدم واقعیت آن نیست. در این حالت، راستی یا نادرستی تصاویر دیجیتال (یا جوهره منطق واقعی درون متنی آن) یک نمود توأمان و تفکیک‌ناپذیر است. بنابراین، نمود ناآشنا، مبهم یا چند معنایی این تصویر را نمی‌توان به مثابه ادله‌ای علیه پتانسیل واقعی آن پذیرفت.

برخلاف، نا متعین بودن نقطه ارجاع در تصویر دیجیتال نه به معنای بی‌هویتی و بی‌تفاوتی بی‌پایان آن نسبت به واقعیت، بل در حکم گسترش نمودهای واقعیت و شکل‌مندی‌های نوین آن در ساختار جهان است. در این صورت، می‌توان تصویر دیجیتال را هم معنای ماهیت اثر هنری در نزد سنچوری، کانون محوری برای تحقق تجربیات متافیزیکی [هنوز] تأیید نشده [یا هنوز نا واقعی] در نظر گرفت (والتر، ۲۳: ۱۳۸۲).

از منظر بازنمایی که رهیافت اصلی این نوشتار بوده است، بر ساختن پشتوانه نظری برای مشروعیت فلسفی تصویر دیجیتال منوط به تجدیدنظر در حکم معیار فلسفه کانتی است. کانت وجود یک وضعیت پیشاتجربی مبتنی بر عقل سلیم را پیش از تجربه احساس برانگیز و تماس فیزیکی با اثر هنری [و به همین ترتیب، پیش از آغاز فرایند آفرینش توسط هنرمند] الزامی می‌داند (همان). معادل چنین کلان الگویی را در رسانه عکاسی، در همان اولین توجیه نامه نظری‌اش می‌توان بازیافت. در حالی که به نظر می‌رسد در محدوده هستی‌شناختی تصویر دیجیتال نمی‌توان به یقین مبنای یک کیفیت پیشاتجربی را در حکم ضرورت اولی در نظر گرفت. به بیانی، برای ریشه‌یابی اصالت تصویر دیجیتال، به جای چسبیدن به یک شکل اولیه، باید به مجموعه رویدادهایی بپردازیم که روابط درونی آنها را نمی‌توان در معنی، الگو یا دلالتی مجرد ریشه‌یابی کرد (پیشین، ۲۶). بر همین مبنا، تحولات

نظری عکاسی در سال‌های اخیر شاهد تکاپوی پیگیرانه برای توجیه فلسفی این شکل نوین تصویر عکاسانه بوده است. ویلیام، جی، میشل با همسو دانستن فرایند پساعکاسانه[۷۹] تصاویر دیجیتال با نظریه پساساختارگرایی در دوران پسامدرن، جهان دیداری عکاسی را، ساخت‌شکنی خود ایده عینیت و مقاومت در برابر یک سنت تصلبی‌تر (همان نگره اصلی شناخت‌شناسانه تصویر عکاسی) دانسته است (لیستر، ۴۲: ۱۳۸۲) و جاناتان کرری با رد ایده اتاق تاریک به عنوان مبنای روند ابداعات صنعت عکاسی و محوری خواندن نقش فناوری‌های اپتیکی در پیدایش این صنعت، تصویر عکاسی را نه آیینه طبیعت، بل همچون منشوری برای دیگرگون دیدن آن در نظر آورده است (کرری، ۱۹۹۰). از این بابت، تصویر عکاسی (و در پی آن، تصویر دیجیتال) نه بازنمود «واقعیت» بل بازنمود «تنوع بی‌پایان جلوه‌های» واقعیت است.

تصویر۱- یک تصویر «واقعی» از مسیح (ع): فرانچسکو دوزور باران، روبند ورونیکا، موزه ملی استکهلم (نقاب ورونیکا روایتی انجیلی است که زنی یهودی به‌نام ورونیکا در میانه راه تصلیب مسیح (ع) به او بر می‌خورد و با روبند خود صورت عرق کرده و بر افروخته حضرت را پاک می‌کند. در اینجا معجزه‌ای رخ می‌دهد، چنانکه تصویر چهره مسیح بر پارچه باقی می‌ماند. برخی از نظریه‌پردازان تصویر عکاسی برکنار از جنبه اعتقادی این روایت، از آن به عنوان نشانی از سودای تصویر عکاسانه- تصویری واقعی- یاد کرده‌اند.)

تصویر۲- نمایی از فیلم مردی با سرلاستیکی، ژرژ مه لیس، ۱۹۲۰
(آثار مه‌لیس معادل‌های سینمایی آغازین کاربست ترفندهای بصری و جلوه افرینی‌های تخیلی است)

تصویر۳- از میان رفتن، هنری پیچ رابینسون، ۱۸۷۱
(رابینسون در تاریخ «عکس‌های دست کاری شده» نمونه‌ای مثالی است. عکاسی متعلق به دوره ویکتوریا که با استفاده از تکنیک فتومونتاژ آثاری روایی می‌آفرید)

تصویر۴- ده‌سال بعد: پدر و پسران، جان هارتفیلد، ۱۹۲۴
(هارتفیلد شاخص‌ترین هنرمند فتومونتاژ در نیمه نخست قرن بیستم است که با تمایلات رادیکال دادانیستی و ضد فاشیستی، و با کاربست تصاویر واقعی، آثار سیاسی مبتکرانه‌ای خلق کرد)

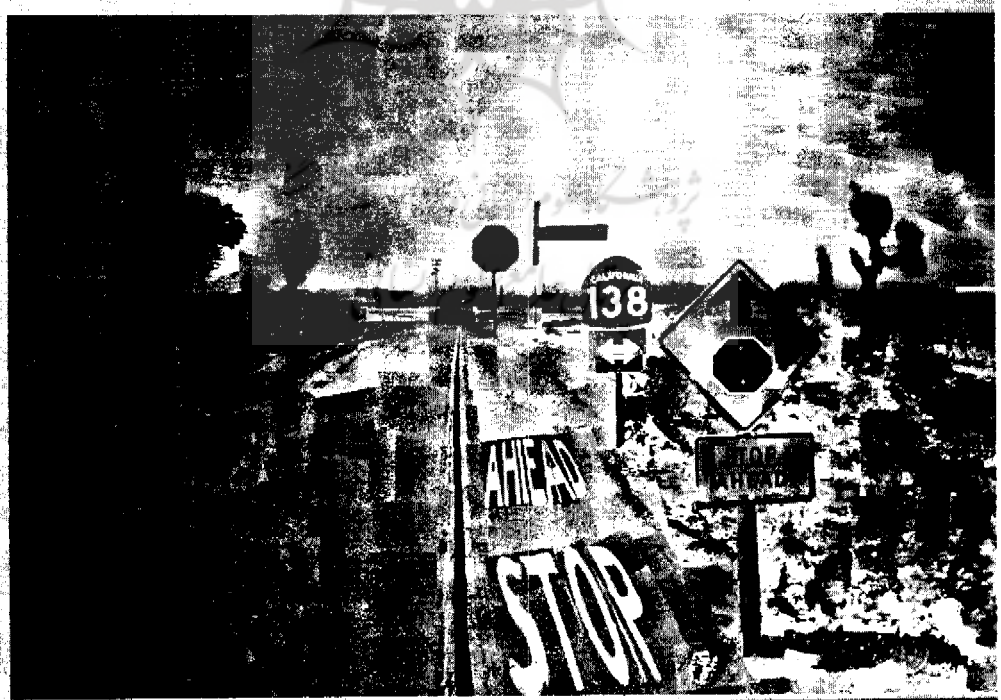
تصویر۵- طرح برق رسانی به تمام کشور، گوستاوکلوتسیس، ۱۹۳۰
(هنرمندان ساخت گرا constructivist روس فتومونتاژ را با ساختاری علمی و هندسی در خدمت اهداف ایدئولوژیک حکومتی به‌کار گرفتند. برنامه عظیم مدرنیزاسیون روسیه توسط لنین از آن جمله بود. چنانکه ابراز می‌شد: کمونیسم یعنی قانون شوروی به‌علاوه برق رسانی.

تصویر۶- دست‌ها، جری اولز من، ۱۹۷۱

(جری اولزمن از جمله هنرمندانی است که در چند دهه فعالیت آثار فتومونتاژ با کیفیت سوررئالیستی یگانه آفرید.)

تصویر۷- هنرپیشه، آرتورترز، ۱۹۷۹

تصویر۸- صحنه متافیزیکی، کریستین وگت، ۱۹۸۹

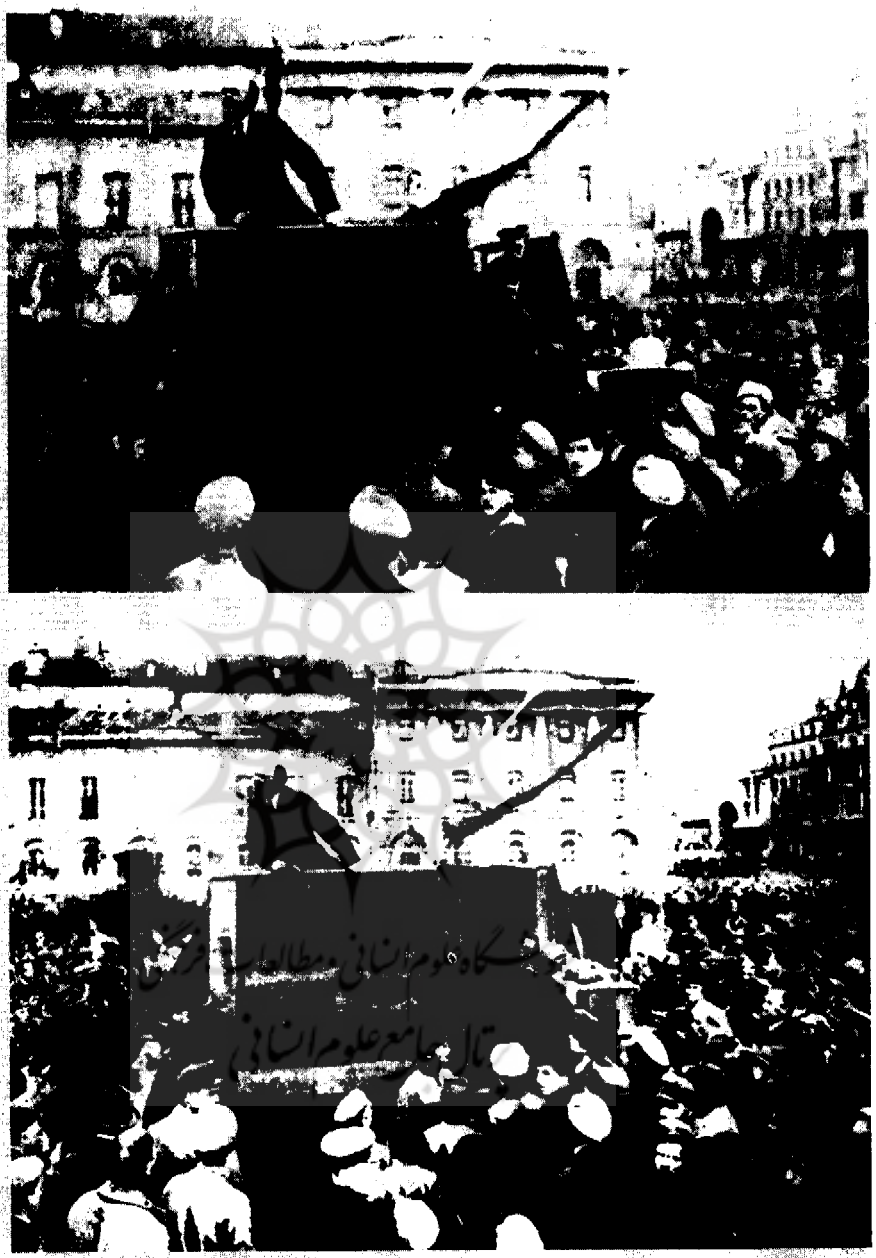


تصویر۹- بزرگراه پربلو سوم، دیوید هاکنی، ۱۹۸۶

(دیوید هاکنی با ترکیب نوین عکس‌های پولاروید نقطه عطف زیبا شناختی‌ای را در عرصه دستکاری در عکس رقم زد.)

تصویر۱۰- اگر رمبو و خروشچف یکدیگر را در یالتا ملاقات می‌کردند، پل هیگدون، ۱۹۹۲
(از جمله کلاژهای خلاف نمونی که با ماهیت ژورنالیستی در عرصه رسانه‌ای ساخته و پرداخته می‌شوند.)

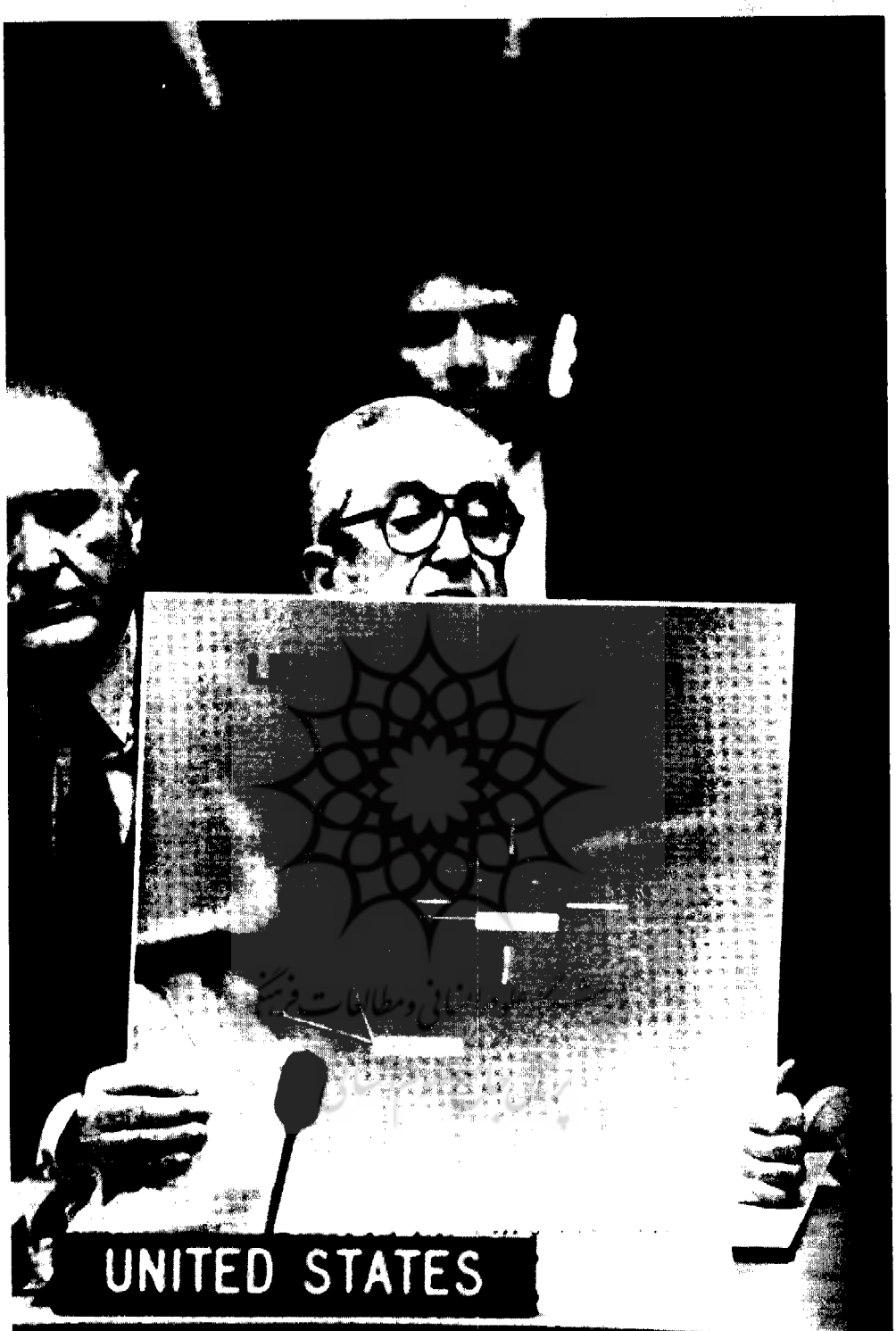
تصویر۱۱- لویی آرمسترانگ و التون جان یکدیگر را در مرکز تجاری دایت کوک ملاقات می‌کنند، ۱۹۹۱
(نمونه دیگری از برهم زدن وحدت زمان و مکان در تصویر پردازی دیجیتال ژورنالیستی.)



تصویر۱۲- عکاس و پردازشگر تصویر نامعلوم
(یکی از نمونه‌های تاریخی دخل و تصرف در عکس با انگیزه‌های سیاسی. درعکس پایین تصویر تروتسکی از کنار لنین در سخنرانی ۵ ماه می ۱۹۲۰ حذف شده است. بدون تردید اتکا به وجه سندیت عکس عامل اساسی در این پردازش تصویری بوده است.)

تصویر ۱۳- تصویر بالا = برفراز ماه، ادوین. اف. آلدرین، ۲۰ جولای ۱۹۶۹ (ناسا)

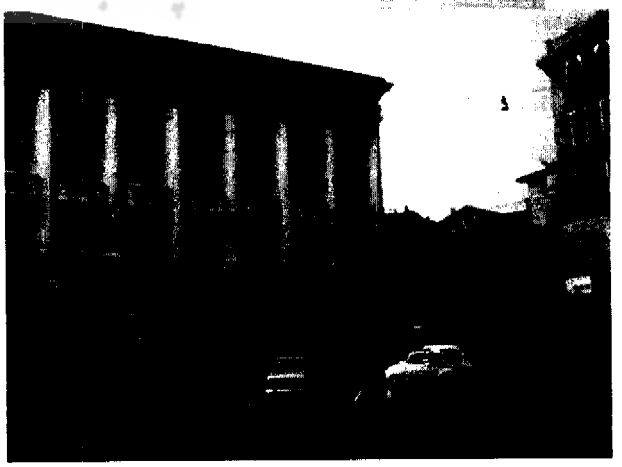
تصویر پایین = دخل و تصرف در عکس اصلی آلدرین توسط مارلو بایلی برای شماره ویژه «۱۵۰ سال فتوژورنالیسم» مجله تایم



تصویر ۱۴- فرد. آر. کونراد، ۱۹۸۹ (نیویورک تایمز)
(ورون والترز، سفیر آمریکا در نشست فوری شورای امنیت سازمان ملل بنا بر شهادت چند عکس مدعی شد انهدام هواپیمای می. جی. ۲۳ کشور لیبی توسط جنگنده‌های نیروی دریایی آمریکا در دریای مدیترانه به‌دلیل حمله موشک‌های هوا به هوا توسط این هواپیما بوده است و آنها یک هواپیمای نظامی را هدف قرار داده‌اند. از سوی دیگر علی سانی منتظر، سفیر لیبی در سازمان ملل بارد ساختگی بودن عکس‌ها آنها را بی‌پایه خواند.)

تصویر ۱۵- یک نمونه بصری ساده از طبیعی‌سازی صحنه به واسطه دخل و تصرف در عکس. در این تصویر ما با جلوه‌ای از دست کاری مواجهیم که به واسطه آن اصل ماهیت واقعی (صدق‌پذیری) تصویر عکاسی توسط تصویرپردازی دیجیتال دگرگون شده است.

تصویر ۱۶- چهره جنگ شماره چهار، نانسی بورسون، ۱۹۸۵
(نمونه‌ای از تصویرپردازی دیجیتالی که در آن ۵۲ درصد از چهره ریگان با ۴۸ درصد از چهره گورباچف باهم ترکیب شده است.)



تصویر ۱۷- این تصویر را می‌توان به عنوان نمونه‌ای از دگرگونی نحو بیانی (synthesis) تصویر عکاسی در تصویرپردازی دیجیتال در نظر گرفت. تصویر بالا عکس واقعی ساختمان ویلاپازانی است و تصویر پایین شکل فرضی عدم وجود آن و به نحو ماهرانه هر دو واقعی.

تصویر ۱۸- شوکان بونشان، (AP) ۱۹۹۱

تصویری که در آن شاهزاده ناروهیتو سرگرم تماشای عکس‌های گوناگونی از چهره خود با مدل‌های موی متنوع است.

در اینجا تصویر پردازی دیجیتال به یک سان تضمین کننده واقعیت صحنه است.

تصویر ۱۹- بدون عنوان، مالدن پنف، ۱۹۹۹

در این تصویر با شکلی از واقعیت ساخته شده مواجهیم که کاملا ازسویه زیبایی‌شناختی درک خواهد شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر۲۰- زمان از دست رفته، میترا تبریزیان، ۲۰۰۲

میترا تبریزیان با صحنه‌پردازی‌های عکاسانه خود به شکلی آگاهانه نمود واقعیت را به چالش می‌گیرد.

تصویر ۲۱- جنگل، اسکات ماتر، ۱۹۷۵
نمونه‌ای دیگر از صحنه‌پردازی‌های خیالی با کار ماده واقعیت

تصویر۲۲- بدون عنوان، مهدی مقیم‌نژاد، ۱۳۸۷
نگارنده نیز در راستای تجربیات عملی براین تلاش است تا با استفاده از فناوری دیجیتال و با کار ماده عکس‌های واقعی به ترکیب جدیدی دست یابد که عملا هم ماهیت با تصویر عکاسی و وجه استنادی آن درک شود. گونه‌ای جایگزینی و واقع‌نمایی پندارهای ذهنی در قالب تصویر عکاسی، چنانکه گویی تصویر نهایی عکسی است که در زمان و مکانی معین به ثبت رسیده است.

پی‌نوشت‌ها:

1. technoculture
2. turning-point
3 .Digital Imaging
4 .post-production
5 .Selecting
6. editing
7. manipulating
8. Analoge photography
9. Digital photography
10. Ontologic
11. Digital Art
12. Interactive Art
13. Cybernetic Art
14. Internet Art
15. Multimedia Art
16. atmosphere of theory
17. mimesis
18. Simulacra
19. New Art
20. veritable
21. mummy complex
22. Representation
23. Subjective
24. zone system
25. adaptation
26. semantic
27. syntatic
28. pragmatic
29. facts
30. Iconic
31. Physical connection
32. Indexical
33. context
34. straight photography

۳۵. Photogram: یکی از روش‌های بسیار قدیمی تصویرسازی که بدون واسطه دوربین و در اثر تماس مستقیم شیء با کاغذ حساس به نور به دست میآمد. هنری فاکس تالبوت Henry Fox Talbot اولین تجربه خود را در این زمینه طراحی‌های فتوژنیک photogenic Drawing نامید.

۳۶. Rayograph: روش ابداعی من ری [Man Ray] نقاش، عکاس و فیلمساز آمریکایی که با استفاده از پرتوهای نور بر کاغذ حساس عکاسی به دست می‌آمد. او در سال‌های پس از جنگ جهانی اول تأثیر مهمی بر سنت زیبایی‌شناسی عکاسی دست کاری شده گذاشت.

۳۷. Schadograph: با روش ابداعی کریستان شاد [schad shristian] که مبتنی بر ثبت مستقیم فرم اشیاء بر کاغذ حساس عکاسی است.

۳۸. به Vortograph: با روش ابداعی الوین لنگدون کابورن که در آن تصویر نهایی از بازتاب‌های متوالی شیء در آینه‌های چند گانه [به صورت منشور] وجود می‌آید. این نام توسط ازرا پاند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴۵. به‌کارگیری فتومونتاژ در نزد هنرمندان پاپ آرت، با توجه به کانونی شدن جلوه‌های زندگی روزمره، رواج وسیعی یافت. از آن جمله می‌توان به آثار ریچارد همیلتون، اتهی وارهول و پائولوزی اشاره کرد.

۴۶. دست کاری در عکس و آماده‌سازی آن برای پذیرش خصلت‌های گرافیکی، همواره کار ماده‌ای بنیادین برای عکاسی تبلیغاتی ـ تجاری بوده است.

47. manipulated photographs

48. manipulative

49. provenance

50. deceptive

۵۱. یکی از مشهورترین نمونه‌های چنین موضع گیری‌ای مربوط به اندی گراند برگ، منتقد نیویورک تایمز، و مجموعه مقالاتش در کتاب مشهور «بحران واقعیت» است. به عنوان مثال رجوع کنید به: عکاسی در عصر شبیه‌سازی الکترونیکی، اندی گروند برگ، ترجمه سید مهدی مقیم نژاد، حرفه هنرمند، شماره ۵

52. one stage

53. two stage

54. autographic

55. allographic

56. simulative

57. Fine Art

58. autonomic

59. Aura

60. cult value

61. exhibition value

[Ezra pound] مهم‌ترین چهره جریان مدرنیسم در شعر انگلیسی زبان، به آثار کابورن اطلاق شد.

۳۹. Photoplastic : با عنوانی که لازلوموهولی نایی [nagy Lazlo moholy] خود آن را در توصیف آثارش برگزید، چرا که معتقد بود تصاویر او با بهره گیری از طراحی و قطعات نوشتاری به وجود می‌آیند. بنابراین در یک فضای تجسمی گسترده‌تری قرار می‌گیرند.

۴۰. pictorialist : عنوانی که متمایز کننده جمعی از عکاسان اواخر سده نوزدهم است. عکاسانی که رسانه عکاسی را برکنار از محدودیت‌های آن، در خدمت تحقق ایده‌های خود می‌خواستند. آثار تصویرگرایان عموما با جلوه‌های بصری نقاشی گونه شکل می‌گرفت.

۴۱. photocollage : روشی از تولید تصویر که بدون واسطه دوربین و در اثر چسباندن منابع تصویری مختلف در کنار هم به دست می‌آید.

۴۲. هنرمندان دادائیست عموما با به‌کارگیری تکنیک فتومونتاژ خصلت‌های رادیکال سیاسی ـ اجتماعی خود را ابراز می‌کردند. جان هارتفلید نمونه نوعی چنین هنرمندانی است.

۴۳. کانسترا کتیویست‌ها [constructivist] یا هنرمندان ساخت گرای روس، با رد نظام طبیعی دنیای موجود و گریز از شیوه‌های بازنمایی فیگوراتیو و واقع‌گرا بر همسویی خود با تحولات نوین جامعه جهانی تأکید می‌کردند و در راستای دگرگونی ساختاری فضاهای تصویری، بر ترکیب عکس تأکید می‌ورزیدند.

۴۴. هنرمندان سوررئالیست فتومونتاژ را با منطق تمثیلی به‌کار گرفتند. هنرمندانی چون پیکابیا، هانس آرپ و تئودور فرانکل با ترکیب تصاویر عکاسی در صدد احیای نیروی افسونگرانه بودند.

62. Input value

63. originals and copies

64. veracity

65. Fake

66. coherence

67. Image ethics

68. Lifeworld

69. meta-form

70. objectivity

71. verifiability

72. Indeterminacy

73. Ego

74. Day Dream

75. virtual Reality

76. manipulative power of Image

77. Hyperreality

78. nonexisting Reality

79. post-photographic

منابع:

- احمدی، بابک. ۱۳۷۸، حقیقت و زیبایی. نشر مرکز. چاپ چهارم

- بارت، رولان. ۱۳۷۵، اسطوره، امروز. ترجمه شیرین دخت دقیقیان. نشر مرکز

- بایرن. جان. ۱۳۸۴، امر والای سایبر (بازنمایی امر بازنمایی ناپذیر در هنر و سیاحت دیجیتال)، ترجمه شهریار وقفی پور، بیناب، شماره ۹

- برت، تری. ۱۳۷۹، نقد عکس (درآمدی بر درک تصویر)، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی. نشر مرکز

- ژیژک، اسلاوی. ۱۳۸۲. امر واقعی در فضای سایبرنتیک، ترجمه شهریار وقفی پور، زیبا شناخت.

- گراند برگ، اندی. ۱۳۸۲. عکاسی در عصر شبیه‌سازی الکترونیکی، ترجمه سید مهدی مقیم‌نژاد، حرفه - هنرمند، شماره ۵

- لوییس. پریکلس. ۱۳۸۴، والتر بنیامین در عصر اطلاعات. پریکلس لوییس. ترجمه امیر احمدی آریان. بیناب. شماره۹

- لیستر. مارتین. ۱۳۸۲، درآمدی بر جایگاه تصویر در فرهنگ دیجیتال، ترجمه فرهاد ساسانی، زیباشناخت، شماره ۸

- نوروزی، احسان. ۱۳۸۴. ادبیات سایبرنتیک: پرسه در شاه‌راه‌های مجازی. بیناب. شماره ۹

- والتر، بوکامپمان. ۱۳۸۲. مسائل زیبایی شناختی دیجیتال. ترجمه علی عامری. زیبا شناخت. شماره۸

- Ades, Dawn, 1992, Photomontage, London: Thames and Hudson

- Arenheim,R, 1974, On the Nature of photography, critical Enquiry

- Benjamin, W, 1973, The Work Of Art in the Age Of Mechanical Reproduction, in H.Arendt (ed) , Illumination , Glasgow :Fontana

- Bazin, Andre, 1967, what is Cinema, UCLA Press

- Crarry , Jonathan, 1990,Techniques Of the Observer : On the Vision and modernity in the 19th century, Mit press

- Eco, Umberto, 1976, a theory Of semiotics, Bloomington, Indiana university Press

- Gambrich , Ernest , 1960,Art and Illusion , New York : Pantheon books

- Goodman, Nelson, 1976, Language of Art, Indianapolis: Hackett

- Graundberg , Andy, 1990, Crisis Of the Real, New York , Aperture

- Isherwood, Christopher, 1963, A Berlin Diary, in: the Berlin stories, New York: New Direction

- Jacobson, Roman, 1987, Language in Literature, Ambridge , MA: The Belknap Press Of Harvard University Press

- Mitchell, William .j. 1996, the Reconfigured eye: Visual truth in the Post Photographic era, The MIT Press

- Robins, kewin,1995, post-photography: The Highest stage of photography, London: Brantford

- Snyder,J and Allen, N.W, 1975, photography vision and Representation, critical Enquiry 2

-winford , noth,2007 ,can pictures lie?, www. SRB archives.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی