حسین جلودار*
تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۹/۲۰

تحلیلی بر "سه‌گانه‌های" دوگانه‌ی عکاسی

چکیده:
قرن نوزدهم رویای ثبت همیشگی جهان را ممکن ساخت و البته آن گونه که پیش از آن امکانش مهیا نبود. هنر برای نمایش زمانه به چیزی جدای از نقاشی، گرافیک و مجسمه سازی نیاز داشت که در حقیقت از جنس عصر جدید باشد فناوری دست به کار شد و با کمک مهندسان، شیمی‌دانان و فیزیک‌دانان و البته با دخالت مستقیم روح هنر، عکاسی در دهه‌ی سوم قرن نوزدهم از رحم مشترک هنر و فنآوری زاده شد. (آلن سکولا، ۱۳۸۸: ۶۹). عکاسی«دو گانه‌هایی» را با خود به ساحت هنر آورد؛ «هنر- صنعت؛ یکه‌نما – کثرت‌نما؛ اصالت – بدلیت» که تا پیش از آن چندان سکه‌ی رایج نبودند. مقاله‌ی حاضر با مفروض ساختن وجود «دوگانه‌ها» به تحلیل کارکردهای دو سویه این خصلت‌ها پرداخته و با اشاره به بسترهای تاریخی و زیبایی شناسانه روشن می‌نماید که ویژگی‌های «دوگانه» اگرچه در آغاز خصلت‌ها و نمودهای جهان مدرن را به رخ می‌کشاند، اما در ادامه، خود به پاشنه‌ی آشیل آن بدل گردید و به گذار از دوران مدرن و ظهور عصر پست مدرن یاری رساند. هر چند هیچ‌گاه "دوران مدرن" به سان سایر دوره‌ها نه حیات قطعی یافت و نه فرشته مرگ را در آغوش کشید(ساندرو بکولا، ۱۳۸۹: ۱۲۳).

کلید واژه‌ها:
دوگانه
عکاسی
پست‌مدرن
اصالت
بدلیت
یکه‌گی

عضو هیأت علمی دانشکده‌ی هنر دانشگاه شهید چمران اهواز*
h.jelodar@scu.ac.ir

مقدمه

هرقدر درجهان هنر برای تکثیر و تولید پرشتاب‌تر قدم برداشته می‌شد، از شعاع هاله‌ی مقدس اثر هنری کاسته و به ساحت زمینی نزدیک‌تر می‌شد. نقاشی اثری «یکه» بود و«یکه‌گی»اش بدان تقدس‌مابی می‌داد و همین خصیصه بود که بعدها با ظهور عکاسی به رقابتی نفس‌گیر میان آن دو تبدیل شد. عکاسی در ابتدا در دامان دایه‌اش نقاشی، خصلت‌های هنری و زیبایی‌شناسی را به یاد سپرد و با تقلید از پدرخوانده‌های نقاشش به حیات خود ادامه می‌داد و در واقع عکاسی از همیان نقاشی ارتزاق می‌کرد.

چنین وابستگی و دل‌بستگی به نقاشی نه از سر تمایل، بل از سر تقدیری عبرت‌آموز بود. اختراع عکاسی آن چنان وابسته به فن‌آوری و علوم پایه از یک سو، و حُضور پررنگ دانشمندان شیمی‌دان و فیزیک‌دان بود که دیگر مجالی برای نظرسازی و نظرپردازی باقی نمی‌ماند.
عکاسان به‌سان نقاشان در کار تصنع و ساخت و ساز، شاهکارها دارند. و این شباهت در سلوک، خود از سفره‌ی نقاشان خوردن بود. عکاس‌ها بدین تشبث مباهات می‌کردند و گاه به قید ضرورت با تلنگری به دوربین، تصویر را از وضوح خارج می‌ساختند و بر این سیاق از عوام دل‌ربایی‌ها می‌نمودند و به خانه‌هایشان راه می‌یافتند.
«یکه» بودن عکس به علت محدودیت‌های فنی زمانه و نبود امکان «تکثیر» آن را هم از این حیث به نقاشی شبیه‌تر می‌ساخت. اما داستان عکاسی ماجراهای تازه‌ای در آستین خود داشت که مسیر زندگی‌اش را دست خوش تغییرات پرشماری می‌کرد.
«عکاسی» قصد داشت تا راهش را از نقاشی معاصرش جدا سازد و با رویکردی «پوزیتیویستی[۱]» به بازنمایی جهان پیرامونش همت گمارد و با «زبانی» نو به تفسیر و روایت آن دست‌زند. (استیو ادوارد، ۱۳۸۸: ۱۰۰). و البته این تمایل برآمده از تب مدرنیستی بود که همه حوزه‌های فکر و اندیشه و هنر را در بر گرفته بود و گرایش‌های هنری را به درون چارچوب خود ساخته‌ای می‌راند و فضل فروشانه صورت و سیرت خود را تافته‌ای جدا بافته می‌دانست.
این مقاله به خصلت‌هایی از عکاسی اشاره می‌نماید که با شخصیتی «دو گانه» هم مانیفست[۲] هنر مدرن را تداعی می‌کند و هم بنیان‌های لرزانش را به رخ می‌کشاند . «دوگانه های» هنر – صنعت و یکه‌نما- کثرت‌نما و اصالت- بدلیت، بر این نکته تاکید می‌نمایند. در نوشته‌ی حاضر با رویکردی متفاوت؛ دوگانه‌هایی را مفروض می‌سازد که با تاثیرات دوگانه‌ی خود، هنر را با چالش‌های هویتی و ارزشی تازه‌ای مواجه می‌نماید و در انتها بر بقا و نزاع همیشگی خصلت‌های دوگانه تاکید می‌ورزد.

در پیشینه‌ی بحث؛ می‌توان از نظریه‌ی«تکثیر مکانیکی اثر»والتر بنیامین (walter Benjamin) نام آورد که با طرح هوشمندانه ایده‌ی خود «هاله‌ی مقدس» پیرامون اثر هنری را مورد تردید قرار داد و عامل«بدلیت» را پاشنه‌ی آشیل آن دانست و از آن مهم‌تر گذار از دوران مدرن را یادآور می‌شود که از نظر وی با تکثیر پی‌درپی و نامحدود عکس و آثار چاپی هنری سرعت بیشتری پیدا می‌کند و ظهور پدیده پست‌مدرن را امکان پذیرتر می‌نماید. (والتر بنیامین، ۱۳۶۴:

۶).دوگانه هنر- صنعت

بی‌گمان دوران پر فراز و نشیب انقلاب صنعتی در جهانی که تغییرات پرشماری را به خود می‌دید، دیگر نمی‌توانست برای ثبت اتفاقات و رویدادها و تولید خزانه‌ای عظیم از تلاش‌های طاقت فرسای دانشمندان، مهندسان، هنرمندان،کارگران، نظامیان، کارمندان، زنان و مردان بیش از این منتظر بماند. از آن سو برای مصورکردن مهاجرت‌های بزرگ کشاورزان و هجوم مردم به شهرهای جدید برای کار و زندگی و ساخت و ساز بناها و برج‌های آسمان خراش و برای ثبت ابداعات و اختراعات و کشف‌های هر روزه و پی در پی در کشورهای انگلیس و فرانسه و امریکا و... به روش‌های تولید تصویر موجود بسنده نماید. چرا که هم پرهزینه بوده و هم از سرعت زیادی برخودار نبود و طیف مخاطبانش بسیار کم تعداد می‌نمود. (ساندرو بکولا، ۱۳۸۷: ۲۳).

جهان معاصر بیش از هر چیز به ابزاری نیاز داشت تا وقایعش را به بهترین شکل مستند سازد و بتواند برای توصیف و بازنمایی وضع فعلی و آتی به گونه‌ای دقیق و شفاف بدان استناد نماید. جهان نو متوقع بود تا صنعت، مدد رسانش گشته و آن را موشکافانه به ضبط و ثبت صریح و آشکار پدیده‌ها، متناسب با تلاش‌های علمی روز یاری رساند. تقدیر رقم خورد، دانشمندان و مهندسان بریتانیایی و فرانسوی و آلمانی آزمایش‌های خود را برای ساختن تصویری ثابت و پایدار آغاز کردند. از همه‌ی بضاعت علم و دانش شیمی و فیزیک استفاده کردند و ترکیب‌ها و فرمول‌های متنوعی را آزمودند و سرانجام همت آنان پاسخ داد و تصویر پایدار حاصل شد.

در سال ۱۸۲۶ اولین عکس پایدار جهان به اسم "ژوف نیپس" فرانسوی رقم‌خورد. تصویری نه چندان واضح از یک شیروانی که هشت ساعت زمان برد تا برای همیشه در تاریخ ثبت شود.(پتر تاسک، ۱۳۸۴: ۳۰).

تا این جای کار آنچه اتفاق افتاده بود، اعجاز علم شیمی و فیزیک بود و اما این همه‌ی ماجرا نیست، ابداع تصویر پایدار ریشه در آرزوی هنرمندان داشت. «ابن هیثم» و«داوینچی» نوآوری‌هایی برای ساخت اتاق روشن از خود بروز دادند که به ثبت دقیق‌تر مناظر مقابل کمک شایان توجهی می‌کرد؛ پس تلاش هنرمندان نقاش پیشین هم ناخواسته در پیدایش عکاسی پررنگ می‌نمود. (استیوادوارد، ۱۳۸۸: ۹۳).

همین پیشینه، دوگانه‌ای را باعث می‌شد که می‌توان آن‌را «دوگانه هنر- صنعت» نامید. عکاسی بیش از هر چیز از دل آزمایشگاه‌های قرن نوزدهم جهان غرب سر برآورد و آن‌هم به دست هنر – صنعت گران سرشناس زمانه که اینک برای تعریف هویت مولود تازه با پرسش‌هایی مهم روبرو می‌شد: آیا عکاسی هنر است و یا صنعت؟ آیا عکاسی محصول فیزیک و شیمی است و یا فرزند هنر و سنت نقاشی و تصویرسازی؟ آیا عکاسی هم‌زاد نقاشی بود و یا ماری در آستین؟ ساحت فنی و تکنیکی عکاسی معلوم می‌نمود و اما سرنوشت ساحت معنایی و زیبایی شناختی‌اش به کجا ختم می‌شد؟

نقاشی با گذشته‌ای درخشان و غنی در کسوت هنری جریان‌ساز، یکه‌تازی می‌کرد و نقاشی مدرن تجربه‌های بدیعی را جستجو می‌کرد. معماری و موسیقی و ادبیات و نمایش مدرن هم در حال پوست‌اندازی بود و اینک این عکاسی است با جلوه‌ای وسوسه‌انگیز که همگی را به‌خود می‌خواند.

عکاسان متقدم با فراست برای هویت‌سازی، خود را به نقاشی متشبث ساختند و برای رسوخ در ذهن و دل مردم و هنرمندان ساحت معنایی و زیبایی شناختی خود را از نقاشی و سنت تصویر گرایی[۳] عاریت گرفتند.

همزمان با پیشرفت‌های چشمگیر تکنیکی و کشف مواد جدید برای تولید عکس‌هایی با کیفیت برتر و دقیق‌تر از یک سو و امکان ساخت دوربین‌های پیشرفته‌تر، سبک و کوچک‌تر

از سوی دیگر و افزایش سرعت تولید عکس، برخی از عکاسان برجسته همچون «آلفرد استیگلیتز[۴]» (۱۸۶۴-۱۹۴۶) با طرح موضوع «عکاسی انفصالی[۵]» پای در راه تازه‌ای نهادند و برای عکاسی، هویت و ویژگی‌های انحصاری تازه‌ای قائل شدند. (برایان‌کو، ۱۳۷۹: ۹۴).

«دوگانه‌ی هنر - صنعت »همیشه عکاسی را احاطه کرده است؛ چه آن هنگام که ضرورت‌های زندگی صنعتی جدید رسانه‌ای نو را برای شناسایی و کشف قابلیت‌های انسان معاصر و نوگرایی هایش طلب می‌کرد و عکاسان با مهارزدن بر جنبه‌ی ابزارمند آن ساحت هنری و انسانیش را آشکار می‌ساختند و چه این زمان که سرعت تحولات و دگردیسی‌های تکنولوژیک وجه استنادی‌اش را به مخاطره افکنده است. اما در هر رو عکاسی در حدود دو سده از حیات شگفت‌انگیزش هم به هنر و هم به فناوری مدیون است و هم به آن‌ها خدمت کرده است.

دوگانه‌ی یکه‌نما- کثرت‌نما

در مقدمه اشاره شد؛ کاستی‌های فنی در ابتدای ابداع عکاسی باعث شده بود تا نتوان از یک عکس چاپ‌های متعددی داشت و هم نمی‌شد عکس‌ها را در اندازه‌های متنوع به چاپ رساند و الزاماً از هر عکس تنها یک نسخه به دست می‌آمد و در حقیقت نسخه‌ای انحصاری و «یکه» به حساب می‌آمد. (پتر تاسک، ۱۳۸۴: ۶۷).

به‌طبع آن همان تصویر«یکه» ارزش و اهمیت بی‌نظیری می‌یافت و نیز خطر از بین‌رفتن و نابودی اثر را نیز دو چندان می‌کرد. از سوی دیگر به واسطه «یکه‌گی» هزینه‌ی تهیه، خرید و نگهداری آن را به شدت افزایش می‌داد و عکس‌ها به سان نقاشی‌های تک نسخه و گران‌قیمت به خانه‌های همگان راه نمی‌یافت و در نزد متمولان و ثروتمندان و صاحبان قدرت باقی می‌ماند. این«یکه‌گی» آفت بزرگی بود و از همگانی شدن عکس و عکاسی در نزد مردم جلوگیری می‌کرد. تا اینجا عکاسی به علت همان محدودیت‌های فنی به نقاشی می‌مانست که تک نسخه‌ای بود و ساختن نسخه‌ای دیگر از نقاشی اولیه بدل آن محسوب می‌گردید و اعتبار و منزلت اثر اصلی را هرگز نمی‌یافت. حتی ارزش مادی بین آن دو بسیار متفاوت بود و در واقع بدل‌ها سهم عوام و فرودستان جامعه می‌شد و این به نوعی بر شکاف طبقاتی و اجتماعی موجود تاکید می‌کرد.
عکاسی هم در ابتدا سهم خواص و نخبگان اقتصادی و سیاسی و اجتماعی بود و همان‌ها بودند که از پس خرید و نگهداری چنان چیز گران‌قیمت و انحصاری بر می‌آمدند.
اما روی دیگر ماجرا آن بود که اندازه‌ی عکس تابعی از ابعاد و اندازه‌ی دوربین می‌شد و برای ثبت تصاویر بزرگتر گاه به دوربین‌های غول‌پیکری نیاز بود تا بتواند عکس‌هایی در اندازه واقعی موضوع را عکاسی کند و این مسئله سختی‌ها و مرارت‌های زیادی به عکاس و دستیارانش تحمیل می‌کرد.

عکاس‌ها ناچار می‌شدند ابزار و ادوات سنگین و پر حجم خود را همراه با شیشه‌های شکننده و آسیب پذیر آغشته به امولسیون به سختی و دشواری و با اضطراب از آسیب‌دیدن شیشه‌ها جابه‌جا کنند، چون با شکسته‌شدن شیشه‌های عکس، همه زحمات طاقت فرسایشان از بین می‌رفت(مایکل لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۵۴).

در ابتدای ظهور عکاسی «یکه‌گی» هم مایه‌ی مباهات ثروتمندان و قدرتمندان بود و هم باعث افتخار برخی عکاسان که آثار آنان را به نقاشی شبیه می‌ساخت و البته تحولات پرشتاب و پرسرعت عرصه‌ی علم و فناوری در حال رقم‌زدن سرنوشت دیگری برای عکاسی بود. عکاسی می‌بایست مسئولیت‌های تازه‌ای را بر عهده می‌گرفت و می‌توانست هر روز چابک‌تر، سریع‌تر و فراگیرتر جهانش را به تصویر بکشاند. عکاسی دیگر نمی‌خواست هنر اغنیا باقی بماند و می‌بایست سهم همه‌ی مردم می‌شد.

ابداع «نگاتیو- پزتیو» راه را برای چنان مسیری هموار ساخت. «فاکس تالبوت» انگلیسی با تسلطش بر علوم پایه‌ی شیمی و فیزیک و با شناخت و دانشی که از عکاسی داشت به ابتکاری تاریخی دست زد وتحولات گسترده‌ای را نه تنها در عکاسی، بلکه در جهان ارتباطات باعث شد

با این نوآوری؛ در عکاسی مرز بین نسخه‌ی اصل و بدل محو گردید و افسانه «یکه‌گی» عکس به محاق رفت و از این‌جا به بعد است که عکاسی «کثرت نما» با همه توان و قدرت وارد صحنه هنر و رسانه می‌شود. دیگر می‌شد از یک عکس به تعداد نامحدود و در ابعاد متنوع چاپ و توزیع کرد. این تحول تکنیکی باعث شد، شرایط تولید اوراق هویت برای اشخاص و افراد جامعه فراهم آید و مراکز دولتی و خصوصی برای کلیه کارکنان خود کارت‌های شناسایی طراحی کنند. به موازات فراهم آمدن شرایط تکثیر، ساخت دوربین‌های سبک و قابل حمل مهیا شده بود و عکاسان به سادگی و با سرعت بیشتری می‌توانستند برای عکاسی بر سر صحنه‌ها حاضر شده و عکاسی کنند. یک عکس و یا یک مجموعه تصویر به سرعت و با کیفیت یکسان می‌توانست به دست همگان برسد و اصل و فرع بر آن مترتب نبود. و خاصیت «کثرت نمای» عکاسی دریچه‌ی تازه‌ای را بر روی همگان و به خصوص هنرمندان گشود.

در صفحات قبل به دو مورد از «دوگانه‌های» عکاسی که خصلت‌های مدرنی به آن می‌بخشید، اشاره شد. دیدیم که چگونه دوگانه‌ی "هنر- صنعت" همنشینی و همسایگی هنر و تکنولوژی نوین را در قرن نوزدهم رقم زد و ساحت هنر و فناوری را به‌هم پیوند داد. و در بحث دوگانه «یکه‌نما- کثرت‌نما» دریافتیم که با ابداع شیوه «نگاتیو- پزتیو» و ظهور خصلت «تکثیر»در عکاسی، پدیده‌ی همگانی شدن اتفاق افتاد.

دوگانه‌ی اصلیت- بدلیت

اما درباره دوگانه «اصالت- بدلیت »باید گفت؛ دوگانه‌ی اخیر از آن رو اهمیت دارد که بیان‌گر برخی نکات است که زمینه‌های افول هنر مدرن را مورد اشاره قرارمی‌دهد و بر نقش عکاسی در چنان اتفاق مهمی تاکید می‌ورزد.

«والتر بنیامین»(۱۸۹۲-۱۹۴۰)در دهه‌های نخستین قرن بیستم با تبین نظریه‌ی«تکثیر مکانیکی» به توضیح خصلت‌هایی می‌پردازد که هنرمدرن را گرفتار چالش‌های بزرگی کرده و در نهایت به هنرپست مدرن ختم می شود(والتربنیامین، ۱۳۶۴: ۷).

چندی پیش در موزه هنرهای لندن، نمایشگاهی از آثار نقاشی تقلبی به نمایش درآمد و مورد استقبال گسترده‌ی علاقه‌مندان قرارگرفت. در واقع مردم به تماشای آثارهنری رفتند که تا پیش از این تصور می‌شد، کارهای اصیل هنرمندان برجسته‌ی جهانند. به بیانی دیگر «بدلیت» به‌جای«اصالت» نشست و این از خصلت‌های جهان پست‌مدرن است که چنین جابجایی‌هایی را برمی‌تابد.

«باربارا کروگر» عکاس پست‌مدرن، با اعمال تغییراتی جزئی در عکس‌های دیگران و افزایش متن خود بدان، مالکیت معنوی و مادی اثر را مخدوش می‌نماید و هویت جعلی تازه‌ای را برآن تحمیل می‌کند(تری برت، ۱۳۸۳: ۱۶).

«سیندی شرمن» عکاس برجسته‌ی دوران پست‌مدرن، با فرورفتن در نقش‌هایی چندگانه از زنان طبقات متفاوت فرهنگی و اجتماعی و با ثبت نقش‌هایی بدلی به واسطه‌ی رسانه‌ایی «سندساز»مفهوم اصالت اجتماعی و فردی را به چالش می‌کشاند(تری برت، ۱۳۸۳: ۱۶۵).

تفاوت جهان عکاسان دوران «عکاسی انفصالی» که با شبه ایدئولوژی خود راه را بر ورود تصنع و تمهیدات بدل‌ساز می‌بستند و سندیت و اصالت و وفاداری تندروانه به واقعیت را خط قرمز خویش می‌دانستند یا آن هنگامه که عکاسان گروه «اف ۶۴»[۶] با دقت و تیزبینی و

جزئی‌نگری حیرت انگیز، آدمیان و طبیعت و وقایع را بر فیلم و کاغذ عکاسی جاودانه ساختند، با رویکرد اصالت‌زدای هنرمندان پست‌مدرن قابل قیاس نخواهد بود. (برایان کو، ۱۳۷۹: ۹۷).
در واقع عکاسی هرچند؛ کمی بعد از آمدنش نهال اصالت را درگلخانه‌ی هنر کاشت اما خود هم ناخواسته راه را بر خشکاندنش هموارتر ساخت و این پایانی بود بر افسانه‌ی «اصالت اثر» در ساحت هنر.

نتیجه

تاریخ هنر مشحون از انگاره‌ها و نظریه‌هایی است که طول عمرشان گاه بلند و گاه بسیار کوتاه بوده است، اما همه از یک قاعده کلی تبعیت کرده‌اند. همان‌گونه که در عالم فیزیک اصلی وجود دارد که می‌گوید؛ انرژی هیچ‌گاه ازبین نمی‌رود و فقط از حالتی به حالتی دیگر تبدیل می‌شود، نظریه‌های هنری را هم می‌توان مشمول چنین اصلی دانست و گفت؛ بیان‌های هنری با هرگرایش و آبشخور فکری و تکنیکی نقشی تکمیلی و نه انکاری را ایفا می‌کنند و حتی اگر این‌گونه تصور شود که تماماً در نقطه‌ی مقابل هم قرار گرفته‌اند باز هم اثبات آن به غایت سخت و دشوار است.
دوگانه‌های عکاسی؛ انضمام مفاهیم متناقض نمایی را روایت می‌نماید که همین دو پارگی، خود منشا گسست‌ها و پیوست‌های همیشگی در ساحت هنر بوده است. هنرکلاسیک، هنرکلیسایی، هنرناب، هنرمدرن، هنر پست‌مدرن همه و همه شرح کامیابی‌ها و ناکامی‌هایی است که بر هنرمندان جهان رفته است.
«یکه‌گی» همیشه خواهد ماند حتی اگر «کثرت» آن را تاب نیاورد. صنعت و صناعت همچون سایه، هنر را تعقیب می‌نماید، هرچند هنر دامن برچیند. «بدلیت» از سر شیطنت «اصالت»را می‌آزرد هرچند «اصالت» از سر تکبر و وجاهت روی برگرداند.

پی‌نوشت:
۱- positivism رویکردی علمی است که با دقتی جزئی نگر به پدیده‌ها می نگرد.
۲- بیانیه و اعلان رسمی یک نظریه‌ی فرهنگی، هنری و یا سیاسی.
۳- picturalism.
۴- Alfred Stiglits.
۵- جنبشی در عکاسی که به جدایی ساحت زیبایی شناسی عکاسی از نقاشی باور داشت.
۶- گروهی از عکاسان متقدم از جمله آنسل آدامز که برای دستیابی به حداکثر وضوح و عمق نمایی از دیافراگم ۶۴ استفاده می کردند.

منابع

- لنگفورد، مایکل(۱۳۸۶)، داستان عکاسی، مترجم رضا نبوی، تهران، نشر افکار.
- برت، تری(۱۳۸۳)، نقد عکس، مترجم اسماعیل عباسی، کاوه میرعباسی، تهران، نشر مرکز.
- تاسک، پتر(۱۳۸۴)، سیر تحول عکاسی، مترجم محمد ستاری، تهران، نشر سمت.
- کو، برایان(۱۳۷۹)، عکاسان بزرگ جهان، مترجم پیروز سیار، تهران، نشر نی.
- ادواردز، استیو(۱۳۸۸)، عکاسی، مترجم مهران مهاجر، تهران، نشر ماهی.
- سکولا، آلن(۱۳۸۸)، بایگانی وتن، مترجم مهران مهاجر، تهران، نشر آگه.
- بنیامین، والتر(۱۳۶۴)، نشانه‌ای به رهایی، مترجم بابک احمدی، تهران، نشر تندر.
- بکولا، ساندرو(۱۳۸۹)، هنر مدرنیسم، مترجم رویین پاکباز و سایرین، تهران، نشر فرهنگ معاصر.
- مالپاس، سایمون(۱۳۸۸)، پسامدرن، مترجم بهرام بهین، تهران، نشر ققنوس.
- تابعی، احمد(۱۳۸۴)، پسامدرن و عدم تعین، تهران، نشر نی.