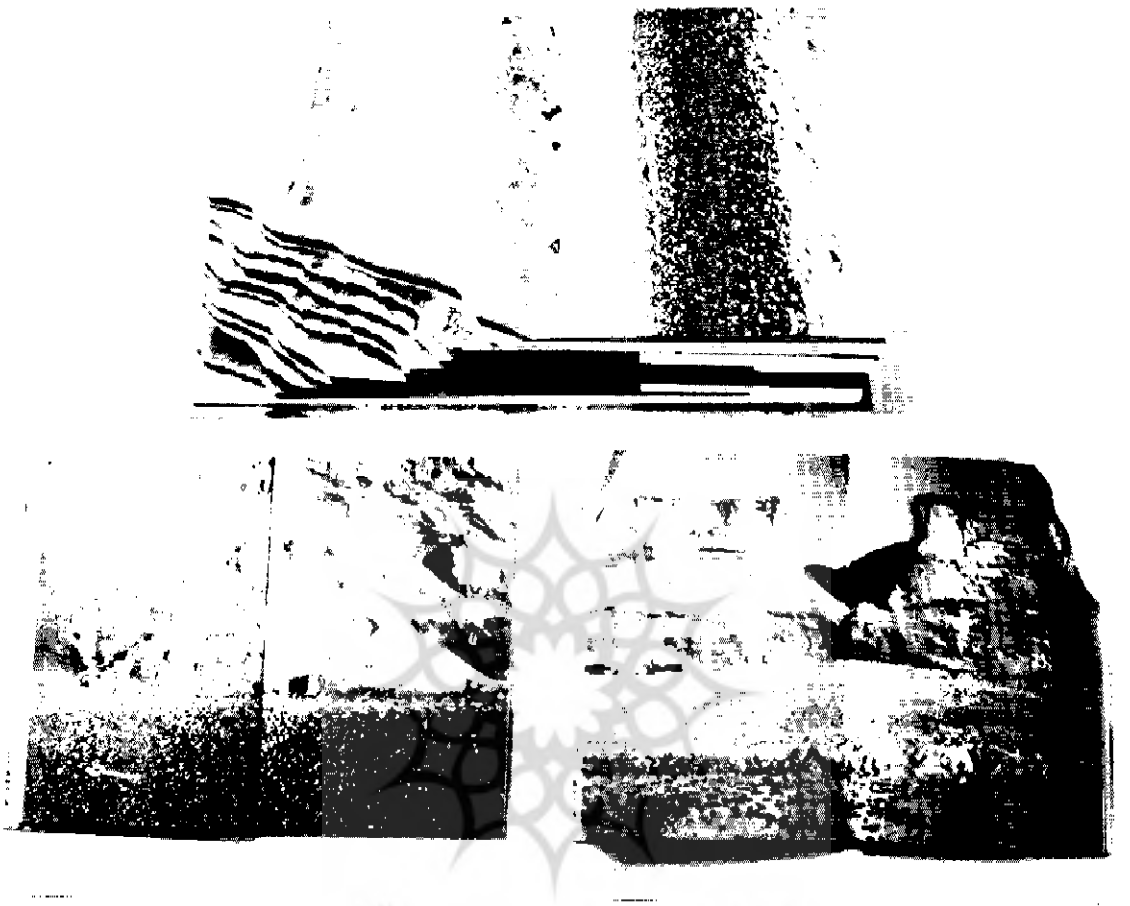
نشانه شناسی عکاسی

گوران سونسون* / ترجمه ی هلیا دارابی

عکاسی، همچون بسیاری اصطلاحات دیگر که در نشانه‌شناسی بصری از آن‌ها استفاده می‌شود، مفهومی عام است که علم نشانه‌شناسی بر خود می‌داند آن را بازتعریف کند. از این قرار، «عکاسی» دلالت می‌کند بر شیوه‌ای از تولید آثار و علائم روی سطح دوبعدی که توهم دیدار صحنه‌ای از دنیای تجربی بر روی آن سطح را ایجاد می‌کند، و همچنین خصلت دانه‌داری که (تا پیش از ابداع تصاویر کامپیوتری) بلافاصله آن را در حکم نمود سطح یک عکس باز می‌شناختیم. گرچه مراجع پیشروی نشانه‌شناسی بصری چون فلاچ(۱۹۸۶) و گروه مو(۱۹۹۲) شاخه‌هایی چون عکاسی را که چنین آشکارا «اجتماعی ـ فرهنگی»اند، مرتبط با نشانه‌شناسی نمی‌دانند، اما باید گفت این شاخه خاص، به خلاف بیشترِ دیگر شاخه‌های بصری، دست کم، آن‌قدر واجد کارمایه ی ادبی است که نشانگر عملکرد نشانه‌ای آن باشد.

به گفته فیلیپ دوبوآ، اولین نظریه‌های نشانه‌شناسانه ی عکاسی عموماً عکس را آینه‌ای از واقعیت، یا به اصطلاح پیرس ، همچون شمایلی می‌دانستند. پس از آن‌ها آن نسل بسیار مشهور شمایل‌شکنان سربرآوردند که کوشیدند نشان دهند همه ی انواع نشانه‌ها قراردادی‌اند و بر آن بودند که حتی عکس نیز نسخه‌ای «رمزگذاری شده» از واقعیت را ارائه می‌دهد، که اگر از پیرس می‌پرسیدیم (دست کم به ادعای دوبوآ) آن را نماد می‌نامید. و سرانجام به باور دوبوآ عکس آن‌گونه که هست دیده شد: یک نمایه، یا واضح‌تر، ردّپایی که خودِ مدلول بر جا گذاشته. حال برای بررسی این موضوع، بی آن که یکسر روایت تک‌خطی دوبوآ را بپذیریم، از تمایزهای



او در حکم دسته‌بندی سودمندی برای رویکردهای شناخت‌شناسانه‌ی مورد بحث استفاده خواهیم کرد.

مراجعی که دوبوآ برای گروه اول ذکر کرده است، عمدتاً به دوره‌ی پیش از نشانه‌شناسی تعلق دارند: بودلر، تن، بنیامین، بازن، و در عین حال بارت. برای گروه دوم، یعنی نمادگرایان، فهرستی از مراجع قدیمی‌تر نشانه‌شناسی ردیف شده است: متز، اکو، بارت، لیندکن، گروه مو و دیگران. و در میان مدرن‌های باشهامت، علاوه بر خود دوبوآ، نویسندگانی چون بونیتسر، کراوس، ونلیه، و باز هم بارت، بنیامین و بازن، و اگر از زاویه‌ای متفاوت بنگریم، خود پیرس را می‌توان نام برد.

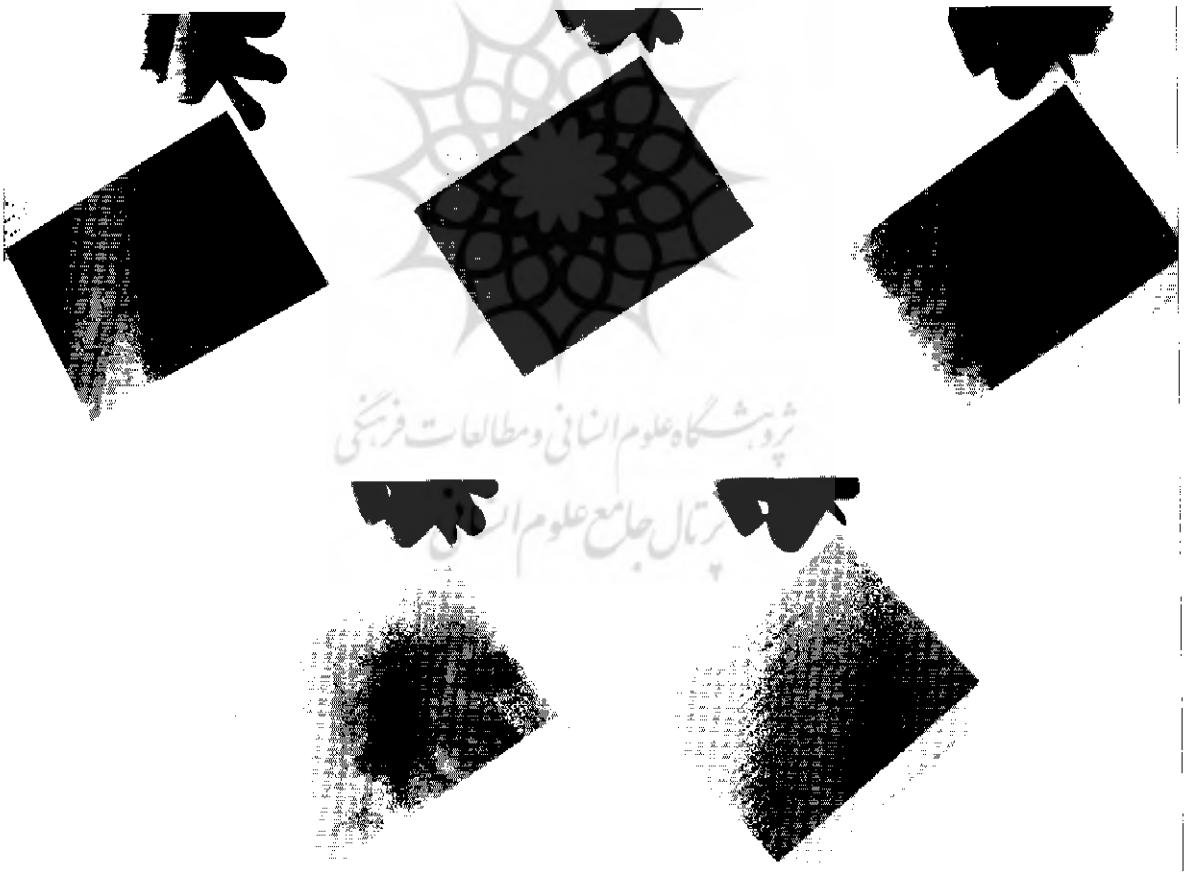
بارت از این بابت در نقش طرفدار ادراک شمایلی ظاهر می‌شود که خصلت قراردادی، به لحاظ تاریخی نسبی و عالمانه طراحی را، در برابر ماهیت «شبه حشوی»‌ای که بیان عکاسانه نسبت به محتوای خود دارد (یعنی صرفاً تکرار مکررات می‌کند) قرار داد. نقش او در حکم حامی دیدگاه نمادی احتمالاً بر فهرست‌بندی‌اش از «دلالت‌های ضمنی» عکاسانه متکی است و از این بابت پیشگام نظریه‌ی نمایه‌ای نیز قلمداد می‌شود که گفته عکس نشان می‌دهد «این امر رخ داده است» (چنین بوده). پیرس را نیز می‌توان مرجعی برای هر سه برداشت به شمار آورد: گاه به ما می‌گوید عکس نمایه است، گاه شمایل و در جای دیگر نشان می‌دهد که همه شمایل‌های واقعی کم و بیش قراردادی‌اند.

صریح‌ترین نماینده‌ی دیدگاه قراردادی بی‌تردید رنه لیندکن (۱۹۷۱) است که در استدلال خود برای قراردادی بودن عکس‌ها و

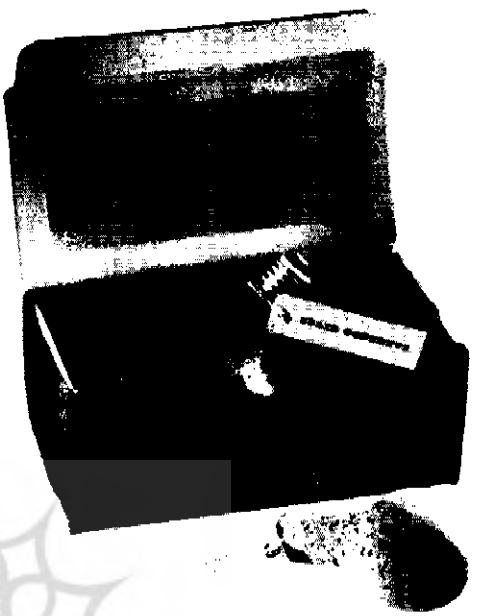
ساختار مبتنی بر خصلت دوتایی آن‌ها، به این حقیقت استناد می‌کند که در هر عکس، با افزایش کنتراست، سایه‌روشن از بین می‌رود و برعکس؛ به گونه‌ای که همواره یکی از این دو عامل به‌ناچار متفاوت با واقعیت خواهد بود. یا به عبارت دیگر، بهترین بازنمود حد فاصل‌ها و خطوط اطراف و جزئیات، همزمان با کنتراست طبیعی به دست نمی‌آید. این برهان ممکن است نشان‌دهنده‌ی ناتوانی عکس‌ها، در شرایط فناورانه فعلی، از بازتولید تامّ واقعیت عکاسی شده باشد؛ اما قطعاً نشان‌دهنده هم‌ارزی میان ساختار زبان‌شناسی و ساختار عکس نیست: یک آوا یا گفته می‌شود یا نمی‌شود، اما یک عکس، و درواقع تک‌تک نقاط آن، مابین درجاتی از سایه‌روشن یا کنتراست است. تنها در صورت اغراق بیش از اندازه در یکی، ممکن است دیگری حذف شود.

لیندکن در این روند فراتر نیز می‌رود تا به تجربه نشان دهد که تفسیر یک عکس از کاهش و افزایش کنتراست و سایه‌روشن در فرآیند تولید، تأثیر می‌پذیرد. اسپه (۱۹۸۳) در مطالعه‌ای کاملاً مستقل، نشان داده است که یک عکس واحد با دادن میزان تباین‌های مختلف، تأثیرات احساسی متفاوتی ایجاد می‌کند. در نتیجه‌ی این عمل، ارزیابی غالباً به موضوع عکس منتقل می‌شود: زیبایی دختر بیشتر یا کمتر، و اندوه و ملال منظره شدیدتر یا خفیف‌تر می‌شود و غیره.

دفاع بارت از دیدگاه شمایلی (۱۹۶۴)، درواقع آن چنان که فلاچ و دیگران ادعا کرده‌اند، ساده‌اندیشانه نیست و آن را می‌توان به صورت نظریه‌ای تبیین کرد که می‌گوید، طراحی نیازمند مجموعه‌ای قواعد برای تبدیل تجربه ادراک‌شده، به علائمی با قلم روی کاغذ است، و این قواعد جهان را، چنان که وارد ادراک ما می‌شود، بخش‌بندی می‌کنند؛ برخی ویژگی‌ها را پررنگ و برخی دیگر را کمرنگ می‌کنند و همه این‌ها تحت شرایط تاریخی معینی شکل می‌گیرد که این تاکیدها و حذف‌ها را تعیین می‌کند، حال



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



آن که عکس چنین نیست. دربرابر این استدلال، ممکن است گفته شود برعکس، پرسپکتیو رنسانسی و بسیاری اصول دیگر بازنمایی، به دوربین وارد یا تحمیل می‌شوند؛ در حالی که نکته دقیقاً در همین جا است که این قواعد ذاتی خود دستگاه‌اند و بنابراین عملاً در هنگام فرآیند تولید تصویر در هوشیاری حضور ندارند.

در مورد ترادف محتوای عکس و مرجع، بارت را می‌توان چنین به چالش کشید که عکاسی نیز قادر است بخش‌های خاص مناسبی از کلیت موضوع (سوژه‌اش، قابش)، و نیز زوایای ادراکی خاص خود (زاویه‌اش) را انتخاب کند و عکاسی نمی‌تواند تنها بازنماینده‌ی شمار خاصی از خصوصیات سوژه باشد. اما نادرستی این ادعا واضح است: عکاسی، به دلایل ساختاری و بنیادی، ویژگی‌های بصری را تنها انتقال می‌دهد و تازه تنها خصوصیات آن وجوهی از شیء که رو به دوربین‌اند را نشان می‌دهد. همچنین، بسته به فاصله میان دوربین و موضوع، تنها عناصری که در طیف خاصی از اندازه باشند، دیده خواهند شد.

تا جایی که با عکاسی بدون کلک و دستکاری نشده سروکار داریم، به نظر می‌رسد این گزاره درست است که عکاسی، صرف‌نظر از دستکاری‌هایی که بعداً هنگام چاپ اعمال می‌شود، تنها می‌تواند عناصر و جنبه‌هایی را از لایه جهانی انتخاب کند؛ در حالی که در طراحی، برای هر شکل یا عنصر خاص، تصمیم‌های موردی می‌توان اتخاذ کرد. این امر همچنین شامل تمام قواعد تغییر شکل عکاسانه هم می‌شود که رامیرس (۱۵۸:۱۹۸۱) و گوبرن (۵۰:۱۹۷۴) فهرست کرده‌اند: حذف بُعد سوم، فروکاستن فضا به قاب، حذف حرکت، نقطه‌ی دید تک کانونی و ایستا، ساختاردانه‌دانه و منفصل سطح تصویر، حذف یا مخدوش ساختن رنگ، محدود بودن به صحنه‌هایی در بازتاب نوری خاص و حذف محرک‌های غیر بصری.

رویکرد اخیر به موقعیت نمایه‌ای عکس را آنری وانلیه(۱۹۸۳)، فیلیپ دوبوآ(۱۹۸۳) و ژان .ماری شفر(۱۹۸۷) پیش نهادند با این وجود، این سه نظریه‌پرداز از بسیاری جهات با هم متفاوت‌اند. دوبوآ و شفر ادعایشان را بر نظریه‌ی پیرس استوار می‌کنند، حال آن که مراد وانلیه از نمایه‌ای بودن (با تکیه بر تضاد ترجمه‌ناپذیر میان indice و index) از پیرس گرفته نشده، بلکه indice برای او به دقیق‌ترین مفهوم، تنها یک «رد» است که از دل آن توصیف‌های بسیار مفیدی را بیرون می‌کشد. شفر موضعی متعادل‌تر از وانلیه و دوبوآ اتخاذ می‌کند و عکس را یک شمایل نمایه‌ای، یا در موارد دیگر، یک نمایه‌ی شمایلی برمی‌شمارد. (مقایسه کنید با سونسون: ۱۹۸۹ب: ۴۶)

وقتی گفته می‌شود عکس‌ها نمایه‌ای‌اند، همیشه منظور مجاورت است، و یک نوع خاص مجاورت که همانا سایش است؛ یعنی رابطه نمایه‌ای خاصی ناشی از این واقعیت که ابژه یا همان مدلول، در لحظه‌ای از زمان گذشته، با سطح تصویری نشانه تماس برقرار و سپس خود را از آن جدا می‌کند و بر سطح نشانه ردّی مرئی، هرچند کمرنگ، از واقعه برجای می‌گذارد. (مقایسه کنید با سونسون، ۱۹۸۹آ: ۴۰؛ ۱۹۸۹ب: ۴۶) در واقع، همان‌طور که وانلیه می‌گوید، عکس همانا اثر مستقیم و دقیق فوتون‌ها است؛ پس اثری غیرمستقیم و تجریدی از شیء به تصویر درآمده خواهد بود. متاسفانه، وانلیه انگار به سرعت این تمایز را فراموش می‌کند و از منظره به مثابه‌ی علت عکس سخن به میان می‌آورد. غافل از این که اگر میان فوتون‌ها و سطح تصویر رابطه‌ی نمایه‌ای موجود باشد، پس همین رابطه، به عنوان عملکردی نشانه‌شناختی، نمی‌تواند میان خود شیء و تصویر برقرار باشد. مراد دوبوآ (۶۶:۱۹۸۳) از

عکس به مثابه‌ی نمایه دست‌کم از این منسجم‌تر است. او فوتوگرام را شاخص‌ترین مثال این امر می‌داند. با این حال، اگر او این نوع عکس را منظور نظر قرار دهد، دیگر ناظر به مفهومی که اغلب مردم از عکس دارند، نخواهد بود.

سطحی که تصویر عکاسانه بر آن نقش می‌بندد، شماری محدودیت‌ها بر این تصویر اعمال خواهد کرد. وانلیه شماری از آن‌ها را ذکر کرده است: شکل چهارگوش کاغذ، ماهیت رقمی اش، اطلاعاتی که منظور نمی کند، ناتوانی‌اش در ثبت جنبه‌های گذرای فرآیندی که منجر به این اثر شده و غیره. به بیان دیگر، عکس تنها نمایه‌ای از اشیا یا حتی فوتون‌ها نیست، بلکه خصوصیات فیلم، عدسی ها، خود دوربین، فاصله مکانی‌ای که فوتون‌ها طی کرده‌اند و غیره نیز بر آن تأثیر دارند. این مشاهده کاملاً مشابه مطالعه ردپای جانوران است که در آن یک جانور واحد بر زمینه‌های مختلف، ردپاهایی گوناگون برجای می گذارد (رک. سونسون ۱۹۸۹آ: ۱.۲.۶ و ۱۹۸۹د)

مشکلی که نگاه صرفاً نمایه‌ای به عکاسی پیش می آورد، ظاهراً این است که نمی تواند توضیح دهد عکس تصویر چیست.

هیچ دلیل ذاتی وجود ندارد که یکی از دلایلی را که به تشکیل تصویر می انجامد، از بقیه مهم‌تر بدانیم (چرا که دلایلی بسیار بیشتر از خود موضوع در شکل گیری ردّ یا اثر مؤثرند). درواقع، تنها می توانیم اهمیت موضوعِ تصویر را شرح دهیم، چرا که می بینیم یک ردّ، هم جنبه‌های نمایه‌ای دارد و هم شمایلی، و نیز اگر بپذیریم که عکس نوعی نشانهٔ تصویری است، خواهیم پذیرفت که همه این نوع نشانه‌ها در درجه اول در القای شباهت ریشه دارند.

شفر، برخلاف وانلیه و دوبوآ(۱۰۱:۱۹۸۷)، می اندیشد عکس در برخی موارد شمایلی نمایه‌ای است و در مواردی دیگر نمایه‌ای شمایلی. اما در مقابل می توان استدلال کرد که عکس، به خلاف مثلاً ردّ سم اسب، همیشه در درجه اول یک شمایل است(سونسون، ۱۹۸۹ب ص. ۶۸). با آن که هم عکس و هم ردّ سم اسب حکایت از مرجعی می کنند که اکنون دیگر آنجا نیست، دال دوم همچنان

فضایی را اشغال می‌کند که زمانی اسب از آن گذشت و می‌توان زمان موقتی نیز برای آن قائل شد، حال آن که دالّ عکاسانه، همچون نشانه‌ی زبانی، فرازمانی و فرامکانی است. نمادهایی از این دست را هر زمان و در هر مکانی می‌توان فراخواند. خُلاصه آن که، در مورد ردّپا، جای سم اسب و غیره، بیان و محتوا هر دو در زمان و مکان خاصی قرار دارند. در زبان، نه بیان و نه محتوا زمان و مکان خاصی ندارند و در مورد عکس، تنها محتوا (یا به بیان دقیق‌تر، مرجع یا مدلول) است که زمان و مکان برایش تعریف می‌شود. ردّ سم اسب به ما می‌گوید: «اسب زمانی این جا بود»، اما عکس اسب، که به احتمال زیاد همان فضایی را که اسب قبلاً آنجا بوده اشغال نمی‌کند، فقط به ما می‌گوید: «اسب»، و پس از آن است که شروع می‌کنیم به بازسازی زمان و مکان.

از این دیدگاه است که می‌توان گفت اگر ردّ سم اسب در درجه اول و بیش از هر چیز یک نمایه است، عکس پیش از آن که مشخصات نمایه‌ای در آن کشف شود، اساساً یک شمایل است. البته به این ترتیب اوضاع ممکن است حتی پیچیده‌تر هم بشود، چرا که شفر البته بر حق بود که به خلاف پیرس، این نکته را طرح کرد که همه‌ی نمایه‌ها لزوماً بُعدی شمایلی ندارند؛ اما ممکن است که ردّ سم اسب، مانند نقش یا ردّ هر چیز، به هر حال واجد مقداری شباهت با شیء مورد نظر نیز باشد. ما باید بتوانیم ردّ سم اسب را چنان که هست شناسایی کنیم، یعنی آن را مثلاً از ردّپای انسان یا حیوانی دیگر، یا آثاری که باد بر روی شن برجا می‌گذارد تفکیک کنیم. تنها در آن هنگام است که می‌توانیم ردّ سم اسب را به لحاظ نمایه‌ای تفسیر کنیم. به هر حال همچنان معنای اساسی ردّ سم اسب در نمایه‌ای بودن تجسم می‌یابد: آن‌ها درباره‌ی کجایی حیوان (اسب) با ما سخن می‌گویند.

در مورد عکس، اما، برای درک معنای آن نیازی به تفسیر نمایه‌ای‌اش نداریم. معنای آن، چه مطمئن باشیم عکس چیزی است و چه نه، به‌هرحال به ما ارائه می‌شود. نمایه‌ای بودن در عکس به‌واقع مسئله‌ای فرعی است که در شرایط خاص طرح می‌شود. بنابراین چنین به نظر می‌رسد که عکس نشانه‌ای در درجه‌ی اول نمایه‌ای نیست؛ گرچه در ساختارش امکان این مسئله وجود دارد و در برخی موارد از این امکان استفاده می‌شود. عکس، در درجه‌ی اول و بیش از هر چیز، نشانه‌ای شمایلی است.

* پی‌نوشت: این مطلب از منبع زیر ترجمه شده است: www.semioticon.com

Barthes, Roland, "Rhétorique de l'image", in ***Communications***, 4, 1964, pp. 40-51. Also in Barthes, Roland, ***L'obvie et l'obtus***. Paris: Seuil 1982, pp. 25-42.

Barthes, Roland, ***La Chambre Claire***. Paris: Seuil & Gallimard 1980.

Dubois, Philippe, ***L'acte photographique***. Paris & Bruxelles: Nathan/Labor, 1983.

Espe, Hartmut, "Realism and Some Semiotic Functions of Photographs", in Borbé, Hrsh. Semiotoes unfolding. Proceedings of the second congress of the International Association for Semiotic Studies 1979. Vienna 1979. Berlin, New York, & Amsterdam: Mouton, 1983, volume III: 1435-1442.

Floch, Jean-Marie, ***Les Formes de L'empreinte***. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.

Groupe μ, ***Traté du Signe visuel. Pour une rhétorique de l'image***. Paris: Seuil 1992.

Gubern, Riman, ***Mensajes Iconicos en La Cultura de Masas***. Barcelona: Editorial Lumen 1974.

Lindekens, René, 1971: ***Elément pour une Sémiotique de la photographie***. Paris & Bruxelles: Didier/Aimav 1971.

Ramíres, Juan Antonio, ***Medios de Masas et historia del arte***. Madrid: Cátedra, Second edition 1981.

Schaeffer, Jean-Marie, ***L'image précaire***. Paris: Seuil 1987.

Sonesson, Göran, ***Pictorial Concepts. InqUiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the analysis of the visual world***. Lund: Aris/Lund University Press 1989(a).

Sonesson, Göran, ***Semiotics of photography***. On tracing the index. Report 4 from the Semotics project. Lund: Institute of Art History 1989(b).

Vanlier, Henri, ***Philosophie de La photographie***. Laplume: Les cahiers de la photographie 1983.