

نشانه شناسی زمان و گذر آن در عکس‌های یادگاری*

افسانه کامران^{۱*}، اشرف السادات موسوی لر^۲، زهرا رهبرنیا^۳

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

^۲ استادیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

^۳ استادیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۸/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۱۲/۱۳)



چکیده

دریافت و شناخت زمان در عکس‌های یادگاری، فرایندی نشانه‌شناسانه است. این فرایند بر اساس تعامل میان رمزگان درون و بیرون متن عکس‌ها، تعیین بازه زمانی را برای مخاطب ناآشنا به بافت - بر اساس سطح دانش مخاطب از انواع رمزگان - امکان پذیر می‌سازد. پژوهش حاضر با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به روش اسنادی - توصیفی انجام شده است و روش تحلیل رمزگان مرتبط با زمان در این مقاله بر اساس الگوی رمزگان "دانیل چندلر" است، فرض مقاله بر این است که مخاطب از طریق تحلیل انواع رمزگان فنی، اجتماعی و اداری می‌تواند به درک زمان و تعیین بازه زمانی در عکس نایل شود. گذر زمان نیز بر اساس نظریه معاصر استعاره "لیکاف" و با به کارگیری استعاره‌های چون "راه" و "حرکت" تبیین می‌شود. نتیجه حاصل از به کارگیری این دو الگو (تحلیل رمزگان و استعاره) بیانگر آن است که زمان در عکس‌های یادگاری همواره میان گذشته، حال و آینده در گذر است، به عبارتی دیگر "گذر زمان" در عکس‌های یادگاری گذری دورانی است که از گذشته به حال یا آینده و بازگشت مجدد آن به گذشته در رفت و آمد است.

واژه‌های کلیدی

استعاره، رمزگان، عکس یادگاری، نشانه شناسی زمان، واقعیت.

*این مقاله مستخرج از رساله دکتری پژوهش هنر نگارنده اول در دانشگاه الزهرا (س) با عنوان "نشانه شناسی تطبیقی عکس‌های خانوادگی در ایران با تاکید بر دو دهه ۵۰ و ۸۰" به راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاوره دکتر فرزانه سجودی است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۸۹۳۰۳۴۹۸، شماره: ۰۲۱-۸۸۰۳۵۸۰۱، E-mail: afsanehkamran@yahoo.com

مقدمه

به کار گرفت، هر چند الگوی دریافت گذر زمان از طریق تحلیل استعاره‌های راه و حرکت در نظریه معاصر اسطوره لیکاف از مقاله سجودی اخذ شده است.

اگر بپذیریم که نشانه‌شناسی شامل مطالعه‌ی بازنمایی و فرایندهای آن است، برای نشانه‌شناسان "واقعیت همیشه با نوعی بازنمایی همراه است (چندلر، ۱۳۸۶، ۹۵). عکس‌ها و خصوصاً عکس یادگاری به دلیل آنکه یکی از رسانه‌های بازنمایی عصر حاضر هستند، همواره نسبت و پیوندی با واقعیت داشته‌اند، که در تفسیر نشانه‌شناسان به نشانه‌های شمایی و گاه به نشانه‌های نمایه‌ای دسته‌بندی می‌شوند. البته در این تقسیم‌بندی، متن عکاسی را نباید متنی منفرد و جدا در نظر گرفت. از این رو پیش بینی می‌شود که همواره ردی از نشانه‌های پیدا و پنهان زمان از طریق ثبت واقعیت و بازنمایی به متن عکس‌ها منتقل شود. در واقع در نشانه‌شناسی زمان در عکس‌های یادگاری به طور عمده با دو دسته نشانه‌ها سر و کار داریم؛ نشانه‌های درون متنی و نشانه‌های برون متنی. درک زمان از طریق خوانش رمزگان مستتر در عکس برای مخاطب امکان پذیر می‌شود. همانگونه که در آغاز نیز گفته شد، به دلیل آنکه زمان امری مفهومی است، فرایند ادراک آن نیز چون سایر مفاهیم از طریق استعاره ممکن می‌شود.

مفهوم زمان مفهومی ذهنی است، چیزی که ذهن ما کشف کرده است و برای مشخص کردن زنجیره تحولات و تغییرات آن را به کار می‌برد. از این رو زمان، مفهومی انتزاعی است که درک و سنجش آن بر اساس انواع نگره‌های فلسفی متفاوت است. در واقع مفهوم زمان بنا بر ماهیت خود دارای پیچیدگی‌ها و ابهاماتی است که تا حدودی از سیالیت آن ناشی می‌شود و از روزگار یونان باستان تاکنون ذهن فلاسفه را درگیر خود کرده است. در این مقاله قصد نداریم تا به انواع ادراکات از زمان بپردازیم، مراد ما از زمان همان تعریف خطی از آن است که برای زمان مبدا و مقصد قائل است. در واقع سوال اصلی مقاله این است: زمان (زمان خطی) و گذر آن در عکس‌های یادگاری چگونه بازنمایی می‌شود و نشانه‌شناسی چگونه می‌تواند ما را در دریافت و شناخت زمان در عکس‌های یادگاری مدد رساند.

روشی که پیشتر "سجودی" در "نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان: بررسی آثار کلامی و تصویری در نقاشی و نگارگری"^۱ به آن پرداخت. تفاوت ماهوی میان عکاسی و نقاشی در ثبت و بازنمایی واقعیت - علی‌رغم شباهت‌های بی‌شمار این دو رشته تجسمی همجوار - سبب شده است که نتوان تمامی دست آوردهای مقاله سجودی را برای بررسی نشانه‌های زمان در عکس‌های یادگاری

تعریف عکس یادگاری

در نوع کار با دوربین‌های راحت و سردستی وضع شد. عکس‌هایی که در لحظه گرفته می‌شود و در آن چون دوربین‌های پیشین نیازمند مدت زمان نوردهی بالا، و انواع تنظیمات فنی دوربین نباشیم، چیزی که در ادامه این روند در عکاسی دیجیتال و انواع دوربین‌های تلفن همراه و دیجیتال و... تحقق یافت.

عکس یادگاری می‌تواند چه بسا از همین عکس‌های سردستی باشد اما با اخذ این واژه، انبوهی از عکس‌های یادگاری گرفته شده پیش از کداک را حذف خواهیم کرد که بعضاً نشانه‌های صریح زمان را با خود به یادگار گذاشته‌اند. در تعریف "عکس یادگاری" نیز باید گفت این عکس می‌تواند هم پاره‌ای از عکس‌های شخصی، عکس‌های خانگی و حتی عکس‌های سردستی باشد اما در همه این عکس‌ها باید عنصر خاطره برجسته و متمایز باشد. در واقع در عکس یادگاری "خاطره سازی" کارکرد اصلی عکس تلقی می‌شود (زندوکیلی، ۱۳۹۰، ۳۶). در واقع مهم‌ترین ویژگی عکس‌های یادگاری در میان سایر عکس‌ها سیر گذر زمان است.

چارچوب نظری

۱. نسبت عکاسی با واقعیت

از آغاز تاریخ عکاسی تاکنون، عکاسی و نسبت آن با واقعیت

در تعریف عکس یادگاری و تمایز آن با عباراتی چون عکس شخصی^۲، عکس خانگی^۳ و عکس سردستی^۴ علاوه بر شباهت‌ها و قرابت‌های معنایی و بعضاً هم پوشانی‌ها، باید میان آنها بر اساس موضوع پژوهش تفاوت‌هایی قائل شد. پاتریشیا هالند^۵ در مقاله "خوشا نگرستن به عکس‌های خانوادگی" میان تصاویر "خصوصی" یا "شخصی" با "عکس خانوادگی" تمایز قایل می‌شود و معتقد است که زندگی خصوصی ما دامنه گسترده‌تری از زندگی خانوادگی ما را در بر می‌گیرد و با یکسان فرض کردن این دو واژه، چه بسا بخشی از تجربیات زندگی خصوصی را نادیده فرض کنیم. هر چند وی معتقد است اینکه عکاسی خصوصی جنبه خانوادگی پیدا کرده است، خود گواهی بر جنبه خانوادگی پیدا کردن زندگی روزمره و گسترش "زندگی خانوادگی" است. از نظر او عکاسی شخصی در متن خانواده‌ها رشد کرد و پا به پای تاریخ عکاسی غرب تحول یافت (هالند، ۱۳۹۱، ۱۴۷).

"عکاسی خانگی" نیز اصطلاحی است که اسلیتر^۶، سارواس^۷ و فرولیچ^۸ به کار برده‌اند و دلیل این نامگذاری را مرکزیت یافتن خانه برای همه فعالیت‌های عکاسانه دانسته‌اند. هر چند آنان معتقدند که عکاسی در سفر و... نیز در نهایت در بستر خانه دیده و بایگانی می‌شود (Saravas & Frohlich, 2011, 5).

اصطلاح عکس سردستی نیز پس از اختراع دوربین کداک و تغییر

توانسته است ساز و کار اقتصادی این رسانه را برای مصارف خانگی و آماتوری آن تامین کند. چیزی که می‌توان آن را به قول استیو ادواردز^{۱۱} جایگزینی برای آینه‌های حافظه‌دار هومر دانست (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۷۴).

این رسانه از آغاز ابزار ارزنده‌ای برای ثبت خاطره بوده است، خصوصاً عکس‌های یادگاری اعم از پرتره، عکس‌های گروهی و ... چرا که آنها خاطره چیزها و آدم‌ها را به یاد می‌آورند. آنها بین زمان و مکان گذشته و حال ارتباط برقرار می‌کنند و زنجیره‌ای از تداعی‌ها را بر می‌انگیزند. هر چند که از قبل نمی‌توان پیش‌بینی کرد که از تور خاطرات چه چیزی می‌توان بیرون کشید (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۷۴). از نظر ادواردز، خاطره، فرایند فعالی است که گذشته را در حال می‌سازد و بر مبنای دل‌مشغولی‌های کنونی بخش‌هایی از آن را بر می‌گزیند و شکل تازه‌ای به آن می‌دهد. عکس‌ها گاه خاطرات را از ذهن می‌زدایند یا آنکه جانشین آن می‌شوند (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۸۲).

وی معتقد است که مکان سنتی خاطره و داستان‌گویی آلبوم‌های خانوادگی است. آلبوم‌های خانوادگی در حدود دهه ۱۸۶۰ رایج شدند، از آن تاریخ تاکنون، این تصاویر به اشکال متفاوت اعم از بسته تا فایل‌های دیجیتالی یافت می‌شوند. بنا به نظر او خاطره زمانی برانگیخته می‌شود که در یک شبکه اجتماعی خاص به کار رود. این خاطرات می‌توانند در شبکه‌های از دوستان، اقوام نزدیک و دور و یا حتی در شبکه‌های مجازی اجتماعی و ... باشد. به اشتراک‌گذاری عکسی در حوزه عمومی به منظور یادآوری و تداعی خاطره جمعی است که در مردم رخنه کرده است (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۷۷).

۲.۲ عکاسی و مرگ

در اولین سال‌های تولد عکاسی، ویلیام تالبوت^{۱۲} به قابلیت ویژه دوربین در ثبت زخم‌های زمان اشاره کرد. منظور او آسیب‌هایی بود که در اثر گذشت زمان به ساختمان‌ها و ... وارد می‌شد. در مورد عکس‌های یادگاری بیشتر از فرسایش اشیاء و بناها، این جسم ماست که دچار فرسایش می‌شود. ما از خلال عکس‌های خانوادگی واقعیت پیر شدن همدیگر را دنبال می‌کنیم. در واقع عکاسی، سیاهه برداری از میرایی و فناست (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۵۶). سوزان سانتاگ نیز در این خصوص به صراحت می‌گوید "تمام عکس‌ها یاد آور مرگ‌اند. عکاسی از چیزی یا کسی مشارکت در این میرایی و ناپایداری است. عکس‌ها با تکه‌تکه کردن لحظات و منجمد کردن آنها بر ذوب بی‌امان زمان شهادت می‌دهند" (سانتاگ، ۱۳۹۰، ۴۰).

به نظر متر^{۱۳} نیز عکاسی از راه‌های بی شماری با مرگ پیوند می‌یابد. نخستین این راه‌ها با دقت به کاربرد «معمول» عکس شناخته می‌شود: حفظ یادمان‌ها. همچون دقت به عکس‌های آدم عزیزی که تازه از دستش داده‌ای. راه دیگرش این است: هر چند ما خود زنده‌ایم، اما آن لحظه که در عکس ثبت شده است، مرده است و آدمی که در آن لحظه وجود داشت، اکنون دیگر نیست. منش

همواره مورد تردید، پرسش و محک قرار گرفته است. ستایش از عکاسی را بیشتر به دلیل راست‌نمایی آن دانسته‌اند و طردش را به خاطر فاصله‌ای که همواره با واقعیت داشته است. اختراع و ثبت عکاسی به منزله هنر در روزگاری صورت گرفت که رئالیسم وجه غالب بیان هنری شده بود. از این رو ضابطه واقعیت مهم‌ترین میزان ارزیابی عکس‌ها بود (احمدی، ۱۳۷۱، ۲۶۴).

"رولان بارت" نیز به گونه‌ای دیگر این مساله را طرح می‌کند. وی در مقاله‌ای درباره نظریه بیان تصویر، به طرح این پرسش می‌پردازد که احساس واقعیتی که عکس تولید می‌کند چیست؟ و محدودیت‌های عکاسی کدامند؟ بارت می‌گوید: وقتی به یک عکس نگاه می‌کنیم حضوری نمی‌بینیم که آنجاست چرا که این تعریف در مورد هر نسخه‌ای صدق می‌کند، بلکه حضوری می‌بینیم که آنجا بوده است. بنابراین با مقوله مکانی-زمانی تازه‌ای سر و کار داریم: مکان حاضر، اما زمان گذشته. چنان که در عکاسی یک هم‌پیوندی غیر منطقی میان اینجا و آن زمان وجود دارد. به نظر بارت، همین امر کیفیت ناواقعیت واقعی عکس را توضیح می‌دهد از منظر وی، پاره‌ای از واقعیت را باید در یک موقعیت زمانی پیشین یافت چرا که زمانی تصویر جلوی عدسی دوربین هستی داشته است؛ کافی است تا- یک وسیله مکانیکی باز تولید- تنها تصویری ضبط کند تا آن معجزه؛ واقعیتی که ما از آن در امانیم را به ما هدیه بدهد (متز، ۱۳۷۶، ۳۱ و ۳۲).

«سوزان سانتاگ»^{۱۴} نیز در کتاب "درباره عکاسی" شرح مفصلی از کاربردها و مصرف عکس در جامعه سرمایه‌داری امروز می‌دهد؛ او معتقد بود که دوربین‌ها واقعیت را به دو طریق - برای جامعه صنعتی - معنا می‌کنند، به صورت صحنه‌ای تماشایی (برای تسوده‌ها) و به صورت ابزار نظارت برای حاکمان. از این رو تولید تصاویر، یک ایدئولوژی حاکم به وجود می‌آورد. تغییر اجتماعی جای خود را به تغییر در تصاویر می‌دهد. در واقع براساس سخن سانتاگ، امروزه تصاویر جایگزین واقعیت می‌شود و ما تنها از طریق تولید و مصرف آن است که می‌توانیم امر واقعی را از غیرواقعی تشخیص دهیم. واقعیت تنها در چارچوب تصویر است که فهمیده می‌شود. در واقع امروزه به جای آنکه عکس‌ها صرفاً به ثبت واقعیت بپردازند، خودشان به هنجار و قاعده‌ای برای نحوه پدیدار شدن اشیاء در نگاه ما تبدیل شده‌اند و به این ترتیب خود تصور واقعیت و واقع‌گرایی را هم تغییر داده‌اند (سانتاگ، ۱۳۹۰، ۱۸۸). از این رو اگر عکاسی را به عنوان رسانه‌ای که به طور نسبی واقعیت در آن بازنموده می‌شود بپذیریم، آیا می‌توانیم بگوییم که همواره بخشی از واقعیت - مکان و زمان - در عکس‌ها خصوصاً عکس‌های یادگاری باقی می‌ماند که امکان دریافت و درک زمان را بر ای هر مخاطبی بر - اساس سطح دانش او - ممکن می‌سازد؟

۲. نسبت عکاسی با زمان

۱.۲. عکس و خاطره

کلیشه معروف "یک عکس خوب خاطره است" تا هم اکنون

خواندن^{۱۷} آنها می‌داند. اصطلاحی که لویی یلمسلف^{۱۸} به کار برده بود و مقصودش واحدهای اصلی خواندن یا دریافت متن، یعنی ساختاری بود که تمامیت متن را آماده‌ی ارائه‌ی معنا می‌کند. به طور مثال زمانی را در یک روز می‌خوانیم، به قطعه‌ای موسیقی در یک ساعت گوش می‌دهیم.

واحد خواندن در عکاسی یعنی تصویری نقش بسته بر کاغذ که کوچکتر از واحد خواندن در سینماست. افزون بر این در عکاسی، زمان تعیین شده و ثابتی برای خواندن وجود ندارد. این زمان به مخاطب مربوط است و اوست که «فاصله زمانی دیدن» را تعیین می‌کند. اما در سینما زمان خواندن را پیشاپیش مولف تعیین کرده است (احمدی، ۱۳۷۲، ۸۲).

در عکس‌های یادگاری زمان خواندن یک عکس به خواننده و ارتباط عکس با بافت و عناصر بینامتنی آن بستگی دارد، ما می‌توانیم عکسی یادگاری از شخص در گذشته را ساعت‌های مدیدی و در بازه‌های زمانی مختلفی بخوانیم، عکس‌های یادگاری دوستان و آشنایان را تنها در دقایقی بخوانیم و در زمان خوانده شدن عکس‌ها به روایت‌ها و تاویل‌های دیگران گوش بسپاریم و ... در واقع همانگونه که متر گفته است، واحد خواندن در عکس یادگاری همانند سایر عکس‌ها زمان مشخصی ندارد و تنها به مخاطب وابسته است.

۲.۲. دریافت زمان در عکس‌های یادگاری

در تقسیم‌بندی سه گانه "پیرس"^{۱۹} از نشانه‌ها، عکس‌ها به دلیل شباهتی که با موضوع‌شان دارند، جزء نشانه‌های شمایی^{۲۰} و در برخی موارد نمایه‌ای^{۲۱} تعریف می‌شوند، پیرس معتقد بود که نشانه‌های نمایه‌ای به زمان و مکان معینی مربوط می‌شوند، از این رو و به خاطر تشابه زیاد بین عناصر نمایه‌ای و شمایی، عکس‌ها تکه‌هایی از زمان را به تصویر می‌کشند، حتی عکس‌های برساخته نیز لحظه‌های معینی را بازنمایی می‌کنند. رخدادهایی که ما در عکس می‌بینیم، رخ داده‌اند و عکس گواهی است بر وقوع آنها. اما زمان عینیت یافته در عکس، وضعیتی عجیب و متناقض دارد، چرا که چیزها و رخدادهایی که ما در عکس می‌بینیم بیش از این واقع شده‌اند (چندلر، ۱۳۸۶، ۷۶). در عکاسی همواره با توالی سه زمان رو به رو هستیم.

گذشته ← حال ← آینده
و تداعی به گذشته از طریق دیدن عکس‌های گرفته شده در حال یا آینده

جدول ۱- جدول تطبیقی زمان خطی - زمان عکسی.

گذشته ← حال ← آینده	گذشته ← حال ← آینده
حرکت یک سو به زمان: خطی یا گذر یک طرفه از گذشته به حال و آینده	حرکت دوسویه زمان در عکس: تداعی گذشته در حال یا تخیل آینده در حال عکس

در واقع عکس‌ها همان اندازه که چیزی از گذشته را با خود

عکس، سکون و سکوت است و یادآور مرگ است، به این معنا که باید پذیرفت کسی مرده است و من هنوز هستم. عکس به آینه‌ای همانند می‌شود که خود را در آن می‌بینیم، نه در آن لحظه‌ی خاص بل سالخورده‌تر، آن سان که گذر عمر میان لحظه گرفتن عکس و «اکنون» برجسته می‌شود. آن دگرگونی‌ها که خود نشناخته‌ایم - یا بهتر دانسته‌ایم که نشناسیم - در عکس جلوه می‌کند.

گشودن و بسته شدن دوربین عکاسی موضوع را به دنیای دیگری می‌برد، به دنیایی بی‌زمان. گرفتن عکس کنشی قطعی، ناگهانی و تند درست همچون مرگ یا همچون ساختن (فتیش)^{۲۴} در ناآگاهی است. با هر عکس، قطعه‌ای از زمان به گونه‌ای قطعی، خشن و بی‌رحم از تقدیر محتوم‌اش می‌گسلد (احمدی، ۱۳۷۲، ۸۴). آندره بازن، متر و جان برگر^{۱۵} همگی عکس را تقابل حضور و غیاب مرجع و در واقع تقابل مرگ/زندگی دانسته‌اند. عکاسی محصول تقابل مرگ/زندگی نیست، بل جایی است که این تقابل در آنجا ساخته می‌شود (به نقل از مقیم نژاد، ۱۳۸۹، ۸۳).

در واقع از لحظه‌ای که عکس گرفته می‌شود جدایی و فاصله‌اش را با زمان حال و آینده اعلام می‌کند و به گذشته تعلق می‌یابد. چیزی که با استعاره مرگ پیوند می‌یابد. هر چند مرگ این لحظه ثبت شده در زمان دیدن عکس‌ها و گذر از گذشته به حال و یا به نظر بارت^{۱۶} با ناسازه اینجا - اکنون و آنجا - آنگاه به زمان حال پرتاب می‌شود و جانی دوباره می‌یابد (به نقل از ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۷۳).

۳.۲. تحریف زمان در عکس

طبق آنچه که پیشتر گفته شد، عکس‌ها به دلیل آنکه همواره به عنوان ابزاری راست‌نما در بازنمایی واقعیت شناخته می‌شدند، می‌توانند نشانه‌های مکان و زمان را در خود ثبت کنند. ثبت این نشانه‌ها نمی‌تواند همواره نمایشگر زمان باشد، چه بسا برخی از عکس‌ها به دلیل دستکاری در رمزگان فنی (تغییر عکس‌های رنگی جدید به عکس‌های سیاه و سفید یا تک رنگ) می‌توانند حتی زمان واقعی در عکس را تحریف سازند. گاه عکس‌های یادگاری بنا به نیت مولف یا سفارش‌دهنده عکس می‌توانند نشانه‌های متفاوتی از رمزگان اجتماعی (نظیر استفاده از پوشش غربی توسط زنان قاجار) را با خود حمل کنند. از این رو خواندن عکس یادگاری و دریافت زمان در آن نباید تنها بر اساس یک رمزگان و زیر رمزگان‌های آن باشد. خواندن عکس یادگاری با توجه به بافت آن و در تعامل میان نشانه‌های دورن و بیرون متنی و تعامل میان انواع رمزگان‌ها ممکن خواهد شد هر چند بر خلاف نقاشی انتزاعی به ندرت ممکن است همه رمزگان‌های موجود در عکس به گونه‌ای به حذف یا غیاب زمان اشاره کنند.

۳. زمان در عکس یادگاری

۱.۳. واحد خواندن عکس یادگاری

متر در مقاله‌ای با عنوان عکاسی و فتیش نخستین تمایز تصویر عکاسی با سینما را در اندازه زمانی و مکانی "واحدهای

۵. نشانه‌های درون متنی

۱.۱.۵. رمزگان

مفهوم رمز در نشانه‌شناسی بسیار بنیادی است. سوسور با رمزگان زبانی سر و کار داشت و تاکید می‌کرد که نشانه‌ها به تنهایی معنا دار نیستند و فقط وقتی که در ارتباط با یکدیگرند، تفسیرپذیر می‌باشند. در واقع رمزگان از نظر دانیل چندلر چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها معنا می‌یابند. در واقع نمی‌توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست، نشانه نامید. رمزگان نشانه‌ها را به نظام‌های معنا دار تبدیل می‌سازد و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌شود. همچنین قرارداددهای رمزگان، نشانگر بعد اجتماعی در نشانه‌شناسی هستند. یک رمز مجموعه‌ای از فرایندهاست که کاربران یک رسانه مثلاً عکاسی یا سینما با آنها مانوس‌اند. در واقع همانطور که استیوارت هال گفته است «بدون کارکرد یک رمز هیچ گفتمانی قابل درکی وجود ندارد» (چندلر، ۱۳۸۶، ۲۱۹).

۱.۱.۵. رمزگان اجتماعی

از مهم‌ترین رمزگانی که می‌تواند مخاطب عکس‌های یادگاری را به درک نسبی زمان هدایت کند، رمزگان اجتماعی است که خود شامل زبان گفتاری، رمزگان بدنی، رمزگان مربوط به کالا و رمزگان رفتاری است. از این میان تنها رمزگان گفتاری را نمی‌توان به دلیل ماهیت‌اش در نشانه‌شناسی عکس‌های یادگاری به کار برد. در این مقاله سعی بر این است تا فرایند درک و تشخیص زمان در عکس‌های تاریخی ایران و هم در عکس‌های سردستی معاصر مورد بررسی قرار گیرد.

۲.۱.۵. رمزگان مربوط به کالا

رمزگان مربوط به کالا شامل زیر رمزگان‌هایی چون مد، لباس و ماشین می‌شود. طبیعی است که اشیاء و عناصر، نحوه آرایش و پوشش، نحوه چیدمان اعم از دکوراسیون داخلی و فضاهای شهری، تغییر در نام‌های تجاری^{۴۴} و حضور نمادین برخی از اشیاء و ... می‌تواند ما را در ره‌گیری زمان در عکس‌ها یاری کند. هر چقدر تجربه و دانش نشانه‌ای بیننده از تغییرات مربوط به رمزگان کالا بالاتر باشد در تعیین زمان عکس‌ها موفق‌تر خواهد بود. از طریق رمزگان بدنی و همچنین رمزگان مربوط به کالا اعم از نحوه پوشش، (کلاه پهلوی، کت و شلوار و کراوات و ...)، ژست (حالات خشک و رسمی، ژست راحت و ...) و همچنین عناصر دکوراسیون داخلی چون پرده، پستی، مبل، صندلی و ... می‌توان محدوده زمانی عکس را مشخص کرد.

۳.۱.۵. رمزگان رفتاری اعم از آداب و رسوم، تشریفات و

ایفای نقش‌ها و بازی‌ها

بدیهی است که آداب و رسوم و سنن در هر دوره‌ای به فراخور تغییر در شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعه دستخوش

دارند و گذر توقف ناپذیر زمان را به یاد ما می‌آورند، به زبان بنیامین^{۴۵} گذشته ما را نیز به درون حال پرتاب می‌کنند. بنیامین بر خلاف بارت می‌کوشید تا گذشته را در حال فعال کند. به نظر او هیچ چیز گذشته همیشه از بین نمی‌رود و رد و نشانه‌های آن را می‌توان در حال بازیافت (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۷۳).

بنا به نظر او در عکاسی هیچ وقت نمی‌توان در حال از آینده عکس گرفت و این غیر ممکن است. این دسترس ناپذیری تا حدودی شبیه داستان ماشین زمان است که مسافری به دوران آینده سفر کرده بود و متوجه می‌شود که هیچ گواهی بر اثبات سفر شگفت انگیزش در دست ندارد. مسافر زمان در جایی می‌گوید: "کاش دوربین‌ام را همراه آورده بودم" آن وقت می‌توانستم در یک لحظه از این جهان زیرین عکس بگیرم و سپس سر فرصت آن را بررسی کنم (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۲۹).

هر چند بر خلاف مسافر ماشین زمان، در عمل نمی‌توان از آینده عکسی گرفت، اما شاید بتوان در زمان مشاهده عکس‌ها در تخیل خویش آینده را مجسم کرد (مثال مادری که با نگاه کردن به عکس‌های روز اول مدرسه فرزندش می‌تواند او را در دانشگاه تجسم کند و...)، و از آینده نیز تصویری ساخت و خود و دیگران را با عکس در آینده هم ملاقات کرد.

۴. دریافت زمان

بر اساس انواع تقسیمات از الگوی خطی زمان، زمان را می‌توان به واحدهایی چون ثانیه، دقیقه، ساعت، روز، ماه، فصل و سال تقسیم کرد. همچنین هر یک از این واحدها خود دارای بخش‌ها و زیربخش‌های دیگری است، به طور مثال تقسیم روز به صبح، ظهر، عصر و ...

اگر این سخن چندلر^{۴۶} را بپذیریم که همه بازنمایی‌ها نظام‌های نشانه‌ای‌اند و آنها بیشتر دلالت‌گرند تا بازنماینده، از نظر او برای پذیرش این موضوع، نیازی به انکار واقعیت خارجی نیست، اما به رسمیت شناختن رمزگان قراردادی و واقع‌گرا نیز لازم است (چندلر، ۱۳۸۶، ۲۳۴). فرض ما بر این است که با مطالعه رمزگانی که از طریق نظام بازنمایی واقعیت در عکس‌ها آشکار می‌شوند، می‌توانیم به شناخت نسبی زمان در عکس یادگاری دست یابیم.

دریافت زمان در عکس‌های یادگاری با توجه به دانش پیشین مخاطب و بافتی که عکس در آن ارائه می‌شود؛ همواره برای بیننده امکان‌پذیر است هر چند درجات آن می‌تواند متفاوت باشد. در مواجهه با عکسی از دوره قاجار و از طریق رمزگان مستتر در عکس می‌توانیم زمان نسبی آن را تشخیص دهیم. هر چند تعیین تاریخ دقیق آن توسط پژوهشگران تاریخ عکاسی ممکن است چرا که آنان با توجه به دانش بالایی که از انواع رمزگان‌های تخصصی و فنی مربوط به فرایندهای عکاسی اعم از دوربین، فرایند ظهور و چاپ و ... دارند، می‌توانند آسان‌تر و دقیق‌تر از افراد عادی به تعیین زمان انداختن یا گرفتن عکس‌ها نائل شوند.

تغییر می‌شوند، تغییر در آداب تشریفات و برخی از رسم‌ها، همچنین تغییر در برخی از نقش‌ها و جایگاه‌ها اعم از جایگاه اجتماعی تا جایگاه فرد در خانواده چیزی است که در عکس‌های یادگاری و خانوادگی نیز بازنموده می‌شود.

۱،۲،۵. رمزگان متنی

که از مهم‌ترین رمزگان شناخت زمان در عکاسی است عبارت است از:

۱،۱،۲،۵. رمزگان مربوط به عکاسی

رمزگان نور که با شناخت نسبی از آن می‌توان از طریق بازتاب آن بر اشیاء و ... میزان شدت، رنگ و همچنین نوع سایه‌های تشکیل شده اشخاص و اشیاء تا حدودی واحدهای زمانی از روز را در عکس‌ها تعیین کرد (نور صبح، نور غروب، نور شب و نور فلاش هر کدام در عکس تنالیه‌های^{۲۵} رنگی و کنتراست‌های^{۲۶} متفاوتی را ارائه می‌کنند).

۲،۱،۲،۵. رمزگان تکنیکی

شامل رمزگان دوربین، انواع فیلم سیاه و سفید و رنگی، رمزگان شیمیایی (نحوه ظهور فیلم و چاپ عکس‌ها) و رمزگان مربوط به نمایش عکس‌ها (تکی، زنجیره ای، انتشار در وب، ذخیره در فایل و ...) است.

رمزگان تکنیکی از مهم‌ترین رمزگانی است که اهل فن (مجموعه‌داران و پژوهشگران تاریخ عکاسی) از آن برای تعیین حدود تاریخی یک عکس بهره می‌گیرند. هر چقدر آشنایی بیننده عکس یادگاری با رمزگان تکنیکی بیشتر باشد در تعیین زمان عکس موفق‌تر خواهد بود. آشنایی با انواع شیوه‌های عکس‌برداری از داگروتیپ تا دوربین‌های دیجیتال، مدت زمان نوردهی، صفحه حساس به نور، آشنایی با انواع فرایندهای ظهور و همچنین چاپ عکس - سبب خواهد شد تا بیننده با مدد از سایر رمزگان‌ها و به کارگیری دانش خود از رمزگان تکنیکی به تعیین زمان عکس نایل شود.^{۲۷}

رمزگان فنی، خود به زیر رمزگان‌های بی‌شماری در عکاسی دسته‌بندی می‌شوند که از آن جمله می‌توان به رنگ و ته‌رنگ عکس‌ها، وضوح، بافت و دانه‌دار بودن عکس، و ... اشاره کرد. هر چند نباید این نکته را از خاطر برد که امروزه برای انتقال حسی قدیمی و بازگشت به گذشته امکان تبدیل عکاس‌های رنگی به سیاه و سفید یا عکس‌هایی مونوکروم^{۲۸} (عکس‌های تک رنگ یا عکسی با تنالیه‌هایی از یک رنگ) به وسیله نرم‌افزارهای کامپیوتری و حتی امکانات جانبی انواع دوربین‌های دیجیتال برای همه میسر است.

۳،۵. رمزگان تفسیری

رمزگان تفسیری که شامل رمزگان ادراکی و ایدئولوژیک می‌شود نیز می‌تواند ما را تا حدودی در شناخت زمان عکس‌ها یاری رساند. بعضی از نظریه‌پردازان معتقدند که حتی ادراک

ما از جهان روزمره شامل رمزگان است (چندلر، ۱۳۸۶، ۲۲۲). چندلر معتقد است که ما به ندرت از عادات دیداری مان در جهان آگاه می‌شویم، چرا که جهان به عنوان رمز کوشش عامدانه‌ای است، عادت کردن به یک موضوع باعث پنهان ماندن آن می‌شود. با این وجود یک تجربه کوچک می‌تواند باعث شود که ادراک بصری‌مان را در "پرانتز قرار دهیم" (همان، ۱۳۸۶، ۲۲۴). همانگونه که چندلر گفته است، تمایز و درک رمزگان ادراکی به سختی ممکن است. از این رو نباید از خاطر برد که هر عصر و دوره‌ای رمزگان ادراکی و تصویری ویژه خود را داراست که چه بسا برای مردمان سایر عصرها یا مردمانی با نظام ادراکی دیگر، متفاوت باشد. به طور مثال بومیان جنگل‌های آفریقا از دیدن عکس دو بعدی همان واقع‌گرایی و نظام بازنمایی را که سایر مردمان داشتند، ندارند. از رمزگان ادراکی عکس‌ها در زمانه امروز می‌توان به جعلی بودن عکس‌ها اشاره کرد. فرض اینکه هر عکسی که ویژگی‌های منحصر به فردی را در نور، رنگ و ... دارد، عکسی دستکاری شده است، یکی از پیش فرض‌های دیداری عصر ماست که با پیش فرض دیداری عکس‌های گذشته - مبنی بر آنچه که در عکس وجود دارد، واقعی است - در تضاد است.

نشانه‌های ایدئولوژیک نیز گاه در عکس‌های یادگاری و عکس‌های خانوادگی می‌توانند ما را در شناخت زمان یاری رسانند. این نشانه‌های ایدئولوژیک گاه با تغییر در پوشش و آرایش و گاه با اضافه نمودن عناصر و نمادهایی در متن عکس‌ها نظیر تصویر رهبران سیاسی یا پرچم‌ها، علائم خاص مانند تصویر دو انگشت به شکل V به نشانه پیروزی و ... قابل تشخیص است که بواسطه ارتباطات بینامتنی که با سایر متون تصویری و تاریخی ایجاد می‌کنند، می‌تواند ما را در تعیین بازه زمانی عکس یاری رسانند.

۶. نشان‌های برون متنی

از نشانه‌های برون متنی موثر در دریافت زمان در عکس‌های یادگاری می‌توان به انواع پشت نویسی‌ها و حاشیه نویسی‌ها برای برخی از عکس‌ها اشاره کرد که از مهم‌ترین این یادداشت‌ها باید از نوشته‌های ناصرالدین شاه بر حاشیه عکس‌هایی که خود و دیگران گرفته‌اند، یاد کرد (طهماسب پور، ۱۳۸۷، ۳۴).^{۲۹} همانگونه که بارت مطرح می‌کند زیرنویس می‌تواند همچون لنگر^{۳۰} نقش محدودکننده‌ای برای معنای عکس داشته باشد (Barths, 1977, 38).

زیرنویس، عموماً دو نقش عمده را برای عکس ایفا می‌کند: جلب توجه بیننده به ویژگی‌های معین (در واقع متن نوشتاری، نقش راهنما را برای بیننده بر عهده دارد)، نقش دیگر آن را باید افزودن اطلاعاتی از حوزه‌های دیگر به عکس دانست که ممکن است خصلتی فراتر از گستره نظام بازنمایی عکاسانه باشد (Wright, 1999, 105). در واقع همین نقش دوم زیرنویس است که کمک می‌کند

بنابراین قادرمان می‌سازد که در زندگی روزمره از لحاظ مفهومی با آنها دست و پنجه نرم کنیم؛ چنین استعاره‌های روزمره با استعاره‌های ادبی از بسیاری جهات تفاوت دارند. اینها برخلاف استعاره توجه را به خود جلب نمی‌کنند و بنابراین ما را آگاهانه به رمزگشایی فرا نمی‌خوانند. پس بسیار پوشیده‌ترند و احساسی که بوجود می‌آورند، به راحتی به صورت بخشی از "فهم متعارف" جامعه ما در می‌آیند. یعنی قسمتی از فرضیات بازمینی نشده و مسلمی می‌شوند که در سراسر جامعه گسترده شده است. وی معتقد است که استعارات روزمره ایدئولوژیک‌تر و پوشیده‌تر از استعارات ادبی است و بنابراین نیاز است که ما در قبال آنها و فهم متعارفی که می‌سازند هشیار باشیم (به نقل از فیسک، ۱۳۸۶، ۱۴۳-۱۴۲).

جورج لیکاف^{۳۳} نیز نظریه کلاسیک استعاره را به چالش می‌طلبد و معتقد است باید در این فرض که زبان روزمره عاری از استعاره است و شیوه بیان بدیع و شاعرانه است و همچنین موضوعی زبانی است، تردید کرد. او معتقد است که استعاره‌ها در واقع نگاشت‌هایی کلی در قلمرو مفهومی اند و سرانجام اینکه جایگاه استعاره به کلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم سازی یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت (لیکاف، ۱۳۸۳، ۱۹۷).

این واقعیت که زمان به گونه‌ای استعاره‌ای و بر حسب حرکت، اشیاء و مکان‌ها درک می‌شود، با دانش زیستی مطابقت دارد. در دستگاه‌های بصری مان کاوشگر (آشکار ساز) حرکت و همچنین آشکار ساز اشیاء و مکان‌ها را داریم اما کاوشگر زمان را به هر علتی که باشد، نداریم. بنابراین، این که زمان بر حسب اشیاء و حرکت درک می‌شود، توجیه زیست‌شناسی محکمی دارد (همان، ۲۲۷).

لیکاف درباره زمان بر اساس تعریف‌اش از استعاره می‌گوید که اغلب زمان بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود، زمان را بر حسب چیزهای مادی (اشیاء و مکان‌ها) و حرکت درک می‌کنیم. زمان حال در همان مکانی قرار دارد که مشاهده‌گر متعارف قرار دارد. اجزای نگاشت استعاره زمان به این ترتیب است:

زمان چیز است.

گذر زمان حرکت است.

زمان‌های آینده در جلوی روی مشاهده‌گر قرار دارند و زمان‌های گذشته در پس وی.

چیزی حرکت می‌کند و چیزی ایستا است.

در نتیجه به این استلزام می‌رسد که "از آنجا که حرکت پیوسته است و تک بعدی، گذر زمان پیوسته و تک بعدی است." همچنین در موارد خاص مشاهده‌گر ثابت است. زمان‌ها چیزهای مادی هستند که نسبت به مشاهده‌گر در حرکت اند (همان، ۲۲۵ و ۲۲۴).

۸. الگوی زمان لیکاف

زمان ثابت ← مشاهده‌گر

در حال حرکت، مثال: (ما داریم به عید نزدیک می‌شویم)

مشاهده‌گر ثابت ← زمان نسبت به

تا بیننده به دریافت زمان در عکس نائل شود. حتی اگر در زیرنویس یا حاشیه عکس‌های یادگاری به طور صریح به تاریخ گرفتن عکس اشاره‌ای نشده باشد، از اشارات دیگری چون موضوع عکس، مکان و حتی نام برخی از افراد می‌توان زمان نسبی عکس را تعیین کرد.

همچنین نحوه قرارگیری عکس‌ها در آلبوهای خانوادگی و تقدم و تاخر آن، دسترسی به شجره نامه‌ها، روایت‌ها و خاطرات شفاهی که در هنگام دیدن عکس‌های یادگاری در جمع‌های خانوادگی و دوستانه نقل می‌شود، چنان عناصری پیرامتنی عمل می‌کنند. از این رو ارتباط درون متنی هر یک از عکس‌ها با هم و در یک مجموعه (نظیر آلبوم خانوادگی) سبب خواهد شد تا بتوانیم به درک و دریافتی نسبی از زمان نائل شویم.

گذر زمان در عکس چگونه درک می‌شود؟

حال که درباره چگونگی تعیین بازه زمانی بوسیله خوانش رمزگان و تعامل میان رمزگان‌های مختلف در عکس، به این نتیجه رسیدیم که تعیین محدوده زمان یک عکس وابسته به سطوح رمزگان متأثر از بازنمایی واقعیت در درون یک عکس و همچنین کمک بلاواسطه رمزگان بیرون از متن عکس چون نوشته، حاشیه نویسی و روایت‌های شفاهی و انواع روابط بینامتنی و پیرامتنی خارج از عکس است. اکنون باید ببینیم با توجه به اینکه زمان مفهومی انتزاعی است، گذر زمان در عکس‌های یادگاری چگونه درک می‌شود؟ مفاهیم انتزاعی در زبان روزمره از طریق استعارات بیان می‌شوند. در واقع ذهن انسان برای درک مفاهیمی چون عشق، زمان، حالت، دگرگونی، خوشبختی و ... همواره در حال ساخت استعاره است تا این مفاهیم را به قلمرو ادارک نزدیک کند. در این بخش با شناخت استعاراتی که ما در زندگی روزمره درباره عکس‌ها و همچنین در زمان خواندن (دیدن) عکس‌ها به کار می‌بریم، می‌توانیم به درک گذر زمان نائل شویم.

۷. تعریف استعاره از منظر لیکاف

ارسطو اصطلاح استعاره را وضع کرد که خود این اصطلاح (meta به معنای در پس به علاوه pherein به معنای حمل کردن) استعاره‌ای دیگر است. وی معتقد بود که فهمیدن چیزهای انتزاعی مستلزم استدلال استعاره‌ای است (دانسی، ۱۳۸۷، ۸۸). در تعریف کلاسیک استعاره^{۳۱} را شیوه بیان شاعرانه یا بدیعی دانسته‌اند که طی آن یک یا چند واژه موجود برای یک مفهوم، خارج از معانی معمولش برای بیان مفهوم مشابه به کار می‌رود (لیکاف، ۱۳۸۳، ۱۹۶).

لوی اشتراوس ادعا می‌کند که تمام جوامع، انتزاعیاتی را که برایشان مهم است به وسیله تجسم استعاره‌ای‌شان در قالب تجربه عینی با معنا می‌کنند. سپس این استعارات عینی، به صورت ابزار تفکر درمی‌آید. اینها فهم ما را از این انتزاعیات شکل می‌دهد و

طرح‌واره راه

همچنین می‌توان در عکس‌های یادگاری، گذر زمان را از طریق استعاره راه نشان داد. استعاره، ابتدای یک راه را بر ابتدای یک مقیاس و فاصله طی شده را بر کمیت به طور کلی می‌نگارد (فرا می‌افکند) منطق راه بر منطق مقیاس‌های خطی نگاشته می‌شود (همان، ۲۱۹ و ۲۱۸).

طرح‌واره راه

الف) مبدا ← (ج) مقصد
بر اساس این الگو می‌توان مفهوم زمان در عکس یادگاری را درک کرد.

الف) زمانی که عکس گرفته می‌شود (مبدا) ← (ب)
زمانی که عکس دیده می‌شود (مقصد)

ب) زمانی که عکس دیده می‌شود (مبدا) ← (ب)
زمانی که عکس به آن ارجاع داده می‌شود (مقصد)
هر چه قدر طول این زمان یا راه طولانی‌تر باشد، عکس‌ها ارزش بیشتری پیدا می‌کند، چیزی که سانتاگ نیز به صراحت بدان اشاره می‌کند که زمان سرانجام بیشتر عکس‌ها حتی غیر حرفه‌ای‌ترین آنها را به سطح هنری می‌رساند (سانتاگ، ۱۳۹۰، ۵۳). در زمان دیدن عکس‌های آلبوم‌های خانوادگی بر اساس موضع مشاهده‌گر و زمان طبق طرح واره‌های حرکت و راه "درک گذر زمان" که مفهومی انتزاعی است ممکن می‌شود.

مشاهده‌گر در حال حرکت است، مثال: (عید دارد نزدیک می‌شود) در نگاه به عکس‌های یادگاری، عموماً از تعبیری چون چقدر جوان بودیم، یا ما داریم پیر می‌شویم، بچه‌ها چقدر زود بزرگ می‌شوند و ... استفاده می‌کنیم که براساس الگوی لیکاف در برخی موارد زمان را ثابت و بیننده یا مشاهده‌گر عکس‌ها را متحرک و در برخی دیگر از تعبیرات، زمان متغیر و مشاهده‌گر ثابت است. در عکاسی، زمان حال همواره موقعیت بیننده عکس در نظر گرفته می‌شود و آنچه در عکس بازنمایی می‌شود نسبت به آن سنجیده می‌شود عباراتی چون:

مثل برق گذشت، نفهمیدیم چه جوری گذشت و ... (مشاهده‌گر ثابت و زمان، متغیر است)

دیگر به آخر خط رسیده‌ایم، شما هنوز اول راه هستید و ... (مشاهده‌گر متغیر و زمان، ثابت است)

ترتیب عکس‌های آلبوم‌های خانوادگی بیشتر بر اساس یک منطق زمانی است. از این رو مشاهده‌گر، ثابت فرض می‌شود و زمان در عکس‌های آلبوم متغیر است که این مساله منجر به دریافت گذر زمان از طریق دیدن عکس‌ها می‌شود (عکس‌های کودکی، نوجوانی، ایام تحصیل، عروسی و ... در یک آلبوم و یا هر یک در آلبوم‌هایی جداگانه)

استعاره راه

استعاره ابتدای یک راه را بر ابتدای یک مقیاس و فاصله طی شده را بر کمیت به طور کلی می‌نگارد (فرا می‌افکند) نکته جالب توجه آن است که منطق راه بر منطق قیاس‌های خطی نگاشته می‌شود (فرا افکنده می‌شود)

نتیجه

در زندگی روزمره به حوزه استعاره نزدیک می‌شود. از طریق بررسی و شناخت استعاراتی که ما در هنگام نگاه کردن به عکس‌های آلبوم‌های خانوادگی به کار می‌بریم می‌توانیم به درک گذر زمان دست یابیم. مخاطب عکس‌های یادگاری، از طریق به کارگیری استعاره‌های "راه و حرکت" فرایند گذر زمان در عکس‌ها را مفهوم‌سازی و درک می‌کند. در زیر نتایج بحث به صورت جداول رمزگان دریافت زمان و گذر آن ترسیم شده است.

درک و تاویل زمان در عکس‌های یادگاری فرایندی نشانه‌شناسانه است که از طریق خوانش رمزگان‌های اجتماعی و فرهنگی موجود در متن عکس‌ها امکان پذیر است. نشانه‌های برون متنی چون نوشته‌ها، حاشیه نویسی‌ها و روایت‌های خانوادگی و ... همگی می‌توانند به کمک رمزگان‌ها و تعامل میان آنها، ما را در دریافت زمان در عکس یاری رسانند. زمان، مفهومی انتزاعی است که ادراک آن چون هر امر انتزاعی دیگری

جدول ۲- جدول رمزگان موثر در دریافت زمان.

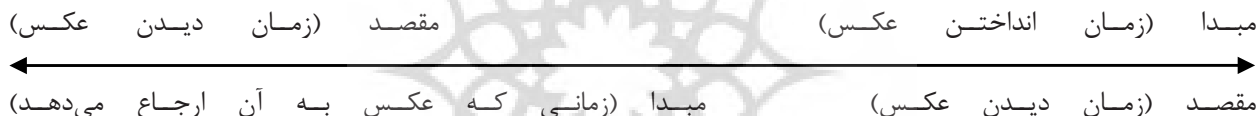
زیر رمزگان‌ها	رمزگان	نشانه‌های درون متنی
بدنی (تماس، مجاورت، جهت فیزیکی، حالت، چهره)	رمزگان اجتماعی	
کالا (مد، لباس و ماشین)		
رفتاری (آداب و رسوم، نقش‌های اجتماعی، بازی‌ها)		
فنی (نور، وضوح، رنگ و ته رنگ، بافت و ...)	رمزگان متنی	
تکنیکی (دوربین، فیلم، فرایندهای شیمیایی، نحوه نمایش و ارائه عکس و ...)		

رمزگان		زیررمزگان‌ها
نشانه‌های درون متنی	رمزگان	رمزگان اداری
	تفسیری	ایدئولوژیکی (تصاویر رهبران مذهبی و سیاسی، پرچم، نشان‌های سیاسی و...)
نشانه‌های برون متنی	نشانه‌های نوشتاری (پشت نویسی، حاشیه نویسی، اشاره به عکس در متون تاریخی نظیر سفرنامه‌ها، روزنامه‌ها و جراید، درج اتوماتیک تاریخ بر روی عکس، درج تاریخ در فایل RAW به صورت دیجیتالی و ...)	
	چیدمان (نحوه قرار گیری عکس‌ها در زنجیره عکس‌های آلبوم و تقدم و تاخر آن نسبت به سایر عکس‌ها، عکس‌های تکراری در سایر آلبوم‌ها و ...)	
	روایت (خاطرات شفاهی، نقل قول‌ها و روایت‌های بستگان و کسانی که عکس به آنها تعلق دارد)	

جدول ۳- جدول گذر زمان در عکس‌های یادگاری بر اساس نظریه اسطوره معاصر لیکاف.

طرحواره حرکت	زمان ثابت ----- مشاهده‌گر (خوانشگر عکس) متغیر
	مشاهده‌گر متغیر ----- زمان ثابت
طرحواره راه	مبدا (زمان گرفتن عکس) ----- مقصد (زمان دیده شدن عکس) مبدا (زمان دیده شدن عکس) ----- مقصد (زمانی که عکس به آن ارجاع می‌دهد)

الگوی گذر زمان در عکس یادگاری بر اساس طرحواره راه بر اساس "نظریه اسطوره معاصر لیکاف"



پی‌نوشت‌ها

19 Charles sanders Peirce.

Iconic ۲۰: وجهی که در آن مدلول به خاطر شباهتش با دال فهمیده می‌شود.

Indexical ۲۱: وجهی که در آن دال صرفاً اختیاری نیست بلکه به طریقی (فیزیکی یا علی) مستقیماً به مدلول متصل است.

22 Walter Bendix Schönflies Benjamin.

23 Daniel Chandler.

24 Brand.

25 Color Tonality.

26 Contrast.

۲۷ برخی از مهم‌ترین روش‌های عکسبرداری و تاریخ تطبیقی این روش‌ها در ایران بدین شرح است:

- داگرتو تیپ: ۱۸۳۹ میلادی / مدت زمان نوردهی ۱۵ تا ۲۰ دقیقه / (مقارن با محمد شاه و کودکی ناصرالدین شاه)

- شیشه کلودیون تر: (۱۸۵۲-۱۸۸۰م) / مدت زمان نوردهی در سایه حدود ۵ تا ۱۰ ثانیه / مقارن با حکومت ناصرالدین شاه / کیفیت عکس مناسب و بسته به نوع تونر کاغذ آلبومینه رنگ عکس شیر شکلاتی یا نارنجی

- کالوتیپ: (۱۸۴۰-۴۱ م) / مدت نور دهی چند دقیقه / مقارن با حکومت ناصرالدین شاه / در انتقال تصویر منفی به چاپ مثبت بافت کاغذ مشاهده می‌شود.

- شیشه ژلاتینی خشک: ۱۸۸۱ - ۱۹۲۰ م / مقارن با حکومت ناصرالدین

۱ سجودی در آن مقاله بر اساس نظریه استعاره معاصر لیکاف و تحلیل همنشینی (مکانی و توالی) دانیل چندلر به این نتیجه رسیده است که گذر زمان در نقاشی یا از طریق گذر از قاب نقاشی با توجه به تجربه شناختی مخاطب و شکل دادن به قاب‌های نامرئی پسین و پیشین است و یا به واسطه نشانه‌های فراتر از متن نقاشی چون عنوان تابلو و ... (سجودی، ۱۳۸۸، ۲۰۶-۱۶۷).

2 Personal Photography.

3 Domestic Photography .

4 Snapshot Photography.

5 Patricia Holland.

6 Dan Slater.

7 David M. Frohlich.

8 Risto Saravas.

9 Susan Satang.

10 On Photography.

11 Steve Edwards.

12 William Henry Fox Talbot.

13 Christian Metz.

۱۴ Fetish: بت واره، بت، صنم.

15 John Berger.

16 Roland Barthes .

17 Lexis.

18 Louis Hjelmslev .

لیکاف، جرج (۱۳۸۳)، نظریه معاصر استعاره، ترجمه فرزانه سجودی، در *استعاره مبنای تفکر و زیبایی آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، سوره مهر، تهران.

سلانتاگ، سوزان (۱۳۹۰)، *درباره عکاسی*، ترجمه نگین شیدوش، حرفه هنرمند، تهران.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۸)، *نشانه شناسی: نظریه و عمل*، نشر علم، تهران. ستاری، محمد و شاهرودی، افشین [گردآورنده] (۱۳۸۵)، *از گذشته ها: مجموعه ای از عکس های تاریخی ایران از قاجار تا پهلوی*، انتشارات پالیزان، تهران.

طهماسب پور، محمدرضا (۱۳۸۶)، *سخنرانی ارائه شده در همایش صدمین سال تاسیس بلدیة در تهران*، تهران.

طهماسب پور، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ناصرالدین شاه عکاس*، نشر تاریخ ایران، تهران.

فیسک، جان (۱۳۸۶)، *در آمدی بر مطالعات ارتباطی*، ترجمه مهدی غبرایی، دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها، تهران.

متز، کریستین (۱۳۷۶)، *نشانه شناسی سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، کانون فرهنگی هنری اینترگران، تهران.

مقیم نژاد، مهدی (۱۳۸۹)، *بررسی تطبیقی نظریه های ساختارگرایی و پساساختارگرایی در نقد عکس (به همراه نقد و تحلیل آثار رابرت فراک و سیدنی شرمز)*، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر.

هالند، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *خوشا نگریستن به عکس های شخصی و عکاسی مردم پسند*، ترجمه سولماز ختایی لر و ویدا قدسی رائی، در *عکاسی: درآمدی/انتقادی*، ولز، لیز، گروه مترجمان، مینوی خرد، تهران.

Barths, Roland (1977), *Image- Music-Text*, Fontana, London. -

Saravas, Riso& frohlich, David M (2011), *From Snap Shots to Social Media- The Changing Picture Of Domestic Photography*, Springer, London.

شاه / مدت نوردهی ثانیه و کثری از آن / تصویر شفاف با درجات متفاوت خاکستری

- فیلم شیت و رول: ۱۹۳۰ م / مدت زمان نوردهی کسری از ثانیه / کیفیت عالی / مقارن با اواخر حکومت ناصرالدین شاه تا دوران اول پهلوی

- فیلم با حساسیت ۱۰۰: ۱۹۳۶ م / کیفیت عالی / از زمان حکومت پهلوی دوم تاکنون (ستاری و شاهرودی، ۱۳۸۵، ۱۱۲- ۱۱۸)

- دوربین های دیجیتال: تقریباً از ده سال پیش / کیفیت و سهولت عالی
28 Monochrome.

۲۹ طهماسب پور در کتاب "ناصرالدین، شاه عکاس" معتقد است که نوشته های ناصرالدین شاه بر حاشیه عکس ها سبب شده است که امروزه ما بتوانیم نکات جالبی را از عکس ها بفهمیم و همچنین این نوشته ها نقش روشنگرانه ای در تدوین صحیح تاریخ عکاسی در ایران داشته اند.

30 Anchorage.

31 Metaphor.

32 George Lakoff.

فهرست منابع

ادواردز، استیو (۱۳۹۰)، *عکاسی*، ترجمه مهراڻ مهاجر، نشر ماهی، تهران. احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *از نشانه های تصویری تا متن*، نشر مرکز، تهران. بارت، رولان (۱۳۸۰)، *تاتی روئسن*، ترجمه نیلوفر معترف، نشر چشمه، تهران.

زندوکیلی، سارا (۱۳۹۰)، *تحلیل کارکردهای عکس شخص در فضای مجازی*، پایان نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

دانسی، مارسل (۱۳۸۷)، *نشانه شناسی رسانه ها*، ترجمه بهزاد دوران و گودرز میرانی، نشر آسیته و چاپار، تهران.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، *مبنای نشانه شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، سوره مهر، تهران.