Semantic Markedness in the Photograph By a Look at Duane Michaels Sequences*

Abstract

Despite the belief of the orthodox schools of semiotics, which emphasize the fundamental difference between visual (iconic) and linguistic (symbolic) signs and do not consider visual pictures as channels for conveying implicit and linguistic meanings due to imitation or objective similarity with reality, investigating the ratio of linguistic and pictorial signs has been one of the important topics of semiotics studies for more than half a century. Some structuralist semioticians, such as Roman Jacobsen, Roland Barthes, Yuri Lutman and Umberto Eco have taken advantage of modeling the symbolic system of language and its communicative roles to study systems, texts, media and non-verbal signs such as photographs, due to the increasing importance of the issue of visual representation in contemporary culture, especially the abundant use of photographs in the web space and virtual social networks. This issue has been interpreted in the context of a great transformation, which William J.T. Mitchell refers to as "the pictorial turn". One of the concepts that have not been addressed in the semiotic equilibrium of language and picture is "semantic markedness" which allows us to examine the semantic components of a photograph, in "referring" to reality or "deviation" from it. The present essay, assuming the similarity of "semantic markedness" and "connotation" in photographic rhetorical researches and bringing evidence of this similarity, while rereading the theory of markedness in linguistic studies of literature, has used this theory for the first time in the study of Duane Michaels's narrative photographs. According to the results of this research, which was carried out by an analytical-comparative method, on the one hand, Michaels' photographs are based on "straight photography" devices, such as conventional perspective, wide depth of field, substitution of grays equivalent to the degree of familiar colors that we know from objects in nature, imitation natural vision by adopting eye-level point of view, and relatively classic compositions, which are used to pretend to be real and on the other hand, they escape from reality by adding some arrays, such as multiple exposures, slow shutter speed to induce movement, and creating blurred and ghost-like figures. He In the meantime, by adding some semantic components and by creating a distance between the signified and the referent, both in the axis of paradigmatic and in the axis of syntagmatic, makes the "unmarked" reality marked, and creates new connotations. Where the objectivity of the photographs does not reflect the similarity of the signified and the referent, Michaels resorts to a special type of markedness, i.e., "subjunctive markedness", which is imposed on the photographs from a cognitive system. This cognitive system and implicit meanings in Michaels' photographs originates from poetry, stories, legends, myths, Eastern mysticism, and of course religious and psychological beliefs, and allows his selections not to be based solely on formal and semantic similarities with reality.

Keywords
Photograph, Semantic Markedness, Connotation, Duane Michals, Roman Jakobson

Received: 13 Nov 2023
Received in revised form: 5 Jan 2024
Accepted: 23 Jan 2024

Mohammad Shamkhani[1] iD (Corresponding Author)
PhD of Art Research, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, Fine Arts Campus, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: m_shamkhani@yahoo.com

Mostafa Goudarzi[2] iD
Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, Fine Arts Campus, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: Goudarzi40@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.368087.667211

Citation: Shamkhani, Mohammad; Goudarzi, Mostafa (2024). Semantic markedness in the photograph by a look at duane michaels sequences, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(4), 19-31. (*in Persian*)

© The Author(s). Publisher: University of Tehran Press

* This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entiteled: "Poetic photography; a research on the rhetorical ratios of photograph and poetry", under the supervision of the second author at the University of Tehran.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۹ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۴۰۳

نشان‌داری معنایی (انضمامی) در عکس با نگاهی به عکس‌های روایی دوئین مایکلز*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۱/۰۳

محمد شمخانی[۱] (نویسنده مسئول): دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: m_shamkhani@yahoo.com

مصطفی گودرزی[۲]: استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: goudarzi40@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.368087.667211

چکیده

بررسی نسبتِ نشانه‌های زبانی و تصویری یکی از موضوعات مهم دانشِ نشانه‌شناسی در بیش از نیم‌قرن گذشته بوده است. تا جایی که برخی نشانه‌شناسانِ ساخت‌گرا را بر آن داشته تا با الگو قراردادن نظامِ نمادینِ زبان و نقش‌های ارتباطی آن، به مطالعهٔ متونی چون عکس بپردازند؛ رویکردی که به دلیل اهمیتِ مسئلهٔ بازنمایی بصری در فرهنگ معاصر به کانون پژوهش‌های نشانه‌شناختی راه یافته است. یکی از مفاهیمی که در موازنهٔ نشانه‌شناختیِ زبان و تصویر تاکنون بدان پرداخته نشده، «نشان‌داری معنایی» است که به‌عنوان روشی معنی‌شناختی اجازه می‌دهد مؤلفه‌های معنایی یک عکس را، در «ارجاع» به واقعیت یا «انحراف» از آن به بررسی بنشینیم. جستار حاضر با فرضِ همانندیِ «نشان‌داری معنایی» و «دلالت ضمنی» در پژوهش‌های بلاغی عکس و ذکر شواهدی بر آن، ضمن بازخوانی نشان‌داری معنایی در مطالعات زبان‌شناختیِ ادبیات، برای نخستین‌بار از این نظریه در مطالعهٔ عکس‌های روایی دوئین مایکلز بهره برده است. طبق نتایج حاصله از این پژوهش، که به روش تحلیلی-تطبیقی و با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای انجام گرفته است، عکس‌های مایکلز، در عین استفاده از تمهیداتِ «عکاسی مستقیم»، با بهره‌گیری از برخی مؤلفه‌های معنایی و به نوعی فاصله انداختن میان مدلول و مصداقِ عکس، هم در محور جانشینی و هم در محور هم‌نشینی واقعیت «بی‌نشان» را نشان‌دار و دلالت‌های ضمنی جدید ایجاد می‌کنند.

واژه‌های کلیدی

عکاسی، نشان‌داری معنایی، دلالت ضمنی، دوئین مایکلز، رومن یاکوبسن

استناد: شمخانی، محمد؛ گودرزی، مصطفی (۱۴۰۳)، نشان‌داری معنایی (انضمامی) در عکس با نگاهی به عکس‌های روایی دوئین مایکلز، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۴)، ۱۹-۳۱.

© نگارنده(گان)
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

* مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول با عنوان «عکاسی شاعرانه؛ پژوهشی در نسبت‌های بلاغی عکس و شعر» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

مقدمه

ویلیام جی. تی. میچل[۱] در کتاب *نظریهٔ تصویر: مقالاتی دربارهٔ بازنمایی کلامی و بصری*، با نقل‌قولی از ریچارد رورتی[۲]، که تاریخ فلسفه را مجموعه‌ای از چرخش‌ها توصیف می‌کند، آخرین مرحله در تقسیم‌بندی رورتی را چرخش زبانی[۳] می‌داند؛ چرخشی که طنین پیچیده‌ای از رشته‌های علوم انسانی مثل زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، بلاغت و مدل‌های مختلف «متنیت» دارد، که به زبانی برای تأملات انتقادی دربارهٔ هنر، رسانه و اشکال فرهنگی تبدیل شده‌اند (Mitchell, 1994, 11). میچل، سپس از دگرگونی دیگری سخن به میان می‌آورد که امروزه در تولید و فهم فرهنگ اتفاق افتاده است و وی آن را چرخش تصویری[۴] می‌نامد. چرخشی که ابتنا بر مسئلهٔ بازنمایی بصری در فرهنگ معاصر دارد (Ibid., 11). میچل در مقاله‌ای دیگر از کتاب مورد بحث، پرسش اصلی را چیستی تصویر در وجه انضمامی آن می‌داند و موضوع پژوهش خود را کنش و واکنش‌ها میان بازنمایی بصری و بازنمایی زبانی در رسانه‌های گوناگون می‌شمارد. طبق اذعان نویسنده «یک ادعای جدلی کتاب *نظریه تصویر* این است که کنش و واکنش بین تصویرهای انضمامی و متن‌ها مقوّم بازنمایی است: رسانه‌ها جملگی تلفیقی‌اند و بازنمایی‌ها جملگی ناهمگن‌اند؛ هیچ هنری کاملاً بصری یا کاملاً زبانی نیست، یعنی هنرِ بصری یا زبانی خالص نداریم، هرچند میل شدید به خالص‌سازی رسانه‌ها یکی از ژست‌های اتوپیایی و محوری مدرنیسم است» (میچل، ۱۳۹۸، ۲۷). میچل سپس با اشاره به کسانی که در ضرورت تدوین نظریه تصویر تردید دارند، به آن‌ها یادآوری می‌کند که ما در فرهنگی دایر بر مدار تصویرها، وانموده‌ها[۵]، زندگی می‌کنیم و در محاصرهٔ تصاویر انضمامی یا آن اشیای بازنمودی انضمامی که تصویرها (اعم از خیالی و ذهنی و ادبی) در آن‌ها پدیدار می‌شود (همانجا).

بحث دربارهٔ نسبت میان نظام زبان و تصویر عکاسی ممکن است در نگاه نخست، تنها تأملی در باب انواع نشانه‌شناسی به نظر بیاید. بحثی که در جای خود بسیار مهم است، اما مهم‌تر از آن، شاید فراشدی ارتباطی باشد که به آفرینشِ معنا در هر دو نظام نشانه‌ای یادشده منجر می‌شود؛ فرآیندی که در گسترهٔ عکاسی به نظر یکسر ملموس و ابژکتیو می‌آید و در گسترهٔ زبان، سراسر ذهنی و سوبژکتیو. معتقدان به این جداسری، به‌طور کلی نظام زبان را، در بازگشت به نشانه‌شناسی سه‌گانی پیرس[۶] مجموعه‌ای از نشانه‌های نمادین[۷] می‌دانند که بر اساس نحو یا یک سری قراردادهای زبانی با یکدیگر ترکیب می‌شوند. از سوی دیگر، آن‌ها تصویر عکاسی را با تبارشناسی واژه ایماژ[۸] و رساندن تبار آن به واژه تقلید[۹]، در مجموع متشکل از نشانه‌های شمایلی[۱۰] و در مرتبهٔ نخست، متضمن نوعی تقلید یا بازنمایی مکانیکی امر مشهود می‌شمارند، که به‌طور مادی بر چشم ظاهر می‌شود و به ادراک حسی درمی‌آید (احمدی، ۱۳۷۱، ۱۷). در نقطهٔ مقابل، گروهی از نشانه‌شناسان عقیده دارند که نشانه‌های تصویری در هنرهای دیداری مثل عکاسی، همگی نشانه‌های شمایلی با خصلتِ صریح بازنمودی نیستند و تشابه عین‌به‌عینِ عکس با واقعیتِ بیرونی را اظهار نمی‌کنند. به عقیدهٔ این گروه، که نشانه‌های دیداری را به دو گونهٔ شمایلی و غیرشمایلی تقسیم می‌کنند، نکتهٔ اصلی در این تمایز، مفهوم شباهت بر مبنای «همانندی» یا «بیانگری» است که تفاوت آن را برای مثال می‌توان در نقاشی پیکرنما با نقاشی تجریدی جست‌وجو کرد (همان، ۳۰۵). آنچه می‌تواند مقوّمِ نظریات گروه اخیر باشد، در گسترده‌ترین حالت، مفهوم دلالت ضمنی[۱۱] یا نگاه انضمامی[۱۲] است که اجازه می‌دهد یک تصویر عکاسی دلالت‌های دیگری جز آنچه به صراحت بازمی‌نمایاند، داشته باشد؛ دلالت‌هایی که از راه‌های دیگری چون کاربستِ غیرمستقیمِ عناصر زبانی، ادبی یا بلاغی به دست می‌آید. این نگره خود امروزه تبدیل به رویکردی فزاینده شده است که مقارن با فراگیر شدن ارتباطات مبتنی بر تصویر یا کثرت استفاده از عکس برای انتقال پیام در فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی، ذیل دانش میان‌رشته‌ای نشانه‌شناسی اجتماعی[۱۳] تعریف می‌شود. دانشی که در نیم قرن گذشته، ضمن الگو قرار دادن زبان و الهام گرفتن از زبان‌شناسی، از زبان فراتر می‌رود و نظام‌ها و نشانه‌های غیرکلامی، به‌ویژه نشانه‌های تصویری را برای کاوش معنا موضوع مطالعهٔ خود قرار می‌دهد. از جمله مفاهیمی که در این گسترهٔ ارتباطی و در این موازنهٔ نشانه‌شناختی، می‌تواند در متن تصاویر عکاسی مورد مطالعهٔ جدی قرار گیرد، نشان‌داری معنایی[۱۴] است، که بر بنیاد آن می‌توان مؤلفه‌های معنایی یک اثر عکاسانه را، در «ارجاع» به واقعیت یا «انحراف» از آن بررسی کرد.

با این مقدمه، مسئلهٔ جستار حاضر تأمل در چگونگی ظهور معنا در عکس‌های هنری از رهگذر نظریهٔ نشان‌داری معنایی است. به همین منظور، ابتدا ناگزیر از بازخوانی یک سری مقدمات در حوزهٔ زبان‌شناسی ساخت‌گرا[۱۵] هستیم، تا بتوانیم به تعریفی منقح از مفهوم نشان‌داری معنایی دست پیدا کنیم و سپس آن را در یک مطالعهٔ موردی، در تحلیل عکس‌های آنالوگ دوئین مایکلز[۱۶] به کار ببندیم. درواقع مطالعهٔ پیش رو با فرضِ همانندیِ مفهوم نشان‌داری معنایی با مفهوم «دلالت ضمنی» در پژوهش‌های بلاغی عکس، به دنبال پاسخ دادن به این پرسش کلیدی است که چگونه می‌توان از نظریهٔ نشان‌داری معنایی برای خوانش لایه‌های معنایی عکس و تفکیک نشانه‌های ارجاعی و ادبی تصویر عکاسیک در ارجاع به واقعیت یا انحراف از آن استفاده کرد؟ ضرورت طرح این پرسش، شاید بیش از هر چیز یافتن پاسخی برای کسانی باشد که با دامن زدن به مناقشهٔ دیرین عکاسی به مثابه تقلید مکانیکی واقعیت، از پذیرفتن ماهیتِ ذهنی و بازنمودی[۱۷] عکاسی طفره می‌روند و منکر هم‌زیستیِ نهادینِ عکس و سازه‌های زبانی در آفرینش معنا می‌شوند. از زاویه‌ای دیگر، ضرورت انجام این پژوهش به همان نکتهٔ مهمی باز می‌گردد که از میچل نقل کردیم؛ اینکه امروزه ما در فرهنگی دایر بر مدار تصاویر انضمامی زندگی می‌کنیم و برای رمزگشایی از این تصاویر نیاز به دانش‌های میان‌رشته‌ای زبانی و ارتباطی داریم.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های بنیادی-کاربردی با رویکرد تطبیقیِ بینارشته‌ای و روش توصیفی-تحلیلیِ هم‌زمانی است که در کل با گردآوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و تجزیه‌وتحلیل آن‌ها انجام پذیرفته است. در این پژوهش سعی شده است که با کاوش در مباحث ساخت‌گرایانهٔ مطالعات زبان‌شناختی ادبیات و نیز پژوهش‌های بلاغی انجام‌گرفته در حوزهٔ عکاسی، زمینهٔ توسعه و تعمیم نظریهٔ «نشان‌داری معنایی» به هنر عکاسی با فرضِ همانندیِ آن با مفهوم «دلالت ضمنی»، به‌عنوان معیاری معنی‌شناختی برای خوانش نظری و عملی عکس‌ها معرفی شود.

پیشینه پژوهش

رویکردهای بلاغی یا زبان‌شناختی در خوانش عکس، دست‌کم بیش از شش دهه سابقه دارد، که در این مجال کوتاه نمی‌توان به همهٔ آن‌ها پرداخت. با این حال، گوران سونسون[۱۸] در مقاله‌ای با عنوان «بلاغت از منظرِ زیست‌جهان» (۲۰۱۰)، تبار بلاغت بصری را به مقالهٔ «بلاغت تصویر» رولان بارت[۱۹] می‌رساند و از وی به‌عنوان نخستین کسی نام می‌برد که هم به بلاغت بصری و هم به نشانه‌شناسی تصویر در تحلیل یک عکس تبلیغاتی پرداخته است. طبق همین تقریر، دومین بزنگاه مطرح شدن بلاغت بصری در نشانه‌شناسی تصویر، رویکرد اعضای گروه مو[۲۰] است که از موضعی متفاوت به این موضوع می‌نگرند و بلاغت را در قالب سیاهه‌ای از شگردهای بلاغیِ توسعه‌یافته از دوران باستان به بعد در نظر می‌گیرند و در تصاویر اعمال می‌کنند؛ شگردهایی که می‌توانند به‌عنوان «تولید معنا در انحراف از چیزی که مورد انتظار است» یا هم‌چون بحث آشنای هنجارگریزی در زبان توصیف شوند. سونسون بدین اعتبار بلاغت را به معنایی که امروزه از آن یاد می‌شود، «نظریهٔ عمومی ارتباط» می‌شمارد (Sonesson, 2010). سونسون هم‌چنین در نقدی بر کتاب *دربارهٔ نشانهٔ بصری: در پیِ بلاغت تصویر* (۱۹۹۲) نوشتهٔ گروه مو، این گروه از نشانه‌شناسان بلژیکی را گروهی می‌داند که در اوایل دههٔ هفتاد قرن بیستم قصد داشت کارکرد بلاغی معنای بصری را توضیح دهد و از همین رو به مطالعهٔ گذرای ادراک بصری بر پایهٔ فیزیولوژی و روان‌شناسی ادراکی (به‌ویژه از نوع ساخت‌گرایانه) پرداخت و از آن مجموعه‌ای از مفاهیم اولیهٔ نشانه‌شناسی بصری مانند میدان دید، محدودهٔ تصویر، خط، خط کناره‌نما (شکل‌ساز)، فرم، فیگور و پس‌زمینه استخراج کرد (Sonesson, 1996, 2).

از دیگر چهره‌های مهم در مطالعات میان زبان و تصویر، ویلیام جی. تی. میچل است که پیش‌تر به نظریهٔ «چرخش تصویری» او اشاره کردیم. میچل در کتاب *نظریهٔ تصویر* و در جستار «مقالهٔ عکاسانه: چهار مطالعهٔ موردی» مشخصاً به رابطهٔ مستقیم زبان و تصویر عکاسی در مجموعه‌عکس‌هایی می‌پردازد که به عکس‌مقاله[۲۱] شهرت دارند (Mitch-ell, 1994, 279). او سپس رابطهٔ عکاسی و زبان را متجلی در دو تعریف بنیادی، اما متضاد می‌داند که یکی بر تفاوت عکاسی با زبان تأکید دارد و دیگری، برای عکاسی شأن یک زبان را قائل است یا بر جذب آن توسط زبان در استفادهٔ واقعی تأکید می‌کند (Ibid., 279-280). میچل سپس با طرح پرسش‌هایی از این دست که «چه چیزی می‌تواند انگیزهٔ تداوم باورهای نادرست دربارهٔ تفاوت بنیادی بین تصاویر و واژگان و وضعیتِ خاص عکاسی باشد؟» یا اینکه «چه می‌شد اگر تنها فرمول‌بندی رابطهٔ میان عکاسی و زبان، پارادوکسِ "عکاسی هم زبان هست و هم نیست"، بود؟»، اشارهٔ بارت به «پارادوکس عکاسی» را در توجیه همین مناسبات می‌داند. او هم‌چنین استراتژی‌های بارت برای خواندن عکس و از همهٔ آن‌ها مشهورتر، تأکید بر دوگانهٔ «دلالت صریح» و «دلالت ضمنی» را، تلاش برای حل این پارادوکس می‌شمارد (Ibid., 281-283).

از کتاب‌های قابل‌توجهی نیز که به موضوع مورد بررسی این پژوهش نزدیک می‌شود، یکی کتاب *خوانش تصویر؛ دستور طراحی بصری* نوشتهٔ گونتر کرس[۲۲] و تئو ون لیوون[۲۳] است که باید محتوای آن را در امتداد خوانش بلاغی بارت از تصاویر دید. نویسندگان این کتاب ذیل جستاری با عنوان «یک نظریهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی دربارهٔ بازنمایی»، ضمن اشاره به دو رویکرد تاریخی غالب در مطالعات زبان‌شناختیِ شیوه‌های ارتباط غیرکلامی، یعنی مکتب پراگ و مکتب پاریس، مطالعات خود را در متن مکتب‌نوپایی معرفی می‌کنند که بر اساس نظریهٔ «نشانه‌شناسی اجتماعی» مایکل هالیدی[۲۴] بنا شده است و به کاربرد دیدگاه‌های زبان‌شناختی در سایر شیوه‌های بازنمایی می‌پردازد. مکتبی که به گفتهٔ نویسندگان در پی نشانه‌سازی[۲۵] یا مطالعهٔ دال‌ها (مانند رنگ، ژرفانمایی و خط) و نحوهٔ کاربرد آن‌ها برای تحقق معانی (دلالت‌ها) در ساختن نشانه‌ها است و در مقایسه با دستآوردهای مکتب پاریس و تا حدودی تفاوت با آن‌ها شکل می‌گیرد (Kress & Leeuwen, 2006, 6). همین کتاب، در جایی با گریز به کتاب *مبانی زبان*[۲۶] نوشتهٔ رومن یاکوبسن[۲۷] و موریس هله[۲۸] و جستار «مؤلفه‌های متمایزکننده در آواشناسی و واج‌شناسی» آن، بدون نام‌بردن از نظریه نشان‌داری معنایی، مبحث تقابل مؤلفه‌های معنایی نشانه‌های زبان را، برای نشان دادن انضمام معنایی و نحوهٔ ساخته‌شدن «دال‌ها» وام می‌گیرد، که خود می‌تواند گواهی باشد بر فرضِ همانندیِ مفهوم نشان‌داری معنایی با مفهوم دلالت ضمنی (Ibid., 233). کتاب *خوانش تصاویر* را می‌توان در امتداد کتاب *نشانه‌شناسی اجتماعی* دید که گونتر کرس پیش‌تر به همراه رابرت هاج[۲۹] منتشر کرده است و در آن ضمن اهمیت دادن به نقش تفسیرِ رمزگان‌های نشانه‌شناختی به مثابه قراردادهای اجتماعی، به تفسیری زمینه‌گرا[۳۰] از عکس و دیگر نظام‌های نشانه‌ای پرداخته است. در این کتاب اخیر نیز، نویسندگان از مبحث تقابل مؤلفه‌های معنایی نشانه‌های زبان برای تحلیل گفتمان انتقادی[۳۱]، و تطبیق این گفتمان‌ها با متون مختلف، از جمله عکس‌ها استفاده می‌کنند و برای مثال نشان می‌دهند که خوانش یک عکس خانوادگی چقدر به زمینهٔ اجتماعی و تاریخی آن وابسته است و با رویکرد هم‌زمانی تنها می‌توان به بخشی از معنای آن عکس دست یافت (Hodge & Kress, 1995, 221-229).

و اما طبق جست‌وجوی نگارنده در داده‌های پژوهشی داخل و خارج از کشور، از نظریهٔ «نشان‌داری معنایی»، تحت همین عنوان تاکنون در تحلیل عکس استفاده نشده است و تنها در یک مورد و آن‌هم در برداشتی نوعی و نادر از مفهوم «نشان‌داری»، که نشان‌داری را خروج یک شیء از حالت معمول خود می‌داند، مقاله‌ای با عنوان «آنچه کهنه بود، دوباره نو شد: نشان‌داری و عکاسی» به مطالعهٔ ستون عکاسی روزنامهٔ نیویورک‌تایمز در یک بازهٔ سی‌ساله پرداخته است که در آن عکس‌های سیاه‌وسفید به اقتضای زمان و فنآوری جای خود را به عکس‌های رنگی داده‌اند (Ken-nedy, 2005).

مبانی نظری پژوهش

۱. مدار متحدالمرکز زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی

چنانچه بخواهیم از یک منظر کلی به موضوع پژوهش حاضر نگاه کنیم، ابتدا باید پا به قلمرویی بگذاریم که ذیل عنوان «زبان و تصویر» شناخته می‌شود. در این قلمرو، که نوید شکل‌گیری جستارهای آن را چند دهه قبل رومن یاکوبسن در کتاب *روندهای بنیادین در دانش زبان* داده بود، پژوهش در رابطهٔ بین زبان و تصویر از ورطهٔ نشانه‌شناسی فراتر می‌رود و پا به حریم نظام پیشنهادی زبان‌شناسی ساخت‌گرا می‌گذارد. یاکوبسن در جایی از کتاب یادشده می‌نویسد: «موضوع نشانه‌شناسی بررسی انتقال پیام از هر نوع است، در حالی که زبان‌شناسی، تنها به مسئلهٔ انتقال پیام‌های کلامی می‌پردازد. به این ترتیب، از سویی حوزهٔ

عملکرد زبان‌شناسی نسبت به نشانه‌شناسی محدودتر است و از سوی دیگر می‌توان گفت که تمامی پیام‌های غیرکلامی انسان در بردارندهٔ حوزهٔ پیام‌های کلامی است، در حالی که عکس این موضوع صادق نیست. اگر حوزهٔ اصول نشانه‌شناسی را نزدیک‌ترین حوزه به زبان‌شناسی بدانیم، مدار متحدالمرکز وسیع‌تر بعدی می‌تواند کل حوزهٔ ارتباط باشد» (یاکوبسن، ۱۳۷۶، ۴۱). یاکوبسن برای این مهم، تحلیل تطبیقی ساخت‌ها را از طریق بررسی هم‌زمان هنرهای کلامی، موسیقی، نقاشی، رقص، تئاتر و فیلم از ضروری‌ترین وظایف علم نشانه‌شناسی می‌داند. او همان‌طور که در جای‌جای کتابِ مورد بحث تصریح می‌کند؛ زبان‌شناسی را در یک بستر ارتباطی می‌بیند. بر مبنای این انگارش ویژه، او معتقد است «تمامی نظام‌های ارتباطی انسان (که همگی بر نقش بنیادین زبان استوارند) با نظام‌های ارتباطی موجودات بی‌زبان تفاوت بنیادی دارند و این امر به آن خاطر است که تمامی نظام‌های ارتباطی انسان به زبان وابسته است و در شبکهٔ کلی ارتباطات بشری زبان جایگاه نخست را داراست» (همان، ۵۷).

۱. ۱. نقش‌های ارتباطی زبان

یاکوبسن در نظریهٔ «نقش‌های ارتباطی زبان» سه عامل زمینه[۳۲]، رمز[۳۳]، و تماس[۳۴] (مجرای ارتباطی) به سه عامل فرستنده[۳۵]، گیرنده[۳۶] و پیام[۳۷] در روند ایجاد ارتباط می‌افزاید. او این عناصر را تعیین‌کنندهٔ نقش‌های شش‌گانهٔ زبان می‌داند. نقش‌هایی که در هر یک از آن‌ها، پیام به یکی از عناصر شش‌گانهٔ فرآیند زبانی جهت‌گیری[۳۸] دارد. جهت‌گیری در قاموس ساخت‌گرایی «در اصل همان "کنش گفتاری" است، که طرز استفادهٔ ما را از گفتار نشان می‌دهد» (برتنس، ۱۳۹۱، ۵۸). طبق توضیحات یاکوبسن، در نقش عاطفی[۳۹] زبان، جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است؛ در نقش ارجاعی[۴۰]، پیام به بافتِ غیرزبانی یا زمینه (موضوع) جهت‌گیری دارد؛ نقش ترغیبی[۴۱] زبان، جهت‌گیری پیام را به سوی مخاطب (گیرنده) بازمی‌گرداند؛ در نقش فرازبانی[۴۲] جهت‌گیری پیام به سوی رمز (رمزگان) است؛ و در نقش هم‌دلی[۴۳]، پیام به عنصر تماس (مجرای ارتباطی) جهت‌گیری دارد. در این تقسیم‌بندی، تنها در نقش ادبی[۴۴] زبان است که پیام به سمت خودِ پیام یا چگونگی استفاده از رمز (رمزگان) جهت‌گیری دارد. به عبارت دیگر، این نقش از زبان، بیش از آنکه وجههٔ کارکردی داشته باشد، وجههٔ زیباشناختی دارد (Jakobson, 1960, 356). در مراجعه به آرای یاکوبسن دربارهٔ نقش ادبی زبان، یک نکته از اهمیت بسیاری برخوردار است. اینکه، کارکرد ادبی با کاستن از نقش ارتباطی فرستنده و گیرندهٔ پیام، و نیز ارجاع به زمینه یا بافتی غایب، رابطهٔ مدلول[۴۵] ذهنی و مصداق بیرونی را ابتدا مخدوش و دوباره در لایه‌های دیگری از زبان کشف و بازسازی می‌کند.

۱. ۲. رابطهٔ مدلول و مصداق

در نظام زبانی ساخت‌گرای فردیناند دو سوسور[۴۶]، مدلول پیوندی ناگسستنی با دال[۴۷] دارد و با تغییر مصداق، تغییر نمی‌کند. برای مثال دالی چون «جاده» وقتی تلفظ می‌شود، مدلول آن می‌تواند هر جاده‌ای روی زمین باشد. این اعتقاد به سرشت دوگانهٔ نشانه و رهایی مدلول از مصداق، به آنجا برمی‌گردد که سوسور مصداق را، که عنصری اساسی در معنی‌شناسی به‌شمار می‌آید، «پدیده‌ای برون‌زبانی می‌دانست» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۳۲۲). حال اگر بیاییم و برخلاف خواستِ سوسور، به واژهٔ جاده، «چالوس» را بیفزاییم، مدلول ذهنی مخاطب را به مصداقی در دنیای خارج نزدیک کرده‌ایم. تا این مرحله می‌توان گفت که پیام در رخداد زبانی به زمینهٔ ارجاعی (مصداق) مشخصی جهت‌گیری دارد. اما اگر بیاییم و جهت‌گیری پیام را، نه به یک زمینهٔ ارجاعی یا بافتِ غیرزبانی، که بر خود زبان متمرکز کنیم و برای مثال «جاده» را با یک «اسم معنی» که به‌طور مستقل در دنیای خارج از ذهن وجود ندارد و وجودش وابسته به حضور دیگری است، «ترکیب» کنیم و ترکیبی چون «جادهٔ حیرت» بسازیم، بی‌تردید مدلول را از مصداق جدا و بر نقش هنری زبان تأکید کرده‌ایم.

و اما تا جایی که به دال و مدلول در نظام زبانی سوسور مربوط می‌شود، ما چیزی به نام مصداق، که در هم‌بستگی کامل با مدلول باشد، نداریم و مدلول هم تا زمانی رابطهٔ اختیاری خود را با دال حفظ می‌کند، که مصداق دقیقِ خود را نیافته باشد. این رابطهٔ اختیاری در جایی که مصداق حاضر و مدلول بدان اشاره داشته باشد، به یک کنش اجتماعی-ارتباطی صرف می‌انجامد. ولی در جایی که مصداق غایب است یا به دلایلی زیباشناختی ابهام یا ایهام دارد، مدلول خود تبدیل به یک دال جدید می‌شود که رابطه‌اش با مدلول و از آن مهم‌تر، مصداق، دیگر اختیاری نخواهد بود و نیاز به یک فراشد ارتباطی (تفسیری) جدید دارد. برای روشن‌ترشدن موضوع، به همان ترکیبِ مصداقی «جاده چالوس» بازمی‌گردیم. اگر زنجیرهٔ کلامی را در همان ترکیب گسترش دهیم و به‌عبارتی چون «جادهٔ چالوس چشم‌های مه‌آلود تو» برسیم، اینجا دیگر جادهٔ چالوس مصداق آشنای مدلولِ جاده نخواهد بود و خود تبدیل به دال دیگری شده است که در جایی غیرقابل‌انتظار ظاهر و به مدلول دیگری پیوند خورده است. مدلولی که می‌توان بر مبنای واقعیت آن را تفسیر کرد، اما قابل ارجاع به واقعیت به مثابه جهان موجود نیست. آنچنان که فرانک پالمر یادآوری می‌کند «مصداق» عنصر اصلی مطالعات معنی‌شناسی[۴۸] است و معنی‌شناسی تنها به روشی می‌پردازد که ما زبان خود را با تجربیات جهان خارج مرتبط می‌سازیم. طبق تعریف وی، مصداق در مقابل «مفهوم» [= مدلول] به کار می‌رود تا دو جنبهٔ بسیار متفاوت، اما مرتبط از معنی را متمایز سازد. به‌عبارتی «مصداق به رابطهٔ میان عناصر زبانی، نظیر واژه، جمله و غیره از یک سو و تجربیات غیرزبانی جهان خارج از سوی دیگر می‌پردازد و مفهوم به نظام پیچیدهٔ روابطی که میان عناصر زبانی (معمولاً واژه‌ها) وجود دارد، مربوط می‌شود و دربرگیرندهٔ روابط درونی زبان است» (پالمر، ۱۳۹۱، ۶۱-۶۰).

۲. نشان‌داری معنایی

در جستار پیشین به این نکته اشاره شد که در نظام زبان هرچه رابطهٔ دال و مدلول ذهنی‌تر باشد، به همان نسبت مدلول از مصداقِ مشخص در دنیای بیرون از زبان بیشتر فاصله می‌گیرد. هم‌چنین اشاره شد که برای کم‌تر شدن یا از بین رفتن این فاصله، به هم‌نشینی[۴۹] یا جانشینی[۵۰] یک دال با دال‌های دیگر نیاز داریم. اینجا برای مثال می‌توان از دال «کوه» و مدلول آن در ذهن یاد کرد که بر مصداق خاصی در دنیای واقعی دلالت نمی‌کند. اما این دال اگر با اسمی چون «الوند» هم‌نشین یا جانشین شود، دیگر از سویهٔ ذهنی و دلالت عام خارج و بر مصداقی مشخص متمرکز می‌شود. اینجاست که بحث از «نشان‌داری» نشانه‌های زبانی پیش می‌آید. طبق این نظریه، «کوه» هم‌چون هزاران واژه بی‌نشان است و می‌توان آن را با «انتخاب» واژه‌ای چون «الوند» یا در «ترکیب» با همان واژه، نشان‌دار و به مصداق بیرون از زبان نزدیک کرد. اما همان‌طور که در جستار پیشین هم بدان اشاره شد، اگر

نشان‌داری متمرکز بر روابط درون‌زبانی باشد و دال «کوه» با انتخاب واژه یا اسمی چون «صبر» نشان‌دار شود و ترکیبی چون «کوه صبر» را بسازد، آنگاه بین مدلول و مصداق فاصله می‌افتد. با این حساب، در بازگشت به نقش‌های ارتباطی نظام زبان می‌توان گفت که «هر اندازه عملکردِ انتخاب و ترکیب، مدلولی را پدید آورد که به مصداق جهانِ خارج از زبان نزدیک‌تر باشد، این عملکرد بی‌نشان‌تر خواهد بود و به نقش ارجاعی زبان گرایش خواهد داشت، و هرچه این عملکرد نشان‌دارتر شود، جهت‌گیری پیام به سمت خود پیام بیشتر خواهد شد و با فاصله گرفتن مدلول از مصداق، نقش ادبی زبان متبلور خواهد گردید» (صفوی، ۱۳۹۴، ۳۵).

در معنی‌شناسی به فرآیندی که با افزودن مؤلفه‌های معنایی، مدلول را به مصداق نزدیک‌تر می‌کند، نشان‌داری معنایی گفته می‌شود. نشان‌داری معنایی هم در محور جانشینی و هم در محور هم‌نشینی اتفاق می‌افتد. در محور جانشینی، با افزودن مؤلفه‌های معنایی بیشتر می‌توان یک واژه یا مفهوم بی‌نشان را، که دلالت عام، بسآمد بالا و معنای خنثایی در زبان خودکار دارد، با واژهٔ مشابه آن نشان‌دار کرد و عینیت و وضوح معنایی بیشتری بدان بخشید. برای مثال می‌توان به جای واژهٔ عمومی «گاو»، از واژهٔ «ورزا» استفاده کرد که به معنای «گاو نر» است. در نشان‌داری معنایی در محور افقی یا هم‌نشینی زبان نیز وقتی ما برای مثال واژهٔ بی‌نشان «گاو» را با واژهٔ «شیر» ترکیب یا مجاور کنیم، ترکیب وصفی «گاو شیری» ساخته می‌شود که در زبان فارسی، به گاو ماده اطلاق می‌شود. نشان‌داری معنایی در محور هم‌نشینی زبان محدود به واژه نمی‌شود و می‌تواند به جمله یا حتی «متن» نیز تسری بیابد. برای روشن‌تر شدن موضوع شاید بد نباشد که یک زنجیرهٔ زبانی را در مراتب مختلف نشان‌داری بازنمایی کنیم. برای این کار به همان واژهٔ بی‌نشان «گاو» بازمی‌گردیم. در ساختِ مرحله به مرحلهٔ زنجیرهٔ زبانی مورد نظر:

«گاو شیری» نسبت به «گاو»؛

«گاو شیری هلشتاین» نسبت به «گاو شیری»؛

و «گاو شیری قهوه‌ای هلشتاین» نسبت به «گاو شیری هلشتاین»

نشان‌دار شده و این نشان‌داری معنایی با افزودن واژگان توصیفی جدید می‌تواند گسترش بیابد و ضمن تقویت زمینهٔ ارجاعی پیام، مخاطب را به مصداق مشخص‌تری در جهان خارج از زبان دلالت کند. بدین‌ترتیب، عملکرد بر روی محور هم‌نشینی، «مدلول را از نظام زبان به مصداق موجود در جهان خارج از زبان نزدیک‌تر می‌کند» (همان، ۱۰۷).

و اما در بازگشت به زبان هنری فرآیند نشان‌دار کردن معنایی در محور جانشینی و با انتخاب نشانه‌ای به جای نشانهٔ دیگر اتفاق می‌افتد. این انتخاب اغلب بر حسب مشابهت مؤلفه‌های معنایی، در گرایش به قطب استعاری زبان و با فاصله‌انداختن میان مدلول و مصداق انجام می‌گیرد و اجازه می‌دهد که برای مثال به‌جای ترکیب جادهٔ چالوس، از مدلول جاده در ترکیب‌های نشان‌دار دیگری چون جادهٔ خیال، جادهٔ شوق و صدها ترکیب استعاری دیگر، که مصداقی در جهان خارج ندارند، در ادبیات عرفانی بهره ببریم. با این حساب می‌توان مدعی شد که عملکرد روی محور جانشینی، یعنی انتخاب نشانه‌ای به جای نشانهٔ دیگر، «مدلول موجود در نظام زبان را از مصداق جهان خارج دور می‌کند» (همان، ۱۰۸). میان انواع نشان‌داری در گسترهٔ معنی‌شناسی، نشان‌داری معنایی و نشان‌داری ضمنی به پژوهش حاضر ارتباط بیشتری می‌یابد. یک گونهٔ متفاوت هم نشان‌داری التزامی است، که با نشان‌داری ضمنی هم‌پوشانی دارد. بنا بر تعریفی موجز، در نشان‌داری معنایی یکی از متقابل‌های زبانی به لحاظ معنایی گسترش می‌یابد و معنی صورت متقابلش را نیز در بر می‌گیرد. مثلاً در واژه‌هایی نظیر «مرغ‌داری»، واژهٔ «مرغ» معنی واژهٔ متقابل «خروس» را نیز شامل می‌شود و به همین دلیل نسبت به «خروس» بی‌نشان تلقی می‌گردد. در نشان‌داری ضمنی نیز واژه بر حسب مصداق نشان می‌یابد. مثلاً در زبان فارسی، واژه‌ای نظیر «پرستار» در گام نخست، جنسیت «مؤنث» و واژه‌ای چون «قصاب» بر حسب مصداق خارجی‌شان جنسیت «مذکر» را به ذهن متبادر می‌سازند. از همین منظر، نشان‌داری التزامی نیز در ارتباط مستقیم با مؤلفه‌های معنایی است، اما نشان‌داری از یک نظام معنایی دیگر به نظام زبان افزوده می‌گردد. این نظام اخیر، نوعی «نظامِ شناختی» است که در آن برای مثال «زمستان» که در نظام زبان، «نه بهار»، «نه تابستان» و «نه پاییز» است، با مؤلفه‌هایی معنایی نظیر «مرگ»، «استبداد» و «سکوت» همراه می‌گردد. در توضیح بیشتر، «شاید بتوان مدعی شد که "انتخاب بر حسب تشابه معنایی" صرفاً در قالب مؤلفه‌های معنایی نشانه‌ها در لایهٔ نظام زبان صورت نمی‌پذیرد و مؤلفه‌هایی از نظام شناختی به مؤلفه‌های اولیه افزوده می‌شوند»؛ مؤلفه‌هایی که چون وابسته به «شناخت» انسان هستند، عمده‌ترین تقابل‌ها را در بر می‌گیرند و همین اجازه می‌دهد که برای مثال «سرو» نه فقط به دلیل بلندی، که به خاطر برخورداری از مؤلفه‌هایی چون «زیبایی» و «همیشه سبز بودن» جایگزین «قد یار» شود (همان، ۱۵۴-۱۴۹).

۳. نشان‌داری معنایی در عکس

بنا بر گفتهٔ امبرتو اکو[۵۱] «اگر یک چیز در دنیا باشد که نشانه‌شناسی به هیچ رو نتواند آن را بپذیرد، یکی‌دانستن یا جانشین‌کردن مدلول و موضوع [مصداق] است» (احمدی، ۱۳۷۱، ۱۷۰). طبق آن‌چیزی که اکو می‌گوید، رابطهٔ مدلول و مصداق، می‌تواند مهم‌ترین سنجهٔ ارزشیابی نشانه‌های درونی عکس، هم از حیث ارتباط و هم از حیث دلالت به حساب بیاید و ما را به معناهای دیگری در متن کنش‌های پیچیده اجتماعی و فرهنگی دلالت کند. این رابطه البته در تمام انواع عکاسی یا ژانرهای مختلف این رسانه بی‌تردید یکسان نیست و دلالت را در گوناگون‌ترین جلوه‌های انضمامی آن به یاری می‌طلبد. به بیان ساده‌تر، در جایی که یک عکس به محاکاتِ مستقیم واقعیت می‌پردازد و مصداق‌هایی از دنیای بیرونی را بدون هیچ‌گونه تفسیر یا رمزگذاری مضاعف بازنمایی می‌کند، می‌توان گفت که درواقع عملکردی «بی‌نشان» از خود بروز می‌دهد. عملکردی که در مقایسه با خود واقعیت و به دلیل همانندی مدلول و مصداق، متضمن هیچ نوع معنای ثانوی نیست. در نقطهٔ مقابل، وقتی عکاس به جای تقلید بی‌چون و چرای واقعیت، به‌طور ضمنی می‌کوشد که تفسیری از واقعیت مألوف ارائه دهد و آن را با معانی دیگری درگیر کند، می‌توان گفت که نخستین قدم‌ها را برای جهت‌گیری عکس به سمت خود عکس یا نشان‌داری معنایی آن برمی‌دارد.

نشان‌داری معنایی اگرچه یکی از برساخته‌های یاکوبسن در بحث تقابل منطقی واحدهای زبانی مختلف به شمار می‌رود، با این حال این رولان بارت است که در حوزهٔ نشانه‌شناسی تصویر عکاسی، برای نخستین‌بار ذیل دوگانهٔ دلالت ضمنی و دلالت صریح[۵۲] بدان می‌پردازد. درواقع چیزی که بارت از آن به‌عنوان دلالت ضمنی در عکس یاد می‌کند،

در مجموع همان نشان‌داری معنایی، ضمنی و التزامی است. این را مرور آرای وی دربارهٔ دلالت ضمنی بهتر به ما می‌گوید. آرایی که برای دریافت آن‌ها، دست‌کم باید به سه متنی که دربارهٔ عکس نوشته است، سری زد. بارت در کتاب *اتاق روشن: تأملاتی در باب عکاسی* با طرح این پرسش که «چگونه است که مصداق عکاسی همانند مصداق دیگر نظام‌های بازنمایی نیست»، مصداق عکاسی را «نه چیز یحتملاً واقعی که یک تصویر یا یک نشانه به آن ارجاع می‌دهد، بلکه چیز ضرورتاً واقعی که در برابر لنز دوربین قرار گرفته است» معرفی می‌کند و معتقد است در عکاسی نمی‌توان منکر شد که «آن چیز در آنجا بوده است.» او این ویژگی ارجاعی در عکس را نوعی «برهم‌گذاریِ واقعیت و گذشته» می‌داند و آن را نوئم[۵۳] [متعلقِ شناسایی] عکاسی می‌خواند (بارت، ۱۳۷۹، ۱۱۱-۱۱۲).

بارت در مقالهٔ «بلاغت تصویر» نیز به کاوش در ماهیت نشانه‌شناختیِ عکاسی می‌پردازد. منتها در این رویکرد تنها به سراغ تصویر «تبلیغاتی» می‌رود و در بیانِ چرایی این کار، به تعامدی‌بودن «دلالت» در تصاویر تبلیغاتی اشاره می‌کند و اینکه «مدلول‌های پیام تبلیغاتی پیشاپیش توسط ویژگی‌های منحصربه‌فرد محصول تولیدی شکل می‌گیرند و باید تا حد ممکن به‌وضوح منتقل شوند» (Barthes, 1977, 33). نقطه عزیمت بارت در این تک‌نگاری، سنجش نظام نشانه‌ای تصویر با نظام زبان است. چیزی که به عقیدهٔ وی زبان‌شناسان به خاطر مشکوک بودن به ماهیت زبانیِ تصویر، از آن ابا دارند و باور عمومی نیز به خاطر داشتنِ برداشتِ مبهمی از مقاومت تصویر در برابر معنا، آن را نمی‌پذیرد (Ibid., 32). بارت در ادامهٔ مقالهٔ مورد بحث به نظام دلالت‌های یک تصویر تبلیغاتی می‌پردازد و ضمن تفکیک پیام‌های تصویر به سه نوعِ زبانی[۵۴]، شمایلی رمزگذاری‌شده[۵۵] (نمادین) و شمایلی بدونِ رمز[۵۶]، به دلالت‌هایی ضمنی می‌پردازد که سویهٔ شمایلی تصویر می‌تواند در غیاب سویه‌های زبانی و نمادین در ذهن بیننده ایجاد کند. او در نهایت روی پیام شمایلی رمزگذاری‌شده (نمادین) متمرکز می‌شود و خوانش‌های متفاوت از این نوع پیام را که سازندهٔ دلالت‌های متفاوت ضمنی است، ناشی از تنوع و تکثر دانش فرهنگی افراد و قابل مقایسه با «گفتار» یا شکل فردی‌شدهٔ نظام زبان می‌داند (Ibid., 46-51). بارت در نظریات عکاسی خود به چهارچوب سوسوری نظام زبان شدیداً وفادار است و از سوی دیگر چنانکه خود نیز بدان اذعان می‌کند، مفهوم دلالت ضمنی را از آرای لوئی یلمزلف[۵۷] وام می‌گیرد. در این مورد گفته می‌شود که کار بارت یادآور اندیشه‌های پیرس در باب «نشانه‌پردازی بی‌پایان» است. به‌عبارتی «به نظر بارت، نشانه‌ای که واجد دلالت صریح است صرفاً دارای یک دال و یک مدلول است. اما در سطحی دیگر، کل این نشانه، یعنی مجموعهٔ دال و مدلول، در مقام یک دال برای مدلولی دیگر عمل می‌کند و کل این‌ها یک نشانهٔ ضمنی را می‌سازند که واجد دلالتی ضمنی است: درواقع، دلالت ضمنی فرآیندی ذهنی است که از دال آغاز می‌شود و به مدلول یا مدلول‌های ضمنی می‌رسد و این روندی است که بالقوه بی‌پایان است.» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۱۲۷-۱۲۸).

سومین و درواقع نخستینِ بزنگاه مواجههٔ بارت با مفهوم انضمام در عکس، مقالهٔ «پیام عکاسانه» است. او در این مقاله نیز، عکس مطبوعاتی را پارادوکسِ هم‌زیستی دو پیام رمزگذاری‌شده و بدون رمز می‌داند و با اشاره به تقابلِ سطح بیان و سطح محتوا، سخن از دلالت‌های ضمنی به میان می‌آورد. به‌عبارتی، نکتهٔ اصلی مقالهٔ اخیر تأکید بر این نکته است که عکس، در مقامِ یک رسانه با دلالت‌های ضمنی و رمزگان‌های مختلف موضوع سروکار دارد، اما از خود هیچ رمزگانِ مستقل و قابل اتکایی ندارد. اینجاست که بارت به برشماری شش روش بازخوانیِ دلالت ضمنی یا به‌عبارتی انواع نشان‌داری در عکس‌های مطبوعاتی می‌پردازد. شش روش ساختاری که او آن‌ها را به ترتیب در دو دستهٔ سه‌تایی (جلوه‌های فریب[۵۸]، ژست[۵۹]، اشیاء[۶۰]) و (فتوژنیا[۶۱]، زیبایی‌پرستی[۶۲]، نحو[۶۳]) صورت‌بندی می‌کند و معتقد است که دستهٔ نخست را، به این دلیل که دلالتِ ضمنی در آن‌ها با تغییر و تبدیل واقعیت یا همان پیام صریح ایجاد می‌شود، باید از دستهٔ دوم متمایز کرد (Barthes, 1977, 21). روش‌های یادشده در این جستار، همگی به نوعی با مفهوم «نشان‌داری» جور درمی‌آیند، اما برخی (جلوه‌های فریب، ژست، فتوژنیا، زیبایی‌پرستی) بیشتر یادآور نشان‌داری معنایی در محور جانشینی متن عکس هستند و برخی (اشیاء، نحو) ناظر به محور هم‌نشینی آن.

جلوه‌های فریب

در این روش، بدون یادآوری قبلی در سطوح دلالت‌گر عکس مداخله می‌شود تا با استفاده از ارزشِ ویژهٔ آن، پیامی جعلی (فیک) تولید گردد، که به شدت بر واقعیت دلالت می‌کند (.Ibid.).

ژست (پُز)

در این جستار، اشارهٔ بارت به یک «نحو تاریخی» با مفاهیم ضمنی شمایل‌نگارانه است که دلالت‌های خود را از نقاشی، تئاتر، تداعی‌ها، استعاره‌های موجود و در یک کلمه از «فرهنگ» وام می‌گیرد و اجازه می‌دهد بیننده از حالات چهره و بدن در برخی عکس‌ها برداشت دیگرگونی داشته باشد (Ibid., 22).

اشیاء

بارت معتقد است که باید برای چیزی که می‌توان «ژستِ اشیاء» نامید، اهمیت ویژه‌ای قائل شد. به نظر او اشیاء القاگرِ تداعی ایده‌ها یا به‌طور مبهم‌تر، نمادهای واقعی‌اند و اگرچه خود دیگر قدرتی ندارند، اما به‌طور حتم معنادار هستند. از سویی آن‌ها با اینکه در خود ناپیوسته و کامل‌اند، اما در عین حال به مدلول‌های روشن و آشنا اشاره می‌کنند. از این نظر آن‌ها می‌توانند به راحتی ساختار نحوی خود را به وجود آورند (Ibid., 22-23).

فتوژنیا

در فتوژنیا پیام ضمنی در خود تصویر نهفته است و با شگردهای نورپردازی، نوردهی و چاپ، تجلی و تعالی می‌یابد. بارت معتقد است که باید فهرستی از این شگردها تهیه شود که بتوان آن را در واژه‌نامهٔ «اثرات» فنی جای داد. او تهیهٔ این فهرست را فرصتی عالی برای تمایز جلوه‌های زیباشناختی از جلوه‌های دلالتی می‌شمارد (Ibid., 23-24).

زیبایی‌پرستی

به نظر بارت از زیبایی‌پرستی در عکاسی فقط می‌توان به شیوه‌ای مبهم سخن گفت؛ آن‌هم در جایی که عکاسی می‌خواهد به نقاشی میل کند یا در مقام هنر ظاهر شود و یا مدلولی ظریف‌تر و پیچیده‌تر از آنچه را که با دیگر روش‌های دلالت ضمنی ممکن است، ارائه بدهد. او مثال مشهور این گرایش را جنبش تصویرگرایی[۶۴] در عکاسیِ آغاز قرن بیستم می‌داند

(Ibid., 24).

نحو

در تمایز با پنج روش پیشین، که به تک‌عکس‌ها می‌پرداختند، بارت از نحو به‌عنوان یک روش دلالت ضمنی در برابر توالی عکس‌های یک مجموعه سخن به میان می‌آورد و با این وجود هیچ یک از قطعات همان مجموعه را هم دالِ دلالت ضمنی نمی‌داند، بلکه آن را مثالِ آنچه در زبان‌شناسی به ویژگی‌های زِبَرزنجیری[۶۵] یا ویژگی‌های آوایی مربوط به بیش از یک واج (تکیه، زیر و بمی، درنگ و وزن) مشهور است، موکول به توالی و ترکیب و برهم‌کنشِ عکس‌ها می‌کند.

بارت از این همه نتیجه می‌گیرد که «خوانشِ عکس به لطفِ دلالت ضمنی، همواره خوانشی تاریخی است و بستگی به دانشِ مخاطب دارد. درست مثل یک زبان واقعی، که در صورتی قابل فهم می‌شود که فرد نشانه‌های آن را آموخته باشد» (Ibid., 27-28). او هم‌چنین از در مقایسه، معانی عکس را منطبق با سطوح اولیهٔ دلالت زبان در ماهیت اجتماعی و قراردادی آن می‌شمارد و زبان را پدیده‌ای می‌داند که در برابر چیزها موضعی می‌گیرد، که بیانگر واقعیت است. بارت، علاوه بر دلالت‌های ضمنیِ مفروض، به دلالت‌های ضمنی «شناختی» نیز اشاره می‌کند؛ دلالت‌هایی که به دانش و شناختِ فرد از جهان بستگی دارد (Ibid., 30). درواقع او اینجا، بدون آنکه بخواهد به مفهوم «نشان‌داری التزامی» اشاره دارد که پیش‌تر گفته شد از یک نظام معنایی دیگر، به نظام زبان (و اینجا عکس) تحمیل می‌شود.

و اما در یک نگاهِ سراسری به آرای بارت دربارهٔ عکاسی، دوگانهٔ رمزگذاری‌شده و بدون رمز یا به‌عبارتی دوگانهٔ دلالت ضمنی و صریح، همگی به تفسیر واقعیت (مصداق) در عکاسی بازمی‌گردند. به اینکه رابطهٔ دال‌ومدلول در عکس، رابطه‌ای دلبخواهی[۶۶] نیست و فاصله‌ای میان مدلول و مصداق عینی عکس وجود ندارد. بدون‌شک این تفسیر عام از واقعیت، مصداق یا رویدادهای درون عکس، نمی‌تواند تمام گونه‌های گزینشی و هنری و «نشان‌دار»شدهٔ عکس را در بر بگیرد و سطوح بیانگر آن را یکسر در مغایرت با زبان قرار دهد و تلاش خود بارت هم برای تفکیک دلالت‌های ضمنی و صریح یا برگردان عکس به نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای (شمایلی رمزدار) گویای همین مسئله در بازخوانی نظام نشانه‌ای عکس در مقایسه با نظام نمادین زبان است. از این موضوع گذشته، شاید بتوان در یک جمع‌بندی کلی، فرضِ همانندیِ مفهوم «نشان‌داری معنایی» با مفهوم «دلالت ضمنی» را این‌گونه خلاصه کرد: ۱. هر دو مفهوم امکان رمزگذاری مضاعف یا برقراری ارتباط میان نشانه‌های تصویری و نشانه‌های نمادین زبانی را به وجود می‌آورند؛ ۲. هر دو، امکان انضمام‌سازی یا انتخاب معنای مشابه در محور جانشینی را فراهم می‌سازند؛ ۳. هر دو به مؤلفه‌های یک نظام شناختی، فرهنگی، التزامی و دلالتی ارجاع می‌دهند که از بیرون به عکس تحمیل می‌شود؛ ۴. هر دو بازگوکنندهٔ انحراف از دلالت صریح یا زمینهٔ ارجاعی مستقیم به واقعیت (مصداق) هستند و بالاخره ۵. هر دو بر اساس تشابه معنایی دال‌ها را به مدلول‌های دیگر پیوند می‌دهند.

۴. نشان‌داری معنایی در عکس‌های دوئین مایکلز

یکی از عکاسان شناخته‌شده که می‌توان آثار وی را، در بازگشت به روش‌های بازشناسی دلالت ضمنی بارت، محمل انواع نشان‌داری معنایی، هم در محور جانشینی و هم در محور هم‌نشینی دانست، دوئین مایکلز، عکاس معاصر آمریکایی است. آثار مایکلز که او را بیش از هر چیزی با عکس‌های روایی[۶۷] یا «سیکوئنس»هایش می‌شناسیم، در یک نگاه سراسری هم‌نشینی زبان و وجوه ادبی آن را با رسانه‌ای چون عکاسی بازگو می‌کنند و از این جهت گسترهٔ کاملی از نشان‌داری یا انضمام به شمار می‌آیند. اگرچه به این موضوع در جایی اشاره نشده، اما شاید تصادفی نباشد اینکه او با تبار چک، عکس‌هایی خلق کرده است که بیش از آثار هر عکاس دیگری به حال و هوای نظریه‌های مکتب نشانه‌شناسی پراگ نزدیک است. در آثار مایکلز، شعر و مهم‌ترین ارکان آن، یعنی استعاره و مجاز نقشی محوری بازی می‌کنند. البته این شاعرانگی، به سببِ مواجههٔ سراسر آگاهانهٔ عکاس با موضوعاتش به مرز شعر ناب نزدیک می‌شود، اما هرگز بدان دست نمی‌یابد. دلیل اصلی این نزدیکی، استفاده از همان تمهیدات ساختاری است که زبان ادبی برای آشنایی‌زدایی[۶۸] و هنجارگریزی[۶۹] از سویهٔ خودکار و رایج زبان به کار می‌گیرد.

و اما تمام آن شواهدی را که نشان از گرایش آگاهانهٔ مایکلز به شعر و استفاده از تمهیدات معنایی زبان دارد، شاید بتوان از گفت‌وگویی که با ماهنامهٔ فرانسوی «کلیشه» داشته است، استخراج کرد (ر.ک: پایدار، ۱۳۷۹، ۱۹۳-۲۰۷). در این گفت‌وگو، وی عکاسی را نزد خود وسیله‌ای بیانگر می‌داند که می‌تواند با آن واقعیت را زیر سؤال ببرد. او هم‌چنین منبع الهام خود را نه عکاسی، که ادبیات و نقاشی می‌داند و ساختِ سیکوئنس را، راهی برای اجتناب از محدودیت‌ها معرفی می‌کند. در این بین، مایکلز از بیانِ شیفتگی خود به شعر ژاپنی هایکو[۷۰] نیز نمی‌گذرد و «عکس به سبک هایکو» را دارای شکل مبهمی می‌شمارد که حس کنجکاوی را برمی‌انگیزد و انسان را به فکر فرو می‌برد. این اشارهٔ اخیر او، به نظر می‌رسد متأثر از همان چیزی باشد که بارت در کتاب *اتاق روشن* می‌گوید؛ اینکه هایکو علائم و نشانه‌گذاری غیرقابل‌ظهوری دارد (بارت، ۱۳۷۹، ۷۸). از جمله مسایل دیگری که مایکلز در این گفت‌وگو بدان‌ها اشاره و اعتراف می‌کند، دلبستگی به سرودن شعر، تمایل به سوررئالیسم و ضمیر ناخودآگاه، گرایش به مذاهب شرقی، و خوانشی متافیزیکی از واقعیت است، که همگی در نشان‌دار کردن عکس‌های وی نقش مهمی بازی می‌کنند. این نشان‌داریِ تصویری، اما، در محدودهٔ خاصی از مضامین مثل مرگ، عشق، خشونت، زندگی پس از مرگ، ارتباط پدر و پسر، تصوف و عرفان و جنبه‌های اروتیکِ عشق اتفاق می‌افتد.

در فرآیند نشان‌دار کردن عکس، یکی از تقابل‌های ساختاری کارهای مایکلز، رجوع به مفاهیم مستعار و متضاد پُر و خالی است. از این نظر واقعیت برای وی، بستری «بی‌نشان» و گستره‌ای از عینیت‌های خنثی یا «خالی» است، که می‌توان آن را با مؤلفه‌ای معنایی و انضمامی یا با فاصله انداختن میان مدلول و مصداق عکس، نشان‌دار یا «پُر» کرد. این حقیقت را از همان نخستین مجموعهٔ مایکلز، یعنی «نیویورک خالی» (۱۹۶۴) می‌توان پیگیری کرد. مجموعه‌ای که در ارتباطِ مستقیمِ بینامتنی[۷۱] با عکس‌های مستند اوژن آتژه[۷۲] از خیابان‌های خالی پاریس قرار دارد. عکس‌هایی که به دلیل استفادهٔ آتژه از نوردهی طولانی‌مدت، به حذف آدم‌ها از مناظر شهری پاریس انجامیده و کیفیتی رویایی و سوررئال پیدا کرده‌اند. همین گرته‌برداریِ صحنه‌های خالی از انسان در نیویورک خالی هم هست که گویا مایکلز را به فکر پرکردن تصاویر از حضور انسان

می‌اندازد. به‌عبارتی «با شیوه‌ای که مایکلز در این کار پی گرفت، فرصتی کافی برای او فراهم آمد تا بتواند پس از آنکه دوربین، مکان و زاویهٔ مناسب خود را یافت، به هدایت مدل‌ها در فیگورهایی برگزیده و موقعیتی از پیش فکرشده بپردازد و از آن‌ها بخواهد تا در حالتی از حرکت عادی و روزمرهٔ خود در خیابان ثابت بمانند» (پایدار، ۱۳۷۹، ۴۱) (تصویر ۱). این تجربهٔ نوعی عکاس را، که تلاش معکوس او در بازآفرینی واقعیت را نشان می‌دهد، شاید بتوان در زمرهٔ نشان‌داری در محور هم‌نشینی به حساب آورد و آن‌هم به این دلیل ساده که فاصله‌ای میان مدلول و مصداق عینی و واقعی عکس نیفتاده است و در عوض زمینهٔ ارجاعی عکس به موضوع یا واقعیت بیرونی تقویت شده است.

تصویر ۱. *بعد از بالتوس*، دوئین مایکلز (۱۹۶۶). مأخذ: (URL 1)

در گذار از این مرحله، مایکلز تحت تأثیر نقاشی سوررئالیسم، به‌ویژه جناس‌های تصویری رنه مگریت[۷۳] به بینشی دست می‌یابد که نشان‌داری معنایی در محور جانشینی یا انتخاب نشانه‌ای به جای نشانهٔ دیگر را به راحتی ممکن می‌سازد؛ بینشی مبتنی بر «خیال» که سوررئالیست‌ها نشان دادند ریشه در خود واقعیت دارد و با جابه‌جایی یا تصرف در سطوحی از واقعیت ممکن می‌شود. نویسندهٔ کتاب *مبانی زیباشناسی*، در جستاری با عنوان «بازی با رمزگان» به یکی از تابلوهای مگریت با عنوان *وضعیت بشر* اشاره می‌کند که در آن مرز واقعیت و ناواقعیت به سود واقعیت به هم می‌ریزد؛ تابلویی که یک منظره را با واسطهٔ یک پنجره، درست در برابر خود آن منظره، هم‌زمان قاب می‌گیرد و پنهان می‌کند و در نهایت خود به بخشی از یک قاب بزرگ‌تر تبدیل می‌شود (تصویر ۲). او این سنتزِ نقاشانهٔ مگریت را، که باعث می‌شود ما با سه سطح تودرتو از «واقعیت» روبرو شویم، نه گسست از سنت نقاشی توهم‌زای غرب، که نوعی بازی با رمزگانِ همین‌گونه از نقاشی قلمداد می‌کند و می‌نویسد: «مگریت با نکته‌بینی گفته است آنچه باید نقاشی شود *تصویر شباهت* است تا از این طریق بتوان "به کمک تصاویر ناشناخته از چیزهای شناخته‌شده، راز مطلق امر مرئی و امر نامرئی را مطرح کرد"» (سوانه، ۱۳۹۳، ۶۵-۶۶).

مایکلز در پاسخ به این بینش جدید، یعنی تولید «تصاویر ناشناخته از چیزهای شناخته‌شده» یا به‌عبارتی دقیق‌تر نشان‌داری معنایی بر حسب شباهت، در نخستین گام پرتره‌هایی «با» یا «بی» حضور مگریت از او خلق می‌کند که پر از ارجاعات معنایی به آثار نقاش و گاه فراتر از آن به تاریخ نقاشی و عکاسی هستند. عکس‌هایی که مانند نقاشی‌های مگریت، همگی از برهم‌گذاری واقعیت شکل می‌گیرند. در یکی از این

تصویر ۲. *وضعیت بشر*، رنه مگریت (۱۹۳۳). مأخذ: (URL 2)

پرتره‌ها که حاصل نوردهی متعدد[۷۴] نگاتیو است، نشان‌داری یا انضمام معنایی به گونهٔ مضاعفی اتفاق می‌افتد (تصویر ۳). به‌طوری که بیننده هم شاهد «جانشینی» پیکر نقاش با یکی از مضامین کلیدی کارهای او در عینیت‌زدایی از مصداق بیرونی است و هم شاهد تلمیحی هرچند گم و گنگ به شاهکار ولاسکس[۷۵]، یعنی تابلوی ندیمه‌ها[۷۶] است که در آن تصویر شاه و ملکه، همچنان که تصویر مگریت در عکس مورد بحث، منعکس در آینه است و حضوری مبهم و نامتعین دارد (تصویر ۴). نکتهٔ مهمی که نباید در مورد پرتره‌های مایکلز از مگریت از منظر نشان‌داری معنایی فراموش کرد، بی‌نشانی این پرتره‌ها نسبت به زبان عمومی نقاشی‌های مگریت است. چه، نقاشی‌های مگریت برای رسیدن به این مرحله از بازنمایی واقعیت، خود یک بار مسیر نشان‌داری معنایی را در بستری از استعاره به‌طور کامل پیموده‌اند و «انتخاب» دایرهٔ واژگانی آشنای آن‌ها، به نوعی حکم همان‌گویی یا همان چیزی را دارد که بارت از آن به‌عنوان «پیام بدون رمز» یاد می‌کند. برای مثال دربارهٔ تابلوی ندیمه‌ها، علاوه بر تلمیحات و اشاراتی که در برخی آثار مگریت مثل بازیکن مخفی[۷۷] (۱۹۲۷) به اثر مشهور ولاسکس به چشم می‌خورد، در نامهٔ مهم وی به میشل فوکو[۷۸] نیز، به دلایلی که به عکس مایکلز نیز مربوط می‌شود، ذکری از آن به میان می‌آید: «*ندیمه‌ها* تصویر مرئیِ اندیشهٔ نامرئیِ ولاسکس است. پس آیا امر مرئی گهگاه مرئی است؟ به این شرط که اندیشه منحصراً از تصاویر مرئی شکل گرفته باشد» (فوکو، ۱۳۷۵، ۵۹-۶۰).

در پرتره‌ای دیگر که مایکلز سال‌ها بعد، از قضا درست در آخرین سال زندگیِ جوزف کورنل[۷۹] یکی از پیشگامان هنر جفت‌کاری[۸۰] گرفته است، کورنل را می‌بینیم که در سایه‌روشن مبهم عکس، در کنار پنجرهٔ نورانیِ نیم‌باز، بالای تختخوابی خالی ایستاده و به حشره‌ای (چه بسا به روح

خودش) چشم دوخته که در یک بطری کوچک شیشه‌ای محبوس شده است (تصویر ۵). این عکس ضمن ارجاعات ظریف و شاعرانه به فضای مألوفِ جعبه‌های سوررئالیستی کورنل، یک جانشینی معنایی پیچیده را با «انتخاب»های عکاس رقم می‌زند که در مجموع حاصل نگاه استعاری به موضوع و بده‌بستان با واقعیتِ زندگی شخصی و هنری سوژه است. و صدالبته در کنار همهٔ این‌ها یادآور درون‌مایهٔ «تناسخ»ست که در یک فرآیند نشان‌داری مضاعف در محور جانشینی، داستان مسخ فرانتس کافکا[۸۱] را نیز به ذهن می‌آورد.

تصویر ۳. *رنه مگریت*، دوئین مایکلز (۱۹۶۵). مأخذ: (URL 3)

تصویر ۴. *لاس منیناس*، دیه‌گو ولاسکس (۱۶۵۶)، مأخذ: (URL 4)

و اما اگر بخواهیم مسئلهٔ نشان‌داری معنایی در محور هم‌نشینی یا به قول بارت «نحو» به مثابه دلالت ضمنی در آثار مایکلز را بازگو کنیم، بی‌تردید با سیکوئنس‌های او مواجه می‌شویم که هم‌زمان از «انتخاب» و «ترکیب» برش‌هایی از یک روایت تصویری به وجود آمده‌اند. پیش از هر چیز یادآوری یک نکتهٔ کلیدی دربارهٔ ماهیت کلی کارهای روایی او، شاید راهگشا به نظر بیاید. مایکلز که در جایی برای تبیین مناسبتِ عکس‌های فراواقعی‌اش با واقعیت مألوف، از رؤیاهای مشترک انسانی می‌گوید و

تصویر ۵. *جوزف کورنل*، دوئین مایکلز (۱۹۷۲). مأخذ: (URL 5)

می‌افزاید: «تصور کنید فرد موقرمزی در شیکاگو خواب ببیند که با آدم تاسی در خیابان روبرو شده است و آن مرد تاس در نیویورک از خواب برخیزد و به یاد آورد که در رؤیاهایش مرد موقرمزی را در شیکاگو دیده است» (پایدار، ۱۳۷۹، ۱۲۶). درواقع او اینجا، به شعری از چانگ تزو[۸۲]، شاعر تائوئیست[۸۳] باستان اشاره می‌کند، که اریک فروم[۸۴] در کتاب *زبان از یاد رفته*، با پرسیدن اینکه واقعیت چیست؟ و چگونه می‌توان گفت آنچه در خواب دیده‌ایم غیرواقعی است؟، به آن ارجاع می‌دهد: «دیشب در خواب، خویشتن را به شکل پروانه‌ای دیدم و اکنون نمی‌دانم من انسانی هستم که در رؤیا خود را پروانه یافته است و یا پروانه‌ای هستم که اکنون در رؤیاهای دیگری خود را انسان می‌بیند» (فروم، ۱۳۷۸، ۱۰). یادآوری این نکته دربارهٔ مناسبات رؤیا و واقعیت، از آن رو بسیار مهم می‌نماید، که عکس‌های روایی مایکلز، بیش از آنکه کوششی برای رهسپاری از واقعیت به ناواقعیت باشد، با تکیه بر نشان‌داری معنایی در محور هم‌نشینی، در روندی معکوس سعی در نزدیک کردن ناواقعیت به واقعیت یا مصداق واقعی دارند. برای این کار او، ضمن انتخاب لوکیشنی ساده می‌کوشد از «امکانات شناخته‌ای چون ارائهٔ پرسپکتیوی متعارف، عمق میدان وضوح وسیع و جانشینی خاکستری‌های هم‌ارز با درجهٔ رنگ‌های آشنایی که از اشیاء در طبیعت سراغ داریم» و افزون بر این‌ها، «تقلید از الگوی عادی دیدن با قرار دادن دوربین در نقطه‌ای هم‌ارتفاع با چشم انسان، و نیز با ترکیب‌بندی نسبتاً کلاسیک تصاویر به سویهٔ واقع‌نمای عکس‌هایش» سامان ببخشد (پایدار، ۱۳۷۹، ۱۱۹).

نکتهٔ دیگری که به فهم نشان‌داری معنایی در محور هم‌نشینی در تصاویر روایی مایکلز کمک شایانی می‌کند، این است که وی همواره عکس‌هایش را به انضمام کلام منتشر می‌کند. او در گفت‌وگویی با هفته‌نامهٔ نیویورکر دلیل استفادهٔ ضمنی از نوشتار را، باور به نارسایی عکس در توصیف دقیق واقعیت می‌داند. او هم‌چنین از خلقِ مفهوم جدیدی به نام «پرترهٔ منثور»[۸۵] سخن به میان می‌آورد و در توضیح آن می‌گوید: «یک پرترهٔ منثور لزوماً به شما نشان نمی‌دهد که یک شخص چگونه به نظر می‌رسد و بازتولید خط به خط یک چهره نیست. یک پرترهٔ منثور دربارهٔ چیستی ماهیت شخص به شما می‌گوید [...] بنابراین، برای من، یک پرترهٔ منثور دربارهٔ یک شخص است، تا خودِ یک شخص» (Bohnacker, 2014). توضیحی که مایکلز از پرترهٔ منثور می‌دهد، نه بازگوی نکتهٔ تازه‌ای دربارهٔ پرتره‌نگاری است و نه بیانگر دقیقِ رفتار وی با برخی سوژه‌های مشهور انسانی‌اش مثل مگریت. این رفتار انضمامی وی با عکس، اشاره به رابطهٔ روساختی تصاویرش با

ادبیات دارد، که اجازه می‌دهد با اقتباس تقابل‌های ساختاری زبان، «نحو» بیانگری به ترکیبِ عکس‌های هم‌نشین در سیکوئنس‌هایش ببخشد. نحوی که گفتیم بارت از آن به‌عنوان یک روش دلالت ضمنی در توالی و ترکیبِ عکس‌های یک مجموعه سخن می‌گوید. این نحو، وقفه‌ها یا گسستگیِ ناگزیرِ میان عکس‌های روایی مایکلز را می‌پوشاند و امکان پیوستگی ساختاری و ارجاعات درون‌متنی و برون‌متنی را در آن‌ها فراهم می‌کند. به‌طوری که اغلب سیکوئنس‌های او، درست مانند یک متن یا گزارهٔ کلامی با هر عکس کامل و کامل‌تر می‌شود و در نهایت معنای کلی خود را می‌سازد. این نوع عکس‌های روایی، که مجموعهٔ *چیزها عجیب‌اند* (تصویر ۶) مشهورترین نمونهٔ آن به‌شمار می‌رود، گواهِ نشان‌داری معنایی در محور هم‌نشینی است که با افزودن واژگان توصیفی و تصویری جدید به عکس‌های قبلی، امکان خوانشی افقی از آن‌ها را به بیننده می‌دهد و او را به مصداق، مدلول یا مفهوم مشخصی در دنیای خارج از عکس نزدیک‌تر می‌کند. آنچه این نشان‌داریِ هم‌نشینی را در نگاه بیننده تقویت می‌کند، روایت خطی و مجازهای جزء به کل و استفاده از قالب فریم به فریم سینمایی است. با این حال در همین مجموعهٔ یادشده، که در آن هر عکس نسبت به عکس قبلی نشان‌دار و نسبت به عکس بعدی بی‌نشان محسوب می‌گردد، یک نشان‌داری معنایی هم در محور جانشینی اتفاق می‌افتد که امکان نوعی برجسته‌سازی و واقعیت‌گریزی را به عکاس می‌دهد و آن ابعاد غول‌آسای انسانی است که در فریم دوم به بعد ظاهر می‌شود.

تصویر ۶. *چیزها عجیب‌اند*، دوئین مایکلز (۱۹۷۳). مأخذ: (URL 6)

و اما اگر بخواهیم نشان‌داری معنایی در آثار مایکلز، به‌ویژه در عکس‌های روایی او را در التزام به یک نظام شناختی برآمده از تاریخ هنر صورت‌بندی کنیم، این عکس‌ها کوششی است برای فرا رفتن از واقعیتِ بی‌نشان و گام گذاشتن در مسیر لوایح و لوامعِ ناخودآگاه یا همان «وضعیت ذهنی بی‌آغاز و انجام در نهاد بشر» که آندره برتون در کتاب *سرگذشت سوررئالیسم* می‌گوید (برتون، ۱۳۸۱، ۲۷۶). در این مسیر، وی بیش از هر کسی وام‌دار مگریت است و او را نخستین کسی می‌داند که با روشنگری در تصورات پیشین‌اش از واقعیت، تردید به وجود می‌آورد (پایدار، ۱۳۷۹، ۴۵). استفاده از اشیاء واقعی برای جانشینی با واقعیت، استفاده انضمامی از نوشتار، اصرار بر نام‌گذاری آثار، به هم ریختن مقیاس‌ها، تأکید بر حضور و غیابِ هم‌زمانِ اشیاء یا نفی واقعیت آن‌ها، و از همه مهم‌تر انکار وجوه شمایلی تصویر، از جمله مناسباتی است که میان عکس‌های مایکلز و دنیای ویژهٔ نقاشی‌های مگریت برقرار است. اوج این بده‌بستان را می‌توان در سیکوئنسی چون *آینهٔ آلیس* (تصویر ۷) دید که ترکیبی از نشان‌داری هم‌زمان در محور جانشینی و هم‌نشینی است و ضمن ارجاع به دو نقاشی مگریت، یعنی *ارزش‌های شخصی* (تصویر ۸) و *کلید کشتزارها* (تصویر ۹)، ارتباطی بینامتنی نیز با داستان معروف *آلیس در سرزمین عجایب* برقرار می‌کند. با این تفاصیل، چیزی که این دو هنرمند را، بسیار به هم نزدیک می‌کند، نه اشیاء و اشکال واقعی و نه حتماً تفسیر متفاوتی از واقعیت، که رابطه با زبان است. نکته‌ای که خود مایکلز نیز بعد از ۶۰ سال عکاسی بدان اعتراف می‌کند: «من همیشه داستان گفته‌ام و همه چیز دربارهٔ زبان و ایده‌ها است تا چیزها» (Noble, 2019).

تصویر ۷. *آینهٔ آلیس*، دوئین مایکلز (۱۹۷۴). مأخذ: (URL 7)

تصویر ۸. *ارزش‌های شخصی*، رنه مگریت (۱۹۵۲). مأخذ: (URL 8)

تصویر ۹. *کلید کشتزارها*، رنه مگریت (۱۹۳۳). مأخذ: (URL 9)

نتیجه

بنا بر یافته‌های این پژوهش، برخی از مکاتب راست‌کیشِ نشانه‌شناسی، بر تفاوت بنیادین نشانه‌های دیداری (شمایلی) و زبانی (نمادین) تأکید دارند و تصاویر عکاسی را به واسطهٔ تقلید یا تشابه عینی با واقعیت، مجرای انتقال معانی ضمنی و زبانی نمی‌دانند. در گذار از این ذهنیت جزمی، نشانه‌شناسانی چون رولان بارت در مواجهه با نشانه‌های دیداری میان شباهت بر مبنای «همانندی» و «بیانگری» تمایز قائل می‌شوند و نشانه‌های عکس را بر حسب دلالت به دو گونهٔ شمایلیِ رمزدار (نمادین) و شمایلیِ بدون رمز تقسیم می‌کنند. طبق این تقسیم‌بندی، نشانه‌های گونهٔ نخست شأن «دلالت ضمنی» و نشانه‌های گونهٔ دوم، شأن «دلالت صریح» به خود می‌گیرند. همین نگره نزد رومن یاکوبسن، که تمامی پیام‌های غیرکلامی انسان را در بردارندهٔ حوزهٔ پیام‌های کلامی می‌داند و نه بالعکس، به ایدهٔ مدار متحدالمرکز میان نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی در حوزهٔ ارتباط می‌انجامد. با این تفاصیل، از جمله مسائلی که می‌تواند در موازنهٔ نشانه‌شناختی عکس و زبان و نیز کاوش معنا در متن تصاویر عکاسی مورد مطالعهٔ جدی قرار گیرد، نظریهٔ «نشان‌داری» یاکوبسن و به‌ویژه مفهوم «نشان‌داری معنایی» است، که اجازه می‌دهد مؤلفه‌های معنایی یک اثر عکاسانه را، در «ارجاع» به واقعیت یا «انحراف» از آن به بررسی بنشینیم. بدین منظور ابتدا به توضیح مفهوم نشان‌داری به‌عنوان یکی از راه‌های آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی و هنجارگریزی در گسترهٔ مطالعات زبان‌شناختی ادبیات پرداخته شد و سپس با اثباتِ فرضِ شباهت یا این‌همانیِ مفهوم نشان‌داری با مفهوم دلالت ضمنیِ عکس نزد بارت، از آن برای خوانش عکس‌های استعاری و انضمامی دوئین مایکلز، استفاده به عمل آمد. در این مطالعه مشخص شد که مایکلز که بنا بر گفتهٔ خود وابستگی زیادی به واژگان (هم شعر و هم نثر) دارد یک جا برای بازگردانی واقعیت به عکس‌های خود و در جای دیگر برای رویگردانی از واقعیتِ مألوف، خنثی و «بی‌نشان»، و نیز فاصله انداختن میان مدلول و مصداق عکس‌های خود، از نشان‌داری هم در محور هم‌نشینی (مبتنی بر ترکیب و مجاورت) و هم در محور جانشینی (مبتنی بر انتخاب و مشابهت) سود می‌برد و در جایی که عینیت عکس‌ها بازگوی شباهتِ مدلول و مصداق نیست، متوسل به نوع خاصی از نشان‌داری، یعنی نشان‌داری التزامی یا ضمنی می‌شود که از یک نظام شناختی یا به بیان دقیق‌تر فرهنگی به عکس‌ها تحمیل می‌شود. این نظام شناختی و معانی ضمنی در عکس‌های مایکلز، از شعر، داستان، افسانه، اسطوره، فلسفهٔ عامیانه، نوعی عرفان شرقی و صدالبته باورهای مذهبی و روان‌شناختی نشأت می‌گیرد و اجازه می‌دهد انتخاب‌های او صرفاً بر حسب تشابه صوری و معنایی با واقعیت صورت نگیرد و بتواند از تقابل‌های دیگری در شکل‌گیری ساختار روایی عکس‌هایش بهره ببرد.

پی‌نوشت‌ها

1. W.J.T Mitchell.
2. Richard Rorty.
3. The Linguistic Turn.
4. The Pictorial Turn.
5. Simulacra.
6. Charles Sanders Peirce.
7. Symbolic Signs.
8. Image.
9. Imitation.
10. Iconic Signs.
11. Connotation.
12. Concrete.
13. Social Semiotics.
14. Semantic Markedness.
15. Structural Linguistics.
16. Duane Michals.
17. Representational.
18. Goran Sonesson.
19. Roland Barthes.
20. Groupe M.
21. Photo-Essay.
22. Gunther Kress.
23. Theo Van Leeuwen.
24. Michael Halliday.
25. Sign-Making.
26. Fundamentals Of Language.
27. Roman Jakobson.
28. Morris Halle.
29. Robert Hodge.
30. Contextual.
31. Critical Discourse Analysis.
32. Context.
33. Code.
34. Channel.
35. Sender.
36. Receiver.
37. Message.
38. Orientation.
39. Emotive.
40. Referential.
41. Conative.
42. Met Al.Inguistic.
43. Phatic.
44. Poetic.
45. Signified.
46. Ferdinand De Saussure.
47. Signifier.
48. Semantics.
49. Syntagmatic.
50. Paradigmatic.
51. Umberto Eco.
52. Denotation.
53. Noeme.
54. Linguistic Message.
55. Coded Iconic Message.
56. Non-Coded Iconic Message.
57. Louis Hjelmslev.
58. Trick Effects.
59. Pose.
60. Objects.
61. Photogenia.
62. Aestheticism.
63. Syntax.
64. Pictorialism.
65. Suprasegmental.
66. Arbitrary.
67. Photo-Sequences.
68. Defamiliarization.
69. Deviation.
70. Haiku.
71. Intertextuality.
72. Eugene Atget.
73. Rene Magritte.
74. Multiple-Exposure.
75. Diego Velazquez.
76. Las Meninas.
77. The Secret Player.
78. Michel Foucault.
79. Joseph Cornell.
80. Assemblage.
81. Franz Kafka.
82. Chuang Tzu.
83. Taoist.
84. Erich Fromm.
85. Prose Portrait.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

بارت، رولان (۱۳۷۹). *اتاق روشن؛ تاملاتی در باب عکاسی*. برگردانِ فرشید آذرنگ. چاپ اول. تهران: نشر ماه‌ریز.

برتنس، هانس (۱۳۹۱). *مبانی نظریهٔ ادبی*. برگردانِ محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ سوم. تهران: نشر ماهی.

برتون، آندره (۱۳۸۱). *سرگذشت سوررئالیسم؛ گفت‌وگو با آندره برتون*. برگردانِ عبدالله کوثری. چاپ اول. تهران: نشر نی.

پالمر، فرانک ر. (۱۳۹۱). *نگاهی تازه به معنی‌شناسی*. برگردانِ کورش صفوی. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.

پایدار، عبدالرضا (۱۳۷۹). *دنیای تصاویر روایی دوئین مایکلز*. چاپ اول.

تهران: نشر امیرکبیر.
سوانه، پیر (۱۳۹۳). *مبانی زیباشناسی*. برگردانِ محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ سوم. تهران: نشر ماهی.
صفوی، کورش (۱۳۹۴). از *زبان‌شناسی به ادبیات (جلد دوم: شعر)*، چاپ پنجم. تهران: نشر سوره مهر.
فروم، اریک (۱۳۷۸). *زبان از یاد رفته*. برگردانِ ابراهیم امانت. چاپ ششم. تهران: نشر فیروزه.
فوکو، میشل (۱۳۷۵). *این یک چپق نیست*، برگردانِ مانی حقیقی، چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. برگردانِ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: نشر آگه.
میچل، ویلیام جی. تی. (۱۳۹۸). *درآمدی بر نظریه تصویر*. برگردانِ صالح نجفی. فصلنامه حرفه: هنرمند، شماره ۷۴، ۲۵-۲۹.
http://www.hosseiniehershad.ir/dL/search/default.aspx?Term=29744&Field=0&DTC=50
یاکوبسن، رومن (۱۳۷۶). *روندهای بنیادین در دانش زبان*. برگردانِ کورش صفوی. چاپ اول. تهران: نشر هرمس.

Barthes, Roland (1977), *Image Music Text*, Translated by Stephen Heath, London: Fontana Press.

Bohnacker, Siobhan (2014), the Last Sentimentalist: A Q. & A. with Duane Michals, *The New Yorker magazine*, (https://projects.newyorker.com/portfolio/michals-empty-ny/).

Eco, Umberto (1988), *Le Signe*, Brussels: Editions Labor.

Hodge, Robert & Gunther Kress (1995), *Social Semiotics*, third printing, New York: Cornell University press.

Jakobson, Roman (1960), *Style in Language*, edited by Thomas Sebeok, Cambridge: The MIT Press.

Kennedy, Marie (2005), What was old is new again: Markedness and Photography, *LMU Librarian Publications & Presentations*. 78. (https://digitalcommons.lmu.edu/librarian_pubs/78).

Krees, Gunther & Theo van Leeuwen (2006), *Reading images; the grammar of visual design*, second edition published, New York: Routledge.

Mitchell, W.J.T (1994) *Picture theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, London: the University of Chicago Press Ltd.

Nobel, Lou (2019), Duane Michas, Interview with *The Photographic Journal*. https://thephotographicjournal.com/interviews/duane-michals/

Sonesson, G. (2010), Rhetoric from the standpoint of the Life-world, In *G. Sonesson, & M. G. Dondero (Eds.), "Le Groupe Mu. Quarante ans de recherche collective" Nouveaux actes sémiotiques*.(http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3324)

Sonesson, Goran (1996), An essay concerning images: From rhetoric to semiotics by way of ecological physics, *Semiotica, Vol 109, Issue 1-2*. https://www.researchgate.net/publication/ 251679797

URL1: https://www.artsy.net/artwork/duane-michals-after-balthus

URL2: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html

URL3: https://www.sfmoma.org/artwork/85.796

URL4: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas

URL5: https://loeildelaphotographie.com/en/duane-michals-1952-1962

URL6: https://iphf.org/inductees/duane-michals

URL7: https://iphf.org/inductees/duane-michals

URL8: https://www.sfmoma.org/artwork/98.562

URL9: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/magritte-rene/key-fields-clef-des-champ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی