پیامدهای فرهنگی عکاسی دیجیتال

ویلیام، جی. میشل
ترجمه فرشته نصیرزاده

دعاوی اعتبار

صد و پنجاهمین سال هنر عکاسی، درست و به جا همراه با شور و هیجانی جهانی حول محور اعتبار عکس در مقام 'مدرک'، با ادعایی در خصوص اینکه دوربین دروغ نمی‌گوید، آغاز شد. در ۴ ژوئن ۱۹۸۹ جنگنده‌های نیروی دریایی آمریکا، دو هواپیمای می جی.۲۳ (MiG) لیبیایی را آن سوی دریای مدیترانه نزدیک ساحل لیبی مورد هدف قرار دادند، لیبی ضمن متهم شمردن این اقدام نشست فوری شورای امنیت سازمان ملل را به منظور محکوم کردن آنها خواستار شد. علی سانی منتظر Ali Sunni Montasser سفیر لیبی در سازمان ملل اظهار داشت که آنها هواپیماهای اکتشافی غیرمسلح در حال انجام مأموریت همیشگی بودند. سخنگوی آمریکا با زیرسئوال بردن این ادعا خاطرنشان کرد "ما عکس‌هایی داریم که مسلح بودن هواپیماها را اثبات می‌کنند. بدین جهت دیپلمات لیبی متهم به دروغگویی شد. دیپلمات لیبی عیناً در پاسخ گفت: «فردی که ادعا می‌کند من دروغگویم او خود دروغگوست، به این دلیل که ما در غیرمسلح بودن هواپیماهایمان اطمینان داریم.» سپس سفیر آمریکا ورنان والترز Vernon Walters براساس ادعایش عکس‌های محوی را ارائه کرد که در آنها مسلح بودن یکی از هواپیماهای می جی -۲۳ به موشک‌های هوا به هوا مشهود بود (تصویر ۱.۳). در ادامه پرسید: «آیا تصور می‌کنید آنها دسته‌های گل سرخی است که پائین بال هواپیما کار گذاشته شده‌اند؟» سفیر لیبی سریعاً اظهار داشت که این عکس‌ها دستکاری شده و کاملا ساختگی‌اند. او اعتراض خود را رسماً دال بر این مطلب که این عکس‌ها غیرواقعی‌اند و با شیوه‌ای هالیوودی کارگردانی شده‌اند،

اعلام کرد.

این مذاکره کنایه‌آمیز با اینکه تنها کمی از آنچه را که به‌واقع درساحل لیبی که در آن روز از ماه ژوئن رخ داده بود آشکار می‌سازد، ولی سرسختی عجیب دعاوی اعتبار دوربین را به اثبات می‌رساند.

همان‌طور که سوزان سونتاگ Susan Sontag متذکر شده است: «یک عکس مدرکی غیرقابل‌انکار و شاهدی مسلم برای امری مفروض، قلمداد می‌شود.» والترز می‌توانست با چهره‌ای مصمم تأکید داشته باشد که می‌توانید با چشم‌های خودتان ببینید که آنها موشک‌اند یا نه، اگر چه عکس‌های او نشانگر هیچ جزئیاتی از هواپیما نبود و در ضمن به سختی قابل فهم بود. همچون همهٔ ما که به این احتمال قوی واقفیم که عکس نمایانگر چیزیست که زمانی وجود داشته است، سفیر منتظر نیز صلاح بر این ندید که عکس‌ها را موضوعاتی فاقد ارزش قلمداد کند. او در عوض نظر قاطعانه‌تری مبنی براینکه آن عکس‌ها مدرکی جعلی‌اند و صرفاً جهت فریب دادن جمعی ساده‌لوح، با سوءاستفاده از ارتباط ویژهٔ عکس با واقعیت، ساخته شده‌اند ارائه داد. این نظر به‌هیچ وجه از نظر تکنیکی ناممکن نیست بلکه هر فردی با دسترسی به چند تصویر هواپیما و یک کامپیوتر شخصی به کمک یک نرم‌افزار تصویرپردازی‌ارزان قیمت، می‌تواند این نوع عکس‌ها را ظرف چند دقیقه بسازد.

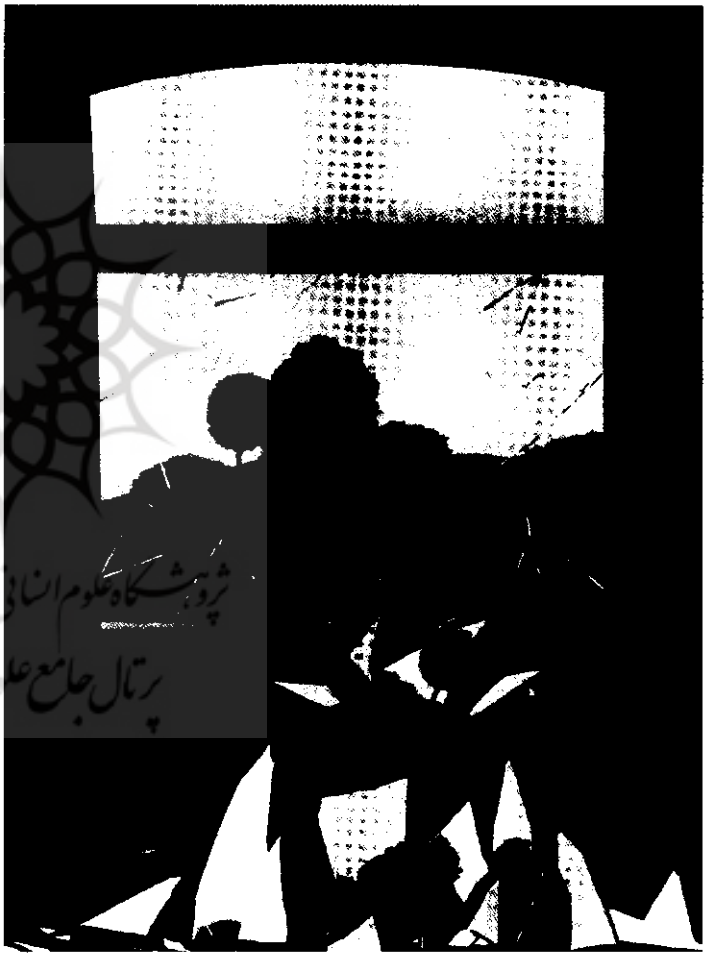
۳.۱. عکس‌ها در مقام مدرک: سفیر آمریکا، ورنان والترز، در شورای امنیت سازمان ملل، ۶ژوئیه ۱۹۸۹، در حمایت از ادعای خویش، مبنی بر مسلح بودن هواپیماهای می‌جی - ۲۳ لیبیایی که توسط جنگنده‌های آمریکا مورد هدف قرار گرفته، عکس محوی را ارائه می‌دهد.

نقش این دعاوی و شکایات بر سر حادثه جنگنده لیبیایی ما را به یاد تناسب‌های متقاعد کنندهٔ ارسطو از تعریف "حقیقت" می‌اندازد- چه مبنایی برای محض و مسلم شمردن حقیقت این دعاوی می‌توان قائل شد؟ و چه زمان بایستی محتاط عمل کرد؟دقیقاً چطور با پیدایش تصویرسازی دیجیتال این دعاوی برانداخته می‌شوند؟ تبعیت مدلول

به منظور قابل فهم شدن این مسائل، پیش از همه بایستی این فرض را که یک عکس مسلماً چیزی را به تصویر می‌کشد و صرفاً الگوئی انتزاعی حاصل انفعالات شیمیائی نیست، بپذیریم. اینکه عکس به‌واسطهٔ تشابه (اشاره شده توسط جیمز جی گیبسون James j.Gibson) یا به‌واسطه عملکرد یک سیستم نماد تفکیکی(به‌شدت مورد بحث نلسون گودمن Nelson Goodman) به‌تصور در می‌آید، مسئله‌ای جالب و در حین حال پیچیده‌ایست،با این‌حال ما در اینجا مجاب به پرداختن به آن نیستیم. به هر صورتی که در نظر بگیریم، یک عکس مدرکی را از یک محل وقوع و چگونگی شرایط در اختیارمان می‌گذارد، اکثریت قریب به اتفاق،به‌واسطه حسی ذاتی بر این باوریم که‌این مدرک از هرنوع تصویر

دیگری معتبرتر است و از برخی جهات حسی، عمیقاً باور داریم که منطبق بر واقعیت‌است، و این حقیقت دارد زیرا همین‌طور است (بنابر تطابق تئوری حقیقت).

یک عکس نور متحجر شده است و تجلی سندیت برتر آن غالباً به پیوندی‌استثنائی میان واقعیت فانی و تصویری ماندگار که به محض نوردهی شکل می‌گیرد، نسبت داده شده است. عکس در واقع یک اثر فیزیکی مستقیم‌است همچون اثر انگشت بر جامانده در صحنه جرم. از این‌رو تطبیق با واقعیت بر مبنای نسبت علت و معلولی برقرارمی‌شود. بر طبق نظر سونتاگ «یک عکس همچون نقاشی یک تصویر قلمداد نمی‌شود، بلکه تفسیر واقعیت است. اثری است که مستقیماً الگویی از واقعیت برآن نقش بسته است. همچون ردپا یا نقاب مرگ، استعارهٔ نقاب مرگ دست کم به مقاله آندره بازن Bazin Andre باز می‌گردد، مقاله «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» نویسنده عکس‌ها را به مومیایی‌ها و آثارمقدس (برجا مانده از اولیا) تشبیه کرده است- اشیائی که انتقال واقعیت از چیزی به نسخهٔ بدلش را در معرض نمایش می‌گذارند- و به‌طور موذیانه‌ای «کفن مقدس تورین» را آمیزشی از عکس و اثر مقدس تلقی می‌کند. مقالهٔ «اتاق روشن رولان بارت»[1] (ضمن یادآوری رنه‌مگریت Rene Magritte؛ با تصویر۳.۲) معرف استعاره آشکار دیگری است که همان شیشهٔ پنجره و منظره است - ومدعیست که "مدلول تبعیت می‌کند".



۳.۲- مدلول تبعیت می‌کند: رنه مگریت، ۱۹۳۳. مجموعه تایسن بورنمیسزا، لوگانو، سوئیس.

جان برگر John Berger منتقد مارکس‌گرای با نفوذ، در مقالهٔ «درک یک عکس» که به‌طور چشم‌گیری هجوآمیز است بر این مطلب تکیه دارد که توجه نظر عکاس کاملاً بستگی به این تبعیت محکم او از مدلول دارد.

بنا به تعریف او، عکس‌ها به‌سادگی اسناد چیزهایی هستند که زمانی دیده‌شده‌اند... عکس‌ها ما را جذب می‌کنند به این دلیل که در نتیجهٔ برخی تصمیمات عکاس مبنی برثبت اتفاق یا موردی واجد ارزش، می‌باشند. هر عکس وسیله‌ای به‌منظور آزمایش، تثبیت و ترسیم نمای کلی واقعیت مبدل می‌گردد.

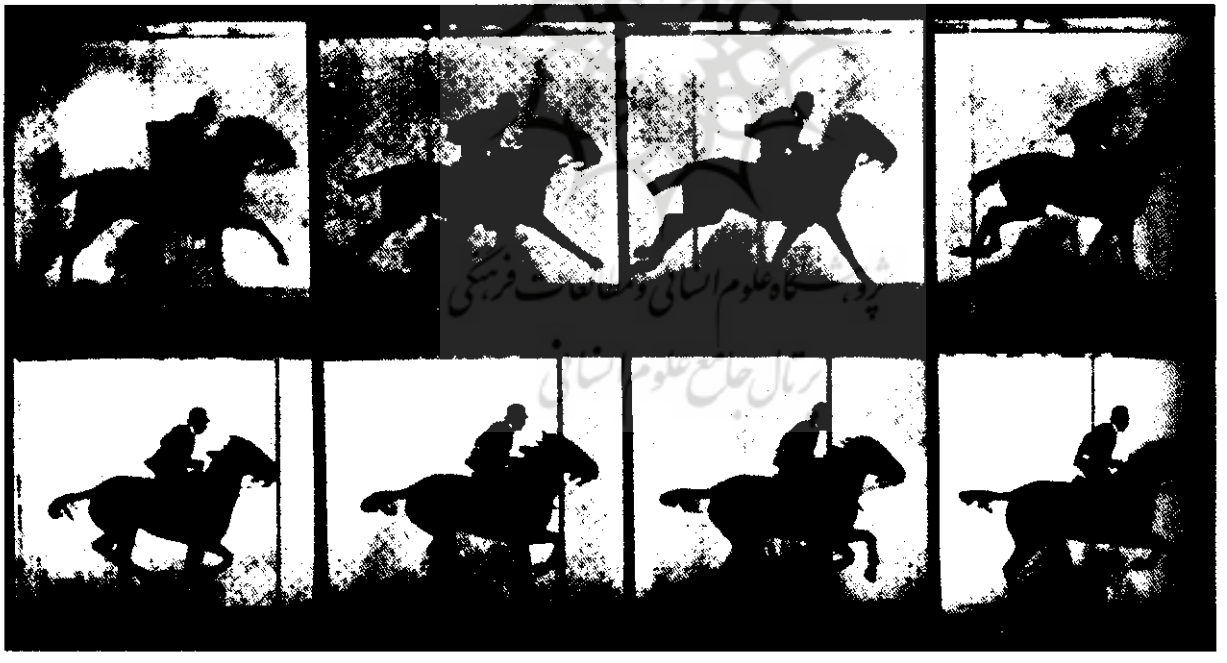
بدون شک این نگرش از عکس به مدد موفقیت‌های کسب شده در عکاسی،به نشان دادن ابعادی از دنیای مادی که در غیر این صورت در خاطرمان‌ماندگارنیست، استحکام بخشیده شده‌است. در این فاصله هرازگاهی خطاهای‌سهوی نقاشی نیز در معرض دید عموم گذاشته می‌شود. برای مثال عکس‌های مشهور ادوارد موی بریج Eadweard Maybridge از «اسب‌های

در حال حرکت» بیانگرآن بود که حالت پرش چهار نعل اسب‌ها حقیقتاً به‌گونه‌ای نیست که در بیشترآثار نقاشی ترسیم شده‌اند. توالی عکس‌های لحظه‌ای او که در فواصل زمانی کوتاه گرفته شده‌اند مدرکی انکارناپذیر از این حقیقت را فراهم می‌سازند. همان‌طور که آرون اسکارف Aaron Scharf معتقد است مفهوم اصطلاح «حقیقت طبیعت» دیگر رنگ باخته است: آنچه که حقیقت داشته ممکن نبود که همیشه دیده شود و هر آنچه که ممکن بوده دیده شود، همیشه حقیقت نداشته است. بار دیگر عکس نشان داد که برای بسیاری از هنرمندان حقیقت یک واژهٔ عرفی متفاوتی است.

پس از گذشت بیش از یک قرن و نیم از آغاز پیدایش عکاسی ما همچنان ناگزیر به دست و پنجه نرم کردن با این «اثر واقعیت» مقتدریم که تصویرعکاسی تا به‌حال برای خودش ایجاد کرده است. رومن یاکوبسن Roman Jakobsan در سال ۱۹۲۱ در مقالهٔ نافذش «دربارهٔ رئالیسم درهنر» نمای کلی مکانیسمی را مطرح می‌کند که از طریق آن انواع مشخصی از تصاویر، طبیعی‌تر و بیشتر منطبق بر واقعیت به‌نظر می‌رسند:

روش‌های نمایش فضایی سه بعدی برروی یک سطح صاف به شکل قراردادی شکل می‌گیرند: کاربرد رنگ، آفرینش انتزاعی، ساده‌سازی شیئی که به تصویر کشیده شده و انتخاب اشکال بازآفریدنی همگی مطابق عرف هستند. فراگیری زبان سنتی نقاشی برای فهم یک اثر

۳.۳ـ عکاسی، خطاهای نقاشی را آشکار می‌کند: ادوارد مویبریج، اسب‌های در حال حرکت، موزه بین‌المللی عکاسی واقع در نیویورک.

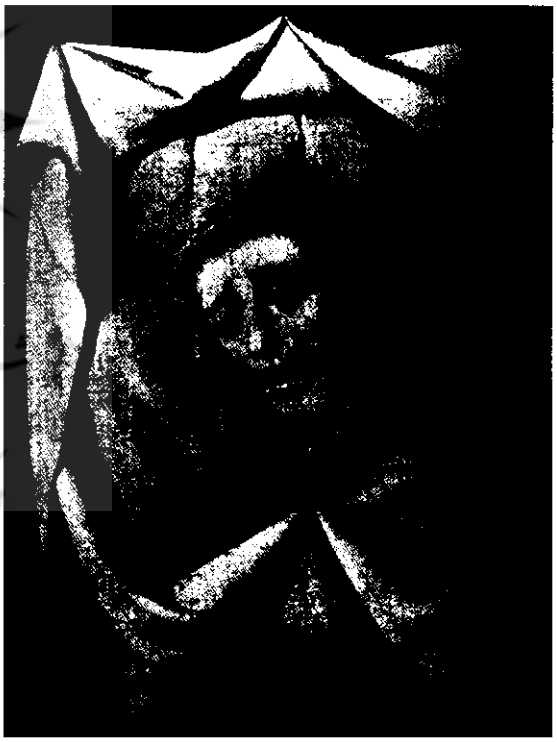


نقاشی بسیار ضروریست همان‌طورکه بدون دانستن زبان محاوره، امکان فهمیدن آنچه که گفته شده غیرممکن به‌نظر می‌رسد. این سیمای سنتی از نقاشی عیناً عملکرد درک بصری ما را به‌طور چشم‌گیری تحت تأثیر قرار می‌دهد. ادامهٔ این مسیر بحث، از نقاشی به عکاسی ظاهراً قضیه‌ای متناقض نماست، از آنجائی‌که عکس‌ها عمیقاً به آنچه که به‌تصور می‌کشندشان مرتبط

می‌شوند، ما بایستی آنها را فرمول‌هائی در نظر بگیریم که به‌طورکنایه‌ای قسمت‌هایی از واقعیت را زنده می‌سازند. بارت با متذکر شدن مطلبی دیگر، بعد مکمل «اثر واقعیت» را این‌گونه روشن ساخته است که: آثار هنری رئالیستی دربرگزیدهٔ اجزاء ظاهراً منفعل می‌باشند، تنها به این دلیل که «آنجا هست» و تنها برای نشان این مطلب که نمونه‌های حقیقتاً فیلترنشده از روی واقعیتند. از آنجائی‌که عکس‌ها غنی از چنین جزئیاتی هستند،آنها همیشه القاء کنندهٔ حقیقت‌اند.

با در نظر گرفتن همهٔ این دلایل، و نه لزوماً به شکلی اصولی، دوربین عکاسی به‌طور عادی یک وسیلهٔ [برای اثبات بینش] دکارتی Cartesiam تلقی شده است- یک وسیله کاربردی برای ثبت اثرهای بسیار دقیق اشیائی که در مقابل آنها هستند- یک‌عضو مصنوعی ادراکی که می‌تواند عملکرد را بهتر از چشم انسان ثبت و به اجزاء کوچک‌تر تفکیک کند، حتی بدون ایجاد وقفه‌ای در پرداختن به‌دقیق‌ترین تمایزات شدت‌های نور و رنگ و بی‌هیچ سهل‌انگاری در ثبت محدودهٔ دید خود، گوئی عکس‌ها، تصویر را با چسب محکمی به مدلول می‌چسباند.

۳.۴- تصویر مسیح (ع)، فرانسیسکو د زاربرن، دستمال ورونیکا، موزه ملی.



ذهنیت و عینیت

باز هم می‌توانیم به‌طرز گویاتری ناظر به این حقیقت باشیم که هیچ مداخلهٔ انسانی در فرایند ایجاد ارتباط میان عکس با واقعیت به‌چشم نمی‌خورد، این ارتباط به‌شکلی اتوماتیک و با قواعدی‌فیزیکی تعیین می‌شود، از این‌رو قاعدتاً عینی است. بدین‌سان عکس‌ها به‌گونه‌ای از سنت یهود- مسیح باستانی(acheiropoitei) مرتبط هستند-تصویر واقعی حضرت مسیح که دست آدمی از خلق آن به‌دور بوده است (تصویر ۳.۴) علاوه بر این، این اتوماتیسم به‌طور بی‌نظیری با خصومت دیرینهٔ فراساخت‌گرائی با ایدهٔ کنترل مفهومی نویسنده هم مسیر است: هنر عکاسی می‌تواند یک نوع نگارش غیر ارادی تلقی شود. از میان همهٔ کسانی که به این‌موضوع «تعیین فیزیکی» پرداخته‌اند، آندره‌بازن با صراحت تفاوت عمدهٔ عکاسی با نقاشی را از این قرار بیان می‌کند: برای نخستین بار است که میان‌یک شیء پدیدآورنده و نسخهٔ بدلش تنها واسطه‌ای از یک عامل بی‌جان‌دخالت دارد. برای نخستین بار است که تصویری از جهان اتوماتیک‌وار بدون‌مداخلهٔ خلاقانهٔ آدمی شکل می‌گیرد و شخصیت عکاس تنها در انتخاب‌سوژهٔ عکاسی مورد نظرش و از طریق هدفی که در ذهنش می‌پروراند، مورد مذاکره واقع می‌شود.

چنین محرومیتی از گرایش انسانی بستر بسیاری از رویه‌های علمی استاندارد را- از قبیل نمونه‌گیری تصادفی، آزمایشات بالینی‌دوسوکور و تعیین مراحل معنادار آماری قبل از تنظیم آزمایشات، شامل می‌شود و همچنین سبک مباحثهٔ علمی رسمی به‌گونه‌ای ساده و به‌ظاهر غیرخطابی را موجب می‌شود. عکاسی نیز همانند چنین رویه‌های علمی به‌نظرشیوه‌ایست

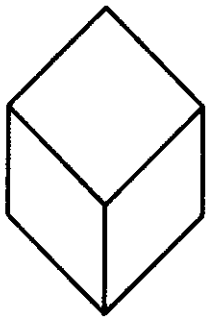
متضمن غلبه بر ذهن گرائی و دستیابی به حقیقت راستین. البته در بیشتر موارد به‌عنوان شیوه‌ای اصیل تعبیر می‌شود. نویسندگانی که خواستار سندی بی‌طرف عاری از هرگونه ذهن‌گرائی حاصل سازماندهی یا انتخاب انسانی هستند، اغلب به تصویر دوربین عکاسی استناد می‌کنند. ازاین‌رو کریستوفر ایشرود Christopher Isherwood «خداحافظی از برلین» را به‌طرز جالبی این‌گونه آغاز می‌کند: «من یک دوربین عکاسی با شاتری باز هستم، کاملاً بی‌اختیار، ضبط می‌کنم، فکر نمی‌کنم.»

این بی‌طرفی غیرشخصی و عینی در برگیرندهٔ مفاهیمی مربوط به هستی‌شناسی است. چشم دوربین مابانهٔ ایشرود به‌طور فرضی مدرکی را از مردمی واقعی در مکانی واقعی ثبت می‌کند، «مردی که در پنجرهٔ مقابل مشغول اصلاح صورتش است و زنی کیمونو بر تن در حال شستن موهایش». فیلسوف محافظه‌کار، روجراسکراپتون Roger Scrupton بنا به دلایل مختلفی همچون برگرمارکس‌گرا سعی در متمایز ساختن عکاسی از هنرهای زیبا دارد - او این‌نکته را به‌طور ارزشمندی با روشن ساختن روابط عمدی متفاوت نقاش وعکاس نسبت به آنچه که به تصور می‌کشند، به‌وضوح بیان کرد:

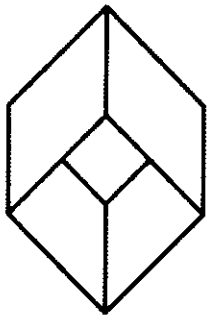
زمانی‌که یک نقاش سوژه‌ای را به تصویر می‌کشد از اصل وجود یا عدم وجود آن تبعیت نمی‌کند. نقاش نمایشگر سوژه‌ایست که واقعیت‌خارجی دارد. به علاوه اگر x تصویر فردیست، ضرورتی برای وجود فردخاصی که نقاشی x متعلق بدان باشد وجود ندارد. در ترسیم این رابطه میان نقاش و سوژه‌اش، به توصیف تعمد هنرمند نیز می‌پردازیم. درک درست از آن تعمد، درخلق یک «سیما» نهفته است. سیمایی که از برخی جهات ناظر را به‌سمت شناخت سوژه‌اش سوق می‌دهد. لیکن تحلیل خود را از عکاسی این چنین مطرح می‌کند:

یک عکس، عکس از چیزیست. ولی اینجا دیگر این رابطهٔ علی است که دخیل است نه رابطهٔ عمدی. به‌عبارتی دیگر در صورتی‌که عکسی، تصویری ازسوژه‌ای باشد ضرورتاً از وجود سوژه تبعیت می‌کند. چنانچه x عکس فردی باشد، مطمئناً فرد خاصی وجود داشته که عکس x متعلق به اوست. هرچند به دلایل مختلف، عکس لزوم وجود سوژه را تقریباً به‌همان شکلی که درعکس ظهور یافته ثابت می‌کند. در ترسیم رابطهٔ میان عکسی ایده آل و سوژه‌اش، آنچه که حائز اهمیت است تشخیص یک فرایند علی است نه یک‌نیت. حتی اگر اصولاً یک کار عمدی درکار باشد، بخش اصلی رابطه عکاس محسوب نمی‌شود. عکس ایده‌آل نشانگر یک «سیما» است. ولی این سیما از این نظر جالب به‌نظر می‌رسد که سندیست از چگونگی جلوهٔ شیئی حقیقی، نه یک نیت به‌خصوص.

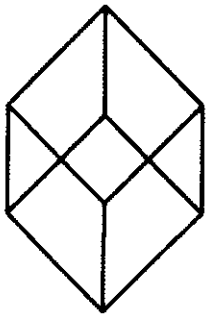
به‌عبارتی دیگر، فقدان محض فرشتگان در این دنیای مادی ممانعتی برای کشیدن تصویری از آنها ایجاد نمی‌کند ولی قطعاً مانع شما از گرفتن عکسی از آنها می‌شود. (ما باید استثنائی در این قانون کلی برای هنرمندان رئالیست معتقد قائل شویم.) وجود اسب‌ها بدین معناست که شما می‌توانید عکسی از اسبی تا حدودی خاص بگیرید. ولی این امر باعث‌نمی‌شود که شما ناچار به کشیدن نقاشی‌ای باشید که اسب خاصی را به‌تصویر بکشد. با این‌حال شما نمی‌توانید عکسی بگیرید که نمایشگر اسب خاصی نباشد. از این‌رو محدودهٔ تصویری نقاشی‌ها وسیع‌تر از عکس‌هاست و این بدین دلیل است که نقاش ناچار به تبعیت از رابطه‌ای علی میان تصویرو



(a)

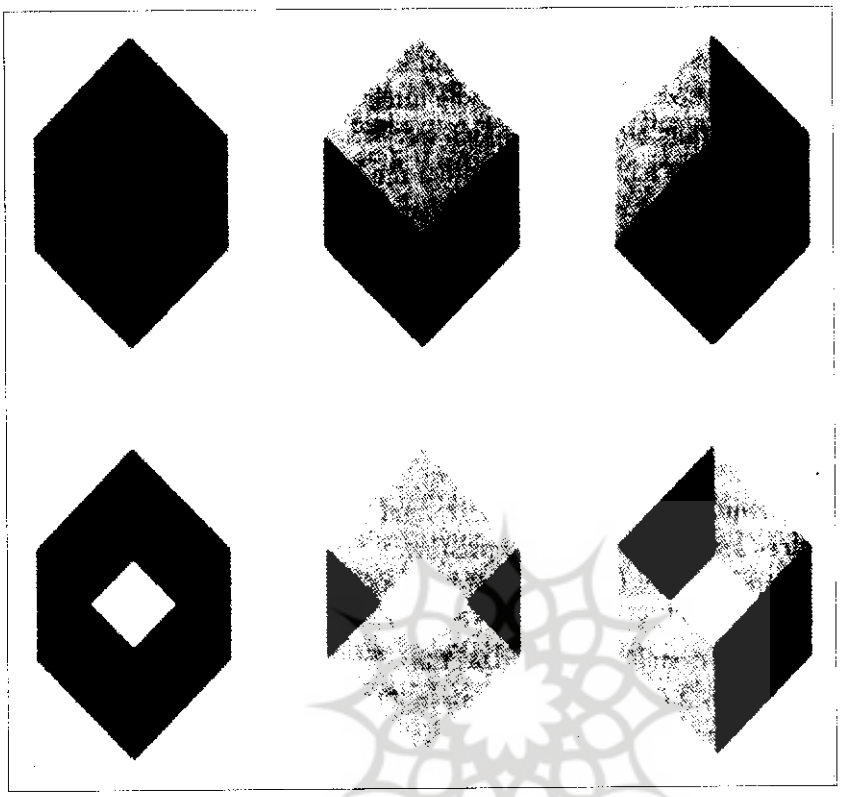


(b)



(c)

۳.۵ـ طراحی‌های خطی یک معکب الف. مکعب تو پر، ب. مکعب توخالی، ج. معکب فرم سیمی.



۳.۶. تصاویر سایه خوردشده یک مکعب.

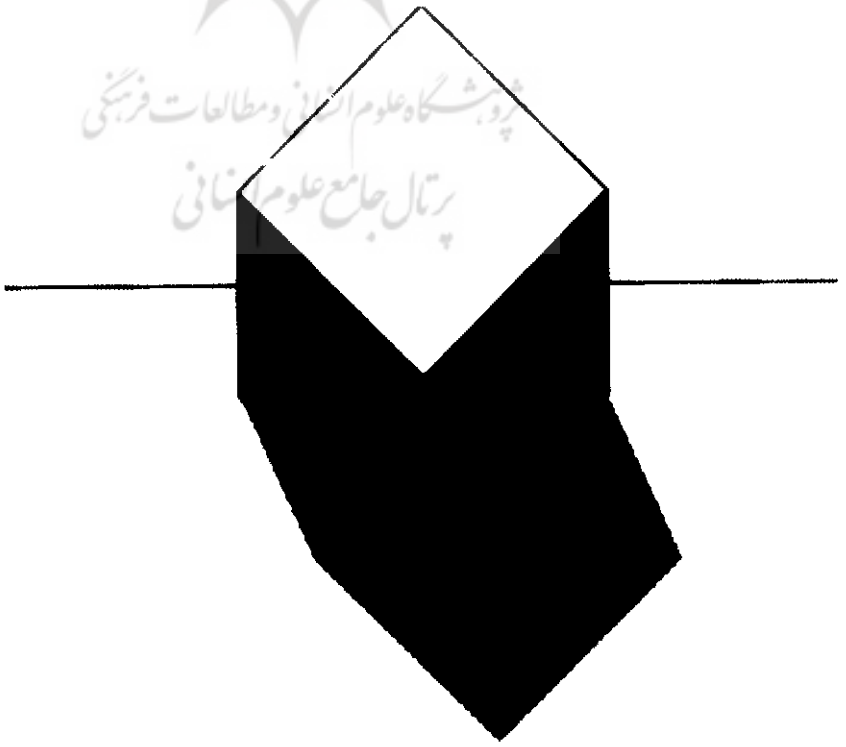
شیء مربوطه نیست.

اسکراپتون در قسمت دیگر به اغراق، افعال عمدی عکاس را تا مرتبهٔ غیرضروری شمردن آن پائین می آورد. انتخاب مکان، تعیین محدودهٔ کادرگذاری صحنه و انتخاب لحظهٔ نوردهی، همه افعالی عمدی به‌شمارمی آیند، برای مثال در ماهیت هنر عکاسی "هنری کارتیه برسون" Bresson Henri cartier. این‌حقیقت ثابت شده که برخی اوقات عکاسان متهم به به‌کارگیری ترفندی‌عمدی و حساب شده در جهت انتخاب زیرکانهٔ لحظهٔ نوردهی و کادرگذاری‌مغرضانه می‌شوند. (لویس هاین Lewis Hine عکاس مستند، خاطر نشان می کند: «اگر هم عکس‌ها دروغ نگویند، اما دروغگویان عکس خواهند گرفت.») بسیاری از عکاسان مهم (نه آماتورهایی که با دوربین‌های اتواکسپوژر(خودنورده)، اتو فوکوس(خودمیزان) و غیرحرفه‌ای کار می کنند) دستکاری در متغیرهای فوکوس و نوردهی را شیوه‌ای ارزشمند در جهت تشخیص نیت عکاسان قلمداد می کنند. در نگاهی چند به تکنیک‌های معمول عکاسی همان‌طور که برای نمونه انسل آدامز Ansel Adams بیان کرد، به عملیات تاریک‌خانه‌ای- ظهور عکس، آگراندیسمان و حذف قسمت‌هایی از عکس، توجه عمده‌ای شده است.

با این‌حال تمایزگذاری اسکراپتون میان مؤلفه‌های عمدی و علی در فرآیند ایجاد تصویر مفید واقع شده است. یک تصویرغیرالگوریتمی که در نتیجهٔ افعال تعمدیست، بر اصل وجود یا عدم وجود شیئی به‌تصور کشیده شده استوار نیست. در صورت وجودش تنها مدرکی معتبرتر

قلمداد می‌شود. با این‌حال تصویر غیرالگوریتمی بیانگر مطالب زیادی از آنچه که هنرمند درسر می‌پروراند، می‌باشد. حال آنکه تصویر الگوریتمی از آنجائی‌که از معدودی اطلاعات مرتبط با شیئی مورد نظر، آن‌هم، به‌طرزی اتوماتیک ساخته شده، مستلزم افعال تعمدی کمتر و یا حتی به‌دور از هرگونه عمدی می‌باشد و طبیعتاً چیز کمتری در ارتباط با هنرمندش رو می‌کند. لیکن مدرکی موثق از آنچه که آن بیرون در مقابل دستگاه تصویرساز بوده به‌شمار می‌آید.

طراحی با دست بدون استفاده از ابزار کمکی اساساً فرایندی غیرالگوریتمی به‌شمار می‌آید. هر خطی که هنرمند آزادانه رسم می‌کند که در واقع خود او به‌مرحلهٔ عمل رسانیده، درکی از نیتی است و نتیجه معمولاً چیزیست که عمیقاً ماهیت شخصی دارد. این‌گونه کارها پرستیژ می‌گیرند چون مستلزم به‌کارگیری مهارت و دقت هستند و نه همه قادر به انجام آن. ولی زمانی‌که هنرمند با استفاده از شابلون طرحی را یا به کمک اتاق تاریک صحنه‌ای را نقش‌برداری می‌کند، (همچون فوکس تالبوت Fox Talbot از کرانهٔ دریاچهٔ کومو) ماهیت‌الگوریتمی بدان می‌بخشد. در این صورت پرستیژ کمی از طریق دقت به‌کار رفته به‌وجود می‌آید. و آن هنگام که نقش‌برداری با دست جای خود را به فرایندی‌شیمیائی اتوماتیک و کاملاً استاندارد می‌دهد، دیگر تقریباً جایی برای تشخیص نیت عکاس باقی نمی‌ماند، به‌طوری‌که از این شعار معروف درک می‌شود: «شما دکمه را فشار دهید، بقیه کارها با ما». از این‌رو عکاسی مدرن‌نزدیک به منتهی‌الیه شخصیت‌زدایی الگوریتمی جای می‌گیرد. طبق اظهار سونتاگ «این‌گونه به‌نظر نمی‌رسد که عکس‌ها مدیون نیات یک هنرمند باشند... این جعبهٔ جادوئی تضمین‌کنندهٔ صدق و دورکنندهٔ خطا می‌باشد.» پس اگر می‌خواهید به صدق عکس حمله ور شوید می‌توانید اظهار کنید که روال استاندارد عملاً دنبال نشده است - برای مثال مطرح‌کردن

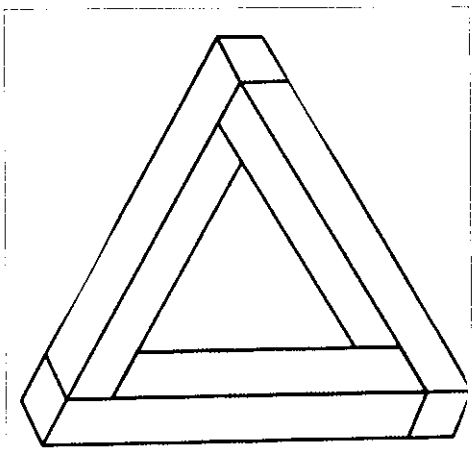


۳.۷- کوتاه‌نمایی، سایه‌پردازی و سایه افتان منسجم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

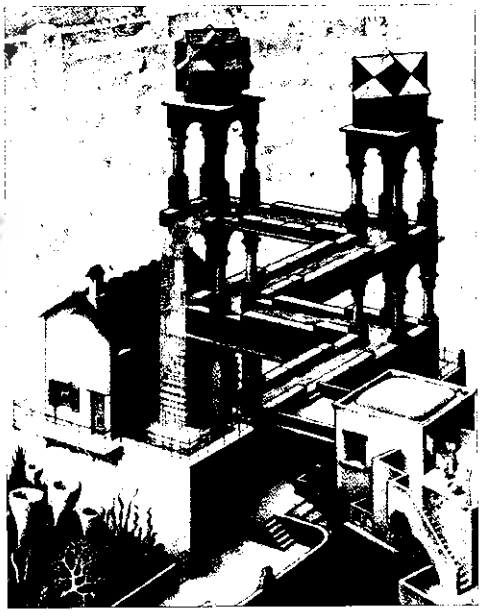
مسائلی همچون رتوش‌عکس یا صدمه دیدن نگاتیوها قبل از چاپ. شما می‌توانید نگاتیو اصلی را برای اثبات اینکه هیچ رتوشی صورت نگرفته تهیه کنید و یا اینکه شاهدانی گواهی دهند که هیچ انحرافی در این رویه وارد نشده است. دادگاه‌ها، مقامات ادارهٔ گذرنامه و کاربران عکس‌های کلینیکی بارها الگوریتم‌های مشخصاً مشروحی را تصریح می‌کنند، عکاس در انتخاب لنز، نورپردازی، کادربندی و از این قبیل موارد اختیار بسیار کمی دارد، بدین جهت که عکس‌ها به‌عنوان مدارکی موثق می‌بایست قابل قبول باشند.

تصویرپردازی دیجیتال قواعد را به‌طورچشم‌گیری تغییر می‌دهد. شرایطی را ایجاد می‌کند که در آن تصویرساز با انتخاب از میان ابزارها و شیوه‌های متفاوت می‌تواند از شدت‌های نور و رنگ موجود در صحنه برای شدت‌های نور و رنگ در یک نمایشگر یا تصویرچاپی نقشه بردارد. اجزاء تصویر با وجود منابع متعدد می‌توانند سریع و یکدست با هم آمیخته شوند. در این نوع تصویرپردازی، در جریان فرایندهای ساخت تصویر معرفی مداخلات عمدی کاری سهل و تشخیص آنها کاری بس دشوار است. دیگر میان فرایند علی دوربین و فرایند عمدی هنرمند نمی‌توان با قطعیت و صراحت تفاوت گذاشت. در اصل، یک عکس دیجیتال می‌تواند در هر نقطه‌ای از طول این طیف الگوریتمی به غیرالگوریتمی، تعمدی، جای بگیرد. دیگر روایت سنتی این خاستگاه که بر طبق آن تصاویر پرسپکتیو سایه‌دار که اتوماتیک‌وار گرفته شده‌اند و بیشتر نشانگر مسائل علی طبیعت‌اند، تا ماحصل مهارت انسانی- قدرت مجاب کردن ما را ندارند.



۳.۸- یک شیئی امکان‌ناپذیر: مثلث پنرز

۳.۹- اثر تناقض‌آمیز مدرک بصری ناسازگار، ام.سی.ایشر. واترفال، ۱۹۶۱. ترکیب عناصر برگرفته از مثلث پنرز



انسجام

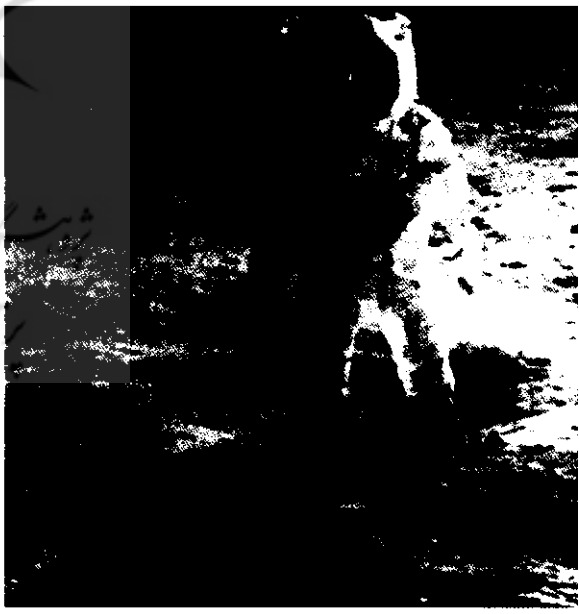
اگر دلایل کافی برای استنباط این قضیه که تصویر مفروض سندی حقیقی از صحنه یا رویدادی واقعی است در دست نداریم، می‌توانیم رویه را برعکس در نظر بگیریم و سعی در اثبات این موضوع داشته باشیم که این تصویر نمی‌توانسته سندی واقعی باشد. همچون هیئت منصفه‌ای مظنون که در پی کشف حقیقت است، می‌توانیم در پی حل این مسئله باشیم که آیا سند بصری ارائه شده واقعاً منسجم است؟ و می‌توانیم مسیر خود را با جست‌وجوی تناقض‌ها ادامه دهیم- بازی پیچیدهٔ «این تصویر عیبش چیست!» را آغاز کنیم. این موضوع اساس تحلیل را بر پایهٔ نوعی تئوری انسجام می‌گذارد تا انطباق با تئوری حقیقت- حرکتی که مطمئناً به مذاق آنانی که خواستار متعهد نبودن به وجود واقعیت برون- تصویری هستند، خوش می‌آید. حال می‌توانیم با به‌اثبات رساندن اینکه مدرک بصری نمی‌تواند هیچ تفسیر منسجم و قابل‌قبولی را از یک تصویر پرسپکتیوی اشیاء سه بعدی به‌همراه داشته‌باشد، آغاز کنیم. برای مثال، تصویر سادهٔ نشان داده شده در شکل (۳.۵ الف) را درنظر بگیرید، بی‌درنگ آن‌را به نمایی از بالای مکعبی توپر تفسیر می‌کنیم که جزء۷ شکلی در مرکز آن، گوشهٔ محدب بیرونی قلمداد می‌شود. (ما

می‌توانیم این‌گونه وارد بحث شویم که: برداشت ما از جزء۷ شکل به‌عنوان گوشهٔ محدب کمک می‌کند که تصمیم بگیریم کل شیء باید مکعب باشد یا اینکه شناخت کلی شیء به‌عنوان یک مکعب حاکی از این است که جزء۷ شکل بایستی گوشهٔ محدب باشد. در هر صورت تفسیر ما از جزء می‌بایست باتفسیر کل سازگار باشد).

برداشت ما از تصویر بعدی(۳.۵ ب) با همان قطعیت، نمایی از پائین جعبهٔ مکعبی توخالی است. دقت کنید که همان جزء۷ شکل در مرکز مکعب ظاهرشده ولی به‌صورت گوشهٔ مقعر درونی. جزئی مشابه از مدرک بصری، که درموقعیت متفاوتی دیده شده است، به‌شکلی کاملاً متفاوت تفسیر می‌شود. مشاهدهٔ تصویر(۳.۵ ج) دو تفسیر منسجم را در برمی گیرد. آن- را هم می‌توانیم به‌شکل مکعبی فرم سیمی از نمای بالا و هم چیزی مورب، غیرمعقول‌تر، از نمای پائین در نظر بگیریم. جزء۷ شکل مرکزی به تفسیری گوشهٔ محدب و به تفسیری دیگر گوشهٔ مقعر نمایان می‌شود. با این وجود نمی‌توانیم همزمان آن‌را به‌شکل محدب و مقعر در نظر بگیریم. در اینجا موقعیت کل شیء دو تفسیرمنسجم از این جزء را ممکن می‌سازد. ما نیز با یک برآورد احتمال نسبی ازمیان آن‌دو انتخاب می‌کنیم. (برداشت بیشتر غربی‌ها به محض مشاهده تصویر چنین است: مکعب بودن حتمی است و حتی احتمال به یقین به مورد دیگری نمی‌اندیشند ولی فردی با پیش زمینهٔ فرهنگی متفاوت می‌تواند گونه‌ای دیگر برداشت کند.) اگر می‌خواهیم تفاسیر مختلفی از یک جزءداشته باشیم قطعاً تفاسیر متفاوتی

۳.۱۰- فضانورد، ادوین اف آلدرین، روی کره ماه، ۲۰ جولای ۱۹۶۹. کورتسی ناسا

۳.۱۱- هفت فضانورد روی کره ماه، تصویر دستکاری شده توسط مارلو بیلی، نیویورک، برای ویژه نامه مجله تایمز، "سالگرد صد و پنجاهمین سال فوتوژورنالیسم".



از کل را موجب می‌شود.

تصویر(۳.۶) نمایشگر تصویرست که به‌طرق مختلف از خط به تون (سایه روشن) ترجمه شده است. دراین‌گونه ترجمه‌ها، یک نقاش ممکن است ابتدا طرح محیطی وجوه را ترسیم کند، سپس اقدام به پرکردنشان کند. برخی ازاین ترجمه‌ها تفسیر الگوهای دوبعدی‌اند: برخی دیگر

به‌وضوح یک مکعب‌سه بعدی‌اند و تفسیر برخی نیز امر دشواریست. آن‌دسته که سه بعدی بودن‌را تفسیر می‌کنند، صاحب مشخصهٔ رسمی مشترکی‌اند: سایه زنی منسجم با کوتاه‌نمایی است، به‌شکل دقیق‌تر در صورتی‌که مسیر منسجم نور تابشی را فرض بگیریم و بازتاب وجوه را پخش کنیم، می‌توانیم حدس بزنیم که شدت‌نور یک وجه براساس جهت‌یابی آن به نور تغییر خواهد کرد و از این‌رو شدت‌نور اطلاعاتی را در خصوص تشخیص موقعیت در اختیارمان می‌گذارد. که‌می‌توانیم به کمک این اطلاعات کوتاه‌نمایی اشکال را تفسیر کنیم. برعکس‌در صورتی‌که اشکال چهار ضلعی مورب در تصویر را به‌صورت تصویرهای

۳.۱۲- فرضیات غیرمعقول برای فهم یک عکس. ویلیام هوگارت در "بی‌معنایی پرسپکتیوی"

پرسپکتیوی از وجوه چهارگوش که در جهت‌گیری مختلف به پرسپکتیو هستند تفسیر کنیم، می‌توانیم سایه‌پردازی را در نتیجهٔ نورپردازی منسجم‌بدانیم. در هر صورت، هر برداشت از یک‌نوع مدرک بصری توسط دیگری تأیید می‌شود. با این‌حال چنین انسجامی لزوماً ما را مقید به یک برداشت واحد نمی‌کند، بر اساس فرضیات مسیر نورپردازی برخی اشیاء سایه‌دار

می‌توانند به‌شکل مقعر یا محدب تفسیر شوند.

تصویر(۳.۷) شامل اطلاعات بصری بیشتری است: علاوه‌بر سایه‌پردازی سطحی، یک سایهٔ افتان نیز به‌کار رفته است. شکل سایه با برداشت وجوه به چهارگوشه‌ای کوتاه‌نما سازگار است. منبع نور القاء شده توسط مسیر سایه، با آنچه که با تغییر سایه‌پردازی القاء شده سازگار می‌باشد. اهمیت همه چیزاین مدرک منسجم کار ما را بسیار دشوارتر می‌سازد، به گونه‌ای ما از الگوی چندضلعی‌های سایه‌دار هر برداشتی می‌کنیم به‌جز یک مکعب روی سطحی صاف که توسط یک منبع نور روشن شده است (البته من این احتمال را که‌فردی با تجربیات و توقعات بسیار متفاوت فرهنگی ممکن است‌برداشت‌های دیگری به‌همین اندازه قانع کننده داشته باشد نادیده می‌گیرم).

تصویر پایانی(۳.۸) به‌شکل ماهرانه‌تری ساخته شده است، به‌طوری‌که در نگاه نخست به‌شکل شیئی سه بعدیست که برداشت‌های معقولی از رئوس، خطوط و وجوه چند ضلعی به جهت اثبات حدسمان، می‌توانیم داشته باشیم. ولی‌با نگاهی دقیق‌تر پیوسته شواهد بصری دیگری را می‌یابیم- در نهایت نتیجهٔ ما از آن، شیئی امکان‌ناپذیر است. چیزی که مغایر با اولین برداشت ما است‌و فاقد هرگونه تفسیر سه بعدی منسجم می‌باشد. آثار هنری موریس اشر Mourits Esher اغلب به‌خاطر داشتن چنین تأثیر تناقض آمیز و معماگونه‌ای، مبتنی بر یک‌چنین ابهامی در مدرک بصری است (تصویر ۳.۹). پس ما برای شکل‌گیری تفاسیری از تصاویر شواهد اجزاء را برای رسیدن به تفاسیر کل و موقعیت کل‌را برای رسیدن به تفاسیر ممکن اجزاء به‌کار گرفتیم (منوط بر پیش فرضیات‌خودتان، می‌توانید این فرایند را به علم تفسیر اغراق‌آمیز پیروان گادامر Gadamerian یا بررسی سازگاری تاحدی فنی قابل برنامه‌نویسی توسط دانشجوی دورهٔ کارشناسی ام آی تی قلمداد کنید. در حقیقت، این شالودهٔ اصلی بسیاری از برنامه‌های رایانه‌ای برای تفسیر صحنه می‌باشد.) تعدادی از تصاویر تفاسیرمنسجم منحصر به فردی دارند. برخی نیز همچون مکعب نکر Necker مبهم‌جلوه می‌کنند به‌طوری‌که چند تفسیر منسجم را در برمی‌گیرند و کمی از این‌تصاویر تناقضات تطبیق‌ناپذیر را شامل می‌شوند- درحالی‌که به هیچ‌وجه‌بی‌معنا نیستند.عکس‌ها، متفاوت از خطوط هندسی ساده، انگاره‌ای آکنده از مدرک بصری را به‌جهت تفسیر آن در اختیارمان می‌گذارند: شکل و سایه‌پردازی با دقت بالایی نشان داده می‌شوند. به‌علاوه (در صورت نوردهی‌لحظه‌ای) در می‌یابیم که بایستی عکس‌ها در نمایش پرسپکتیوی و نور سازگار مناسبی بوده باشند. از این‌رو ما آنها را می‌توانیم پیام‌هایی قلمداد کنیم که‌بسیار زیاد کدگذاری شده‌اند. همچون انتقالات دیجیتالی که شامل کدهای‌مازاد برای تصحیح خطا می‌باشند. این کدهای مازاد حلقه‌ای از حقیقت را به‌آنها ارائه می‌کنند. چرا که تفاسیر ارائه شده به یک روش، معمولاً به روش‌های‌فراوان دیگری اثبات می‌شوند، صرف‌نظر از اینکه این بحث چگونه خاتمه‌می‌یابد، ما پی می‌بریم که مدرک بصری همیشه نشان دهندهٔ یک نتیجه است.لایه‌های اطلاعات بصری در عکس به‌مثابهٔ شواهد مستقلی هستند که همدیگررا کاملاً تأیید می‌کنند.

این انسجام درونی مستمر موجب تمایز یافتن عکس‌ها از طراحی‌ها و نقاشی‌های‌دستی می‌شود، حتی اگر از سنت‌های پرسپکتیو و سایه‌پردازی بسیار همانندی اقتباس کرده باشند.

این بازی نتیجه‌بخش میان کدهای بصری یک طراحی یا نقاشی تفاسیر پیچیده‌تری را به‌همراه می‌آورد وحتی ممکن است تلقیّات لودیک دریدین Ludic Derridean از تصویر را که مغایر با خود تصویر است، تأیید کند. برای مثال یک نقاشی از نقطه نظرهای مختلف اشیاء متفاوتی را در صحنه به نمایش می‌گذارد- ولی یک عکس می‌بایست همه اشیاء را در فضای پرسپکتیوی کاملاً منسجم به‌تصور بکشد. اشارات فضایی موجب شده توسط کوتاه‌نمایی و سایه‌پردازی سطوح در یک عکس بایستی کاملاً با یکدیگر منسجم باشند. درحالی‌که چنین لزوماتی در نقاشی مطرح نیست. نتیجه اینکه با بررسی همه جانبهٔ درک بصری و تشخیص تناقضات می‌توانیم ادعاهایی را که حاکی از اینند که یک تصویر در واقع نسخهٔ بصری واقعیت فیزیکی است مردود بشماریم. این امر مستلزم یک ساختارذهنی مظنون است. اگر ما به‌خوبی انتظار تناقضات را نداشته باشیم بسیار احتمال می‌رود که در تلاش برای فهم آنچه مقابلمان است، متوجه موارد کاملاً فاحشی نشویم. دستکاری کنندگان تصاویر عکاسی ضرورتاً مجبور نیستند که کاری بسیار عالی جهت فریب دادن ما ارائه دهند ولی درصورتی‌که ما آگاه باشیم می‌توانیم برای نمونه این سؤالات را مطرح کنیم: آیا کوتاه‌نمایی، سایه‌پردازی و سایه‌های افتان با یکدیگر و با فرضیات معقول دررابطه با نقطهٔ دید و شرایط نورپردازی سازگارند؟ آیا نمایشگرهای زمان همچون ساعت‌ها و سایه‌ها به‌نظر با هم سازگارند؟

هر چه اطلاعات مربوط به یک تصویر بیشتر باشد، تحریف آن نیز بدون مطرح کردن

۳.۱۳- زوایای سایه نشانگر زمان و مکان یک عکس: آدمیران پیری در قطب شمال. عکس توسط روبرت ای. پیری. انجمن جغرافیایی ملی

تناقضات یا ناسازگاری‌های قابل تشخیص مشکل‌تر می‌شود. معمولاً وارد کردن تغییرات غیرقابل تشخیص به تصاویر مبهم با تفکیک‌پذیری پائین و سیاه و سفید بسیار سریع‌تر و آسان‌تر است تا اینکه همین‌کار را با تصاویر واضح با تفکیک‌پذیری بالا و تمام رنگی انجام دهیم. به‌علاوه دشواری تغییرات متقاعدکننده به‌طور تصاعدی با تنوع انواع مدرک بصری نشان داده

شده افزایش می‌یابد. درصورتی‌که تصویر فقط یک سایه‌نما باشد، شما فقط باید شکلی متقاعد کننده به تصویر تحریف شده بدهید. ولی در صورت وجود سایه‌پردازی سطحی تفکیک شده، شما بایستی پراکندگی‌های سایه‌ها را به‌طوری که با تصویر جدید سازگار باشند نیز تغییر دهید. و اگر سایه‌های افتان نیز وجود داشته باشند، به‌منظور حفظ انسجام هندسی القاء شده توسط تصویر جدید و سایه‌پردازی، بایستی آنها را سازگار سازید و به همین منوال در صورت دستکاری کردن یک «زوج استریو»[۳] بایستی با دقت علائم نشان داده شده در تصاویر چپ و راست را هماهنگ سازید. درغیراین‌صورت زمانی‌که تصاویر در یک نمایشگر استریواسکوپی (سه بعدی) مشاهده می‌شود، علائم شما به‌طور عجیبی در فضا «معلق» ظاهر خواهند شد. یک تحریف‌گر عکاسی، همچون انسانی فریبکار است که با سر هم‌کردن مشتی دروغ‌های درهم و برهم در نهایت خود را لو می‌دهد، و احتمال دارد که با کمی تناقض نامحسوسی که نادیده گرفته شده به‌دام بیفتد.

برای شرح چگونگی به‌کارگیری این اصل انسجام مطلق به بررسی عکسی معروف که توسط فضانورد نیل آرمسترانگ Neil Armstrong در ۲۰ ژوئیه ۱۹۶۹ گرفته‌شده و (برطبق ادعای موجود در زیرنویس عکس اصلی) نمایشگر، ادوین آلدرین Edwin Aldrin، فضانورد دیگری در حال حرکت روی سطح کرهٔ ماه می‌باشد (تصویر ۳.۱۰) این ادعا که اولین راهپیمایی روی کره ماه در این روز اتفاق افتاده، به‌صورتی‌که نشان داده شده، کاملاً قابل قبول است، چرا که تصویر واضح و روشن است- انعکاس عکاس روی نقاب آلدرین - و به‌هیچ‌وجه تناقضات قابل تشخیص با وجود حقایق مشهور اولین سفر به ماه‌وجود ندارد. در واقع این عکس جهانی متقاعد کننده به‌نظر می‌رسد. دو دهه بعد، پائیز ۱۹۸۹، مجلهٔ تایمز ویژه‌نامه‌ای را در خصوص «صد و پنجاهمین سال فوتو ژورنالیسم» با ضمیمهٔ عکسی از چیزی که هیچ وقت رخ نداده است و تنها ساختهٔ کامپیوتریست، منتشر کرد. این تصویر از روی عکس معروف آرمسترانگ ساخته شده و هفت فضانورد را که ظاهراً در حال حرکت روی سطح کرهٔ ماه هستند را به‌تصویر می‌کشد (تصویر ۳.۱۱) حتی اگر این مدرک بصری را باور کنیم، با در نظر گرفتن مسائل انسجام درونی سریعاً منصرف می‌شویم. شاید با نگاهی سطحی متوجه نشویم ولی با بررسی دقیق‌تر در انعکاسات، یک تناقض آشکار می‌شود؛ انعکاسات روی نقاب فضانوردان همانند یکدیگر است، با اینکه ما انتظار چندین تصویر متفاوت را داریم.

در ارتباط با گفتمان‌های بصری

پس از دریافت انسجام درونی تصویر، حال می‌توانیم به این مسئله بپردازیم که آیا حقایقی که عکس مدعی نشان دادنش است معقول به‌نظر می‌رسد- آیا آنها، البته مستقلاً تصویر مورد نظر، با حقایق دیگری که به صحت آن باورداریم سازگارند. (این فرایند به‌طور قابل ملاحظه‌ای مورد توجه فیلسوفان تاریخ در زمینه‌ای متفاوت، قرار گرفته است). طنز مشهور ویلیام هوگارث William Hogarth در مورد پرسپکتیویست نالایق، به‌طرز زیبایی حاکی از این رویکرد است (تصویر ۳.۱۲). این امکان وجود دارد که این تصویر را کاملاً به‌عنوان ترسیم یک صحنهٔ سه بعدی تلقی کنیم ولی با دیدن آن می‌خندیم بدان جهت که مجبور به پذیرفتن فرضیاتی

غیرقابل قبول و مضحک هستیم، مواردی چون سایز و جهت‌یابی نقش‌ها، اصول معماری، چوب‌های ماهیگیری و... .

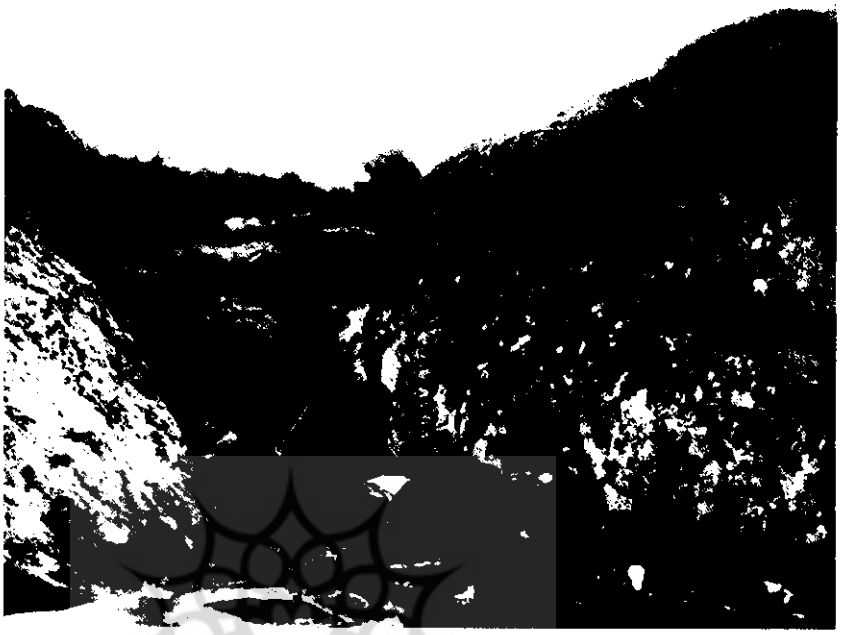
ممکن است جزئی از مدرک بصری که برای شخصی زنده، متقاعد کننده و مهم جلوه می‌کند برای دیگری جزء نامربوطی از تبلیغ بی‌اهمیتی به‌نظر آید که به‌گونه‌ای گمراه کننده ساخته شده است و یا نتیجهٔ نابه‌جایی از خطایی مبنی برمشاهدهٔ نادرست محسوب شود. قابل قبول بودن یک تصویر به‌معیارهای ایدئولوژیکی و ساختارهای معرفتی فعلی مربوط می‌شود.

برای مثال معقول به‌نظر رسیدن تصاویر فضاپیما را در نظر بگیرید، وقتی برای‌نخستین بار عکس‌های قسمت دوردست کره ماه را مشاهده کردیم- جایی که پیش از آن چشم هیچ بشری به آنجا نیفتاده بود - تنها امکان برای بررسی متقابل این بود که آن‌را در مقابل دانستنی‌هایی که از قسمت جلوی کره ماه داشتیم، قرار دهیم. در واقع چیزی برای مقایسه در دست نداشتیم. و آن‌هنگام که برای اولین بار عکس‌های کلوزآپ (نمای نزدیک) سطح ناهموارکرهٔ مریخ در سال ۱۹۷۶ چاپ شد، ما صرفاً ناگزیر به باور آنها بودیم، ازآنجائی‌که هیچ یک از ما تا کنون به کرهٔ مریخ نزدیک نشده بودیم و واقعاً هیچ‌شناخت نسبت به‌جایی که از طریق آن به بررسی متقابل بپردازیم نداشتیم. منتهای‌مراتب می‌توانستیم با بیابان‌های بایر ناهموار روی کرهٔ زمین مقایسه کنیم.

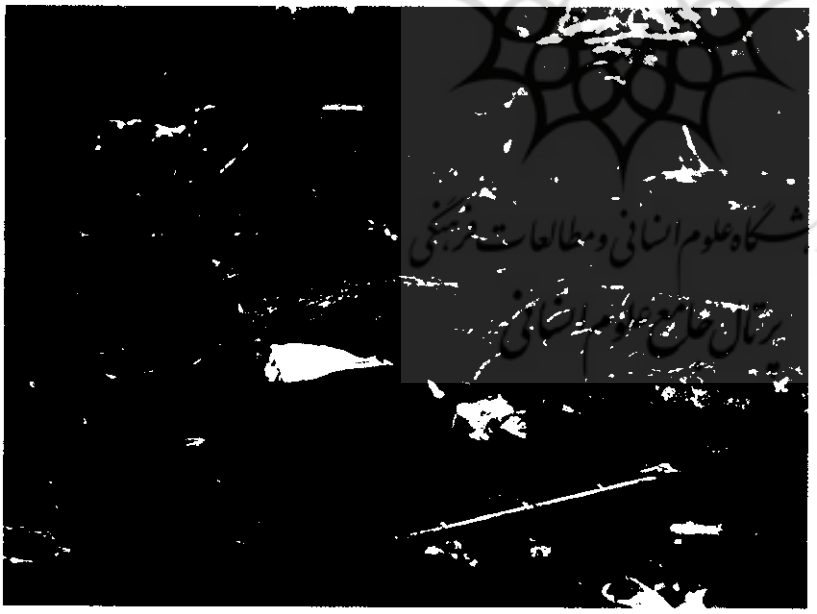
یک متقلّب زیرک از چنین جهل و بی‌خبری می‌تواند به‌نفع خود استفاده کند. برای مثال پس

۳.۱۴- شرح تصاویر مورد بحث: "دوربین رابرت کاپا یک سرباز اسپانیولی را در لحظه‌ای شکارمی‌کند که در خط مقدم کادوبا، با اصابت گلوله به سر پرتاب شده است." یا اینکه "یک شبه نظامی در حال آموزش عملیات است مورد اصابت گلوله قرار گرفته و برزمین افتاده است". رابرت کاپا، عکس جنگ داخلی اسپانیا، ۵سپتامبر ۱۹۳۶.

از انفجار نیروگاه هسته‌ای چرنوبای Chernoby، کلیپ تصویری یک‌کارخانه سیمان ایتالیایی در شبکه‌های تلویزیونی (ان بی سی و ای بی سی) NBC/ABC به‌عنوان اینکه صحنه‌ای از رآکتوری آسیب دیده هستند، جا زده شد. از آنجائی‌که افراد کمی ایدهٔ خاصی از ظاهر ممکن رآکتورهای هسته‌ای شوروی دارند، این تصاویر در ابتدا به قدر کافی معقول و قابل قبول به-



۳.۱۵ـ صحنه سازی یک عکس: یک جسد در دو موقعیت متفاوت ظاهر شد. عکس بالا: الکساندر گاردنر تک تیرانداز شورشی کشته شده جولای ۱۸۶۳. عکس پایین: الکساندر گاردنر (تک تیرانداز افتاده) ۱۸۶۳. موزه بین‌المللی عکاسی (نیویورک)



نظر می‌آمدند. به‌همین طریق، وقتی که یک مومیایی چهار هزار ساله در یک یخچال آلپی ۱۹۹۱ کشف شد، یک روزنامهٔ اتریشی این‌گونه منتشر کرد که آنچه که ادعا شده اسکن سی ای تی CAT از مغز مومیاییست و بر طبق مقالهٔ ضمیمه اثبات می‌کند که این انسان ما قبل تاریخ مبتلا به مرض صرع بوده است. این ترفند کاملاً قابل اطمینان محسوب می‌شود چرا که تخصص در تفسیر اسکن‌های سی ای‌تی مومیایی‌ها متداول نیست. ولی بعدها نشان داده شد که این تصویر متعلق‌به قفسهٔ سینه انسانی مومیایی نشدهٔ قرن بیستم بوده است به‌طوری‌که سر و ته منتشر شده است.

تصویری که در اثبات ادعایی عجیب و حیرت‌آور عرضه می‌شود، و با این‌حال معدودی از جزئیات قابل قبول را نشان می‌دهد، شبهه به‌بار می‌آورد. این مسئله با عکس‌های روبرت ای پیری Robert E.Peary، برای تأیید ادعای بحث‌انگیزی که در خصوص ورود هیئت اعزامیش

به قطب شمال در روز ۶ آوریل ۱۹۰۹ بود، مطرح شد. این عکس‌ها تنها اعضای تیم را از دورنمایی بدون مشخصه‌ای بارز از تپه‌های کوچک یخی به‌تصویر می‌کشیدند و این امکان وجود داشت که هرجایی در گسترهٔ پوشیده از برف اتفاق افتاده باشد (تصویر ۳.۱۳). ولی ما درست زمانی‌که پیری مدعی این موضوع بود، به امری مسلم واقف بودیم- ارتفاع خورشید- و می‌توانیم برای همسازی با آن به بررسی سایه‌های افتان در این عکس‌ها بپردازیم. مجمع جغرافیایی ملی[۴]، با تحلیل زوایای سایه به این نتیجه رسیده است که آنها واقعاً با ادعای پیری سازگارند. با این‌حال اسکپتیکز Skeptics احتمال خطا را در اندازه‌گیری زوایای سایه به‌قدر کافی برای بی‌ارزش شمردن آنها به‌عنوان مدارکی قاطع، مؤثر می‌داند.

برخی اوقات مدرک بصری القاء شده توسط یک تصویر، ادعاهای جایگزین‌را به اثبات می‌رساند. که در این‌صورت مورد قابل قبول‌تر را انتخاب کنیم. آنجائی‌که ارزش تبلیغ یک تصویر در معرض خطر باشد، مسئله به‌شدت مورد بحث قرار می‌گیرد. برای مثال، عکس معروف رابرت کاپا Robert Capa (تصویر۳.۱۴) را که در سال ۱۹۶۳ در نشریه «ویو» VU و سال ۱۹۳۷ در «لایف» Life با این زیرنویس چاپ شد در نظر بگیرید. «دوربین کاپا سرباز اسپانیولی را درست لحظه‌ای شکار می‌کند که در خط مقدم کوردوبا Cordoba با اصابت گلوله به‌داخل سرش پرتاب شده است.» این مدرک بصری به‌نظر با پذیرش صحت این زیرنویس سازگار می‌آید. لیکن فیلیپ نایتلی Phillip Knightley در نشریهٔ «اولین حادثه» The first casualty خاطر نشان می‌سازد که این مدرک به‌همان خوبی می‌تواند با زیرنویس متفاوت دیگری که کمتر متأثر کننده است، سازگار باشد نظیر: «یک شبه نظامی در حالی که مشغول آموزش عملیات است مورد اصابت گلوله قرار گرفته و بر زمین افتاده است.» در ارزیابی حقیقت این عکس، بایستی علاوه بر مطرح کردن اینکه آیا مدرک بصری زیرنویس را تأیید می‌کند، به این مسئله نیز بپردازیم که آیا این زیرنویس به‌شکل قابل قبول‌تری می‌تواند با حقایق شغلی رابرت کاپا و جنگ داخلی اسپانیا تطبیق پیدا کند.

۳.۱۶- عکس معروف جو روزنتال از تفنگداران دریایی که در حال برافراشتن نشان ستاره‌ها وخطوط راه‌راه (پرچم آمریکا) در بالای سوریباچی یاما، ایوجیما، ۲۳ فوریه ۱۹۴۵.

تحقیقاتی در این ارتباط توسط نایتلی صورت گرفت. او ابتدا جویای همهٔ شرایط حاکم در

زمان عکسبرداری شد. کی و کجا این عکس گرفته شده‌است، مرد به‌تصویر کشیده شده کیست؟ با توجه به مشخص نبودن منطقه و محو بودن چهرهٔ مرد این تصویر خود اطلاعات چندانی در اختیارمان نمی‌گذارد. نایتلی با برادر عکاس، کورنل کاپا Cornell Capa، و همکاران حرفه‌ایش همچون کارتیه برسون Cartier Bresson نیز به صحبت پرداخت، هیچ یک جزئیات خاصی را در اختیار نگذاشتند. در نهایت او به این نتیجه رسید که این عکس بیان ساده و واضحی از حقیقتی که در نظر اول نمایان می‌شود نیست.

سایر عکس‌های معروف جنگی نیز تابع همین نوع بررسی دقیق شده‌اند. تصویر الکساندر گاردنر Alexander Gardner از یک «تک تیرانداز شورشی» مرده (تصویر ۳.۱۵) در جنگ گتیزبرگ Gettysburg این‌گونه به اثبات رسیده که صحنه‌پردازی شده است: پیکرمرده‌ای که پیش از آن در جای دیگری به‌عنوان جسد «تک‌تیرانداز اتحادیه» عکس گرفته شده بود، به‌داخل صحنه کشیده شده و به‌گونه‌ای قرار گرفته. گویی نقش اشیاء است. عکس جو رزنتال Joe Rosenthal از چهار سرباز نیروی دریایی در حال برافراشتن پرچم در ایووجیما Iwojima (تصویر ۳.۱۶) از نظر بسیاری از بینندگان غیرمعقول است. سربازها طوری ژست گرفته‌اند که عکس بیشتر نمایشی به‌نظر می‌رسد نه مستند. در تلاش جهت بی‌اعتبار کردن تصویر هوین کونگ Huynh Gong از دخترکی وحشت زده و عریان در حال فرار از یک حملهٔ ناپالم در ویتنام، ژنرال وست مورلند درکمال بدبینی مطرح کرد که «اثرهای سوختگی این دخترک در نتیجهٔ حادثه منقل زغالی بوده است. به‌طورکلی، اگر تصویری از سنت‌های عکاسی پیروی کرده و دارای انسجام درونی باشد، اگر مدرک بصری شرح تصویر را تأیید کند و اگر بتوانیم این مدرک را با پذیرفته‌هایمان تطبیق دهیم، آن‌وقت است که بانگرش «شنیدن کی بود مانند دیدن» توجیه می‌شویم. ولی شکست دربرآورده ساختن هریک از این ملزومات موجب ایجاد شک و شبهه می‌شود. در ضمن عکس‌های مجله‌های هفتگی جنجالی منتشر شده در آمریکا را که حاکی از نشان دادن الویس، در حال لمباندن سیب‌زمینی سرخ کرده در شعبهٔ مک دونالد شهرکانزاس[۵] است فراموش کردیم. (البته انتظار نمی‌رود که این نظر اجمالی به نشریه‌ها را خیلی جدی بگیریم: نامعقول‌بودن غیرمعمول ادعاهای آنها، هم به‌صورت کلامی و هم بصری، جزئی ازسرگرمی محسوب می‌شود، تصویر مربوط به کارخانهٔ سیمان می‌توانست تا مادامی به‌جای تصویری از رآکتور هسته‌ای قلمداد شود که هیچ شناختی از رآکتورهای هسته‌ای برای بررسی متقابل کسب نکرده باشیم. ولی هر چه‌مطالب بیشتری از رآکتورها بدانیم به‌همان نسبت این تصویر کمتر ممکن به‌نظرمی‌رسد. ما نسبت به تصاویر ادعایی «قطب شمال» پیری و «لحظه مرگ» کاپا ممکن است فقط مشکوک شویم، بدین جهت که این امکان کمتر وجود دارد که شرح تصاویر چشم‌گیرتری از آنچه که این نویسندگان مطرح کرده‌اند،توصیه شود و به‌نظر به یک اندازه با مدرک بصری تطبیق می‌کنند. ولیکن اظهارات کنایه‌آمیز و سزاوار سرزنش ژنرال و ست مورلند در خصوص بی‌اعتبار کردن تصویر دخترکی در حال فرار، در نظر عموم با شکست مواجه‌شد، زیرا این تصویر متأثر کننده، دارای انسجام درونی و غنی از جزئیات‌مشروح است و گفته‌های ژنرال را بی‌ارزش می‌کند.

اصل

علاوه بر بررسی انسجام درونی یک تصویر و بررسی متقابل آن با دانسته‌هایمان از موقعیت، حال بهتر است به‌دنبال مدارکی در جهت اثبات‌معتبر بودن عکس باشیم- درست همانند اینکه

۳.۱۷- اصل شهبه‌برانگیز: عکسی که در جولای ۱۹۹۱ به عنوان مدرکی از اسارت سه خلبان‌مفقودی در ویتنام ظاهر شد. تصویر مبدأ متعلق به سه کشاورز اهل شوروی.

بپرسیم آیا عقدنامه یا وصیت‌نامه‌ای اصل است یا نه. در این مسیر با این سؤالات مواجه هستیم: آیا این عکس به‌طریق فرایندی که ضامن صحت آن است، همان زمان ادعا شده گرفته شده است؟ آیا عکاس آن، فردی معتمد و معتبر است؟ این تصویرچگونه به‌دست ما رسیده است؟ آیا در تاریخچهٔ آن نارسائی‌های شبهه‌برانگیزی به‌چشم می‌خورد؟

برای مثال در جولای ۱۹۹۱ عکسی که از قرار معلوم نشانگر سه خلبان مفقودی جنگ ویتنام بود بحث مهیجی را در واشنگتن به‌پا کرد (تصویر ۳.۱۷) خانوادهٔ این سه خلبان مورد نظر، با سرسختی تمام اصرار به اصل و معتبربودن این تصویر داشتند. از طرفی دیگر برخی مقامات دولتی نیز معتقد بودند که این تصویر ممکن است تنها کلکی باشد از سوی افرادی که درجست‌وجوی انعامند. مسائلی در خصوص انسجام و اعتبار عکس مطرح شد و نشریهٔ «نیویورک تایمز» این‌گونه گزارش کرد:

«مقامات پنتاگون متوجه این مطلب شده‌اند که این سه خلبان بیش از دو دهه است که در اسارتند، ولی به‌طور غیرعادی ظاهراً از شرایط جسمانی خوبی برخوردارند. و برخی کارشناسان عکاسی نیز بر این باور بودند که سر مردی که در وسط ایستاده نامتناسب است به‌طوری‌که بیانگرآنست که عکس او جدا از بقیه گرفته شده است. سایر تحلیل‌گران نیز متذکرشده‌اند که پلاکارد مبهمی که توسط این سه مرد بالا نگه داشته شده، ظاهراً فتوکپی شده و روی این تصویر چسبانده شده است.

ولی بیشترین بحث حول این محور می‌گشت که آیا این تصویر، اصلی اثبات‌شدنی که بتواند سندیت آن را اثبات کند دارد یا نه. بر طبق نظر «نیویورک تایمز» تاریخچهٔ این عکس به شرح زیر است: در ابتدا پنتاگون این تصویر را با فکس در نوامبر گذشته از یک تبعهٔ آمریکایی کامبوجی که به زندگی در لس‌آنجلس تن‌داده بود، دریافت کرد. یک مقام رسمی دایره اطلاعات دفاعی نام فرد ارسال‌کنندهٔ عکس را در اختیار دختر سرهنگ رابینسون Robinson Colonel، شلبی رابینسون کوست Shelby Robinson Quast، گذاشت. دوست خانوادگی خانم کوست اظهار داشت که او با مرد مذکور ملاقات کرده که در نتیجهٔ این ملاقات دو رابط مستقر در کامبوج و یادداشتی که حاکی از درخواست دو میلیون دلار برای دو نفر از آن سه خلبان بود آشکار شدند. خانم کوست در جست‌وجوی گرفتن ردّی از این دو رابط، به پنوم‌پن[۶] سفر کرد. یکی از این دو رابط را پیدا کرد که او نیز اصرار داشت که این عکس را زمانی‌که زندانبان بود، گرفته است. از این‌رو ادعای اعتبار برمبنای تشخیص هویت عکاس (مرد مرموز در پنوم‌پن)، زمان و مکان عکسبرداری (زمانی‌که زندانبان بوده) و سلسه مراتب انتقال استوار بوده‌است.

دولت آمریکا یک تیم ده نفرهٔ پنتاگون را جهت کشف مدارکی به‌نفع یا برعلیه این ادعا به تایلند روانه ساخت تا اینکه مطلع شوند تحت چه شرایطی این عکس، علی‌الظاهر از میان مرز تایلند به داخل کامبوج انتقال یافته است. چندی بعد، گزارشی از پنتاگون حاکی از آن بود که «از آنجائی‌که اصل شبهه‌انگیز است اعتبار عکس نیز مبهم است: طبق این گزارش، منشاء اصلی عکس در شبکه‌ای از اپورتونیست‌های (فرصت‌طلبان)، کامبوجی به رهبری سازندهٔ به‌نام و مجاز اطلاعات پی او وی-ام آی ای[۷] واقع است. مأموران مخفی پنتاگون اظهار کردند که این امکان وجود دارد که منشاء این عکس همچون برخی آثار جعلی معروفی باشد که با دستکاری تصاویر یافته شده در مجله‌های شوروی ساخته می‌شوند. با ایجاد شبههٔ کافی «نیویورک تایمز» گزارش کرد: «تابستان گذشته نسخه‌هایی از عکسی که مدعی به‌تصویر کشیدن سه خلبان آمریکایی اسیر بوده منتشر شد ولی مقامات آمریکا پس از بررسی به‌این نتیجه رسیدند که آنها فاقد اعتبارند در نهایت، مقامات وزارت دفاع نسخهٔ اصلی متقاعد کننده را ارائه دادند - عکسی

متعلق به سال ۱۹۲۳ ازسه کشاورز اهل شوروی که در دسامبر ۱۹۸۹ در مجله‌ای به‌نام «اتحادیه جماهیر شوروی» در کامبوج منتشر شده بود. گویا نسخهٔ اصلی ابتدا اضافه شده بود و با اضافه کردن سبیل چهرهٔ کشاورزان تغییر یافته بود و پلاکارد مرموزی که نشان اسارت بود جایگزین پرچمی در مدح زراعت تعاونی شده بود. از این‌رو دروغین بودن سلسله مراتب ادعا شده به اثبات رسید و این عکس همهٔ اعتباری را که در ابتدا کسب کرده بود از دست داد.

یک فرد دروغگوی واقعاً جسور (خصوصاً فردی که بتواند از پوششی از مرجع موثق سوء استفاده کند) به‌راحتی می‌تواند تصاویر قابل قبولی را با فراهم کردن اصلی جعلی به روایت‌های دروغین اختصاص دهد. اکثر افرادی که‌از طریق جلب اعتماد کلاهبرداری می‌کنند همیشه بیوگرافی‌هایی جعلی دراختیار دارند. یکی از فاحش‌ترین دروغ‌های رونالد ریگان Ronald Reagon ادعایی مبنی برآن است که او زمانی جزء عکاسان قسمت مخابراتی که از «اردوگاه‌های مرگ» نازی Nazi فیلم گرفته بودند، بوده است. در حقیقت او هیچ وقت درجنگ‌های جهانی دوم آمریکا را ترک نکرده بود.

نسخه‌های اصل و نسخه‌های بدل

همان‌طور که در بالا بیان شد، مسئله اعتبار اشاره به این دارد که تصاویرمنحصر به فرد هستند، توسط افراد خاصی ایجاد می‌شوند و تفاوتی بنیادی میان تصاویر اصلی و کپی آنها وجود دارد. برای مثال می‌توانیم این سؤالات را مطرح سازیم: آیا طرحی معین همان نسخهٔ اصلی رمبراند بوده یا فقط بدلی از آن؟ آیا عکس پولا روید (فوری) معینی همان تصویر معتبر دیویدهاکنی بوده یا نه؟ آیا عکس «اردوگاه مرگ» مربوط به واحد مخابرات واقعاً توسط رونالد ریگان گرفته شده بود یا نه؟ در شرایطی که نسخهٔ اصلی را از بدل بتوانیم به‌روشنی تشخیص دهیم، به‌طور معمول برای نسخهٔ اصلی ارزش بیشتر قائل خواهیم شد- هم به‌خاطر تجلّی آن به‌عنوان آثار ساخته شده‌توسط دست انسانی خاص و هم به‌خاطر موقعیت برترشان به‌عنوان مدرکی دسته اول.

ولی شرایط تشخیص نسخهٔ اصلی از بدلش در همهٔ موارد برای ما اهمیت‌خاصی ندارد و این موضوع پیچیدگی‌هایی را پدید می‌آورد. برای مثال عکس‌ها، نگاتیوها و تصاویر چاپی متعددی دارند. آیا این نگاتیو اصل است؟ آیا هر تصریر چاپی نسخهٔ اصلی به‌شمار می‌آید؟ خالق تصویر چاپی، از نگاتیوعکاسی، که مدت‌ها پیش مرده است، چه کسی محسوب می‌شود؟ آیا عکس‌های پولا روید نسبت به عکس‌های چاپ شده از نگاتیو، اصل‌تر به‌حساب می‌آیند؟ ما چه‌کاره هستیم اگر عکس‌هایی را از عکس‌هایی پدید آوریم؟ شری لواین Sherri Levine این سؤالات را به‌منظور خاصی مطرح کرد، نظر به اینکه او از عکس معروف واکر اوانز Evans Walker عکس گرفت و سپس آن‌را امضا کرده و عکس چاپی‌خود را در معرض نمایش قرار داد. برت وستون Brett Weston با سوزاندن نگاتیوهایش در تولد هشتاد سالگیش، مسئله را جدّی‌تر جلوه داد- ضمناً اعلام کرد که تنها او می‌توانسته آنها را چاپ کند و آن‌هم به‌روشی که می‌خواسته و نمی‌خواهد فردی پس از مرگش تصاویر چاپی را تهیه کند.

تصاویر دیجیتال به‌ظاهرپیچیده‌تر به‌نظر می‌رسند. از آنجائی‌که آنها نگاتیو منحصر به فردی ندارند، این امکان وجود دارد که یک فایل تصویر به‌طور نامحدودی کپی‌برداری شود و نسخهٔ

کپی شده نیز تنها با درج تاریخ روی آن است که قابل تشخیص است چون در غیراین‌صورت هیچ لطمه‌ای به کیفیت عکس وارد نشده که قابل‌شناسایی باشد. ممکن است تعداد بی‌شماری تصاویر چاپی و نمایشگرها از هر کپی به‌وجود آیند. نمایشگرها نیز ممکن است همچون اجراهای موسیقی، نه بسان نقاشی‌های ماندگار، فانی باشند. فایل تصویر اصلی ممکن است ظرف مدت کوتاهی آسیب ببیند، ولی شاید بسیاری از نسخه‌های دیگر آن باقی بمانند. در برخی موارد تصاویر دیجیتال گرفته نمی‌شوند بلکه آنها باکاربرد پرداخت پروسه‌ها (رندر-سازی) به داده‌های هندسی ساخته می‌شوند. در این‌صورت آیا پایگاه داده‌های هندسی اصل می‌باشد؟ چه می‌شود اگر پروسه‌های پرداخت متفاوتی قابل اجرا برای همین پایگاه داده‌های هنری باشند؟ آیا با کاربرد هر یک از پروسه‌های پرداخت، یک اثر هنری اصیل نوین به‌وجود می‌آید؟ آیا پروسه‌های پرداخت واقعاً اصل می‌باشند؟ (درست مانند آنکه فردی این‌چنین استدلال کند: «آیا دستور خوراک‌پزی هنر اصیل آشپزی است یا خودخوراک؟»

رخدادی مهم در تاریخچهٔ گرافیک کامپیوتری به این سؤالات شدت بیشتری بخشیده است. در روزهای نخستین هنر گرافیک کامپیوتری سه بعدی، یک‌مدل دیجیتالی از یک قوری در دانشگاه یوتا University of Utah ساخته شد و کپی‌هایش از آن‌زمان تا به‌حال راه خود را به‌سمت لابراتوارهای گرافیک کامپیوتری در سرتاسرجهان پیدا کرده است. در ضمن چندین پروسه پرداخت برای ساخت هزاران تصویر متنوع قوری به‌کار گرفته شده‌اند. قوری‌های صیقلی، نتراشیده، شفاف، انعکاسی، فلزی، سنگی، چوبی و... حتی رقابتی نیز در خصوص پرداخت قوری در یکی از کنفرانس‌های گرافیک کامپیوتر سیگ گرف[8] برگزار شده است.

نلسون گودمن Nelson Goodman در کتاب آمرانه «زبان هنر» The language of Art برخی تمایزات تکنیکی را معرفی می‌کند که بدین نحو مسئلهٔ تفاوت قائل شدن میان نسخه‌های اصلی و کپی را روشن می‌سازد. گودمن ابتدا هنرهای تک‌مرحله‌ای را از دومرحله‌ای متمایز می‌کند. ساخت طرحی از مداد یا تولید عکس چاپی پولاروید جزء فرایندهای تک مرحله‌ای محسوب می‌شوند ولی ساخت موسیقی اغلب فرایندی دومرحله‌ای به‌شمار می‌آید. به‌طوری‌که ساخته با اجرا دنبال می‌شود. بسیاری از تصاویر نیز به‌صورت دو مرحله‌ای ساخته می‌شوند: صفحات فلزی ابتدا حکاکی سپس چاپ می‌شوند، نگاتیوهای عکاسی ابتدا نوردهی و سپس چاپ می‌شوند و تصاویر دیجیتال ابتدا کدگذاری و سپس به نمایش درمی‌آیند. در یک فرایند دومرحله‌ای، کار به‌طور معمول میان افراد مختلف تقسیم می‌شود، به‌طوری‌که یک پیانیست اثری که ساختهٔ فردیست که مدت‌ها در گذشته را اجرا می‌کند، یک عکاس نگاتیوی را که توسط شخصی مدت‌ها پیش بایگانی شده چاپ می‌کند و یک هکرنمایشگری از یک فایل تصویر با اصلی ناشناس را که از تابلوی اعلانات کمی‌دورتر قابل تشخیص است تولید می‌کند.

سپس گودمن هنرهای اتوگرافیک[9] را از هنرهای الوگرافیک[10] متمایز می‌سازد. برای نمونه نقاشی اثری اتوگرافیک است ولی موسیقی تنظیم شده الوگرافیک است. تفاوت اصلی میان این دو این است که یک ساختهٔ موسیقی درسیستم نمادین نسبتاً معینی مشخص می‌شود.

درحالی‌که یک اثر نقاشی این‌چنین نیست. یک پارتیتور موسیقی می‌تواند دقیقاً نشانه به نشانه کپی شود به‌طوری‌که هر کپی بی‌نقص از آن، به اندازهٔ نمونهٔ اصل معتبر است. درواقع نظر گودمن حاکی از این حقیقت است که «ساخته‌ای که در یک سیستم نمادین معینی واقع است و شامل برخی نشانه‌ها و نمادهاست که بایستی از طریق تسلسل با هم ترکیب شوند، ابزاری را جهت تمیز دادن ویژگی‌های سازندهٔ ساخته از همهٔ مشخصه‌های محتمل آن در اختیار می‌گذارد- البته به‌منظور تثبیت خصیصه‌های لازم و حدود تغییرات مجاز در هر یک» ولی در نقاشی از آنجائی‌که «اثر» در یک چنین سیستم نمادینی مشخص نمی‌شود هیچ یک از مشخصه‌های تصویری به‌عنوان جزء سازنده متمایز نمی‌شود. پس نسخهٔ بدلی از یک پارتیتور ملزم به این نیست‌که ساختهٔ دست خود آهنگساز باشد تا به‌عنوان نمونهٔ اصلی آن محسوب شود. ولی یک نقاشی تنها در صورتی می‌تواند یک اثر اصل به‌شمار آید که به‌طور حقیقی ساختهٔ دست هنرمند مدعی باشد. درغیراین‌صورت اثر جعلی به‌شمار می‌آید.

آثار اتوگرافیک همچون نقاشی‌ها یا نوارهای ویدئویی شامل اطلاعات قیاسی می‌باشند. آنها نمی‌توانند عیناً کپی شوند و نسخه‌برداری مکرر از آنها تنزل کیفیت و پارازیت را موجب می‌شود. ولی یک اثر الوگرافیک متشکل ازاطلاعات دیجیتالی است: یک کپی (از یک پارتیتور، متن نمایش، فایل تصویری) به‌خوبی دیگریست. اغلب ساخته‌های دو مرحله‌ای، و نه همگی- شان، از نوع الوگرافیک می‌باشند. صفحات فلزی یا نگاتیوهای عکاسی هر یک‌شامل اطلاعات قیاسی می‌باشند و این امکان وجود ندارد که نسخه‌برداری‌شوند یا برای تهیه چاپ- های کاملاً مشابه به‌کار گرفته شوند. همچنین قادر نیستند که مشخصه‌های سازندهٔ یک اثر را به‌طور منسجمی، همچون یک متن نمایش یا یک پارتیتور، تعیین کنند.

در مورد اثرهای الوگرافیک این امکان‌وجود دارد که به‌طور نامحدودی نمونه‌سازی شوند (لیکن این امکان در مورد ساخته‌های اتوگرافیک - آثار منحصربه‌فرد- وجود ندارد). یک ساختهٔ موسیقی در اجرایی که عیناً از پارتیتور تبعیت می‌کند، نمونه‌سازی می‌شود وبه همین شکل یک نمایش در اجرایی که عیناً مطابق اصل متن است و یک‌تصویر دیجیتال در نمایشگر یا عکس چاپی که عیناً از رنگ‌ها و تون‌های‌مشخص شده در فایل تصویر تبعیت می‌کند. نمونه‌های یک چنین اثری‌ممکن است که در مشخصه‌های احتمالی، گاهی اوقات بسیار تفاوت داشته‌باشند. با این‌حال می‌بایست خصیصه‌های لازم به‌منظور نمونه محسوب شدن را نمایش دهند. بدین‌سان اجراهای موسیقی یا تئاترگونه تا حدی برای تفسیر یک اثر مستقل عمل می‌کنند. درواقع چه بسا که ما برای تفسیرات عجیب و بدیهی که جنبه‌های تا به‌حال پیش‌بینی نشده را آشکار می‌سازند، ارزش بالایی قائل شویم. به‌همین نحو احتمال دارد یک کامپیوتر اثری را به‌طورمکانیکی با استفاده از الگوریتم‌ها و ابزارهای مختلف و به روش‌های متفاوت به‌منظور تولید نمونه‌های متنوع تفسیر کند.

پس تصاویر دیجیتال ساخته‌های الوگرافیکی دو مرحله‌ای به‌شمار می‌آیندکه به‌طرز مکانیکی نمونه‌سازی می‌شوند. ما می‌توانیم یک نمایشگر تصویر را ثبت واقعی در نظر بگیریم، واین در حالی است که: تصویربرداری فرایندی اتوماتیک را شامل شود، فایل تصویر به‌کار رفته کپی دقیقی از آن چیزی‌که در ابتدا تصویربرداری شده است. با به اثبات رسیدن این شرایط، ما

می‌توانیم به‌یک تصویر، دست کم به اندازهٔ یک عکس روتوش نشده، و شاید هم بیشتر، اطمینان کنیم. و دلیل این اعتماد این است که نسخه‌برداری موجب هیچ تنزل کیفیتی یا پارازیت نمی‌شوند و الگوریتم‌های تفسیر تصویر کمتر از فرایندهای تاریک‌خانه‌ای عکاسان مدیون نیات انسانیند.

با این حال اثبات این شرایط، کاری بس دشوار است. از آنجائی که رسانهٔ ضبط الکترونیکی به‌جهت استفادهٔ مجدد ساخته شده‌اند و واقعاً هیچ مشابهتی به یک نگاتیو عکاسی که از نظر فیزیکی منحصر به‌فرد بوده باشد و بتوان آن را دائماً بایگانی کرد وجود ندارد، فایل‌های تصویری همیشگی نیستند و می‌توانند تقریباً فوری کپی شده و انتقال داده شوند. ولی در جست‌وجوی مدرکی عینی از تحریف تصاویر نمی‌توانند مورد بررسی قرار بگیرند. برخلاف آنچه که در مورد نگاتیوهای عکاسی صورت می‌گیرد. تنها تفاوتی که می‌توان میان یک فایل اصلی و فایل کپی شده قائل شد، نشان ثبت کننده زمان و تاریخ پیدایش ساخته‌است؛ هر چند که به راحتی قابل تغییر است. از این رو فایل‌های تصویری هیچ ردی به جا نمی‌گذارند و غالباً کشف اصل و منشاء یک تصویر دیجیتال غیرممکن به نظر می‌آید.

تغییر و تکمیل

بنا بر سنت، پارتیتورهای موسیقی، متون ادبی و دیگر خصیصه‌های آثار الوگرافیک نسخه‌های چاپی قطعی و نهایی داشته‌اند. یک عمل تکثیر، عمل تکمیلی محسوب می‌شود. شما می‌توانید یک نماد یا نوشته چاپی را با دست تغییر دهید، این‌کار تعریف مجددی از اثر قلمداد نمی‌شود بلکه این‌کار موجب پیدایش اثر جدیدی، ولو اینکه اصل نباشد، می‌شود. از آنجائی‌که نمادها یا نوشته‌ها در معرض تحریف شدن قرار دارند، دانش‌پژوهان تلاش زیادی صرف بازیافتن نسخه‌های قطعی کرده‌اند. به طور کلی کاری نظیر تکمیل برای یک فایل تصویری وجود ندارد و تغییر در فایل‌های کامپیوتری در هر زمان امکان‌پذیر است و نسخه‌های تغییریافته سریعاً و بی‌وقفه تکثیر می‌یابند. پژوهشگران در اغلب موارد می‌توانند از طریق دنبال کردن شجره‌نامه چاپ‌ها و دست‌نوشته‌ها نمونه اصل و قطعی را بازیابند. ولی شجره‌نامه یک فایل تصویری اغلب قابل جست‌وجو نیست و هیچ راهی برای تشخیص اینکه آیا یک ثبت به تازگی ذخیره شده، تحریف‌نشده یا گونه تغییر یافته‌ای از یک گونه تغییریافته است که از زیر دست بسیاری از افراد ناشناس گذشته است، وجود ندارد. در نتیجه ما باید مفهوم سنتی از یک هنر جهانی محصور شده توسط آثار پایدار وماندگار را کنار بگذاریم و با مفهومی که قادر به تشخیص تغییرات متناوب و تکثیر گونه‌های متنوع است جایگزین کنیم- مفاهیم مسئولیت فردی هنرمند در ارتباط با مضمون تصویر، تصمیم هنرمند برای معنا و پرستیژ هنرمند به همان نسبت بی‌ارزش می‌شوند.

به علاوه، تمایز سنتی میان سازنده تصویر و به‌کارگیرنده آن در حال از میان رفتن است. محققی‌که در حال تفسیر تصویر دیجیتالیست، برای مثال ممکن است ترانسفورماسیون‌ها (تغییرشکل‌ها) را بر روی داده‌های دیجیتالی اجرا کند تا خصیصه‌ها و روابط ذی‌ربط آشکار شوند و سپس نتایج حاصله را در فایل تصویر جدیدی ذخیره سازد. این تفسیر تبدیل به اثر جدیدی

می‌شود که شاید به اندازهٔ یک اثر اصل و یا حتی بیشتر از آن نیازمند توجه و نظر باشد. پس ما ممکن است به تصاویر دیجیتال بیشتر از دیگر ساخته‌ها توجه کنیم، نه به عنوان آثار آئینی (همچون نقاشی‌ها) و نه به عنوان آثاری که مورد استفاده عموم است (همچون عکس‌ها و تصاویر چاپی) بلکه به‌عنوان بخش‌هایی از اطلاعات که به مدد شبکه‌هایی با سرعت بالا تکثیر می‌یابند. به گونه‌ای که دریافت و ارسال آنها به سادگی امکان‌پذیر است و در واقع همچون دی‌ان‌ای DNA برای تولید ساختارهای فکری جدید که ارزش و دینامیک خاصِ خود را دارا هستند، قادر به ترکیب‌مجدد است (اجزاء متنی توسط کلمه‌پردازها و نمونه‌های صوتی دیجیتالی توسط سیستم‌های موسیقی رایانه‌ای دست‌کاری می‌شوند). اگر تکثیر مکانیکی تصویر، طبق اظهارات بنیامین Benjamin ارزش نمایشی را جانشین ارزش آیینی کند، تصویرپردازی دیجیتال گونهٔ جدیدی از ارزش استفاده را - ارزش درونداد، قابلیت دست‌کاری شدن توسط کامپیوتر - جایگزین ارزش نمایشی می‌کند. دوره تکثیر مکانیکی جای خود را به تکثیر دیجیتالی می‌دهد.

نظام تولید فرهنگی اینک برای "قابلیت پردازشگری" اهمیت قائل است. ساختارهای دیجیتالی که تولید یا مصرف می‌شوند نه تنها نشانگر یکدیگرند بلکه در واقع ساختهٔ یکدیگرند. بنابراین آنها حقایق پیچیدهٔ انعکاسی "میان تصویری" را شکل می‌دهند که در لحظات تصویربرداری گرفتار دنیای فیزیکی بیرونی شده‌اند. تصاویر صرفاً بازتاب کنندهٔ مستقیم جهان نیستند، هر چند که زمانی این‌گونه به نظر می‌رسید، ولی بازتاب کنندهٔ اثر دیگر تصاویرند (شاید اثری رنگ شده یا تحریف شده) فقدان مدلول بیرونی و رشد خود ارجاعی سیستم‌های نمادین، که تا به این حد موجب پریشانی تئوری فراساختارگرایی شده‌اند، در اینجا پا به مرحله جدیدتری می‌گذارند. اجتماع منطقی تصاویر در شبکه‌های رایانه‌ای و پایگاه داده‌ها، بیشتر برای تفسیر حقیقت مهم جلوه می‌کنند تا ارتباط فیزیکی میان اشیاء در فضا. تصویرسازی دیجیتال اکنون سوژه‌ها را در دنیای اینترنت به تصویر می‌کشد.

تعریف دوباره اصول اخلاقی تصاویر

نظر به اینکه تصاویر دیجیتال به عناصر مهم تبادلی در اقتصاد جهانی اطلاعات - الکترونیکی تبدیل شده‌اند، و از آنجائی‌که مفاهیم سنتی حقیقت، اعتبار و اصالت تصویر در این صورت زیرسئوال می‌روند، تنگناهای اخلاقی و عرفی پا به میان گذاشته‌اند. بسیاری از سنت‌ها، معیارها و قانون‌هایی که در دوران پیش از دیجیتال تثبیت شدند، با ورود به شرایط جدید که محصول تکنولوژی جدید است نامناسب جلوه می‌کنند.

برای نمونه توسعهٔ چاپ، مفاهیم تثبیت و تکثیر آثار مشخص، در قانون حق چاپ نقش‌های کلیدی را ایفا کرده‌اند. نسخه‌برداری، چه از نمونه‌های کارهای دستی و چه کالاهای صنعتی - فرایندی دشوار و پرهزینه قلمداد می‌شد و نسخه‌های بدل، مصنوعاتی با ارزش با تعداد محدود به شمار می‌آمدند.

مصوبه حق چاپ ایالت متحده آمریکا در سال ۱۹۰۹ نمونه بارزی به شمار می‌آید. طبق این قانون آثار فکری و هنری که با اطلاعیه منتشر می‌شدند مورد محافظت قرار می‌گرفتند، از قبیل کتاب‌ها و عکس‌ها. آخرین قوانین وضع شده توسط کنگره برن Berne convention ایده انتشار

رسمی به‌عنوان نقطه آغازین برای حفظ حق چاپ را کنار می‌گذارد و آن را به آثاری که صرفاً در ابزار بیان تا حدی ملموس مشخص می‌شوند بسط می‌دهد. ولی سرعت بالا و غیررسمی بودن ساخت تصویر دیجیتال، مشکلات واقعی تفاوت قائل شدن میان نسخه‌های مقدماتی و انتشار یافته و نسخه‌های اصلی و کپی، وجود تصاویر دیجیتال به شکلی که ظاهراً قابل فهم نیستند، سهولت تکثیر، تغییرپذیری و عدم تکمیل آنها، گرایش به سمت تکثیر گونه‌های نامحدود، کانال‌های غیرقراردادی، ارسال داده‌ها از طریق شبکه، همه دست به دست هم داده‌اند تا ما نتوانیم آنها را دقیقاً در اینجا مشخص کنیم.

مناسبات سنتی میان هنرمند، عکاس، ویراستار، بایگان، ناشر و بیننده، نیز رو به زوال است. درضمن تصاویر دیجیتال با تثبیت روی مواد حامل تولید شده عرضه نمی‌شوند - از قبیل متون درکتاب و اجراهای موسیقی در صفحه گرامافون - به طوری‌که در اغلب موارد شما کافیست آنها را از یک پایگاه داده‌ها پیاده کنید. در روش‌های چندگانه و گاهی غیرمستقیم آنها درمقابل عملیات مقاومت نشان می‌دهند، همچون کالاهای شخصی.

با تصاویر دیجیتال مفهوم سنتی یک‌اثر اقتباسی نیز مورد تردید قرار می‌گیرد؛ همچون ترجمه کتب، فیلم‌های ساخته شده براساس کتاب‌های داستان، نقاشی‌های کشیده شده از عکس‌ها و چیزهایی از همین قبیل. همان‌طور که ملاحظه شد، یک فایل تصویر دیجیتال برای پردازش شدن ساخته می‌شود. تغییر شکل دادن هر فایلی در توالی بی‌پایان نمونه بالقوه به شمار می‌آید. تعیین تفاوت‌های میان برون داده‌هایی‌که نتیجهٔ عملیات تصویرپردازی هستند؛ که به طور نامحسوسی متفاوت از درون‌داده‌ها /برون‌داده‌هایی که برای رده‌بندی شدن به‌عنوان آثاری متفاوت ولی اقتباسی محتوای اصلی کافی را دارا هستند؛ و برون داده‌هایی که به مستدل‌ترین نحو اثرهای واقعاً اصیل قلمداد می‌شوند به هیچ‌وجه ساده به نظر نمی‌رسد.

این واقعیت کاربردی چگونه به همهٔ حقوق اخلاقی و عرفی یک عکاس، گرافیست یا کارگردان فیلم که به منظور کنترل تولید آثار اقتباسی و ممانعت از ترانسفورماسیون‌های نامطلوب دراختیار دارند، تأثیر می‌گذارد و اینکه مشتقات تصویرپردازش شده چه زمان خود مستحق حفاظت حق طبع و نشر می‌شوند.

در سال ۱۹۸۶ خرید مجموعه فیلم ام‌جی‌ام توسط کارفرمای تلویزیونی تد ترنر Ted Turner موضوعات حفاظت از فیلم را پیش کشید. ترنر قصد رنگی کردن دیجیتال فیلم‌های اصلی صد ساله را داشت. بسیاری از کارگردانان برجسته و دوستداران سینمایی با مقوله رنگی کردن فیلم‌های سیاه وسفید کلاسیک به اعتراض شدید پرداختند، تا حدی که این عمل "سلاخی فرهنگی" قلمداد شد؛ در سال ۱۹۹۱ کارگردان "جنگ ستارگان" جورج لوکاس George Lucas اشاره داشت که مبحث رنگی کردن در حقیقت تنها ظاهر قضیه است:

«مصائبی که فیلمسازان هنگامی‌که فیلم‌های آنها تکه تکه، رنگی یا خلاصه می‌شود، از آنها رنج می‌برند در مقایسه با آنچه که تکنولوژی در راه دارد ناچیز است... تا زمانی‌که آمریکا با بقیه جهان در حفاظت از تولید تصاویر متحرک به وحدت نرسد، ما شاهد خواهیم بود که ساخته‌های ما را با ستارگان سینمایی که ما هرگز آنها را کارگردانی نکردیم جایگزین کنند، دیالوگ‌هایی را که هرگز ننوشتیم به زبان آورند که همه اینها در حمایت از اهدافی هستند که

ما هرگز تصور رسیدن به آنها را نداشتیم».

اگر چه حقوق تکثیر تصاویر دیجیتال و تولید ساخته‌های اقتباسی از آنها برقرار و حفظ می‌شوند، ولی هنوز این مسئله که این حقوق چه ارزشی دارند و چطور واگذار می‌شوند، به قوت خود باقیست. با در نظر گرفتن اینکه نظریه ارزش کار در اینجا کمک زیادی نکرده است، و موجب پریشان شدن ذهن تحلیل‌گران مارکسیستی شده است، عکاسان، کارگزاران بورس و سرپرستان موزه هنوز نمی‌دانند که برای واگذاری این حقوق چه چیزی باید مطالبه کنند؟ یا چطور پول آنها را دریافت کنند؟ برای مثال بنا به رسم گذشته، عکاسان با نگهداری نگاتیوها و آثار چاپی فروشی کنترل اقتصادی تصاویر را در اختیار داشته‌اند. ولی این سیاست در زمانی‌که تصاویر به شکل فایل‌های اطلاعات دیجیتالی ذخیره و ارسال می‌شوند دیگر نمی‌تواند پاسخگو باشد، آیا سی‌دی‌های تصاویر در این صورت باید همچون کاتالوگ‌های تصویر - آرشیوی تلقی شوند که در این صورت کاربران را ملزم می‌دارند حقوق تکثیر را در ارتباط با هر یک از مضامین مورد نظرشان به طور جداگانه خریداری کنند، یا اینکه چنین سی‌دی‌هایی باید به منابع مستقیم تصاویر سریعاً قابل تکثیر مبدل شوند. آیا باید حقوق تکثیر الکترونیکی همچون سایر حقوق چاپ فروخته شوند؟ مسلماً در صورت وجود چنین حقوقی، مباحث قیمت‌گذاری و موضوعات قراردادی به میان می‌آیند. از آنجائی‌که تصاویر الکترونیکی به طرق مختلف و به مقادیر متفاوت از دیگر تصاویر منتشر می‌شوند، این موضوع، برای مثال قابل بحث است که این حقوق بایستی بر مبنای نسبتاً متفاوتی نیز قیمت‌گذاری شوند. نظارت‌هایی که پیش از این موزه‌ها بر روی کیفیت و توزیع نسخه‌های چاپی داشتند، با تکثیر الکترونیکی بسیار مشکل‌تر قابل اعمال هستند.

در صورتی‌که یک تصویر دیجیتال برای کلکسیونری دارای ارزش باشد، چطور می‌تواند آن را محفوظ نگه‌دارد؟ از آنجائی‌که آثار نقاشی منحصر به فرد هستند اغلب بر ارزششان افزوده‌می‌شود، تیراژهای چاپ نیز محدود می‌باشند، عکاسان نیز برای جلوگیری از تکثیر عکس‌های چاپی بیشتر که در نهایت منجر به بی‌ارزش شدن آثار موجود می‌شوند نگاتیوها را از بین می‌برند. ولی با در نظر گرفتن اینکه فایل‌های تصاویر دیجیتال به طور نامحدودی تکثیر می‌یابند وهر زمان که اراده کنید به طور مکانیکی چاپ می‌شوند، هیچ عملی نظیر سوزاندن نگاتیو یا قالب‌شکنی را نمی‌توان اختیار کرد: هر کپی از فایل تصاویر به خوبی دیگر نسخه‌ها و حتی به‌خوبی منبعی برای نسخه‌برداری بیشتر قابل استفاده است.

چه زمانی پردازش و تحریف یک تصویر ارزش آن را ارتقاء می‌دهد؟ این موضوع با رنگی کردن فیلم قابل بحث است. آیا اصلاح تصویر با کیفیت پائین از طریق شفاف‌سازی و پرداخت یک پرتره‌برای جلوهٔ بیشتر آن، به ارتقاء ارزش آن کمک می‌کند؟ اگر این طور باشد، چه کسی مستحق پاداش گرفتن است؟

در واقع یک تصویر متعلق به کجاست؟ توزیع شبکه‌ای تصاویر دیجیتال تعیین نشانی‌های تصویر را مشکل می‌سازد - برای نمونه درست برخلاف نقاشی‌ها که در موزه‌ها در دسترس عموم قرار دارند - تصاویر دیجیتال می‌توانند به عنوان نسخه‌های تکثیری همانندی که به‌طوری فراگیر توزیع شده‌اند، واقعیت داشته باشند. و این کپی‌ها می‌توانند، همچون مسابقه

سرعتی گردو بازی، با سرعت به غایت بالا، جابه‌جا شوند. غالباً عکاس‌ها با قرار دادن پنهانی کپی عکس‌ها دور از دسترس قانونی عاملان و ناظران اجرای قوانین، از حدود اختیارات قانونی پافراترمی گذارند که این امر مشکلات نظارتی را به وجود آورده است. کاربرد درست یک تصویر دیجیتال چیست؟ به‌طور کلی این احتمال می‌رود که پژوهشگری گزیده‌ای از متن انتشار یافته را برای یادداشت‌های شخصی‌اش نسخه بردارد و بعداً آنها را در دیگر آثار نقد، تفسیر، شرح خبر و آموزش به کار گیرد. آیا آن پژوهشگر می‌تواند قسمتی از تصویر دیجیتال که به‌شیوه الکترونیکی انتشار یافته را انتخاب کرده و سپس با استفاده از نرم‌افزار نشر کامپیوتری آن را به داخل یک صفحه‌آرایی درج کند. اگر چنین است، تا چه محدوده‌ای از این تصویر در این روش می‌تواند به شکل درست استفاده مجدد شود؟ به طور مسلم استفاده مجدد یک تصویر کامل بدون مجوز مناسب عملی غیراصولی محسوب می‌شود. با این‌حال شکایت ازکپی‌برداری به ارزش یک پیکسل از یک تصویر یا یک صوت از یک اجرای موسیقی، بی‌معنا به‌نظر می‌رسد. پس ما بایستی تا چه حدّ میانی پیش رویم؟ چه می‌شود اگر طرح یا الگویی برای تولید پرداخت پرسپکتیوی کامپیوتری از یک ساختمان مورد استفاده مجدد قرار بگیرد؟ یا اگرتصاویر آسمانی خارق‌العاده را از عکس‌های منظره ادوارد وستون Edward Weston برگزینیم و آن را در ترکیب مشابه دیگر به کار ببریم؟ در چه صورتی سرقت ادبی وارد عمل می‌شود؟ در نهایت گرافیست‌ها مجبور خواهند شد که معیارهایی را که کنترل کننده کاربرد درست تصویرسازی دیجیتال است را در نظر بگیرند به طوری‌که هم تراز آداب و رسومی باشد که براقتباس، تلفیق وتفسیر اجزاء متن نظارت دارد.

در نهایت چگونه باید حقوق سوژه‌های عکاسی تعریف و اعمال شوند و آیا روش‌های مسلم تثبیت شده به منظور تصحیح سوژه‌ها هنوز رضایت بخش می‌باشند؟ آیا مجوز امضا شدهٔ مدل‌یک تصویر برای استفاده آن در مجموعه‌های جمع‌آوری شده الکترونیکی و همچنین انتقال وتلفیق مجدد بی‌حد و اندازه برای تولید تصاویر جدید نیز عمومیت دارد؟ مجوزها چطور باید تنظیم‌شوند؟ چگونه باید بابت یک مدل با این کاربرد هزینه‌ای پرداخت شود؟ در آن مجوزها برای ترانسفورماسیون تصاویر عکاسی به منظور تولید کاریکاتورهای ناخوشایند یا صحنه‌های ننگ‌آوری که نمایشگر افرادی کاملاً قابل شناسایی هستند، چه محدودیت‌هایی وجود دارد؟ البته در اینجا حال و هوای حقیقت واقعی عکس تمایزی را به وجود می‌آورد؛ عکس دیجیتالی دست‌کاری‌شده‌ای که نشانگر سیاستمداری صاحب‌نام در موقعیتی افشاگرانه و مخرب است، تأثیر بسیارمتفاوتی از یک کاریکاتوری که دقیقاً نشانگر همین مضامین است برجا می‌گذارد. برای مثال درفعالیت‌های انتخاباتی فرمانداری ماساچوست سال ۱۹۹۰، از کاندید جان سیلبر Jahn Silber در حالتی پرخاشگرانه و توهین‌آمیز در مقابل مادرهای شاغل، نوار ویدئویی گرفته شد که سریعاً مخالفان او قسمت‌های تلویزیونی تأثیرگذاری را از این صحنه تهیه کردند. بدین منظور که سیلبر را با بزرگ‌نشان دادن و کمی تحریف، به طور خاصی تهدیدآمیز جلوه دهند.

همان‌طور که ملاحظه شد، مسائل اخلاقی برای فوتوژورنالیست‌ها به طور چشم‌گیری به عنوان، اصول نظارت‌گرانه، پاسخگویی شخصی و رسمی برای مضامین تصاویر و

فرموله‌بندی کدهای اجرایی ظاهر می‌شوند. آیا مرتبه عکاسان مطبوعات تا حدی تنزل یافته است که سیلی از تصاویر را به میز ویرایشگر روانه می‌سازند؟ در واقع نظارت بر روی چگونگی کیفیت‌های تونی و رنگی یک تصویر بر عهده چه کسی است؟ چه زمانی توالی دست‌کاری‌های کوچک و به ظاهر بی‌غرضانه منتهی به دروغ‌های قابل توجه می‌شوند؟ چطور این تنزل تدریجی ارزش مدرکی عکس‌ها می‌توانند کنترل شوند؟ چه کسی ضامن انسجام عکسی نوین است؟ و چه کسی این احتمال را که آیا تصویری با اصل قابل تردید مبدل به یک اثر جعلی مغرضانه می‌شود بررسی می‌کند؟ چه‌زمانی یک تصویر دیجیتال ساخته دست بسیاری خواهد شد و چگونه باید اعتبار تصویر نوشته‌شود؟ اگر آن تصاویر گمراهی و بدنامی به بار آورند، چه کسی در نهایت مسئولیت قانونی و اخلاقی آنها را به گردن می‌گیرد؟ همان‌طور که علائم نگرانی‌های قانونی و اخلاقی نشانگرند، تصاویر دیجیتال به عنوان نوع جدیدی از 'نشانه' - اساساً متفاوت از عکس‌ها و نقاشی‌ها - در تبادلات ارتباطی - اقتصادی درحال شکل گرفتن هستند که آن نیز مستلزم قوانین جدیدی به جهت تنظیم این تبادلات می‌باشد.

کاهش ارزش

یک نقاش، عکاس و تصویرساز دیجیتال نقش‌های اجتماعی و فرهنگی متفاوتی را ایفا می‌کنند. در درجهٔ اول، یک نقاش به طور سنتی به عنوان یک استادکار، صانع صبور، صنعتگر شهری قلمداد می‌شود که با استفاده از مواد اولیه بدون فرم، تصاویری را خلق می‌کنند. ما طبیعتاً با استفاده از زبان نیت شخصی این فرایند را توصیف می‌کنیم؛ ارجاع، نقد، تفسیر، تعبیر، کنایه، اقناع، حقیقت و کذب. یک ایدهٔ متناسب با برداشت مبتنی بر عقاید ارسطو از یک سازنده به عنوان شخصی که صورت را بر روی ماهیت تحمیل می‌کند به چشم می‌خورد.

لیکن عکاسی، ایماژهای شکارگری را در ذهن مجسم می‌سازد: یک تصویر گرفته می‌شود، عکاس در یک اقتصاد رقابت جوی بی‌رحم شکار و گردآوری تصاویر فعالیت می‌کند. عکس‌ها نیز جام قهرمانی محسوب می‌شوند. جامی که در نتیجهٔ مهارت، زیرکی و شانس؛ حضور به موقع درمکانی مناسب و تشخیص به جای نشانه‌گیری و زمان عکسبرداری اعطا می‌شود. صورت باید بیرون از اینجا کشف شود و سپس از طریق فرآیندی سریع و اتوماتیک بر روی ماهیت نقش انداخته شود.

مدت‌ها پیش الیور هولمز Oliver Holmes به طرز عجیبی به توصیف آنچه که وجود اقتصاد سیاسی سرمایه‌داری تصاویر عکاسی فرض می‌کرد، پرداخت (به شکلی تخصصی که به طور خاصی مورد توجهش بود). او ابتدا تسریعات چیرگی و چپاول بصری را مجسم کرده بود.

«تنها یک گود[۱۲] یا پانتئون[۱۳] وجود دارد؛ ولی آنها میلیون‌ها نگاتیو بالقوه را، نمایانگر میلیاردها تصویر، از زمان بنا نهاده شدن‌شان، به‌وجود آورده‌اند. ماهیت بایستی در عامه مردم همیشه ثابت و ارزشمند به شمار آید. صورت کم‌ارزش و قابل انتقال است. ما اکنون میوهٔ آفرینش را دراختیار داریم. همه اشیاء قابل تصور در طبیعت و هنر، پوسته خود را برای ما باز خواهند کرد. انسان نیز در شکار همهٔ چیزهای شگفت‌انگیز، با شکوه و مجلل است. همانطور که اقدام به شکار گله گاوی در آمریکای جنوبی می‌کند، صرفاً برای استفاده از پوستشان، و سپس لاشهٔ آنها

را به عنوان چیزهای بی‌ارزش رها می‌کند.»

او سپس عکس‌ها را به عنوان "پول نقدی" در نظر می‌گیرد که ارزش آنها با مراجعه به نوعی واحد طلای طبیعت تعریف می‌شود. از مارکس به بعد بسیاری به نحوی آشکارتر از ایدهٔ اقدامات ریسک‌پذیر توأم با هیجانی کمتر استقبال کرده‌اند، از میان آنها سوزان سونتاگ تولید عکاسی پن‌اپتیک دولت سرمایه‌داری اخیر را دوست شیطانی بالقوه برای یک جامعهٔ سرمایه‌داری قلمداد کرده است:

یک جامعه سرمایه‌داری نیاز به فرهنگی مبتنی بر تصاویر دارد و همچنین نیاز به تدارک دیدن سرگرمی‌های بسیار به منظور رونق خریداری و بی‌حس کردن آسیب‌دیدگی‌های طبقه، نژاد و جنسیت. چنین جامعه‌ای مجبور به جمع‌آوری مقادیر نامحدودی اطلاعات است. که عمده‌ترین مطالب در ارتباط با بهره‌برداری از منابع طبیعی، افزایش بهره‌وری، برقراری نظم، برپایی جنگ، به سمت نشاندن مأموران اداری هستند. قابلیت دوگانه دوربین؛ ذهنی و عینی کردن حقیقت؛ به طرز مطلوبی پاسخگوی این نیازهاست در ضمن موجب تحکیم آنها نیز می‌شود. دوربین‌ها واقعیت را به دو طریق، که لازمه طرز کار یک جامعه صنعتی پیشرفته است، تعریف می‌کنند: به عنوان یک "صحنه تماشایی" (برای عامه مردم) و به عنوان موضوعی "برای تجسس" (برای حکم فرمایان)، در ضمن ساخت تصویر، ایدئولوژی حاکمی را نیز فراهم می‌سازد. تغییر اجتماعی با یک تغییر در تصاویر، جایگزین می‌شود. آزادی استفاده از شمار زیادی تصاویر و کالاها با خودآزادی مشابه است. محدود کردن مفاهیم گزینش سیاسی آزاد به مصرف اقتصادی آزاد مستلزم تولید نامحدود و به‌کارگیری تصاویر است.

تصویرسازی دیجیتال در این مباحثه تعریف شده با فرموله‌بندی‌های هولمز و سونتاگ، بر مبلغ خوانده افزوده است. در حال حاضر، اقتصاد نوین فراصنعتی تصاویر حاکم است، با فرآیندهای تلفیقی گردآوری و ذخیره مواد خام، استخراج، ساخت، هم‌گذاری، توزیع و مصرف. شایدجالب‌ترین مثال این اقتصاد نوین توسط مرکز داده‌های اِرُس Eros Data center در مجاورت بیس‌مارک Bismarck درشمال داکوتا North Dakota عرضه شود. بیش از شش میلیون تصاویر ماهواره‌ای یا دیگر تصاویر هوایی در آنجا برای انتقال به عموم ذخیره شده است. ماهواره‌ها به بررسی دقیق زمین می‌پردازند و تصاویرتغییرات سطح زمین را بر می‌گردانند. این امر موجب افزایش موجودی تصاویر به میزان هر ماه بیست‌هزار می‌شود. این تصاویر انتشار یافته با اهداف مختلف، توسط کاشفان معدن، پیش‌بینی‌کنندگان وضع هوا، مهندسان شهرساز، باستان‌شناسان، جمع‌آوری‌کنندگان اطلاعات نظامی وبسیاری دیگر، پردازش کامپیوتری می‌شوند. سطح زمین به مناظر تماشایی‌ای که پیوسته درحال آشکار شدن هستند موضوعی برای کاوش دقیق و بی‌پایان مبدل گشته است.

در اقتصاد، تصاویر دیجیتال صورت، حتی از آنچه که هولمز تصور می‌کرد بی‌ارزش‌تر و سریع‌تر قابل انتقال قلمداد می‌شود. گردش پول بانک بزرگ طبیعت واحد طلا را دیگر کنار گذاشته است: تصاویر دیگر به عنوان حقیقت بصری تضمین نمی‌شوند - و یا حتی دلالت‌کنندگانی با معنا و ارزش ثابت به شمار نمی‌آیند - و ما به طرز بی‌پایانی همچنان به طوربیشتری از آنها چاپ می‌کنیم.

پی‌نوشت‌ها:

1. Camera Lucide, Roland Barthes.

۲. ادعایی مبنی بر اینکه انرژی هسته‌ای می‌تواند دردمای اتاق آزاد شود.

۳. دو نمای پهلو به پهلو از یک تصویر.

4. National Geographic Society

۵. Kansas City :سومین شهر بزرگ در شمال مرکزی ایالت متحده آمریکا.

۶. Phnom Penh : پایتخت کامبوجا.

۷. Pow / MIA, Prisoner of War Missing in Action : اسیران و مفقودشدگان جنگی.

۸. SIGGRAPH (Special Interest group on Graphics) : سرگروه‌های ذینفع ویژه در ارتباط با گرافیک.

۹. هنرمند به کمک هنرهای اتوگرافیک اشیاء فیزیکی را به عنوان اثرش خلق می‌کند.

۱۰. هنرمند به کمک هنرهای الوگرافیک یک نماد به‌وجود می‌آورد.

۱۱. میدان بزرگ ورزشی یا نمایشی در روم باستان.

۱۲. معبد همهٔ خدایان در روم باستان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی