نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ٤٤ • زمستان ۱۳۸۹

نقـــد تکوینـــــی عکـــس
(بررسی امکان و شیوهٔ کاربرد نقد تکوینی در عکاسی)*

محمدعلی بیدختی[۱]، دکتر حبیب الله آیت اللهی[۲]، دکتر اکبر عالمی[۳]، دکتر بهمن نامورمطلق[۴]**

[۱] دانشجوی دورهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۳] دانشیار گروه تصویرمتحرک (انیمیشن)، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۴] استادیار دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۸/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۱۰/۱۳)

چکیده

ćwă ćÀĉ½ ±¾Õ ¿v ãºÿwùw«³¼z ć¹wù ćwĉvêz Ĉþþĉ wă"ü¤ùwÊĊ-" ÃwÅv ¾z ½w§j ć¾Ċñ ôîÉ ºþĝj¾å ĆÞþwÖù ¾z Ĉþ¤{ù "ĈþĉÃîŁ ºêý " ćwă¾þă ½¹ ªĉ½ºŁ Ăz ÿ ºùj ºĉº- ¡ wĊz¹v ½¹ vº¤v ÿ ÷ ø¤ÆĊz û¾é 2+ Ćă¹ ½¹ Ăí ºêýąÃĊÉ üĉ) ¢ Åv ½w§j ĈĉwAý ôîÉ Ăz ĈA¤þù ĂĊĉÿv wùw I¢ Åv ¢ å¾ÊĊ- ów³½¹ ÿ Ă¤åwĉ Ĉjwÿ¾å ûvºþúéĒÝ IĈúĉÝ Üùw¬ù ÿ ć¾þă ôåw´ ù ½¹ ã¿ÿ¾ùw IºÉ Ă¤å¾ñ ½wí Ăz ÀĈý ĈÉwêý ºþwù I¾òĉ¹ ôtwÆù wĉ ÿ wă Ä îÝ ºĉiÂ£ ô³¾ù ±¾É ¿v ĈÝÃý wz Ă«wÃù wă Ä îÝ ĈÅ½¾z ÿ ºêý ½¹ ãwñ) ¢ Åv ãºÊý ã¹¾z¼wí Ăz ĈÅw îÝ Ć Í ¾Ý½¹ ¿Ãþă IÃwêù üĉ ½¹)º½wÅ Ĉúý èê´ ù ½ ûj ãvºăv ÿ ã¹Ãýý ĈþĉÃîŁ ºêý Çÿ½ ÿ óÃ Ív ¾z Ĉþ¤{ù wă Ç½Àñ üĉ wùw IøĊ¤Æă wAýj è ô· ĈýÃùw¾Ċ- ûj ¿v Ä-) ¢ Åv ãºÉ Ĉå¾þù Ĉwú«v ¡ ½Ã Î z Iü¤ùwÊĊ-ÿ ü¤ù È Ĉ- Iü¤ù¾Ċ- ºþwù IûjĂz ÓÃz¾ù ¾ Íwþý ÿ ĈþĉÃîŁ ºêý Çÿ½ ÿ È ôºĊ-ºº¤v Iü¤ùwÊĊ- ĈþþĉĈýÃîŁ ºêý ć½Ã´ ù ¾ Î þý I Ä îÝ ĈôúÝ è ô· ćwă ºþĝj¾å ĈÅ½¾z ÿ ¾òĉ¹ ćwă Ă Í ¾Ý½¹ ĈþĉÃîŁ ûvºêºþù x½w¬ŁĂz ãwòý wz Ä îÝ Iów¨ù ûwÃþý Ăz ÀĈý ûwĉv-½¹) ¢ Åv Ă¤å¾ñ ½¾é ¦ ´ z ½Ãù ĈÅwîÝ ½¹ ĈþĉÃîŁ ºêý ½¾z¼wí ąÃĊÉ ÿ ûwîù ÿ ãºÉ äĉ½ÞŁ IĈÅwîÝ ½¹) ¢ Åv ãºÉ ôĊô´ £ I Ä ĝûwô¹ ¾§v "ć¿wz xw{Åv Ĉ¤Å¹ ì ¬ý¼wý wz ë¾Æ-"

واژه‌های کلیدی:

) Ä îÝ è ô· ºþĝj¾å Iü¤ùwÊĊ- IĈÅwîÝ I Ä îÝ ºêý IĈþĉÃîŁ ºêý

* این مقاله برگرفته از تحقیقات مربوط به رسالهٔ دورهٔ دکتری پژوهش هنر نگارنده اول است که با عنوان " کاربرد نقد تکوینی در شناخت و تحلیل عکاسی ایران" در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس انجام شده است.

** نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۴۹۴۲۱۵۵ ، نمابر: ۸۸۰۰۸۰۹۰ -۰۲۱، **E-mail:** habibollahayatollahi @ gmail.com.

مقدمه

برای شناخت و ترسیم روش اجرای نقد تکوینی در عکاسی، لازم است که ابتدا با سیر و علل پیدایش نقد تکوینی و عناصر و نحوهٔ اجرای آن آشنا شویم و اهداف و کاربردهای آن را بشناسیم. پس از آن باید به روش کاربرد آن در هنرهای تجسمی، که تاکنون منحصر به نقاشی بوده است توجه کرده و در پایان متناسب با ویژگی ها و هویت زیبایی شناسانه رسانهٔ عکاسی و شیوه ها و گونه های خلق تصویر در آن، به تعیین جایگاه و مصداق های عناصر اصلی این روش نقد، بویژه "پیشامتن" و شیوهٔ اجرای آن در عکاسی بپردازیم. در واقع پرسش های اصلی این مقاله عبارتند از:

۱- آیا روش نقد تکوینی درعکاسی قابل اجرا ست؟ ۲- مصداق های عناصر نقد تکوینی و بویژه عنصر محوری پیشامتن در فرایند خلق عکس چه چیزهایی است؟ در این مقاله، مطالب بر این اساس و به روالی ارائه شده است که در پایان پاسخ این پرسش ها مشخص شود.

۱) پیدایش نقد تکوینی

از زمان پیدایش "نقد نو"[۱]، که در آن تنها به متن توجه می شد، تا جدیدترین شیوه هایی که امروزه در نقد پست مدرن مطرح است، مانند نقد فرهنگی، تاریخ گرایی نوین، نقد فمنیستی و نیز نقد تکوینی، شاهد عدول از آموزه های آن و توجه دوباره به خارج از ساختار متن آثار هستیم. ظهور واقعی نقد تکوینی در ۱۹۷۰ میلادی و چنانچه ابداع اصطلاح کلیدی Texte vant به معنای "پیشامتن" را توسط "ژان بلمن نوئل"[۲] ملاک قرار دهیم، دقیقاً در سال ۱۹۷۲ م، در کشور فرانسه بود امّا ریشه هایی در زمان های پیش از آن داشت. دیدگاه ها و افراد زیر را می توان در پیدایش این روش سهیم دانست: ۱- رمانتیسیسم آلمانی، که در آن به نویسنده و خلاقیت فردی او اهمیت فراوانی داده می شد. ۲- "ادگار آلن پو" که در قرن نوزدهم، بویژه در اثری با نام "فلسفهٔ تصنیف" به شرح چگونگی خلق آثار خود پرداخته و پشت پردهٔ خلق آنها را عیان ساخت. ۳ - "گوستاو لانسون"[۳] و بویژه مشهورترین نقد ادبی وی در مورد "نامه هایی از پل و ویرژینی" ۴ -"گوستاو - رودلر"[۴] که به دو شیوهٔ نقد بیرونی و درونی اعتقاد داشت. موضوع نقد بیرونی هم، از منظر وی، همهٔ عوامل و عناصری بود که به خلق متن منجر می شود و در نقد درونی هم، از طریق دست نوشته ها به متن و پیام های آن پرداخته می شود. ۵ - "پی یر اودیا"[۵] که شاید بتوان او را "نخستین منتقد تکوینی" واقعی نامید و برای اولین بار، رابطهٔ بین نویسنده و اثر او را مورد مطالعهٔ علمی قرار داد. او معتقد بود که بازسازی زندگی فکری نویسنده در دورهٔ منتهی به آفرینش و بازیابی ترتیب زمانی تجلی اندیشه ها و ابداع ها، درک اثر ادبی را بسیار روشن می کند. ۶ - "ساختار گرایی". ۷- مفهوم "ناخودآگاه "فروید". ۸- رویکرد "بینا متنیت"[۶]. ۹- کشفیات جدید علمی و تکنیک های ابداعی پیشرفته که امکان انجام آزمایشات و مطالعات بر روی سندهای برجای مانده از خلق آثار و یا تجزیه و تحلیل مادّی خود آثار را فراهم کرد، مانند آنچه در باستان شناسی و جرم شناسی، در نیمهٔ دوم قرن بیستم مورد استفاده قرارگرفت (اسد اللهی، ۱۳۸۶، ۶۸ -۶۵) و (Falconer ,1993, 14) .

۲) روش نقد تکوینی

نقد تکوینی به چگونگی شکل گیری و زایش آثار هنری می پردازد و با برنامه و نظمی خاص، با بررسی مدارک و شواهد برجای مانده از مراحل خلق اثر، یعنی از یافتن موضوع و اندیشهٔ اولیه تا ارائهٔ متن نهایی، فرایند پدید آمدن یک اثرهنری واحد را، تا حد ممکن، دوباره ترسیم می کند و زمینه ای برای درک کامل تر و بهتر اثر و تحلیل های مختلف فراهم می کند. در این شیوهٔ نقد، توجّه اصلی به پیش از متن، در پیوند با متن اصلی است و به پس از متن توجّه نمی شود. همچنین در این روش نقد، منتقد بیش از هرچیز بر پیشامتن و دگرگونی های صورت گرفته در آن تا تثبیت آن بصورت "متن نهایی"، که متنی است که نهایتاً از سوی مؤلف به مخاطبین ارائه می شود، تمرکز می یابد. پیشامتن، صورت های پردازش عملی الهام اولیه یا "ایماژ" در مرحله "متن پردازی"[۷] است که در بیشتر موارد بقایایی مادّی از آن به شکل "دستنوشته"[۸] در ادبیات و یا "اسکیس" و "اتود" و غیره، در نقاشی باقی می ماند. ناقد تکوین نگر ، تلاش می کند که این موارد را جمع آوری و دسته بندی نموده و روند تغییرات انجام شده در آن از سوی مؤلف را مشخص کرده و با شکل قوام یافتهٔ متن نهایی مقایسه و علل این تغییرات را پی جویی کند. این تغییرات را می توان عمدتاً به گونه هایی مانند کاهش، افزایش، تبدیل، حذف و جایگزینی، در دو بعد کمّی و کیفی تقسیم کرد (نامور مطلق و اسداللهی، ۱۳۸۸، ۴). علل تحوّلات پیشامتنی را باید در زمینه های گوناگون زیبایی شناسی، روانشناسی، جامعه شناسی، اقتصاد هنر، سیاست و غیره جستجو نمود. منتقد تکوینی در جستجوی تشخیص این علل به کاوش در عرصهٔ "پیرامتن" و "فرامتن" و "پیش متن" می پردازد که هریک در دایرهٔ الگوی نقد تکوینی، تعریفی ویژه یافته است:

- پیرامتن Paratexte: شرایط برون متنی، همانند وضعیت خانوادگی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و از سوی دیگر، جریان ها و سبک های هنری، که بر پیدایش اثر تأثیر گذاشته است.
- فرامتن Metatexte : مدارک و شواهد برون متنی که اطلاعاتی از روش کار هنرمند و سیر تکوین اثر به ما می دهد مانند خاطرات،

یادداشت ها، گفتگو ها، نقدها و عکس ها ی مربوط به شکل گیری اثر. پیرامتن ها به دوگونهٔ "مؤلفی" و "غیرمؤلفی" تقسیم می شود.
– پیش متن Hypotexte : (زیر متن، متن متقدم): آثار و یا متن های مستقل دیگری از همان ژانر و یا ژانرها و رسانه های دیگر که به صورت های مختلف، کم یا زیاد، آگاهانه یا ناآگاهانه، با فاصله های زمانی کم و زیاد، بر خلق اثر توسط مؤلف تأثیرگذار بوده است.
– پیشامتن Avant-Texte: شکل ها، طرح ها و نسخه های اولیه متن نهایی که در تغییر و تحولات بعدی به متن نهایی ختم می شود. پیشا متن ها بر دو گونه اند: "متصل" و "منفصل".

نقد تکوینی استوار بر این فرض بنیادین است که بین بستر فرهنگی و تاریخی و اجتماعی زندگی هنرمند و دگرگونی های پدید آمده در متنی که در حال "شدن" و شکل گرفتن است ارتباطی نظام مند و قابل پی گیری وجود دارد. از سوی دیگر، نقد تکوینی مبتنی بر قابل پی‌گیری بودن ارتباط دگرگونی های اثر در حال شکل‌گیری با ویژگی های فردی و روحی و روانی هنرمند نیز می باشد. البته فرضیه ها یی همانند این در تاریخ نقد و مطالعات هنری و ادبی دارای سابقه است اما نکته این است که نقد تکوینی با تمرکز بر مطالعهٔ پیشامتن های مستند، طرح و برنامه ای منظم، دقیق، علمی و مستدل برای این کار پیش می نهد و بر حدسیات و گمانه زنی ها و بیان رابطه هایی بی پشتوانهٔ محکم تکیه نمی کند. به عبارت دیگر، در این روش و در شکل درست اجرای آن از نتیجه گیری شتاب زده[۹] به شدّت پرهیز می شود.

در نقد تکوینی، دیدگاهی پیشرو و جامع نگر به اثر ادبی و هنری وجود دارد که امکانات، نیروها و چشم اندازهای گوناگونی را در کنار هم قرار می دهد که پیش از این غیر قابل جمع پنداشته می شد، مانند توجه همزمان به متن و مؤلف، یا ساختار و فراساختار. "لویس هی"[۱۰] تأکید می کند: « تحلیل تکوینی، در محدودهٔ خودش، در حال نوسازی برنامهٔ ایجاد یک نقد جامع است... کاوش دشوار واقعیتی آنقدر پیچیده که تمامی دم و دستگاه پژوهش مدرن نتوانسته است تصویرکاملی از آن ارائه دهد ...» (Deppman, 2004, 25). این ویژگی ها، نتایج تحلیل تکوینی را علاوه برکمکی که به درک بهتر اثر می کنند، از جنبه های مختلف دیگری نیز دارای ارزش و تأثیر وکاربرد ساخته است، یعنی: ۱ – شناخت تخیل و خلق هنری. ۲– شناخت ارتباط هنر با سایر زمینه های فرهنگی و اجتماعی.۳ –کمک به انجام گونه های دیگر نقد.۴–درک اهمیّت پیشامتن ها وجمع آوری آنها.۵– شناخت هنرمندان و سبک های آنان . ۶ – آموزش هنر.

۳) نقد تکوینی در هنر های تجسمی

ادبیات و هنر از زمان های دور، درمباحث زیبایی شناسی و سبک های بیان و روش های نقد، اشتراکات فراوانی داشته اند. از جنبهٔ نظر، کاربرد نقد تکوینی در هنرها، اگر توأم با ملاحظات لازم باشد، منعی ندارد و تحقّق عملی نیز یافته است. می توان گفت که از جنبه هایی، هنر های تجسمی از هنرهای دیگر تناسب و آمادگی بیشتری نیز برای این روش دارد، چون که در آنها از مراحل پیشامتنی، مدارک و شواهد بیشتری در قالب طرح و نقاشی و عکس باقی می ماند (نامورمطلق،۱۳۸۶، ۱۰۴). "پیر مارک دو بیازی"[۱۱] که از محقّقان برجستهٔ نقد تکوینی است، معتقد بود که الگوی تحلیل تکوینی که از مطالعات نسخه های خطی ادبی مدرن ایجاد شده، بدون شک، می تواند به سایر جلوه های آفرینش گسترش یابد و این، امری طبیعی است. " الموت گریزون "[۱۲] نیز گفته است که: "به هیچ وجه توسعهٔ نظریهٔ تکوین به فراتر از حوزهٔ نوشتار ممنوع نیست. در واقع، تحقیقات تکوینی مرتبط با سایر نظام های نشانه شناسی غیرنوشتاری بسیارند"(همان،۹۹). در عمل نیز منتقدان رفته رفته حوزهٔ این نقد را به هنرهایی چون نقاشی، موسیقی، معماری وشهرسازی و فیلم گسترده اند که نتایج آن در کنفرانس ها و مقالات گوناگونی ارائه شده است[۱۳].

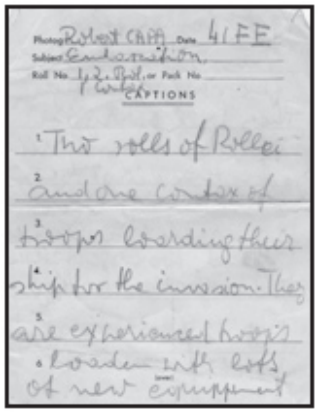
هرچند تاکنون در نقد عکس از روش تحلیل تکوینی بهره ای برده نشده است، اما علی الاصول می توان به این امر اقدام کرد که کاری ضروری و ثمربخش خواهد بود. شاید سختی این کار برخاسته از زیبایی شناسی خاص عمل عکاسی است که بویژه در سبک های سنّتی آن در تخالف با شکل های رایج بیان در هنرهای دیگر، بیشتر مبتنی برگزینش و ثبت کردن بوده است تا ساختن. البته در ادبیات عکاسی و نقد عکس، گاه اشاراتی محدود و مشروط به ارزش توجه به عوامل و عناصر پیرامونی دخیل در خلق عکس ها می شود اما در واقع، دراین موارد به تغییرات پیشامتنی و تجزیه و تحلیل آنها پرداخته نمی شود. برای مثال ، "تری برت "[۱۴] نویسندهٔ کتاب معروف "نقد عکس" می نویسد:

«بعضی منتقدان معتقدند که، بیننده نباید توجهی به اظهارات عکاس در مورد قصد و نیتشان کند، اما نباید تا این حد هم تند رفت. هنگامی که به اظهارات عکاس در مورد نیاتش واقف باشیم، می توانیم آن را بخشی از محیط سبب ساز عکس و جزئی از مدارک تفسیر به شمار آوریم» (برت،۱۳۸۱، ۷۸). «می توانیم از هنرمندان نکاتی دربارهٔ آثارشان بیاموزیم که از هیچ منبع دیگری قابل دستیابی نیستند. در پاره ای از موارد می توانیم از انگیزه های هنرمند، ذهنیتش به هنگام خلق آثار، روش های کارکردنش، منابع الهامش، باورهایش دربارهٔ هنر و جهان، موضع گیری هایش در قبال سایر هنرمندان و جنبش ها، شخصیت هنرمند و نحوهٔ ارتباطش با بینندگان اثر باخبر شویم... اطلاعات راجع به بعضی یا تمامی این موضوعات ما را در درک و ارزیابی بهتر آثاری که بررسی می کنیم یاری می دهد» گ(برت، ۱۳۸۱، ۲۶۴).

٤) نقد تکوینی در عکاسی

ویژگی هایی که نقد تکوینی در هر رشته می یابد، مستقیماً به ویژگی های پیشامتن ها در آن رشته بستگی دارد. بنابراین اگر موفق به شناسایی اسناد پیشامتنی و ترسیم جریان تغییرات پیشامتنی در فرآیند عملی خلق مادی[۱۵] عکس ها شویم، موفق به کاربرد روش تحلیل تکوینی در نقد عکس خواهیم شد. مسائل مربوط به ابعاد دیگر نقد تکوینی، یعنی پیش متن و پیرامتن و فرامتن،

در هنرهای گوناگون کمابیش همانندی دارند یا لااقل آسان تر قابل پی جویی اند. البته در مورد آنها نیز ملاحظاتی ویژهٔ هر هنر وجود دارد، برای مثال چون در موارد بسیاری عمل عکاسی مستلزم طی کردن مراحل پیش تولید مانند تهیهٔ امکانات و وسایل و تأمین مالی و هماهنگی های دیگر و پس از آماده شدن عکس نهایی هم نحوهٔ ارائه و بازاریابی برای آن، مسائل زیادی را شامل می شود، اصولاً لازم است که فرآیند خلق عکس، نه یک عمل ساده بلکه یک پروژه (Photo Project) محسوب شودکه طبعاً جنبه های مختلف پیرامتنی در آن مطرح و قابل بررسی خواهد بود. در همین راستا، لازم است به تفاوت شاخه های گوناگون عکاسی نیز توجه شود، زیرا در هر یک، پیرامتن ها و فرامتن های خاصی وجود دارد. برای مثال، عوامل پیرامتنی مؤثر بر فعالیت یک عکاس خبری یا تبلیغاتی و اسناد فرامتنی بر جای مانده از آن تفاوت عمده ای با عوامل پیرامتنی و شواهد فرامتنی مربوط به کار یک عکاس هنری آزاد دارد. تصویر ۱ ، که یادداشتی است که عکاس خبری مشهور، "رابرت کاپا"[۱۶] به همراه ۲ حلقه فیلم برای چاپ به دفتر نشریهٔ لایف ارسال کرده است، نمونه ای از فرامتن های ویژهٔ عکس های مطبوعاتی است.


Name Robert Capa Date 41 FE
Subject Examination
Roll No. 4 2 Bdl. or Pack No.
CAPTIONS
1 Two rolls of Rollei
2 and one contax of
3 troops boarding their
ship for the invasion. They
5 are experienced troops
6 loaded with lots
of new equipment

تصویر۱- یادداشتی از رابرت کاپا.
مأخذ: (http://digitaljournalist.org/issue0710/x_capa_taro01.html)

٤-۱) فرآیند خلق عکس

برای شناخت دقیق انواع پیشامتن ها در عکاسی، باید به شناخت بهتری از گونه های مختلف فرآیندهای تولید عکس دست یابیم. عکاسی دارای بیش از ۱۰۰ شاخه و گونهٔ مختلف است که در قطب ها و گرایش ها و کاربردهای مختلفی پراکنده اند، اما از لحاظ فرآیند تولید، در همهٔ آنها، نقطه ای مرکزی و حیاتی به نام "عکسبرداری" یا Shooting وجود دارد، که هویت عکاسی نیز بیشتر وابسته به آن است. در ساده ترین عکس ها از حیث مراحل تولید، یعنی عکس های موسوم به " لحظه ای"[۱۷]، عمل عکاسی به همین مرحله عکسبرداری خلاصه می شود. بر این مبنا، تولید عکس، غالباً تکوینی سه مرحله ای را پشت سر می گذارد: ۱ - پیش از عکسبرداری ۲ - عکسبرداری ۳ - پس از عکسبرداری.

روش خلق عکس و اعمالی که عکاسان در این سه مرحله انجام می دهند، در گونه های مختلف عکاسی، متناسب با موضوع و هدف تولید عکس، تفاوت های زیادی دارد. از این منظر، با نگاهی کلی درخواهیم یافت که بکارگیری رسانهٔ عکاسی، از آغاز دو هدف عمده را دنبال کرده است: ۱-واقع گرایی ۲ - واقع گریزی. این دو جهت گیری و دو قطب تجارب عکاسانه، همواره در آثار عکاسان قابل جستجو و مشاهده است و صاحبنظران هم به بیان های مختلف از آن یاد کرده اند. نخستین عکس ثبت شده، یعنی "منظره ای از پنجره" اثر " ژوزف نیسفور نی نیپس"[۱۸] اثری است واقع گرا اما می توان "طبیعت بیجان" اثر "لویی ژاک مانده داگر"[۱۹] را نوعی گریز از واقعیت موجود به سمت واقعیتی برساخته برای ثبت عکاسانه به حساب آوریم (کوتزل، ۱۳۸۷ ، ۳۷- ۳۶). پس از آن هم، آثار کسانی که مایل بودند عکس های تولیدیشان برای یافتن شأن هنری، نقاشی گونه باشد و آثار تلفیقی "تصویر گرایان"[۲۰]، سرنمونه های برجسته ای از تمایل به گریز از واقعیت در عکاسی بوده اند. امروزه با گسترش عکاسی واقع گریز، برای این دو قطب، در ادبیات عکاسی اصطلاحات جدیدی وضع شده است: Image Taking یا عکس گرفتن، در مقابل Image Making یا عکس ساختن.

البته باید متذکر شد که اصولاً مقداری از فاصله گرفتن از واقعیت و تغییر یافتن آن در بازنمایی[۲۱] عکاسانه به صورتی ذاتی در همهٔ انواع عکاسی و حتی کاربرد های اسنادی عکاسی، که عکاس در آن بیشتر سعی می کند نقش شاهد بی طرف و عامل یک ثبت مکانیکی را ایفا کند، نیز وجود دارد. اما در انواع واقع گریزی ارادی، میزان "عاملیّت"[۲۲] (Harris, 2008, 11) عکاس در فرآیند ثبت مکانیکی واقعیت مرئی و آماده سازی و ارائهٔ نهایی عکس، نقش بسیار بارزتری می یابد. عاملیّت فعال و مداخله گرانهٔ عکاس در این گونه های عکاسی، در هر سه مرحلهٔ تولید وجود دارد، یعنی به ترتیب:

۱ - در موضوع مورد عکاسی. ۲- در روش ثبت موضوع. ۳-در پردازش آنچه ثبت شده است.

فرآیندهای تولید عکس را می توان با بهره گیری از الگوی سه مرحله ای تولید عکس و با توجه به دو گرایش مذکور، بهتر شناخت. در عکاسی واقع گرا اصولاً از دخالت های قبل و بعد از عکسبرداری پرهیز می شود و ارادهٔ معطوف به خلاقیت عکاس از طریق انتخاب هایش در مرحلهٔ عکسبرداری به فعلیت در می آید. برای مثال در عکاسی مطبوعاتی و عکاسی طبیعت و حیات وحش، مرحلهٔ عکسبرداری دارای اهمیت اصلی است و مرحلهٔ پیش از عکسبرداری، بیشتر صرف فعالیت های مقدماتی ماقبل متن پردازی نهایی می شود، مانند: تحقیق، پیش بینی، اخذ مجوزها، کسب انواع آمادگی ها و رسیدن به محل وقوع رویدادها، انتخاب و فراهم کردن امکانات فنی و دسترسی به موضوع (نمودار ۱). در مرحلهٔ عکسبرداری هم خلق عکاسانه صرفاً بر تعیین شیوهٔ ثبت تصویر از طریق انتخاب زاویهٔ دید و لحظهٔ عکسبرداری و مانند آن متمرکز است و عکاس در موضوع دخالت مستقیم نمی کند. گاهی خود حضور عکاس در حال و هوای موضوع تأثیر می گذارد که امری است ناخواسته و ناگزیر که غالباً سعی می شود با تدابیر مختلفی به حداقل برسد. گونه ای از عکس های ساختگی مطبوعاتی هم وجود

دارد، موسوم به "مستند نما"[۲۳] که اهمیت اسنادی ندارد و بیشتر برای تزیین مطالب و صفحه آرایی بکار می رود (کوبر، ۱۳۸۷ ، ۲۶۷). دخل و تصرف در عکس های خبری در مرحلهٔ پس از عکسبرداری نیز اصولاً قابل پذیرش نیست، گر چه هر از چند گاهی چنین کارهایی انجام می شود. مدیریت و انتخاب از میان عکس های پرشمار تولید شدهٔ خبری نیز جنبهٔ مهمی است و باید توجه داشت که مدیران مطبوعات و دبیران عکس نیز معمولاً با مداخله در انتخاب عکس ها و یا اعمال تغییرات و جرح و تعدیل ها در آنها، نقش مهمی در ارائهٔ نهایی عکس های خبری دارند (همان، ۱۵۴ –۱۵۳) و (Langton , 2009 , 96). البته در همین گونه های عکاسی واقع گرا نیز گاه ممکن است در مرحلهٔ عکسبرداری از ابزارهایی مانند فیلترهای مختلف استفاده شود و یا در پردازش و چاپ عکس دخالت هایی مانند اصلاح اعوجاج های پرسپکتیوی، تعدیل رنگ و روتوش و کاهش نویز[۲۴] و غیره صورت پذیرد که یا به منظور اصلاح و تکمیل عمل عکاسی در مقام ابزار ثبت واقعیت عینی است (و مؤید این نظرکه عکاسی قادر به ثبت کامل واقعیت عینی نیست) و یا ممکن است عکاسی را از اهداف واقع گرایانه فراتر برده و به حیطهٔ تجارب خلاقانه وارد کند (که گرایشی است برخاسته از این باور که حقایق درونی در واقعیت مرئی تجلی کامل ندارد) (Edwards, 2006,137-8).

گریز از واقعیت و به تبع آن بیشترین تنوع در فرآیندهای تکوین مادی عکس، درکاربرد عکاسی به عنوان واسطه ای برای بیان هنری تحقق می یابد، یعنی بخشی از عکاسی که عرصهٔ تجربه گری خلاقانه در جهت بیان فردی است و عناوین و تقسیم بندی های مختلفی هم دارد. مانند خلاق[۲۵]، تجربی[۲۶]، انتزاعی، ذهنی[۲۷]، هنرهای زیبا. گریز از واقعیت در عکاسی در مقام هنر، از گرایش به نوعی برداشت ذهنی از واقعیت اما بدون دخالت عملی در واقعیت یا روش ثبت آن، درعکاسی انتزاعی آغاز و به انواع دخالت در واقعیت عینی در عکاسی صحنه سازانه [۲۸] ویا دخالت در مراحل فنی پس از عکسبرداری در عکاسی تجربی می رسد. هر چند چنین واقع گریزی هایی از آغاز پیدایش عکاسی انجام شده است، اما در چند دههٔ اخیر، متأثر از تحولات فنّی و فرهنگی، رونقی بیش از پیش یافتـــه است (Hirsch , 2009, 341; Barret , 2006 ,185). در نمودار ۱، شیوه های گوناگون خلق یک تک عکس، نشان داده شده است.

٤- ۲) تفاوت های عکاسی آنالوگ و دیجیتال

دو شیوهٔ تولید عکس آنالوگ و دیجیتال، چه از حیث فناوری و چه از جنبهٔ زیبایی شناختی، شباهت ها و تفاوت های معنادار زیادی دارند، اما از منظر سیر مادی تولید عکس و براساس آنچه گفتیم، ویژگی های عمدهٔ عکاسی دیجیتال این چند مورد است:

۱ –امکان مشاهدهٔ بی درنگ عکس پس از عکاسی. ۲–امکان گرفتن عکس های بیشتر از موضوع. ۳–حذف عکس های نامطلوب. ۴–جدا بودن جزئیات عکس (پیکسل ها) از یکدیگر و از پایهٔ ثبت تصویر و در نتیجه انجام پذیری تغییرات فراوان و متنوع محسوس و نامحسوس دیجیتالی. ۵– ورود پردازش و اصلاح عکس به مرحلهٔ عکسبرداری و در داخل دوربین. ۶– امکان گرفتن عکس های پیاپی، با سرعت و شمار فراوان تر. ۷–امکان ترکیب و تلفیق عکس با ابزارها، رسانه ها و آثار هنری دیگر، از طریق اسکن کردن و رایانه. ۸– امکان ارائهٔ عکس بی نیاز از چاپ (نمایش با تاباندن، تلویزیون و CD و رایانه). ۹– تکثیر و به گردش در آوردن سریع درمنابع الکترونیکی و شبکهٔ جهانی وب (Edwards , 2006, 236 – 238; Wells,2006 , 297-303). این ویژگی ها از منظر بررسی تکوین عکس دارای اهمیت بسیاری است. موارد ۱ تا ۶ ، در مجموع سبب افزایش چشمگیر انتخاب ها و تجربه گری های خلاقانهٔ عکاس می شود و او را به تحقق اندیشه هایی که درسر دارد بسیار نزدیک تر می کند، اما از سوی دیگر، سبب محو شدن بخشی از شواهد تکوین نیز می شود. مورد ۷ سبب گسترش و پیچیده تر شدن دامنهٔ تکوین عکس و آمیخته شدن آن با فعالیت های هنری و حتی نظام های نشانه ای دیگر و وقوع اموری چون "آمیختگی" یا (Hybridity ;148-146 , 2008 , Harris و "مال خود کردن" یا (Appropriation Ibid , 18-17) می شود. مورد ۸ سبب حذف مرحله ای اساسی از تولید سنتی عکس است و مورد ۹ نیز سبب توسعهٔ جنبهٔ پسامتنی عکس می شود.

٤ – ۳) پیشامتن در عکاسی

اکنون می توانیم به تشخیص و تعیین مهم ترین عنصر در مطالعهٔ تکوینی یعنی پیشامتن بپردازیم. اصولاً پیشامتن ها را باید در مرحلهٔ متن پردازی یعنی شکل گیری مادی نهایی هر اثر جستجو کرد که خود بر دوگونه اند:

۱ – پیشامتن منفصل: طرح های اولیه برای رسیدن به متن نهایی.
۲ – پیشامتن متصل: از آغاز تا پایان شکل گیری مادی متن نهایی.

بر این اساس، درعکاسی باید مرحلهٔ پیش از عکسبرداری نهایی، شامل آماده سازی موضوع و حتی عکسبرداری های ماقبل عکسبرداری نهایی را عرصهٔ پیشامتن های منفصل و از لحظه ای که عکاس در عکسبرداری نهایی دکمهٔ دوربین را برای ثبت نهایی فشار می دهد و تصویر نهایی بر سطح فیلم یا حسگر دیجیتال ثبت می شود تا تکمیل و آماده سازی عکس نهایی را عرصهٔ پیشامتن های متصل به حساب آورد (نمودار ۱). بنابراین موارد زیر را باید پیشامتن های خلق عکاسانه به شمار آورد:

۴–۳–۱) پیشامتن منفصل

۴ – ۳ – ۱ – ۱) عکس های مقدماتی

عکس هایی که عکاس قبل از گرفتن عکس اصلی می گیرد، پیشامتن های منفصل عکس نهایی اند. این عکس ها نقش پیش طرح ها و مطالعات ابتدایی بر روی موضوع را دارند و به عکاس در دستیابی به ترکیب نهایی کمک می کنند. روشن است که در گونه هایی از عکاسی مجال گرفتن چنین عکس هایی وجود ندارد.

۴ – ۳ – ۱ – ۲) جزئیات صحنه

عکس از ارتباط میان دوربین و واقعیت مرئی پدید می آید، بنابراین لازم است که در پروندهٔ مطالعهٔ تکوینی یک عکس، گزارش کاملی از مکان و شرایط و ابزارهای نورپردازی و یا چهره پردازی و عناصر موجود در صحنه و نیز نوع دوربین و ملحقات آن هم ارائه شود و در صورت امکان تصاویر و نمونه هایی از این عناصر و شرح فعالیت

هنرمند ارائه شود. اگر عکاس فقط یک عکس هم از موضوعش گرفته باشد، این توضیحات ضروری است و اگر عکاس چند عکس بگیرد، این ضرورت بیشتر می شود زیرا در فاصلهٔ گرفتن عکس ها ممکن است تغییرات زیادی در فرآیند ثبت موضوع ایجاد شود، از جابجایی زاویهٔ دید گرفته تا دخالت مستقیم عکاس در صحنه و از تغییر نوع فیلم و فیلتر تا حتی تعویض خود دوربین. تغییرات کوچک و بزرگی که نویسنده و نقاش با خط زدن یا پاک کردن و بازنگاری بر روی اثر نهایی انجام می دهد، در عمل عکاسی به این شکل تحقق می پذیرد.

۴-۳-۱-۳) مواد تصویری

در مورد عکس های پیوندی که از ترکیب با آثار تصویری دیگر مانند نقاشی یا کارهای گرافیکی پدید آمده اند (نمودار۱)، موادتصویری مذکور در واقع پیش متن های منفصل غیر عکسی عکس نهایی اند و باید اصل آنها و نیز سیر ترکیب آنها با عکس پایه، در پروندهٔ تکوینی عکس نهایی آورده شود.

۴-۳-۲) پیشامتن متصل

۴-۳-۲-۱) نگاتیو یا فایل عکس دیجیتال

نگاتیو و معادل دیجیتال آن یعنی فایل عکس، پایهٔ ضروری پردازش و ساختن عکس نهایی است و در همهٔ فرآیند های تولید عکس، به غیر از عکاسی پولاروید، وجود دارد. نگاتیو با عمل "ظهور" شکل می گیرد، از این رو بررسی چگونگی انجام فرآیند ظهور فیلم نیز بخشی از مطالعهٔ پیشامتن است. در بررسی نهایی نگاتیو، حروف و اعداد مندرج بر کنارهٔ فیلم[۲۹] اهمیت ویژه ای دارد زیرا نوع فیلم و ترتیب عکس ها و هم در ارزیابی نوع ظهور که از نازکی یا ضخامت آنها فهمیده می شود. در عکاسی دیجیتال همیشه فایل کوچک تری با فرمت Exif همراه فایل اصلی عکس ثبت می شود که بسیاری از اطلاعات جانبی[۳۰] بسیاری مانند زمان و تاریخ دقیق عکسبرداری، درجات شاتر و دیافراگم و مشخصات و تنظیم های دیگر و در واقع همان انتخاب های عکاس در آن ذخیره می شود و قابل مشاهده و بررسی است.

نگاتیو و فایل دیجیتال، نقطهٔ شروع مرحلهٔ متن پردازی نهایی است و بصورت بالقوه می توان از آنها چاپ های گوناگونی بدست آورد که دلالت های معنایی کاملاً متفاوتی هم داشته باشند. عمل روتوش نیز، بویژه در فیلم های قطع بزرگ، بر روی فیلم انجام می شود،که بررسی نگاتیو، وجود آن را مشخص خواهد ساخت. بسیاری از عکاسان از اذعان به این که روتوش انجام می دهند، طفره می روند اما بررسی فیلم یا عکس چاپ شدهٔ آن، پرده از سبک و روش واقعی کارشان برمی دارد. در عکاسی دیجیتال، فرمت RAW ثبت بی کم وکاست اطلاعات بصری دریافت شده از موضوع است اما فرمت JPEG از آغاز با کاهش و تبدیل اطلاعات اولیه همراه است. انواع روتوش های دیجیتال، در دوربین و رایانه بسیار مفصل است، از روتوش های برنامه ریزی شدهٔ خودکار تا انواع پردازش های دیگر. در صورتی که این روتوش ها و پردازش های کامپیوتری در لایه[۳۱]های مجزا ثبت شده باشد، با بررسی فایل کامل عکس، قابل تشخیص و نیز قابل برگشت و تغییر دوباره خواهد بود و در غیر این صورت، یعنی اگر تغییرات مذکور مستقیماً بر روی فایل اصلی عکس انجام شده باشد، تشخیص آن بسیار مشکل خواهد بود. البته در موارد بسیار ضروری، مانند اسناد علمی یا حقوقی و امنیتی، متخصصان با بهره گیری از تحلیل الگوریتمی داده ها، می توانند دستکاری ها[۳۲] را شناسایی و برملا کنند (وید،۱۳۸۷، ۱۰۲). چنین کارهایی قاعدتاً به سادگی از دست هر منتقد تکوینی ساخته نخواهد بود، اما توجه به آن افق شیوهٔ نقد تکوینی را در عرصهٔ عکاسی دیجیتال ترسیم می کند.

۴-۳-۲-۲) صفحهٔ کنتاکت

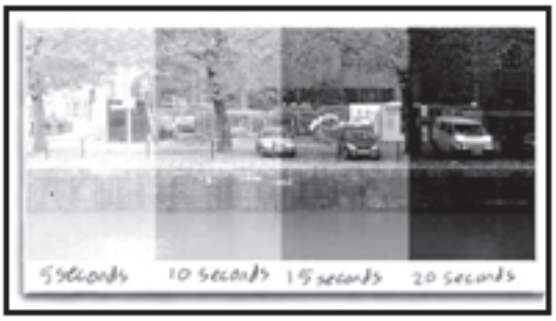
پس از انجام ظهور فیلم و پیش از چاپ، مرحلهٔ مهمی در تکوین عکس وجود دارد یعنی انتخاب عکس نهایی از میان چند یا چندین عکس گرفته شده از یک موضوع. به این منظور، ابتدا چاپ کوچکی از تمامی تصویرهای ثبت شده درکنار هم انجام می شود که "صفحهٔ کنتاکت" (Contact Sheet یا Proof Sheet) نامیده می شود. گاه نیز ممکن است همهٔ عکس ها در اندازهٔ کوچک بر روی یک نوار چاپ شود که در فرانسه به آن Bande Témoigne یا " نوار شاهد" گفته می شود و از جهاتی نگهداری و استفاده از آن راحت تر است. صفحات کنتاکت از مهم ترین پیشامتن های فرآیند خلق عکس ها هستند و مطالعه و بررسی آنها، در کنار اطلاعات فرامتنی، کمک فراوانی به شناخت فرآیند خلق عکس می کند. این صفحات در اصل ابزاری هستند برای تسهیل عمل انتخاب و عکاس با بررسی عکس های کوچک روی آنها، نگاتیو نهایی را برای چاپ اصلی انتخاب می کند. با این انتخاب، یک عکس و نگاتیو آن از بقیهٔ عکس ها جدا شده و پایهٔ پیشامتن های متصل به عکس نهایی می شود و به این ترتیب، گذر از پیشامتن های منفصل به پیشامتن های متصل هم صورت می پذیرد. نگاتیو گزین شده، برخلاف روند "خطی"[۳۳] آفرینش در خیلی از هنرهای تجسمی دیگر، در موارد فراوانی، آخرین نگاتیو ثبت شده ازموضوع نیست و برای مثال ممکن است بیستمین آنها در یک مجموعهٔ سی و شش تایی یک حلقه فیلم باشد؛ در این صورت، تمام شانزده نگاتیو بعد از آن هم، پیشامتن آن و یک پیش انتخاب برای انتخاب نهایی بوده اند.

با مشاهده صفحهٔ کنتاکت می توان سبک کار عکاس در مرحلهٔ عکسبرداری و سیری که در تهیهٔ عکس ها طی کرده است را به خوبی شناخت. در واقع این صفحات را باید معادل دفتر یادداشت نویسندگان و یا دفتر طرح های اولیه نقاشان محسوب نمود. عکاس معروف هانری کارتیه برسون[۳۴]که معتقد بود برای شناخت سبک کاریک عکاس باید کنتاکت هایش را دید، زمانی که پذیرش افراد برای همکاری در آژانس عکس مگنوم را هدایت می کرد، ارائهٔ کنتاکت آثار را برای متقاضیان ضروری اعلام کرده بود (Lenman, 2005, 138). جالب آن که با بررسی کنتاکت آثار خود او به نکتهٔ سبک شناسانهٔ مهمی پی می بریم، اینکه علی رغم آن که وی مبدع نظریهٔ "لحظهٔ قطعی" در عکاسی است و به عکاس تک عکس ها (Single Image Photographer) شهره است، مشاهدهٔ کنتاکت آثارش گویای این است که بیشتر این تک عکس ها از درون پروژه های مفصل تر خبری وی بیرون کشیده شده است (www.nppa.org). عکاسان غالباً به راحتی صفحات چاپ کنتاکت شان را عرضه نمی کنند و دستیابی به

کنتاکت های یک عکاس، اهمیتی در حد دستیابی به نسخهٔ دستنویس اولیهٔ یک نویسنده یا پیش طرح های یک نقاش دارد. شاید پیش از این، به کنتاکت ها توجه زیادی مبذول نشده باشد اما امروزه به موازات طرح نگرش ها والگوهای فرهنگی و هنری جدید، شاهد آن هستیم که به این عنصر هم توجه فراوانی می شود[۳۵]. امروزه گاه خود صفحهٔ کنتاکت نیز با شکل بندی های برنامه ریزی شده در مرحلهٔ عکسبرداری، به عنوان یک اثر هنری و متن عکاسانهٔ نهایی ارائه می شود.

۴-۳-۲-۳) چاپ های آزمایشی

در مرحلهٔ بعدی زنجیرهٔ تولید عکس، بویژه اگر خود عکاس کار چاپ را انجام دهد توان بالقوهٔ تولید عکس های مختلف از یک پایهٔ ثابت، فعلیت می یابد. ابتدا چاپ های آزمایشی[۳۶](تصویر ۲) و چاپ‌های کوچک اولیه[۳۷] انجام می شود تا در مورد ویژگی هایی مانند میزان نوردهی و روشنایی و کنتراست و تعادل رنگ تصویر نهایی تصمیم گیری شود. همچنین ممکن است عکاس تصمیم بگیرد بخش هایی از کادر اصلی عکس را با برش دادن حذف کند[۳۸]. بدیهی است که هر یک از این اعمال، نقش تعیین کننده ای در فرآیند خلق عکس دارند. از این رو آنها را نیز باید نوعی پیشامتن محسوب نمود، که به خوبی نشان دهندهٔ مسیر عکاس در رسیدن به عکس نهایی است.



۴-۳-۲-۴) نسخهٔ اصلی عکس نهایی

نسخهٔ چاپی نهایی عکس، همان متن نهایی است، اما مشاهده و بررسی مستقیم آن می تواند نکات پیشامتنی مهمّی را آشکار نماید. با مشاهده عکس نهایی می توان فهمید که آیا چاپ با روش های معمول مبتنی بر هالیدهای نقره انجام شده و یا از انواع فرآیند های جایگزین[۳۹] استفاده شده است. همچنین تغییرات و اصلاحاتی که پس از فرآوری فنی[۴۰] عکس نهایی انجام می شود را می توان با دیدن چاپ اصلی عکس تشخیص داد، یعنی کارهایی که مستقیماً و با دست بر روی عکس نهایی انجام می شود مانند برش، تکه چسبانی (کلاژ)، روتوش و نقاشی روی عکس[۴۱] و یا رنگ کردن[۴۲] (عکس های دسترنگ). گونه هایی از نوشتن مانند امضاء، تاریخ گذاری، ذکر تعداد چاپ و غیره هم بیش از آنکه جزو متن باشند، نقش حاشیه ای داشته و باید شواهدی فرامتنی به حساب آید.

۴-۳-۳) پیشامتن و عکس های ترکیبی

بسیاری از آثار عکاسانه از ترکیب و تلفیق یا هم نشینی دو یا چند عکس پدید می آید، موارد زیر از این دست آثار هستند: مجموعه عکس، نوردهی دوگانه یا چندگانه[۴۳]، عکس های پیاپی[۴۴]، داستان عکسی[۴۵]، کلاژ، مونتاژ، عکس های پانوراما، عکس های موزائیکی و گونه شناسی عکسی[۴۶]. در این موارد، ضروری است که مطالعهٔ تکوینی در دو محور انجام پذیرد: ۱ - تکوین فرآیند خلق هر عکس. ۲ - تکوین فرآیند کنار هم قرار گرفتن عکس ها. در جهتی وارونه نیز ممکن است یک عکس واحد، برش خورده و به صورت های مختلف و خلاقانه ای عرضه شود.

تمامی این فنون و روش ها، مستلزم کارهای تکمیلی پس از مرحلهٔ عکسبرداری اند و این، اهمیت مرحلهٔ سوم تولید عکس را آشکارتر می کند. گاه نیز عکسبرداری پیاپی و بی درنگ به روش خودکار انجام می شود که علت فنی و جنبهٔ احتیاطی در برآورد میزان مناسب نوردهی دارد (Bracketing) و یا راهکاری است برای به چنگ آوردن بهترین لحظهٔ عکسبرداری (عکاسی ممتد، Continuous). خود این امکان فنی هم ابزار خلق اثر هنری می شود مانند سه عکس پی در پی همبسته و معروفی که "ریچارد آودان"[۴۷] از آهنگساز معروف ایگور استراوینسکی گرفته است (تصویر۳).

تصویر ۳- پرترهٔ سه عکسی ایگور استراوینسکی ، اثر ریچارد آودون.
مأخذ: (http://www.geh.org/taschen/htm\src14/m197600460001_ful.html\)

۴-۳-۴) عکس و کلمات

در بسیاری از موارد نیز عکس با عنوان و یا توضیحات کلامی همراه می شود که این خود پیوند خوردن دونظام نشانه ای مختلف است که به هر حال از عکاسی محض فراتر می رود. در این موارد سیر انتخاب عنوان و یا نگارش توضیحات همراه عکس هم باید مورد بررسی تکوینی قرار گیرد که به این ترتیب اصطلاحاتی چون "پیشاعنوان" نیز خواهیم داشت (نامورمطلق و اسداللهی، ۱۳۸۸، ۱۴).

٤-٤) تغییرات پسامتنی در عکاسی

در نقد تکوینی به آنچه پس از ارائهٔ اثر نهایی اتفاق می افتد توجه نمی شود. اما از آنجا که بازتولید بی کم وکاست و "تکثیر پذیری" یکی از ویژگی های اساسی و هویت بخش رسانهٔ عکاسی است،

تغییرات پسامتنی هم در آن اهمیت ویژه ای دارد که به نوعی می تواند در دایرهٔ مطالعات این روش نقد قرار گیرد. اتفاقات پسامتنی، یعنی پس از نخستین ارائهٔ هر عکس، بسیار متنوع و قابل توجـه اند، از انتخـاب های جدید از میان یک مجموعه عکس قبلی و چاپ های دوباره و گاه بسیار متفاوت از اصل اولیه، شامل تغییر در اندازه و کاغذ و نوردهی و روتوش ها و جرح و تعدیل ها گرفته تا تغییر در نحوهٔ ارائهٔ یک عکس که همه باعث تغییر معنا و تأثیر یک عکس می شود.تغییرات اعمال شدهٔ پسامتنی علل گوناگون زیبایی شناسانه، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی دارند. برا ی مثال، در سال جاری در کاربرد تصویر هنرپیشهٔ فرانسوی، آلن دلون، که سال ها قبل گرفته شده است، بر روی جلد روزنامهٔ فیگارو (۳۰ آوریل ۲۰۰۹) برای تبلیغ نوعی عطر، سیگاری که بین انگشتانش دیده می شد، با روتوش حذف شد. علت این تغییر پسامتنی، پیرامتن های تجاری و فرهنگی بوده است.گاه نیز یک عکس از ژانری به ژانر دیگررفته و هویت و معنای تازه ای می یابد. در واقع روح تعلیق و نامتعین بودن ذاتی معنای عکس، در نحوهٔ ارائه و کاربردهای آن هم حضور دارد و اینگونه است که نقد تکوینی، کارهای زیادی برای انجام در این جنبهٔ عکاسی دارد و بخش مهمی از پروندهٔ تکوینی هر عکس باید به سرنوشت عکس، پس از ارائهٔ اولیه اختصاص یابد.

یک مثال :

در اینجا، به مقتضای مجال و صرفاً برای معرفی عملی عناصر نقد تکوینی در عرصهٔ عکاسی، توضیح وتحلیل مختصری از این عناصر در مورد یک عکس معروف ارائه می شود: عنوان عکس: "پسرک با نارنجک دستی اسباب بازی"[۴۸] اثر "دایان آربُس"[۴۹]، نیویورک ، ۱۹۶۲ (تصویر ۴).

الف) پیرا متن ها: برای شناخت پیرامتن های دور و نزدیک این اثر، باید به مطالعه و شناخت شرایط اجتماعی و تحولات فرهنگی و هنری و بویژه تحولات عکاسی بعد از جنگ دوم جهانی و عکاسی مد پرداخت . همچنین لازم است وقایع زندگی آربُس و عقاید و افکارش را با مراجعه به کتاب ها و نقدها و مقالات و معرفی های بی شمار او در منابع گوناگون مطالعه نمود[۵۰]. برای نمونه، در مورد سبک او در این گونه از آثارش، نظرات فراوانی اظهار شده است مانند این نکات: از حاشیه نشینان جامعهٔ فرهیخته و افراد غیر عادی عکس می گرفت: « آنها از آن نوع آدم هایی بودند که با هیچکس نمی توانند رابطه برقرار کنند، اما او مهارت عجیبی در برقراری رابطه با آدم ها داشت، حتی با روانی ها و عقب افتاده ها » (لابو ،۱۳۸۲، ۲۶). با گونه ای کنجکاوی همدلانه با سوژه هایش نزدیک و صمیمی می شد. گونه ای غم زدگی شخصی داشت که نهایتاً سبب خودکشی او شد و این روحیه در انتخاب موضوعات و لحظه های عکسبرداری اش نقش داشته است چنان که خودکشی اش را با توجه به آثارش پیش بینی پذیر دانسته بودند (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۳۰۴-۲۹۵).

تصویر ۴- پسرک با نارنجک دستی اسباب بازی.
مأخذ : (http://jesusangelortega.wordpress.com/2009/08/31)

ب) فرامتن ها: ب- ۱) فرامتن غیرمؤلفی: ۱-صحبت های "کالین وود"[۵۱] یعنی همین پسرک بازیگوش عکس ها، ۴۰ سال بعد از گرفته شدن آنها ، در حالی که خود اکنون پدر دو فرزند است؛ او در مورد این لحظات گفته است: "باید بگم که یک رابطهٔ احساسی واقعی با اون کودک، یعنی با من برقرار کرد، دورهٔ کودکی من دلپذیر نبود. پدر و مادرم وقتی که من خیلی کوچک بودم از هم جدا شده بودند. من آسم داشتم. همیشه احساس می کردم که نمی تونم نفس بکشم و به شکل های مختلفی تنها بودم. من پسری بودم که مشکلات زیادی داشت. "روزی که آربُس از او عکس گرفته بود، وود طبق معمول در سنترال پارک مشغول زدوخورد در یک جنگ خیالی بود: "... اون درختچه های پشتی، جایی بود که ما جنگ بازی می کردیم. اون نارنجک یکی از دو نارنجکی بود که من خریده بودم و اون یکی دیگه رو از پنجرهٔ آپارتمانمون به بیرون پرت کرده بودم. وود چیز زیادی از چند دقیقه ای که با آربُس گذرانده بود به یاد نمی آورد و او را دیگر هرگز پس از آن بعد ازظهر در پارک ندیده بود: "یک جور غمی در او بود که همون رو در من هم دیده بود. آربُس مجذوب این نیاز، که آن زمان در من خیلی زیاد بود شد: نیاز به پذیرفته شدن، ارزش داشتن یا مورد توجه قرار گرفتن. من کارگردانی نشدم ولی یک جور هماهنگی بین مان بود، تقریباً اینکه، این چیزیه که می خوای؟..." او حالت چهره اش را هم "عصبانی" (Exasperated) توصیف می کند (www.sfgate.com).

۲ - سایرنقل قول های مرتبط با خلق این عکس، مانند این نقل قول در مورد حضور وی در پارک ها: « همان دور وبرها می پلکید و لبخند می زد، چون کمکی خجالتی هم بود. مامیافلکس هم یک ریز کار می کرد. صبر می کرد آدم ها آرام بگیرند یا آنقدر عصبی شوند که حالتشان درست عکس آرامش شود، اما درست با همان تأثیرگذاری» (لابو، ۱۳۶۳، ۲۲). ۳-عکس هایی مانند تصویر۵، گرفته شده توسط " گری وینوگراند"[۵۲] که او را با همان دوربین و در همان مکان نشان می دهد و به درک ما از شرایط خلق این عکس کمک می کند.

تصویر۵- عکسی از آربُس در سنترال پارک نیویورک، اثر گری وینوگراند .
مأخذ : (http://jesusangelortega.wordpress.com/2009/08/31)

ب- ۲) فرامتن مؤلفی: برای یافتن فرامتن های مؤلفی این عکس باید در این اسناد به جستجو پرداخت: - مجموعهٔمفصل گزیـدهٔ یادداشت ها و نامه هایش با عنوان مکاشفات (Revelations) که درسال ۲۰۰۳ منتشرشد - سالنامه ای که وی طی حدود ۱۲ سال، از۱۹۵۹ تا زمان مرگش در۱۹۷۱ امور روزمره اش را در آن یادداشت می کرد (تصویر۶)-دفترچهٔ کاری که در آن ایده ها ونقل قول ها و تأملاتش را ثبت می کرد.

تصویر ۶-دفترچهٔ کاری دایان آربُس.
مأخذ: (http://professionalreviews1.blogspot.com)

پ) پیش متن ها: پ - ۱) پیش متن های غیرمؤلفی: آثار عکاس آلمانی "آگوست ساندر"[۵۳] که در حدود دو سال قبل از گرفتن این عکس توسط "ماروین ایزری یل" [۵۴] به آربُس معرفی شده بود. در سال گرفتن همین عکس نیز مجدداً از سوی منتقد معروف "جان سارکوفسکی" [۵۵] پس از دیدن عکس هایش بر شباهت آثارشان تأکید شده بود. آثار عکاسان دیگری که بر کار او تأثیرگذار بوده اند مانند: هانری کارتیه برسون، رابرت فرانک[۵۶] ، برنیس آبوت[۵۷] و الکسی برودویچ [۵۸] (لابو، ۱۳۶۳، ۱۹). با بررسی آثار این عکاسان، می توان تأثیرات پیش متنی آنها را بر آثار آربُس و از جمله این عکس شناخت.
پ- ۲) پیش متن های مؤلفی: عکس های مشابه دیگری که آربُس از انسان های ویژهٔ محیط اطرافش و بویژه نوجوانان گرفته و همچنین عکس های زیادی که در همین مکان یعنی سنترال پارک نیویورک گرفته است.
ت-پیشامتن ها: ت- ۱) پیشامتن های منفصل: تعداد ۱۰ عکس دیگر از همین موضوع، در صفحهٔ کنتاکت شمارهٔ ۱۳۴۱ (تصویر۷) حاوی عکس مذکور. عکس ها با یک دوربین دولنزی انعکاسی گرفته شده و کیفیت خیلی خوبی دارند. آربُس این دوربین را در همین سال، به توصیهٔ سارکوفسکی بجای دوربین نیکون ۳۵ میلیمتری اش برگزیده بود و سبک شاخص وی نیز پس از این انتخاب بود که به سرعت شکل گرفت. با دقت به اعداد راهنمای موجود در کنارهٔ عکس ها، ترتیب زمانی گرفتن عکس ها مشخص می شود و می توانیم سیر عکس های گرفته شده و رفتار عکاس و ژست هایی که پسرک گرفته است را دنبال کنیم. او به سوی پسرک رفته و ارتباط آرام و دوستانهٔ یک سوژه و عکاس میان آنها برقرار شده است. قاب های ۱ تا ۴ حالاتی آرام وعادی هستند و در یک مکان از پارک گرفته شده اند. عکس بعدی در محلی دیگر و جلوی یک آبخوری گرفته شده است. در عکس۶ بر اثر تحرک سوژه، یکی از بندهای لباسش افتاده است.

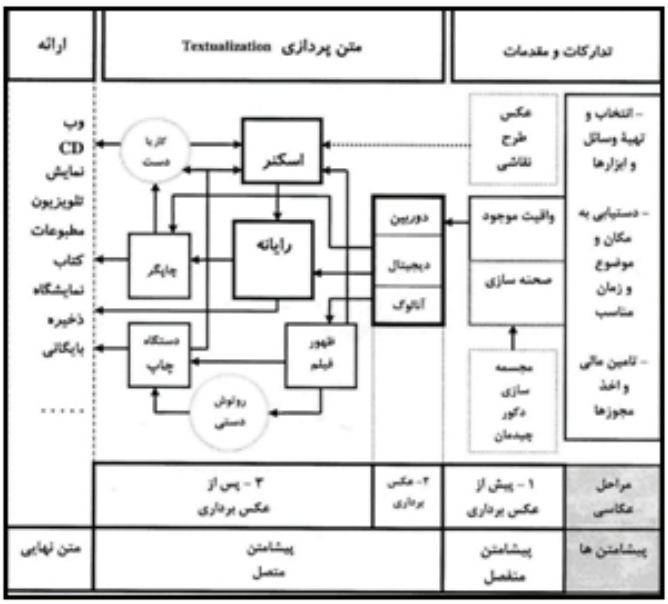
تصویر ۷- کنتاکت شمارهٔ ۱۳۴۱.
مأخذ: (http://jesusangelortega.wordpress.com/2009/08/31/)

در عکس ۸ که عکس انتخاب شدهٔ نهایی است، پسرک نارنجک اسباب بازی را در دست راست می فشارد و با دست چپش نارنجکی خیالی را گرفته و حالتی عصبی به صورتش داده است. در عکس ۹ دست هایش را به پشت سر برده و با دهان صدا در می آورد. در سه کادر اخیر زنی هم در پشت سر اوست که از کادر بیرون می رود. در دو کادر ۱ و ۱۱ پسرک حالت هایی سرخوشانه دارد و در کادر ۱۲ اصلاً افراد دیگری دیده می شود. عکاس نهایتاً کادر هشتم را برای چاپ برگزیده است، به این ترتیب علاوه بر کادرهای ۱ تا ۷، کادرهای ۹ و۱۰ و۱۱ نیز در عین این که بعد از عکس نهایی گرفته شده اند، پیشامتن های منفصل آن محسوب می شوند
ت- ۲) پیشامتن های متصل: ما به نگاتیو این عکس یا چاپ های اولیهٔ آن دسترسی نداریم، اما در مجموع باتوجه به این ژانر عکاسی و سبک کار آربُس می دانیم که یک چاپ عادی از نگاتیو صورت گرفته و همانطور که در تصویر ۸ نیز دیده می شود، وی عکس نهایی را بدون حذف و اصطلاحاً Full Frame چاپ کرده است. او در سال های تازه کار بودنش، گاه از دور از افراد عکس می گرفت و بعد کناره های عکس ها را پس از چاپ می برید تا نزدیک تر بنظر آیند، اما بعدها طرفدار سفت وسخت برش ندادن عکس ها شده بود.

تصویر ۸- عکس چاپ شده نهایی در دست آربُس.
مأخذ: (http://jesusangelortega.wordpress.com/2009/08/31/)

ث) تحلیل

حال می توان بر اساس این اطلاعات فرامتنی و پیشامتنی، فرایند خلق این عکس را بازسازی و با بررسی تغییرات پیشامتنی، سیر پیشرفت طرح های ذهنی عکاس را در پیوند با عکس نهایی تحلیل کرد و تأثیرات پیرامتن های مختلف را در سیر خلق عکس شناخت و به اهدافی چون درک بهتر و غنی تر این عکس یا سبک شناسی کار عکاس و یا تحلیل های روانشناختی و جامعه شناختی دست یافت. برای مثال می توان با بررسی دقیق فرآیند خلق این عکس، عادات کاری (Work Habits) آربُس را، هم در نوع انتخاب موضوع وهم در روش کار و نحوهٔ پرداخت نهایی مشاهده کرد و به شناخت کامل و دقیقی از سبک کار وی رسید: در یک بعدازظهر، وی با حضور در مکانی که قبلاً با آنجا و وقایع و افرادی که در آنجا وجود داشته اند آشنا بوده، از قبل آمادهٔ عکاسی و مترصد یافتن سوژه بوده است. با پسرکی که ویژگی هایی نسبتاً خاص،که همواره برای وی در کار عکاسی جذاب بوده است، مواجه شده و تصمیم به عکاسی از وی می گیرد. ارتباط صمیمانه و راحتی با او برقرار می کند و پسرک هم به جلب توجه و انجام حرکاتی بازیگوشانه و مضحک می پردازد. آربُس طی مدتی حدود پانزده دقیقه، در یکی دو مکان نزدیک به هم، در حالی که کودک سرگرم نمایش است، با زاویهٔ دیدی معمولی و بی تغییر و با حفظ فاصله ای ثابت، تعداد ۱۱ عکس از کودک می گیرد. در مرحلهٔ انتخاب، او هشتمین کادر را برای چاپ انتخاب کرده که در آن، پسرک برخلاف کادرهای دیگر، یک لحظه حالت عصبی غریبی از خود بروز داده است. نوع این انتخاب، بسیار قابل توجه و تأمل برانگیز است. در مجموع می بینیم که عمل عکاسی وی ساده و مستقیم بوده و اثری از گرایش به ترفندهای ویژه و حتی زوایای دید خاص یا هرگونه دخالت فنی در قبل و بعد از عکاسی نیز در آن دیده نمی شود. همچنین درمی یابیم که وی علاوه بر اینکه همواره به عکاسی از افراد غیرمعمول علاقه داشته است، در افراد عادی تر نیز در پی ثبت لحظات و حالات و برون فکنی های غیرعادی و وهم گونه ای بوده است که به نوعی بیانگر تنهایی و هراس پنهان در سرشت بشر باشد؛ چیزهایی که در نگاه عادی به چشم نمی آیند.



نمودار ۱-فرآیند خلق مادّی عکس.

نتیجه

به دلیل آن که رسانهٔ عکاسی، معطوف به جهان واقعیت مرئی است و سیر تکوین عکس، در سه مرحلهٔ پیش از عکسبرداری و عکسبرداری و پس از عکسبرداری، توأم با اعمال فیزیکی و بیرونی و بهره گیری از ابزارها و پدیده های ملموس است، از مراحل مختلف تولید عکس، شواهد و مدارک تکوینی زیادی بر جای می ماند که می توان با مشاهده و بررسی دقیق و روش مند آنها در کنار توجه به شرح مراحل تولید از زبان عکاس و دیگران، سیر فرآیند خلق عکس ها را به خوبی ترسیم کرده و مورد مطالعه قرار داد. پس می توان نتیجه گرفت که روش نقد تکوینی در عکاسی قابل اجراست.

اگرچه در فرآیندخلق عکاسانه، پیشامتن هایی از جنس پیش نویس و پیش طرح هایی که در ادبیات و نقاشی مطرح است، وجود ندارد، اما عناصری با همان نقش وجود دارد که باید پیشامتن عکس یا "پیشا عکس" به حساب آید. این پیشامتن های عکسی، در عکاسی واقع گرا بیشتر مربوط به مرحلهٔ دوم تولید عکس و روش ثبت موضوع است، مانند عکس های مختلفی که عکاس از یک صحنه می گیرد. در عکاسی واقع گریز، در مجموع گونه های متنوع آن، پیشامتن هایی مربوط به هر سه مرحلهٔ تولید عکس وجود دارد از اجزا و عناصر مربوط به عکس های ساختگی و مواد تصویری مربوط به عکس های ترکیبی که پیشامتن های منفصل عکس های نهایی اند گرفته تا نگاتیو و چاپ های آزمایشی که پیشامتن های متصل عکس نهایی اند و حتی خود عکس نهایی. در این میان، صفحهٔ چاپ کنتاکت عکس های گرفته شده، که گذر از مرحلهٔ پیشامتن های منفصل به مرحلهٔ پیشامتن های متصل، با انتخاب نگاتیو نهایی برای چاپ به کمک آن صورت می پذیرد، اهمیت بسیار زیادی در شناخت روند تغییرات پیشامتنی یک عکس دارد.

امروزه عکاسی پس از تحولات فنی و فرهنگی پیش آمده، در قلب هنرها و رسانه ها قرارگرفته و حد واسط بسیاری از تجربیات فرهنگی و هنری است. عمل خلق مادی عکس، از سویی چنان که در آثار متنوع عکاسان امروزی دیده می شود، به آمیزه ای از ثبت عکاسانه و هنرهای دیگر (مانند نقاشی، طراحی صحنه و چیدمان و پرفورمنس Performance) تبدیل شده و فرآیندی غیر خطی و پیوندی و بسیار پیچیده تر و مفصل تر از پیش یافته است و از سوی دیگر شمار بیشتر و بازتولید و گردش و انتقالی آسان تر از قبل یافته است، از این رو باید اذعان نمود که نقد تکوینی در عرصهٔ عکاسی با مسائل، چالش ها و چشم اندازهای تازه و گاه غیر مترقبه ای روبروست که طرح و بررسی آنها از طرفی سبب غنای این روش نقد و از سوی دیگر سبب غنای مطالعات نقادانه در زمینهٔ عکاسی خواهد بود.

در پایان پیشنهاد می شود با توجه به اهمیت عناصر پیشامتنی در مطالعهٔ روند و سبک کار عکاسان، توجه بیشتری به جمع آوری و بایگانی این موارد بویژه در مورد کار و آثار عکاسان برجستهٔ ایران مبذول شود.

پی نوشت ها

1 New Criticism.
2 Jean Bellemin-Noel.
3 Gustav Lanson.
4 Gustave Rudler.
5 Pierre Audiat.
6 Intertextuality.
7 Textualization.
8 Drafts.
9 Finalism.
10 Louis Hay.
11 Pierre-Marc de Biasi.
12 Almuth Gresillon .
۱۳ مرکز ITAM در فرانسه، که نخستین پژوهش ها ی ارزنده را در بارهٔ نقد تکوینی در ادبیات به انجام رسانده بود پس از گذشت مدت دو دهه از رسمیت یافتن نقد تکوینی، به کاربرد آن در علوم و هنر های دیگر توجه کرد و در سال های ۱۹۹۲ – ۱۹۹۴ مطالعهٔ میان رشته ای تحت عنوان "هنرها و علوم : بایگانی آفرینش" را طی همایش هایی سامان داد. حاصل کار هم در دومین کنگرهٔ بین المللی نقد تکوینی در دو بخش تکوین نوشتار علمی و رویکرد تکوینی آثار هنری ارائه شده است کنفرانس علمی با عنوان " نقد تکوینی در زمینه‌ای بین رشته ای (Interdisciplinary) : ادبیات، هنرهای تجسمی ، تئاتر ، موسیقی " نیز در مارس ۲۰۰۷ در دانشگاه ایلی نوی آمریکا (IUCI) با همکاری مرکز ملی پژوهش های علمی فرانسه (CNRS) برگزار شده است .
14 Terry Barrett.
15 Practical Fabrication of Artwork.
16 Robert Capa.
17 Snapshots.
18 Joseph Nicephore Niepce.
19 Louis Jaques Mande Daguerre.
20 Pictoralists.
21 Representation.
22 Agency.
23 Docudrama یا Staged Photojournalism.
24 Noise.
25 Creative .
26 Experimental.
27 Subjective.
28 Staged.
29 Numbers Edge یا Key Cods .
30 Meta Data.
31 Layer.
32 Manipulations.
33 Linear.
34 Henri Cartier – Bresson.
۳۵ رویدادهایی چون فروش کنتاکت های عکس های معروف توسط آژانس مگنوم یا چاپ کتاب هایی از کنتاکت های عکاسان معروف و نمایش آنها در نمایشگاه ها.
36 Testing Strips , Test Prints.
37 Work Prints, Small Prints.
38 Cropping و Trimming.
39 Alternative Processes یا همان Hand Made Prints و Creative Photo Printmaking .
40 Post Processing .
41 Over Painting.
42 Hand Coloring.
43 Double exposure و Multiple Exposure.
44 Sequence.
45 Photo Story و یا فتورمان Photo Romance.
46 Photographic Typologies.

47 Richard Avedon.
48 Child with hand Toy grenade.
49 Diane Arbus.
۵۰ چند منبع برای مطالعه در این مورد : کتاب نخستین نمایشگاه کامل آثار وی ، که پس از مرگش ، در سال ۱۹۷۲ برگزار شد ، ویژه نامه مجلهٔ معروف Aperture درمورد او و آثارش که در زمان حیاتش منتشر شد . فیلم "پوست خز" (Fur) به کارگردانی رابرت شین برگ ، محصول ۲۰۰۶ .
51 Colin Wood.
52 Garry winogrand.
53 August Sandre.
54 Marvin Israel.
55 John Szarkowski .
56 Robert Frank.
57 Berenice Abbott .
58 Alexey Brodvitch.

فهرست منابع :

آسابرگر، آرتور(۱۳۸۵)، نقد فرهنگی، ترجمهٔ حمیرا مشیری زاده، چ اول، باز، تهران.
آلن، گراهام(۱۳۸۵)، بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ اول (ویراست دوم)، نشر مرکز، تهران.
آیت اللهی، حبیب ا... (۱۳۸۴)، شیوه های مختلف نقد هنر ، چ اول، سوره مهر، تهران.
اسماگولا، هوارد، جی (۱۳۸۱)، گرایش های معاصر در هنرهای بصری، چ اول، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران.
برت، تری (۱۳۸۱)، نقد عکس، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی، چ سوم، نشر مرکز، تهران.
تادیه، ژان.ایو (۱۳۷۸)، نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمهٔ مهشید نونهالی، چ اول، نیلوفر، تهران.
سارکوفسکی، جان (۱۳۸۲)، نگاهی به عکس ها، ترجمه و تألیف فرشید آزرنگ، چ اول، انتشارات سمت، تهران.
کوبر، کنت (۱۳۸۷)، فتو ژورنالیسم، ترجمهٔ اسماعیل عباسی، چ اول، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه ها، تهران.
گات، برنیس و دیگران (۱۳۸۴)، دانشنامه زیبایی شناسی. ترجمه ی گروه مترجمان، فرهنگستان هنر، تهران.
گورین، ویلفرد (۱۳۷۶)، مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، چ اول، نیلوفر، تهران.
لنگفورد، مایکل (۱۳۸۶)، داستان عکاسی، ترجمهٔ رضا نبوی، چ اول، نشر افکار، تهران.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، دانش نامهٔ نظریه های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ سوم، آگه، تهران.
نامور مطلق، بهمن و اسداللهی، شکر... (۱۳۸۸)، نقد تکوینی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
اسد اللهی، شکر الله (۱۳۸۶)، روش نقد تکوینی در ادبیات، دوماهنامهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، سال دوم، شمارهٔ هفتم، بهمن واسفند ۱۳۸۶، صص۹۳-۱۱۴.
کوتزل، هانس میشل (۱۳۸۷)، سندی اسکاگلند، انتقام ماهی قرمز، ترجمهٔ زانیار بلوری، فصلنامهٔ حرفه هنرمند، شمارهٔ۲۴، صص۳۴ - ۴۴.
لابو، آرتور(۱۳۶۳)، دایان آربُس: آن روی سک، ترجمهٔ احمد رضا تقاء، فصلنامهٔ عکسنامه، شمارهٔ ۱۲،صص ۲۸ - ۱۴.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، نقد تکوینی در هنر، دوماهنامهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، سال دوم، شمارهٔ هفتم، بهمن و اسفند ۱۳۸۶، صص۹۳-۱۱۴.
وید ، نیکلاس (۱۳۸۷)، داده های آزمایشگاه دیجیتال، هفته نامهٔ شهروندامروز، شمارهٔ ۶۷ ، صص۱۰۳ - ۱۰۲.

Barrette, Terry (2006), *Criticizing Photographs*, Mc Graw Hill .
Deppman, Jed and …(2004), *Genetic Criticism,* text and avant-textes , University of Pensilvania.
Edwards, Steve (2006), *Photography, A Very Short Introduction*, Oxford University Press .
Eismann, Katrin & Duggan, Sean (2008), *The Creative Digital Darkroom,* O,REILLY.
Harris, Jonatan (2006), *Art History, The key Concepts,* Routledge .
Hirch , Robert (2009), *Seizing the Light, a Social History of Photography*, Mc Graw Hill.
Langton, Loup (2008), *Photojournalism and Today,s News,* Willey – Blackwell.
Lenman, Robin (2005), T*he Oxford Campanion to the Photograph,* Oxford University Prees .
McCabe, Eamonn (2005), *The Making of Great photographs,* D&C.
Wells , Liz (2006), *Photography: A Critical Introduction*, Routledge.
Falconer , Graham (1993), *Genetic Criticism, Comparative Literature*, Volume 45, Number 1, winter.
http://www.nppa.org/news_and_events/news/2004/08/cartier-bressons_impact_on_journalism.html (Last Accessed October 2009).
http://www.paulturounetforum.com/2008/02/10/developing-a-working-process (Last Accessed October 2009).
http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi(Last Accessed September 2009).