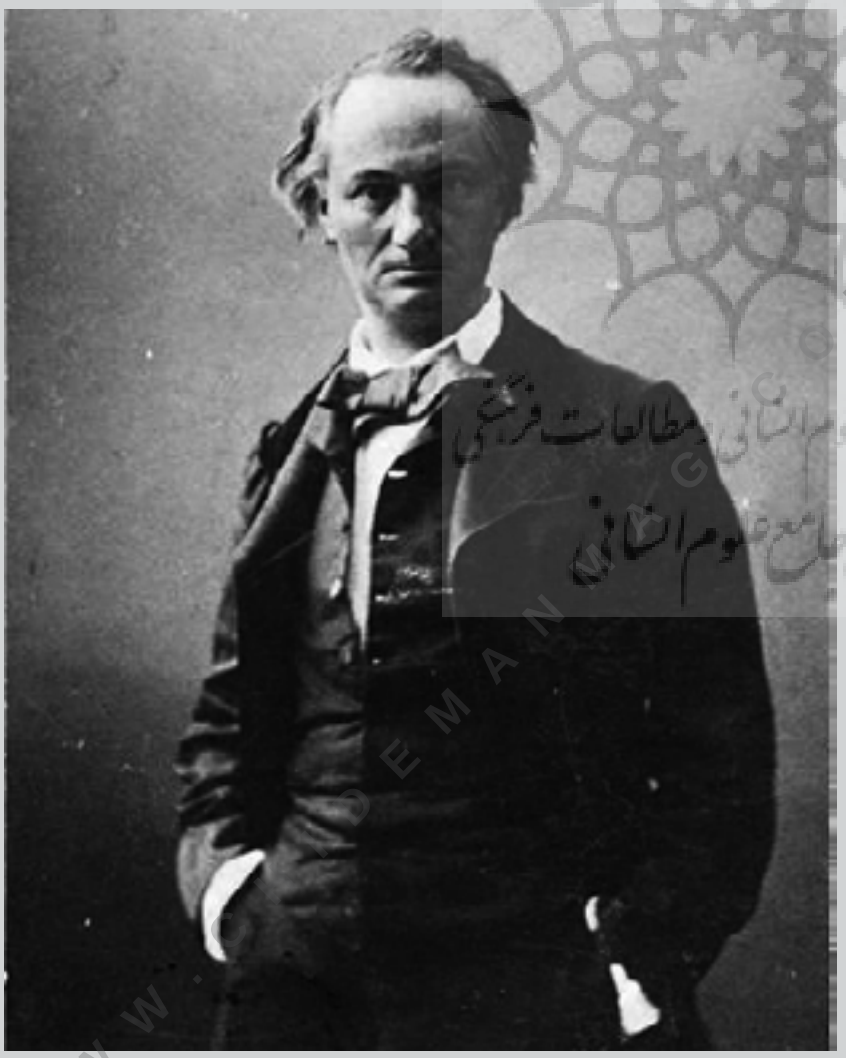
نگاهی به سیر نظریه‌پردازی در عکاسی

دکتر محمدعلی بیدختی

استادیار دانشکده هنر دانشگاه بیرجند

از زمان اختراع و گسترش فن عکاسی در نیمهٔ اول قرن نوزدهم، گفتگوها و مباحث نظری پیرامون آن تداوم داشته است. این گفتگوها، جهت‌ها و موضوعات مختلفی داشته است، از بررسی ماهیت فلسفی ثبت مکانیکی ظاهر جهان مریی و یا تحلیل کاربردها و تأثیرات این رسانهٔ نوین گرفته تا این پرسش دیرپا که آیا عکاسی هنر است؟ نظریه‌پردازی در باب عکاسی به موازات تحولات سریع و دور از انتظار رسانهٔ عکاسی، فراز و نشیب‌های قابل توجهی داشته و هم اکنون با انقلاب دیجیتال، وضعیت و چشم‌اندازهای بسیار جدیدی یافته است.

مباحث نظری ابتدایی پیرامون عکاسی، بیشتر در جستجوی جایگاه و پایگاهی برای این فن نوپدید، معطوف به مقایسهٔ آن با روش‌های پیشین خلق تصویر یعنی نقاشی و طراحی بود و در چنین زمینه‌ای، از یک طرف، عکاسی به غصب توانایی و وظیفهٔ واقع نمایی نقاشانه متهم و ازسوی دیگر به نداشتن صلاحیت‌های لازم برای ورود به قصر هنر محکوم می‌شد تا نهایتاً کسی چون شاعر و منتقد معروف فرانسوی شارل بودلر[1]، عکاسی را تنبیهی از سوی خدایان انتقام‌جو برای مردمان بی‌احساس، بنامد(Lenman,2005,143).



پرتره نادار از شارل بودلر

1- Charles Baudelaire(1821-1867)

WWW.CHIDEMANMAG.COM

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بر زمینهٔ این مجادلات نظری بود که عکاسانی که به تصویرگرا[۲] معروف شدند، یعنی کسانی مانند رجلندر، رابینسون و دماشی، که بسیاری از آنان خود در ابتدا نقاش بودند، به تقلید از موضوع‌ها، فنون و ترکیب‌بندی‌های نقاشانه پرداختند.

از آن پس نیز عکاسی برای یافتن اعتبار به عنوان یک رسانهٔ مستقل و قرار گرفتن در مقام هنر، در مسیر تأمین پایگاه‌هایی در نهادهای اجتماعی و فرهنگی و هنری مانند کتابخانه‌ها، مجامع علمی هنری، بازار هنر و موزه‌ها، حرکت کرد. داشتن کتاب‌های تخصصی و مستقل یکی از این زمینه‌ها بود. نگارش نخستین کتاب تاریخ عکاسی، در سال ۱۹۳۷ توسط بی‌مونت نیوهال، نقش مهمی در در پذیرش عکاسی به عنوان یک هنر داشت و زمینه‌ای فراهم آورد که مطالعهٔ عکاسی به عنوان یک رشتهٔ مستقل قبول عام پیدا کند (کزبان، ۱۸، ۱۳۷۷).

عکاسی از جنگ -جورج راجر

در این دوران، اصول و انگاره‌های مدرنیستی بر عکاسی و کاربرد و تفسیر آن حاکم و عکاسی مستند اجتماعی و خبری، و سبک‌هایی مانند عکاسی صریح و ناب‌گرایی، از مهم‌ترین شکل‌های رایج عکاسی بود. کوشش‌های نظری و عملی افرادی مانند ادوارد استایکن و آلفرد استیگلیتز، در پیشبرد این نگاه به عکاسی نقش مهمی داشت. این برداشت از رسانهٔ عکاسی، در سطحی وسیع، در اروپا و آمریکا رایج شد و تا چند دهه ادامه پیدا کرد و هنوز هم در سطح عمومی‌تر فراگیری و کاربرد عکس، حضور دارد. مهم‌ترین اصول عکاسی مدرن، رعایت وضوح و دقت و کمال بصری، پرهیز از صحنه‌سازی و دستکاری تصاویر و تکیه بر بیان شخصی با اعتقاد به‌گونه‌ای زبان تصویری خالص و جهانی بوده است. غلبهٔ این گفتمان، که ریشه در مدرنیسم فلسفی و فرهنگی آن دوران داشت، سبب به حاشیه رفتن و نادیده انگاشتن تجربیات متفاوتی همانند آثار تصویرگرایان شد. اصول مدرنیستی خلق و تحلیل عکس، با تأسیس مدرسهٔ باهاوس[۳] نو در اروپا در سال ۱۹۳۷ و در پی آن، نخستین دوره‌های فوق‌لیسانس عکاسی توسط آرون سیسکیند[۴] و هری کلهان، در کاگو ، تقویت نظری و گسترش عملی بیشتری یافت. در همین حال شماری از نظریه‌پردازان عکاسی نیز خود عکاس بودند، کسانی مانند ادوارد وستون[۵] ، پل استرند[۶] ، ماینور وایت و کارتیه برسون[۷]. اینان به شرح دیدگاه‌های خود از عکس و عکاسی، متکی بر تجارب فردی خود می‌پرداختند. متصدی موزهٔ هنر مدرن، جان سارکوفسکی[۸] ، از مهم‌ترین و واپسین شارحان و مبلغان مدرنیسم در عکاسی بود.

نخستین جلوه‌های اندیشهٔ پسامدرن در باب عکاسی در نوشته‌های پیشروانهٔ والتر بنیامین پدیدار شد. او با نگارش دو مقالهٔ مهم اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی و تاریخچهٔ کوتاه عکاسی در دههٔ ۱۹۳۰ به از میان رفتن هالهٔ اثر هنری در عکس‌های تکثیرپذیر و به میان آمدن شکل جدیدی از خلق و کاربرد هنر پرداخت. به دیدهٔ او

«... به دلیل پیشرفت عکاسی و ظهور عکاسی و امکان بازتولید و تکثیر آثار هنری، این آثار دیگر خصیصه و سرشت اصلی خود را از دست داده، ویژگی مردمی یافته است. بنیامین درون زمینهٔ سیاسی بر خصلت دموکراتیک، ارزان، قابل تکثیر و اشاعهٔ عکاسی توجه داشت و بر ویژگی انقلابی توده‌ای و سیاسی آن تأکید می‌کرد.» (آذرنگ، ۱۳، ۱۳۸۲).

به این ترتیب او فراتر از آموزه‌های عکاسان مدرن، به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی مربوط به تأثیرگذاری و معنا آفرینی عکس‌ها توجه نموده بود.

عکاسان میانهٔ قرن، در ثبت و انتقال صحنه‌های ها و اتفاقات سیاسی و اجتماعی، شایستگی فراوانی از خود نشان دادند. بهترین عرضهٔ نتایج تعبیر مدرن از عکاسی، نمایشگاه بزرگی با نام گویای خانوادهٔ بشر بود که با تلاش ادوارد استایکن در سال ۲۴ ژانویهٔ ۱۹۵۵ برگزار شد. این نمایشگاه، با حدود ۹ میلیون بازدیدکننده، رکورد بازدیدکنندگان از موزهٔ هنرهای معاصر آمریکا (MoMa) و با همین موفقیت در شهرهای دیگر آمریکا و

2- Pictorialist

۳- باوهاوس (آلمانی: Bauhaus ، به معنی: خانه معماری) نام یک مدرسهٔ معماری و هنرهای کاربردی در آلمان بود که از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ به پرورش هنرمندان پرداخت و نقش مهمی در برقراری پیوند میان طرح و فن ایفا کرد. آموزه‌های آن پیش و پس از انحلال به عنوان یکی از نمادهای دوران مدرن شناخته شد و در سال‌های بعد نیز پیروانی داشت. در نهایت این آموزه‌ها شکل یک جنبش هنری را به خود گرفت که از جریانات مهم و تأثیرگذار قرن بیستم محسوب می‌شود.

4- Aaron Siskind

5- Edward Weston

6- Paul Strand

7- Henri Cartier-Bresson

۸- جان سارکوفسکی، نویسنده و عکاس، ۱۸ دسامبر ۱۹۲۵ در شهر اشلند ایالت ویسکانسین به دنیا آمد. او در سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۹۱ مدیر عکاسی موزه هنر مدرن نیویورک بود. سال ۱۹۶۳ با جیل انسون ازدواج کرد. حاصل ازدواج او دو دختر و یک پسر است. وی در ۷ ژوئیه ۲۰۰۷ -۱۶ تیر ۱۳۸۶ - درگذشت.

آلفرداستیگلیتز

در کشورهای دیگر جهان به نمایش درآمد. بر پایی این نمایشگاه، تأثیر زیادی بر عکاسان حرفه‌ای و آماتور گذاشت و گرایش‌های طرح شده در آن، مرزهای عکاسی را به حیطهٔ تجزیه و تحلیل اجتماعی کشاند(طاسک،۱۵۲،۶۸).

در ابتدای دههٔ ۱۹۷۰ رویدادهای شاخصی نظیر برگزاری نخستین حراج ساتبی لندن در زمینهٔ عکس و یا ارائه آثار یک عکاس یعنی دایان آربس، آن هم پس از مرگش، در بی‌ینال مشهور ونیز مواجه هستیم که نشانه‌های قابل توجهی از ارتقای جایگاه عکاسی در نهادهای رسمی بازارهنر و نقدهنر بود. از سوی دیگر، مباحث نظری پیرامون عکاسی، از دههٔ ۱۹۷۰ میلادی، پیرو تحولات هنری و فرهنگی و اقتصادی که به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم بر عکاسی تأثیر گذاشت، رونق و حجم بیشتری یافت. توجه روز افزون به عکاسی در محیط دانشگاهی و درک اهمیت فرهنگی عکس و گرایش به جمع‌آوری آن‌ها در بخش خصوصی و یا موزه‌ها و در نتیجه، رشد غیرعادی ارزش اقتصادی عکس‌های تاریخی از این جمله است.

از این زمان، و ملهم از اندیشه‌های پسامدرن، توجه شمار زیادی از تحلیل‌گران، به وجوه کاربردی و شیوهٔ معناسازی و تأثیرات اجتماعی و فرهنگی عکاسی معطوف شد:

«طیف متنوعی از نظریات برای شرح معنای تصویر عکاسانه، به ویژه از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد در پیوند با نقد واقع‌گرایی به عنوان بازتاب بی‌چون چرای واقعیت و مفهوم عکس در مقام روگرفتی بی‌واسطه از جهان، گسترش یافته است. این نظریات، در مجموع با عکاسی به‌عنوان زبانی مواجه می‌شوند که معنا در آن، در قالب قراردادهای فرهنگی و اجتماعی و فرآیندهای آگاهانه و ناخودآگاهانه‌ای شکل می‌گیرد که به‌گونه‌ای که نویسندگان مدرن عرصهٔ این رسانه گمان می‌کردند قابل حصر به موضوع، سبک بصری و نیات مؤلف نیست. این نظریات، بخشی از گرایش دانشگاهی عمومی‌تری است که با نام پست مدرن شناخته می‌شود، به معنای ترد مدرنیسم یا گسستن از آن»(Lenman,2001,621).

بسیاری از افرادی که از این زمان به نگارش دربارهٔ عکاسی می‌پردازند، خود عکاس نیستند و بیش از آنکه به نقد عکس یا تحلیل عکس‌های عکاسان خاص بپردازند، از عکس‌های مختلف به عنوان مثال و نمونه‌ای برای سخن‌پردازی و نظریه‌سازی در مورد کلیت عکاسی استفاده می‌کنند. اینان در واقع به نقد نظری پرداخته و در پی پاسخی برای پرسش‌های بنیادین هستند، پرسش‌هایی مانند: عکاسی چیست؟ آیا عکاسی هنر است؟ پیامدهای هنر نامیدن عکاسی چیست؟ آیا عکاسی با نقاشی تفاوت دارد؟ آیا عکاسی انسان را به واقعیت نزدیکتر می‌سازد یا نقاشی؟ بهترین کاری که عکاسی از عهدهٔ آن برمی‌آید چیست؟(برت،۲۰۹،۱۳۸۱).

رولان بارت[9]، از مهم‌ترین نویسندگان و نظریه‌پردازان پیرامون تحلیل عکس در این دوران بوده است. کتاب معروف بارت، اتاق روشن که بسیاری آن را گویای چرخش نظری رولان بارت به سمت پساساختارگرایی دانسته‌اند نیز در پایان همین دهه انتشار یافته است. بارت با تکیه بر تفکیک دلالت صریح[10] و ضمنی[11] در تحلیل عملی نمونه‌هایی از عکس‌های تبلیغاتی، نشان می‌دهد که زمینه‌های سیاسی و فرهنگی در خلق معانی ضمنی و اسطوره‌ای آن‌ها نقش بسیار مهمی دارد. او در اتاق روشن، ملهم از نظریات جدید روانکاوی به تفکیک دو زمینهٔ اصلی در مواجهه با عکس‌ها پرداخت، استودیوم[12] و پانکتوم[13] که از سوی تحلیل‌گران، تفسیرهای گوناگونی یافته است. بیشتر افراد، استودیوم را معادل دلالت ضمنی و پانکتوم را معادل دلالت صریح شمرده‌اند. ویکتور برگین، آن را در پیوند با مفهوم واقعیت در روانکاوی لاکانی قرار می‌دهد(کزبان،۱۳۷۷). نجومیان، مفهوم پانکتوم را نشانه‌ای از گرایش به تحلیل منطبق بر پست مدرن دانسته است(نجومیان،۱۳۸۷).

سوزان سونتاگ[14] در کتاب معروفش دربارهٔ عکاسی در ۱۹۷۳ به عکاسی به عنوان یک پدیدهٔ مهم و تأثیرگذار فرهنگی نگریسته و به کاربردهای غیرهنری عکاسی مانند عکاسی خانوادگی، مسافرتی، جنایی و تبلیغاتی آن پرداخت. سونتاگ، نگاهی انتقادی به عکاسی دارد و معتقد است که واقع‌گرایی عکاسانه مورد سوء استفاده قرار می‌گیرد. مباحث وی بیشتر بر عمل عکاسی و استفاده از عکس‌ها متمرکز است و بر سویهٔ اجتماعی، سیاسی و سلطه‌گرانهٔ آن تأکید دارد (آذرنگ،۱۳،۱۳۸۲).

در همین زمینه، ویکتور بورگین بر تأثیرگذاری ناپیدای ایدئولوژیک عکس‌ها تأکید کرده است:

«بورگین با بسط اندیشه‌هایی از بارت و مالوی، ادعا می‌کند که این نقطهٔ دید دیداری با دیدگاهی ایدئولوژیک دربارهٔ جهان که به نحوی ساخته و پرداخته شده که نظر بیننده کاملاً طبیعی بنماید همراه است. تصاویر عکاسی شده در همان لحظه‌ای که محتوای‌شان را به ما انتقال می‌دهند، ایدئولوژی خاصی را به بیننده عرضه می‌کنند. بورگین بر این باور است که ما ممکن است تصور کنیم که تنها در حال نگاه به

9- Roland Barthes
10- Denotation
11- Connotation
12- Studium
13- Punctum
14- Susan Sontag

طبیعت بیجان-ژوزف سودک

عکس‌ها هستیم، ولی این تصاویر خود ما را نیز شکل می‌دهند.»(بال، ۱۱۰،۱۳۹۳)

از سوی دیگر، چنان‌که وی در مقاله‌ای با عنوان «نگریستن به عکس‌ها» بیان داشته است، موضع‌گیری بینندهٔ عکس صرفاً به واسطهٔ ترکیب‌بندی و محتوای عکس تعیین نخواهدشد(بال،۱۱۴،۱۳۹۳).

آلن سکولا، از دیگر نظریه‌پردازانی است که از این زمان، در باب چگونگی تولید عکس‌ها و به‌کارگیری عکاسی قلم زده است. وی به شکل‌گیری و رشد نهاد عکاسی در دامان مناسبات فرهنگی نظام سرمایه‌داری توجه کرده است: «... او هم عکاسی مستند و ادعای آن در باب حقیقت نمایی را نقد می‌کند و هم عکاسی هنری و ادعای آن در باب خود بسنده‌گی و استقلال معنایی را. ...» (سکولا،۹،۱۳۸۸). سکولا به تحلیل عکاسی به عنوان عمل اجتماعی علاقه دارد و نوشته‌های وی بیشتر بررسی‌های انتقادی و تاریخی هستند که در آن‌ها به پاره‌ای از مسایل نظری نیز پرداخته می‌شود (برت، ۲۱۰،۱۳۸۱).

شمار دیگری از نوشته‌های نظری و تحلیلی در باب عکاسی، مربوط به مطالعهٔ عکس از دیدگاه علم نشانه‌شناسی بوده است. نشانه‌شناسی در عکاسی، سابقه‌ای کمتر از رسانه‌های دیگر دارد و سوای اشارات پیرس، مباحث جدی دربارهٔ آن هم با مقالات بارت آغاز شده است. اما او بیشتر به عکس‌های تبلیغاتی و یادگاری پرداخته و بر جنبهٔ محتوایی و ارجاعات فرانشانه‌ای و ایدئولوژیک و تأثیر کلام بر تصویر، تأکید کرده و برای مثال به ترکیب و سطح تجسمی عکس‌ها و یا تأثیرات تکنیک بر معنای عکس‌ها توجه کمتری نشان داده بود. نظریات نشانه‌شناسان بعدی، ادامهٔ نقادانهٔ نوشته‌های وی بوده و در دههٔ ۱۹۸۰ گسترش پیدا کرد.

رنه لیندکن به منظور ایجاد رو برای درک و توضیح چگونگی ساختارمندشدن عکس‌ها، تقابل نوآنس و کنتراست را به‌عنوان تفکیکی پایه‌ای مطرح کرد. اسپه، به تأثیرات معناشناختی متفاوت عکس‌های سیاه و سفید و رنگی و انواع زاویه‌های دید پرداخت. مطالعات بعدی افرادی چون دوبوآ، آنلیه و شفر با ارجاعاتی به پیرس، به وجه نمایه‌ای عکس توجه بیشتری نشان دادند. اما آنان‌که در پی ویژگی‌های خاص عکس بودند، به وجوه مشترک عکس با سایر انواع تصویر توجه کافی نشان ندادند. گورانسونسون با همکاری بنگستون و بندسون دربارهٔ دلالت‌های عاطفی برآمده از تغییر زوایای عکس‌برداری از موضوعی واحد به پژوهش نشانه‌شناختی پرداختند. گروه دیگری از نشانه‌شناسان، با تداوم نسبی نگرش پیرس، خصلت اصلی عکس را نمایه بودن دانستند، مانند مالدوناد که بیان داشت: عکس شمایلی است با ثبات که افزون بر شباهت، ردی از عنصر آفریننده را نیز با خود دارد. در همین طریق، دوبوآ، آنلیه و شفر، گوهر ذاتی عکس را خصلت نمایه‌ای آن شمردند. از این میان کار شفر قابل توجه‌تر است که در یک جمع‌بندی، عکس را نمایهٔ شمایلی و یا آن‌گونه که سونسون نیز بهتر می‌یابد، شمایل نمایه‌ای نامید.(سونسون،۱۳۸۷a) و(سونسون،۱۳۷۸b).

به این روال، نشانه‌شناسان بیشتر در پی کشف و تبیین خصلت‌های نهادی و ویژگی‌های تصویر عکاسانه، چگونگی تولید معنا و بررسی امکان ترسیم گونه‌ای از نحو و بیان ساختارمند در عکاسی بوده‌اند. در مجموع، نشانه‌شناسی عکاسی، امروزه به رشد قابل قبولی رسیده و نقد نشانه‌شناختی، از رایج‌ترین و قوی‌ترین شیوه‌های نقد عکس است. در واپسین منظرهای نشانه‌شناسانه به عکس یا نشانه‌شناسی پساساختارگرا، به نقش زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی خارج از عکس در خلق معنا توجه زیادی می‌شود. امبرتو اکو[۱۵]، رابطهٔ عکس و واقعیت را به‌عنوان یک نشانهٔ شمایلی مورد بررسی قرار داده و آن را از حیث تطابق با واقعیت، ناقص و از

15- Umberto Eco

عکاسی لحظه‌ای-آلفرد استیگلیتز

این‌رو هدفمند شمرده و معتقد است که درک و تفسیر نشانه‌های شمایلی عکاسانه همانند دو نوع دیگر نشانه‌ها، در درون زمینه‌ها و قراردادهای فرهنگی ممکن است.

بخش دیگری از مباحث نظری پیرامون عکاسی در باب نقد ماهیت خود مفهوم واقع‌نمایی عکاسانه از منظر ملاحظات فلسفی بوده است. عده‌ای از هنرشناسان همانند راجر اسکراتن[۱۶]، اساساً عکس را به‌واسطهٔ تولید مکانیکی آن، بازنمایی (و هنر) نمی‌دانند و شماری دیگر نیز با نظر به فریبندگی دروغین بازنمایی عکاسانه و سوء استفاده‌های از آن، از اساس دیدی انتقادی و توأم با سوءظن به آن داشته و بر آن بوده‌اند که نظرها را متوجه تأثیرات ناخود آگاه منفی و مخرب عمل عکاسی و تولید و کاربرد عکس‌ها در حیات اجتماعی سازند. پی یر بوردیو، جامعه‌شناس شهیر فرانسوی، در کتابی جالب توجه با نام عکاسی، هنر میانه، به بررسی کاربرد عکاسی از منظر جامعه‌شناسی پرداخته است.

16- Roger Scruton

هووارد، و. فرنچ در مقاله‌ای به این وجه از مباحث نظری پرداخته است، عنوان مقالهٔ وی بسیار گویاست: رسانهٔ نابکار: چرا منتقدان عکاسی از عکس‌ها تنفر دارند؟

نظریات دربارهٔ عکاسی، بیشتر با نگاه به عکاسی واقع‌گرا طرح و ارائه شده است. هنرمندان اواخر قرن بیستم نیز در نقد مفهوم بازنمایی واقع‌گرایانه، به عکاسی توجه زیادی داشته‌اند و بر زمینهٔ مباحث و تجربیات تازه‌ای که حاصل قوت یافتن روزافزون نگرش‌های پست مدرن و نیز تحولات تکنولوژیکی بود، شاهد توجه عکاسان به ابعاد گستردهٔ امکان صحنه‌سازی و خلق اوهام واقع‌نما در عکاسی هستیم. مجموعه عکس‌های معروف سیندی شرمن[۱۷] با نام، «عکس‌های بدون عنوان فیلم» که نمونه‌ای از نگرش پست مدرن در عرصهٔ عکاسی بوده است، در ۱۹۷۷ آغاز شده است. چنین تجارب و آثاری، تحول در مباحث انتقادی و نظری راجع به عکاسی را ضروری ساخته است.

امروزه، در نقطهٔ پایانی این مسیر، گسترش انفجاری ارتباطات و تصویر آفرینی دیجیتال به موازات تحولات اندیشهٔ بشری، هویت و کاربردهای عکاسی را به تمامی، زیر سؤال برده و حتی شاید بتوانیم بگوییم با بحران مواجه ساخته است. اکنون و در هنگامهٔ ابداعات سریع و بی‌وقفه و پایان‌ناپذیر علمی و فنی و دوران تداخل نظام‌ها و گفتمان‌ها، عکاسی و نظریه‌پردازی دربارهٔ آن و به تبع آن نقد عکس، به بازبینی و بازتعریف ویژه نیازمند است. «نقد معاصر عکاسی، بیشتر در درون گفتمانی وسیع‌تر دربارهٔ تأثیرهای فناوری‌های دیجیتال قرار گرفته است. تفکر در باب اینکه آسانی و سرعت تولید، دستکاری، ارسال و بازتولید عکس‌ها در روش دیجیتال، موقعیت این رسانه را به عنوان رد پا، به‌گونه‌ای بنیادین مورد تردید قرار داده است و از این‌رو هویت نقد عکاسی را به عنوان گفتمانی همبسته و مجزا، کمرنگ کرده است»(Lenman, 2005,144).

17- Cindy Sherman

شیوهٔ بیان گونه‌های واقع گریز امروزین عکاسی با توجه به نظریات پساساختارگرایان بهتر قابل توضیح است به‌ویژه آنکه مهم‌ترین آموزه‌های نشانه‌شناسی پساساختارگرا یعنی اینکه رابطهٔ دال و مدلول موقتی است و هر نشانه در موقعیت و بافت خاص معناهایی خاص را تولید می‌کند و اینکه فرآیند دلالت‌ها بی‌انتهاست، در عرصهٔ عکاسی و تحلیل عکس، ترجمان و کاربرد کاملی می‌یابد. بیشتر توجه ساختارگرایان و عکس‌هایی که مورد بررسی قرار داده‌اند از گونه‌های عکس‌های واقع‌گرا بوده است که از آن میان می‌توان به توجه بارت به عکس‌های یادگاری از مادرش در کتاب اتاق روشن اشاره کرد. البته گاه آنان به عکس‌های ساختگی در تبلیغات نیز اشاره کرده‌اند اما دامنهٔ نظراتشان به اندازه‌ای نیست که تجارب متنوع عکاسان در تاریخ عکاسی و اینک هم عکس‌های عکاسان پست مدرن را به خوبی پوشش نظری دهد. اما شاهدیم که با استفاده از الگوهای ارائه شده توسط متفکر پسامدرنی چون ژان بودریارد[۱۸]، چگونه به خوبی می‌توان تجربیات متنوع واقع‌گریزانه را تحلیل نمود. در نگاه وی تصویر در چهار موقعیت پدید می‌آید:

۱— تصویر می‌تواند انعکاسی از یک واقعیت ساده باشد.

۲— تصویر می‌تواند واقعیت ساده را تحریف یا پنهان کند.

۳— تصویر می‌تواند غیاب یا عدم حضور یک واقعیت را پنهان کند.

۴— تصویر می‌تواند فاقد هرنوع رابطه با واقعیت باشد.

همچنین او در شرح اصطلاح سیمولاکرا[۱۹] یا بازنمایی‌هایی که همچون نسخه‌هایی بی‌اصل، در غیاب واقعیت شکل می‌گیرند نبودن آن را پنهان می‌کنند، بیان می‌کند که آن‌ها به سه شکل وجود دارند:

۱— جعل یا تقلید، حالتی است که هنوز یک رابطهٔ مستقیم بین دال‌ها و مدلول‌ها وجود دارد.

۲— تولید یا وهم، حالتی است که هنوز یک رابطهٔ غیر مستقیم بین دال‌ها و مدلول‌ها وجود دارد.

۳— شبیه‌سازی یا قلب، حالتی است که دال‌ها در رابطه با دیگر دال‌ها قرار می‌گیرند و در این رابطه هیچ واقعیت پایا و یا ثابتی وجود ندارد(نرسیسیانس، ۱۳۸۷:۵۶).

اینک اگر در انتهای کنونی مسیری که مباحث نظری پیرامون عکاسی پیموده است، نگاهی به آغازین روزهای پیدایش این مباحث بیاندازیم، درمی‌یابیم که این مباحث، از مجادله بر سر اینکه عکاسی هنر است یا نه بسیار فراتر رفته و در دوران کم‌رنگ شدن مرزهای میان رشته‌ای و میان نظریه و عمل به نوعی با تمام عرصه‌های فناوری و فرهنگ و مباحث پیوسته به آن‌ها مرتبط شده است.

«این جریان‌های نو در کاربرد عکاسی، تغییری بنیادین در هویت این رسانه را آشکار ساختند. اگرچه عکاسی به هدف خود رسیده بود و به عنوان شکلی از هنر مدرنیستی پذیرفته شده بود، دیگر شرایط این خلوص و استقلال عکاسی به مثابه یک رسانه دیگر از مسایل مطرح در جهان هنر نبود. طرفه آنکه توجه فزاینده به عکاسی متعاقباً ارزش مبادلهٔ آن را در دنیای هنر افزایش داده بود. محوریت عکاسی به این معنا بود که آن‌سان که روزگاری گمان می‌شد، دیگر عکاسی در دنیای هنر غریبه نبود(کزبان، ۱۳۷۷:۲۴). ■

18- Jean Baudrillard

19- simulâkrâ

منابع

۱- بال، استفن (۱۳۹۳)، زیبایی‌شناسی عکاسی، ترجمه محمدرضا شریف‌زاده، تهران، انتشارات علمی.

۲-برت، تری (۱۳۸۱)، نقد عکس، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

۳- سونسون، گوران (۱۳۸۷a)، نشانه‌شناسی عکاسی، ترجمهٔ مهدی مقیم نژاد، تهران: نشر علم.

۴- سونسون، گوران (۱۳۸۷b)، نشانه‌شناسی عکاسی، ترجمهٔ هلیا دارابی، دوماهنامهٔ بیناب، شمارهٔ ۱۲.

۵-کزبان، لین (۱۳۷۷)، مدخلی بر عکاسی، ترجمهٔ مهران مهاجر، نشریهٔ عکسنامه، شمارهٔ ۱، اردیبهشت ۱۳۷۷، صص۱۸-۲۶.

۶- سارکوفسکی، جان (۱۳۸۲)، نگاهی به عکس ها، ترجمه و تألیف فرشید آزرنگ، تهران: انتشارات سمت.

۷-طاسک، پتر (۱۳۶۸)، عکاسی در قرن بیستم، ترجمهٔ محمد ستاری، مشهد: نشر نیما.

۸-نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶)، از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ۵.

۹-نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۷)، انسان، نشانه، فرهنگ، تهران: نشر افکار.

10-Lenman , Robin (2005)The Oxford Campanion to the Photograph ,Oxford University Prees

پرچم حسینیه ، پارچهٔ چاپ قلمکار، دورهٔ قاجار ،

منبع کتاب هنر ایرانی با الهام از عقاید دینی و داشتان‌های عامیانهٔ مذهبی