صفحات ۶۵ - ۷۴

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۱، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۵

عکس: چالش دلالت عینی و مفهوم ضمنی

محمد خدادادی مترجم‌زاده*

استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۳/۲۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

بر اساس یافته‌های موجود می‌توان مفاهیم و دلالت‌های عینی و ضمنی را درباره‌ی عموم عکس‌ها به کار گرفت. این جستار در تلاش است چگونگی ساخت و کارکردهای متفاوت این دلالت را در برخی از نمونه عکس‌های معروف و تعداد کمی عکس معمولی تحلیل کند. در این پژوهش، نگارنده با تعیین متغیرهای مؤثر، طرح دیدگاه‌های مهم در این زمینه، تحلیل فرمی عکس‌های نمونه و تجمیع آنها در فرایند استقرایی نشان می‌دهد که آنچه را در عکاسی دلالت ضمنی می‌نامیم می‌تواند ارجح‌تر، مهم‌تر، برانگیزاننده‌تر و اثرگذارتر از آن‌چیزی باشد که دلالت عینی(صریح) پنداشته می‌شود. فرضیه‌ی اصلی این مقاله این است که دلالت ضمنی حاصل کارکرد متغیرهایی چون نیت عکاس، تجمیع عناصر تصویری در عکس، باور فرهنگی و اعتقاد بیننده، جهت‌دهی فرهنگی- سیاسی توسط رسانه‌های قدرت‌مند و توضیح صریح و روشن‌گر همراه عکس می‌باشد. نتایج نشان می‌دهد در سال‌های اخیر با توجه به متغیرهای گوناگون تولید و بسترهای متنوع مصرف(ارائه) عکس، تفکیک و تمایز دلالت صریح و ضمنی بر اساس تعاریف دیروز- لااقل- در حوزه عکاسی، سودمند نیست؛ و با توجه به متغیرهای فعال در بسترهای تولید و مصرف عکس، استفاده از عناوین: 'دلالت اصلی' و 'دلالت فرعی' و یا 'دلالت قوی' و 'دلالت ضعیف' را پیشنهاد می‌کند.

واژه‌های کلیدی

عکس، معنا، دلالت ضمنی، دلالت عینی، عنوان.

* تلفن: ۶۶۴۹۸۱۹۹-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۰۴۹۸۶-۰۲۱، E-mail: mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir.

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۱، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۵

مقدمه

دلالت‌های عینی[۱] و ضمنی[۲] و مباحثی از این‌دست به حوزه نشانه‌شناسی[۳] تعلق دارند. نشانه‌شناسی در اصل یک ایده، سبک و دیدگاه صِرف نیست، بلکه روش و ابزاری است که می‌توان از آن جهت تحلیل آثار، تفسیر پدیده‌های بیانی و ارتباطی و بررسی روابط گفتمانی (درون‌متنی و برون‌متنی) بهره برد. بنابر همین اصل از زمان پیدایش آن به ویژه در حوزه‌ی ادبیات درسال‌های آغازین قرن بیستم، به تناوب نظریه‌پردازان سبک‌های فکری و هنری متفاوتی مانند فرمالیست‌ها، ساختارگراها و پساساختارگراها و روانشناسانِ اجتماعی و ارتباط‌شناسان از آن در جهت توجیه عقاید خود و تحلیل آثار هنری بهره گرفته‌اند. در پس این گذار، در سال‌های میانه‌ی قرن بیستم، برخی متفکران و هنرشناسان به عکاسی توجه نموده و از منظر نشانه‌شناسی به بررسی ماهیت، کارکرد و خوانش تصویر عکسی پرداختند، و علاوه بر نقد هنری، در نقد عکس نیز کاربردهای آن رواج روزافزون یافت.

آموزه‌های این متفکران بتدریج از همان زمانِ طرح در حوزه‌ی ادبیات به‌ویژه بیش از همه آموزه‌های رولانِ بارت[۴]، منتقد و نشانه‌شناس ادبی فرانسه منتشر شدند[۵]. در پی آن، برخی از آرای نشانه‌شناسانه‌ی این متفکر فرانسوی درباره‌ی عکاسی، بتدریج در میانه‌ی سال‌های دهه‌ی ۱۳۶۰ شمسی ترجمه و عمومیت یافتند. در سال‌های اخیر، افزون بر بارت، انتشار آموزه‌های سایر نظریه‌پردازان در زمینه‌ی عکاسی توانست میزان آشنایی و تلاش برای به‌کارگیری فرمول‌های نشانه‌شناسی را بیشتر کند[۶]. اما این‌که تا چه میزان، آرای مطرح نظریه‌پردازان در حوزه‌ی عکاسی قابلیت تفسیر دارند، جای تأمل دارد.

در این میان، دلالت و یا معنای عینی و ضمنی همراه با دلالت اسطوره‌ای، بخش عمده و مفصلی از بحث نشانه‌شناسی را دربر می‌گیرند[۷]، و بسیاری از نظریه‌پردازان، بحث دلالت را به حوزه‌ی نظریِ عکاسی به‌ویژه نقد عکس بسط داده‌اند. بنابر همین روال و با توجه به شناخت و توقع همگان از ویژگی تصویر عکاسی، مفاهیم دلالت عینی و ضمنی عکس و تفکیک این دو در ابتدا ساده می‌نماید. مانند این تعریف که دلالت عینی در عکاسی همان عینیت و شباهت ظاهری را معنا می‌دهد، همانند معانی و مفاهیمی که برای کلمه‌ای در لغت‌نامه و فرهنگِ واژگان قید می‌شود. در حالی‌که دلالت ضمنی در لایه‌های زیرین و در ورای شباهت با موضوع عکس یافت و معنا می‌شود.

با این وصف، فعل و عمل عکاسی در شکل کلیِ خود در مواجهه با تفاسیر متفاوت و چندگانه از این دلالت‌ها، با ابهام و آشفتگی روبرو است. به گونه‌ای که در عمل نمی‌توان مرزی قاطع را میان این دو عنوان ساده ترسیم کرد، و آنها را برای تمام عکس‌ها به‌کار گرفت. درعین حال، تفوق هریک از آنها بر دیگری، در حالی‌که پذیرش هر یک از آنها بر اساس تجربه‌ی زیسته و آموخته‌ی جوامع انسانی صورت می‌پذیرد، نوعی توهم می‌نماید. و البته توجه به این نکته‌ی مهم که دلالت ضمنیِ عکس را نیز می‌توان جهت داد.

هدف اصلی این جستار، طرح چالش‌های موجود در آرای بعضاً متناقضِ موجود و تلاش در جهت پیشنهادِ اندیشه‌ای برای گذار از این ابهام‌ها می‌باشد. طرح این مواردِ بعضاً متناقض و بررسی آنها می‌تواند راه‌کارهای مناسبی را در مسیر نقد عکس و عکاسی فراهم آورد. نگارنده، هم‌سو با این نگرش تلاش می‌کند با گزینش و توصیف برخی از آرای موجود و تعمیم تحلیلیِ آنها به عکس‌های شاهد متن، در جهت تبیین بهتر وضعیت دلالت‌های عینی و ضمنی بکوشد. در این متن، دلالت، معنا و معنی مترادف هم به‌کار گرفته شده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مرور تعاریف مقدماتی

معمولاً دلالت یا معنادهی در فرآیند تولید، انتقال و دریافت پیام تعریف می‌شود. این پیام می‌تواند صوتی، نوشتاری و یا تصویری باشد. بنابراین، هر صاحب‌نظری متناسب با رویکرد و دیدگاه خود، دلالت‌ها را در درون ساختار پیام، تعریف، معنی و پی‌جویی می‌کند. نکته‌ی مهم این است که دلالت در میانه‌ی کُنش بیان و ارتباط قرار دارد، به این معنی، تا زمانی‌که موضوعی ذهنی، به شکل پیام، بیان یا فرافکن نشود و یا این‌که از شکلِ معین و قابل درکی برخوردار نگردد و سپس در مسیر ارتباطی قرار نگیرد و مخاطبی نداشته باشد، نمی‌تواند دارای دلالت خاصی باشد. چنان‌که رومن یاکوبسن[۸] زبان‌شناس فرمالیست و ساختارگرای روس معتقد است: « کارکرد نشانه، انتقال اندیشه به‌وسیله‌ی انتقال پیام است» (گیرو، ۱۳۸۳، ۱۹). او در طرح‌واره‌ی خود، وجود فرستنده، گیرنده، مجرای ارتباط(رسانه)، پیام، رمزگان و مرجع پیام را در برقراری ارتباط ضروری می‌داند[۹]. براین اساس، نفس دلالت- چه صریح باشد و یا ضمنی- در متن ارتباط شکل می‌گیرد. سجودی در کتاب خود به نقل از دانیل چاندلر[۱۰] نشانه‌شناس تصویری می‌آورد: «معمول آن است که 'معنای صریح' را با عباراتی چون معنای مبتنی‌بر 'تعریف'، 'معنای تحت‌اللفظی'، 'معنای بدیهی' یا 'معنای مبتنی‌بر دریافت عام' توصیف کرده‌اند» (سجودی، ۱۳۸۳، ۱۰۲). همچنین سجودی راجع‌به دلالت ضمنی به نقل از آنتونی ویلدن[۱۱] نویسنده و نظریه‌پرداز اجتماعی می‌آورد: « عبارت 'معنای ضمنی' با تداعی‌های اجتماعی- فرهنگی و' شخصی'(ایدئولوژی، عاطفی، و...) نشانه اشاره دارد. عواملی چون طبقه، سن، جنسیت، و تعلق

قومی و نژادی مخاطب و مشابه آن در شکل‌گیری معانی ضمنی دخالت دارند» (همان). پی‌یر گیرو[۱۲] نشانه‌شناس فرانسوی، در فرآیند تحلیلِ موضوع دلالت به‌عنوان صورت و جوهر نشانه، از منظری دیگر می‌نگرد: «دلالت صریح و دلالت ضمنی دو شکل بنیادین و متضاد دلالت هستند؛ و اگرچه در اغلب پیام‌ها این دو حالتی آمیخته دارند، می‌توان براساس این‌که کدام‌یک از آنها نقشی مسلط در پیام دارد، دو دسته پیام را از هم متمایز کرد؛ می‌توان گفت که علوم به آن دسته از پیام‌ها تعلق دارند که در آنها دلالت‌های صریح نقشی مسلط دارند و هنرها به آن دسته از پیام‌ها متعلق‌اند که در آنها نقش مسلط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کنند» (گیرو، ۱۳۸۳، ۵۷). از دیدگاه گیرو، رمزگان علمی اساساً تک معنا هستند و امکان وجود تنوعات سبکی و دلالت‌های ضمنی فراوان در آنها امکان‌پذیر نیست، برعکسِ آن‌چه در رمزگان‌های هنری به‌وفور یافت می‌شود[۱۳]. و به شکلی مشخص‌تر درباره‌ی تصویر، اروین پانوفسکی[۱۴] محقق تاریخ هنر اروپا مدعی است: « دلالت صریح در تصاویر و به‌طور کلی هنرهای تجسمی همان معنا و دریافتی است که همه‌ی افراد در برخورد با آن اثر در ذهنشان نقش می‌بندد. واژه دلالت ضمنی یا معنای التزامی، بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی- اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد» (ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۱۹).

از منظری تحلیلی نیز هر کدام از دلالت‌ها می‌توانند براساس ویژگی‌هایشان از هم تفکیک شوند. رولان بارت در نمودار پیشنهادی خود در حوزه‌ی زبان و نشانه‌شناسی، مؤلفه‌های مشترک دلالت صریح، دلالت ضمنی و فرازبان را بازگفته و کارکرد آنها را از یکدیگر متمایز نموده است[۱۵].

بر اساس این نمودار، دلالت صریح پیامی ساده و مشخص دارد و مانند یک واحد یکپارچه عمل می‌کند که از طریق ارتباط‌گیری، معنایی مشخص و خاص را بیان می‌کند. در حالی‌که دلالت ضمنی، یک معنای صریح و از پیش‌موجود را دست‌مایه‌ی رابطه و محتوایی جدید قرار می‌گیرد. به عبارتی، بیان در دلالت ضمنی، پیچیده‌تر از دلالت عینی است. همچنین می‌توان نتیجه گرفت که دلالت ضمنی به مرجعی بزرگ‌تر، عمیق‌تر، برخی اوقات عمومی‌تر و برخی اوقات تخصصی‌تر از دلالت صریح ارجاع می‌دهد و در فرا زبان، محتوای آنچه از طریق بیان و رابطه تعریف می‌شود، خود یک واحد معنایی است. در واقع فرازبان، توضیح آمده در پرانتز راجع به موضوع اصلی است که بدون وجود آن، مسیر درک و یا راه‌یابی برای خوانش مفهوم اَثر(متن یا تصویر) می‌تواند گُنگ و مبهم باشد. مانند عمل نقد که با بررسی متن و یا اثر هنری- ادبی، امکان دست‌یابی به معنی و ساختار موضوع را فراهم می‌کند. از این روی رولان بارت، نقد را فرازبان قلمداد

دلالت صریح:	بیان[۱۶]	ارتباط[۱۷]	محتوا[۱۸]
دلالت ضمنی:	بیان (دلالت صریح)	ارتباط	محتوا
فرا زبان[۱۹]:	بیان	ارتباط	محتوا (دلالت صریح)

می‌کند، یعنی زبانی که درباره‌ی زبان دیگر سخن می‌گوید[۲۰].

با توجه به تعاریف موجود برای دلالت ضمنی و فرازبان در حوزه‌هایی که اصل موضوع ارتباطی، زبان نوشتاری و یا گفتاری نیست بلکه موضوع ارتباط، تصویر و یا عکس است، مرزهای دلالت ضمنی و فرازبان کم‌رنگ می‌نماید. هر چند که دلالت ضمنی بر چگونگی بیان استوار است و فرازبان بر روشن‌سازی معنی نهایی- مورد نظر- اصرار می‌ورزد؛ با این وصف، از آنجایی‌که معمولاً برای بیان و توصیفِ هر دو حالت، از زبان گفتاری و نوشتاری استفاده می‌شود، در پاره‌ای موارد این‌دو می‌توانند به طور ابهام‌آمیزی هم‌سان پنداشته شوند؛ به این معنی که دلالت ضمنی می‌تواند همان نقش فرازبان را ایفا کند. چنان‌که براساس آرای یلمزلوف[۲۱] زبان‌شناس دانمارکی، نظریه‌ی معناهای ضمنی، پیچیده‌تر از آن است که در ابتدا به‌نظر می‌رسد و شاید بتوان زبانِ دلالت‌های ضمنی را گونه‌ای فرازبان تلقی کرد[۲۲]. براین اساس شاید بتوان بسیاری از عناوین و متون مرتبط با آثار تصویری را هم‌زمان دلالت ضمنی و فرازبان پنداشت.

اما موضوع اصلی این متن، بررسی معانی و کارکردهای دلالت‌های عینی و ضمنی در عکاسی است. بنابر باور رایج، عکس به دلیل ماهیت اصلیِ خود یعنی شباهتِ تصویری به موضوع خود می‌تواند در بسیاری موارد به عنوان نشانه‌ی عینی به جای موضوع قرار گیرد. این ویژگی درباره‌ی موضوع‌های عکاسی که دارای مابه‌ازای بیرونی و دارای سابقه‌ی زیسته نزد بیننده هستند، مصداق می‌یابد. بر این اساس، بیشتر عکس‌های انتزاعی و بسیاری از عکس‌های دست‌کاری شده، به موضوعی دلالت می‌کنند که حتا اگر عینی باشند، قابل شناسایی نیستند؛ و تنها با توضیح تکمیلی قابل درک و تجربه می‌شوند. پس دلالت عینی در حوزه‌ی عکاسی، تنها در جایی امکان‌پذیر می‌شود که موضوع آن- لااقل در حوزه‌ی شباهت تصویری- از تجربه‌ی پیشین بیننده برخوردار باشد و او بتواند در کوتاه‌ترین زمان ممکن از طریق عکس، موضوع عکس را شناسایی کند.

دلالت ضمنیِ عکس و چگونگی پدیداریِ آن

بر اساس تعاریف اشاره شده، وجود دلالت‌های ضمنی و معانی پنهان را در بسیاری از فراورده‌های بیانی و ارتباطی، مانند پیام ارسال شده از طریق رسانه‌ای خاص، و در موضوع این نوشتار یعنی تصویر عکاسی می‌توان پی‌گرفت. ساختار فرهنگی، فیزیکی و کاربردی عکاسی برای بیش از صد و هفتاد سال، عمدتاً بر ویژگی شباهت و قدرت استنادیِ برخاسته از آن مبتنی بوده است. حال چگونه می‌توان در تصویری که صراحت و خصلت شبیه‌نمایی مهم‌ترین ویژگی و کاربرد آن بوده است، دلالت‌های دیگری بجوییم. حتا تلاش کنیم- در برخی موارد- ناگفته‌های کتمان‌کرده‌اش را که بعضاً می‌تواند در تقابل با مصداق و معنای عینی و صریح خود باشد، اینک ارجح‌تر یا قدرتمندتر بپنداریم. درحالی‌که در برخی از سبک‌ها و زمینه‌های عکاسی مانند

عکاسی انتزاعی، الزام و اصرار به وجود دلالت ضمنی در کنار دلالت صریح عکس سفسطه‌آمیز به نظر می‌آید؛ به این معنی که تمام عکس‌ها می‌بایست چیزی بیش از آنچه را نشان می‌دهند، بیان کنند. در پسِ آن، چگونگیِ تولید دلالت ضمنی، و قبولاندن آن به مخاطب از مسائل مطرح و مهم در این زمینه است.

طرح چالش‌هایی از این‌دست می‌تواند ما را به تبیین فرضیه‌هایی برای تولید و مصرف عکس رهنمون کند. هرچند پرداختن به همه‌ی آنها، هدف این جُستار نیست؛ اما می‌توان بر وجود یک چالش اساسی به وفاقی نسبی دست یافت، این‌که دلالت ضمنیِ عکس را حاصل کارکرد چه متغیرهایی بدانیم.

- تلاش آگاهانه‌ی عکاس در تولید دلالت ضمنیِ عکس

اگر وجود دلالت ضمنی را حاصل تلاش آگاهانه‌ی عکاس بپنداریم، و برنامه‌ریزیِ قبلی برای ساختن دلالت ضمنی توسط عکاس را ممکن بدانیم، آن‌گاه می‌بایست در مقام و موضع عکاس- و صرفاً به قصد روشن‌سازی موضوع- دوگونه رفتار عکاسانه را از هم تفکیک کنیم. این‌که اندیشه و برنامه‌ریزی قبلی را بر فعل عکاسی مقدم بدانیم و یا در مقابل، واکنش ناگهانیِ عکاسانه- بدون پیش‌پنداشت- را بر اندیشه تقدم دهیم. عکاسیِ تأملی درمقابل عکاسی سریع(ناگهانی)؛ هرچند که هر دوی آنها در عمل عکاسانه لازم و ملزوم هم هستند؛ در عین حال منظور این نیست که عکس‌های ناگهانی و غیرمترقبه- مانند کاری که بسیاری از عکاسان خبری انجام می‌دهند- فاقد دلالت ضمنی است، صرفاً به این دلیل که بدون برنامه‌ریزی قبلی برای تعبیه‌ی

تصویر ۱- دریانوردی بدون محاسبه، جری الزمن.
مأخذ: (www.Pinterest. Com)

چنین دلالتی گرفته شده‌اند. بلکه با اولویت دادن به کُنش تأمل در فرآیند عکاسانه، شاید بتوان تولید عمدی دلالت ضمنی در عکس را توجیه کرد. به این ترتیب دلالت ضمنی می‌تواند حاصل نیت مؤلف باشد و او آگاهانه قصد نهایی و اصلی خود را در لایه‌های زیرین معنای ظاهری پنهان کند، و به این امید باشد که خواننده‌ای این دلالت‌های ناپیدا را رمزگشایی کند.

یکی از راه‌های متعارف برای تشخیص چنین نمودهایی در عکاسی موضوع، 'عنوان' عکس است. به‌ویژه عناوینی که از محدوده‌ی توصیف صِرف عناصر تصویریِ عکس و یا موضوع ظاهریِ آن خارج شده و به موضوعی دیگر- شاید پنهان در پس تصویر- دلالت می‌کند، و عکاس با افزودن عنوان، بار معنایی خاصی را به تصویر صِرف می‌دهد. جرالد لوینسون[۲۳] در زمینه‌ی کارکرد و نقش عنوان در تولید محتوا و دسته‌بندی آنها به عناوین اشاره‌ای، تفسیری و افزایشی، وظیفه‌ی آنها را برچسب گذاشتن بر آثار و نیز آسان‌سازی عمل ارتباط با آنها برمی‌شمارد[۲۴]. عبدالله‌آبادی در رساله‌ی خود می‌آورد: «لوینسون برداشت مخاطب از یک اثر در کنار عنوانش(درصورت داشتن عنوان) را محتوای اثر می‌داند، و محتوای مرکزی را همان محتوایی می‌داند که اثر در صورت نداشتن عنوان و یا بدون در نظر گرفتن عنوانش دیده خواهد شد» (عبدالله‌آبادی، ۱۳۹۱، ۷۳). در نتیجه، دیدن هر عکس، با عنوان و یا بدون عنوان، می‌تواند برای بیننده حاوی معنا باشد، اما الزاماً نه یک معنای واحد. چنان‌که در مواردی خاص عکاس با آوردن عبارتی معنادار و یا افزودن متنی کنایه‌آمیز به عکس، کلید خوانش دلالت ضمنیِ تصویر را در اختیار می‌نهد- لااقل برای طیف خاصی از بینندگان. بسیاری از آثار عکاسی فراواقعی[۲۵] از این ویژگی برخوردارند. جری الزمن[۲۶] در عکس خود با عنوان 'دریانوردی بدون محاسبه'[۲۷] (تصویر۱)، بیننده را به مفهومی ورای اجزای نامتجانس تصویر

تصویر۲- بازسازی ناشیانه‌ی امر واقع.

عکس- حاصل از تلفیق تصویر در تاریک‌خانه- رهنمون می‌کند. اما دلالت ضمنی می‌تواند با عناوین انتخاب‌شده برای عکس‌های ساده نیز پدید آید؛ مانند عکسی از پوسته وتنه درخت و گیاهان سبز با عنوان ظاهراً بی‌ربط اما عمیقِ 'بازسازی ناشیانه‌ی امر واقع' (تصویر۲)[۲۸].

- نقش متن و عنوان توصیفی در پدیداریِ دلالت ضمنیِ عکس

منظور توصیفی است که الزاماً نه توسط عکاس بلکه به‌عنوان اطلاع زمینه‌ای و بایسته‌ی عکس، با آن همراه می‌شود و بدون آن، محتوای عکس ناقص و ناتمام می‌ماند، یعنی عنوان و توصیف، شرط لازم برای کفایت و درکِ عکس می‌باشد. بسیاری از عکس‌های اطراف ما به خودی خود آن‌قدر تکراری و بی‌مقدار شده‌اند که ارزش دیدار تصویری ندارند؛ یا به مرور این ارزش را از دست داده‌اند. اما بسیاری از این‌گونه عکس‌ها زمانی‌که با نوشته‌ای توضیحی یا توصیفی همراه می‌شوند، از اهمیت به‌سزایی برخوردار می‌شوند. چرا که بیننده با دانستن اطلاعات زمینه‌ای، به ارزش‌های تصویری پی می‌برد. تصویر۳، از نمونه‌های بارز این‌گونه عکس‌هاست. دلالت عینی این عکس، رد کف کفشی را بر روی خاک نرم نشان می‌دهد. اما انتشار جهانی این عکس در سال ۱۹۶۹ از طریق انواع وسایل ارتباط جمعی، از این دلالت ضمنی بزرگ حکایت کرد که بالأخره 'پای انسان به کره ماه رسید'. توضیح همراه عکس می‌گفت که این عکس ردِ کفش نیل آرمسترانگ[۲۹] روی خاک کره ماه است و توسط باز آلدرین[۳۰] گرفته شده است. این عکس سندی است برای تحقق آرزوی دیرینه‌ی انسان برای دست‌یابی به ماه که موجب تحیر بسیاری در جهان شد[۳۱]، و البته بدون این توصیف، عکسی ساده از رد کفشی بر خاک رُس است که گرفتنش برای هر دوربین به دستی آسان است.

تصویر۳، رد کفش نیل آرمسترانگ روی کره ماه، باز الدرین.
مأخذ: (Bernard, 2002, 791)

افزون بر آن، بسیاری از عکس‌های انتزاعی مانند عکس‌های میکروسکوپی نیز وجود دارند که دلالت عینی‌آنها به فرم‌ها و رنگ‌ها خلاصه می‌شود، درحالی‌که با توضیح همراه می‌توانند حامل حقایق و معانی بسیار گسترده و پیچیده و حتا زیباتری باشند. قدر یقین، بسیاری از عکس‌های دقیق و علمی هارولد اجرتون[۳۲] از این ویژگی برخوردارند. بدون توضیح و دانستن شرایط و ابزار عکاسی شاید نه تنها غیر قابل باور که ساختگی و دروغ می‌نماید، به‌ویژه برای جامعه‌ی سال‌های میانی قرن بیستم. تصور و پنداشت انسان از سرعت گلوله و تأثیر آن روی اجسام(تصویر ۴)، قبل از ثبت این واقعه توسط دوربین و فلاش استروب[۳۳] اجرتون صرفاً بر اثرکردِ گلوله مبتنی بوده است. حال، تصویر گلوله‌ای بی‌حرکت و معلق در فضا در دسترس است که مهم‌ترین دلالت ضمنیِ آن، کشفِ دیداری جسمی است که در لحظه‌ی فعالیتش، نمی‌شد آن را دید و اکنون به واسطه‌ی عکس قابل رؤیت شده است.

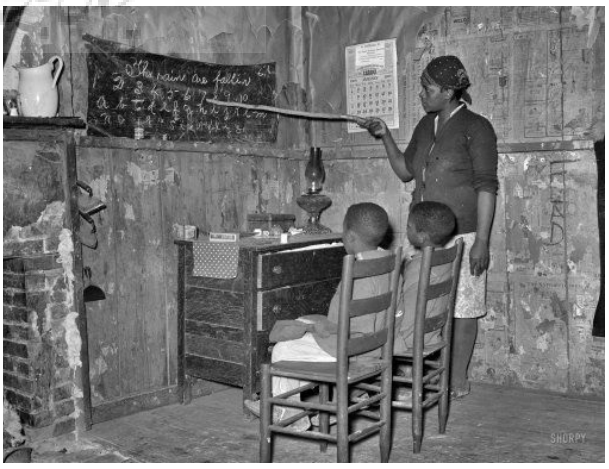
- تجمیع عناصر تصویری و یا محتوای مرکزی عکس به تنهایی دلالت ضمنی می‌آفرینند

معمولاً بحث دلالت‌ها در هنگام خوانش(دیدن) عکس پدیدار می‌شود، چه عکاس آن‌را تدارک دیده باشد و یا نه. چنان‌که رولان بارت بیان دوگونه معنا را در عکس شناسایی می‌کند: «عکسی از طبیعتِ بیجان، ممکن است گل‌هایی را در داخل گلدانی بر روی میز چوبین نشان دهد(دلالت صریح)؛ و ممکن است بیانگر آرامش و سادگی باشد(دلالت ضمنی). این دلالت‌ها ممکن است با نورپردازی، رنگ و نبود اشیاء غیرضروری به وجود آمده باشد. عکس مد ممکن است به مدلی که کُت وکلاه بر سر دارد اشاره کند، اما با توجه به نگاه، و حالت مدل و آرایش صحنه، بر فراست و گستاخی دلالت کند. تماشای عکس و فقط دیدن گلی در گلدان بر روی میز چوبی، یا کلاه و کُت بر تن

تصویر ۴- عکاسی سریع از گلوله، هارولد اجرتون.
مأخذ: (Arknowledenews. Com)

فرد و بی توجهی به آنچه بیان می‌کنند، به معنای نادیده گرفتن نکته‌ی اصلیِ عکس است»(برت، ۱۳۷۹، ۵۵)(تصویر۵، عکس از ژوزف سودک[۳۴]). برای بارت معمولاً خوانش و دریافت معنی عکس، از بررسیِ نیت مؤلف مهم‌تر است. دلالت ضمنیِ عکس برای بارت الزاماً همان چیزی نیست که عکاس آن را به عمد در عکس گنجانده باشد. در اینجا تصویر مولد فرایند معنی‌سازی نزد مخاطب است؛ در نتیجه پنداشت قبلیِ او از آنچه در عکس می‌بیند یا خاطره‌ای که با دیدن اجزای عکس در او از نو زنده می‌شود، همان معانی ضمنی عکس است که- حدوداً- می‌توان آن را با خاطره‌ی شکل‌گرفته در حافظه بیننده هم‌سان پنداشت.

تصویر ۵- طبیعت بی‌جان، ژوزف سودک.
مأخذ: (www.jeudepaume.org)



تصویر ۶- آموزش در خانه، راسل لی.
مأخذ: (www.knowla.org)

به یک معنا، شاید دلالت ضمنی توقعی است که در ذهن مخاطب با دیدن عناصر صوری عکس پدیدار می‌شود. درباره‌ی عکس توصیف‌شده توسط بارت، می‌توان پرسید توقع بیننده‌ی عکس‌های متعارف از طبیعت بی‌جان ژوزف سودک با ترکیب‌بندیِ خاص او و یا از عکس مُد با مدل‌های عموماً اخمو، چه می‌تواند باشد؟ قاعدتاً سابقه‌ی ذهنی و یا حافظه‌ی بیننده در درک و خوانش عناصر عکسی نقش به‌سزایی دارند، چرا که پیش از ابداع عکاسی - ظاهراً- حافظه عهده‌دار وظیفه‌ی خطیر عکاسی بود[۳۵].

- دلالت ضمنیِ عکس می‌تواند حاصل نگاه ودرک فرهنگیِ مخاطب باشد و نه پیامد نیتِ عکاس

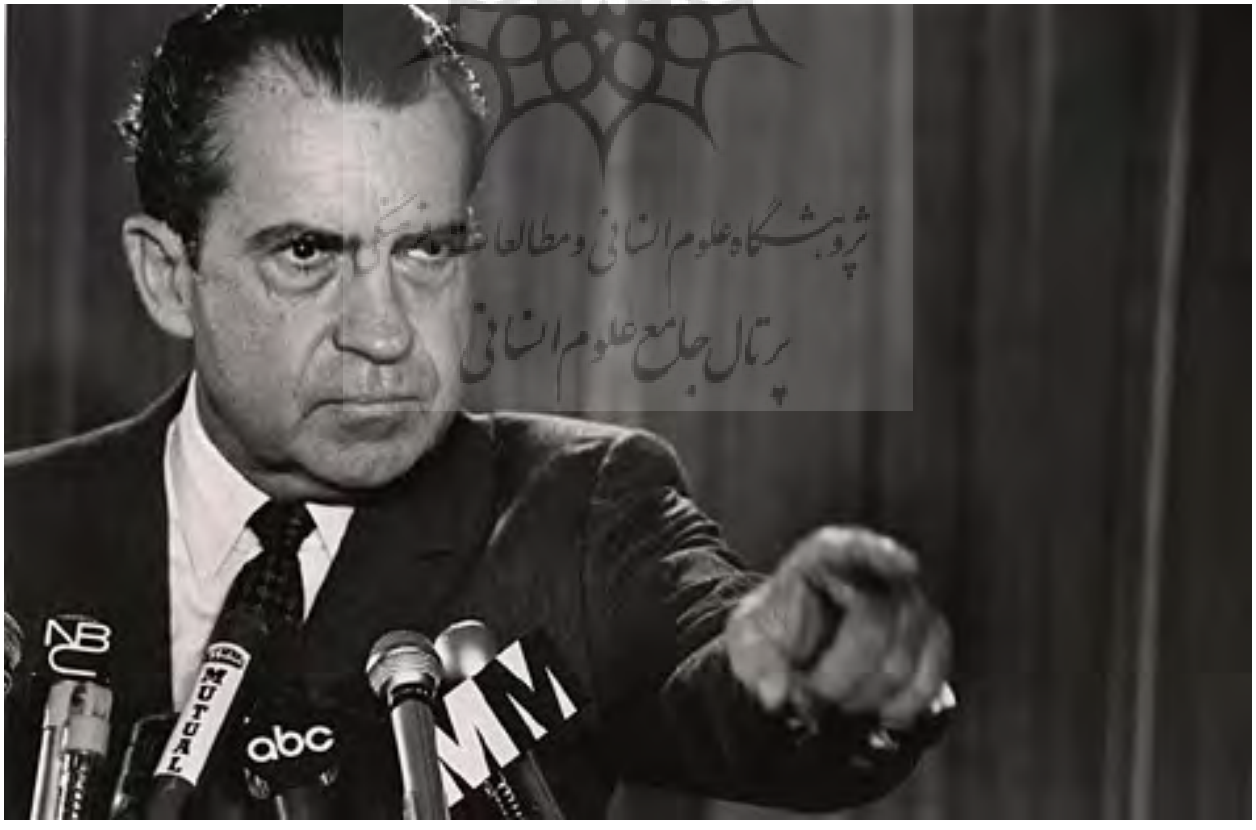
حتا یک عکس یکه و دست‌کاری نشده می‌تواند نزد دوگونه تفکر اجتماعی، دلالت‌های ضمنی بعضاً متضادی از خود نشان دهد. استیل جوسیم[۳۶] در کتاب *لحظه‌ی ابدی*[۳۷]، یکی از عکس‌های راسل لی[۳۸] با عنوان آموزش در خانه(۱۹۳۹) را مثال می‌آورد (تصویر۶). به عقیده‌ی او این عکس برای یک سیاه‌پوست اصلاح‌طلب می‌تواند تلاش و مبارزه‌ی سیاه‌پوستان برای بهبود شرایط اجتماعی و سوادآموزیِ ضروری برای احقاق حقوق پایمال‌شده‌ی آنان در بدترین شرایط را بنمایاند. سال‌هایی که بحران اقتصادی و تبعیض عمیق نژادی بر جامعه‌ی امریکا چیره بود. اما همین عکس از دیدگاه یک سفیدپوست افراطی و نژادپرست، فقر وناتوانی سیاه‌پوستان در یادگیری را می‌نمایاند. از دید او، این جماعت برای امریکاییان اصیل و سفیدپوست، فقط افرادی کُندذهن و مزاحم هستند[۳۹].
بر این اساس، یک عکس واحد با عنوان صریح 'آموزش در خانه' و توصیف یکسان عناصر درون عکس، می‌تواند دو خوانش متضاد و یا دوگونه معنای ضمنی متضاد را تولید کند. این امر نشان می‌دهد که هر بیننده‌ای نظام خوانشی فعالی، بر اساس

تصویر ۷- ادموند یا ادوارد ماسکی، عکاس ناشناس.
مأخذ: (archives.nbclearn.com)

باورهـــا و منافع خویـــش عکس را معنا و تفســـیر می‌کند، حتا عکس خبری و مســـتند را. در نتیجه هر عکســـی حتا با داشتن عنوان و متن همـــراه، کماکان در مســـیر پدیداری دلالت‌های دیگر می‌تواند ماده‌ی خام به حساب آید.

- دلالت ضمنی می‌تواند حاصل خواســـت وکارکـــرد مدیران سیاســـی- فرهنگی و رســـانه‌های انبوه جامعه، در جهت‌دهی به درک مضمون عکس باشد

به این معنا که نه الزاماً شـــرایط فرهنگیِ تولید عکس، بلکه شـــرایط فرهنگیِ ارائه، تکثیر و مصرف عکس در ســـطح جامعه می‌تواند در پدیداریِ دلالت ضمنیِ آن مؤثر باشـــد. هرچند این موضوع درباره‌ی- تقریباً- تمام عکس‌های دستکاری و مونتاژشده می‌تواند صادق باشـــد. چرا کـــه تحریف و بـــرش و برهم‌افزایی تصویرِ عکســـی معمـــولاً در پی ایجاد یک معنای خاص توســـطِ عـــکاس و یا ویرایش‌گـــر عکس با قصد قبلی صـــورت می‌گیرد. اما بحث حاضر درباره‌ی عکس ســـاده و تحریف نشـــده است که بعداً می‌تواند در مســـیرهای متنـــوع و - البته- متفاوتی مصرف و معنا شـــود. یکی از مصداق‌های محـــرز این موضوع را می‌توان در انتشار عکس ادوارد ماسکی[۴۰] رقیب جدی ریچارد نیکسون[۴۱] در جریـــان انتخابات ریاســـت جمهوری امریکا در ســـال ۱۹۷۲ میلادی ملاحظه کرد. این عکس ماســـکی را در حالتی منفعلانه و ناراحت نشـــان می‌داد(تصویر ۷). بر اســـاس عناصر موجود در عکس، به نظر می‌رســـد که او در حین مصاحبه در معرض وزش گـــرد وخاک یا بوران برف قرار گرفته اســـت و ســـرش را پایین آورده و چشـــمانش نیم بسته است. اگر شباهت را مبنای دلالت صریح بپنداریم، این تعبیر همان معنای صریح عکس اســـت و به شـــکل متعارف، پرتره‌ای خبری از او را در شرایط نامساعد جوی می‌نمایاند؛ چه بسا بیننده‌ی این تصویر با دیدن شرایط نامناسب جـــوی در این عکس، بـــه اهمیت مصاحبـــه و اهمیت مصاحبه شـــونده بیاندیشد. اما چاپ بی‌شـــمار این عکس در روزنامه‌های امریکا با عنوان 'بزرگ‌مرد گریان'، نتیجه‌ای عجیب به دست داد. ماســـکی در حالی که بر اساس نظرسنجی‌های قبل از انتخابات، از رقیب خود ریچارد نیکســـون پیشـــی گرفته بود، در نهایت از او شکســـت خـــورد؛ و تکثیر این عکس یکی از عوامل شکســـت وی قلمداد شـــد[۴۲]. چرا که عینیت این عکس، هم‌زمان با دلالت صریح و گزارش‌گونه‌اش می‌توانست نزد رأی‌دهندگان، حامل این معنی ضمنیِ عظیم باشـــد که این فرد نمی‌تواند ادامه دهنده‌ی مســـیر رؤســـای جمهوری قدرتمنـــد دهه‌ی ۶۰ امریکا باشـــد. قیافه‌ی گرفته و سَـــر رو به پایین و چشمان نیم‌بسته‌ی ماسکی، به‌همراه عنوان 'بزرگ‌مرد گریان' می‌توانســـت سیمای پُرصلابت رؤســـای جمهور پیشـــین را خدشـــه‌دار کند. حتا در مقایسه با عکـــس رقیب خود نیکســـون در همان زمان، بســـیار رقت‌انگیز



تصویر ۸- ریچارد نیکسون، عکاس ناشناس.
مأخذ: (mentalfloss.com)

می‌نماید (تصویر ۸). این شک و عدم اطمینان پدید آمده در اذهان عمومی، با تکثیر این تصویر و به همراه ترفندهای دیگر رقابت‌های انتخاباتی موجب شکست ماسکی شد. به این ترتیب می‌توان پذیرفت که عوامل پیرامتنی به‌ویژه نوع فرهنگیِ آن که بر پایه‌ی تجربه‌ی زیسته مردم و باورهای اجتماعی تحکیم شده‌اند، می‌توانند حتا بر جهت‌گیری عینیت صریح عکس نیز حکم برانند، متغیرهای دیگری را فعال کنند، تفسیرهای متفاوتی به‌دست دهند و عکس را در مسیر دیگری غیر از آنچه می‌نماید به‌کار گیرند. در واقع شاید بتوان گفت که در مواردی از این دست، رابطه‌ی علت و معلول[۴۳] (دلالت صریح) به رابطه‌ی تأثیر سوم[۴۴] (نوعی دلالت ضمنی از پیش تعیین شده) تغییر می‌کند که می‌تواند نتایج غیر هم‌سو با صراحت تصویر عکسی را پدید آورد[۴۵]. به یک معنا، استفاده‌ی منعت‌طلبانه حتا از عکس خبری، عکسی از مصاحبه‌ی یک نامزد انتخاباتی، می‌تواند موجب شکست او در انتخابات شود. هرچند این موضوع نمی‌توانست تصادفی باشد و بعدها به حیله‌ی کثیف نیکسون معروف شد[۴۶].

- دلالت صریح (عینی) در مقایسه با دلالت ضمنی یک توهم است

از آنجایی که دریافت و فهم دلالت صریح به‌ویژه در عکاسی به دلیل شباهت تصویر با موضوع خود عموماً ساده‌تر و سریع‌تر از دلالت ضمنی حاصل می‌شود، این‌که آن را اولین دریافت بپنداریم، منطقی و طبیعی به نظر می‌رسد. اما ممکن است چنین ساده نیز نباشد. مقیم‌نژاد در کتاب خود یادآوری می‌کند که دلالت مستقیم(صریح) واجد معنایی طبیعی است، در حالی‌که دلالت ضمنی، به فرایند طبیعی‌سازی اشتغال دارد. او نتیجه می‌گیرد که این فرایند به توهمی قدرتمند می‌انجامد که دلالت مستقیم(صریح) یک معنای ملفوظ و کلی است، و در نهایت این‌که دلالت مستقیم، چیزی بیش از یک دلالت ضمنی نیست[۴۷]. هم‌چنین رولان بارت در سال ۱۹۷۴ در کتاب اِس زِد[۴۸] به این نتیجه می‌رسد که معنای صریح، نخستین معنای دریافت شده از اثر- ادبی- نیست بلکه وانمود می‌کند که چنین است، و بر اساس این وَهم، معنای صریح در واقع چیزی بیش از آخرین معناهای ضمنی نیست[۴۹]. به عبارتی دیگر، دلالت صریح، ما را با این انگاره روبرو می‌سازد که مدلول عین دال و با آن یگانه است، دلالت ضمنی به ما می‌گوید که زبان پدیده‌ای است غیرشفاف[۵۰]. در سوی دیگر، والنتین ولوشینوف[۵۱] زبان‌شناس روس تاکید می‌کند: «نمی‌توان میان دلالت صریح و معنای ضمنی پدیده‌ها مرزی ترسیم نمود، چرا که در حالت کلی، معانی از کیفیت و ارزش داوری ما تأثیر می‌پذیرند. یعنی در هیچ مورد نمی‌توان به توصیف عینی و فارغ از انشاء ارزش در مورد پدیده‌ها دست یافت. به این معنا، تفکیک میان دلالت صریح و ضمنی کاری بس دشوار است و در اکثر موارد با ناکامی همراه است، چرا که فهم، دریافت و تفسیر را نمی‌توان از یکدیگر متمایز نمود، چون این دو همواره پا به پای هم در ذهن ما شکل می‌گیرند» (ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۲۱). اما این گزاره‌ها چقدر می‌تواند درباره‌ی عکس مصداق داشته باشد؟ « آنتونی ویلدن معنای 'صریح' را نوعی رمز رقومی(دیجیتال) و معنای 'ضمنی' را نوعی رمز قیاسی (آنالوگ) می‌داند» (سجودی، ۱۳۸۳، ۱۰۲). از آنجایی که مهم‌ترین نمود رمزگان دیجیتال و آنالوگ در عکاسی پدیدار است، براساس رابطه‌ی تقدم عکاسی آنالوگ نسبت به عکاسی دیجیتال، شاید بتوان نتیجه گرفت معنای صریح نیز در پسِ بیان‌های ضمنی است که پدیدار می‌شود و در سویی دیگر، گیرو یادآوری می‌کند: «چند معنا بودن نشانه‌ها را نباید با چند معنا بودن پیام‌ها اشتباه گرفت. نشانه در چارچوب پیام فقط یک معنا دارد. اما این احتمال را نیز می‌دهد که تکثر معانیِ ممکن در خود پیام نهفته باشد و این موضوعی مهم است» (گیرو، ۱۳۸۳، ۵۷). به همین دلیل بین معانیِ موجود در پیام، شاید نتوان به درستی پیام صریح را از پیام یا پیام‌های ضمنی بازشناخت. قاعدتاً بستر و زمینه‌ای که پیام و یا دلالت در آن‌جا آشکار می‌شود، در تعیین اولویت برای دلالت‌ها نقشی تعیین‌کننده دارد.

از طرفی، بر اساس نمودار سه‌گانه‌ی بارت درباره‌ی دلالت صریح و ضمنی و فرازبان، می‌توان دریافت که دلالت ضمنی به امری همگانی‌تر، بزرگ‌تر، عمیق‌تر، تخصصی‌تر و ... می‌تواند ارجاع دهد. از این روی با توجه به اولویت در خوانش این مصادیقِ با اهمیت، آیا کماکان می‌بایست آنها را معانی ضمنی تلقی کرد؟! رولان بارت در بخشی از مصاحبه‌ی خود با آنجلو شوارتس[۵۲] اظهار می‌کند: « اشتهار عکاسی به این که رونوشتی دقیق از واقعیت یا برشی از واقعیت است، موجب شده که تا به حال هیچ کس در مورد قدرت واقعی و دلالت‌های ضمنیِ آن تأمل نکند. ما در مورد عکاسی همیشه منظری دوگانه داریم که یا افراطی است یا نادرست. می‌توان عکس را نسخه‌ای دقیق و صرفاً مکانیکی از واقعیت در نظر گرفت، به‌طور مشخص همچون گزارش تصویری یا تصاویر خانوادگی در بعضی موارد. چون حتا یک عکس خبری ساده و صریح هم، در پس خود تلویحاً به یک دغدغه و ایدئولوژی دلالت دارد» (بارت، ۱۳۸۷، ۲۳). پس به درستی، دلالت ضمنی در بسیاری موارد اعتبار بیشتری به عکس می‌بخشد؛ این اعتبار چه آگاهانه توسط عکاس در ابتدای کُنش عکاسانه پدید آید و چه بعداً توسط عناصر و متغیرهای فرهنگیِ دیگر به آن پیوست شود، معمولاً از اهمیت بیشتری برخوردار است. در حالی که این مفاهیم، بیشترین تلاش و مطالعه برای تحلیل و شناخت معنا و کاربردِ عکس را به خود اختصاص می‌دهند؛ به راستی چرا باید آنها را دلالت ضمنی بنامیم؟ آیا این مفاهیم به دلیل بیان باواسطه، ضمنی نامیده می‌شوند؟ شاید دلالت ضمنی صرفاً بازی با کلمات است، اشتباه محاوره‌ای است، غلط مصطلح است؛ اما به هیچ روی پاسخ‌گوی گستره‌ی تحت سلطه‌ی خود نیست.

نتیجه

براساس یافته‌های متن می‌توان نتیجه گرفت، تلاش آگاهانه‌ی عکاس در خلق معنا یا معناهای ضمنی، در لایه‌های بیانیِ عکس امکان‌پذیر است، و نیت مؤلف به اَشکال مختلف - به رَغم رسم نوپدید مرگ مؤلف- می‌تواند دلالت‌آفرین باشد. به‌ویژه در عکس‌هایی که عکاس به‌نحوی هدف‌مند و جهت‌دار، عنوان‌های نه‌چندان مرتبط با موضوع ظاهری عکس را برمی‌گزینند. با این‌وصف، ضمانتی برای دریافت آنچه عکاس در پس عناصر ظاهریِ عکس تعبیه کرده توسط بیننده وجود ندارد، به‌ویژه دریافتِ و برداشت یکسان برای همه؛ او نمی‌تواند مخاطب خود را وادار به درک و دریافتی خاص کند، هرچند در حالت متضاد نیز نمی‌توان به سادگی هر برداشت و پنداشتی را توسط مخاطب روا دانست. از جهتی دیگر، توضیح ساده، صریح و روشن‌گر متن و یا عنوان همراه عکس، خود نیز می‌تواند موجب دلالت ضمنی شود، هرچند دلالتی که در پس ارائه‌ی چنین عکس‌هایی برملا می‌شود، معمولاً بسیار بزرگ‌تر از آن است که آن را دلالت ضمنی بنامیم. هم‌چنین تجمیع عناصر تصویری در عکس می‌تواند مولد تداعی خاطره‌ها و آموزه‌های قبلیِ موجود در حافظه‌ی بیننده شود. افزون بر آن، موضع قدرتمَند مخاطب در مواجهه با عکس‌هایی که باورهای او را تقویت و یا انکار می‌کنند، باعث می‌شود از یک عکس واحد، افراد بر حسب باورهای‌شان دلالت‌های متضادی را استنباط کنند. در عین حال می‌توان از عناصر فرهنگی و پیرامونی برای ساخت دلالت‌های ضمنی قدرتمند و جهت‌دهنده به اندیشه‌ی کلی مردم در جامعه استفاده کرد.

براساس آنچه آمد، اگر قدرت، اهمیت و مصرف تخصصی‌تر و یا حتا عمومی‌ترِ دلالت ضمنی عکس، از کارکرد عینیِ آن بیشتر بوده و حوزه‌ی وسیع‌تری را دربر گیرد، دیگر نمی‌توان آن را دلالت ضمنی نامید. در بسیاری از عکس‌های معروف، دلالت ضمنی ارجح‌تر، مهم‌تر و اصلی‌تر از دلالت عینی می‌نماید. از این روی امروز تفکیک دلالت عینی و ضمنی براساس تعاریفِ دیروزی امکان‌پذیر و سودمند نیست. موضوع دلالت و معناسازیِ یک عکس واحد، بنابرتوان و کارکرد متغیرهای نام‌برده و سایر متغیرهای موضعی و بومی دیگر، کاملاً نسبی و بسترگرا بوده و هیچ حکم قطعی درباره‌ی نوع دلالت نمی‌توان صادر کرد. در تداوم این رویکرد، در بحث نقد عکس که مهم‌ترین آوردگاه شناخت و تحلیل دلالت‌های عکس به‌شمار می‌آید، دیگر ضرورتی به تمایز دلالت عینی و ضمنی احساس نمی‌شود؛ و به جای آن ضرورت استفاده از عناوین دیگری که بتواند بین دلالت قدرت‌مند و دلالت کم‌مایه‌ی یک عکس تمایزی نسبی را پدید آورد، مهم‌تر است. آن‌گاه تمام پرسش‌ها و آورده‌های این متن می‌توانند به سنجه‌ها و عوامل پدیداری چنین نسبیتی در دلالت مبدل شوند. از نیت عکاس- مؤلف- گرفته تا نظام‌های اجتماعی و فرهنگی، و مخاطبین آنها. در این صورت شاید بتوان از عبارت‌های 'دلالت اصلی' و 'دلالت فرعی' که هم‌زمان بستر تولید و مصرف- خوانش- عکس را شامل می‌شود، بهره گرفت. این پیشنهاد در واقع بیان‌گر سرمشق[۵۳] جدیدی نیست بلکه برای تغییر عناوین متداول برای دلالت‌های قوی و ضعیف عکس است. چنان‌که در تمام متن حاضر نیز هر کجا که معنای غالب به معنای مسلط- پذیرفته شده و یا تحمیل شده توسط ارکان قدرت‌مند- درباره‌ی عکس صدق کرد؛ به جای واژه‌های دلالت عینی یا ضمنی می‌توان از دلالت اصلی، یا حتا از دلالت قوی استفاده کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1 Denotation.

2 Connotation.

۳ موضوع این نوشتار (semiotics) ،مفاهیم نشانه‌شناسی در علوم قدیمی و پزشکی را در بر نمی‌گیرد.

4 Roland Barthes (1915-1980).

۵ برای نمونه: بارت رولان، ۱۳۵۲، نقد تفسیری، محمد تقی غیاثی، تهران: انتشارات امیرکبیر. این کتاب مشتمل بر ۲۰ مقاله در حوزه‌های ادبیات فرانسه و نقد ادبی است.

۶ برای نمونه می‌توان به ترجمه آثار پییر گیرو و کلود لویی استروس و امبرتو اِکو و سوزان سونتاگ و گوران سونسون و کلایو اسکات اشاره کرد. علاوه بر آن می‌توان کتاب 'نشانه‌شناسی کاربردی' تألیف فرزان سجودی(۱۳۸۳) و کتاب 'درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر' تألیف محمد ضیمران (۱۳۸۳) و کتاب 'عکاسی و نظریه' تألیف مهدی مقیم‌نژاد (۱۳۹۳) را نام برد.

۷ بنگرید به سجودی، ۱۳۸۳، ۲۰۷ تا ۲۱۳.

8 Roman Jakobson (1896-1982).

۹ یاکوبسن این طرح‌واره را از نظریه ارتباطات وام گرفته است (بنگرید به: گیرو ،1383، 19).

10 Daniel Chandler (1952-).

11 Anthony Wilden (1935-).

12 Pierre Guiraud (1912- 1983).

۱۳ بنگرید به : گیرو، ۱۳۸۳، ۵۷.

14 Erwin Panofsky (1892- 1968).

۱۵ بنگرید به منبع لاتین: Burgin, 1990, 56.

16 Expression.

17 Relation.

18 Content.

19 Meta Language.

۲۰ بنگرید به: بارت، ۱۳۷۷، ۴ .

21 Louis Hjelmslov (1899-1965).
۲۲ بنگرید به: ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۲۹.
23 Jerrold Levinson (1948-).
۲۴ بنگرید به: عبدالله‌آبادی، ۱۳۹۱، ۷۱ و ۷۲و۷۳ .
25 Surrealistic Photography.
26 Jerry Uelsmann (1934-).
27 Navigation without Numbers.
۲۸ عکس توسط نگارنده در سال ۱۳۹۳ گرفته شده است.
29 Neil Armstrong (1930- 2012).
30 Buzz Aldrin (1930-).
۳۱ اهمیت این عکس به همراه دو عکس دیگر از این رُخداد مهم باعث شد در زمره‌ی عکس‌های منتخب کتاب عکس قرن Century قرار گیرد.
32 Harold Edgerton (1903- 1990).
33 Strobe.
34 Josef Sudek (1896- 1976).
۳۵ بنگرید به: برجر، ۱۳۷۷، ۷۴.
36 Estelle Jussim (1927-2004).
37 The Eternal Moment.
38 Russell Lee (1903-1986).
۳۹ بنگرید به منبع لاتین: Jussim, 1989, 154.
40 Edward (Edmund) Muskie(1914-1996).
41 Richard Nikson(1913-1994).
۴۰ بنگرید به منبع لاتین : Jussim,1989, 159.
43 Case and Effect.
44 Third Effect.
۴۵ منظور از تأثیر سوم، همان پنداشت منتسب به آیزینشتاین (Ser-gei Eisenstein 1898-1948) و کولِشوف (Lev Kuleshov 1888-1970) فیلمسازان شهیر روسیه می‌باشد. آن دو معتقد بودند با کنار هم قرار دادن یا مونتاژ دو صحنه‌ی - صحنه‌های- ظاهراً بی‌ربط می‌توان تماشاگر را به سوی درک مفهومی جدید و حتا متفاوت با موضوع عینیِ آن صحنه‌ها هدایت کرد. بنگرید به منبع لاتین: Jussim, 1989, 159 .
۴۶ بنگرید به منبع لاتین: Jussim, 1989, 154.
۴۷ بنگرید به: مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳، ۹۷.
48 S/Z.
۴۹ بنگرید به: سجودی، ۱۳۸۳، ۱۰۲.
۵۰ بنگرید به: ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۲۱.
51 Valentin Voloshinov (1895- 1936).
52 Angelo Schwarz.
53 Paradigm.

فهرست منابع

اسکات، کلایو(۱۳۹۳)، *انگاره‌ی سخن‌گو*، کیهان ولی‌نژاد، آوینه، تهران.
بارت، رولان (۱۳۵۲)، *نقد تفسیری*، محمد تقی غیاثی، امیرکبیر، تهران.
بارت، رولان (۱۳۷۷)، *نقد و حقیقت*، شیرین دُخت دقیقیان، نشر مرکز، تهران.
بارت، رولان (۱۳۸۷)، *اتاق روشن*، فرشید آذرنگ، حرفه نویسنده، تهران.
بارت، رولان (۱۳۸۸)، *پیام عکس*، راز گلستانی فرد، نشر مرکز، تهران.
برت، تری(۱۳۷۹)، *نقد عکس(درآمدی بر درک تصویر)*، اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، نشر مرکز، تهران.
برجر، جان (۱۳۷۷)، *درباره‌ی نگریستن*، فیروزه مهاجر، آگه، تهران.
سجودی، فرزان (۱۳۸۳)، *نشانه شناسی کاربردی*، چاپ دوم، نشر قصه، تهران.
سونسون، گوران (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی عکاسی*، مهدی مقیم‌نژاد، نشر علم، تهران.
ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، چاپ دوم، نشر قصه، تهران.
عبدالله‌آبادی، الهه (۱۳۹۱)، *بررسی نقش عنوان در کارکردهای بیانی عکس*، پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر، تهران.
گیرو، پی‌یر(۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی*، محمد نبوی، آگه، تهران.
مقیم نژاد، مهدی (۱۳۹۳)، *عکاسی و نظریه*، سوره مهر، تهران.
Jussim, Estelle (1989), *Propaganda and Persuasion*, in Estelle Jussim, The Eternal Moment,(pp.153-160), Aperture, New York.
Burgin, Victor (1990), *Art theory and Photography Practice*, in Victor Burgin(Ed), Thinking Photography, (pp. 39-83), Macmillan, Hampshire.
Bernard, Bruce, (2002), *Century*, Phaidon, London.

منابع اینترنتی:

archives.nbclearn. com
arknowledenews. Com
mentalfloss.com
www.jeudepaume.org
www.knowla.org
www.pinterest. com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی