تاریخ دریافت مقاله:۹۰/۱۰/۱۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۲/۱۳

بهناز صادق پناه [۱]، رضا افهمی [۲]

تحلیل فقدان مرجع در عصر عکاسی و پساعکاسی با رویکرد نشانه‌شناسی

چکیده

ظهور عکاسی دیجیتال در دهه ۱۹۹۰ و توان گسترده آن در خلاقیت تصویری، دستکاری، ترکیب و مونتاژ عکس‌ها، منجر به بروز گسست عمده‌ای میان عکاسی فتوشیمیایی و تکنولوژی تصویرسازی الکترونیکی شد و تحولاتی در بازنمایی و نشانه‌شناسی عکس پدید آورد. پژوهش حاضر با هدف ارزیابی تحولات نشانه‌شناسی در عکاسی دیجیتال، به مطالعهٔ ماهیت عکس دیجیتال و رابطهٔ میان این نوع عکس و واقعیت می‌پردازد، با این فرضیه که عکس‌های دیجیتال سویهٔ نمایه‌ای‌شان را از دست داده‌اند. البته فقدان مرجع عکس، در دورهٔ پیشادیجیتال نیز در مواردی نظیر تحریف، دستکاری و خودارجاعی عکس قابل رؤیت است. پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای و نمونه‌ها انجام شده است و پس از استخراج اطلاعات و تحلیل یافته‌ها، فرضیه مورد سنجش قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد عکس‌های دیجیتال که به‌صورت جزئی یا کلی، حاضر آماده‌های کامپیوتری هستند، فاقد رابطهٔ نمایه‌ای با موضوع خود بوده و مستقل از مرجع در جهان واقعی هستند و لذا نمی‌توانند دعوی صدق داشته باشند. این مسئله منجر به بروز بحران در رابطهٔ میان واقعیت و تصویر شده است. بدین‌سان این عکس‌ها دیگر نشانه‌های نمایه‌ای نیستند، بلکه شمایل‌های خالص هستند که فقط به کیفیات بصری خودارجاع دارند.

کلیدواژه‌ها: عصر پساعکاسی، عکاسی دیجیتال، نشانه‌شناسی، فضای سایبری.

ART University e-Journal

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر،دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران.
E-mail: b.sadeghpanah@gmail.com
۲. استادیار گروه پژوهش هنر،دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران (نویسنده‌مسئول)
E-mail: Afhami@modares.ac.ir

مقدمه

عکاسی هنری تکنولوژیک است و از زمان پیدایش آن تا عصر حاضر دیدگاه‌های گوناگونی پیرامون ماهیت، کارکرد و شیوه‌های بازنمایی و نشانه‌شناسی آن ارائه شده است. اکثر متفکران نشانه‌شناسی، عکس‌های آنالوگ را در زمرهٔ نشانه‌های نمایه‌ای و شمایلی قرار داده‌اند؛ از دید ایشان یک عکس تنها قادر به نمایش چیزی است که در دنیای فیزیکی وجودِ مادی دارد، بنابراین عکس‌ها نشانه‌هایی دارای مرجع[۱] در جهان هستند (البته گروه دیگری از متفکران نظیر سوزان لانگر[۲] نیز عکس‌ها و حتی عکس‌های واقع‌گرا را نشانه‌های نمادین می‌دانستند و بر مباحث رمزگان و خوانش تأکید داشتند) (سجودی، ۱۳۸۷، ۳٤).

اما در عصر حاضر ظهور عکاسی دیجیتال به همراه گسترهٔ وسیع دستکاری‌ها[۳] و حجم روزافزون عکس‌هایی که محصول پردازش و ترکیب مجدد فایل‌ها کامپیوتری هستند، وجه اسنادی عکس‌ها و ویژگی منحصر به‌فرد عکاسی در بازنمایی دقیق واقعیت را مخدوش کرده است. بدین‌سان درک سنتی از ماهیت عکس، رابطهٔ میان عکس و واقعیت و در نهایت نشانه‌شناسی عکس دچار دگرگونی شده است و بنابراین بسط و تشریح چارچوب‌های نظری این بحث ضروری به نظر می‌رسد.

به این ترتیب مسئلهٔ پژوهش، مطالعهٔ تحولات نشانه‌شناسی عکس با ظهور عکاسی دیجیتال است که و بر این فرضیه استوار است که امروزه با بهره‌گیری از توان عکاسی الکترونیک، کامپیوتر و تولید عکس‌هایی سنتتیک که به‌طور کل می‌توانند محصول فایل‌های و زباله‌های فضای سایبری باشند، عکس‌ها دیگر الزاماً بازنمایی واقعیت بیرونی نیستند. این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی انجام شده است که بنا بر ضرورت نمونه عکس‌های موجود در تاریخ عکاسی پیشادیجیتال و دیجیتال به‌عنوان مصداق مورد استفاده قرار گرفته است.

پیشینه

با ظهور تکنولوژی دیجیتال، عکاسی وارد مرحلهٔ نوینی شد، ویلیام جی. تی. میچل[٤] (۱۹۹۲) آغاز «عصر پساعکاسی»[٥] را در دههٔ ۱۹۹۰ اعلام کرد. متفکران بسیاری نیز در مواجهه با دگرگونی‌های تکنولوژیکی این رسانه، مرگ عکاسی را اعلام کردند. اما واضح است که این مرگ، صرفاً مرگی استعاری و به معنی تولد تکنولوژی‌های دیجیتالی جدیدِ ساخت و پردازش عکس با استفاده از دوربین‌هاست (Nöth, 2007c, 95). البته عکاسی خود یک بار به‌طور کنایی عامل مرگ رسانهٔ تصویری دیگر یعنی نقاشی قلمداد شده بود، در سال ۱۸۳۹ که بازبینی عکاسی به شیوهٔ داگرئوتیپ به تصدی آکادمی فرانسه انجام شد، پل دلاروش[٦] اعلام کرد: «از امروز نقاشی مرده است» (Weibel, 2002, 611).

با وجود این، عکاسی به‌عنوان رسانه‌ای که از جهت تکنولوژیکی و نشانه‌شناسی دگرگون شده است، هنوز به حیات خود ادامه می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت گونه‌ای از عکاسی که اکنون از دست رفته است همان است که رولان بارت درباره‌اش گفته است: «عکاسی هرگز دروغ نمی‌گوید و هر عکس گواهی یک حضور است» (بارت، ۱۳۸۰، ۱۰۷). از این دیدگاه یک عکس نمایه‌ای از اثر نور بازتابیده از ابژه بر مادهٔ حساس به نور فیلم عکاسی است و اعتقاد به صداقت[۷] عکاسی ناشی از همین رابطه علّی میان عکس و ابژه است و به قدمت تاریخ این رسانه است.

به این ترتیب از جنبه‌ای دیگر، اعلام مرگ عکاسی کنایه‌ای از پایان رسانه‌ای با نشانه‌های نمایه‌ای است و در عصر وانمایی دیجیتال عکس صادقانه که به‌طور علّی با مرجعش در ارتباط بود، در

ART University e-Journal

حال مرگ است (Nöth, 2007c, 96). از دید پیتر لاننفلد[۸] نیز عکاسی مکانیکی قدرت نشانه‌های نمایه‌ای را افزایش داده بود اما با تصویرسازی دیجیتال، دیگر تصاویر عکاسی نیز مانند نقاشی مشکوک به نظر می‌رسد که البته این وضعیت در طول تاریخ عکاسی سابقه داشته است اما اکنون مرکزیت یافته است (Lunenfeld, 2000, 61). کوین رابینز[۹] نیز معتقد است مهم‌ترین خصیصهٔ انقلابی عصر پساعکاسی از دید نشانه‌ای این مسئله است که تصاویر جدید مستقل از مرجع‌هایی در جهان واقعی شده‌اند (Robins, 2007, 22).

به این ترتیب تصویرپردازی دیجیتال به هستی‌شناسی-زدایی تصویر «بازن»ی[۱۰] می‌انجامد و با سیطرهٔ تولید تصویر دیجیتال عملاً هر تصویری محتمل می‌شود و به گفتهٔ میچل دیگر تصاویر ضامن حقیقت بصری نیستند (استم، ۱۳۸۳، ۳۷۰). از دید دانیل چندلر[۱۱] نیز تکنولوژی تصویرسازی دیجیتال در حال محو کردن ماهیت نمایه‌ای تصاویر عکاسی است (چندلر، ۱۳۸۷،۷٤).

عکاسی دیجیتال

در اواسط و اواخر قرن بیستم انقلاب الکترونیکی منجر به پیدایش کامپیوتر، اینترنت، عکاسی دیجیتال و غیره شد. با ظهور تکنولوژی دیجیتال در اوایل دههٔ ۱۹۹۰، عصری موسوم به پساعکاسی آغاز گشته است، تصویر عکاسی به‌جای اینکه بر روی فیلم نقره‌اندود شکل بگیرد، بر یک تراشهٔ الکترونیکی[۱۲] تشکیل می‌شود، کریستال‌های هالید نقره جای خود را به پیکسل[۱۳] داده است، رشد سریع این تکنولوژی جدید به برخی سخنگویان جرئت این اظهار را داده که «عکاسی هالید نقره مرده است» (لنگفورد، ۱۳۸٤، ۱۲).

عکاسی دیجیتال به دلیل قابلیت‌های چشمگیری که در رفع ضعف‌های عکاسی آنالوگ داشت، به سرعت مورد توجه عکاسان قرار گرفت، برای نمونه در ثبت هر فریم دیجیتال می‌توان تنظیمات گوناگونی نظیر تغییر حساسیت[۱٤] و تغییر رنگ (سیاه سفید، رنگی یا قهوه‌ای) را اعمال کرد، همچنین بلافاصله پس از عکاسی می‌توان عکس را مشاهده نمود. البته پیش از ابداع دوربین‌های دیجیتال، ادوین، اچ. لند[۱۵] که علاقمند به تماشای فوری عکس‌هایش بود، در سال ۱۹٤۷ دوربینی با این قابلیت به نام پولاروید[۱٦] را اختراع کرده بود (Steve & Hitchcock, 2004, 24-29). البته عکس‌های پولاروید، بر خلاف عکس‌های دیجیتال که قابلیت تکثیر بی‌شمار دارند، نسخه‌هایی یگانه و غیرقابل تکثیر بودند و از این نظر هالهٔ هنری بر گرد خود داشتند.

در واقع تکنولوژی پیکسل یا تاریکخانه دیجیتال[۱۷] سبب افزایش دامنهٔ اختیارات عکاس و خلق اشکال پیچیدهٔ نیت انسانی شده است. یک فایل تصویر دیجیتال که به شکل اطلاعات دیجیتال درآمده از طریق پردازش با نرم‌افزارهای کامپیوتری به سادگی تغییر شکل می‌یابد و انتقال[۱۸] و تبادل[۱۹] آن نیز بسیار راحت است (لنگفورد، ۱۳۸٤، ۳۷۷). همچنین تکثیر مکانیکی جای خود را به تکثیر الکترونیکی داده است و بازتولید الکترونیکی عکس‌های دیجیتال، با قابلیت‌هایی نظیر تکثیر بی‌شمار نسخه‌ها، سرعت فوق‌العاده و عدم تقلیل و تغییر در کیفیت اولیه، از بازتولید مکانیکی پیشی گرفته است.

شایان ذکر است تکنولوژی دیجیتال منجر به تولید عکس‌هایی شده است که نسبت‌های گوناگونی با واقعیت دارند. برخی از عکسها مستقیماً واقعیت بیرونی را بازنمایی می‌کنند و به ابژه‌های جهان خارج ارجاع دارند، برخی دیگر بدون توجه به ابژه‌های بیرونی و به وسیلهٔ برنامه‌های کامپیوتری ساخته می‌شوند و فاقد مرجع در جهان بیرونی هستند و انواع دیگری نیز پیوستاری میان دو

ART University eJournal

وضعیت ذکر شده هستند؛ به این معنی که عناصری در این عکس‌ها وجود دارد که محصول ثبت واقعیت بیرونی بوده و عناصری نیز محصول عملکرد نرم‌افزارهای کامپیوتری هستند.

نشانه‌شناسی در عکس‌های دیجیتال

پیشینهٔ بحث نشانه‌شناسی عکس مربوط به مطالعات چارلز سندرس پیرس[۲۰] پیرامون نشانه‌ها است. الگوی سه‌وجهی پیرس برای نشانه شامل بازنمون[۲۱]، تفسیر[۲۲] و موضوع[۲۳] است. او همچنین نشانه‌ها را بر اساس رابطهٔ میان نشانه و موضوع، به سه نوع نمادین[۲٤]، شمایلی[۲۵] و نمایه‌ای[۲٦] تقسیم می‌کند که به ترتیب از نشانهٔ نمادین به شمایلی و نمایه‌ای، میزان قراردادی بودن رابطهٔ میان نشانه و موضوع کاهش می‌یابد و میزان وابستگی نشانه و موضوع افزایش می‌یابد؛ بنابراین نشانه‌های نمایه‌ای بیش از همه در قید موضوع‌شان هستند (سجودی، ۱۳۸۷، ۳۱-۲۷).

پیرس در این تقسیم بندی سه‌گانه، عکس را به دلیل مشابهت با موضوعش شمایل قلمداد می‌کند، اما از سوی دیگر در بحث از عکس‌ها و به‌ویژه عکس فوری آن‌ها را نشانه‌هایی نمایه‌ای می‌داند زیرا این شباهت ناشی از آن است که عکس‌ها تحت شرایطی گرفته شده‌اند که به لحاظ فیزیکی راهی نداشته‌اند جز آنکه نقطه به نقطه مشابه طبیعت باشند. بنابراین آن‌ها نشانه‌های نمایه‌ای هستند که با موضوع‌شان ارتباط فیزیکی دارند (سجودی، ۱۳۸۷، ۳۵) و بر مجاورت و نه مشابهت در سطح بیان و محتوا دلالت می‌کند. در واقع نشانهٔ عکاسانه با دیگر نشانه‌های تصویری که یکسره در گسترهٔ شمایل‌ها هستند تفاوت دارند و مبنای آن‌ها را می‌توان بر نشانه‌های نمایه‌ای گذاشت؛ چنانکه در رابطه با دیدگاه نمایه‌ای بودن طبیعت عکاسی سه رسالهٔ ممتاز از هانری وانلیه[۲۷]، فیلیپ دوبوآ[۲۸] و ژان ماری شفر[۲۹] در حوزه نشانه‌شناسی عکاسی وجود دارد (سونسون، ۱۳۸۷، ۱۸-۱۷).

کریستین متز[۳۰] نیز معتقد است نشانه‌های عکاسی و سینما شمایلی نیستند بلکه نمایه‌ای هستند و رابطهٔ علّی با ابژهٔ بیرونی دارند، سوژه‌ای که در عکس یا فیلم هست روزی در بیرون بوده و مقابل دوربین قرار گرفته است (احمدی، ۱۳۸٦، ٤۸). به هر صورت ترسیم مرز قاطع بین نشانه‌های نمایه‌ای، شمایلی و نمادین بسیار دشوار است، زیرا عکس پیوسته هر سه کیفیت را با خود دارد. چنانکه ترنس هاوکس[۳۱] به پیروی از رومن یاکوبسن[۳۲] می‌نویسد، این سه حالت به شکل یک ساختار سلسله‌مراتبی که در آن یکی بر آن دو دیگر سلطه دارد، در کنار هم وجود دارند و این سلطه را بافت تعیین می‌کند (سجودی، ۱۳۸۷، ۳۸).

رولان بارت[۳۳] از نظریه‌پردازان عکاسی پیشادیجیتال وجود یک عکس را وابسته به مصداق می‌دانست و مصداق عکس را چیزی لزوماً واقعی قلمداد می‌کرد که در برابر عدسی قرار گرفته است، چیزی که بی آن عکسی وجود نداشت. وی همچنین اظهار می‌داشت آنچه در یک عکس هدف من است نه هنر است و نه ارتباط، بلکه ارجاع است که نظام بنیادین عکاسی است (بارت، ۱۳۸۰، ۹٦-۹۷). سوزان سانتاگ نویسندهٔ کتاب «درباره عکاسی» نیز بر سرشت ارجاعی عکس تأکید داشت و عکس را ردّی از واقعیت می‌انگاشت (ولز، ۱۳۸۸، ٤۰).

اما در عصر حاضر با ظهور تکنولوژی دیجیتال عکس‌هایی تولید می‌شوند که الزاماً وابسته به وجود مصداق یا مرجع فیزیکی نیستند. تنوع و گستردگی امکانات دستکاری دیجیتال منجر به تولید تصاویری شده است که می‌توانند نشانگر واقعیتی باشند که وجود خارجی ندارند؛ تصاویری

ART University e-Journal

که می‌توان آن‌ها را بلاانتها دستخوش تغییر و تبدیل کرد، تصاویری که بسیار کنترل‌پذیر و مهارپذیر بوده و از هر لحاظ قابل «پرداخت» هستند (مانوویچ، ۱۳۸۱، ۱٤۱). به این ترتیب بازنمایی صادقانهٔ عکس که زمانی به‌عنوان ویژگی منحصر به فرد عکاسی جهت تمایز آن از سایر هنرها به ویژه نقاشی مورد تأکید قرار می‌گرفت تضعیف شده و در عکس‌هایی که تماماً محصول دستکاری هستند این تفاوت عمدهٔ عکس و نقاشی از بین رفته است و عکس نیز نظیر نقاشی دعوی ثبتِ «وجود» و «حضور» ابژه‌ای را ندارد.

بنابراین عکس‌ها از دید نشانه‌شناسی نیز دگرگون شده و دیگر نشانه‌های نمایه‌ای نیستند، سرعت و سهولت دستکاری دیجیتالی منجر به تولید عکس‌های فاقد مرجع در مقیاس انبوه گشته است؛ لذا در نگاه نخست چنین به نظر می‌رسد که نشانه‌های بدون مرجع جایی در نظام نشانه‌شناسی پیرسی ندارند، اما مطالعات بیشتر نشان می‌دهد که اسم «ارجاع» یا فعل «ارجاع دادن» هیچ یک به واژگان پایه‌ای پیرسی تعلق ندارند. او واژهٔ «ابژهٔ» نشانه را به جای «مرجع» به کار برده است و به‌جای گفتن اینکه نشانه به ابژه‌اش ارجاع می‌دهد، می‌گوید نشانه ابژه‌اش را بازنمایی می‌کند.

ابژهٔ پیرسی که توسط نشانه بازنمایی می‌شود، ابداً نیازی نیست که بخشی از آنچه جهان واقعی خوانده شده باشد، زیرا نشانه‌ها یا ایده‌ها نیز می‌توانند ابژهٔ یک نشانه باشند. ابژهٔ نشانه دارای تقدم است و بنابراین نشانه را در فرایند نشانگی به صورت تجربه یا شناخت پیشینی از جهان نمایان می‌کند. چنین ابژهٔ نشانه‌ای خود می‌تواند یک نشانه باشد (Nöth, 2007a, 11). بنابراین حتی عکس‌هایی که فقدان مرجع در آن‌ها کلی است و فاقد هرگونه لنگرهای نمایه‌ای[۳٤] در جهان «واقعی» هستند، نشانه محسوب می‌شوند و ابژهٔ آن‌ها تجربهٔ پیشین مخاطب از جهان بصری، فرم‌ها، رنگ‌ها و بافت‌هاست به همراه آنچه او در فرهنگ تصویری‌اش آموخته است (Nöth, 2007b, 103).

نوآوری اصلی نشانه‌شناسی عصر پساعکاسی، غیاب ابژهٔ نشانهٔ عکاسی نیست، بلکه دگرگونی عکس‌های نمایه‌ای به عکس‌های شمایلی خالص است. پساعکس‌های خودارجاعانه‌ای[۳۵] که فقدان مرجع در آن‌ها کلی است و پیام تصویری‌شان فقط در طراحی فرمی‌شان است، بر طبق نظر پیرس شمایل‌های ناب محسوب می‌شوند. شمایل ناب مفهوم سنتی تقلید را نشان نمی‌دهد و به چیزی جز کیفیات بصری سادهٔ خود نظیر فرم، درخشش، تضاد یا بافت ارجاع ندارد. چنین شمایلی صرفاً به دلیل کیفیات خودش یک نشانه است و چون هنوز از ابژه‌اش قابل تمایز نیست، ابداً به آن ارجاع نمی‌دهد یا آن را بازنمایی نمی‌کند. پیرس می‌گوید شمایل ناب «هیچ تمایزی میان خود و ابژه‌اش مطرح نمی‌کند» زیرا از طریق کیفیات ویژهٔ خود یک نشانه شده است. به این ترتیب شمایل‌های خالص کاملاً جانشین ابژه‌های‌شان شده‌اند چنانکه که از آن‌ها قابل تشخیص نیستند (Ibid, 104). البته از دید انتقادی این فقدان مرجع قادر است «با ایجاد ابهام در مرزهای مشخص و کمک به تخطی از قواعدی که افراد به آن اعتماد داشته‌اند منجر به آشفتگی و سردرگمی بشود» (Mitchell, 1992, 223). به نظر می‌رسد توان نوین دستکاری و وانمایی[۳٦] مطلق جهانِ کاملاً مجازی، مفهوم سنتی ابتکار[۳۷] و اصالت[۳۸] را واژگون ساخته است (Robins, 2007, 27).

فقدان مرجع در عکاسی و بحران بازنمایی

در عصر پساعکاسی کثرت عکس‌هایی که ارجاع نمایه‌ای به ابژه‌های خود در جهان واقعی را از دست داده‌اند، منجر به بروز مباحثی نظیر «بحران بازنمایی» و «مرگ عکاسی» شده است و

ART University eJournal

تصاویر جدید «مستقل از مرجع‌هایی در جهان واقعی» هستند. اگرچه این استقلال ممکن است توان خلاقهٔ هنرمندان را افزایش داده باشد اما «فقدان مرجع» را در پی داشته است که گفتمان «بحران میان واقعیت و تصویرش» را در «عصر وانمایی الکترونیکی» افزوده است (Grundberg, 2007, 63).

البته اگر مرگ عکاسی به دلیل ظهور تصاویری است که فاقد مرجع هستند، لازم به ذکر است این «مرگ» چندین مرتبه در تاریخ عکاسی رخ داده است. در واقع این ساده‌انگارانه است که فرض کنیم تاریخ عکاسی سنت پیوسته‌ای از عکس‌های نمایه‌ای بوده است که به مرجعی اشاره داشته‌اند. فقدان مرجع پیش‌تر در تاریخ عکاسی شروع شده است و اشکال و کیفیات بسیاری از این نوع مرگ وجود داشته است، برای نمونه حذف یا الحاق از طریق رتوش به منظور فریب، یا آشنایی‌زدایی از مرجع با بازنمایی ناقصش به‌وسیلهٔ یک روش تحریفی نظیر نوردهی مجدد، یا انتزاع ابژه ارجاعی با هدفی زیبایی‌شناسانه (Nöth, 2007c, 97).

بنابراین فقدان مرجع صرفاً خصیصهٔ عصر پساعکاسی نیست و در طول تاریخ عکاسی سابقه داشته است. در عکاسی سنتی، فقدان مرجع دارای چندین نوع فرم و کیفیت است، در این نوع عکس‌ها ارجاع به دیگری[۳۹] و خودارجاعی از مواردی هستند که به دلایلی منجر به فقدان مرجع می‌شوند. البته این فقدان از نوع جزئی است زیرا این عکس‌ها علی‌رغم غیاب مرجع همواره اندکی اثر نمایه‌ای از مرجع را نشان می‌دهند.

اما فقدان مرجع در عصر پساعکاسی معمولاً از نوع کلی است، بر خلاف عکاسی کلاسیک که نشانه‌های نمایه‌ای تولید می‌کرد این عکس‌ها کاملاً تهی از لنگرهای نمایه‌ای خلق می‌شوند و هیچ مرجعی ندارند. به همین دلیل دقیقاً از موقع تولدشان خودارجاعانه هستند؛ چنین عکس‌هایی مرجع‌شان را از دست نداده‌اند، بلکه هرگز آن را نداشته‌اند (Nöth, 2007b, 102-103). از دید نشانه‌شناسی این عکس‌ها نشانه‌هایی فاقد مرجع در جهان واقعی هستند، اما بر طبق تعریف پیرسی از نشانه، آن‌ها نشانه‌هایی بدون ابژه نیستند. اگرچه این عکس‌ها چیزی را بازنمایی نمی‌کنند، اما نشانه هستند، یعنی نوعی نشانهٔ شمایلی خودارجاع هستند. در ادامه مباحث فقدان مرجع در عکس‌ها به دلیل ارجاع به دیگری، خودارجاعی و تکنولوژی دیجیتال مورد بررسی قرار می‌گیرد.

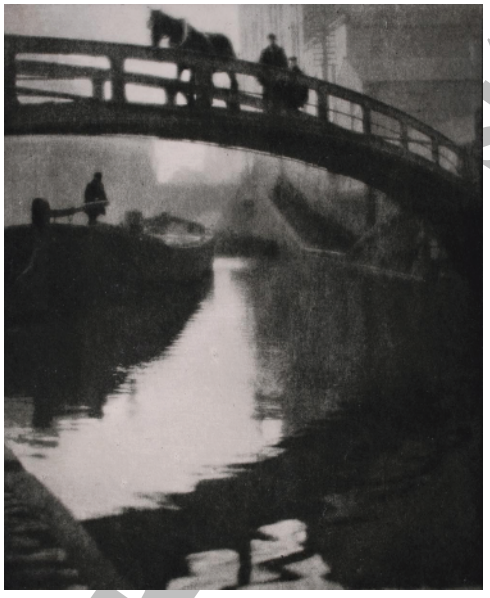
ارجاع به دیگری و فقدان مرجع

فقدان مرجع در عکاس سنتی ممکن است به دلیل ارجاع به دیگری باشد که به معنای ارجاع به چیز دیگری است و حالت محتمل ارجاع یک عکس معمولی است. این عکس نشانهٔ نمایه‌ای از مرجعش نظیر یک شخص، ساختمان، منظره و غیره است. هنگامی که این ابژه به دلیل اعوجاج‌یافتگی، ابهام، نهان‌شدگی، غیرقابل شناسایی بودن یا تحریف با رتوش ناپدید شود، فقدان مرجع از نوع ارجاع به دیگری است (Nöth, 2007b, 98). بنابراین دستکاری‌های فیزیکی و شیمیایی عکس که در دوره‌های گوناگون تاریخ عکاسی مشاهده می‌شود، از عوامل عمدهٔ فقدان مرجع محسوب می‌گردد. دستکاری عکس شامل مجموعه فعالیت‌های عکاس همزمان با ثبت عکس، نظیر حرکت دوربین با موضوع متحرک[٤٠]، ثبت دو یا چند عکس بر روی هم[٤١]، خارج کردن لنز از فوکوس[٤٢] و فعالیت‌های تاریکخانه‌ای نظیر دانه‌دار کردن[٤٣]، نوردهی کم[٤٤]، نوردهی زیاد[٤٥] و موارد دیگر است. عکسی که محصول این نوع دستکاری است معمولاً همچون نقاشی رخدادی یگانه است، امکان تکرار و تکثیر آن وجود ندارد و همین امر آن را یگانه و واجد هاله[٤٦] می‌کند.

ART University e-Journal

پیشینهٔ سنت دستکاری در تاریخ عکاسی مربوط به دهه‌های آغازین پیدایش آن در قرن نوزدهم است. در این دوران عکاسی برای پذیرش در محافل هنری ناگزیر بود خود را به نقاشی نزدیک کند. دهه‌های ۶۰ –۱۸۵۰ سبک برگزیدهٔ نقاشی انگلیس، سبک پیش‌رافائلی با مضامین تمثیلی، اخلاقی و روایی بود و عکاسان متأثر از این سبک بودند. برای نمونه ا. جی. ریلاندر[۴۷] در سال ۱۸۵٤ عکسی با قطع ٤۰ در ٦۰ به نام «دو راه برای زندگی»[٤۸] (زندگی مادی و معنوی) از طریق چاپ ترکیبی[٤۹] سی نگاتیو تهیه کرد که انقلابی در تولید عکس‌های تمثیلی–روایی بود؛ کار وی سرآغاز ابداع سبک تصویرگرایی در انگلستان بود (کیم، ۱۳٦۳، ٤۲). پیروان این سبک علاوه بر استفاده از ترکیب‌بندی‌ها و موضوعات رایج در نقاشی، از انواع روش‌های فیزیکی و شیمیایی برای نزدیک کردن عکس به نقاشی بهره می‌جستند، به‌طور مثال، خارج کردن لنز از فوکوس، استفاده از صفحات شیشه‌ای آغشته به روغن در جلو لنز برای ایجاد محوی، نوردهی کم و زیاد، چاپ ترکیبی نگاتیوها، دستکاری با قلم‌مو، خراش دادن نگاتیو، استفاده از جلوهٔ هاله که نوعی نقص در اثر فقدان لایه ضد هاله بود (طاسک، ۱۳۸۲، ۷۲). آن‌ها سعی داشتند چاپ‌های یکه و تقلیدناپذیری از آثار خود بیافرینند و خوشایندترین نتیجه وقتی حاصل می‌شد که اثر مانند نقاشی از خطر تکثیر مصون می‌ماند (پایدار، ۱۳۷۹، ۱٤). از تصویرگرایان اروپایی در فرانسه، کنستانت پویو، روبر دوماشی و در اتریش هوگو هنبرگ، هانس واتز، هاینریش کوهن بودند (طاسک، ۱۳۸۲، ۸۰ –۷۹).

شکل ۱. روبر دوماشی، منبع:
http://www.leegallery.com/robert-demachy/robert-demachy-photography



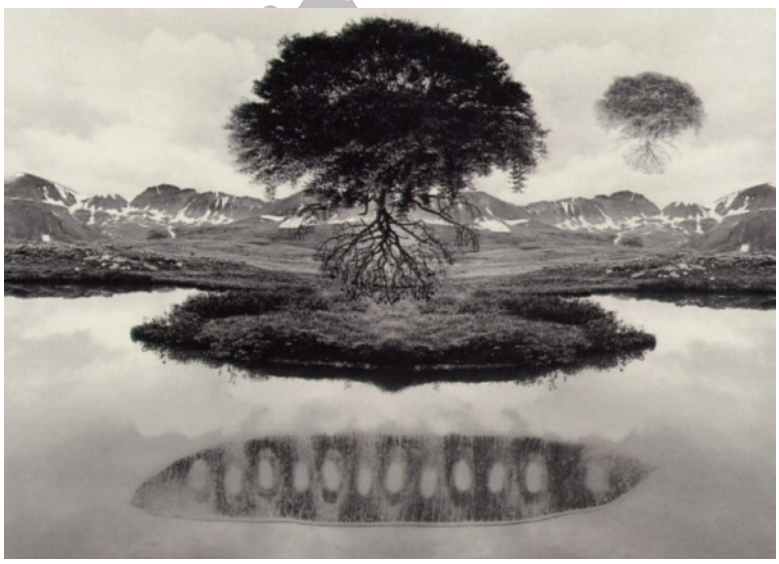
شکل ۲. الوین لانگدون کابرن، منبع:
http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/the_third_mind/aaca_gugg_0109_06.htm

در آمریکا نیز مهم‌ترین تصویرگرایان، اعضای حلقه انفصالی یا انشعابی[۵۰] بودند که در سال‌های آغازین قرن بیستم توسط آلفرد استیگلیتز پایه‌گذاری شد و عکاسانی چون ادوارد استایکن، گرترود کازبیر، آلوین لانگدون کابرن، کلارنس اچ وایت از اعضای آن بودند که در جهت پیشرفت بیان تصویری عکاسی به‌عنوان شکلی از هنر تلاش می‌کردند (کیم، ۱۳٦۳، ۷۸–۷۹). انشعابیون می‌کوشیدند عکس‌هایی مشابه تابلوهای نقاشی بگیرند، اما به‌جای استفاده از تصاویر مرکب، در

روند چاپ عکس دخالت کرده و با افزودن مواد خاصی بر کاغذ همچون صمغ رنگی، عکس‌هایی با زمینه گرم و بافت قوی شبیه نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها به‌دست می‌آوردند (گاردنر، ۱۳۸٦، ۷۸٦).

دستکاری در دورهٔ عکاسی مدرن که به منظور کمک به بیان زیبایی‌شناسانهٔ عکس‌ها صورت می‌گرفت، دارای اشکال متنوعی بود نظیر فتوگرام‌ها یا ریوگراف‌های من ری، شادوگراف‌های کریستین شاد، ورتوگراف‌های[۵۱] الوین لانگدون کابرن و کاربرد وسیع فتوکلاژ[۵۲] و فتومونتاژ[۵۳] توسط هنرمندان کوبیست، دادائیست، کانستراکتیویست، سوررئالیست و پاپ آرتیست. فتوگرام تصویر منحصر به‌فردی است که بدون استفاده از دوربین با بازی پرتو نور بر کاغذ حساس یا قرار دادن اشیای شفاف یا مات روی کاغذ حساس ثبت می‌شود.

فتوکلاژ برش و تلفیق مجدد عکس‌ها با استفاده از چسب‌کاری عینی است (رزنبلوم) نظیر آثار دیوید هاکنی[٥٤] که بر محدودیت‌های سنتی تصویر واحد و ثابت در زمان و مکان غلبه می‌کرد. هر قاب یک واحد اطلاعات بصری بود که باید در حافظهٔ مخاطب ذخیره و توسط مغز ترکیب می‌شد؛ این نگرش هاکنی در نقاشی مدرن و نماهای تراش‌دار پیکاسو و حرکت زنجیروار دوشان ریشه داشت (گاردنر، ۱۳۸٦، ۸۰۵). فتومونتاژ نیز تلفیق نگاتیوها به وسیلهٔ آگراندیسور یا کامپیوتر است به‌گونه‌ای که تصویر نهایی واحد و یکپارچه به نظر برسد، نظیر آثار جری اولسمن[۵۵] که با تلفیق فضاها از طریق فتومونتاژهای پیچیده، عکس‌های خیال‌گونه‌ای خلق کرده است (طاسک، ۱۳۸۲، ۲۰٤) و تمام آثارش نیز شباهتی گوهری با آثار رنه مگریت[٥٦] دارند، چنانکه گویی نمونه‌های عکاسی شده آثار مگریت هستند (پایدار، ۱۳۷۹، ۱۲۲). عکس‌های جوئل پیتر ویتکین در دهه‌های آخر قرن بیستم نیز با نگاه و تکنیکی نقاشانه خلق می‌شوند، او با خراشیدن نگاتیو و پاک کردن انتخابی بخشی از عکس‌ها و رنگ‌دهی به وسیله رنگ‌بخش، حال و هوای قرن نوزدهم را به تصاویرش می‌بخشد (برت، ۱۳۷۹، ٤۱).



شکل ۳. جری السمن، فتومونتاژ، ۱۹۶۷، منبع: http://www.all-art.org/art_20th century/uelsmann1.html

شکل۴. دستکاری عکس،جوئل پیتر ویتکین،۱۹۳۹،منبع: http://artist.christies.com/Witkin-Joel-Peter-b-51540-1939.aspx

شکل۵.خودپرتره مرد غرق شده،هیپولیت بایار،۱۸۳۹،منبع: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg

خودارجاعی و فقدان مرجع

شکل دیگری از غیاب مرجع در عکاس سنتی به دلیل خودارجاعی است. عکس خودارجاع نوعی فراعکس است که مستقیما به خود و زبان خود، ارجاع می‌دهد و به سه گونهٔ عمده دیده می‌شود: (۱) حضور تهیه کننده در عکس، (۲) نمایش فرایند تهیهٔ عکس و (۳) عکسی که خود را تکرار می‌کند. عکس خودارجاع به‌جای اینکه نشانه‌ای نمایه‌ای از یک ابژهٔ ارجاعی باشد، به زبان عکس و عکاسی ارجاع می‌دهد و با نفی ارجاع به دیگری، وجود مرجع را نفی می‌کند. این نوع عکس توجه را به چیزی جز خودِ عکس جلب نمی‌کند و چشم را دعوت به غرق شدن در فرم‌ها و رنگ‌های ترکیب‌بندی عکاسانه می‌کند. اشکال و استراتژی‌های متعددی از خودارجاعی در تاریخ عکاسی ابداع شده است که در ادامه مواردی از آن‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد.

- خود نفی شده در یک خودپرترهٔ متناقض

عکاسی به نام هیپولیت بایار[۵۷] (۱۸۰۱-۱۸۹۷) در سال ۱۸۳۹ خود را در عکسی با عنوان «خودپرترهٔ یک مرد غرق شده»[۵۸] به تصویر کشید. عکس او را در حالت لمیده، نیمه برهنه و با چشمان بسته نشان می‌دهد. این عکس نظیر هر خودپرتره‌ای تا حدود زیادی خودارجاعانه است. فرستندهٔ پیام، خود بخشی از پیام است، به این ترتیب این عکس به منبع تولیدش، ارجاع می‌دهد. پیام خودارجاعانهٔ این پرتره، درست و در عین حال نادرست است. این که ما عکسی از عکاس می‌بینیم درست است، اما اینکه او مرده است، چنانکه در عنوانِ عکس ذکر شده، نادرست است. با ادعای نادرستِ عنوان، مرجع به صورت جزئی پنهان شده است. همزمان با این پیام نمایه‌ای نادرست که به مرجع الصاق شده، مخاطب با یک تناقض منطقی روبه‌رو است که اغلب در گزاره‌های خودارجاعانه رخ می‌دهد. تشخیص نادرستی عنوان خودارجاعانه‌ای که برای مشخص کردن هویت مرجع در نظر گرفته شده به هیچ وجه نیازی به ارجاع نمایه‌ای ندارد. این منطقی است که یک مرد مرده نمی‌تواند از خود پرتره بگیرد. بنابراین مخاطب به سهولت نتیجه می‌گیرد که این عکس، خودپرترهٔ یک مرد غرق شده نیست (Nöth, 2007b, 98).

ART University e-Journal

- دوربین در عکس

آدولف گیرودون[۵۹] در حدود سال ۱۸۸۰ عکسی با عنوان «آینه‌هایی در طبقه‌ای از ورسای»[۶۰] گرفت. عکس، تصویر آینه‌ای بزرگ در تالار آینهٔ ورسای است که نه تنها دیواری پرتزئینات را که در آینهٔ دیوار مقابل منعکس شده نشان می‌دهد، بلکه درست در مرکز عکس نیز دوربین بزرگی روی سه‌پایه در حال گرفتن همین عکس است. به‌طور شگفت انگیزی عکاس، در عکس غایب است. وجه خودارجاعانه عکس آشکار است؛ دوربین، ابزاری که از چیزهای غیر از خود عکس می‌گیرد، خودش را بازنمایی می‌کند و مرجعی را که فرض بر نمایش آن بوده تنها به صورت جزئی نشان می‌دهد. نوعی فقدان مرجع وجود دارد، آینهٔ کاخ به‌عنوان نمایی که دیوار کاخ را منعکس کرده، توسط دوربین پوشانده شده است. بعلاوه رابطه‌ای متناقض میان پیام کلامی و تصویری وجود دارد. در حالیکه پیام کلامی «آینه‌هایی در قصر ورسای» است، پیام تصویری چنین است: «این عکس تنها آینه‌هایی در قصر ورسای را نشان نمی‌دهد، بلکه گرفتن عکسی از آینه‌های قصر ورسای را نیز نشان می‌دهد». به علاوه غیاب عکاس مخاطب را با تناقض دومی مواجه می‌کند که آیا یک عکس می‌تواند در غیاب عکاس گرفته شود؟

شکل ۶. آینه‌هایی در طبقه ورسای، آدولف گیرودون، ۱۸۸۰. منبع: http://www.artflakes.com/en/shop/adolphe-giraudon

در این عکس حضور خودارجاعانهٔ ابزار عکاسی در عکس یعنی دوربین، اصل دیرینه‌ای را که به کوینتلیان و اوید[۶۱] بر می‌گردد نقض می‌کند، اینکه هنر نیازمند پنهان کردن هنر است. اینکه هنرمند باید از طریق ارجاع به دیگری، چیزی غیر از خودش را نشان دهد و نیز از طریق پنهان کردن تمام نشانه‌های فعالیت هنری‌اش، از خودارجاعی اجتناب کند. نقض این اصل دیرینه، از عکس خودارجاعانهٔ مذکور همزمان تصویر و فراتصویر می‌سازد (Ibid, 99).

- عکس بی‌نهایت نما[۶۲]

نوع دیگری از فقدان مرجع در استراتژی خودارجاعانه عکس در عکس پدیدار می‌شود. نظیر عکسی با عنوان «کاسل همه جا هست یا: من کجا هستم؟»[۶۳] که مربوط به سال ۱۹۷۹ است. عکسی عظیم از یک خیابان درون تصویری از همان خیابان که از همان زاویه عکاسی شده قرار گرفته است. روش این الحاق درونی از نوع نوردهی مجدد نیست، بلکه خودنمایشی عکاسانه است. گروهی از هنرمندان در عکس در حال حمل عکس عظیمی از همان خیابان هستند. همه چیز به جز هنرمندان دو بار بازنمایی شده است که خودارجاعی شمایلی نابی را تشکیل می‌دهد. در عین حال عکسی که توسط هنرمندان به پیش‌زمینه الحاق شده، بخشی از چشم‌انداز پس‌زمینه را پنهان می‌کند. این عکس نمای خیابان را درست در مرکز تصویر می‌پوشاند. با این وجود فقدان مرجعِ پس‌زمینه از طریق صحنهٔ بازنمایی شده توسط عکس پیش‌زمینه - که تصویر بخش

ART University e-Journal

ناپیداست - جبران می‌شود. در اینجا چند تناقض وجود دارد، این عکس، یک عکس است اما در عین حال دو عکس است. عکس همزمان، آشکار و پنهان می‌کند. به‌طور شگفتی، این دو عکس یکی هستند و مرجع یکسان دارند. این دو عکس در ارجاع مضاعف‌شان نشانه‌های نمایه‌ای از ابژه‌های ارجاعی‌شان هستند. آن‌ها در این‌همانی متقابل‌شان نشانه‌های شمایلی و خودارجاعانه هستند (Ibid, 101).

- خودزدایی[۶۴]

نمونهٔ این مورد خودپرترهٔ تیم اولریچز[٦٥] با عنوان «خودزدایی با نقاشی» در ۱۹۷۳-۱۹۷٦ است. تکنیک مورد استفاده در تولید این اثر «نقاشی مجدد[٦٦] یک صفحه شیشه‌ای به‌صورت توالی ده عکس لمینت شده بر مقوا» توصیف شده است. در گوشهٔ سمت چپ بالا، خودپرترهٔ عکاسانهٔ هنرمند به‌طور کامل در پشت صفحه شیشه‌ای پنجره مانند دیده می‌شود. در توالی ده عکس از چپ به راست و بالا به پایین، پرتره اولریچز به‌تدریج ناپدید می‌شود، در حالیکه هنرمند در توالی عکس‌ها صفحه شیشه‌ای میان خودش و دوربین را با گذاشتن لایه‌های سفیدی نقاشی می‌کند که به تدریج او را ناپدید می‌سازد. پس‌زمینهٔ پشت شیشه هنرمند در مراحل متفاوتی از خودزدایی نشان می‌دهد. فقط اولین عکس پرتره‌ای کامل است، اما از عکس دوم تا آخر در هر قاب فقط بخش‌هایی از بدن هنرمند قابل تشخیص است و بدنش به‌تدریج پشت قسمت شیشه‌ای نقاشی شده ناپدید می‌شود. در عکس دهم، پرتره کاملاً ناپدید می‌شود و عکسی از هنرمند نیست، بلکه صفحه‌ای شیشه‌ای است که به رنگ سفید نقاشی شده است.

فراتصویر اولریچز سرشار از خودارجاعی‌ها و تناقض‌هاست. هر ده تصویر پرترهٔ هنرمند است، حتی تصویر آخر که هنرمند دیده نمی‌شود، زیرا او پشت پوششی از نقاشی سفید ناپدید شده است که تناقض پرترهٔ یک مرد ناپیدا را خلق می‌کند. در نهایت رفتار خودارجاعانهٔ زدودن خویش و بنابراین ناپدید ساختن مرجع پرترهٔ عکاسانه شکی متناقض ایجاد می‌کند که آیا عکس آخر، عکسی از یک نقاشی تک رنگ است یا یک عکس پاک شده و از این‌رو نفی صرف یک عکس است؟ به علاوه تناقض مهم دیگر این است که چگونه هنرمندی می‌تواند به تولید خودپرتره ادامه دهد در حالی که خود در طی فرایند انجام آن ناپدید می‌شود؟ (Ibid, 102).

شکل ۷. خودزدایی توسط نقاش، تیم اولریچز، ۱۹۷۶، منبع:
http://www.wentrupgallery.com/artist/timm_ulrichs/work/tum_1

Art University e-Journal

- نوردهی مجدد

عکاسی تجربی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ متأثر از کوبیسم و دادائیسم، تکنیک نوردهی مجدد را کشف کرد که نتیجهٔ آن عکس‌هایی بود که نشانه‌های نمایه‌ای دو مرجع بودند. به نظر می‌رسد نوردهی مجدد در تضاد با فقدان مرجع قرار دارد، زیرا عکسی که دو بار نوردهی شده است، حداقل نشانهٔ دو مرجع است. با این وجود فضای تصویری عکس محدود شده است و دو برابر شدن مرجع، تنها دستیابی به ارزش فضای تصویری یکی از دو عکس همپوشان را امکان‌پذیر می‌سازد. همپوشانی منجر به غیاب بخشی از مرجع زیرین می‌شود که با همپوشانی پنهان شده است، به این معنی که نوعی فقدان مرجع وجود دارد. نظیر «کمپوزیسیون (نوردهی مجدد)» مائوریس تابارد[٦٧] در سال ۱۹۳۱ که چشم‌انداز جانبی یک نمای ساختمان همپوشان شده با چشم‌انداز روبه‌رویی از همان نما را نشان می‌دهد. نمای چشم‌انداز جانبی، مرجعی است که به‌طور جزئی ناپدید می‌شود.

تا آنجا که دو چشم‌انداز از یک نمای واحد به دو پرسپکتیو آن ارجاع می‌دهند که در دو زمان متفاوت از دو زاویه دید متفاوت دیده شده، رابطه میان عکس و ابژه ارجاعی‌اش یکی از دو نمایه است. در هر حال باطناً این عکس تکرار نمای واحدی از دو پرسپکتیو را نشان می‌دهد که یک پرسپکتیو بازنمایی شمایلی دیگری است و بر عکس. این شمایلی شدن درونی نوعی خودارجاعی است. یک‌بار دیگر خودارجاعی تصویری منجر به تناقض تصویری می‌شود، این عکس نمی‌تواند یک عکس نمایه‌ای باشد زیرا پرسپکتیوی غیرممکن از نمایی واقعی را منعکس می‌کند اما در عین حال چیزی جز یک عکس نیست (Ibid, 100).

تصاویر پساعکاسی و فقدان مرجع

در عصر حاضر نیز تکنولوژی دیجیتال و نرم‌افزارهای ویرایش تصویر به‌راحتی امکان دستکاری، بازسازی، دگرگونی، حذف و تلفیق عکس را با مدیوم‌های دیگر مثل نقاشی دیجیتال برای کاربران فراهم می‌سازند. اکنون دیگر بسیار دشوار می‌توان گفت که چه تصویری علّی و محصول عملیات دوربین است و چه تصویری محصول دستکاری‌های عکاس از طریق کامپیوتر است. سوزان سانتاگ[٦٨] عقیده داشت که عکس تنها تصویر نیست بلکه بازنمایی و ترجمانی از واقعیت است، اما در عکاسی معاصر ارتباط عکس و واقعیت دچار دگرگونی شده است. نرم‌افزارهای جدید می‌توانند چندین فریم، از دو تا صد فریم را با هم ترکیب کنند و یک عکس بسازند، این عکس با کدام لحظهٔ واقعی ارتباط دارد؟ آیا این عکس نیست یا واقعیت نیست؟ (م. روشن، ۱۳۸۹، ۱۲). در واقع با آغاز عصر پساعکاسی «قطعیت و یقین عصر عکاسی ساختارشکنی شده است و به‌نظر می‌رسد اکنون تمایزات هستی‌شناسانهٔ ظریفی میان تخیل و واقعیت وجود دارد» (Robins, 2007, 24).

شکل ۸. عکس سنتتیک، منبع: http://jonthelion.com/czecha

شکل ۹. سفرهایی با قرمز، ونیز، پل السون
منبع: http://kargah.com

از زمانی که کمیت‌های پیکسلی عکاسی شده، نقاشی شده و ساخته شده توانسته‌اند به‌صورتی با هم ترکیب شوند که کاملاً یکپارچه به نظر برسند، تصویر دیجیتالی تمایز مرسوم میان نقاشی و عکاسی و تصاویر مکانیکی و دستکار[٦٩] را محو کرده است. یک تصویر دیجیتال ممکن است بخشی از عکسی اسکن شده و بخشی از نقاشی الکترونیکی باشد – که به نرمی در یک کلِ به ظاهر منسجم آمیخته شده‌اند. تصویر مذکور ممکن است از فایل‌های یافت شده، زباله‌های دیسکی و آوار[۷۰] فضای سایبری ساخته شود. تصویرسازان دیجیتال از طریق از آن‌خودسازی، تغییر شکل، پردازش مجدد[۷۱] و ترکیب دوباره[۷۲]، به حاضر آماده‌های ماشینی معنا و ارزش می‌دهند و در واقع مخاطب به عصر الکتروبریکولاژ[۷۳] وارد شده است (Mitchell, 1992, 7).

برای نمونه پل السون[٧٤] از شیوهٔ تصویرسازی منحصر به‌فردی در تلفیق عکس و نقاشی استفاده می‌کند که آن را فتوامپرسیونیسم[۷۵] می‌نامد. آثار او بیشتر به نقاشی شباهت دارد و شیوهٔ او شامل تهیهٔ یک تصویر به روش عکاسی یا نقاشی آبرنگ، اسکن تصاویر و انتقال آن به کامپیوتر و سپس ایجاد تغییرات و تهیه یک نسخه چاپی از آن است، سپس مجدداً روی نسخه چاپی نقاشی می‌کند و از آن عکس می‌گیرد و دو بار اسکن می‌کند و با نرم افزارها تغییراتی می‌دهد، او پیش از حصول تصویر نهایی ممکن است چند بار این عملیات را تکرار کند (حکمی، ۱۳۹۰).

نتیجه‌گیری

تحلیل نشانه‌شناسی عکس‌های آنالوگ که مبتنی بر آرای چارلز سندرس پیرس، کریستین متز و متفکران دیگر است نشان می‌دهد که ایشان عکس را نشانه‌ای شمایلی یا نمایه‌ای قلمداد می‌کردند که ابژه‌ای در جهان فیزیکی را ثبت کرده و دارای رابطه‌ای علّی با مرجعش است که همین رابطهٔ علّی ضامن ویژگی اسنادی عکس بود. اما ظهور تکنولوژی دیجیتال و امکانات گستردهٔ دستکاری عکس، نشانه‌شناسی عکس‌ها را دگرگون کرده است و متفکرانی نظیر وینفرد نوس، کوین رابینز و پیتر لاننفلد معتقدند عکس‌های دیجیتال به‌طور جزئی یا کلی محصول برنامه‌های کامپیوتری بوده و مستقل از مرجع در جهان فیزیکی هستند؛ لذا ویژگی اسنادی این عکس‌ها تضعیف شده است. بنابراین فقدان مرجع در عصر حاضر منجر به اختلال رابطهٔ میان واقعیت و تصویرش و بحران بازنمایی شده است. البته پدیدهٔ فقدان مرجع صرفاً خصیصهٔ عصر پساعکاسی نیست و در طول تاریخ عکاسی، در مواردی نظیر دستکاری عکس‌ها در مکتب تصویرگرایی و مکاتب عکاسی مدرن و نیز خودارجاعی وجود داشته است.

مطالعهٔ نشانه‌شناسی پیرسی نشان می‌دهد از دید او نشانه‌ها به مرجع، به معنی ابژه‌ای در جهان

ART University e-Journal

واقعی نیاز ندارند و او به‌جای مرجع از ابژهٔ نشانه استفاده کرده بود که می‌توانست یک چیز واقعی و نیز یک فکر، مفهوم یا ایدهٔ محض باشد. بنابراین تحول عمدهٔ نشانه‌شناسی عصر پساعکاسی، غیاب ابژهٔ نشانه نیست، بلکه دگرگونی عکس‌های نمایه‌ای به عکس‌های شمایلی خالص است. پساعکس‌های خودارجاعی که فقدان مرجع در آن‌ها کلی است و تنها به کیفیات بصری خود نظیر فرم، درخشش، تضاد یا بافت ارجاع دارند، شمایل‌های ناب محسوب می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Referent
۲. Susanne Langer
۳. Manipulation
٤. William J.T Mitchell
٥. postphotographic era
٦. Paul Delaroche
۷. Truthfulness
۸. Lunenfeld Peter
۹. Robins Kevin
۱۰. تصویر بازنی، آندره بازن عکاسی را انتقال واقعیت از شیء به بازتولید آن می‌دانست و قائل به وجود پیوند میان واقعیت و تصویر بود.
۱۱. Daniel Chandler
۱۲. Ccd
۱۳. Pixel این واژه از ترکیب Picture Element یا عناصر تصویر ساخته شده است.
۱٤. ISO
۱٥. Edwin H.Land
۱٦. polaroid
۱۷. Digital darkroom
۱۸. Transmit
۱۹. Interface
۲۰. Charles Sanders Peirce
۲۱. Representamen صورتی که نشانه به خود می‌گیرد و الزاماً مادی نیست.
۲۲. Interpretatant معنایی که از نشانه حاصل می‌شود.
۲۳. Object آنچه نشانه به آن ارجاع می‌دهد.
۲٤. Symbolic رابطهٔ میان نشانه و موضوع مبتنی بر قرارداد اجتماعی است.
۲٥. Iconic رابطهٔ میان نشانه و موضوع مبتنی بر مشابهت است.
۲٦. Indexical رابطهٔ میان نشانه و موضوع مبتنی بر مجاورت بوده و علّی یا پی‌آیندی است.
۲۷. Henry Vanlyh
۲۸. Philip Dubois
۲۹. Jean-Marie Scheffer
۳۰. Christian Metz
۳۱. Terence Hawkes
۳۲. Jakobson Roman
۳۳. Roland Brthes
۳٤. Indexical anchors
۳٥. Self-referential
۳٦. Simulation
۳۷. Authenticity

ART University e-Journal

۳۸. Originality
۳۹. Alloreference
۴۰. Panning
۴۱. Double/super expose
۴۲. Soft focus
۴۳. Graininess
۴۴. Dodging
۴۵. burning
۴۶. Aura
۴۷. Oscar Gustave Rejlander
۴۸. Two Ways of Life
۴۹. Combination Print
۵۰. Photo secession society
۵۱. Vortograph
۵۲. Photo collage
۵۳. Photo montage
۵۴. David Hockney
۵۵. Jerry Elsman
۵۶. Renne Magritt
۵۷. Hippolyte Bayard
۵۸. Self-portrait of a drowned man
۵۹. Adolphe Giraudon
۶۰. Mirrors inVersailles Caste

۶۱. Marcus Fabius Quintilianus استاد سخنوری و بلاغت و Publius Ovidius Naso شاعر رومی که معتقدند اثر هنری باید تمام تمهیدات و قواعدی را که در تولیدش به‌کار گرفته می‌شوند پنهان سازد و اشاره‌ای به هنر بودن خود نداشته باشد.

۶۲. Mis en abyme
۶۳. “Kassel is everywhere or: Where am I?”
۶۴. Self-obliteration
۶۵. Timm Ullrichs

۶۶. Overpainting تکنیکی در نقاشی که هنرمند مجدداً لایه‌های جدیدی به نقاشی تکمیل شده یا قدیمی اضافه می‌کند.

۶۷. Maurice Tabard
۶۸. Susan Sontag
۶۹. Handmade
۷۰. Detritus
۷۱. Reprocessing
۷۲. Recombination

۷۳. electrobricolage ساختن چیزی از مواد و مصالح دم‌دستی کامپیوتری.

۷۴. Paul Olson
۷۵. Photo-impressionism

فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶) *از نشانه‌های تصویری تا متن*، نشر مرکز، تهران.
- استم، رابرت (۱۳۸۳) *نظریهٔ فیلم*، ترجمه: گروه مترجمان، به کوشش احسان نوروزی، نشر سوره

ART University e-Journal

مهر، تهران.
- بارت، رولان (۱۳۸۰) *اتاق روشن*، ترجمه: نیلوفر معترف، نشر چشمه، تهران.
- برت، تری (۱۳۷۹) *نقد عکس*، ترجمه: اسماعیل عباسی، کاوه میرعباسی، نشر مرکز، تهران.
- پایدار، عبدالرضا (۱۳۷۹) *دنیای تصاویر روایی دوئین مایکلز*، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷) *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه: مهدی پارسا، انتشارات سوره مهر، تهران.
- حکمی، شیرین (۱۳۹۰) *فتوامپرسیونیسم در هنر عکاسی دیجیتال پل السون*، www.kargah.com.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی کاربردی*، نشر علم، چاپ اول (ویرایش دوم)، تهران.
- سونسون، گوران (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی عکاسی: در جستجوی نمایه*، ترجمه: مهدی مقیم‌نژاد، نشر علم، تهران.
- طاسک، پطر (۱۳۸۲) *سیر تحول عکاسی*، ترجمه و تألیف: محمد ستاری، انتشارات سمت، تهران.
- کیم، ژان. آ (۱۳۶۳) *تاریخ عکاسی*، ترجمه: حسین گل‌گلاب، ناشر: داریوش گل گلاب، تهران.
- گاردنر، هلن (۱۳۸٦) *هنر در گذر زمان*، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، انتشارات نگاه و آگاه، تهران.
- لنگفورد، مایکل (۱۳۸٤) *عکاسی پیشرفته*، ترجمه: رضا نبوی، دانشگاه هنر، تهران.
- رزنبلوم، نائومی (؟) *«رویکردهای خلاق در دستکاری عکس (۳)»*، ترجمه: ملک محسن قادری، نشریه عکس، شماره ۱۸۸.
- مانوویچ، لف (۱۳۸۱) *«سینما و رسانه‌های دیجیتال»*، ترجمه: مسعود اوحدی، فصلنامه هنر، شماره، ۵۱، ۱۳۵-۱٤۱.
- م. روشن، نعما (۱۳۸۹) *«گفتارهایی در باب عکاسی امروزین»*، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۳۵، ۱۲.
- ولز، لیز (۱۳۸۸) *عکاسی: در آمدی انتقادی*، ترجمه: محمد نبوی و دیگران، انتشارات مینوی خرد، تهران.

- Grundberg, Andy (2007) *"Photography in the age of electronic simulation"*, In: Bill Beckley and Katherine Aguilar (ads.) The Death of Photography.61-68. New York: Delano Greenidge.

- Lunenfeld, Peter (2000) *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*, Cambridge: MIT Press.

- Mitcell, William J.T. (1992) *The Reconfigured Eye:Visiual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA: MIT Press.

- Nöth, Winfried (2007a) *Self reference in the media: The semiotic framework*, In Nöth, Winfried and Bishara, Nina, "self reference in media: approaches to applied semiotics", pub: Mouton de Gruyter.

- Nöth, Winfried (2007b) *The death of photography in self-reference*, In: Nöth, Winfried and Bishara,Nina, "self reference in media: approaches to applied semiotics", pub: Mouton de Gruyter.

- Nöth,Winfried (2007c) *Metapictures and self-referential pictures*, In: Nöth, Winfried and Bishara,Nina, "self reference in media: approaches to applied semiotics", pub: Mouton de Gruyter.

- Robins, Kevin (2007) *"Why images move us still"*, In: Bill Beckley and Katherine Aguilar (eds.), *The Death of Photography*, 21–44, New York: Delano Greenidge.

- Steve, Crist and Hitchcock Barbara (2004), *The Polaroid Book*, Taschen.

- Weibel, Peter (2002) *An end to the 'end of art?'On the iconoclasm of modern art*, In: Bruno Latour and Peter Weibel (eds.), *Iconoclash,* 570–684.Cambridge, MA: MIT Press.

ART University e-Journal