پژوهشکده فرهنگ وهنر اسلامی

مهدی مُقیم‌نژاد

عکاسی و نظریه

بررسی تطبیقی
نظریه‌های ساختارگرایی
و پساساختارگرایی
در نقد عکس

به همراه
تجزیه و تحلیل
و نقد آثار رابرت فرانک
و سیندی شرمن

مقدمه ۱۷

بخش اول: عکاسی و ساختارگرایی ۲۳

فصل اول: ساختارگرایی، نشانه‌شناسی ساختارگرا، مفاهیم، و تعاریف ۲۵
تعریف ساختار و فرم ۲۵
ساختارگرایی و نشانه‌شناسی ساختارگرا ۲۸
مؤلفه‌های اصلی ساختارگرایی ۳۱
پی‌نوشت‌های مقدمه و فصل اول ۳۷

فصل دوم: تحلیل نشانه‌شناختی عکاسی ۳۹
تعریف نشانه ۳۹
عکس به مثابهٔ نشانه ۴۱
جایگاه عکس در مبانی نشانه‌شناختی سوسور و پیرس ۴۳
عکس و نماد ۴۷
عکس و شمایل ۵۰
شمایل‌گرایان و عکاسی ۵۱
بازن و وجه شمایلی عکس ۵۲
بارت و خصلت شمایلی ۵۳
کندال والتون و نظریهٔ شفافیت ۵۶
متز و خصلت شمایلی عکس ۵۶
عکس و شمایل‌گریزان ۵۷
اکو و انتقاد از وجه شمایلی عکس‌ها ۵۸
تمایزات ادراکی چشم انسان / دوربین ۵۹
دیگر شمایل‌گریزان ۶۲
عکس و نمایه ۶۵
نمایه‌گرایان و عکاسی ۶۶

انواع نمایه‌ها از دید سونسون ۶۸
ردّ عکاسانه از دید وانلیه ۷۰
دوبوآ و نمایهٔ عکاسانه ۷۱
آرنهایم و دیدگاه نمایه‌ای ۷۳
بارت و دیدگاه نمایه‌ای ۷۴
شمایل نمایه‌ای و نمایهٔ شمایلی از دیدگاه شفر و دیگران ۷۵
پی‌نوشت‌های فصل دوم ۷۹

فصل سوم: تحلیل زبان‌شناختی عکاسی ۸۳
عکس و نشانهٔ زبانی، عکاسی و زبان ۸۳
قیاس‌مندی تصویر و زبان از دید پازولینی و متز ۸۵
دلالت‌های زبانی در عکس از دیدگاه بارت ۸۹
عکس و پیام زبانی ۹۳
دلالت صریح، تصویر حقیقی، پیام شمایلی بدون رمز ۹۵
دلالت ضمنی، پیام شمایلی رمزی، نمادین، یا فرهنگی ۹۶
دلالت اسطوره‌ای یا ایدئولوژیک ۹۷
استودیوم و پونکتوم ۹۸
لایه‌های معنایی تصویر از دید گریماس ۱۰۰
عکس، محورهای همنشینی و جانشینی ۱۰۰
عکس، استعاره، و مجاز ۱۰۲
عکس و طنز ۱۰۴
عکس، رمز آنالوگ یا دیجیتال ۱۰۸
عکاسی و روایت ۱۰۹
پیتر وولن و روایت عکاسانه ۱۱۱
روایت در مجموعه عکس‌ها ۱۱۲
لیندلی و بحث عکاس در مقام راوی ۱۲۲
پی‌نوشت‌های فصل سوم ۱۲۷

فصل چهارم: تحلیل ساختارگرایانهٔ عکاسی ۱۲۹
انواع رمزگان مؤثر در خلق و خوانش عکس ۱۲۹
تعریف رمزگان و انواع آن از دید چندلر ۱۳۱
انواع رمزگان از دیدگاه متز ۱۳۲
انواع رمزگان از دیدگاه اکو ۱۳۳
انواع رمزگان از دیدگاه بارت ۱۴۲
تحلیلی ساختاری بر آرای نظریه‌پردازان حوزهٔ عکاسی ۱۴۵
جان سارکوفسکی و ساختارهای عکاسانه ۱۴۵
کارتیه برسون و لحظهٔ قطعی عکاسانه ۱۴۷
ساختارهای عکاسانه از دید ادوارد وستون ۱۴۹
مؤلفه‌های ساختاری عکاسی از دید کوستا ۱۴۹

ویژگی‌های عکاسی از دید کراکوئر ۱۵۰
انواع شگفتی از دید بارت ۱۵۲
خصیصه‌های ویژهٔ زمان‌مندی و فضامندی در عکاسی ۱۵۵
جدول مقایسه‌ای رمزگان‌ها و مؤلفه‌های ساختاری ۱۵۹
عکاسی و تقابل‌های دوتایی ۱۶۲
پی‌نوشت‌های فصل چهارم ۱۷۱

فصل پنجم: ساختارگرایی و تاریخ عکاسی ۱۷۳
متافیزیک عکاسی: دیدن، یافتن، و گرفتن عکس ۱۷۳
عکاسی بی دخل و تصرف ۱۷۶
عکاسی ناب‌گرا ۱۷۹
عکاسی مستند اجتماعی ۱۸۰
عکاسی دستکاری‌شده ۱۸۴
خودپایندگی رسانهٔ عکاسی ۱۸۶
عکاسی مدرن، هنر مدرن: توازی یا تقابل؟ ۱۸۷
پی‌نوشت‌های فصل پنجم ۱۹۹

فصل ششم: تجزیه و تحلیل و نقد آثار رابرت فرانک ۲۰۳
شیوهٔ نقد عملی ساختارگرایانه ۲۰۳
دربارهٔ زندگی و آثار رابرت فرانک ۲۰۵
تحلیل هم‌زمانی ۲۰۷
مؤلفه‌های موضوعی ۲۱۰
مؤلفه‌های بصری و تکنیکی ۲۱۷
برآیندهای معنایی امریکایی‌ها ۲۲۳
کارکرد وجوه خطابی در عکس‌های فرانک ۲۲۴
آزمون تبدیل در عکس‌های فرانک ۲۲۶
ابهام‌برانگیزی در آثار فرانک ۲۳۰
تحلیل درزمانی ۲۴۷
پی‌نوشت‌های فصل ششم ۲۵۹

بخش دوم: عکاسی و پساساختارگرایی ۲۶۳

فصل هفتم: پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی پساساختارگرا، تعاریف، و مفاهیم ۲۶۵
تأملی بر تاریخچهٔ پساساختارگرایی ۲۶۵
دریدا و واسازی ۲۶۷
دیگر پساساختارگرایان ۲۷۸
بارت، اکو، و کریستوا ۲۷۸
ژاک لاکان ۲۸۴
میشل فوکو و دلوز و گاتاری ۲۸۷

ژان فرانسوا لیوتار و فردریک جیمسون ۲۸۹
بودریار ۲۹۱
ریشه‌های تاریخی پساساختارگرایی ۲۹۴
مؤلفه‌های اصلی پساساختارگرایی ۲۹۸
پساساختارگرایی و پسامدرنیسم ۲۹۹
پی‌نوشت‌های فصل هفتم ۳۰۴

فصل هشتم: تحلیل پساساختارگرایانهٔ عکاسی ۳۰۷
طرح دوبارهٔ یک مسئله: عکس و نشانهٔ زبانی، عکاسی و زبان ۳۰۷
نقش نشانه‌ای عکس از نگاه پساساختارگرایی ۳۰۹
متن و بافت ۳۱۱
مناسبات بینامتنی و فرامتنی ۳۱۳
متن نهایی ۳۱۵
جایگاه متن نهایی در تعریف پساساختارگرایانه از هنر ۳۱۶
تفسیرآفرینی: مؤلف / متن نهایی / مخاطب ۳۲۱
عکاسی پسامدرن ۳۲۵
انعطاف‌پذیری رسانه‌ای ۳۲۹
درهم‌شدگی‌های بینارسانه‌ای ۳۳۰
درهم‌شدگی ساختارهای درون‌رسانه‌ای و برون‌رسانه‌ای ۳۳۲
درهم‌شدگی ژانرها ۳۳۳
از خصلت نمایه‌ای تا از آنِ خودسازی ۳۳۶
عکس و زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی ۳۴۲
عکس، از هاله‌زدایی تا بازگشت هاله‌ها ۳۴۸
از آفرینش عکس تا تصویرپردازی دیجیتال ۳۵۰
اخلاق تصویر ۳۶۴
پساساختارگرایی و ساختارهای درون‌رسانه‌ای عکاسی ۳۶۹
پساساختارگرایی و تقابل‌های دوتایی عکاسانه ۳۷۳
پی‌نوشت‌های فصل هشتم ۳۷۵

فصل نهم: تجزیه و تحلیل و نقد آثار سیندی شرمن ۳۸۱
شیوهٔ نقد عملی پساساختارگرایانه ۳۸۱
دربارهٔ زندگی و آثار سیندی شرمن ۳۸۲
سیندی شرمن، از خوانش غالب تا متضاد ۳۹۲
مؤلفه‌های ساختاری آثار شرمن ۳۹۳
مناسبات بینامتنی و فرامتنی در آثار شرمن ۳۹۶
بینامتنیت ۳۹۶
سرمتنیت ۴۰۱
از بازنمایی جسم تا بالماسکه‌های پسامدرن ۴۰۱
نقاب‌ها و عروسک‌ها: راهی برای خود ـ دگرنمایی ۴۰۲

استراتژی نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری به روایت گراندبرگ ۴۰۷
پیرامَتنیت ۴۱۰
ورامَتنیت ۴۱۱
زیرمَتنیت ۴۱۲
شرمن، نگاه پساساختارگرا به تاریخ عکاسی پرتره و رتوریک عکاسی ۴۱۳
از فمینیسم تا هنر فمینیستی ۴۱۵
شرمن و برداشت فمینیستی از هویت ۴۲۲
شرمن و بسترسازی‌های اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی دههٔ ۸۰ ۴۲۶
گمانه‌زنی‌های تفسیری ۴۲۹
از شرمن واقعی تا واقعیت شرمن ۴۳۰
وارونگی تفسیر: چرخه‌های تفسیری معکوس ۴۳۳
پی‌نوشت‌های فصل نهم ۴۳۴

بخش سوم: ارزیابی و نتیجه‌گیری مطالب ۴۳۷

فصل دهم: بررسی تطبیقی نظریه‌های ساختارگرایی و پساساختارگرایی در نقد عکس ۴۳۹
مقایسهٔ تطبیقی رویکردهای ساختارگرایی و پساساختارگرایی در عکاسی ۴۳۹
مقایسهٔ تطبیقی هنر مدرن و پسامدرن ۴۴۴
مقایسهٔ تطبیقی آثار رابرت فرانک و سیندی شرمن ۴۵۱
نکات پایانی ۴۵۴
پی‌نوشت‌های فصل دهم ۴۶۲

فهرست منابع ۴۶۵
منابع فارسی ۴۶۵
منابع انگلیسی ۴۶۷
مقالات ۴۷۰
پایان‌نامه‌ها ۴۷۳
منابع اینترنتی ۴۷۳
نمایه ۴۷۵
Abstract ۴۸۶

فصل اول

ساختارگرایی، نشانه‌شناسی ساختارگرا، مفاهیم، و تعاریف

در این فصل پرسش‌های اصلی از این قرارند:

وقتی از ساختار یاد می‌کنیم دقیقاً از چه سخن می‌گوییم؟ چه تفاوتی میان ساختار و دیگر واژگانی وجود دارد که گاه مترادف آن به کار می‌رود؟ ساختارگرایی و نشانه‌شناسی چه نوع رویکردهایی هستند و چرا در این کتاب همسوی با هم به کار گرفته شده‌اند؟ خاستگاه تاریخی ساختارگرایی کجاست و تلقی امروزی ما از آن چگونه است؟ انتخاب رویکرد ساختارگرا در این کتاب به چه علت است؟ ساختارگرایی چه نقاط ضعف و قدرتی دارد؟ در چه شرایطی انتخاب رویکرد ساختارگرا به بیشترین بهره‌وری می‌رسد و چه امکاناتی را در تحلیل و نقد آثار هنری در اختیارمان می‌گذارد؟

تعریف ساختار و فرم

در آغاز این بحث شاید بهتر باشد که تعاریف مختصری از واژگانی چون ساختار[1] و فرم[2] به دست دهیم و از هم‌معنایی آن‌ها جلوگیری کنیم. به لحاظ تبارشناسیِ واژگانی، ساختار، بنا بر لفظ لاتین واژهٔ استراکتورا[3]، دربرگیرندهٔ دو معنا بود: «چارچوبِ یک بنا در معماری که می‌شد عناصری را بر آن قرار داد، و دیگر، مفهوم زیست‌شناسانهٔ همخوانی ارگانیک میان

1. structure
2. form
3. stractura

اجزا» (احمدی آ ۱۳۸۳: ۳۷). از این بابت و بنا بر تعریفی کمینه، ساختار به معنای شاکلهٔ وجودی یک چیز، یا عناصر برسازندهٔ یک چیز است و ارتباط میان آن‌ها. در این میان البته، فقط عناصری در شمول واحدهای ساختاری قرار می‌گیرند که نقش تعیین‌کننده و دائمی‌تری در شکل دادن به ماهیت یک چیز داشته باشند. پس بحث از ساختار، اشاره به بنیادها، مبادی، و رکن‌هاست. به شکل تخصصی‌تر و در حیطهٔ هنر و ادبیات، ساختارْ برآیند کلی پیوندهای ثابت یک اثر ادبی است که کلیت و هویت اثر را فراهم کرده و ویژگی‌های اساسی آن را از گزند تغییرات بیرونی یا درونی مصون می‌دارد. در علوم معاصر، فرض ساختار معمولاً منطبق با فرض نظام و سازمان بوده، مشخصهٔ نمود کلی یک موضوع (مؤلفه‌های آن، پیوندهای میان عناصر، کارکردهای آن، و...) به شمار می‌رود. به بیان دیگر، «ساختار تنها بیانگر آن عناصری است که به صورتی نسبتاً نامتغییر در گذر از دگرگونی‌های مختلف نظام‌ها همچنان ثابت می‌مانند» (پین ۱۳۸۳: ۳۳۴) [۲]. چنین تعریفی از ساختار را می‌توان به هر پدیداری نسبت داد؛ از مقولات و نظام‌های فرهنگی چون زبان گرفته تا یکایک رسانه‌های هنری (همچون عکاسی)، محصولات تولیدی، و مواردی از این قبیل.

از سوی دیگر، ما با واژهٔ دیگری به نام فرم نیز مواجه خواهیم شد که در پاره‌ای مواقع در معنایی نزدیک به ساختار به کار رفته است؛ مثلاً فرم، به عنوان اصطلاحی در زیبایی‌شناسی، «به عناصری در اثر هنری اطلاق می‌شود که در فهم آن مفیدند و همچنین به رابطهٔ میان این عناصر» (کلی ۱۳۸۳: ۳۶۲).

در اینجا، بی‌آنکه بخواهیم وارد بحث مفصل معانی تاریخی فرم شویم [۳]، باید بگوییم که بنا بر فرض و قرارداد این کتاب، که برای پی‌گیری دقیق‌تر مباحث اتخاذ شده است، فرم در حکم صورت، شکل پدیداری، و شکل تحقق یک اثر هنری است؛ در حالی که ساختارها در اصل سویه‌ای مفهومی دارند که در تولید معنا دخیل‌اند و در گام بعدی، در یک قالب فرمی، موجودیت می‌یابند؛ مثلاً، ساختار مفهومی اصلی در معماری یک خانه، به وجود آوردن یک محیط محصور برای سکنی گزیدن است. این ساختار مفهومی در روال تحقق خود به عناصری ساختاری همچون پی، ستون‌ها، سقف، و... مبدل می‌شود. اما فرم خانه، یعنی شکل پدیداری آن، می‌تواند با عطف به این عناصر ساختاری شکل گیرد، در آن دگرگونی ایجاد کند، و تنوع یابد. ساختارها از فرم‌ها همواره اندک‌شمارتر و باثبات‌ترند و به‌سختی دگرگونی می‌پذیرند.

البته گاه به انشعابات معنایی در درون بحث فرم و ساختار نیز برمی‌خوریم؛ مثلاً،

ریچارد ولهایم[1]، به عنوان یکی از نمایندگان فرمالیسم تحلیلی یا فرمالیسم متکی به فلسفهٔ تحلیلی، در کتاب فرمالیسم و انواع آن[2] دو نوع فرم را از هم جدا می‌کند: **فرم آشکار** و **فرم پنهان**. از دید او، فرم آشکار، به معنای دقیق واژه، صورت ترکیبی ظاهری و آشکار اثر است؛ در حالی که فرم پنهان به معنای فرمی است که در نتیجهٔ ته‌نشست یک نظام به وجود می‌آید و فرم‌های آشکار بر مبنای آن صورت‌بندی می‌یابند. به عبارت دیگر، منظور او از فرم پنهان فرم‌های اصلی است که سویه‌ای تاریخی و زیربنایی دارند؛ چیزی نزدیک به معنای ساختار بنا بر فرض ما (برای مطالعهٔ بیشتر بنگرید به کلی ۱۳۸۳: ۳۷۲).

یا از سوی دیگر، مثلاً هولیس فرامپتون[3]، در تعریف معنای ساختار اثر هنری، دو مقولهٔ ساختار **بصری** و **مفهومی** را از هم تفکیک کرده است. به نظر او: «ساختار بصری، به معنای یک ساختار تعمدی[4]، آن چیزی است که در تصویر هویداست. مجموعه‌ای از علائم و عملیات‌هایی که برسازندهٔ تصویر است. برخلافْ ساختار مفهومی، یک زیرساخت بدیهی[5] است: میراثی به جا مانده از فرهنگ و سنت» (Frampton 1982: 36).

در واقع، می‌توان ساختار مفهومی یا زیرساخت بدیهی را به کلیت یک نظام یا رسانه (مثلاً عکاسی) مرتبط دانست و ساختار بصری یا تعمدی را، که معنایی نزدیک به فرم دارد، به آثار یک هنرمندِ به‌خصوص نسبت داد. نتیجهٔ بحث‌های فرامپتون این است که هنرمندان (و به تأویل او، به‌ویژه هنرمندانِ مدرن) با ساختار بصری یا تعمدی که برای آثار خود برمی‌گزینند زیرساخت‌های بدیهی را به آزمون می‌گذارند (در فصل ششم به این مطلب باز خواهیم گشت).

به طور کلی، می‌توان گفت که واژهٔ فرم، در سیر تاریخی خود، از معادلی برای شکل، ترتیب، آرایش و نظم، یا عناصر درونی اثر جدا شد و در قرن بیستم، و به‌ویژه در نزد فرمالیست‌ها، همسو با نگرش ساختاری، به معنای تمامیت یک اثر ادبی یا هنری، قرار گرفت، اما در کاربردهای رایج، تفاوت ظریفی میان ساختار و فرم وجود دارد؛ هرچند در عملْ رویکردهای متصل به این دو مفهوم، یعنی ساختارگرایی و فرمالیسم، هم در نقد و هم در آفرینش آثار هنری، تأکیدشان بر روابط درونی اثر است و اولین خاستگاه ارزش زیبایی‌شناسی را در آنجا می‌جویند.

1. Richard Wolheim
2. On Formalism and It's Kinds (1995)
3. Hollis Frampton
4. deliberative structure
5. axiomatic structure