



در جست و جوی فصل مشترک فرایندهای بازنمایی تصویری (جستاری نشانه‌شناختی در تصویر)

حامد زمانی*

^۱دانشجوی دکتری هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۰/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۱/۷)

DOI: 10.29252/rahpooyesoore.4.2.5

چکیده

فرایندهای بازنمایی تصویری از مسأله‌سازترین و درعین‌حال مهم‌ترین موضوعاتی‌اند که در هنرهای تجسمی با آنها مواجهیم. اندیشمندان بسیاری راجع به آنها سخن رانده و هرکدام از وجهی به این موضوع نگریسته و نظریاتی را ارائه کرده‌اند و هرکدام از این نظریات نیز باب بحثی را گشوده و منجر به بحث‌هایی دیگر شده است که گاه بسیار ریشه‌ای‌اند. ناگفته پیداست که چنین وسعتی ملزمان می‌کند که در جستاری به فصل مشترک شماری از اصلی‌ترین این دیدگاه‌ها بپردازیم. آنچه در این جستار صورت پذیرفته است بررسی شماری از مهم‌ترین این نظریه‌ها بر مبنای نشانه‌شناسی چارلز سندرز پیرس است؛ به این قصد که دریابیم آیا می‌توانیم فصل مشترکی، هرچند نه چندان محدود، بین این نظریات یافته و آیا نهایتاً می‌توانیم نوع خاصی از مخاطب را تعریف کنیم. نتیجه‌ای که از این جستار حاصل شد این بود که نظریه‌های مورد بحث مان، نوع خاصی از مخاطب را به ما معرفی می‌کنند که همانا مخاطبی واکنشی است و نمی‌تواند تغییری در تصویر روبه‌رویش ایجاد کند. فلذا این نظریات، با تمامی تفاوت‌های ریز و درشتی که دارند، از احوال ذهنی مخاطبی برایمان می‌گویند که تصمیم ندارد دست‌به‌کار شده و مناسبات بازنمودی را دگرگون کند. او مخاطبی است اهل اندیشه‌ورزی و گویی این اندیشه‌ورزی هیچ‌گاه قرار نیست به کنشی فیزیکی بی‌نجامد.

واژگان کلیدی

نشانه‌شناسی پیرس، بازنمایی تصویری، جایگاه مخاطب، بازنمایی نشانه-بنیان

**مقدمه**

نیز چشم‌اندازی وسیع را پیش دیدگانمان می‌کشایند و مجبوریم به این‌که در قبال آنها گزیده بین و گزیده گو باشیم. به همین قصد باید تقسیم‌بندی خاصی از بازنمایی تصویری را برگزیده و سعی کنیم آن را بسط داده و عمیق‌تر کنیم و یا حتی اگر امکانش باشد، با رجوع به منابع مناسب کاستی‌های احتمالی‌اش را بر ملا کنیم. اما آنچه شاید بیش از این‌ها برای ما اهمیت داشته باشد این است که سعی کنیم فصل مشترکی را در این بین پیدا کنیم و بتوانیم توضیح دهیم تمامی مطالبی که بر مبنای این تقسیم‌بندی بیان کرده‌ایم، ما را به چه تعریف خاصی از بازنمایی، یا دقیق‌تر بگوییم، به چه تعریف خاصی از وجه خاصی از بازنمایی، یا حتی دقیق‌تر از آن بگوییم، به چه تعریفی از ذهنی که متعلق به جسمی است و بازنمایی در آن صورت می‌پذیرد، نزدیک می‌کند. آیا مؤلفه‌ای هست که بتوان در بحبوحه‌ی نظریات حداقل به آن اشاره‌ای منطقی کرد و راه را بر ایده‌های جدیدتر گشود؟

پیشینه‌ی پژوهش

قبل از این‌که به فکر ارائه‌ی نمونه پژوهش‌هایی باشیم که در این باب به سرمنزل مقصود رسیده‌اند، جا دارد لحظه‌ای درنگ کنیم و به این فکر کنیم که بازنمایی تصویری حوزه‌ی بسیار وسیعی است و نام‌بردن از برخی پژوهش‌های خاص طبیعتاً به معنای از قلم انداختن پژوهش‌های مهم دیگر است. نظریه‌هایی که راجع به آنها خواهیم گفت شماری از مهم‌ترین نظریه‌های بازنمایی تصویری‌اند، اما تمامی آنها نیستند و مسلماً می‌توان شماری از نظریه‌های دیگر را به آنها افزود و این فهرست را به درازا کشاند. فکر می‌کنم نظریه‌هایی که مرور آنها می‌تواند به مخاطب کمک‌کننده باشد، همان‌هایی باشند که در این مقاله به نحوی به آنها پرداخته‌ایم یا در مقدمه به برخی از آنها اشاره کردیم یا در فهرست منابع به آنها ارجاع داده‌ایم. به نظرم اگر قرار بر این باشد که صرفاً فهرستی از پژوهش‌های مربوطه ارائه دهیم آن‌هم بدون اینکه توضیح دهیم از چه حیث برای پژوهش ما اهمیت دارند و برای رسیدن به هدفمان ثمربخش بوده‌اند، صرفاً کاری را پیش برده‌ایم که در متون معتبر دانشگاهی نظیر آن را نخواهیم دید. به‌علاوه باید گفت که اشاره‌های گذرا به پژوهش‌هایی که صرفاً شباهتی کلی یا فصول مشترکی با پژوهش ما داشته باشند، عملاً دوباره گویی سطحی است و چندان مناسب به نظر نمی‌رسد. لذا ترجیح می‌دهم پیشینه‌ی پژوهش را در دل متن جای دهم و هر کجا لازم دیدم به مقتضای بحث اشاره‌هایی به چند و چون پژوهش‌های پیشین داشته باشم. به‌هر حال باید گفت که شماری از منابعی که در اینجا از آن استفاده کردم و نیز منابع شبیه به آنها برای فضای دانشگاهی ما تقریباً چندان آشنا نیستند و من نمی‌توانم به‌صراحت از پژوهشی نام ببرم که به تحلیل آنها پرداخته باشند و بر مبنای نشانه‌شناسی پیرس پیش رفته و بخواهد نتیجه‌ای از آن گرفته باشد.

بازنمایی فرآیندی است در ارتباط با ادراک و از میان اندیشمندان که راجع به آن سخن رانده‌اند می‌توان از افلاطون و ارسطو نام برد. از زمان افلاطون و ارسطو راجع به چگونگی ادراک حقیقت اندیشیده شده است. افلاطون عقل‌گرایی را مسیری روشن به سوی حقیقت می‌دانست و ارسطو بر این باور بود که تجربه‌گرایی راه رسیدن به دانش است. در قرن‌های بعدی دکارت عقل‌گرایی افلاطون را توسعه داد و لاک نیز تأثیرات ارسطو بر تجربه‌گرایی را گستراند. کانت هم نهادی از دیدگاه‌های متضاد عرضه کرد و دکارت نیز پس از کانت هم نهاد خود را معرفی کرد و هگل نشان داد که چگونه ایده‌ها در روند تاریخ با فرایند احتجاج پیش می‌روند (استرنبرگ، ۱۳۹۳: ۵۰).

بازنمایی به این معنا که چیزی نمایانگر چیزی دیگر است، از مفاهیم بنیادین فلسفه‌ی ذهن نیز هست. از نقطه‌نظری که فلسفه‌ی ذهن پیش پا می‌هد، بازنمایی اساساً فرآیندی ذهنی است و بازنمایی ذهنی آنچه خارج از ذهن است، در قالب اندیشه‌ها، باورها، خواسته‌ها، ادراکات و تصورات انجام می‌شود. به بیان دیگر، چنین بازسازی‌های ذهنی‌ای همواره واجد دربارگی‌اند و دربارگی یا راجع به چیزهای دیگرند؛ چیزهایی که غیر از خودشان و عموماً خارجی‌اند (باستین و جتی، ۱۳۹۵: ۲). این سخنان از حیثی طنین‌انداز پدیدارشناسی هوسرل و هرمنوتیک هایدگر است (سیگارودی و همکاران، ۱۳۹۱؛ نقیب‌زاده و فاضلی، ۱۳۸۵). برخی از پژوهشگران جدید، بیشتر به بازنمایی‌های واقع‌گرا می‌پردازند و دسته‌بندی‌هایی از آنها ارائه می‌دهند (Ben-ovsky, 2011: 379).

حال آنکه برخی دیگر همین روال را برای بازنمایی‌های بصری پیش می‌گیرند (Dilworth, 2002: 184). براین فهرست می‌توان مواردی را افزود که دیدگاه‌های پژوهشگران پیشین را در قالب تزیی‌های درمی‌آورند که از دید خودشان می‌تواند وجود داشته باشد و از این طریق سعی می‌کنند مباحث مربوط به بازنمایی را به شیوه‌ی جدیدی بگشایند (Lopes, 1996: 58). از دید برخی دیگر نیز می‌توانیم در عوض پذیرفتن بازنمایی‌نمایه‌ای^۱، همچون عکاسی آنالوگ، معتقد به نوعی بازنمایی غیرنمایه‌ای^۲، همچون عکاسی دیجیتال، شویم. بسیاری از اندیشمندان معاصر حوزه‌ی بازنمایی تصویری، به نحوی از انحاء از احوال مخاطب برایمان می‌گویند و بر ساحت‌های مختلف ذهنی مخاطب و نیز ارتباط و مناسبات این ساحت‌ها متمرکز می‌شوند (At-encia-Linares, 2012; Allen, 1993; Casey, 1971; Hopkins, 2008; Lopes, 1998; Nanay, 2010; Savedoff, 1999; Schellenberg, 2013). هنوز چندان در بحث عمیق نشده درمی‌یابیم که در زمانه‌ی جدید، حتی این وجه خاص‌تر بازنمایی گویی واجد پیچیدگی بیشتری هم شده است. همین پژوهش‌های جدید



نمایه‌ای که بر پایه‌ی سبب و نتیجه یا رابطه‌ای همچون مجاورت یا پیوستگی فیزیکی است. باوجود این باید گفت که اغلب بازنمایی‌ها از بیش از یک نوع ارتباط نشانه-ابژه استفاده می‌کنند (Kenney, 2004: 100). در ادامه بر مبنای همین سه نوع رابطه بحثمان را پیش می‌بریم. کنی در کتاب راهنمای ارتباط بصری (نظریه، روش‌ها و مدیا)^۸ بر مبنای آرای پیرس چهار نوع بازنمایی تصویری را از هم تفکیک می‌کند و برای هر کدام رسته‌هایی فرعی برمی‌شمارد. دسته‌بندی او از این قرار است: نظریه‌های ارتباط علی^۹ که به نظریه‌ی شفافیت^{۱۰} و نظریه‌ی بازشناسی^{۱۱} تقسیم شده و بر ارتباط‌های نمایه‌ای و شمایی تأکید می‌کنند؛ نظریه‌های تشابهی^{۱۲} که به دودسته‌ی غیر ادراکی^{۱۳} و ادراکی^{۱۴} تقسیم شده و بر ارتباط‌های شمایی تأکید می‌کنند؛ نظریه‌های توافقی^{۱۵} که بر ارتباط‌های نمادین تأکید می‌کنند؛ نظریه‌های ساختارذهنی^{۱۶} که شامل نظریه‌های توهم^{۱۷}، وانمودسازی^{۱۸} و دیدن - در^{۱۹} می‌شوند و بر ارتباط‌های شمایی و نمادین تأکید می‌کنند. ما علاوه بر عمیق‌تر کردن دسته‌بندی کنی، نظریه‌ی نمایه بنیان دومینیک مک‌آیور لوپس^{۲۰} را به عنوان نظریه‌ای مجزا و نیز دیدگاه آندره بازن^{۲۱} را در بخش نظریه‌های ارتباط علی به بحث می‌گذاریم.

۱. تصویر و نماد

۱.۱. تصویر و نماد در نظریه‌ی توافقی^{۲۲}

نظریه‌ی توافقی عنوان می‌کند که یک تصویر به این دلیل ابژه‌ای را بازنمایی می‌کند که متعلق به سازوکاری نمادین است که دارای "قوانین یا توافقاتی" است که سطوح علامت‌دار^{۲۳} سطح تصویر را به ابژه ربط می‌دهند. طبق سخنان گودمن تصاویر روگرفت ابژه‌ها نیستند، از آنها تقلید نمی‌کنند و شبیه به آنها نیستند. در عوض، ارتباط یک تصویر با ابژه‌اش بر مبنای توافق است و تقریباً هر تصویری می‌تواند تقریباً هر چیزی را "بازنمایی" کند. بنابراین نظریه، شباهت فقط یکی از بسیار پدیده‌های توافقی ممکن است که می‌تواند در بازنمایی لحاظ شود، اما نه شرط کافی برای بازنمایی است و نه شرط لازم.^{۲۴} گودمن اذعان می‌کند که وقتی ویژگی‌های تصویر "آشنا" یا "تشبیه" می‌شوند، تصویر واقع‌گرا می‌نماید. به علاوه، در چنین حالتی میزان شباهت تصویر به ابژه می‌تواند با تغییر توافقات کم یا زیاد شود (Kenney, 2004: 108).

گودمن به این نتیجه می‌رسد که تقلید شرط لازم واقع‌گرایی نیست (Harris, 1973: 323). به گفته‌ی لوپس (۱۹۹۶: ۵۷) گودمن بر این باور است که درست به همان نحوی که واژه‌ها، توصیف‌ها و جمله‌ها نمادهایی متعلق به زبان‌اند، تصاویر نیز نمادهایی‌اند در سازوکارهای^{۲۵} بازنمودی. سازوکارهای نمادین متشکل از مجموعه‌ای از علامت‌ها^{۲۶} (طرح‌ها)^{۲۷} و قواعدی‌اند که آنها را با دامنه‌های^{۲۸} که

با وجود این، آنچه در این جستار انجام شده است صرفاً درآمدی بر این بحث است و به هیچ‌وجه کفایت نخواهد کرد و صرفاً جای خالی پژوهش‌های ممکن را به ما نشان خواهد داد.

مبنای نظری

در مقام جمع‌بندی گفته‌هایمان تا اینجا و معطوف کردن آنها به فضایی تصویری، باید گفت که «تلقی‌های زیادی می‌توان از تصویر داشت» (Novitz, 1975: 145)، اما با توجه به بافتار پژوهشمان بهتر آن است که برای دستیابی به دیدی دقیق‌تر و متناسب‌تر به بازنمایی تصویری و به مقتضای افقی که از اهدافمان ترسیم کردیم، نگاهی نشانه‌شناختی به بازنمایی تصویری داشته باشیم. از میان تقسیم‌بندی‌های متفاوت بازنمایی تصویری نشانه بنیان، تقسیم‌بندی کیت کنی^{۲۹} از بازنمایی را برگزیده‌ایم و سعی داریم اهداف پیش‌گفته را در رابطه با آن دنبال کنیم. از نظریاتی که در این تقسیم‌بندی به آنها پرداخته شده است، می‌توان برای تحلیل تصاویری چون عکس و نقاشی استفاده کرد، اما همان‌گونه که در ادامه خواهیم دید، برخی از آنها حتی فرایندهای بازنمودی غیر تصویری را نیز در برمی‌گیرند و این البته مطلقاً نمی‌تواند خللی در کار ما ایجاد کند.

کنی (Kenney, 2004: 99-100) معتقد است که بازنمایی در واقع ارتباطی است میان دو، سه و چهار بخش. الگوی دویبخشی بیش از همه با آرای فردینان دو سوسور^{۳۰} همستگی دارد، الگوی سه‌بخشی بیش از همه با آرای چارلز سندرز پیرس^{۳۱} و الگوی چهاربخشی با آرای ویلیام میشل^{۳۲}. بر این مبنای، می‌توان نظریه‌های بازنمایی تصویری را با این سه الگو مرتبط دانست. پیرس بازنمایی را ارتباطی بین نمود، ابژه و تفسیر تعریف می‌کند. به نظر پیرس، فرایند نشانگی زمانی رخ می‌دهد که نمود به ابژه ربط داده می‌شود تا معنایی را در ذهن تفسیرکننده تولید کند (Kenney, 2004: 99-100). به عبارتی الگوی پیرس شامل سه وجه است: صورتی که نشانه به خودش می‌گیرد و می‌توان آن را "نمود" نامید؛ معنایی که از نشانه حاصل می‌شود و می‌توان آن را "تفسیر" نامید و چیزی که نشانه به آن ارجاع می‌دهد و می‌توان آن را "ابژه" نامید. باید گفت که ابژه لزوماً موجودیتی فیزیکی در جهان واقع نیست. نظام نشانه‌ها در نظر پیرس یک جریان پویای در حرکت است. از نظر پیرس نشانه در شکل "نمود"، چیزی است که از حیثی یا برحسب ظرفیتش جایگزین چیز دیگری می‌شود، کسی را مخاطب قرار می‌دهد و در ذهن او نشانه‌ای برابر یا شاید نشانه‌ای بسط‌یافته‌تر به وجود می‌آورد که این نشانه‌ی دوم همان "تفسیر" نشانه‌ی نخست است (سجودی، ۱۳۸۶: ۲۰۵). درست به همین ترتیب، از دیدگاه پیرس سه نوع ارتباط بین نشانه و ابژه در "فرایندهای بازنمایی" تعریف می‌شود: رابطه‌ی شمایی که بر مبنای شباهت است؛ رابطه‌ی نمادین که در درجه‌ی اول قراردادی است؛ و رابطه‌ی



غیرمتناسب^{۳۴} بازنمایی و نیز تمرکز بر دنبال کردن اشاره‌های نقاش^{۳۵}، کسی که قدرت تخیلمان را برمی‌انگیزد تا بازنمایی را کامل کنیم، کاملاً در بازی توهم مشارکت می‌کنیم و تجربه‌ی ما از یک تصویر، بین ادراکی از ابژه و ادراکی از تصویر در رفت‌وآمد است و نمی‌توانیم این دو تجربه را هم‌زمان داشته باشیم، چون در این صورت توهم تخریب می‌شود (Kenney, 2004: 108-109).

از دید گامبریج، تاریخ هنر غرب نشان می‌دهد که چگونه هنرمندان با یک تدبیر جدید شروع به کار کردند و به تدریج آن را تصحیح کرده و بهبود بخشیدند تا سرانجام به چیزی رسیدند که به نحوی منطقی طبیعت‌گرایانه بود. خود این "ساختارها" عبارت‌اند از توافقات و ما برای "کدگشایی کردن" تصاویر "طبیعی" همچنان باید با سازوکار نمادینی که تصویر درون آن ساخته شده است آشنایی داشته باشیم. با وجود این، گامبریج انتظار حرکتی تدریجی به سوی یک بازنمایی کاملاً راستین را دارد که "صحیح‌تر" است و با وجودش به کدهای کم‌تری برای دیدن ابژه نیازمندیم. در این بین، ایدئال این است که کلاً هیچ کدی وجود نداشته باشد (Ibid: 109-110).

گامبریج دو رویکرد را مطرح می‌کند: دیدن به‌منزله‌ی پدیده‌ای ادراکی که همسان دیدن و سپس باور کردن است؛ دیدن به‌منزله‌ی کنشی که بر انسان تحمیل می‌شود که همسان باور کردن و سپس دیدن است. از دیدگاه او، مخاطب هنگام رویارویی با هر نوعی از تصویر، پیوسته تصویری را که می‌بیند با تصویر یا تصاویری مقایسه می‌کند که از قبل در ذهنش انباشته شده‌اند. با وجود این که معیارهای تشابه با واقعیت پیوسته در حال تغییرند، همچنان معیار مطلق از جهان واقع وجود دارد که بر اساس آن می‌توان میزان واقع‌نمایی موارد نشان داده شده را سنجید (مافی تبار و همکاران: ۴۶).

طبق این نظریه، در تصاویر حتی اگر واقع‌نمایی به سمت عدم میل کند، بازنمایی همچنان وجود خواهد داشت، چون طبق گفته‌ی خود گامبریج (همان: ۴۷)، در نحوه‌ی دیدن جهان واقع مراتبی از شکل‌پذیری وجود دارد که برقراری شباهت بین جهان واقع و تصویر را ممکن می‌کند. از نظر گامبریج (همان: ۵۴)، بین داده‌های حسی‌ای که مخاطب از اثر دریافت می‌کند و تفسیری که از این داده‌ها دارد، پیوند و تعاملی عمیق برقرار است و این پیوند باعث تفکیک‌ناپذیری دریافت و تفسیر می‌شود.

۲.۱.۲. تصویر، نماد و شمایل در نظریه‌ی وانمودسازی

کندال والتون^{۳۶} اذعان می‌کند که نگرستن به تصاویر، همانند بازی‌های وانمودسازی کودکان است و در هر دو مورد، تصورات برای ادراک و ارزیابی دنیاهای ساختگی به کار می‌روند. کودکان از اسباب بازی‌هایشان به‌منزله‌ی وسیله استفاده می‌کنند و ما نیز از تصاویر به‌منزله‌ی وسایلی برای بازی‌های وانمودسازی. کودکان وانمود

متشکل از ابژه‌هایشان هستند، تطبیق می‌دهند. بر این مبنا، حروف الفبا، واژه‌ها، متون، تصاویر، دیگرام‌ها، نوت‌های موسیقی، مدل‌ها، رقص‌ها، نمایشنامه‌ها و نقشه‌ها نمادهایی همبسته‌ی ابژه‌هایشان هستند. در نتیجه، تصاویر نمادهایی متعلق به سازوکارهایی‌اند که در آنها، طرح‌های تصاویر همبسته‌ی ابژه‌های جهان واقع‌اند. گودمن بر این باور است که دلالت صریح (یا همان ارجاع از نظر او) هسته‌ی بازنمایی است (Novitz, 1975: 145). به نظر او بازنمایی‌های تصویری، همانند دیگر بازنمایی‌ها، به نحوی صریح بر ابژه‌ها دلالت می‌کنند، نماینده‌ی آنها هستند^{۳۷} یا نماد آنها هستند^{۳۸}. بر این مبنا، دلالت صریح یا ارجاع عبارت است از رابطه‌ای بین نماد و ابژه که خود استوار بر دو شرط است. اول این که یک تصویر به شرطی به نحوی صریح بر یک ابژه دلالت می‌کند که آن ابژه وجود داشته باشد و دوم این که اگر آن ابژه همسان ابژه‌ی دیگری باشد، آن تصویر بر آن ابژه‌ی دیگر نیز به نحوی صریح دلالت می‌کند (Lopes, 1996: 58).^{۳۹} طبق نگرش گودمن (Ibid: 59-60)، تصاویر هم به نحوی صریح دلالت می‌کنند و هم خبر از چیزی می‌دهند که خود به نحوی صریح بر آن دلالت می‌کنند. به بیان او گزاره‌های^{۴۰} تصویری، احتمالاً برخلاف گزاره‌های زبانی، می‌توانند دارای اثری از خصوصیت ارجاعی^{۴۱} باشند. به قول لوپس (Ibid: 60) آنچه گودمن آن را بازنمایی-به‌مثابه^{۴۲} می‌نامد، در واقع نوعی از گزاره‌ی تصویری است که می‌تواند در واقع نوعی از سوء بازنمایی^{۴۳} باشد. به گفته‌ی لوپس (Ibid: 62) گزاره‌های تصویری با "چگونه بازنمایی شدن" ابژه‌ها سروکار دارند و این که تصاویر چه ویژگی‌هایی را به چیزها نسبت می‌دهند یا چه عنوانی به چیزها می‌دهند، بستگی به این دارد که آن تصاویر متعلق به چه سازوکاری‌اند.^{۴۴} در نتیجه، واقع‌گرایی مقوله‌ای "نسبی" است و به سازوکارهای بازنمایی بستگی دارد که در دل فرهنگ‌ها قرار دارند و با گذشت زمان تغییر می‌کنند (Ibid: 65). به عبارتی، در تصاویر، شباهت عبارت است از محصول تصویرنمایی، نه شرط تصویرنمایی. باوجود این، سازوکارهای نمادین تصویری، به‌واسطه‌ی ویژگی‌های صوری‌شان از سازوکارهای زبانی مجزا می‌شوند (Ibid: 66).

۲. تصویر، نماد و شمایل

۲.۱. تصویر، نماد و شمایل در نظریه‌های ساختار ذهنی^{۳۷}

۲.۱.۱. تصویر، نماد و شمایل در نظریه‌ی توهم

طبق نظریه‌ی توهم، همگی تصاویر موجب این باور ادراکی نادرست می‌شوند که در حضور ابژه‌ایم. تصویر از طریق برانگیختن احساسات بصری‌مان سبب می‌شود تجربه‌ی بصری غیرواقعی‌ای داشته باشیم. به تصویر نگاه می‌کنیم و چیزی را می‌بینیم که ابژه نیست، اما به‌هرحال چیزی است که سبب می‌شود تجربه‌ی بصری دیدن ابژه را داشته باشیم. ارنست گامبریج^{۳۸} بر این باور بود که با نادیده‌گیری عمدی جنبه‌های



باور است که اگر ما ابژه‌ای را در یک تصویر می‌بینیم و هنرمند تصویر را به این نیت علامت‌گذاری کرده باشد که ما حتماً آن را ببینیم، پس تصویر ابژه را بازنمایی می‌کند؛ بنابراین، از نظر والهیم تشریح دیدن- در غیرضروری است، چون تجربه‌ای هرروزه است که همه آن را می‌فهمند. والهیم تجربه‌ی دیدن- در را "دولایگی"^{۴۹} نامید. دولایگی به این معناست که در مرحله‌ی نخست سطح تصویر دوبعدی را تجربه می‌کنیم و در مرحله‌ی بعد ابژه‌ی درون تصویر را تجربه می‌کنیم. از نظر او، این دو تجربه برهم منطبق هستند، ولی در هم نمی‌آمیزند (Ibid: 111).^{۵۰} برای روشن‌تر شدن این تشریح باید به نقد والتون (۲۰۰۲: ۳۳) بر عقاید والهیم رجوع کنیم که اذعان می‌کند والهیم مدعی است که دیدن- در واجد ویژگی دولایگی است؛ به این معنی که بیننده سطح علامت‌دار تصویر را می‌بیند و ابژه را نیز می‌بیند و این‌ها دو تجربه‌ی مستقل نیستند، بلکه دو جنبه از یک تجربه‌اند. از دید والتون، والهیم بر این باور است که بیننده تجربه‌ی ادراکی واحدی دارد که شامل دو محتوای التفاتی^{۵۱} متفاوت است که عبارت‌اند از تصویر و ابژه. در همین راستا والهیم مثال معروف اردک- خرگوش را ذکر کرده و ادعا می‌کند که ما نمی‌توانیم در عین حال هم تصویر اردک ببینیم و هم تصویر خرگوش را، اما والتون برخلاف والهیم بر این باور است که این دو محتوای التفاتی متفاوت می‌توانند با هم ترکیب شوند؛ به این معنی که می‌توان سطح تصویر را ادراک کرد (تجربه‌ی واقعی) و "تصور کرد" که چنین تجربه‌ی، تجربه‌ی ابژه است.^{۵۲}

۳. تصویر و شمایل

۳.۱. تصویر و شمایل در نظریه‌های تشابهی^{۵۳}

۳.۱.۱. تصویر و شمایل در نظریه‌ی تشابهی غیر ادراکی

این نظریه عنوان می‌کند که تصاویر به مدد همانندی با ابژه‌هایشان عمل بازنمایی را انجام می‌دهند. این نظریه گرایشی شهودی^{۵۴} دارد، چون زمانی که به تصاویر نگاه می‌کنیم، ظاهراً همانندی‌های تصویر و ابژه را می‌بینیم. گودمن این نظریه را بر این مبنا نقد کرد که هرچند تصویر می‌تواند به انحائی شبیه به ابژه‌اش باشد، به بسیاری از انحاء نمی‌تواند این‌گونه باشد (Kenney, 2004: 105).^{۵۵} از دید کنی، نظریه‌ی تشابهی غیر ادراکی با چندین مشکل مواجه است. اول این که شباهت رابطه‌ای متقارن^{۵۶} است. اگر تصویر شبیه به ابژه‌اش باشد، ابژه نیز باید شبیه به تصویر باشد. با وجود این، بازنمایی متقارن نیست؛ ما بر این باوریم که ممکن است تصویر ابژه را بازنمایی کند، اما ابژه نمی‌تواند تصویر را بازنمایی کند؛ بنابراین، یک ارتباط تشابهی بازنمایی را از آنچه آن بازنمایی بازنمایی‌اش می‌کند مجزا نمی‌کند. دوم این که تصویر بیش از آن که شبیه به ابژه‌اش باشد، شبیه به نسخه‌ی روگرفتی از خودش است و با وجود این شباهت، تصویر نه می‌تواند

می‌کنند که آن وسایل وسایلی واقعی‌اند و ما نیز درست به همین نحو با دیدن تصاویر ابژه‌ها وانمود می‌کنیم که در حال دیدن آن ابژه‌هاییم و به این ترتیب دیدن و تصور کردن در یک کلیت پدیده شناختی پیچیده تلفیق می‌شوند. به پیروی از این نظریه، برخلاف نظریه‌ی توهم که نیت هنرمند ما را به تصور کردن برمی‌انگیختند، "ممکن است" عملکرد تصاویر از نیت هنرمند مستقل باشد (Kenny, 2004: 110).^{۴۳}

والتون (Walton, 2002: 31-32) اذعان می‌کند که بازی‌های بصری‌ای که تصاویر موجبشان می‌شوند، از حیث غنا^{۴۴} و سرزندگی^{۴۵} بسیار متفاوت‌اند. معیارهای وانمودسازی ممکن است به شباهت‌های بین تصویر و ابژه مرتبط شود یا نشود و این مرتبط شدن یا نشدن از تصویری به تصویر دیگر فرق دارد و حتی برخی از تصاویر مانع این می‌شوند که کسی که به آنها نگاه می‌کند وارد بازی وانمودسازی شود؛ اما به نظر می‌رسد قاعده‌ی متقنی برای مشخص کردن این که وانمودسازی در چه شرایطی رخ می‌دهد وجود نداشته باشد. این نکته‌ای است که خود والتون هم به آن اشاره می‌کند. او اذعان می‌کند که قواعد وانمودسازی، قواعدی قراردادی نیستند.^{۴۶}

می‌توان گفت که در بازی‌های وانمودسازی، باورها و تصورات به نحوی مستقل از هم عمل نمی‌کنند، بلکه باورها، تصورات و میل‌ها، در کنار هم، باعث کنش‌های مبنی بر احساس می‌شوند. به این ترتیب، مثلاً وقتی کسی تصور می‌کند که کروکدیل است، یک لحظه هم از این باور دست نمی‌کشد که دست‌هایش دست‌هایش هستند، بلکه علاوه بر این باور، به باور جدیدی دست پیدا می‌کند؛ مبنی بر این که دست‌هایش می‌توانند جایگزین آرواره شوند و این باور در عملی کردن تصوراتش (ادای کروکدیل را درآوردن) به او کمک می‌کنند (Schellenberg, 2013: 503-504).^{۴۷}

۳.۱.۲. تصویر، نماد و شمایل در نظریه‌ی دیدن- در

ریچارد والهیم^{۴۸} در نظریه‌ی دیدن- در اذعان می‌کند که مخاطب تصویر، ابژه را در علامت‌ها، رنگ‌ها و بافت‌های سطح تصاویر می‌بیند. البته مخاطب می‌تواند ابژه‌ها را در چیزهایی غیر از تصاویر نیز ببیند؛ مثلاً ممکن است یک رفاص را در شکل یک ابر یا در ترک دیوار ببیند. با وجود این، تفاوت این دو نوع دیدن- در در این است که آنچه در تصویر می‌بیند، نیت یک تصویر- ساز است و آنچه در ابر می‌بیند، این‌گونه نیست. دیگر این که ما ابژه‌ها را در تصاویر به نحوی عمدی نمی‌بینیم؛ بلکه دیدن- در خود انگیزه و غیرارادی است (Kenney, 2004: 110).^{۴۹}

والهیم منکر این است که تشابه می‌تواند سهمی در تشریح دیدن در داشته باشد. همچنین انکار می‌کند که نظریه‌ی توهم و نظریه‌ی توافقی می‌توانند مبنای دیدن- در باشند. در عوض، او صرفاً بر این



تصویر و ابژه‌اش می‌شویم؛ به‌عنوان مثال کریسپین سارتول^{۶۵} بر این باور است که تشابهات، پیش‌آیندِ علیّیِ بازشناسی‌اند^{۶۶} (Ibid: 106-107).

۴. تصویر، شمایل و نمایه در نظریه‌های ارتباطِ علیّی^{۶۷}

۴.۱. تصویر، شمایل و نمایه از دیدگاه بازن

بازن بر این باور است که عکس‌ها بازنمایی‌هایی ابژکتیواند، چراکه به شکل مکانیکی یا خودکار از پدیده‌ها ساخته می‌شوند. بر این مبنا، عکس به این دلیل به نحوی خودکار ساخته می‌شود که از زنجیرهای علیّی^{۶۸} ناشی شده است که عامل انسانی هیچ مداخله‌ای در آن نمی‌کند. علاوه بر این، بازن لنزهای مورد استفاده در عکاسی را نیز که جایگزین چشم انسان می‌شوند ابژکتیو می‌داند. طبق این نگرش، سهم عکاس از فرایندِ عکاسی صرفاً محدود به انتخاب‌های او می‌شود و نتایج این انتخاب‌ها ممکن است در اثر نهایی دیده شود. به عقیده‌ی او تمامی هنرها بر مبنای حضور انسان هستند و فقط در عکاسی است که شاهد غیاب او هستیم. دیدِ بازن به تولیدِ خودکارِ بازنمایی‌های عکاسانه، دیدی علمی و تجربی است. بنا بر این دید، تصاویری که به نحوی خودکار ساخته شده‌اند، طبق جبری قوی^{۶۹} شکل می‌گیرند و فرایندِ خودکارِ عکاسی مشتمل بر زنجیره‌ای از رخداد‌های فیزیکی است که هرکسی می‌تواند آنها را ادراک کند. بازن عکاسی را به قالب‌گیری تشبیه می‌کند؛ گرفتنِ شکلی از ابژه به واسطه‌ی نور. پس نور و دیگر امواج الکترومغناطیسی همچون عامل‌هایی غیرانسانی و غیرشخصی عمل می‌کنند (Brubaker, 1993: 59-60). بازن همچنین تأکید می‌کند که محصولِ خودکاری چون عکس، بدون مداخله‌ی "خلاقانه‌ی" انسان ساخته می‌شود. جستارِ بازن با نام هستی‌شناسیِ تصویرِ عکاسانه^{۷۰} (۱۹۶۰) متشکل از سه تز است: هر فریمِ عکس یا فیلم شدیداً تحت شرایطِ علیّی ایجاد می‌شود؛ فرایندِ علیّی بین ابژه‌ی فیزیکیِ منبع و عکسِ نهایی، باید از رخداد‌های الکترومغناطیسی تشکیل شده باشد؛ یک فرایندِ علیّی فقط در حالتی خودکار است که شامل هیچ‌گونه رخدادِ فیزیکیِ واسطی نباشد که همسوی عامل انسانی است و همچنین شامل هیچ‌گونه رخدادِ فیزیکیِ ابتدایی‌ای نباشد که همسوی عاملی انسانی است که به نحوی خلاقانه در تولیدِ محصولِ علیّی نهایی مداخله می‌کند. می‌توان گفت که بازن در این جستار شرایطی برای تشخیص عدم حضورِ مداخله‌ی خلاقانه‌ی عامل انسانی مشخص نمی‌کند (Ibid: 60, 63).^{۷۱}

۴.۲. تصویر و نمایه در نظریه‌ی شفافیت

والتون در ادامه‌ی گفته‌های بازن این ادعای بحث‌برانگیز را مطرح کرد که عکس‌ها، فیلم‌ها و ویدئوها شفاف‌اند و "ما جهان را از طریق آنها می‌بینیم". او تصاویر حاصل‌شده از دوربین را به منزله‌ی "کمک‌هایی برای بینایی" قلمداد می‌کرد؛ درست همان‌گونه که "از طریق" عینک، تلسکوپ و میکروسکوپ شفاف نگاه می‌کنیم

یک تصویر را بازنمایی کند و نه خودش را؛ بنابراین، شباهت برای بازنمایی کافی نیست، چون شباهت بدونِ بازنمایی هم وجود دارد. سومین مشکل، همان مشکل مرغ و تخم‌مرغ است. آیا نخست متوجه شباهت‌های تصویر و ابژه می‌شویم و پس از آن می‌فهمیم که تصویر چه چیزی را بازنمایی می‌کند، یا اول می‌فهمیم تصویر چه چیزی را بازنمایی می‌کند و سپس متوجه همانندی‌ها می‌شویم؟ (Ibid: 106).

۳.۱.۲. تصویر و شمایل در نظریه‌ی تشابهی ادراک-بنیان

دومین نوعِ نظریه‌ی تشابهی، همانند نظریه‌ی بازشناسی، بر مبنای ادراک است. بر این مبنا، اگر عکسی دارای همان قدرتِ ابژه‌اش در تحت تأثیر قرار دادن بینایی‌مان باشد، آن عکس شبیه به ابژه‌اش است. طبق این نوع از نظریه‌ی شباهت، حداقل در سطحی آغازین از بینایی، صرفاً اطلاعات بصری را دریافت می‌کنیم و آنچه می‌بینیم تحت تأثیر باورها، ارزش‌ها، با دانش پیشینمان قرار نمی‌گیرد. این اطلاعاتِ بصری آغازین، از فرایندهای شناختی^{۷۲} سطح بالاتر مجزا هستند. همچنین این اطلاعات از دیگر حس‌ها (شنیداری، بویایی و...) مجزا هستند. بر این اساس، فرایندِ کسبِ این اطلاعاتِ بصریِ آغازین، چه تصاویر را ببینیم و چه ابژه‌ها را، همسان است و در هر دو مورد به تجربه‌ی ادراکی همسانی منتهی می‌شود. اگر این نظریه صحیح باشد، می‌توانیم در ابتدا تصاویر را با "چشم بی‌طرف" ببینیم. همچنین این امر به این معنی است که شخصی که دارای فرهنگ "بدوی" است و هرگز تصویری ندیده و فقط عادت به دیدن فیل‌ها داشته است، می‌بایست قادر به بازشناسیِ تصویر یک فیل باشد. به علاوه، بر این مبنا، پرنده‌ها می‌بایست قادر به بازشناسیِ تصاویرِ ابژه‌ها باشند (Kenney, 2004: 105).^{۷۳}

همچنین ممکن است که نظریه‌ی تشابهی جذایت عکس‌های بزرگ آندره گرسکی^{۷۴} را تشریح کند. این عکس‌ها که عرض آنها بالغ بر ۱۶ فوت است، ظاهراً فرصتی به بیننده می‌دهند تا نسبت به بسیاری از دیگر تصاویر، ابژه‌های بیشتری را بازشناسی کند.^{۷۵} از دید کنی، نظریه‌ی تشابهی ادراک-بنیان با مشکلاتی روبه‌رو است. اول اینکه تجربه‌ی ادراکی صرفاً بر مبنای اطلاعاتِ بصری پایه^{۷۶} نیست. اگر این‌گونه بود نمی‌توانستیم تصویر یک ابژه را از خودِ آن ابژه تمیز دهیم. چون می‌توانیم به راحتی آنها را از هم تمیز دهیم، می‌بایست پردازش مرتبه-بالایی^{۷۷}، شامل باورهایی که به نحوی فرهنگی تلقین شده‌اند^{۷۸}، رخ دهد. دوم اینکه اگر تصویر و ابژه اعضای بصری‌مان را به یک نحو تحت تأثیر قرار دهند، حسی که از نگرستن به تصویر داریم می‌بایست همسان حسی باشد که از نگرستن به ابژه داریم، اما این حس‌ها همسان نیستند و ممکن است این‌گونه انتظار داشته باشیم که دیدن ابژه، احساسات قوی‌تری را برانگیزد.^{۷۹} برخی از فلاسفه، نظریه‌های بازشناسی و تشابهی را دارای مناسبت‌هایی می‌دانند. به این معنی که قبل از این‌که تصویر را بازشناسی کنیم، متوجه تشابهی بین



به حال خودشان رها می‌کنند. می‌توان گفت که والتون تمامی تصاویر را به یک چشم نمی‌نگرد و در تصاویر دست‌ساز نقش مهمی را به تصور می‌دهد (Ibid: 285).

۳.۴. تصویر، شمایل و نمایه در نظریه‌ی بازشناسی

تصور کنید به‌جای این‌که همچون والتون ادعا کنیم ابژه را از طریق تصویر می‌بینیم، مدعی شویم که به این دلیل ابژه را در تصویر بازمی‌شناسیم که ابژه را به شکل رودرو بازمی‌شناسیم. اگر این‌گونه باشد، مهارت‌های بازشناسی‌ای که در رویارویی با تصویر به کار می‌گیریم، به مهارت‌های بازشناسی‌ای بستگی دارند که در ادراک معمولی به کار می‌گیریم و به‌علاوه، مهارت‌های نخست مهارت‌های دوم را بسط می‌دهند (Kenney, 2004: 101).

از دید کنی (Ibid: 104) نظریه‌ی بازشناسی عنوان می‌کند که تصویرسازی^{۷۸} فرایندی است مولد، به این معنی که ملزم نیستیم به همان نحوی که معنای لغات ناآشنا را یاد می‌گیریم، معنای تصاویر ناآشنا را نیز یاد بگیریم، بلکه می‌توانیم ادراک تقریباً هر تصویری از ابژه‌ای [در ابتدا] ناآشنا را در یک چشم برهم‌زدن "تولید کنیم". این سخن به این معنی است که ما دارای سازوکار تصویری پیشرفته‌ای هستیم. وقتی با سازوکارهای تصویری جدید، به‌عنوان مثال سبکی جدید در نقاشی، مواجه می‌شویم ابتدا باید آن سازوکار را بیاموزیم و پس از آموختن سازوکار دوباره می‌توانیم "هر ابژه‌ای" را که [در ابتدا] ناآشناست و در آن سازوکار بر ما عرضه شده است بازشناسیم؛ بنابراین، مهارت تصویری مقوله‌ای سازوکار-وابسته^{۷۹} است.

باید این نکته را نیز افزود که نظریه‌ی بازشناسی تصویری، با ادراک‌های سطحی^{۸۰} ارتباط‌های شمایی که بر مبنای شباهت نشانه و ابژه هستند تفاوت دارد، چون بازشناسی فرایندی "پویا" است. درحالی‌که توانایی معمولی بازشناسی، مستلزم همانندی^{۸۱} "بسیاری" بین اطلاعات ورودی و اطلاعاتی است که از گذشته در ذهنمان ذخیره شده است، توانایی بازشناسی پویا^{۸۲}، فارغ از آنچه می‌تواند به تغییرات شدید در ظاهر منجر شود، ابژه‌هایی را که در زمان حاضر ادراک می‌شوند، به ابژه‌هایی که در گذشته ادراک شده‌اند مربوط می‌کند (Ibid).^{۸۳} زمانی که به چیزی می‌نگریم، گاهی اوقات متوجه این می‌شویم که آن چیز طی نگاه کردنمان تغییری نکرده و این نحوه‌ی نگاه کردن ما به آن است که دچار تغییر شده است و در هر بار نگرستن متوجه وجه^{۸۴} جدیدی از آن می‌شویم. این سخن که "متوجهی وجه می‌شویم" به چه معناست؟ لودویگ ویتگنشتاین^{۸۵} در نوشتارهایی که در مورد فلسفه‌ی روانشناسی دارد، بارها به مقوله‌ی توجه کردن به وجوه پرداخته است و یکی از مهم‌ترین دلایلی که برای این کار دارد، رابطه‌ی آن با تجربه‌ی معنای جهان است (Budd, 1987: 1). ویتگنشتاین این سؤال را پیش کشید که "توجه" به یک

تا چیزهایی را بینیم که اگر فقط به چشمانمان اتکا می‌کردیم نمی‌توانستیم بینیم (Kenney, 2004: 100-101). به‌علاوه والتون اذعان داشت که تصاویر حاصل‌شده از دوربین، به ما امکان نگاه به گذشته را می‌دهند: "وقتی به عکس درگذشتگانمان می‌نگریم، واقعاً خود آنها را می‌بینیم". او بر این باور است که قدرت عکاسی از سرچشمه‌های "مکانیکی" یا "خودکار" آن ناشی می‌شود؛ بنابراین به نظر می‌رسد که در درجه‌ی اول چیزها را از طریق عکس شفاف می‌بینیم. بدین نحو، تصاویر دست‌سازی مثل طراحی‌ها و نقاشی‌ها، اطلاعات دست‌دوم قلمداد می‌شوند (Ibid).^{۷۲} والتون چند شرط دیگر نیز برای شفافیت پیش‌پا می‌نهد. یکی از این شروط، طبیعی بودگی^{۷۳} است که بر این مبناست که عکس‌ها دارای معنای طبیعی‌اند، نه معنایی که تحت تأثیر توافقات است؛ اما این نمی‌تواند شرطی کافی باشد چون رد پا، دود و آفتاب‌سوختگی هم دارای معنای طبیعی‌اند و باوجود این شفاف نیستند. او بر این باور است که نوشته‌ها نمی‌توانند شفاف باشند و نیز بر این باور است که نگریستن به تصویر ابژه، بسیار قیاس‌پذیر با نگریستن به ابژه است و درست برخلاف این، با خواندن توصیفاتی از آن غیرقابل مقایسه است. به عقیده‌ی والتون، وقتی متنی را می‌خوانیم ممکن است لغاتی را با هم اشتباه بگیریم که معنای بسیار متفاوتی دارند، اما هنگام نگاه کردن به ابژه‌ها یا تصاویر، اگر اشتباه هم بکنیم، اشتباهمان چندان بارز نیست؛ مثلاً شاید یک خانه را با یک اسطبل اشتباه بگیریم که این اشتباه یک اشتباه تشابهی^{۷۴} است (Martin, 1986: 798-799).

والتون (۱۹۷۳: ۲۸۳، ۲۸۶) بر این باور است که نقاشی‌های بانمودی، ابژه‌ها، افراد و رخدادها را تصویر می‌کنند^{۷۵}، یا تصویرنمایی‌شان می‌کنند، اما رمانها توصیف‌شان می‌کنند^{۷۶}. رمان‌ها از نمادهای لغوی استفاده می‌کنند و نقاشی‌ها و دیگر تصاویر از نمادهای بصری بهره می‌برند. از نظر او، تصاویر تصوراتمان را محدود می‌کنند و رمان‌ها درست برخلاف آنها عمل می‌کنند، چراکه وقتی رمانی می‌خوانیم، آنچه رمان از ما می‌خواهد تصور کنیم، چندان نمی‌تواند مجبورمان کند که چیز دیگری را تصور نکنیم.^{۷۷}

با این همه به نظر نمی‌رسد والتون نظری را که راجع به شفافیت عکاسانه داشت، به دیگر تصاویر تعمیم داده باشد. او متذکر این نیز می‌شود که این یک حقیقت است که وقتی به تصاویر نگاه می‌کنیم، ابژه‌ها، رخدادها، یا افراد را واقعاً نمی‌بینیم و از این امر مطلع هستیم. تمامی آنچه واقعاً در نگاه کردن به تصاویر می‌بینیم، مجموعه‌ای از نمادها است و در خواندن رمان‌ها هم مجموعه‌ای از نمادها را می‌بینیم. به نظر می‌رسد که در اینجا منظور والتون تصاویر دست‌سازی همچون نقاشی است. چراکه طبق باور او آنچه در نگریستن به تصاویر از ما انتظار می‌رود که "تصور" کنیم، آن چیزی است که تصویر آن را به تصویر کشیده است و رمان‌ها تصوراتمان را

عکس‌ها ارتباطی با شباهت آنها با ایزه‌هایی که تصویرشان می‌کند ندارد (Brevem, 2013: 4). لوپس به پیروی از پاتریک مینارد^{۸۵} اذعان می‌کند که عکاسی عبارت است از مجموعه‌ای پر انشعاب از فناوری‌ها که ریشه‌ی اصلی‌اش صرفاً در ایجاد تصویر بر روی سطوح به واسطه‌ی نور و تابش‌های مشابه نور است. به عبارتی، در عکاسی این خودِ نور است که تصویر را می‌سازد (لوپس، ۱۳۹۶: ۱۶۳).^{۸۶} لوپس بر پایه‌ی چهار مرحله^{۸۷} نظریه‌ی جدید عکاسی^{۸۸} را مطرح می‌کند که بر مبنای آن، عکس عبارت است از تصویر حاصل‌شده از یک فرایند ساخت تصویر که منشأ این تصویر ساخته‌شده عبارت است از تصویر ثبت‌شده در مرحله‌ی الکتروشمیایی ثبت عکاسانه، یعنی مرحله‌ای که اطلاعات تصویری حاصل از صحنه‌ی مناسب عکاسی ثبت شده است. به اعتقاد او، فقط مرحله‌ی ثبت است که مختص به خود عکاسی است و می‌توان آن را "رخداد عکاسانه" نامید (همان: ۱۶۸). لوپس اذعان می‌کند که تفاوت تصویرنمایی به کمک ابزاری مثل کمرا آبسکورا، با تصویرنمایی عکاسانه، فقط در مرحله‌ی رخداد عکاسانه است و سه مرحله‌ی دیگر در این دو مشترک‌اند. به عبارتی، در نقاشی، با ثبتی وابسته به سلسله اعصاب نقاش مواجهیم که ابعاد روان‌شناختی دارد و در عکاسی، با ثبتی عکاسانه که [نتیجه‌ی برخورد فوتون‌های ساطع‌شده از ایزه‌ها است و] به وسیله‌ی ابزارهای شیمیایی یا الکترونیکی انجام می‌شود. به عقیده‌ی لوپس، نظریه‌ی جدید عکاسی نشان می‌دهد که نقاشی و عکاسی مدیوم‌هایی متفاوت‌اند، اما او در نظریه‌اش میزان این تفاوت‌ها را شرح نمی‌دهد. طبق این دیدگاه، نقاشی عبارت نیست از هر چیزی غیر از عکاسی، بلکه ماهیتاً راهی است برای ساخت تصویر و اساساً مظهر ساخت تصویر است که در نظریه‌ی جدید، همان مرحله‌ی چهارم باشد (همان: ۱۷۰-۱۷۳).

لوپس می‌افزاید که آنچه یک عکس را ایجاد می‌کند این است که تصویر ساخته‌شده، ساخت تصویری باشد که در مرحله‌ی ثبت به ثبت رسیده است و آنچه یک نقاشی را ایجاد می‌کند این است که نقش ایجادشده، با حرکت عضوی از بدن ایجاد شده باشد. با وجود این، از نظر او نقاشی و عکاسی با هم بیگانه نیستند. یکی از پیامدهای این گفته از نظر او این است که ممکن است یک عکس به وسیله‌ی نقاشی تکمیل شود. به عبارتی، اطلاعاتی که به روش عکاسانه ثبت شده‌اند می‌توانند راهنمای نقاش باشند و او می‌تواند با راهنمایی این اطلاعات ثبت‌شده، با حرکت دادن ابزارش توسط عضوی از بدنش، نقاشی بکشد و تصویری که بدین نحو خلق می‌کند، هم عکس است و هم نقاشی و در واقع عکسی است که به روش نقاشی ساخته شده است؛ بنابراین، عکاسی و نقاشی می‌توانند به همدیگر خدمت کنند. بنا بر این استدلال، راه‌های زیادی برای تولید تصاویر عکاسانه وجود دارد (همان: ۱۷۴-۱۷۶). لوپس معتقد است

وجه، دیدن است یا تفسیر کردن؟ وقتی چیزی را اکنون به نحوی می‌بینیم و چند لحظه بعد به نحوی دیگر می‌بینیمش و متوجه وجه جدیدی از آن می‌شویم، واقعاً آن چیز را به نحوی متفاوت می‌بینیم یا صرفاً چیزی را که چند لحظه قبل دیده‌ایم به نحوی متفاوت تفسیر می‌کنیم؟ به بیانی دیگر، تجربه‌ی بصری ماست که تغییر می‌کند یا تجربه‌ی بصری ثابت می‌ماند و تفسیری که از چیز دیده‌شده داریم، تغییر می‌کند؟ شاید بتوان گفت که پاسخ "هر دو" است. فرایند دیدن یک وجه، درجایی بین دیدن ویژگی‌های صوری و فرایند تفسیر آن ویژگی‌های صوری انجام می‌شود. این نکته برای بازنمایی تصویری نکته‌ی مهمی است، چون اگر توجه کردن به یک وجه فقط همسان دیدن آن وجه باشد، نظریه‌ی شفافیت تأیید می‌شود و اگر توجه کردن به یک وجه فقط همسان تفسیر کردن آن وجه باشد، نظریه‌ی توافقی تأیید می‌شود. در عوض، توجه کردن به یک وجه عملی بین دیدن و تفسیر کردن است؛ بنابراین نظریه‌ی بازشناسی نظریه‌ای است بین نظریه‌ی شفافیت و نظریه‌ی توافقی (Kenney, 2004:104-105). شاید بتوان برخلاف کنی گفت که این نظریه در عین تأکید بر رابطه‌های شمایی و نمایه‌ای، رابطه‌های نمادین را کاملاً هم تکذیب نمی‌کند.^{۸۶}

ویتگنشتاین بر این باور است که برای اینکه مثلاً تصویری بتواند تصویری باشد که گربه‌ای را روی زیراندازی تصویر کند، ملزم به این نیست که تصویری باشد که شبیه به گربه‌ای بر روی زیرانداز به نظر می‌رسد. چون تصویر می‌تواند بدون اینکه شبیه به ایزه باشد، آن را تصویر کند. می‌توانیم دایره‌ای را گربه و مربعی را زیرانداز "فرض کنیم" که گربه‌ای روی آن نشسته است یا به عبارتی چنین تفسیری از آن داشته باشیم. بر این مبنا در تصویری که به جز یک نقطه چیز دیگری نمی‌بینیم، نقطه نمی‌تواند گربه‌ای را بر زیراندازی تصویر کرده یا بازنمایی‌اش کند، چون حداقل به دو بخش مجزا و رابطه‌ای بین آن دو بخش نیاز داریم تا بتوانیم قاعده‌های مناسب را بر پا کنیم. می‌توان گفت که ویتگنشتاین بر این باور است که یک تصویر فقط و فقط به شرطی می‌تواند ایزه‌ای را بازنمایی کند که بخش‌های تصویر دارای همان چندگانگی منطقی‌ای باشند که بخش‌های ایزه دارای آن‌اند و قوانین مناسبی "فرض" گرفته شوند که بخش‌های تصویر و روابط بینشان را به بخش‌های ایزه و روابطشان مربوط کند. ویتگنشتاین به این گونه قوانین، قوانین افکنش^{۸۷} می‌گوید (Carney, 1981:180-181)^{۸۸}

۵. تصویر و نمایه

۵.۱. تصویر و نمایه از دیدگاه لوپس

برخی از تاریخ‌نگاران، از تعریفی که پیرس از نمایه به دست داده است استفاده کرده‌اند تا این ایده را پیش پا نهند که ارجاع دهی



این دست به دسته‌بندی‌های جذاب‌تری نیز رسید. بنابراین، این جستار را باید مقدمه‌ای بر تحقیقاتی از این دست دانست، نه بررسی‌ای که حرف آخر را زده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Visual representations
2. Indexical representation
3. Non-indexical representation

۴. Keith Kenney، پژوهشگر معاصر و استاد دپارتمان خبرنگاری دانشگاه کارولینای جنوبی (لازم به ذکر است که منظور از واژه‌ی «معاصر» در معرفی افراد در بخش پی‌نوشت‌ها این است که آن شخص در زمان نگارش این پایان‌نامه در قید حیات بوده است. از آنجا که برخلاف انتظار، تاریخ تولد برخی از این پژوهشگران «معاصر» یافت نشد و قیدکردن تاریخ تولد شماری دیگر از آنها گویی کار را ناقص جلوه می‌داد، تصمیم بر آن شد که از واژه‌ی «معاصر» در معرفی آنها استفاده شود.

۵. Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی.

۶. Charles Sanders Peirce (۱۸۳۹-۱۹۱۴)، فیلسوف، منطق‌دان، ریاضیدان و دانشمند آمریکایی.

۷. William Mitchell (۱۹۴۴-۲۰۱۰)، مؤلف، مدرس و معمار استرالیایی.

8. Handbook of Visual Communication (Theory, Methods, and Media)

9. Causal relation theories

10. Transparency theory

11. Recognition theories

12. Resemblance theories

13. Nonperceptual

14. Perceptual

15. Convention theories

16. Mental construction theories

17. Illusion theory

18. Make-believe theory

19. Seeing-in theory

20. Dominic McIver Lopes

۲۱. André Bazin (۱۹۱۸-۱۹۵۸)، منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی

فیلم.

۲۲. از میان چهار دسته نظریه‌ی بازنمایی تصویری که در پژوهش کنی بر مبنای الگوهای دو، سه و چهاروجهی بررسی شده‌اند، صرفاً نظریه‌های توافقی‌اند که فقط بر ارتباط‌های نمادین تأکید می‌کنند. هر سه نوع نظریه‌های ساختار ذهنی هم‌زمان بر ارتباط‌های نمادین و

که عکس‌ها، مانند هواسنج، اطلاعاتی از ایزه‌ها را توسط مجراهای انتقالی که به نحوی صحیح عمل می‌کنند منتقل می‌کنند. مجرای انتقال، در عکس‌های غنائی^{۹۳} نقش بسیار پررنگ‌تری ایفا می‌کند و بحث اصلی عکاسی غنائی این است که عکاسی چگونه به‌عنوان یک فرایند ساخت تصویر عمل می‌کند. عکاسان غنائی سعی دارند تغییراتی در جنبه‌های تغییرپذیر فرایند عکاسانه‌ی مبتنی بر نظریه‌ی جدید ایجاد کنند. نظریه‌های قدیمی عکاسی مدعی‌اند که هیچ‌کدام از عکس‌های غنائی را نمی‌توان عکس‌های نابی دانست و تمامی آنها عبارت‌اند از ترکیبی از عکاسی و هنرهای دیگر. از دید لوپس و نظریه‌ی جدید عکاسی او، تمامی عکس‌های غنائی به این دلیل که بر مبنای اطلاعات ثبت‌شده‌اند، عکس‌های نابی محسوب می‌شوند و نمی‌توان گفت که چون در مرحله‌ی ساختشان از هنرهایی غیر از عکاسی بهره برده‌اند، از خلوصشان کاسته شده است (همان: ۱۹۴-۱۹۶، ۱۹۸)^{۹۴}.

بر مبنای آنچه تا اینجا از نظریات لوپس گفتیم، او با تأکید بر مرحله‌ی ثبت عکاسانه، در واقع بر نمایه‌ای بودن عکس تأکید می‌کند، اما از آنجایی که امکان تغییرات قبل و بعد از ثبت عکاسانه را نیز می‌دهد، شمایی‌بودن عکس را نادیده می‌انگارد. همچنین او تغییرات اعمال‌شده از جانب سازنده را مورد توجه قرار می‌دهد، اما خود او را عنصر مهمی نمی‌داند، زیرا با اینکه این سازنده است که می‌تواند بر تغییرات کنترل داشته باشد و آنها را قبل یا بعد از ثبت داده‌ها اعمال کند، اعمال خلاقانه‌ی او نمی‌تواند در برداشت مخاطب تغییری را ایجاد کند. همچنین او بیننده را چندان در نظر ندارد و بیننده‌ی عکس‌های غنائی در هر صورت ملزم به پذیرش عکس بودن تصویری است که می‌بیند. نهایتاً باید گفت که ثبت عکاسانه، هم بر تأثیرات اعمال‌شده از جانب سازنده غلبه دارد و هم بر برداشت بیننده.

نتیجه‌گیری

در این جستار مبانی شماری از مهم‌ترین نظریه‌های بازنمایی تصویری را بر مبنای نشانه‌شناسی پیرس بررسی کردیم. این نظریه‌ها موجب شکل‌گیری مباحث بسیاری خصوصاً در حیطه‌ی بازنمایی تصویری شده‌اند و طبیعتاً منشأ نظریه‌های دیگری هم بوده‌اند که بررسی آنها را باید به جستارهایی دیگر موکول کرد. در اینجا ما به دنبال فصل مشترک این نظریه‌های اساساً متفاوت بودیم و از قرار معلوم مهم‌ترین اشتراک آنها در این است که همگی‌شان نوع خاصی از مخاطب را معرفی می‌کنند؛ مخاطبی که نمی‌تواند تصویر روبه‌رویش را به شکل فیزیکی تغییر دهد. تمامی آنچه این نظریات توصیفش می‌کنند عبارت است از حال و اوضاع روحی و ذهنی این مخاطب و به‌نوعی می‌توان گفت که هرکدام از این نظریه‌ها به تفسیر یا شاید تأویلی از این مخاطب ما می‌رسد. هرچند می‌توان بحث را از این نیز پیش‌تر برد و با واکاوی‌های بیشتر و شاید بررسی شماری دیگر از نظریه‌هایی از



۴۱. Kendall Walton، فیلسوف معاصر آمریکایی و استاد بازنشسته‌ی دانشگاه میشیگان.

۴۲. بر این مبنا، گرچه برخی اوقات هنرمندان تصاویر را به این قصد ایجاد می‌کنند که پیامی را به بیننده منتقل کنند، در دیگر مواقع تصاویر وسیله‌ی ارتباط نیستند و نیات هنرمند اهمیتی ندارند. ممکن است برایمان مهم نباشد که منظور هنرمند از اثرش چه بوده است و در عوض، به تصویر نگاه کنیم و جهان ساختگی خودمان را تصور کنیم. برخی از تصاویر، برخلاف واژه‌ها، نقشی در وانمودسازی دارند که از ارتباط مستقل بوده و بر آن ارجح است (Kenny, 2004: 110).

43. Richness

44. Vivacity

۴۵. گرچه این قواعد مشخص می‌کنند که چه نوع تصویری تصورات مناسبی‌اند، اما کسانی که تصاویر را ادراک می‌کنند معمولاً برای این که تصمیم بگیرند چه چیزی را باید تصور کنند آن قواعد را در ذهنشان ندارند و در واقع اساساً راجع به این تصمیم نمی‌گیرند که چه چیزی را باید تصور کنند. آنها صرفاً در برابر ویژگی‌های آثاری که مشاهده می‌کنند، ناگهان خود را در حال تصور کردن می‌یابند (Walton, 2002: 32).

۴۶. کودکی که غرق در این بازی وانمودسازی شده است که یک کروکدیل است، احتمالاً به نحوی آگاهانه به این فکر نمی‌کند که دست‌هایش را جایگزین آرواره‌های کروکدیل کرده است، بنابراین باینکه تصورات او برای این که منجر به کنشی شوند، به باورهای او مربوط هستند، ممکن است او از این که دست‌هایش را جایگزین آرواره کرده است، به نحوی آگاهانه آگاه نباشد. به بیانی دیگر، وقتی در دنیاهای پندارین غرق می‌شویم، آگاهی‌مان را نسبت به این که در حال تصور کردن هستیم از دست می‌دهیم. بچه‌هایی که غرق دنیای پندارین خود می‌شوند، یعنی وانمودسازی می‌کنند، نمونه‌ی چنین استغراقی‌اند. در چنین حالتی، دنیای پندارین مبدل به دنیای واقعی می‌شود و مشخصه‌ی چنین استغراقی این است که از این که در حال تصور کردن چیزی هستیم، ناآگاه می‌شویم (Schellenberg, 2013: 507). پس از مرور نظریات والتون در قالب این نظریه، می‌توان از دو زاویه‌ی متفاوت به این ماجرا نگریست. والتون قواعد مشخصی را برای بازی‌های وانمودسازی مشخص نمی‌کند و دقیقاً راجع به این توضیح نمی‌دهد که در چه مواقعی شباهت‌های تصویری و ابژه و نیز نیات هنرمند در بازی‌های وانمودسازی لحاظ می‌شوند و در چه مواقعی لحاظ نمی‌شوند. می‌توانیم این گونه استدلال کنیم که اگر این شباهت‌ها و نیات‌ها لحاظ نشوند، می‌توانیم با دیدن هر تصویری از هر چیزی، وانمود کنیم که در حال دیدن هر ابژه‌ای هستیم. از طرفی اگر این شباهت‌ها و نیات‌ها لحاظ شوند، نمی‌توانیم چنین آزادانه وارد بازی وانمودسازی شویم و نهایتاً می‌توانیم آن گونه که کنی اظهار می‌کند، با دیدن تصویری از ابژه‌ای نهایتاً وانمود کنیم که در حال دیدن آن ابژه هستیم. با این همه والتون بحث را به نحوی گشوده رها می‌کند و با

شمایلی تأکید می‌کنند و مابقی نظریه‌های بازنمایی تصویری تأکیدی بر ارتباط نمایه‌ای ندارند (Kenney, 2004, 100).

23. Marked surfaces

۲۴. بنابراین ما گمان می‌کنیم که شباهت تصویر و ابژه شباهتی کاملاً طبیعی است و راجع به تصاویر حاصل‌شده از دوربین نیز این شباهت شباهتی مکانیکی و خودکار است و به همین دلیل مایلیم نتیجه بگیریم که شباهت توافق نیست. باوجود این حتی بازنمایی‌های فیلمیک (filmic) بر مبنای توافق‌اند و قدرت و فوریتشان ناشی از "اشتراک بی‌دردسیر" توافقات "بین خالقان و بینندگان است (Kenney, 2004, 108).

25. Systems

26. Marks

27. Designs

28. Domains

29. Stand for

30. Symbolize

۳۱. مثلاً تصویر یک پرندۀ بر تمامی پرندۀهایی از نوع آن پرندۀ به نحوی صریح دلالت می‌کند (Lopes, 1996: 58).

32. Predication

33. Referential particulari

34. Representation-as

35. Misrepresentation

۳۶. همچنین از نظر گودمن (Lopes, 1996: 62-63) دلالت صریح و گزاره در یک سازوکار نمادین، مستقل از هم عمل می‌کنند. به بیان دیگر، گودمن قایل به دو گونه‌ی مستقل بازنمایی است که یکی بر این مبناست که تصویر به چه چیزی "ارجاع" می‌دهد و دیگری بر این مبنا که تصویر چه ویژگی‌هایی را به ابژه نسبت می‌دهد. تصویر فقط به شرطی بر چیزی به نحوی صریح دلالت می‌کند یا به آن ارجاع می‌دهد که آن چیز وجود داشته باشد و اگر چیز دیگری همسان با آن چیز باشد، بر آن چیز دیگر نیز به نحوی صریح دلالت می‌کند. با وجود این، ممکن است تصویر چیزی را بازنمایی کند که وجود نداشته است. بدین معنا، تصاویر خیالی مقولاتی گزاره‌ای‌اند.

۳۷. نظریه‌های ساختار ذهنی، بر ارتباط‌های نمادین و شمایلی تأکید می‌کنند. این دسته از نظریه‌ها که می‌توان آنها را نظریه‌های بازنمایی ذهنی نیز نامید، بازنمایی تصویری را برحسب سه مقوله توضیح می‌دهند: توهم، وانمودسازی و دیدن-در (Kenney, 2004: 108-109).

۳۸. Ernst Gombrich (۱۹۰۹-۲۰۰۱)، تاریخدان اتریشی هنر.

39. Non matching

۴۰. اگر می‌توانیم جنبه‌های غیرمتناسب بازنمایی را در نقاشی به این سهولت نادیده بینگاریم، ظاهراً این کار هنگام مشاهده‌ی تصاویر واقع‌گرایانه‌تر از نقاشی‌ها بسیار راحت‌تر خواهد بود و تطبیق‌دادن واقعیت تجربه‌شده و تصویر دیده‌شده به نحوی روان‌تر صورت خواهد پذیرفت.



نوشت که می‌توانستند عکس‌ها را بر مبنای ابژه‌هایشان از هم تمیز دهند، حتی باینکه صحنه، نورپردازی و نقاط دید در آن عکس‌ها با هم تفاوت داشت. دانتو گمان کرد که ممکن است حتی کیوتراها تفاوت‌های سبکی را در عکس‌هایی که بازمی‌شناسند ادراک و تصاویر را رده‌بندی کنند (Kenney, 2004: 105).

۵۹. Andreas Gursky، عکاس معاصر آلمانی.
۶۰. به‌عنوان مثال، یکی از این تصاویر هشت راهروی شلوغ در یک فروشگاه را نشان می‌دهد و تصویر دیگر، ده‌هزار نفری را نشان می‌دهد که در یک کنسرت راک هستند (Kenney, 2004: 106).

61. Basic visual information

62. Higher-order processing

63. Inculcate

۶۴. با وجود این، ویلیام چارلتون (William Charlton) اشاره می‌کند که تصاویر عمیقاً ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند و برتری‌های مشخصی نسبت به نگریستن به ابژه‌ها دارند. به نظر او احساساتی که از نگریستن به تصاویر داریم، احتمالاً بسیار قوی‌تر از احساساتی‌اند که از نگریستن به افراد واقعی، حیوانات واقعی و حتی اشیاء بی‌جان داریم (Kenney, 2004: 107).

۶۵. Crispin Sartwell، فیلسوف معاصر آمریکایی و استاد کالج دیکسون.

66. Causal antecedent of recognition

۶۷. همان‌گونه که گفتیم، نظریه‌های ارتباط علی که از دید کنی (۲۰۰۴، ۱۰۵) شامل نظریه‌ی شفافیت و نظریه‌ی بازشناسی می‌شوند و ما نظریه‌ی بازن را به آنها افزودیم، بر ارتباط‌های نمایه‌ای و شمایی تأکید می‌کنند.

68. Causal chain

69. Rigorous determinism

70. The Ontology Of Photographic Image

۷۱. باید دریابیم که منظور بازن از "مداخله‌ی خلاقانه" چیست تا بدین سبب بتوانیم تفاوت نوشته‌های تایپ‌شده با ماشین تایپ و مقولاتی چون عکس و فیلم را مشخص کنیم. بازن بر این باور است که بازنمایی‌های عکاسانه دارای تأثیر ویژه‌ای هستند که با توصیفات نوشته‌شده یا برخاسته از حافظه‌ی انسان متفاوت است. به عقیده‌ی او تصاویری که به نحوی عکاسانه از افراد تهیه می‌شوند، مثلاً عکس‌ها یا فیلم‌ها، دارای ابژکتیویته‌ای هستند که از فرایند خودکار عکاسی ناشی شده است. این نکته به این معنا است که بازن حضور انسان در فرایند بازنمایی را اساساً مانع ابژکتیویته نمی‌داند، بلکه با مداخله‌ی خلاقانه‌ی او به‌نحوی که محل فرایند خودکار شود سر ناسازگاری دارد (Brubaker, 1993: 60, 63).

۷۲. والتون نمی‌گوید که صرفاً "احساس می‌کنیم" درگذشتگانمان را می‌بینیم یا اینکه عکس‌ها نسخه‌های روگرفت یا بازتولید و جانشین واقعیت‌اند، بل بر این عقیده است که کسی که به عکسی نگاه می‌کند، خود صحنه‌ی واقعی را می‌بیند. در مبحث او ارتباط

عدم روشننگری راجع به مواضعی که ذکرشان رفت، گویی می‌توان هر دو برداشت را از نظریات او داشت.

۴۷. Richard Wollheim (۱۹۲۳-۲۰۰۳)، فیلسوف بریتانیایی.

۴۸. ایمی اشمیتز Amy Schmitte بر این گمان است که دیدن-در می‌تواند آموزش داده شود. بینندگان می‌توانند مهارت‌ها و دانششان را بهبود بخشیده و بدین ترتیب تمامی معانی بازنمایی شده در یک اثر را ببینند (Kenney, 2004, 110).

49. Two-foldness

۵۰. درواقع، تشریح والهیم از دولایگی به این سادگی‌ها هم نیست. او در عوض اندیشیدن به دو تجربه‌ی مجزا که به نحوی هم‌زمان رخ می‌دهند، بازنمایی تصویری را دو جنبه از یک تجربه‌ی واحد می‌داند. تفاوت دو تجربه و دو جنبه از یک تجربه چیست؟ به نظر می‌رسد که یگانه تفاوت این باشد که دو جنبه از یک تجربه، غیر قابل جدا شدن هستند، اما در هم نمی‌آمیزند (Kenney, 2004: 111).

51. Intentional content

۵۲. از دید کنی (۲۰۰۴، ۱۱۱) یکی از مشکلات نظریه‌ی دیدن-در این است که والهیم توضیحی در این مورد نمی‌دهد که چگونه می‌توانیم ابژه را در تصویر بازشناسی و یا شناسایی کنیم. او در عوض اینکه دیدن-در را تشریح کند، می‌گوید که دیدن-در نیازی به تشریح شدن ندارد، چون آن قدر طبیعی است که همگی ما به نحوی ضمنی آن را می‌فهمیم. مشکل دیگر از دید کنی این است که اگر با والهیم هم‌نظر باشیم، هنر ترومپل اویل (trompe l'oeil) مقوله‌ای بازنمودی قلمداد نمی‌شود، چون شامل تجربه‌ی دولایه نیست.

۵۳. دو نوع نظریه‌ی تشابهی وجود دارد و هر دو آنها بر پایه‌ی این ایده‌اند که تصاویر به ابژه‌هایشان شباهت دارند. این بدین معنی است که ماهیت شمایی ارتباط نشانه-ابژه مورد تأکید قرار می‌گیرد. نظریه‌های تشابهی به نحوی ویژه بر محوری تمرکز می‌کنند که ابژه را به نشانه مرتبط می‌کند. این نظریه‌ها در مورد محور ارتباطی که سازنده را به بیننده مرتبط می‌کند، چیزی نمی‌گویند، چون بیننده و سازنده را نادیده می‌انگارند. نظریه‌های تشابهی، هم به پرنده‌ها اطلاق می‌شوند و هم به انسان‌ها، بنابراین الزامی به مهارت‌های تفکری سطح بالا نیست (Kenney, 2004: 105).

54. Intuitive

۵۵. به‌عنوان مثال، عکسی ۴ در ۶ اینچی از یک انسان از بسیاری از انحاء نمی‌تواند شبیه به انسانی با وزنی ۱۱۰ پوندی باشد. برای فهمیدن منظور کسی که می‌گوید این تصویر شبیه به ابژه‌اش به نظر می‌رسد، باید بدانیم منظور آن شخص چه نوعی از همانندی است و این‌که کدامین انواع از این شباهت‌ها، شباهت‌های مربوطی هستند، بستگی به بافتار context تصویر و عادت custom دارد (Kenney, 2004: 105).

56. Symmetrical

57. Cognitive

۵۸. در واقع آرتور دانتو Arthur Danto راجع به کیوتراهایی



فهرست که می‌توانند کمک‌کننده باشند از این قرارند: الف) گاهی اوقات برای دیدن یک وجه می‌بایست از قوه‌ی تخیل نیز بهره گرفت؛ مثلاً برای این که یک مثلث را به‌مثابه نیمی از یک متوازی‌الاضلاع ادراک کنیم باید نیمه‌ی دیگر آن متوازی‌الاضلاع را خیال کنیم، اما در برخی دیگر از موارد چنین نیازی نداریم. می‌توان گفت که وجوه دسته‌ی دوم، وجوهی طبیعی‌تر از دسته‌ی اول هستند، ب. برای دیدن برخی از وجوه (همچون مثال معروف اردک-خرگوش)، می‌بایست با ظاهر آنها آشنایی داشته باشیم، اما مثلاً برای دیدن یک ضربدر به چنین آشنایی‌ای احتیاج نداریم.

87. Projection rules.

۸۸. ویتگنشتاین در نظریه‌ی خود از فرم منطقی *logical form* سخن به میان می‌آورد و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: آنچه هر تصویری، به هر فرمی که می‌خواهد باشد، برای به تصویر کشیدن واقعیت می‌بایست با واقعیت در آن اشتراک داشته باشد. او بر این باور است که تصاویر منطقی *pictures logical* می‌توانند جهان را تصویر کنند. در تحلیلی که ویتگنشتاین از بازنمایی در اختیارمان قرار می‌دهد، هر کدام از هنرها به‌منزله‌ی مجموعه‌ای از قوانین قلمداد می‌شوند؛ به‌عنوان مثال تصویر یک گربه بر روی یک زیرانداز، بسته به این که توسط یک نقاش مصری دوره‌ی سلسله‌ها ترسیم شود یا یک نقاش کوبیست، می‌تواند قوانین مختص به خود را برای بازنمایی داشته باشد؛ بنابراین، مقوله‌ی بازنمایی، طبق برداشتی که ویتگنشتاین از آن دارد، مقوله‌ای اخلاقانه است تا تقلیدی. طبق نظریات او هنرمند می‌بایست مجموعه‌ای از قوانین را یا "فرض کند" یا "جرح و تعدیل کند" و یا ابداع کند و بیننده نیز می‌بایست قوانینی را که هنرمند "نیت" کرده است بداند تا بتواند آنچه را که در تصویر بازنمایی شده است ادراک کند (Carney, 1981: 181-182). می‌توان این‌گونه گفت که در فرایند دیدن وجوه، تفسیر اولاً یک کنش است و دوماً وقتی تفسیر می‌کنیم در واقع گمانه‌زنی می‌کنیم و فرضیه‌ای را بیان می‌کنیم که ممکن است در نهایت نادرست بودنش ثابت شود. مثلاً ممکن است شکل خطی مکعب را جعبه‌ی شیشه‌ای، یک شی ساخته‌شده از سیم، جعبه‌ای بدون در و... قلمداد کنیم؛ اما در واقع چنین برداشتی از تفسیر با اهداف ویتگنشتاین تناسب ویژه‌ای ندارد. به نظر او حتی با وجود این که تفسیر کردن نوعی از فکر کردن است، تمامی فکر کردن‌ها تفسیر کردن نیستند. او این‌گونه می‌نگارد که "آیا فکر کردن است؟ آیا دیدن است؟" نمی‌تواند به این معنی باشد که "آیا تفسیر کردن است؟ آیا دیدن است؟" (Budd, 1987: 11).

۸۹. Patrick Maynard، فیلسوف معاصر و استاد دپارتمان فلسفه، دانشگاه وسترن انتاریو.

۹۰. همچنین مینارد عکس را تصویری نمی‌داند که چیزی را تصویرنمایی می‌کند. او عکاسی را فرایندی می‌داند که برای ثبت اطلاعات جهان واقع طراحی شده است، اما ممکن است که اطلاعات درون عکس، چیزی را تصویرنمایی نکنند. به عبارتی، برخی از عکس‌ها اطلاعاتی راجع به صحنه‌ی اصلی به ما می‌دهند، اما این اطلاعات

مکانیکی به این دلیل مقوله‌ی مهمی است که ادراک چیزها همسان داشتن ارتباطی مستقیم با آنها به روشی خاص است. والتون عکاسی را به‌منزله‌ی نوعی ارتباط مکانیکی مستقیم می‌بیند. برخلاف این، او نقاشی و دیگر شیوه‌های بازنمایی دستی را مکانیکی نمی‌داند و بر این باور است که نقاشی‌ها شفاف نیستند؛ بنابراین، ابژه‌ها به نحوی مکانیکی مسبب عکس‌های برداشته‌شده از خود و تجربه‌های بصری بینندگان می‌شوند و به همین دلیل است که بیننده آنها را از طریق عکس‌ها می‌بیند. در جواب باید گفت که پدیده‌های دیگری نیز به نحوی طبیعی رخ می‌دهند، اما نمی‌توان از طریق آنها چیزی را دید که مسبب آن پدیده‌ها بوده است؛ مثلاً ردپا یا دود. همچنین والتون بر این باور است که حتی اگر عکس تیره‌تر یا روشن‌تر از حد معمول چاپ شده باشد، همچنان می‌توانیم تصویر ابژه را از طریقش ببینیم. در جواب باید گفت که این باور نادرست است، چون عکسی که کاملاً سفید یا سیاه شده باشد نمی‌تواند با این گفته تناسبی داشته باشد (Martin, 1986: 796-797).

73. Naturalness

74. Similar mistake

75. Picture

76. describe

۷۷. لازم به ذکر است که نه تصاویر و نه واژه‌ها واقعاً تمامی خصوصیات چیز بازنمایی شده را در خود ندارند. به‌عنوان مثال واژه‌ی گل و تصویر گل، هیچ‌کدام بوی گل نمی‌دهند، با وزش باد تکان نمی‌خورند و رشدی ندارند. براین مبنا می‌توان گفت که هر نوعی از بازنمایی، دارای ویژگی‌های متمایز به خود است (استرنبرگ، ۱۳۹۳، ۳۳۱).

78. Picturing

79. System-relative

80. Simplistic

81. Similarity

82. Dynamic recognition

۸۳. به ویژه سیما-بازشناسی *face-recognition* دارای پویایی بسیاری است. سیما می‌تواند با خندیدن، اندوهگین شدن و دیگر حالت‌ها تحریف شود، باین‌حال آن را بازمی‌شناسیم (Kenney, 2004: 104).

84. Aspect

۸۵. Ludwig Wittgenstein (۱۸۸۹-۱۹۵۱)، فیلسوف اتریشی.

۸۶. ما با انواع وجوه سروکار داریم که در هر کدامشان امری حسی و امری منطقی به انحاء و نسبت‌های گوناگون با هم می‌آمیزند. همچنین قبل از این که متوجه وجهی از یک ابژه شویم، می‌توانیم به انحاء متفاوتی آن ابژه را به نحوی آبی ببینیم. ما با دو نوع دیدن مواجهیم: دیدنی که قبل از متوجه شدن وجه رخ می‌دهد و دیدنی که بعد از آن رخ می‌دهد. ویتگنشتاین فهرستی از ویژگی‌ها را ذکر می‌کند که وجوه را از هم تفکیک می‌کنند (Budd, 1987: 2). برخی از موارد این



می‌کند که عکسی را خلق کند و در واقع نقاشی را به‌مثابه نوعی فرایند ساخت عکس انجام می‌دهد. روش‌های ساختی که می‌توانند در محتوای اطلاعات ثبت‌شده تغییر ایجاد کنند و حتی ترفندهایی که می‌توانند قبل از مرحله‌ی ثبت عکاسانه باعث تغییر در محتوای صحنه و در نتیجه تغییر در محتوای اطلاعات ثبت‌شده شوند، مورد پذیرش این نظریه قرار گرفته و حاصل تمامی آنها عکس محسوب می‌شود (همان، ۱۷۷-۱۷۸، ۱۸۰-۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۹-۱۹۰).

۹۴. دلیل لوپس برای این ادعا آن است که تمامی این هنرها چون به مرحله‌ی ثبت عکاسانه ختم شده یا از آن ناشی می‌شوند، عکاسانه محسوب می‌شوند. بر مبنای قواعد نظریه‌ی جدید، آثار عکاسانه‌ی ناب تصاویری‌اند که به روشی غیر از روش ثبت عکاسانه که فقط متعلق به عکاسی است، ساخته نشده باشند. همچنین هنری بودن این آثار در گرو چنین خصیصه‌ی است.

منابع فارسی

استرنبرگ، رابرت (۱۳۹۳)، روانشناسی شناختی، ترجمه‌ی سید کمال خرازی و الهه حجازی، تهران: سمت.
امامی سیگارودی، عبدالحسین؛ دهقان نیری، ناهید؛ رهنورد، زهرا و نوری سعید، علی (۱۳۹۱)، روش‌شناسی تحقیق کیفی: پدیدارشناسی پرستاری و مامایی جامع‌نگر، ۲۲ (۶۸)، ۵۶-۶۳.
باستین، حامد و حجتی، محمدعلی (۱۳۹۵)، مفهوم بازنمایی در نظریه‌ی زیست معنایی میلیکان. منطق پژوهشی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۲۷ (۲)، ۲۸-۱.
مافی تبار، آمنه؛ کاتب، فاطمه و حسامی، منصور (۱۳۹۵)، تناظر بازنمایی تصویری و نظم در هنرهای تزئینی از منظر ارنست گامبریج (مورد مطالعاتی: طرح پارچه‌های محرمات). فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، ۵ (۲۱).
مک‌آیور لوپس، دومینیک (۱۳۹۶)، چهار هنر عکاسی (جستاری فلسفی)، ترجمه‌ی حامد زمانی گندمانی، تهران: پراگر.
نقیب‌زاده، احمد و فاضلی، حبیب‌الله (۱۳۸۵)، درآمدی بر پدیدارشناسی به‌مثابه روشی علمی. پژوهشنامه علوم سیاسی، ۱ (۲)، ۳۰-۵۳.

منابع لاتین

Allen, Richard. "Representation, illusion, and the cinema." *Cinema Journal*, 32.2 (1993): 21-48.
Atencia-Linares, Paloma. "Fiction, nonfiction, and deceptive photographic representation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70.1 (2012): 19-30.
Benovsky, Jiri. "Three kinds of realism about photographs." *The Journal of Speculative Philosophy*. 25.4 (2011): 375-395.
Brubaker, David. "Andre Bazin on automatical-

[تمامی] اطلاعات صحنه‌ی اصلی نیستند و صحنه‌ی اصلی را نمی‌توان [تماماً] در آنها دید. بر این مبنای، ممکن است که عکس از تصویرنمایی ناتوان باشد و می‌توان عکس‌هایی گرفت که از حدود مرز تصویرنمایی صرف و خوانا بودن فراتر می‌روند؛ به‌عنوان مثال اگر عکسی خارج از وضوح باشد یا با سرعت پایین از ابژه‌ی متحرکی گرفته شده باشد، آن عکس ابژه را تصویرنمایی نمی‌کند، اما "برخی از" اطلاعات ابژه را همچنان حفظ می‌کند (لوپس، ۱۳۹۶، ۱۶۳-۱۶۴).

۹۱. لوپس به پیروی از دان ویلسون (Dawn Wilson) بر این باور است که عکاسی شامل چندین مرحله است. اولین مرحله‌ی عکاسی عبارت است از یافتن صحنه‌ای برای عکاسی کردن که نقطه‌ی دید دوربین نیز جزئی از آن است. فرایند عکاسی به‌واسطه‌ی وجود این صحنه است که وارد مرحله‌ی بعدی‌اش می‌شود. در مرحله‌ی دوم، توسط طول‌موج‌های مختلف نور، تصویری نوری light image از صحنه بر سطحی حساس به نور افکنده می‌شود و این تصویر نوری، از حیث تکنیکی مشاهده‌ناپذیر است. همچنین تصویر نوری ممکن است بسیاری از اطلاعات مورد نیاز برای تصویرنمایی صحنه را نداشته باشد. مرحله‌ی سوم، مرحله‌ی ثبت این تصویر نوری تشکیل‌شده بر ابزاری ذخیره‌ساز چون فیلم یا حسگر است. در این میان اگر ابژه یا دوربین حرکت کنند یا اگر سرعت عکس‌برداری بسیار پایین باشد، ابژه‌ها به شکلی محو ثبت شده یا اساساً ثبت نمی‌شود. با وجود این تا اینجا عکسی وجود ندارد، چون هنوز چیزی به‌عنوان تصویر ارائه نشده است. در مرحله‌ی چهارم، "برخی از" اطلاعات ثبت‌شده به شکل تصویر ساخته می‌شوند. مرحله‌ی چهارم که همانا مرحله‌ی ساخت تصویر است، از فناوری‌های متفاوت الکترونیکی، شیمیایی و مکانیکی بهره می‌برد (لوپس، ۱۳۹۶: ۱۶۵-۱۶۷).

92. The New theory of photography

۹۲. لوپس پس از معرفی نظریه‌ی جدید و بر مبنای آن، عکاسی غنائی (Lyric Photography) را معرفی می‌کند. طبق اصول عکاسی غنائی، عکس‌ها ملزم به این نیستند که با ردیابی ویژگی‌ها، به نحوی مستقل از باور، به تصویرنمایی بپردازند. عکس غنائی، حاصل ساخت اطلاعات ثبت‌شده‌ی تصویری نوری صحنه‌ی عکاسانه است. به بیان لوپس، تصویرگرایان نشان از ظهور نسل عکاسان معاصر داشتند که در ساخت تصاویر ثبت‌شده هیچ نوع ممنوعیتی احساس نمی‌کردند و امروزه فهرست ترفندهای ساخت تصویری گسترده‌تری پیدا کرده است. بر این اساس، فرسینه‌ها، نقاشی‌های دیواری چاپ‌شده به روش جوهرافشان و برخی از نقاشی‌های گرهارد ریشر (Gerhard Richter) که همگی بر مبنای اطلاعات عکاسانه‌اند، عکس‌های نابی محسوب می‌شوند. آثار ریشر عکس‌هایی‌اند که نقاشی برای ساخت آنها به خدمت گرفته شده است؛ بنابراین، در عکسی که نقاشی برای ساختنش به خدمت گرفته شده است، تصویر ساخته‌شده، به دلیل این‌که بر مبنای اطلاعات ثبت‌شده‌ی عکاسانه است، از نوعی فردیت طفره می‌رود. به بیان لوپس آثاری چون آثار مذکور ریشر، نوعی از نقاشی‌اند که منکر بیان شخصی در نقاشی‌اند و او به این قصد نقاشی



- Lopes, Dominic M. Mc IVER. "Imagination, illusion and experience in film." *Philosophical Studies*, 89.2 (1998): 343-353.
- Martin, Edwin. "On seeing Walton's great-grandfather." *Critical Inquiry*, 12.4 (1986): 796-800.
- Nanay, Bence. "Perception and imagination: amodal perception as mental imagery." *Philosophical Studies*, 150.2 (2010): 239-254.
- Novitz, David. "Picturing." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 145-155 : (1975) 34.2 و
- Savedoff, Barbara E. "Transforming images: Photographs of representations." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50.2 (1992): 93-106.
- Schellenberg, Susanna. "Belief and desire in imagination and immersion." *The Journal of Philosophy*, 110.9 (2013): 497-517.
- Von Brevern, Jan. "Resemblance After Photography." *Representations*, 123.1 (2013): 1-22.
- Walton, Kendall L. "Pictures and make-believe." *The Philosophical Review*, 82.3 (1973): 283-319.
- Walton, Kendall. "Depiction, perception, and imagination: Responses to Richard Wollheim." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60.1 (2002): 27-35.
- ly made images." *The Journal of Aesthetics and Art* (1993).
- Budd, Malcolm. "Wittgenstein on seeing aspects." *Mind*, 96.381 (1987): 1-17.
- Carney, James D. "Wittgenstein's theory of picture representation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40.2 (1981): 179-185.
- Casey, Edward S. "Imagination: Imagining and the image." *Philosophy and Phenomenological Research*, 31.4 (1971): 475-490.
- Dilworth, John. "Varieties of visual representation." *Canadian journal of philosophy*, 32.2 (2002): 183-205.
- Gabriel, F. Giralt. "Realism and realistic representation in the digital age." *Journal of film and video*, 62.3 (2010): 3-16.
- Harris, N. G. E. "Goodman's account of representation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31.3 (1973): 323-327.
- Hopkins, Robert. "What do we see in film?." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66.2 (2008): 149-159.
- Kenney, Keith. "Representation theory." *Handbook of Visual Communication*. Routledge, 2004. 121-138.
- Lopes, Dominic. *Understanding pictures*. Oxford University Press, 1996.



In Seeking The Common Ground of the Pictorial Representation Processes (A Semiotic Essay in Picture)

Hamed Zamani

Ph.D Student in Visual Arts, Faculty of Visual Arts, University of Tehran

(Received: 26 Dec 2019, Accepted: 27 Jan 2020)

The pictorial representation processes are of the most problematic, and at the same time, important issues that we face to in visual arts. Many thinkers have spoken about them and each of them has seen this issue from some point of view and presented some theories, and each of these theories has also set out some discourse and resulted in the other discourses that sometimes are very constitutional. Needless to say, such a breadth requires us to deal with the common ground of some numbers of the most fundamental of these insights. What is done in this essay is the consideration of some of the most important of these theories based upon the Charles Sanders Peirce's semiotics, so as to find out whether we can find some common ground, while not so much limited, between these theories and whether we finally can identify some particular kind of audience. The result is that the theories under our discussion introduce some particular audience to us who is the reactive audience and can't make any change in the picture before her. Then these theories, with all of the trivial and important differences they have, tell us about an audience's subjective states who doesn't want to roll up the sleeves and transform or transpose the representational relationships. She is the one who is accustomed to thinking and as though this thinking never is to be resulted in some physical action. The reactive audience who can't or don't want to change anything, in the eyes of each of these theories has a particular personality. In some of them, she is imaginative, and in some others is down-to-earth and rational somehow. Some see her as somebody who is shifty and has an obscure mindset. We would set up a study based upon the Kith Kenney's categorization concerning representation theories which itself is based upon the Peirce's point of view about the signs, and we must say that the distal

task is to lend weight to existence of some common ground between the sign-based theories. We would organize the theories which Kenney observes and add them some other perspectives, and in some cases go deep into the concepts and noise out some more details about them as much as possible so as to find out whether Kenney has overlooked some prospects -and that in our view is the case. We would make the case for some similarities between these theories and capture that our brother's brain that seems to be intricate, is near enough simple really. The proximal task then is to focus upon the main mood of these theories which in turn speaks for the conceptions incepted and conceived through some normal person's mind. Thus our discussion is mainly concerned with the notions regarding the individuals whose mental states are under our scrutiny. As you would see, each of these theories are fit into the Kenney's categorization with an eye to the main elements of them in constitutive relation to the kinds of the sign, but these encapsulations are not decisive anyway, and we point to this issue now and then somehow.

Keyword

Peirce's Semiotics, Pictorial Representation, the Status of the Audience, Pign-Based Representation