بررسی اهمیت نشانه شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی

فرشته دیانت
مربی، عضو هیأت علمی دانشگاه الزهرا
Email:f.dianat@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۵/۳۱

چکیده:

با توجه به اولیـــن نمونه‌های هنر مفهومی که عکس‌ها نقشـــی اصلـــی در اجرای آثار مفهومی دارند. این مقاله برآنســـت، تا با بررســـی اهمیت نشانه‌شناسی در عکس‌های مفهومی، طبـــق نظریه پیرس، به اهمیـــت دلالت‌های معنایی در آثـــار هنر مفهومی بپردازد. با این سوال که، عکس چه نقشـــی در دلالت‌های معنایی هنر مفهومی دارد؟ بنا به یافته‌های این پژوهش می‌توان گفت، عکس ســـند تلقی می‌شود و رویکردی به واقعیت دارد؛ بنابراین به گونه‌ای پای ثابت هنر مفهومی به شمار می‌رود. همچنین از آنجایی که عکس‌ها بیش‌ترین شباهت را به موضوع دارند، نشانه‌های شمایلی به حساب می‌آیند که گاهی نقش نماد و گاه نقش نمایه پیدا می‌کنند و در انتقال معنا و مفهوم اثر هنری، نقشی اساسی و محوری بازی می‌کنند.

روش تحقیق در این مقاله، توصیفی- تحلیلی و در برخی موارد میدانی است و شیوه گردآوری منابع نیز میدانی و کتابخانه‌ای است. نتیجه بررسی این است که، عکس با تأکید بر واقعیت، خاصیت‌های شمایلی، نمایه و نمادین، امر دیداری و تجسدزدایی، روایت داستان، تجربه و ... نقشی مهم و اساسی در هنر مفهومی بازی می‌کند.

واژگان کلیدی: عکاسی، هنر مفهومی، دلالت معنایی، ایران

مقدمه

با پیدایش و گسترش تنوع شـــاخه‌های هنر جدید از دهه ۶۰ میلادی، عکاســـی به علت دسترسی آســـان، ثبت و پایداری زمان، شـــاهدی بر واقعیت بودن، یکی از رسانه‌های اصلی در هنر مفهومی به شـــمار می‌رود. به این ترتیب مقاله حاضر با توضیح این شـــاخه از هنر جدید و معرفی هنرمندان پیشگام آن (هنرمفهومی) سعی دارد تا به نقش کلیدی و اساسی عکس و دلالت‌های معنایی در هنر مفهومی بپردازد. از یافته‌های این مقاله می‌توان به نقش مهم عکاســـی در هنر مفهومی اشاره کرد. بعلاوه اگر بپذیریم که نشانه‌شناســـی شـــامل مطالعه بازنمایی و فرایندهای آن است، برای نشانه‌شناسان «واقعیت همیشـــه با نوعی بازنمایـــی همراه اســـت»(چندلر، ۱۳۸۶: ۹۵). عکس‌ها به دلیل آنکه یکی از رسانه‌های بازنمایی عصر حاضر هستند، همواره نسبت و پیوندی با واقعیت دارند و در تفسیر نشانه‌شناسان به نشانه‌های شمایلی و گاه به نشانه‌های نمایه‌ای دسته‌بندی می‌شوند. البته در این تقسیم بندی، متن عکاســـی را نباید متنی منفرد و جدا در نظر گرفت. از این رو پیش‌بینی می‌شود که همواره ردی از نشانه‌های پیدا و پنهان زمان، از طریق ثبت واقعیت و بازنمایی به متن عکس‌ها منتقل شـــود(کامران و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۶). لذا با مطالعه نظریات نشانه‌شناسان نوین، مانند سوســـور [۱] و پیرس [۲]، و نیز دلالت عکس‌ها بر واقعیـــت، می‌توان نتیجه گرفـــت که دلالت‌های نمادین و ضمنی، در آثار هنر مفهومی نقشـــی اساسی بازی می‌کنند.

پیشینه‌ی پژوهش

از آنجا که نشانه‌شناســـی آثار هنری، نقش مهمی در انتقال معنا دارد، هنرمندان بسیاری بدان پرداخته اند مقاله محمد حسن‌پور، با عنوان «ماهیت وجودی استویودم و پونکتوم [۳] در عکس»، سال ۹۰، در مجله علمی-پژوهشی نقش مایه منتشر شـــد. وی در مقاله خود به اثبات دلالت‌های معنایی مبنی بر نظریه رولان بارت در اتاق روشـــن می‌پردازد. «نشانه‌شناسی زمان و گذر آن در عکس‌های یادگاری»، نوشته افسانه کامران و همکاران، در ســـال ۹۲ منتشر شـــد. مقاله «نشانه‌شناسی نمادهای شـــهری در عکس های یادگاری» نوشـــته افسانه کامران، منتشـــر در ســـال ۹۲، نیز در زمینه نشانه‌شناســـی و عکس نوشته شـــده اســـت. هنر مفهومی به دلیل تأکید بر ماهیت معنا در خوانش اثر هنری، مورد توجه پژوهشـــگران هنری بوده است. اما تاکنون مقاله‌ای درباب دلالت معنا در آثار هنر مفهومی مورد کاوش قرار نگرفته است. این مقاله ضمن معرفی آثار هنرمندان اولیه هنر مفهومی و هنرمندان ایرانی، که از عکس به عنوان رسانه‌ای برای دلالت معنا و انتقال مفهوم اســـتفاده کرده‌اند، به وجود دلالت معنا در آثار هنر مفهومی می‌پردازد.

پس از مطالعه تاریخ هنر جدید و آثار بـــه نمایش درآمده در نمایشـــگاه هنر مفهومی و هنر جدید مـــوزه هنرهای معاصر تهران ســـال‌های ۸۰-۸۱ و با بررسی آثار اولیه هنر مفهومی، که در تاریخ شـــکل گیری این هنر به نمایش درآمده اند، این مقاله بر آن اســـت تا هنر مفهومی را به طور جداگانه بررسی کند و به نقش عکس در آن بپردازد. همچنین مطالعه نظریات نشانه‌شناســـانی چون پیرس در به ثمر رسیدن این تفکر که دلالت‌های معنایی با تأکید بر شمایل و نماد، نقشی محوری در آثار هنر مفهومی را بازی می‌کنند، پر اهمیت بوده اســـت. مطالعه کتاب «هنر مفهومی» نوشته مارزونا دنیلو، مقاله «هنر و عکاسی» نوشته فیلیپ دوبوا و مطالعه نظریات نشانه‌شناس نوین چالرز ســـندرز پیـــرس، ضرورت مطالعـــه و تحقیق بر روی نقش عکاســـی و دلالت‌های معنایی در هنر مفهومی را پررنگ ســـاخت. از نتایج این مقاله می‌توان به نقش غیر قابل انکارعکس در هنر مفهومی اشاره کرد.

روش پژوهش

این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی نوشته شده است و نیز شیوه گردآوری منابع آن، میدانی و کتابخانه‌ای بوده است.

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناســـی دانش بررســـی تمامی پدیدارهای فرهنگی اســـت که به نظام‌های نشانه‌شناســـیک تعلق دارند، و گفته اکو [۴] اثبات این نکته است که «فرهنگ در بنیان خود، ارتباط اســـت»(احمدی، ۱۳۸۲: ۷). نشانه‌شناسی معطوف است به پژوهش انواع شیوه‌هایی رفتاری انسان در جریان ارتباطات او. زبان یکی از نظام‌های نشانه‌ای و به نظر بعضی نظام بنیادین نشـــانه‌ای است(جنســـن، ۱۳۸۱: ۵۷). از دهۀ ۱۹۵۰، به این

سـو، نشانه‌شناسـی همچون روش پژوهش، به ویژه، در دو قلمرو شناخت دلالت‌ها و ادراک سـاز و کار ارتباط‌ها به کار رفته اسـت(همان: ۶). نشانه‌شناسی راه‌گشای شناخت معنا یا معناهای اثر است(همان: ۹). نشانه‌شناسی در حکم یاوری است که به درک دلالت‌های اثر یاری می‌رساند. نشانه‌شناسی معلوم خواهد کرد که نشـانه‌ها از چه چیز ساخته شده‌اند و قوانین حاکم بر آن‌ها کدامند. پیرس از نشانه‌شناسی به معنای «نظریه‌دلالت» نیز نام برده است(احمدی،۱۳۹۲: ۱۳ و ۲۲).

نشانه‌شناسـی به مطالعه فرم‌های با معنایی می‌پردازد که در همه انشعابات عکاسی، نقاشـی، گفتمان‌های بصری و غیر از آن، یافتنی است(سونسون، ۱۳۸۷: ۵۹). از علم نمادشناسی می‌آموزیم که ما در جهانی مملو از نشانه‌ها زندگی می‌کنیم و هیچ راهی برای شناخت آن‌ها نداریم مگر از طریق نشانه‌ها و نمادهای طبقه‌بندی‌شده(Chandler,2001:9).

نظریه پیرس و نشانه‌شناسی عکس

نشـانه چیزی اسـت که نزد فردی خاص بر چیزی دیگر، در بعضی وجوه و قابلیت‌ها، دلالت می‌کند(Pierce,1931:58). پیرس نشانه‌ها را سه گونه دسته‌بندی کرده‌است؛ دسته‌بندی سـوم، امروز از مشهورترین دسـته‌بندی‌ها به شمار می‌رود. در این دسته‌بندی، نشانه‌ها به سـه دسته شمایلی، نمایه ای و نمادین تقسـیم می‌شـوند نشانه‌های شـمایلی بر اساس شباهت نشانه با موضوع استوارند. همچون تصویری از کسی یا چیـزی. هرگونه علامت همچون علایـم بیماری یا علایم رسیدن توفان، نشـانه نمایه‌ای است. نشـانه‌های نمادین بر اسـاس قراردادهای نشانه‌شناسیک اسـتوارند. نشانه‌های شمایلی بیش‌تر منش «خصلت نما» دارند، یعنی منش اصلی موضوع را نشـان می‌دهند، و البته دلالت‌های ضمنی را نیز به همراه دارند(احمدی، ۱۳۹۲: ۴۴). نشـانه‌های شـمایلی و نمادین در عکس‌های هنر مفهومی نقشی اساسی بر عهده دارند. پیرس یک بار نوشـت: «یگانه راه بـرای ایجاد ارتباط مستقیم با یک ایده استفاده از شـمایل است»؛ و حتی افزود که تأویل از راه تبدیل هر نشانه به نشانه‌ای شمایلی امکان‌پذیر اسـت(احمدی، ۱۳۸۲: ۲۶). نشانه شـمایلی نشانه‌ای است استوار بر شباهت صوری میان دال و مدلول، یا به زبان پیرس میان مبنای نشانه و مورد تاویلی آن. یک عکس یا پرده نقاشی نشانه شمایلی است. در نظام نشانه‌شناسی او، نمایه، نشانه‌ای اسـت که ارتباطی مسـتقیم با سـوژه خود دارد، مانندِ دود و آتش. در حالی که شـمایل، مدلی اسـت که از سوژه تقلید می‌کند و یا همانند آن است(لاگرینج، ۱۳۹۱: ۲۸۱).

در دوران اخیر، نخسـتین نشانه‌شناسی که بر وجوه نمایه‌ای عکاسـی تأکید کرد، مالدونادو(۱۹۷۴-۱۹۷۹) بوده اسـت. او در تقابل با نظریه تصاویر عرف‌گرای اکو، شـمایل باثبات را طرح می‌کند. درحقیقت، بنابر دیدگاه مالدونادو، شمایل‌های باثبات، افزون بر شـباهت خود با موضوعی که آن را توصیف می‌کنند، به مثابه ردّی از عنصر آفریننده خود نیز به حساب می‌آیند. همچون تصاویر اشعه ایکس و عکس‌های معمولی. در اینجا، مجاورت واقعـی میان تصویر و مرجـع آن، ارزشِ شـناختی تصویر را تضمین خواهد کرد(سونسون، ۱۳۸۷: ۵۱). چالرز سـندرز پیرس مدعی بود کـه باید عکس را یک نشانه نمایه‌ای دانست. نشانه‌ای بر مجاورت، نه مشابهت، که بر دو سطح بیان و محتوا را دلالت می‌کند. در حقیقت از دید پیرس، عکس تنها از یک منظر، نمایه به حسـاب می‌آید و از نقطه نظری دیگر می‌تواند همچنان شمایل باقی بماند(همان، ۵۰).

رمـزگان: مفهوم رمز در نشانه‌شناسی بسـیار بنیادی است. سوسور با رمزگان بیانی، سـر و کار داشت و تأکید می‌کرد که نشانه‌ها به تنهایی معنادار نیسـتند و فقط وقتی در ارتباط با یکدیگرند، تفسیرپذیر می‌شوند. در واقع رمزگان از نظر دنیل چندلر چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشـانه‌ها معنا می‌یابند. نمی‌تـوان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیسـت، نشـانه نامید. رمزگان، نشـانه‌ها را به نظام معنـادار تبدیل می‌کند و بدین ترتیب باعث ایجـاد رابطه میان دال و مدلول می‌شود. همچنین قراردادهای رمزگان، نشانگر بعد اجتماعی در نشانه‌شناسی هستند. یک رمز مجموعه‌ای از فرایندهاست که کاربران یک رسانه، مثلا عکاسی یا سینما با آن‌ها مأنوس هسـتند. در واقع همانطور که اسـتیوارت‌هال گفته است: «بـدون کارکرد یک رمز هیـچ گفتمان قابـل درکی وجود ندارد»(چندلر، ۱۳۸۶: ۲۱۹).

بنابر اعتقاد دوبوآ، در اولین نظریه‌های نشانه‌شناختی، عکس به مثابه آیینه‌واقعیت، یا به اصطلاح پیرسـی، یک شمایل در نظر گرفته شد. هنگامی که نسل مشهور شمایل‌شکنان از راه

می‌رسند، ضمن رد نظریه متداول نشانه‌ها ادعا می‌کنند که حتی عکس نیز، برداشتی رمزگذاری شده از واقعیت، یا به تعبیر پیرس همچون یک نماد است(Dubois,1981:233) در عکس‌ها، زمینه‌های بیرونی، یا محیط‌های ارائه‌دهنده، صورت‌هایی از تعبیر و تأویل هستند. از این نظر، آن‌ها، مانند هر گونه تفسیر، باید برای ارزیابی صحت، بی‌طرفی، عقلانیت و پیامدهایشان، بررسی شوند(برت، ۱۳۸۰: ۱۴۳).

هنر مفهومی

سل‌لویت[۵] نام «هنر مفهومی» را نخستین‌بار ۱۹۶۷، در مقاله «چند پاراگراف در باره هنر مفهومی» به‌کار برد (وود، ۱۳۸۳:۴۸).

به گفته پال وود[۶] «اگر بخواهیم به هدف هنر مفهومی بپرداریم، باید دو ویژگی اساسی و تاریخی هنر غرب، یعنی تولید اشیایی برای مشاهده و خود عمل مشاهده را نادیده انگاریم»(همان: ۱۰). زیرا در هنر مفهومی اهمیت شیء هنری یا موضوع از میان می‌رود؛ و در نهایت ایده هنرمند مورد توجه قرار می‌گیرد. در واقع هنر مفهومی تلاش دارد تا بر وجه فکری و ذهنی اثر هنری و نیت هنرمند آن، تأکید ورزد. اما این ایده برای مخاطب قطعیت ندارد و هر که رو به روی اثر قرار گیرد، می‌تواند معنای متفاوتی از آن دریافت کند و یا مفهوم آن را بسط دهد. حاضرآماده[۷]های مارسل دوشان[۸] نیز یکی از پیشینه‌های هنر مفهومی محسوب‌می‌شود. از هنرمندانی که این جنبش را پایه‌ریزی کردند، می‌توان به داگلاس هیوبلر[۹]، لارنس وینر[۱۰]، جوزف کاسوت[۱۱] و رابرت بَری[۱۲] که آثارشان را در سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۶۹ م در این زمینه به‌نمایش گذاشتند، اشاره کرد(قره باغی، ۱۳۸۰: ۵۹ و ۶۰).

هنر مفهومی و نشانه شناسی

در اوایل دهه ۱۹۷۰، باز بودن فضای آوانگاردیسم(هستی هنر) آن را با خطر محدودشدن رو به رو کرد. نمایه اصول متعارف هنری را در تمامی جبهه‌ها به چالش می‌کشید. به نظر می‌رسد که یک تحول همه‌گیر در اولویت‌ها، تمامی علوم انسانی و حتی زمینه‌های دیگر را تحت‌الشعاع قرار داده بود. این دوران شاهد آغاز نفوذ نظریه‌های فرانسوی بر مطالعات فرهنگی انگلیسی زبان بود. اغراق نیست اگر بگوییم که شکل‌های تحلیلی وام گرفته از نظریه زبان شناسی فردینان دو سوسور، از طریق آثار رولان بارت بر تمامی هنرها مسلط گشت. واژه‌های «دال»، «مدلول»، « نشانه‌ها» و «نشانه شناسی» به یکباره زبان مستعار بحث‌های فرهنگی شد(وود، ۱۳۸۳: ۶۲).

دلالت‌های معنایی و عکاسی

رولان بارت، دلالت‌های صریح و ضمنی عکس را به عنوان دستاوردی مهم در مطالعه نشانه شناسانه عکاسی مطرح ساخت. هر عکس به مثابه متن، می‌تواند علاوه بر معنای ظاهری و یگانه (دلالت‌های صریح آن)، معنایی درونی و ضمنی نیز داشته باشد، خوانش عکس باید بر پایهٔ کشف این دلالت‌ها و به خصوص دلالت نوع دوم شکل بگیرد. می‌توان چنین هم گفت که دلالت ضمنی عکس یا تصویر، معطوف به ساختار ذهنی و مجموعه‌ای از تجارب شخصی و احساسی مخاطب است. در نتیجه دلالت‌های ضمنی تصویر برای هر فرد، جنبه‌ای اختصاصی دارد که با فرد دیگر متفاوت است. دلالت ضمنی، متکثر است و دلالت صریح، یگانه. دلالت ضمنی معطوف است به پیش داشت، پیش زمینه، و پیش‌فهم‌های مخاطب(مفسر) در برابر متن. خواه متن نوشتاری باشد، خواه تصویری؛ همچون عکس یا نقاشی(حسن پور، ۱۳۹۳: ۱۱). عکاسی در آغاز برای اینکه غافلگیر کند، از موضوعات مهم عکاسی می‌کرد. اما خیلی زود و با حرکتی معکوس و آشنا، از هر چه عکس می‌گیرد، آن را مهم می‌کند. بدین ترتیب« هر چیز و هر جور» به حد اعلای ارزش تبدیل می‌شود(بارت، ۱۳۹۳: ۶۳).

هنر مفهومی و عکاسی

در هنر مفهومی از تمام عوامل تشکیل‌دهنده تصویری و عناصر بصری مانند پرسپکتیو، تغییرات نوری، حتی بیانی و زبانی در جهت شکل‌گیری استفاده می‌شود. در نتیجه ابزار و مواد مورد استفاده، فرایند اثر هنری و حاصل آن، تماماً بر معنای اثر و هنرمند، دلالت و تأکید دارند. اما این عوامل به‌کار گرفته شده در تصویر برآنند تا جنبه ظاهری و فیزیکی را به نفع نیروی ذهنی همسو گردانند. از سویی دیگر، گاه تنوع اشکال و به‌کارگیری ابزار و مدیوم‌های

گوناگون و ترکیبی از آن‌ها به چشم می‌خورد.

به همین علت، عکس در ایـــن حوزه گاهی عـــلاوه بر نقش ثبت‌کنندگی گامی فراتر می‌گذارد و خود ابژه اصلی نمایش اثر به‌شمار می‌رود. همچنین گســـترش رسانه‌ها و دسترسی آسان به آن‌ها، خصوصاً عکاســـی باعث جذب یا استفاده این رسانه در آثار هنرمندان دیگر رشته‌ها نیز شده‌است. از دیگر مواردی که در هنر مفهومی به‌چشم می‌خورد: اشیاء عادی و روزمره‌ای که با هدف هنر تولید نشـــده‌اند، از زمینه کاربردی خود خارج می‌شـــوند و به زمینه‌ای ناآشنا، یعنی هنر منتقل می‌گردند. این دقیقاً همان چیزی اســـت که در عکاسی نیز به‌چشم می‌خورد. زیرا شـــیئی که بعداً عنوان هنری دریافت خواهد کرد، به منظور عکاسی یا هنر مفهومی تولید نمی‌شود؛ بلکه برعکس این اشیای روزمره هستند که از محیط‌شان جدا شـــده و در بافت هنری قرار می‌گیرند. در حقیقت آنچه مورد ستایش قرار می‌گیرد، ایده‌ای است که آن شیء عادی روزمره را از محیط خود جداکرده و در زیـــر مجموعه آثار هنری قرار داده‌است. «ادعا می‌شود که این هنر به منزله پایه‌ای‌است که تقریباً تمامی هنر معاصر بر آن تکیه دارد» (وود،۱۳۸۳:۱۳).

هنرمند هنر مفهومی می‌خواهد تأکید بر مادیت را تا آنجا که ممکن اســـت، تخفیف دهد یا به شـــیوه‌ای تناقض‌آمیز از آن بهره بگیرد. پس باید این هنر، بـــا مقتصدانه‌ترین ابزار ممکن بیان شود. هر ایده‌ای را که با دو بعد بهتر بیان می‌شود، نباید با سه بعد بیان نمود. ایده‌ها را می‌توان با عکس، یا کلمه یا هر راهی که هنرمند بخواهد، بیان کرد و در این میان فرم اهمیتی ندارد(له ویت، ۱۳۹۵: ۷۵).

نقش عکاسی در هنر مفهومی به روشـــنی قابل اثبات است؛ اگر چه گاه خط‌کشی و مرزبندی برای قرارگیری آثار در این حیطه غیرممکن می‌نماید. نقش مســـتقیم عکاسی و حضور آن، چه به‌عنوان رسانه مورد اســـتفاده و یا ماده اصلی و ثانویه غیر قابل‌انکار اســـت. در ادامـــه، این مقاله به بررســـی نقش نشانه‌شناسی در آثار هنرمندانی که از عکس به عنوان رسانه اصلی برای انتقال مفهوم استفاده کرده‌اند، می‌پردازد.

جوزف کاسوت

یکی از اولین نمونه‌های جنبش هنـــر مفهومی، که اکنون اثر کلاسیک این جریان محسوب می‌شود، «یک و سه صندلی»

تصویر ۱- جوزف کاسوت، یک و سه صندلی (مأخذ: Marzona, 2005:10)

اثر جوزف کاسوت است(تصویر ۱). این اثر عبارت است از: یک صندلی چوبی تاشو، یک عکس از همان صندلی و یک عکس بزرگ شده از تعریف صندلی در دایره‌المعارف. با نمایش این چیدمان، در واقع هنرمند این پرسش را مطرح می کند که کدامیک بیانگر هویت واقعی صندلی است؟ خود صندلی، عکس آن و یا متن دایره‌المعارف در مورد آن؟ به عبارت دیگر، خود شیء، ارائه عکس آن و یا توصیف کلامی آن؟ کدامیک؟ آیا صندلی به کمک یکی از این سه عامل قابل کشف و درک است، یا به کمک بعضی و یا همه آن‌ها؟ و یا اینکه از طریق هیچ‌یک نمی‌توان به حقیقت صندلی پی برد؟(لویی اسمیت، ۱۴۷:۱۳۸۵). این اثر در نحوه چینش، ترکیب عناصر و یا کیفیت ظاهری و تجسمی، بحث خاصی را به میان نمی کشد. اما آنچه که قطعاً قابل بحث است، اصالت معنا و دلالت در هر یک از سه وجه، شیء، عکس و متن است؛ و نوعی قیاس منطقی، مبنی بر این که کدام یک، واقعیت صندلی را ابراز می‌دارد(سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۵۱). این مفهوم‌گرایان، برای رساندن پیام خود، گاه از فرمول ابداعی جان بالدساری،[۱۳] یعنی قرار دادن تصویر و متن در کنار یکدیگر استفاده می کنند(جنسن، ۱۰۳:۱۳۸۱).

گاهی نوشته یا متن که به شیوه‌هایی نوشتاری، صوتی، تصویری ثبت شده است؛ به پیامی ارجاع دارد که به شکل فیزیکی مستقل از فرستنده و دریافت کننده عمل می کند(Chandler, 2001:11)

به نظر سوسور زبانشناسی بخشی از «علم همگانی نشانه شناسی» است، اما بخشی بسیار مهم. بارت معتقد است: نشانه‌شناسی در برخورد با پدیدارهایی غیر زبان‌شناسیک، دیر یا زود ناگزیر می‌شود که زبان را در نظر گیرد، نه همچون یک الگو، بل به مثابه محتوای بحث خود. این زبان‌ها زبان‌شناسیک نیستند، زبان‌هایی درجه دومند که واحد آنان نه واج‌ها و تکواژها، بل قطعه‌هایی وسیع‌تر از سخن هستند، قطعه‌هایی که به موضوع ها یا دوره‌هایی مرتبط می‌شوند که معنای آن ها فراتر از زبان می‌رود، اما هرگز از آن مستقل نمی‌شود(Barthes, 1972:10).

در این اثر که از نمونه‌های اولیه هنر مفهومی به شمار می‌رود، نقش عکس، انکارناپذیر است.

نخست چنین می‌نماید که عکس خود بیانگر است و نیازی به تفسیر کلامی (یا هر شکل دیگر تفسیر) ندارد. اما به روش‌های گوناگون امکان ارائه معنایی ضمنی هست. اینجا تفسیر «ساختار تصویر» را دگرگون می کند و به چیزی جدا از آنچه نشان می‌دهد، دلالت می کند(احمدی، ۱۳۸۲: ۶۰).

در این اثر، عکس صندلی، نشانه‌ای شمایلی و نمایه‌ای است. شمایلی، چون بر شباهت با موضوع اصلی استوار است. نمایه‌ای، چون ردی از حضور واقعیت را دربر دارد. توضیح صندلی، نشانه‌ای نمادین است؛ چون بر پایه زبان شکل گرفته و در آن قرارداد اهمیت می‌یابد. در کل، حضور خود صندلی، عکس صندلی که نشانه‌ای شمایلی و نمادین است و توضیح صندلی که نشانه ای قراردادی است، به دلالت معنایی در این اثر مفهومی می‌پردازند. به نظر متز[۱۴] هر تصویر قابل قیاس با واج نیست، و برخلاف نظر بسیاری از نظریه‌پردازان تکواژ نیز محسوب نمی‌شود. هر تصویر معنایی را مطرح می کند، اما نه معنایی قراردادی. از این دیدگاه، تصویرها و نماهای سینمایی، حتی از جمله‌های زبانی نیز فراتر می‌روند. هر تصویر و هر یک از اجزای آن، همواره به واقعیتی باز می گردد. در تصویر، دال و مدلول به یکدیگر نزدیک‌تر هستند. تصور ذهنی ما، به تصویری که می‌بینیم پیوند می‌خورد. اما در زبان، واحدها بر اساس قراردادهای نشانه شناسیک معنا می‌دهند. در واحدهای زبانی دال و مدلول از هم جدا هستند؛ تصویر با موضوع نسبتی نزدیک دارد، اما واژه از موضوع بسیار دور است. به گفته مشهور متز در تصویر، مورد غیردستوری وجود ندارد. پس می‌توان گفت که در تصویر، برخلاف زبان، نشانه‌ها به گونه‌ای فوری و مستقیم زاینده دلالت معنایی هستند(احمدی، ۱۳۸۲: ۱۶۲ و ۱۶۳).

اگر اصل ماهیت‌شناختی تصاویر دست‌نگار بر مبنای مجاورت میان تصویر و عامل تولیدکننده است، در تصویر عکاسی با اصل مشابهت میان حضور عینی چیزی در جهان خارج و تصویر ثبت شده آن مواجهیم. این نکته همان چیزی است که از اصل این همان گویانه عکس‌ها، می‌توان از آن یاد کرد. این اصل مانع از آن می‌شود که دال یک عکس با مدلول های فراوانی مرتبط گردد؛ یا آنکه برعکس، یک مدلول به دال‌های بسیاری برگردد. در حقیقت، دال تصویر عکاسی به شکلی یگانه اشاره به صحنه‌ای است که در یک مقطع زمانی و مکانی مشخص واقع شده است(مقیم نژاد، ۱۳۹۳: ۴۵).

ویکتوربرگین

در اثری با عنوان «راه عکس»، او عکس‌هایی از کف اتاق گرفت که باید در نمایشگاه نصب شده و به اندازه‌ای بزرگ می‌شدند که مطابق با اندازه واقعی کف اتاق می‌رسید. (تصویر ۲) این عکس‌ها در اتاق نمایشگاه طوری روی زمین قرار می‌گرفت که دقیقاً جای قسمتی را که از آن عکاسی شده بود، می‌پوشاند. بدین شکل در «راه عکس» برگین، واقعیتی عینی را به شکل عکس ارائه می‌داد، و این اثر، سوالات کلی را در رابطه با بازنمایی تصویری ایجاد می‌کرد. هم‌زمان، اثر برگین در کارکرد شیء که اکنون با بازنمایی تصویری آن در هم آمیخته شده بود، مداخله می‌کرد. زیرا دیگر نمی‌شد بر روی عکس(همچون کف اتاق) راه رفت(Marzona, 2005: 50). در اینجا تصویر اهمیت دارد؛ به این اعتبار که تفکیک کردن تصویر و تغییر دادن مفهوم آن، از بیلبورد گرفته تا دیوار گالری، موضوع اصلی را تشکیل می‌دهد. در هر دو حال، از ما خواسته می‌شود که اساس قضاوت خود را بر پیام اثر متمرکز کنیم، زیرا شیوه ارائه این آثار به عمد از نشان دادن هر نوع ویژگی شخصی، امتناع می‌ورزد؛ به طوری که گاه غیر ممکن است کار یک هنرمند را از دیگری تمیز دهیم. در این میان، به هر رو، پیام اثر نیز به همین‌سان به فراموشی سپرده خواهد شد(جنسن، ۱۳۸۱: ۱۰۳). در اینجا عکس‌ها غیر از کارکرد شمایلی که بر شباهت استوار است، کارکردی نمادین نیز می‌یابند. همان‌طور که اشاره شد، دلالت ضمنی در نشانه‌های نمادین اهمیت دارند. لذا این عکس‌ها، اگر چه بر دیوار نصب نشده‌اند، به دلیل شباهت به موضوع، منشی شمایلی پیدا کرده‌اند؛ از آنجایی که بر روی کاغذ عکس چاپ شده‌اند، کارکردی نمادین پیدا کرده‌اند؛ و دالی بر حضور معنی داشته‌اند و مخاطبان را از راه رفتن بر روی عکس‌ها باز می‌دارند. زیرا طبق قرارداد، عکس اثر هنری به حساب می‌آید. عکس بودن و چیدمان، نقشی تازه به پارکت‌های کف گالری می‌دهد. در واقع کف‌پوش، نقش کاربردی خود را از دست داده و در همنشینی با لایه‌های دیگر(با عکس‌های دیگر)، نقش یا به عبارت فنی‌تر ارزش نشانه‌ای تازه‌ای می‌یابد. این عکس بر کارکرد هم دلالت می‌کند، ولی به واسطه متریال عکس و مجاورت با عکس‌های دیگر، ارزش کارکرد به‌شدت کمرنگ می‌شود و به واسطه دیگر فریم‌ها، ارزش نشانه‌ای کاملا متفاوتی می‌یابد(سجودی، ۱۳۹۱ :۶۸). آنچه در این اثر و نشانه‌شناسی آن قابل اهمیت است، متریال عکس و مکان است. عکس‌ها در گالری، مکانی که معمولا آثار هنری در آن به نمایش گذاشته می‌شوند، ارائه شده است، اما این شیء (که در اینجا همان عکس است) در محل متعارف خود قرار ندارد. پس این اثر ارزش نشانه‌ای تازه‌ای پیدا می‌کند، و یک فرآورده (تصور سنتی نسبت به هنر) نیست، بلکه فرآیندی است محصول روابط پیچیده تعاملی بین لایه‌های هم‌نشینی و رمزگان متفاوت فرهنگی(همان: ۷۱)؛ تمامی غافلگیری‌ها، تابع نافرمانی و تمرّد هستند. عکاس، همانند آکروبات‌باز، نباید به قواعد احتمال یا حتی قواعد امکان اعتنا کند. در نهایت او نباید به قواعد جذابیت وقعی بگذارد. عکس هنگامی «غافلگیر» می‌کند که ندانیم به چه علت گرفته شده است(بارت، ۱۳۹۲: ۶۳).

تصویر ۲- ویکتور برگین، راه عکس (مأخذ: Marzona, 2005:53)

جایگاه دوربین در مقام یک ابزار ثبت مکانیکی بدین معنا نیست که تصاویر آن، در مقایسه با نقاشی، از هر گونه جهت‌گیری مبرا باشد. این قضیه امروزه بیش‌تر خود را نشان می‌دهد و هر کسی، از سیاستمداران گرفته تا پسامدرنیست‌ها به خوبی از اینکه چگونه تصاویر رسانه‌ها می‌توانند به گونه‌ای ارائه شوند تا اهداف خاصی را برسانند، آگاه هستند. در دوره

کنونی، توانایی دوربین برای شـــکل‌دهی مجـــدد به جهان، پذیرفته شده است (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۱۸).

با اســـتفاده از یک قیاس هنری، می‌توان گفت، این امر واقعی نامحســـوس به مانند «نقطه غیبی» عمل می‌کند. یعنی به مانند چیـــزی که نمی‌تواند بازنمایی شـــود؛ اما بـــا این حال برسازنده عملِ بازنمایی اســـت(ژیژک، ۱۳۸۴، ۲۲). آذرنگ معتقد اســـت: «ماهیگیری شـــکار نیســـت، صید است. در ماهیگیری شما موجودی را از محیطش خارج می‌کنید و به یک محیط دیگر می‌آورید و همچنین باعث مرگش می‌شوید؛ اما در شکار، شما موجودی را در محیط زندگی‌اش می‌کُشید. عکاســـی مثل ماهیگیری اســـت... همه ما به «شـــکار» دنیا می‌رویم نه«صید» دنیا» (آذرنگ، ۱۳۸۴: ۵۶).

برند و هیلا بخر

ایـــن زوج هنرمنـــد آلمانی از ابتـــدای آشنایی‌شـــان پروژه عکاســـی مشـــترکی را با موضوع «معمـــاری صنعتی» آغاز کردند (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۱۰۸). موضوع کار این دو عکاس آلمانی، در برج‌های پیـــچ در پیچ بر معماری صنعتی متمرکز است(تصویر ۳). آن‌ها موضوع را در عکس‌های سیاه و سفید، بزرگ از جلو ترســـیم کردند؛ معمولاً خط افق، در اکثر کارها پایین قرار دارد. نور همگن و بی‌تغییر بوده است و موضوعات در پس‌زمینه آســـمان تیره عکاســـی شـــده‌اند. عکس‌ها به صورت ۹ تایی در یک تابلو قرار می‌گیرند و در آن‌ها تغییرات یک نوع ســـاختمان ویژه به وضوح قابل مشاهده است. آن‌ها هیچ شکی در قابلیت عکاســـی، برای ترسیم واقعیت، و نشان دادن اطلاعات ظاهری شیء، نداشتند. در نگاه مقایسه‌ای به عکس‌های بکر درمی‌یابیم که حتی در طراحی یک معماری کاربردی، گفته معروف «فرم از کارکـــرد تبعیت می‌کند» تا حدی صادق اســـت. با اینکه یک برج آبی فرانسوی کارکردی مثل یک بـــرج امریکایی دارد، اما طراحـــی آن کاملاً متفاوت است(Marzona, 2005: 38). این مجموعه شاهدی است بر نخستین تلاش‌های مفهومی با استفاده از رسانه عکس. این ویژگی عمدتاً به ارائه منظم و سریالی آثار، فاصله‌گیری از بیان احساســـی و تأثیرگذاری دراماتیک و نیل افراطی به انتزاع در عکس‌هایی منجمـــد و عینیت‌گرا، مربوط می‌شود(ســـمیع آذر، ۱۳۹۱: ۱۰۹). از منظر نشانه‌شـــناختی، تصاویر در این کیفیت هیچ‌گونه جنبه نمادین ندارنـــد؛ و همچون نمایه، یا ایندکس‌ها، نشانه‌هایی واقعی و موثق به نظر می‌رسند(همان: ۱۱۰). مفهوم‌گرایان در پـــاره‌ای موارد عکس‌هـــای خود را همتای نقاشـــی‌ها و (یا مجســـمه‌ها) می‌دانند، که به میزان بی‌سابقه‌ای بزرگ شده‌اند(جنســـن، ۱۳۸۱: ۱۰۳). به گفته رولان بارت، فیلم و عکاسی، محصولات ناب انقلاب صنعتی‌اند. آن‌ها بخشی از میراث و سنت نیســـتند. همین امر، تجزیه و تحلیلشان را بسیار دشوار می‌کند(Barthes، 1392:23).

تصویر ۳- برند و هیلا بخر، برج‌های پیچ در پیچ (مأخذ: Marzona, 2005:41)

نشانه‌های دیداری در حکم حضور چیزهایند که مستقل از ما و به شکلی در خود وجود دارند. برعکس، نشانه‌های تصویری، در حکم غیاب چیزهایند. ما جهان را بـــا تصویر به تصویر در می‌آوریم. هیدگر در ســـخنرانی «تصویر جهـــان» (۱۹۸۳) چنین نظر داد: «آنچه دوران مدرن را از دوره‌های دیگر متمایز می‌کند، این اســـت که جهان یک‌ســـر تبدیل به تصویر شده اســـت.» تصویر اینجا به همان معنای «افق محدود به قاب» به‌کار رفته اســـت: تصویر جهان، آن‌گاه که در بنیانش دانسته شـــود، به معنای تصویری از جهان نیست، بل جهان است که همچون تصویر شناخته می‌شود. هر چه هست- در کلیتش- اکنون چنان دانسته می‌شـــود که نخست هست، سپس فقط

تصویر ۴- حسین والامنش، اشتیاق و تعلق، (مأخذ: http://seemorgh.com)

در هستی خود به وسیله انســـان به نظم در می‌آید(احمدی، ۱۳۸۲: ۲۷).

در اینجا نیز عکس‌ها به دلیل نمایش موضوع واقعی، نشانه‌ای شمایلی می‌یابد؛ شـــباهت تصویر بر موضوع به ایجاد دلالت معنایی که در اینجا نقض فرم از کارکرد تبعیت نمی‌کند، یاری می‌رساند.

در اثر حسین والامنش به نام «اشـــتیاق و تعلق» که در سال ۱۹۹۷ م. اجرا شـــد، فرش قشـــقایی که هنرمند بیست سال روی آن زندگی کرده و کودکش روی آن بزرگ‌شده، در محل طبیعی و زیبا در استرالیا روی زمین پهن می‌شود. والامنش آتشی در مرکز آن افزود، تا از این آتش، زندگی روحی جدیدی را بیافریند و گذشته‌اش را با حال پیونددهد(تصویر ۴).

در این اثر، تلاش او برای هماهنگ کردن خاطراتش با سرزمین جدیدی که در آن می‌زیست، قابل مشاهده است. در نمایشگاه هنرمفهومی که در سال ۱۳۸۰ در موزه هنرهای‌معاصر تهران اجراشـــد، این فرش در کف گالری در روی زمین پهن‌شده و قســـمت اعظم آن با مخمل ســـیاه‌رنگ پر می‌شود. و عکسی از فرش در حال ســـوختن به‌دیوار بالای آن آویخته می‌شود. ثبت واقعیت در عکس، موجب‌شـــد تا حســـین والامنش از عکس به عنوان شاهدی بر عمل انجام‌شده-سوختن فرش- استفاده‌کند. در واقع نزدیکی مکان قرارگیری عکس و فرش، باعث پیوند واقعیت رخ داده در عکس با فرش کنار آن اســـت. عکس در اینجا شاهدی اســـت بر انجام عملی در گذشته، که روایت را به شکل تصویری بیان می‌کند.

به عقیده اکو «نشانه‌شناســـی با هر چیزی که بتواند همچون نشانه به نظر آید، سر و کار دارد. نشانه‌ها تمامی آن چیزهایند که بتوانند به جای چیـــز دیگر دلالت معنایـــی یابند. وجود چیزهای دیگر ضروری نیســـت. یعنی نباید لزوماً در جایی و لحظه‌ای که نشـــانه آنجا و آن زمان بیانگر است وجود داشته باشـــد(Chandler, 2001: 9). در اینجـــا عکـــس کارکردی شـــمایلی و نمایه‌ای پیدا می‌کند. کارکرد شمایلی، بر مبنای شـــباهتش با فرش و کارکرد نمایه‌ای، برای ردی و نشانی از چیزی که در گذشته وجود داشته است.

در حقیقت چیزی مثل عکس، آنی نیســـت. همه عکس‌ها در زمانی کوتاه یا بلند نوردهی می‌شـــوند و هر عکس بیانگر جزئی مجزا از زمان اســـت. زمان همیشه حاضر است. عکس بیانگر زمانی است که در آن گرفته شده است و در تاریخ تصویر منحصر به فرد اســـت. عکس به گذشـــته و آینده اشاره دارد، فقط تا جایی به حال مربوط می‌شود. گذشته از طریق حفظ یادگارهای گذشته و آینده از طریق پیش‌گویی وضع موجود.

عکس اگر همچون داستان خوانده نمی‌شود باید به‌عنوان نماد خوانده شود (سارکوفسکی، ۱۳۸۳: ۴۷).

«امروزه، تجربه‌های تجسمی که عکاسی میدان عمل آن‌هاست مسائلی را مطرح می‌کنند که ممکن است هم نقاشی باشد و هم پیکره‌سازی و هم حتی مسائل صحنه پردازی. عکاسی نوعی چهارراه شده، که تقریباً تمامی کاربست‌های هنری در آن تلاقی می‌کنند» (میه، ۱۳۸۸: ۲۹۶).

بابک احمدی در کتاب ساختار و تأویل متن به این نکته می‌پردازد که هر اثر «دنیای نشانه‌های» ویژه خود را می‌آفریند و دلالت معنایی خاص خود را ایجاد می‌کند، از این رو واقعیتی است مبهم. هر مدلول در ذهن مخاطب «مورد تأویلی» است و از این رو، ما همواره با تأویل‌های گوناگون از هر اثر هنری رویارو می‌شویم. سوسور معتقد است که هیچ نشانه‌ای به خودی خود دریافت نمی‌گردد، بلکه در ارتباط با دیگر نشانه‌ها فهم می‌شود. هم دال و هم مدلول صرفاً به طور نسبی و در ارتباط با یکدیگر وجود دارند.

اثری که ندا رضوی‌پور و شهاب فتوحی در سال ۱۳۸۲، در یکی از برج‌های نیمه‌تمام مجتمع آتی‌ساز در تهران به‌نام سرشماری ارائه کردند نیز، نمونه دیگری است از کاربرد عکاسی در هنر مفهومی(تصویر۵). البته این اثر به لحاظ اجرا و جلب نظر مخاطبان عادی و اهل فن، در میان آثاری که تاکنون ارائه شده، بی‌نظیر می‌نمود. این دو هنرمند، ۷۰ عکس از چهره افراد عادی را در ابعاد ۱۶۰×۱۵۰ در قاب‌های خالی پنجره‌های برج شماره ۱۳ مجتمع آتی‌ساز به‌نمایش گذاشته بودند که با استفاده از تایمر، به نوبت با نوری که از پشت‌شان می‌تابید، خاموش و روشن می‌شدند؛ این موجب شده بود که اثر در شب جلوه‌ای غریب و جالب داشته باشد. این آدم‌ها گویی در این خانه‌ها زندگی می‌کنند و از پنجره بیرون را به‌نظاره نشسته‌اند. در این نمونه خاص، زندگی و پرسپکتیو حقیقی و مجازی در هم تلاقی پیدا می‌کنند. تلاقیِ ساختمان‌هایی که در واقع محل زندگی یا کار آدم‌هاست، با تصاویری از انسان‌هایی که وجود دارند و به واقع در این نوع ساختمان‌ها زندگی می‌کنند. ترکیب عکاسی با ساختمان‌ها، تا حد نوعی دگرگونی پیش می‌رود که طی آن، عکاسی فقط به یک چیدمان اکتفا نمی‌کند؛ بلکه خود بخشی از یک سازه می‌شود و بر واقعیت زندگی اجتماعی کنونی تأکید می‌کند.

از طرفی قرارگیری این آثار در مسیر بزرگ‌راهی که مخاطبان با سرعت از آن عبور می‌کنند، در لحظه اول آن‌ها را دچار شوک کرده و سپس با مفهوم درونی اثر درگیر می‌کند؛ و به‌نوعی، تنهایی و محصور بودن در این فضاهای خود خواسته و خودساخته را نمایان می‌سازد. اما وقتی برای بار دوم از کنارشان رد می‌شویم، این ساختمان حتی با وجود انسان‌های نمادین از پشت پنجره نیز همانند هزاران ساختمانی که هر روزه بی‌تفاوت و بدون اندیشیدن به بیش‌ترشدن طبقات یا کوچک‌تر شدن اندازه محیطی‌شان از کنارشان می‌گذریم، عادی جلوه می‌کند؛ و این دقیقاً کاری‌است که عکس انجام می‌دهد. عادی شدن آن‌چه در ابتدا عجیب، شگفت، غیرممکن و یا حتی غیرقابل باور است. مخاطبان گویی همه آن‌ها را از نزدیک می‌شناسند و در تنهایی و رنج و شادمانی آن‌ها شریک هستند. اصلاً هر یک از آن‌ها خود او هستند(به عنوان آینه عمل می‌کند) پس وحشتی در کار نیست، ما تنها نیستیم، همه آن‌ها نیز شرایط ما را دارند؛ مثل ما زندانی فضای زیست خویش هستند.

اومبرتو اکو می‌نویسد که تأویل کننده نشانه را می‌پذیرد، زیرا «قراردادی استوار به باورهای اجتماعی و از پیش تعیین شده» را قبول دارد(احمدی، ۱۳۸۲: ۳۱).

روژه باستید نیز در سال ۱۹۳۱ نوشت:«بی‌آنکه بخواهیم تأثیر خصوصیات فردی و توانایی‌های جسمانی (و روانی) افراد را انکار کنیم، به نظر ما محیط اجتماعی و فکری در کار هنری

تصویر ۵- ندا رضوی پور و شهاب فتوحی، سرشماری، ۱۳۸۲
(مأخذ: cd ارائه شده توسط موزه هنرهای معاصر)

تصویر ۶ و ۷ -مهران مهاجر، توپ و تاریخ گذشته، ۱۳۸۵، (مأخذ: مجموعه شخصی هنرمند)

اثری تعیین کننده دارد. از همین رو انسـان آفریننده زیبایی است؛ اما این زیبایی آفریده نمی‌شـود، مگر در واکنشی که انسـان آفریننده در مقابل کنش اجتماعـی محیط زندگی، از خود بـروز می‌دهد. پس در سرچشـمه اثر هنـری از یک سـو محیط اجتماعی و ویژگی‌هایش وجود دارند و از سوی دیگر آفریننده اثر و شـگرد خاص او در واکنش نشـان دادن به انگیزه‌های اجتماعی که وی در آن می‌زید. چند سـال بعد برجسته‌ترین شاگرد باستید، به زبان دیگری گفت که محیط اجتماعی خود یکی از عناصر آفرینش هنری است، عنصری که می‌باید نه از نظر ارزش تصویری، بلکه از نظر ارزش تبیینی آن مورد مطالعه قرار گیرد»(باستید، ۱۳۷۴: ۲۱).

ارائه عکس به‌عنوان {نماد}، به جای تصاویر رایج عکاسـی و نقاشی که در حقیقت نشانه‌های شمایلی مبتنی بر سلیقه و برداشت شخصی هنرمند هستند، تحلیل و ارزیابی مضمون تصویر را یک‌سـر به مخاطب واگذار می‌کند. در این مجموعه اثر به نوعی امکان منحصر به فردی برای بررسی (شیوه زندگی مدرن) نیز فراهم می‌شود(سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۱۱۰)

مهران مهاجر از جمله هنرمندان ایرانی است که به واسطه علاقه به عکاسی و آموختن زبان‌شناسی، غالباً عکس‌هایش در بازی تصویر و زبان درجدالند. از مجموعه‌های او می‌توان به «توپ و تاریخ گذشته» که در سال ۱۳۸۵، در گالری راه ابریشم به نمایش گذاشته شد، اشـاره کرد(تصویر ۶ و ۷)؛ که در آن از یک‌سری بطری پلاسـتیکی که اینک به‌عنوان یک سری مواد زائد و دورریختنی به‌چشم می‌آیند، عکاسی شده‌است.

این بطری‌ها علاوه بر این که مواد داخل آن اسـتفاده شده‌اند، اکثراً تبلیغات روی آن‌ها نیز کنده شده‌است. تنها چیزی که برای این اشیا باقی‌مانده و به‌عنوان مهم‌ترین موضوع عکس‌ها، بزرگ جلوه داده‌شـده، تاریخ روی آن‌هاسـت. اشـیایی که همیشـه پس از مصرف به‌عنوان یک زباله به‌چشم می‌آیند، اینک سـوژه اصلی و بیان‌کننده تاریخ هستند. تاریخی مثل شروع یا اتمام جنگ، یک کار، یک عشق و ... و آنچه در نگاه اول به دنبالش می‌گردیم و فقدانش را احساس می‌کنیم، تبلیغات روی این بطری‌هاست؛ زیرا اکثراً آنچه ما را شیفته خود می‌کند و به سمت محصولات می‌برد، تبلیغات است و نه صرفاً تاریخ روی این محصولات یا حتی خود محصول.

در این اثر، عکس مدیوم اصلی برای بیان موضوع اسـت و با استفاده از تجسم‌زدایی و نمایش اشیای روزمره که هریک از ما به نوعی بـا آن در ارتباطیم، وسـیله‌ای برای بیان این واقعیت اجتماعی گشته‌است.

در اینجا عکس نشانه‌ای شمایلی است که کارکردی نمادین نیز می‌یابد. هر عکسـی تبدیل به یک تصویر شده، از سطح نمایه ای به شـمایلی جابه جا می‌شـود، اما همواره نمایه‌ای باقی می‌ماند(لاگرینـج، ۱۳۹۱: ۲۸۶). «مفهـوم اصالت در هنر با اصل بودن، سـبک، مولف و امضا مشخص می‌شود. در عکاسی، این امر با گواهی و شهادت(آوردن گواه بر موجودیت

چیزی که عکاسی شده است)، معرفی(عکس‌ها به چیزهایی اشـــاره می‌کنند، بدون اینکـــه چیزی در مـــورد آن‌ها اظهار کنند)، یکتایی(مرجع عکس‌ها یکّه اســـت و تنها یک‌بار رخ می‌دهد- قابل تکثیر اســـت؛ اما قابل تکرار نیست)» مشخص می‌شود(Scott, 1999: 31).

نتیجه

تغییر نگرش‌ها به سوی هنر مفهومی به یک‌باره اتفاق نیفتاد. موج«مفهوم گرایی جهانی» در ظرف یک دهه به قلمرو هنر نفوذ پیدا کرد. هیچ لحظه یا رویداد خاصی را نمی‌توان به طور قطعی به عنوان نقطه شروع جریان هنر مفهومی معرفی کرد. اما تحقق نهایی این جریان در اواخـــر دهه ۱۹۶۰، و در پایان یک دوره رونق نســـبی اقتصادی و آزادی‌های اجتماعی در غرب به وقوع پیوست(سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۴۱). همان‌طور که اشاره شد، گاه تقسیم و مرزبندی در هنر مفهومی غیرممکن می‌نماید؛ اما نقـــش عکاســـی در هنر مفهومـــی به وضوح قابل‌مشاهده و غیر قابل‌انکار است؛ آنچه در این بخش مشهود اســـت، اینکه بیش‌تر از آثاری مثال آورده شـــود که با تأکید بر جنبه فکری و نیت هنرمند، در بخـــش هنر مفهومی قرار گیرند. البته ذکر مثال بر پایه الویت و اهمیت نقش عکاســـی در هنر مفهومی بوده است. همان طور که اشاره شد، اهمیت و تأکید بر واقعیت، نماد، ساخت پرسپکتیو و بازنگری زندگی شـــهری و اجتماعی، تأکید بر امر دیداری و تجســـدزدایی، روایت داســـتان، تکمیل‌کننده اثر و کارکـــرد اجتماعی و ... به وضوح غیر قابل انکار بودنِ اهمیت نقش عکاســـی در هنر مفهومی را ثابت می‌کنـــد. و دقیقاً به همین علت، حســـین والامنش به‌جای آن‌که فرش واقعی را در محیطی بســـته به آتش زند، عکســـی از این فرایند را به نمایش می‌گذارد. زیرا تجســـدزدایی عکس، لطمه‌ای بـــه پذیـــرش واقعیت وارد نمی‌کند. در اینجا سعی شد، چند مورد از کاربردهای عکس در هنر مفهومی با ذکر مثال ارائه شود؛ اما این به معنی نیست، که عکس فقط به همین منظور و مقاصد در هنر مفهومی به کار می‌رود؛ بلکه این فقط بخش کوچکی اســـت که به اثبات اهمیت نقش عکـــس در هنر مفهومی می‌پـــردازد. عکس به دلیل بازنمایی واقعیت، نشـــانه‌ای شـــمایلی به حساب آمده که به دلیل در برداشـــتن دلالت ضمنی، نقشی نمادین نیز می‌یابد.

آثاری را که بـــرای تکمیل و معنابخشـــی از عکاســـی بهره گرفته‌اند و بـــه برخی از آن‌ها در بالا اشـــاره شـــد، می‌توان نمونه‌های خوبی برای اثبات گفته فیلیپ دوبوآ، در اشاره به منطق نمایه‌ای در عکاسی، دانســـت؛ زیرا در تمام این موارد دوربین و عکاس باید بوده باشـــند تا تصویر شـــکل گیرد؛ و تصویر شکل‌گرفته، نشانه‌ای از سوژه ی از قبل موجود است؛ و این‌که وقتی ما با نمایه یا ردّ [۱۵] ارتباط داریم، بیش‌تر مساله پشت آن مطرح است؛ عامل به وجود آورنده‌اش بیش‌تر ما را متوجه کنش اثر می‌کند تا محصول تمام شده. در نمونه‌هایی که ذکر شـــد گاه ترکیب عکس و وســـایل روزانه‌زندگی که انســـان‌ها امروزه با آن‌ها درگیر هستند، به چشم می‌خورد؛ و این به نوعی یعنی پذیرش واقعیت در عکس. عکس در اینجا یادآور اعمالی است که در گذشته صورت گرفته و حالا تصویر بر تجسم عینی و حضور آن کفایت کرده و مخاطب را از بودن آن شیء می‌رهاند.

عکس به دلیـــل صامت بودن و ســـاخت جهـــان تصویری بر مخاطب، ایده خـــود را تحمیل نمی‌کنـــد؛ و از آنجا که در هنر مفهومی تأکید بـــر ایده هنرمند قـــرار دارد، در این هنر با اســـتفاده از عکاســـی و علم به این‌که تمام عوامل در آن، از زندگی روزمره سرچشمه می‌گیرند و تصویر دو بعدی ثبتی از زمان واقعی به شـــمار می‌رود، عکس بهترین وسیله برای کاربرد نماد، تأکید بر امر واقعی و حقیقی و نشـــأت گرفته از تجربه زیسته در زندگی روزمره است.

از جمله کاربردهای عکس در هنر مفهومی، تأکید بر اهمیت مواردی اســـت که به‌علت بیش از حد دیده شدن‌شان عادی جلوه می‌کنند. در حقیقت عکس با تجســـدزدایی و تأکید بر حس بصری به ما در رمزگشـــایی مفهوم و لایه‌های پنهانی آنچه که دیدنش را عادی می‌انگاشتیم، یاری می‌رساند.

این مقاله را با جمله‌ای از جِف وال [۱۶] به پایان می‌برم: «عکاسی در موفقیت هنر مفهومی نقشـــی بنیادین بر عهده داشـــته است»(وود، ۱۳۸۳: ۵۶).

پی نوشت‌ها:

1-Conceptual Art
2-Land Art
3-Video
4-Installation
5-Performance
6-Happening
7-Body Art
8-Sol LeWitt (1928) هنرمند امریکایی از رهبران جنبش مفهومی
9-Paul Wood
10- John Baldessari
11-Christian Metz
12-The"Ready Mades"
13-Marcel Duchamp(1887-1968) هنرمند فرانسوی که مرز میان هنر و اشیای عادی را از میان برداشت
14-Douglas Huebler
15-LawrenceWeiner(1942) (1997-1924)
16-Joseph Kosuth (1945)
17-Robert Barry(1936)
18-One&three Chairs (1965)
19-Trace
20 -Jeff Wall (1946)

منابع:

- آذرنگ، فرشید(۱۳۸۴). ***فراموشی***، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲). ***ساختار و تأویل متن***، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز
- احمدی، بابک (۱۳۹۲). ***حقیقت و زیبایی***، چاپ بیست و ششم، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان(۱۳۹۲). ***اتاق روشن***، ترجمه فرشید آذرنگ، چاپ چهارم، تهران: حرفه: نویسنده.
- باستید، روژه (۱۳۷۴). ***هنر و جامعه***، ترجمه دکتر غفار حسینی، چاپ اول، تهران: توس.
- برت، تری (۱۳۸۰). ***نقد عکس***، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی، تهران: نشر مرکز.
- جنسن، آنتونی اف(۱۳۸۱). ***پستمدرنیسم: هنر پستمدرن***، ترجمه مجید گودرزی، تهران: نشر عصر هنر.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶). ***مبانی نشانه شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، تهران: انتشارت سوره مهر.
- حسن پور، محمد (۱۳۹۳). ***هرمنوتیک عکس به مثابه متن***، مشهد: انتشارت ترانه.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۱). ***(مقالات اولین هم اندیشی نشانه شناسی هنر: نشانه شناسی لایه ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری)***، تهران: فرهگستان هنر.
- سارکوفسکی، جان(۱۳۸۳). ***چشم عکاس***، ترجمه ی اسماعیل عباسی، تهران: فصلنامه حرفه هنرمند، سال سوم، شماره ۹، صص ۴۸-۵۲
- سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۱). ***انقلاب مفهومی، تاریخ هنر معاصر جهان***، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- سونسون، گوران (۱۳۸۷). ***نشانه شناسی عکاسی در جستجوی نمایه***، ترجمه مهدی مقیم نژاد، تهران: نشر علم.
- کامران، افسانه. موسوی لر، اشرف السادات. رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۲). **نشانه شناسی زمان و گذر آن در عکس های یادگاری**، ***نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی***، دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۶۵۷۴.
- گراندبرگ، اندی (۱۳۹۲). ***بحران واقعیت***، ترجمه مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، تهران: فرهنگستان هنر.
- لاگرینج، اشلی (۱۳۹۱). ***درآمدی بر نظریه های عکاسی***، ترجمه حسن خوبدل، تهران: نشر شورآفرین.
- وود، پال (۱۳۸۳). ***هنر مفهومی***، ترجمه مدیا فرزین، تهران: هنر ایران.
- قره باغی، علی اصغر (۱۳۸۰). ***تبارشناسی مدرنیسم***، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.
- کاتالوگ نمایشگاه هنر مفهومی (۱۳۸۰). **موزه هنرهای معاصر**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی،
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۲). ***جهانی شدن و هنر جدید***، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- له ویت، سل (۱۳۹۵). ***بندهایی درباره ی هنر مفهومی***، ترجمه ابوالفضل توکلی شاندیز، تهران: نشریه حرفه هنرمند.
- مقیم نژاد، مهدی(۱۳۹۳). ***عکاسی و نظریه***، تهران: انتشارات سوره مهر.
- میه، کاترین (۱۳۸۸). ***هنر معاصر در فرانسه***، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: موءسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

- Barthes, R. (1972). *Elements of Semiology*. (Annette Lavers & Colin Smith, Trans.). London.: HILL AND WANG e NEW

YORK.
- Chandler, D. (2001). *Semiotics (The Basic).* USA & Canada: Routledge.
- Dubois, P. (1981). *Photography & Contemporary Art*. In Jean-Claude Lemagny; André Rouillé (Eds.), A History of Photography: Social & Cultural Perspectives, Cambridge: Cambridge University Press.
- Marzona, D. (2005). *Conceptual Art*. Taschen.
- Peirce, C.S. (1931-58). *Collected Writings (8 Vols.).* Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks (Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Scott. C. (1999). *The Spoken Image: Photography and Language*. London: Reaktion Books.
- Saussure, F. ([1916] 1983). *Course in General Linguistics* (Roy Harris, Trans.). London: Duckworth.

URLs:
- http://seemorgh.com retrieved on 2017.06.23.