

برهم کنش عکس و شعر در هم‌نشینی باهم

تاریخ دریافت ۱۳۹۹/۰۶/۲۸ | تاریخ پذیرش ۱۳۹۹/۰۹/۰۸

ثمین جواهریان^۱

محمد مهدی اخوی‌یان^۲

چکیده

پژوهش پیش رو به تحلیل برهم‌کنش عکس و شعر در هم‌نشینی باهم پرداخته است. جمع‌آوری داده‌ها با روش اسنادی و تحلیل نمونه‌ها با روش تحلیل متنی انجام شده است. جامعه آماری پژوهش در بردارنده کتاب‌های چاپ‌شده در تهران بین سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵ است. نمونه‌ها برای تحلیل به صورت گزینشی انتخاب شده است. تلاش شده از هر کتاب نمونه‌ای انتخاب شود که از لحاظ کیفی نماینده کل کتاب باشد.

تصویرسازی مناسب برای کتاب‌ها از دغدغه‌های اصلی ناشران است. برای دست‌یابی به روش مناسب تصویرسازی، این پژوهش به دنبال کشف ویژگی خاص عکس‌هایی بوده که برای هم‌نشینی با اشعار انتخاب شده‌اند. از نظریه‌های «بینامتنیت» و «ماهیت عکس‌ها» به عنوان چارچوب نظری پژوهش استفاده شده است. خاصیت بینامتنی متون، به خصوص عدم تعیین و تکثر معنایی، امکان هم‌نشینی شدن آن‌ها با یکدیگر را فراهم کرده و حاصل این هم‌نشینی متنی تازه و معنایی تازه است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که از میان چهار سطحی که در نظریه «ماهیت عکس‌ها» برای عکس تعریف شده (سطح فیزیکی، سطح نمایشی، سطح ذهنی و طراحی ذهنی)، «سطح ذهنی» فعال و زاینده عنصر مشترک تمامی عکس‌های انتخاب‌شده است و در این هم‌نشینی، المان‌های اصلی «سطح ذهنی» عکس در مضمون شعر نیز دیده شده‌اند.

واژگان کلیدی: ماهیت عکس‌ها، بینامتنیت، شعر، عکس، تصویرسازی.

مقدمه

تصویرسازی با عکس از روش‌های تازه تصویرسازی برای کتاب است. این پژوهش در پی یافتن روش تصویرسازی مناسب به سراغ کتاب‌های گزیده شعر و عکس رفته، تا از طریق تحلیل ویژگی‌هایی که باعث هم‌نشینی این دو متن شده به راه کار مناسب تصویرسازی دست یابد.

در کتاب‌های گزیده شعر و عکس که نمونه‌های این پژوهش‌اند، با عکس‌هایی از پیش‌انداخته مواجه‌ایم که نویسنده یا گردآورنده آن‌ها را برای هم‌نشینی در کنار منتخبی از اشعار برگزیده است.

رابطه متقابل عکس و ادبیات را می‌توان از دو جنبه کلی بررسی کرد. از یک سو، با عکس‌های روایی و داستان‌سرا (معمولاً صحنه‌آرایی شده) مواجه‌ایم؛ عکس‌هایی که از ابتدا بر پایه ادبیات شکل می‌گیرند یا متن ادبی و عکس در فرایندی هم‌زمان تولید می‌شوند. از سوی دیگر، هم‌نشینی خلاق عکس و ادبیات را شاهدیم. در این شاخه اخیر نیز گاه عکس‌ها با پیش‌آگاهی از متن ادبی تولید می‌شوند، ولی در بعضی از موارد عکس‌های از پیش‌انداخته برای هم‌نشینی با متون ادبی انتخاب می‌شوند. در هر صورت، با نوعی از بینامتنیت سروکار داریم (متن نوشتاری در کنار متن شمایی).

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر از دانشگاه علم و فرهنگ واحد تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول): Samin.javaherian@gmail.com

۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.



گاه این عکس‌ها انطباق کامل با شعر دارند (عکس به صورت ترجمه تصویری شعر) و گاه به نظر می‌رسد که هر یک جداگانه از منبعی واحد الهام گرفته‌اند و در هم‌نشینی با هم اثر سومی را تولید کرده‌اند. گویی برخی از عکس‌ها ویژگی‌های خاصی دارند که برای این مشارکت در تولید هنری مناسب‌شان می‌کند. این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که عکس‌های منتخب برای هم‌نشینی در کنار گزیده اشعار چه ویژگی‌هایی دارند.

آثار بینامتنی که از کنار هم قرارگرفتن متن تصویری (در اینجا عکس) و متن نوشتاری (در اینجا شعر) حاصل شده باشند، به‌ویژه در داخل کشور، بسیار نوظهور هستند و در زمینه توضیح رابطه میان عکاسی و ادبیات در این‌گونه آثار داخلی بر اساس نظریه‌ای مشخص تاکنون پژوهشی جامع صورت نگرفته است. همین کمبود علت اقدام به این پژوهش است. هدف این پژوهش تشریح سطوح گوناگون عکس‌های منتخب در آثار بینامتنی (عکس در هم‌نشینی با گزیده اشعار) بر اساس نظر استیون شور^۱ که در کتاب ماهیت عکس‌ها مطرح کرده است و دست‌یابی به عامل هم‌نشینی میان این دو گونه متن در آثار بینامتنی ذکر شده است تا از این رهگذر ویژگی این عکس‌ها بر ما روشن شود. به این ترتیب، نظریه بینامتنیت^۲ در کنار نظریه ماهیت عکس‌ها چارچوب نظری این پژوهش را می‌سازند.

این پژوهش از نظر ماهیت بنیادی است و اطلاعات ضروری تحقیق به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده و برای تحلیل داده‌ها از روش تحلیل متنی^۳ استفاده شده است.

جامعه آماری پژوهش کتاب‌های چاپ شده در زمینه آثار بینامتنی (عکس - شعر) در انتشارات شهر تهران از ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵ است. از آنجاکه روش تحلیل متنی ایجاب می‌کند، نمونه‌ها برای تحلیل گزینشی انتخاب شده‌اند، به‌گونه‌ای که هر نمونه ظرفیت نمایش ویژگی‌های کل کتاب را داشته باشد. به علت تازگی زمینه اصلی پژوهش و نمونه‌های انتخاب‌شده، کمی پیشینه و منابع تحقیق از محدودیت‌های این پژوهش است.

چارچوب نظری

بینامتنیت

بینامتنیت به روابط بین متون مختلف و تأثیر این روابط در شکل‌گیری یا خوانش متون می‌پردازد. اصطلاح بینامتنیت را نخستین بار یولیا کریستوا^۴ در سال ۱۹۶۶ به کار برد، در مقاله‌ای

با عنوان «کلمه، گفت‌وگو، رمان» که به تشریح آرای باختین^۶ می‌پرداخت؛ بعدها در کتاب معناکاوی این اصطلاح به کار رفت. نامور مطلق در کتاب درآمدی بر بینامتنیت، در تمایز میان کشف و اختراع، بینامتنیت را از کشف‌های بزرگ قرن بیستم می‌داند. «روابط بینامتنی همواره در طول تاریخ وجود داشته است. در واقع، تاریخ به لطف همین روابط بینامتنی مفهوم پیدا می‌کند، زیرا تاریخ انسانی و رشد بشری مرهون انباشت تجربیات بینامتنی از طریق روابط بینامتنی است.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۳)

روابط بینامتنی به دو گونه درون‌نشانه‌ای و بین‌نشانه‌ای تقسیم می‌شوند. «هنگامی که دو متن مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلق داشته باشند، در این صورت رابطه بینامتنی آن‌ها از نوع درون‌نشانه‌ای است. ... اما هنگامی که اولین متن به یک نظام و دومی به نظام دیگری مربوط باشد، در این صورت رابطه آن‌ها بینامتنیت بین‌نشانه‌ای خواهد بود.» (همان، ۳۱۸)

مطالعات سنتی فقط بخش کوچکی از این روابط بینامتنی را تحت عناوینی چون: تلمیح، نقل قول و تضمین مورد توجه قرار داده و بخش گسترده و پنهان روابط بینامتنی را نادیده گرفته است. نظریه بینامتنیت کریستوا، چنان‌که خود بر تمایز آن با «نقد منابع» تأکید می‌کند، به این بخش پنهان و خزنه می‌پردازد. «نقد منابع در مورد آثاری امکان‌پذیر است که بخشی از آن‌ها اثر یا آثاری دیگر برگرفته شده باشد. در صورتی که بینامتنیت بر این باور استوار شده که تمام متن متأثر از متن‌های دیگر است و به همین دلیل، یافتن منابع متن امکان‌پذیر نیست و اصولاً ارزشی هم ندارد.» (همان، ۱۳۷) در نظر کریستوا، حضور چندگانه عوامل فرامتنی متن را از انحصار صرف مؤلف خارج می‌کند و شاهد عدم تعیین معنا هستیم و متن دارای معناهای گوناگون می‌شود. منظور از متن در اینجا هم متن‌های نوشتاری معاصر و پیشین است و هم جامعه و تاریخ که در نظر باختین، نویسنده در آن‌ها و با آن‌ها می‌نویسد. کریستوا تحت‌تأثیر نظر باختین به دو گونه ارتباط در متن اشاره می‌کند: «از یک سو، ارتباط میان فرستنده (نویسنده) و گیرنده (مخاطب) که محور ارتباطی عرضی را شکل می‌دهند و از سوی دیگر، ارتباط و گفت‌وگو میان متن‌های پیشین و معاصر که محور ارتباطی طولی را می‌سازند.» (همان، ۱۳۲) کریستوا پس از توضیح این دو محور، برای نخستین بار از واژه بینامتنیت استفاده می‌کند. بینامتنیت عامل پویایی متن است؛ متن را از حالتی که دارای معنایی ثابت است خارج و ابهام و ابهام را به آن اضافه می‌کند. از دیدگاه کریستوا، این عصر جدید است که محمل روابط بینامتنی را فراهم کرده است. «به نظر کریستوا، آن زمان که هنر و ادبیات غرب به‌صورتی خودآگاهانه به آزادسازی نیروی امر نشانه‌ای روی می‌آورد، مقارن با پایان سده نوزدهم و پیدایش مدرنیسم^۷ است. این گسست -

6. Mikhail Bakhtin

7. Modernism

1. Stephen Shore
2. *Nature of Photographs*
3. Intertextuality
4. Textual Analysis
5. Julia Kristeva

کریستوا در اینجا از جویس،^۱ پروست^۲ و کافکا^۳ یاد می‌کند. مقارن با ظهور هنر خودآگاهانه بینامتنی است.» (آلن، ۱۳۸۰: ۷۳)

بینامتنیت کریستوایی معطوف به خلق و زایش متن است و کمتر به دریافت و خوانش متون توجه دارد. این رولان بارت^۴ است که بینامتنیت خوانشی را مطرح می‌کند. توجه رولان بارت به مفهوم بینامتنیت و استفاده از آن به انتشار و رسمیت یافتن این مفهوم در میان منتقدان انجامید. او در تمایز بینامتنیت با «نقد منابع» با کریستوا هم‌داستان است. بارت نقد بینامتنی را در مقابل نقد مؤلف‌محور قرار می‌دهد، زیرا نظریه بینامتنیت خاستگاه معنا را متزلزل کرده است. متن دیگر معنایی یگانه که مؤلف سرچشمه آن باشد ندارد، بلکه شاهد چندمعنایی و خوانش‌های گوناگون هستیم. «به طور کلی، بارت محور پژوهش را از خلق و تکوین اثر به دریافت و خوانش آن دگرگون می‌کند.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۸۳) بارت تفاوت میان متن و اثر را نیز در مفهوم بینامتنیت جست‌وجو می‌کند. «اثر یک موضوع پایان‌یافته، چیزی قابل محاسبه است که می‌تواند در فضایی فیزیکی (مثلاً، جایی در قفسه‌های یک کتاب‌خانه) واقع شود؛ متن اما یک حوزه روش‌شناسانه است. ... اثر در دست است، متن در زبان.» (آلن، ۱۳۸۰: ۹۶) بارت نیز مانند کریستوا به تمایز ادبیات و هنر گذشته و معاصر اشاره می‌کند. «او اثر را وجه غالب ادبیات و هنر گذشته و متن را وجه غالب ادبیات و هنر معاصر می‌پندارد.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۸۷)

از میان هفت تفاوتی که بارت میان متن و اثر قائل است، تکرر و خویشاوندی به‌طور مستقیم با توسل به بینامتنیت مطرح می‌شوند. بارت تکرر معنایی در متن را در مقابل تک‌معنایی و وحدت معنایی قرار داده است. او واژه دلالت‌گری را برای معناهای مشخص و یگانه درباره اثر به‌کار می‌برد و درباره متن از واژه دلالت‌پردازی استفاده می‌کند تا چندگانگی معنایی را در متن نشان دهد.

رد خویشاوندی در متن بر اساس مفهوم بینامتنیت در نزد بارت به نظریه «مرگ مؤلف»^۵ می‌انجامد. ایدئولوژی مؤلف و سلطه بی‌چون‌وچرایش درباره اثر پذیرفتنی است، نه درباره متن. بارت معتقد است که در این روند مؤلف به نگارنده مدرن بدل می‌شود. بارت گرانبگاه متن را از مؤلف به سمت خواننده می‌گرداند. «بارت در توضیح آرای کریستوا بر رابطه میان متن و خلاقیت تأکید می‌ورزد و متن را محصول خلاقیت و تولید می‌داند، اما این تولید گونه گروهی یا تناتری دارد؛ یعنی یک خلاقیت و تولید جمعی است و این جمع فقط مؤلف و مؤلفان پیشین آن نیستند،

1. James Joyce
2. Marcel Proust
3. Franz Kafka
4. Roland Barthes
5. "The Death of the Author"

بلکه مخاطب نیز در خلق اثر نقش و تأثیری بسیار جدی دارد.» (همان: ۱۹۵) در واقع دیگر این پیش‌متن اثر یا مؤلف نیست که اهمیت دارد، بلکه پیش‌متن خواننده است که مهم می‌شود. به این ترتیب زمان خطی فرو می‌پاشد. دو سیر زمانی را می‌توان تعریف کرد، یکی زمان نوشتن و دیگری زمان خوانش. این دو در بیشتر موارد باهم متفاوت و گاه وارونه‌اند. نکته دیگر که در این نگاه بارت به بینامتنیت جلوه‌گر می‌شود، عدم تعیین این مفهوم است. زیرا هر شخص، با پیش‌متن‌های خودش، بینامتن خاص خود را درباره یک متن واحد خواهد داشت و حتی دو بار خواندن یک متن توسط یک شخص بینامتن‌های متفاوتی ایجاد می‌کند. بارت حوزه عمل بینامتنیت را به عرصه هنرهای غیرنوشتاری به‌طور عملی باز می‌کند. او بارها اشاره کرده که دامنه متن را فراتر از نظام کلامی صرف می‌داند. در نظر بارت، هر شکل بیانی می‌تواند متن بسازد. به این ترتیب، نگاه بارت به بینامتنیت آن را کاربردی‌تر و عملی‌تر می‌سازد.

ماهیت عکس‌ها

استیون شور، در کتاب ماهیت عکس‌ها، روش تازه‌ای برای درک و خوانش عکس‌ها ارائه کرده است. او متولد ۱۹۴۷ در نیویورک و از دوستان اندی وار هول^۶ بوده است. وی نخستین عکاس زنده‌ای است که وقتی فقط ۲۳ سال داشت، در موزه هنری متروپولیتن^۷ نیویورک نمایشگاه انفرادی برگزار کرد. شور از سال ۱۹۸۲ در دانشکده بارد نیویورک به تدریس پرداخته است. کتاب ماهیت عکس‌ها ثمره سال‌ها تدریس او در حوزه عکاسی است. (شور، ۱۳۸۹: ۹) شور معتقد است «تمام تصاویر عکاسی مشخصه‌های مشترکی دارند. این مشخصه‌ها، چگونگی تبدیل جهان پیش روی دوربین را به عکس تعیین می‌کنند؛ و همچنین زبان بصری یافتن معنای تصاویر را شکل می‌دهند» (همان: ۱۴). او، در طی تبیین چهار سطح مختلف برای تصاویر عکاسی، به دنبال کشف معنای این تصاویر برمی‌آید.

سطح اول، سطح فیزیکی است. «مشخصه‌های فیزیکی عکس کیفیت بصری تصویر را تعیین می‌کنند؛ تختی صفحه عکس ساختار سطح تصویر را به‌وجود می‌آورد. لبه‌های عکس محدوده تصویر را معین می‌کنند. ایستایی تصویر گذشت زمان را یادآوری می‌کند. حتی تصویر یک عکس بر روی صفحه کامپیوتر، تخت، ساکن و حاشیه‌دار است. نوع امولسیون به‌کار رفته دامنه تنالیت‌ها و رنگ‌مایه عکس را معین کرده و نوع صفحه، بافت تصویر را شکل می‌دهد.» (همان: ۲۱) شور زمینه مشاهده عکس را نیز تحت سطح فیزیکی آن بررسی می‌کند.

سطح دوم، سطح نمایشی است. «عکاسی ماهیت تحلیلی دارد. نقاش کار خود را با تابلوی خالی آغاز کرده و تصویر

6. Andy Warhol

7. Metropolitan Museum of Art





موردنظر را خلق می‌کند، اما عکاس برای خلق تصویر، رودروری جهانی آشفته ایستاده و از میان چیزهایی که می‌بیند، تصویر خود را انتخاب می‌کند... او با انتخاب زاویه دید مناسب، کادربندی و انتخاب لحظه‌ای بخصوص برای نوردهی، و یا انتخاب ناحیه وضوح در عکس، به محیط پیرامون نظم می‌بخشد.» (همان: ۴۰) شور چهار عامل اصلی را برساننده سطح نمایشی عکس می‌داند که باعث تبدیل جهان مقابل دوربین به عکس می‌شوند: تختی فضا، قاب عکس، زمان و وضوح. تختی فضای عکس از دوبعدی بودن عکس حاصل می‌شود. با تحول جهان سه‌بعدی به عکس دوبعدی، هر تغییر زاویه دید به تحول روابط فضایی تصویر عکاسی منجر می‌شود. عامل بعدی قاب تصویر است. «عکس، برخلاف جهان واقعی، لبه‌دار است. نقش حاشیه‌های تصویر تعیین فضای گنجایشی و بخش‌های جداشده است.» (همان: ۵۳) عامل سوم زمان است. «عکس ایستاست، اما جهان در زمان جاری‌ست؛ وقفه‌ای که عکس در این جریان می‌اندازد، معنای جدید عکاسانه‌ای را شکل می‌دهد.» (همان: ۶۸). عامل آخر وضوح است. «دوربین عکاسی، علاوه بر این که با یک چشم و از زاویه‌ای معین صحنه را می‌بیند، مراتبی را نیز با انتخاب سطحی واضح، در فضای نمایشی تصویر به وجود می‌آورد. این فضای واضح در سطح تصویر، به قسمت‌های موردنظر عکاس در تصویر نمایشی تأکید کرده و بیننده را در درک آن کمک می‌کند.» (همان: ۷۷)

سطح سوم، سطح ذهنی است. استیون شور برای تبیین سطح ذهنی به توضیح تصویر ذهنی و سازوکار تشکیل آن می‌پردازد. «مرکز توجه شما در تصویر {با دقت بر بخش‌های مختلف عکس} تغییر می‌کند، باین حال، در واقع چشمان شما عکس را با وضوح یکدستی می‌بیند (...). روان شماس است که مرکزیت توجه و وضوح تصویر ذهنی عکس را تغییر می‌دهد.» (همان: ۹۱) نکته مهم تفاوت ظریفی است که شور میان تصویر ذهنی و سطح نمایشی عکس قائل است. «تصویر ذهنی ما، شاید مطابق چیزی باشد که در سطح نمایشی عکس دیده می‌شود، اما بازتاب آن نیست؛ مشاهدات ما از سطح نمایشی عکس، در سطح ذهنی، ساخته، پالایش و ویرایش می‌شود. سطح ذهنی، چهارچوبی برای تصویر روان ما از عکس مهیا می‌کند.» (همان: ۹۱-۹۲) «سطح ذهنی» عکس از لحاظ کیفی قابل بررسی و طبقه‌بندی است. «سطح ذهنی» ممکن است باز، بسته، عمیق یا نهفته باشد (همان: ۹۴-۹۹).

سطح چهارم طراحی ذهنی است. «سطح ذهنی عکس، در ساختار ذهنی عکاس از تصویر موردنظر، شکل می‌گیرد. طرح اولیه تصویر، در هنگام عکاسی، در ذهن عکاس نقش می‌بندد؛ این طرح، حاصل بینش، شرایط موجود و درک عکاس از جهان پیرامون است.» (همان: ۱۰۹) این سطوح چهارگانه هریک پایه‌ای برای سطح بعدی است و نیز وسعت و معنای سطح پیشین را یادآور می‌شود.

روش تحلیل متنی

همان‌طور که در مقدمه ذکر شد، داده‌های این پژوهش با روش تحلیل متنی تحلیل شده است. «تحلیل متنی یکی از روش‌های تحلیل داده‌ها است که هم محتوا و هم معنای متن‌ها یا ساختار و گفتمان آن‌ها را دقیقاً بررسی می‌کند.» (Given, ۲۰۰۸ نقل در عاملی، ۱۳۹۲: ۱۴۷) عاملی در توضیح این روش تحقیق می‌نویسد: «این نوع پژوهش و تحلیل کیفی بر روی یک متن خاص متمرکز می‌شود تا ویژگی‌های آن را تعیین کند و آن را برای مقایسه و تقابل اهداف، در دسته‌ای از متون مشابه قرار دهد.» (عاملی، ۱۳۹۲: ۱۴۸) این روش تحلیل کیفی به خصلت چندمعنایی متن توجه دارد. «تحلیل متنی در تلاش برای تشخیص تفسیر "درست" از یک متن نیست، بلکه برای شناسایی تفسیرهای ممکن و محتمل به‌کار گرفته می‌شود. متن‌ها چندمعنایی بوده و دارای معانی چندگانه و متفاوتی هستند. باین حال این ناپایداری معنایی به این معنا نیست که خوانندگان می‌توانند از هر متن، هر معنایی که دلشان خواست برداشت کنند. معنا از دل رمزها، قراردادهای ژانر متن و همچنین زمینه اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و ایدئولوژیک آن نشئت می‌گیرد - که همه این‌ها با هم خوانشی از متن را منتقل می‌کنند.» (همان: ۱۴۹) عاملی معتقد است که در این روش، به علت ارائه تحلیل‌های دقیق از متون، به تعداد کمی نمونه پژوهشی برای رسیدن به مجموعه مناسب داده نیاز است. (همان)

پیشینه پژوهش

پیش از این، پژوهش‌چندانی در این حوزه انجام نشده است. بنابراین، برای گردآوری پیشینه تحقیق، حوزه بررسی را گسترش داده و به پژوهش‌هایی که به‌نوعی به رابطه عکس و متن ناظر بودند پرداخته شده است.

مقاله «متن و عکس در هنر معاصر: همیشه فالتون^۱ و بوریس میخائیلوف^۲» نوشته ژوناو فرناندس^۳ (۱۳۸۹). وی پس از مروری گذرا بر پیشینه رابطه متن و عکس به آثار دو هنرمند (فالتون و میخائیلوف) در این حوزه می‌پردازد.

پن و سونتاک (۱۳۷۷) با بررسی عکس‌های منتخب خود به تبیین نظراتشان در این حوزه پرداختند. مقاله ایشان در مجموعه مقالات «جایگاه عکاسی در علوم انسانی» در سپوزیومی با همین عنوان منتشر شده است.

کاتن (۱۳۸۵) در مقاله «روزی روزگاری ... مروری بر داستان‌پردازی در عکاسی معاصر» به تحلیل عکس‌های روایی معاصر (البته در کشورهای غربی) پرداخته و با بخشی از کار ما

1. Hamish Fulton
2. Boris Mikhailov
3. Joao Fernandes

در این پژوهش برای تحلیل رابطه عکس و ادبیات اشتراک دارد. محمد حسن پور و علیرضا نوروزی طلب در مقاله «تأویل عکس، و چگونگی لذت متن در مخاطب» (۱۳۸۹) به تبیین نظرات رولان بارت در زمینه نشانه‌شناسی عکس پرداخته. از این جهت که نظرات بارت در این پژوهش مورد استناد است این مقاله بسیار راه‌گشا خواهد بود.

غضنفری (۱۳۸۷) در پژوهشی با عنوان «تصویرسازی بر پایه عکاسی» به هنر پست مدرن (ادبیات پست مدرن و عکاسی پست مدرن) و تصویرسازی برای ادبیات پست مدرن می‌پردازد.

غیایی (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «بررسی شیوه‌های معاصر در تصویرسازی» به تحول ادبیات پست مدرن و تکنیک‌های تصویرسازی برای آن می‌پردازد. از آنجا که در هم‌نشینی عکس و ادبیات هم به نوعی با تصویرسازی به وسیله عکاسی مواجه هستیم، این پایان‌نامه تاحدودی مباحث مشترک با پژوهش حاضر دارد.

رهبرنیا (۱۳۸۵) در پژوهش خود، «هنر تصویرسازی ایران معاصر در تعامل با مخاطبین»، به نقد هنر تصویرسازی از دیدگاه‌های: خالق اثر، اثر هنری و مخاطب اثر بر اساس نظریه‌های مختلف پرداخته است.

رضائی (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «عکس به مثابه‌ی ترجمه‌ای تصویری از متن»، عکاسی را به عنوان زبانی جدید پنداشته که در عکس‌های روایی و داستان‌سرا برای ترجمه به کار گرفته شده است.

طبقه‌بندی و تحلیل نمونه‌ها

معرفی و طبقه‌بندی نمونه‌های پژوهش

این هم‌نشینی را از نظر میزان نزدیکی دو متن (عکس - شعر، متن نوشتاری - متن شمایی) به یکدیگر می‌توان طبقه‌بندی کرد. به بیانی دیگر، در این آثار، با عکس‌ها ترجمه‌ای مستقیم از متون ادبی هستند یا، با الهام‌گیری از یکی از مصادیق متن، نکته یا حس و حالی از متن را بزرگ‌نمایی می‌کنند. چنان‌که ثروتیان درباره نگارگری و شعر از گوهر یکسان هنر می‌گوید، درباره عکس و شعر نیز می‌توان این گوهر یکسان را دلیل هم‌نشینی آن‌ها دانست. «طبعاً ماهیت همه هنرها یکی است؛ الا این‌که با تغییر ماده مورد استفاده هنرمند هنرها نیز تغییر شکل می‌دهند.» (ثروتیان، ۱۳۷۲: ۶۹). البته این دو حالت در دو سر طیفی قرار می‌گیرند که آثار در میان آن قرار می‌گیرند. چنان‌که عبدالملکیان در مقدمه هیچ چیز مثل مرگ تازه نیست می‌نویسد: «فراتر از هر اثر (شعر یا عکس)، همواره با هاله‌هایی اطراف آن مواجه‌ایم. در این کتاب، که با چیدمان یک‌به‌یک متن و تصویر طراحی شده است، سعی بر آن بوده تا همپوشانی و اشتراک، در حجمی

از هاله‌ها و سپیدخوانی‌های اطراف دو اثر پدید بیاید تا در نهایت، آن حجم، خود به اثری جدید منجر شود. هرچند در نمونه‌هایی نیز از حضور مؤلفه‌های مشترک در شعر و عکس ناگزیر بوده‌ایم. اما بی‌تردید نهایت تلاش بر این بوده است که شعر و عکس ترجمه مستقیم یکدیگر نباشند و فضای شناخت و دریافت را محدود نکنند.» (عبدالملکیان، ۱۳۹۲: ۷)

از دیدگاهی دیگر، از این نظر که از میان عکس و شعر کدامیک پایه شکل‌گیری این آثارند نیز می‌توان این نمونه‌ها را طبقه‌بندی کرد. گاه عکس‌ها مرجعی برای انتخاب اشعار بوده‌اند. کتاب سوی آبی بادها این‌گونه شکل گرفته است. گاه اشعار پایه و اساس انتخاب عکس‌ها هستند، چنان‌که در هیچ چیز مثل مرگ تازه نیست اتفاق افتاده است؛ و گاه هیچ‌یک بر دیگری اولویت نداشته و به واسطه خوانش گردآورنده مجموعه عکس‌ها و اشعار از منابع گوناگون برای هم‌نشینی با یکدیگر انتخاب شده‌اند (چنان‌که در مجموعه‌های تو مشغول مردن‌ات بودی و دو جلد نبودنت شاهد آن هستیم). به عبارتی دیگر، در فرایند هم‌نشینی کردن عکس با اشعار در نظر پدیدآورنده‌گان این آثار گاه عکس پیش متن شعر می‌شود و گاه برعکس.

پنج کتابی که برای این پژوهش برگزیده شده است، هر یک شاخصه‌های ویژه خود را دارند. کتاب تو مشغول مردن‌ات بودی، که گزیده‌ای از شعر و عکس جهان است، در سال ۱۳۸۸ به همت انتشارات «حرفه هنرمند» به چاپ رسیده است. ترجمه و انتخاب اشعار را محمدرضا فرزاد و انتخاب عکس‌ها را شهریار توکلی انجام داده‌اند. جلد یکم کتاب نبودنت باز هم گزیده‌ای از شعر و عکس جهان است که فرزاد به‌تنهایی گردآوری کرده است. این اثر مقدمه‌ای از فرزاد دارد. در این مقدمه، فرزاد از عبارت «هم‌نشینی شعر و عکس» برای توصیف آنچه انجام داده استفاده می‌کند (فرزاد، ۱۳۹۴ الف: ۹). این کتاب را «نشر چشمه» در سال ۱۳۹۴ به چاپ رسانده است. جلد دوم کتاب نبودنت (فرزاد، ۱۳۹۴ ب) نیز به همت «نشر چشمه» به چاپ رسیده است. کتاب هیچ چیز مثل مرگ تازه نیست، که در آن گزیده‌ای از اشعار گروس عبدالملکیان با عکس‌های سی‌وشش عکاس ایرانی همراه شده است. عبدالملکیان برای جمع‌آوری این کتاب دست به انتخاب زده و برای انتخاب عکس‌ها از نازنین طباطبایی یاری گرفته است. این کتاب را نشر «زاوش» در بهار ۱۳۹۲ چاپ کرده است. کتاب سوی آبی بادها، که در آن عکس‌هایی از رینکو کاوانوچی^۱ (عکاس معاصر ژاپنی) با اشعاری از شاعران کهن و معاصر ژاپنی (ادبیات دانوبی) به همت کیارنگ علایی هم‌نشین شده‌اند. این کتاب، برخلاف چهار اثر دیگر، چیدمان یک‌به‌یک ندارد؛ گاه پس از یک قطعه شعر چند عکس با حال‌وهوایی نزدیک به آن شعر آمده و گاه



چند قطعه شعر پی‌درپی آمده است. از تکنیک‌های گرافیکی برای صفحه‌بندی اشعار و عکس‌های این کتاب استفاده شده است. این کتاب در سال ۱۳۹۳ به همت «حرفه هنرمند» به چاپ رسیده است.

یافتن سازوکار و روند انتخاب و هم‌نشین کردن عکس‌ها با اشعار، هدف این پژوهش است که شماری از نویسندگان کتاب‌های نام‌برده و شماری از صاحب‌نظران عرصه تصویر، هریک به زبانی، به آن اشاراتی داشته‌اند: روندی که علایی در مقدمه کتاب سوی آبی باها به‌درستی نام بازی قربت بر آن می‌گذارد. «آنچه در این کتاب مطالعه خواهید کرد یک بازی است! من نام آن را بازی قربت می‌گذارم. بازی که می‌تواند در نهایت منجر به ایجاد یک احساس خاص از خویشاوندی و وحدت بین دو مؤلفه متفاوت با خصیصه‌های کاملاً نامتجانس شود؛ یعنی شعر و عکس.» (علایی، ۱۳۹۳: ۹) او علت دست‌زدن به این بازی را لذت انسان از قیاس و چیدن چیزهای ناجور در کنار هم برای معنایی تازه می‌داند. علایی شاعران و عکاسان را در تلاش برای دست‌یافتن به یک هدف می‌داند: «شاعران با تراش دادن کلمات و عکاسان با زنده کردن و متبلور ساختن مفاهیم از دل جریان‌های ساده و سخیف زندگی به اقبال و درک بشر از زندگی کمک کردند» (همان: ۱۹)

احمدی (۱۳۷۵) نکته اصلی این هم‌نشینی را در معناهای مختلف برای عکس‌ها و جابه‌جایی مرکز عکس به دلایل مختلف از جمله گذر زمان می‌داند. همان‌طور که در متن نوشتاری شاخ‌وبرگ‌ها بر موضوع اصلی سایه می‌اندازد و تأویل‌های فراوان ایجاد می‌کند، در عکس هم «بارهای بار ما معذب آن شاخ‌وبرگ‌ها، شیفته‌ی آن امور تزیینی و حاشیه‌ای می‌شویم.» (کریم‌مسیحی، ۱۳۹۵: ۱۳)

بارت چندمعنایی را در عکس گسترده‌تر از سایر هنرهای تصویری تشخیص می‌دهد که راه را برای خوانش بینامتنی آن هموار می‌سازد. «رولان بارت معتقد بود که عکس یا

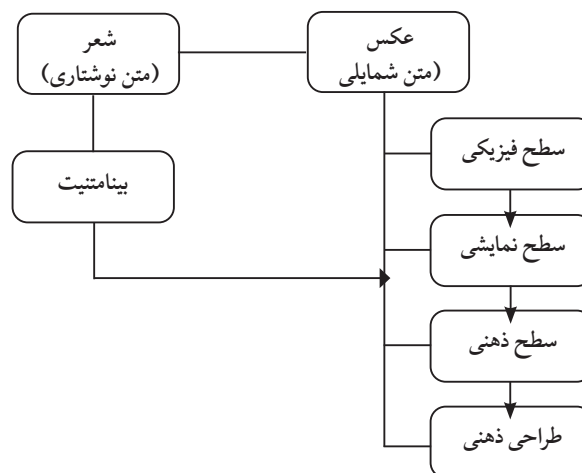
تصویر عکاسی دقیق‌تر و کامل‌تر از انواع دیگر تصویر منش «چندمعنایی» خود را آشکار می‌کند. هر عکس زنجیره‌ای از دلالت‌های معنایی است، انگار هر معنا راه را بر معنایی دیگر می‌گشاید، و عکس چون به‌تتهایی در نظر گرفته شود، امکان معناهاست و نه یک معنای ویژه.» (احمدی، ۱۳۷۵: ۶۰)

بارت زمینه‌ارائه عکس را در شکل‌گیری دلالت آن مؤثر می‌داند. عبدالملکیان، در جایگاه شاعر، از زاویه دید شعر، متن را گسترده‌تر از متن نوشته‌شده می‌داند و این خصوصیت را به عکس نیز تسری می‌دهد. «در توصیف ماهیت شعر عبارتی هست که می‌گوید: «اگر جهان از انفجار نقطه‌ای به‌وجود آمده باشد، آن‌گاه شعر در متعالی‌ترین حالتش، فشردن دوباره‌ی جهان در آن نقطه است.» ... طبیعتاً درباره‌ی عکس نیز وضعیت به همین منوال است؛ و هر تصویر با سپیدخوانی‌های شکل‌گرفته در اطرافش از کادر بسته‌ی خود بیرون می‌زند و زبان و جهانی گسترده‌تر را روبه‌روی مخاطب قرار می‌دهد.» (عبدالملکیان، ۱۳۹۲: ۷)

عبدالملکیان برخورد سپیدخوانی‌های اطراف هر اثر با اثر دیگر را عامل هم‌نشینی عکس و شعر و در نهایت تولید اثری تازه می‌داند.

در این پژوهش، براساس مدل تحقیق (نمودار ۱)، نمونه‌های انتخاب‌شده تحلیل خواهند شد. گفتنی است، به‌واسطه آن‌که خصوصیات «سطح فیزیکی» در شکل‌گیری «سطح نمایشی» مؤثر بوده، و از سویی دیگر «طراحی ذهنی» شکل‌دهنده «سطح ذهنی» است، بیشتر تمرکز پژوهش بر دو سطح نمایشی و ذهنی است.

چاپ روی کاغذ گلاسه و باکیفیت در هر پنج کتاب بررسی شده دیده می‌شود که در «سطح فیزیکی» عکس‌ها تأثیرگذار بوده و عکس‌ها را با جزئیات کامل و کیفیت مطلوب به مخاطب ارائه کرده است، تا سطح نمایشی به‌درستی به مخاطب منتقل شود.



نمودار ۱: مدل تحقیق براساخته از چارچوب نظری

تحلیل نمونه کتاب تو مشغول مردنات بودی

«گفت وگو با غم دنیس لورتوف^۱»

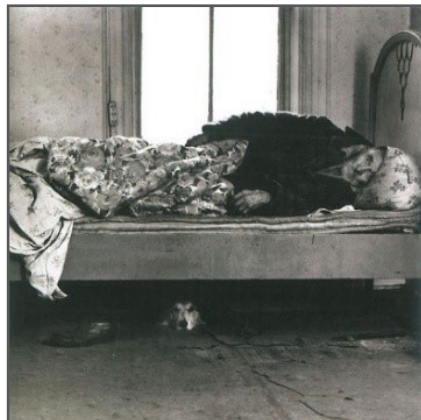
ای ای غم با تو نباید چون سگی ولگرد رفتار کنم که به هوای پس مانده‌ای، استخوان بی‌گوشتی پشت درآمده باید به تو اعتماد کنم با مهربانی باید تو را به خانه آورم و به تو	یک پادری پشم خوش خواب کنج خودت و ظرف آب خودت را بدهم فکر می‌کنی که نمی‌دانم زیر ایوانم زندگی می‌کنی و آرزو داری پیش از آن که زمستان آید خانه واقعی‌ات آماده شود. تو نام خودت را	قلاده خودت را زنگوله خودت را می‌خواهی تو حق خودت را می‌خواهی: که مزاحمانت را بتارانی که خانه‌ام را خانه‌ات مرا صاحبت و خودت را سگ‌ام بدانی.» (فرزاد، ۱۳۸۸: ۱۱۶-۱۱۷)
---	---	---



زخم کنش عکس و شعور در هم نشینی با هم

اگر بخواهیم «سطح ذهنی» عکس را خلاصه بیان کنیم، تنگ، خلوت، سرد و غمناک است. زاویه دید روبه‌رو، قاب‌بندی محدود و وضوح کامل عناصر محدود عکس، در کنار سیاه و سفید بودن عکس (که المان مهم «سطح فیزیکی» عکس است)، چهره دردکشیده پیرمرد و ظاهر فقیرانه اتاق، فضایی سرشار از غم و تنهایی ساخته است. «سطح ذهنی» قدرتمند عکس (متأثر از «طراحی ذهنی» عکاس) خود را بر مخاطب تحمیل کرده و حسی از غم، رنج و تنهایی را در او بیدار می‌کند. فرزاد، با درک «سطح ذهنی» عکس، شعری را با آن همراه کرده که سراسر از غم و اجبار در پذیرش آن از طرف انسان می‌گوید. این مفهوم بینامتنی غم است که عامل هم‌نشینی این دو متن شده است. آنچه این هم‌نشینی را ظریف‌تر و دل‌نشین‌تر می‌کند، استفاده از سگ برای استعاره غم در شعر، در کنار سر بیرون‌زده سگ از تاریکی زیرتخت است.

زاویه دیدی که عکاس برای عکس انتخاب کرده کاملاً از روبه‌رو است، که باعث شده دیدی کامل به چهره تمام‌رخ پیرمرد درازکشیده روی تخت و سگ نشسته زیر تخت داشته باشیم و دو حفره تاریک، که جای چشمان سگ نشسته‌اند، مستقیم بیننده را نظاره کنند. قاب‌بندی عکس طوری صورت‌گرفته که کمی از بالا و پایین تخت را برش داده است. این انتخاب، در کنار فضای خالی مقابل تخت (به جز یک لنگه کفش تک افتاده)، فضای اتاق را تنگ و خالی جلوه می‌دهد. زمان منجمدکننده عکس لحظه‌ای را از جریان زمان جدا کرده و مقابل ما گذاشته است. تقریباً تمام سطح عکس (به جز تاریکی زیر تخت و روشنایی پشت پنجره که جزئیات در آن‌ها دیده نمی‌شود) از وضوحی یکسان و کامل برخوردار است؛ از ترک‌های کف اتاق تا چشمان پیرمرد که با شیب ملایمی از نگاه‌کردن مستقیم به ما طفره رفته است. با توضیحی که برای المان‌های «سطح نمایشی» داده شد، به تحلیل «سطح ذهنی» عکس می‌پردازیم.



تصویر ۱: بروس دیویدسون^۲/نیویورک، ۱۹۶۶ (فرزاد، ۱۳۸۸: ۱۱۷)

تحلیل نمونه از جلد یکم کتاب نبودنت

«طرح مسئله وندی کُپ»

نمی توانم ببخشم.

حتا اگر هم بتوانم

تو مرا به خاطر آن که درونت را دیدم،

نمی بخشی

هنوز نمی توانم خود را درمان کنم

از عشق به آن که

(قبل از آن که بشناسمت)

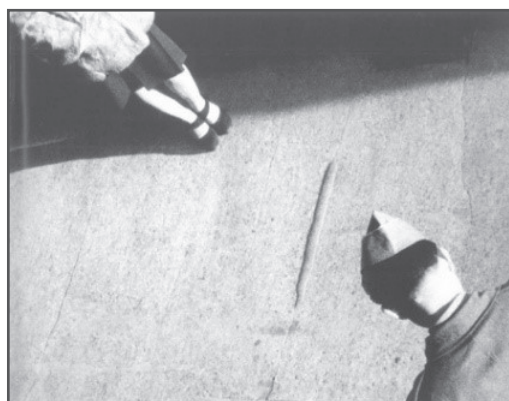
بودی»

(فرزاد، ۱۳۹۴ الف: ۱۱۱)

حاصل شده است. سیاه و سفید بودن عکس که از عناصر «سطح فیزیکی» عکس به حساب می آید نیز به این امر کمک کرده است. همچنین، تضادی که بین دو سوژه وجود دارد - نمایش پاهای یکی در مقابل نمایش سر و شانه های دیگری و قرارگرفتن یکی در روشنایی و دیگری در تاریکی - بر دوری دو سوژه از هم تأکید می کند. تمامی این جزئیات که به واسطه «طراحی ذهنی» عکاس سامان یافته بر توان «سطح ذهنی» عکس افزوده است.

همین مفهوم جدایی و فاصله در عکس، به نوعی دیگر در شعر وجود دارد. فاصله ای که در عین نزدیکی به وجود آمده است. سوژه های عکس فقط یکی دو قدم با هم فاصله دارند، ولی گویی هرگز به یکدیگر نخواهند رسید؛ و شعر از فاصله ای سخن گفته که بعد از شناخت دیگری به وجود آمده است. فاصله ای که از نبخشیدن دیگری به آن پی می بریم.

عکاس زاویه دیدی از بالا را برای عکس برگزیده است که تسلط مخاطب را بر سوژه های عکس در پی دارد. قاب بندی عکس طوری صورت گرفته که دو سوژه عکس هر کدام در گوشه ای از عکس دیده می شوند، آن هم نه به صورت کامل. به این ترتیب بیشترین فاصله ممکن بین آن ها دیده می شود. زمان عکس از نوع منجمدکننده است. تمام سطح عکس در ناحیه فوکوس دوربین قرار دارد، ولی بافت دانه دار عکس که المان تأثیرگذار «سطح فیزیکی» عکس است تا حدودی از وضوح آن کاسته است. المان های «سطح نمایشی» باعث می شوند که در «سطح ذهنی»، چنان که «طراحی ذهنی» عکاس ایجاب کرده، دو سوژه با فاصله و دور از هم و در حال جدایی به نظر برسند. فاصله ای که از قراردادن دو سوژه در دورترین نقاط قاب عکس نسبت به هم، سر پایین افتاده مرد و خطی که میان این دو بر روی زمین دیده می شود،



تصویر ۲: سرافکننده، لوسین اروه^۲ (فرزاد، ۱۳۹۴ الف: ۱۱۰)

تحلیل نمونه از کتاب هیچ چیز مثل مرگ تازه نیست

«باد،

رفتن بود

زندگی،

رفتن بود

آمدن،

رفتن بود

انسان و ابر

در هزار شکل می گذرند»

(عبدالملکیان، ۱۳۹۲: ۳۰)





تصویر ۳: حمید جانی‌پور (عبدالملکیان، ۱۳۹۲: ۳۱)

تغییر عکس‌اند. کنتراست بسیار بالای عکس که عنصر اصلی «سطح فیزیکی» عکس است نیز به القای این مفهوم کمک کرده است. همان‌طور که دو انسان درون قاب در حال فاصله‌گرفتن از یکدیگرند، سیاه و سفیدهای درون قاب در غیاب تقریبی خاکستری‌ها فاصله‌ها را به حداکثر می‌رساند. «سطح ذهنی» عکس با قدرتی بالا خود را به مخاطب تحمیل می‌کند که از «طراحی ذهنی» با صلابت عکاس حاصل شده است. عبدالملکیان این عکس را، که گویی همه چیز در آن در حال وقوع است، همنشین با شعری کرده که عنصر اصلی آن رفتن است. اشاره به انسان و ابر در خط آخر شعر که دو المان اصلی عکس‌اند، این هم‌نشینی را با ثبات‌تر می‌سازد.

عکس با زاویه دیدی از پهلو نسبت به افق و دو شمای کوچک انسان گستره وسیعی از افق را در خود قاب گرفته است. منظره عکس گویی در آب ساکن دریاچه‌ای بازتاب یافته و همه چیز را دو برابر کرده است. عکس با زمان منجمدکننده ابرها را در آسمان در حال دگرگونی ثابت کرده است. عکس از وضوح بالایی برخوردار است و فقط به علت فاصله دور سطح افق و انسان‌ها بدون جزئیات است. با توجه به آنچه از «سطح نمایشی» توضیح داده شد، «سطح ذهنی» عکس را این‌گونه می‌توان توصیف کرد: عکس در حال شدن است. ابرهای آسمان و دو انسان ریز روی خط افق که با فاصله زیاد از هم قرار دارند و گویی پشت به هم کرده و از هم دور می‌شوند، دو عنصر مهم برای فضای در حال

تحلیل نمونه از کتاب سوی آبی بادها

«بزای و پرور

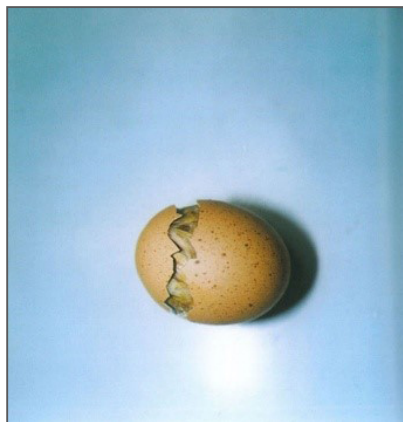
بی‌ادعا پی انداز

بی‌منت انجام بده

بی‌چیرگی راهبر باش

فضیلت راستین این است

جوآننگ دزو^۱ (علایی، ۱۳۹۳: ۲۸)



تصویر ۴: رینکو کاوانوچی (علایی، ۱۳۹۳: ۲۹)



وضوح کامل، نور و رنگ ملایم که از المان‌های «سطح فیزیکی» عکس‌اند و قراردادن یگانه سوژه عکس در نقطه مناسب از قابی که نه تنگ است که سوژه را تحت فشار قرار دهد و نه چندان گشاده که سوژه در آن گم شود، لحظه ویژه و درعین حال ساده تولد را به ثبت رسانده است. «طراحی ذهنی» عکاس، در نمایش بی‌پیرایه لحظه تولد، قدرت «سطح ذهنی» عکس را به حداکثر می‌رساند. علایی، با درک «سطح ذهنی» عکس، آن را هم‌نشین با هایکویی کرده که دعوت به زایش بی‌منت می‌کند. مفهوم بینامتنی «تولد» حلقه واسط این دو متن با یکدیگر است.

چنان‌که پیش‌تر در معرفی نمونه‌های این پژوهش ذکر شد، در کتاب سوی آبی بادهای از تکنیک‌های گرافیکی نیز در صفحه‌آرایی استفاده شده است. در این نمونه نیز خطی منحنی، مشابه فرم تخم مرغ، بخش بالایی شعر را قاب‌بندی کرده است. این تکنیک بر غنای «سطح فیزیکی» متن شمایی افزوده است. عکس زاویه از بالا و مسلط بر یگانه سوژه عکس دارد. عکاس، با استفاده از زمان منجمدکننده، لحظه ویژه ترک‌برداشتن تخم را به ثبت رسانده است. عکس از وضوحی کامل برخوردار است. «سطح ذهنی» عکس را می‌توان در واژه «تولد» خلاصه کرد. عکاس، با انتخاب زاویه مسلط بالا،

تحلیل نمونه از جلد دوم کتاب نبودنت

«در کی‌یف، در خیابان‌های آن هیولا اوسپین ماندلشتام»

در کی‌یف، در خیابان‌های آن هیولا

فلان زن دارد دنبال شوهرش می‌گردد

یک‌زمانی، آن زن را می‌شناختم

آن گونه‌های موم را، آن چشم‌های خشک را.

فال‌گیران از فال زیبایی هیچ نمی‌گویند

این جا تالار کنسرت، سازهایش را از یاد برده است.

اسبان مرده در خیابان اصلی،

و غسل‌خانه در آن بخش خوب شهر، بوی تعفن می‌دهند حالا.

ارتش سرخ، زخمیانش را

با آخرین تراموا از شهر بیرون می‌کشد،

اُورکتی خون‌آلود فریاد می‌زند:

نگران نباشید، بر خواهیم گشت»

(فرزاد، ۱۳۹۴: ب: ۱۱۳)

اندوه استوار است. چنان‌که عکاس هم نام «ماتم» را برایش برگزیده است. دو المان اصلی «سطح فیزیکی» عکس، یعنی سیاه‌وسفید بودن و کنتراست بالا، به این فضای غم‌زده توان بیشتری بخشیده است منشأ این اندوه مصیبت جنگ است؛ جنگی خالی از هرگونه حس افتخار و سراسر خون و مرگ و اندوه. «سطح ذهنی» عکس، پرتوان و قدرتمند، ایده ضدجنگ خود را که از «طراحی ذهنی» عکاس نشئت گرفته به مخاطب می‌نماید.

زاویه دید عکس کمی از پایین به بالاست. گویی عکاس روی زانو نشسته و عکس گرفته است. قاب‌بندی عکس متوسط است و گستره نسبتاً وسیعی از دشت را با مردگان جای‌جای روی آن پیش چشم ما نمایان کرده است. زمان منجمدکننده ابرهای آسمان و بازماندگان پریشان را ثابت کرده است. تمامی سطح عکس در ناحیه فوکوس دوربین واقع است. سرتاسر این دشت غم‌زده با وضوح تمام تصویر شده است. با توجه به آنچه درباره المان‌های «سطح نمایشی» ذکر شد، «سطح ذهنی» عکس بر



تصویر ۵: ماتم، دمتری بالترمانتس^۲ (فرزاد، ۱۳۹۴: ب: ۱۱۲)

شعری که فرزاد برای هم‌نشینی با این عکس سراسر اندوه برگزیده هیولای جنگ را خالی از ذره‌ای افتخار و سرشار از خون و مرگ و بوی تعفن مجسم ساخته است. نگاه ضدجنگ حلقه واسط این دو متن برای هم‌نشینی با هم است.

نتیجه‌گیری

در دیدگاه «بینامتنیت»، شعر و عکس هر دو متونی هستند که به واسطه ویژگی‌های بینامتنی تولید می‌شوند و به واسطه ویژگی‌های بینامتنی مورد خوانش قرار می‌گیرند. از دیدگاه «بینامتنیت»، متون دارای تکرار معنایی اند که حاصل تأثیر متون گوناگون بر یکدیگر، تأثیر عوامل فرامتنی بر متون و خوانش خاص مخاطب است. براساس این خصلت بینامتنی شعر و عکس است که نمونه‌های این پژوهش قابلیت هم‌نشینی با یکدیگر را یافته‌اند و حاصل این هم‌نشینی متنی تازه و معنایی تازه است. به بیان دقیق‌تر، طی فرایند دلالت‌پردازی که بارت درباره خوانش متون به آن اشاره می‌کند (در مقابل فرایند دلالت‌گری در آثار)، عدم تعیین متن به معنای واحد حاصل می‌شود و با بارشدن معناها گوناگون به متون (در اینجا عکس و شعر) از سوی مخاطبان، امکان هم‌نشینی شدن دو متن متفاوت به وجود می‌آید؛ نتیجه تولید متنی تازه است.

«بینامتنیت بیناشانه‌ای» نمونه‌های این پژوهش حالتی مشابه حس آمیزی را برای مخاطب برمی‌سازد. چنان‌که گویی نوایی را می‌شنود و تصویری برایش تداعی می‌شود؛ یا رایحه‌ای را می‌بوید و نوایی برایش جان می‌گیرد. در اینجا نیز مخاطب، غوطه‌ور در دنیای ذهنی که شعر برایش ساخته، با عکسی روبه‌رو می‌شود که فضایی متناسب با متن نوشتاری دارد و گاه حتی چیزی بر آن می‌افزاید.

براساس دیدگاه بینامتنیت، تمامی عکس‌ها، جدا از دسته‌بندی‌شان، متونی هستند با تکرار معنایی که امکان هم‌نشینی آن‌ها با متون دیگر را فراهم می‌آورد. همین سبب شده که ما عکس‌هایی از دسته‌بندی‌های مختلف را در هم‌نشینی با اشعار نمونه‌های این پژوهش مشاهده کنیم.

شور، در نظریه «ماهیت عکس‌ها»، چهار سطح را برای تمامی عکس‌ها در نظر می‌گیرد: سطح فیزیکی، سطح نمایشی، سطح ذهنی و طراحی ذهنی. نظریه شور راهی سراسر است و همه‌فهم برای تحلیل عکس‌ها ارائه کرده است. روشی که او پیشنهاد کرده امکان تحلیل تمامی عکس‌ها را از هر دسته‌بندی فراهم می‌آورد، بدون آن‌که به جزئیات پیچیده بپردازد. پاسخ پرسش مطرح‌شده با تمرکز بر دو «سطح نمایشی و ذهنی» حاصل می‌آید. المان‌های «سطح نمایشی»، در رابطه‌ای متقابل، «سطح ذهنی» را برمی‌سازند. تجزیه و تحلیل نمونه‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تمامی عکس‌های منتخب برای هم‌نشینی با اشعار «سطح ذهنی» فعال و زاینده‌ای دارند و این

ویژگی است که آن‌ها را برای هم‌نشینی شدن با شعر مناسب ساخته است. در هریک از نمونه‌های بررسی‌شده المان‌های اصلی «سطح ذهنی» عکس در مضمون شعر نیز دیده می‌شود. همین همسانی در «سطح ذهنی» عکس و مضمون شعر فصل مشترک دو متن بوده و آن‌ها را برای هم‌نشینی با هم مناسب کرده است. البته گاه عکس چیزی به دنیای شعر اضافه می‌کند، گاه دنباله‌روی مطلق آن است و گاه چند گام عقب‌تر از آن می‌ایستد. این پژوهش نشان می‌دهد که برای تصویرسازی مناسب کتب به وسیله عکس باید با تحلیل سطح نمایشی عکس به سطح ذهنی آن دست یافت و این سطح را متناسب با مضمون متون نوشتاری برگزید.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.
- پن، ایروینگ، سونتگ، سوزان (۱۳۷۷). «جایگاه عکاسی در علوم انسانی». عکسنامه، شماره ۱، ص ۲۷-۴۸.
- ثروتیان، بهروز. (۱۳۷۲). «پیوند نگارگری ایرانی با شعر و ادب فارسی». شعر، شماره ۸، ص ۶۹-۷۳.
- حسن‌پور، محمد و نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۸۹). «تأویل عکس، و چگونگی لذت متن در مخاطب». باغ نظر، شماره ۱۵، ص ۲۷-۳۶.
- رضائی، حسام‌الدین (۱۳۹۰). عکس به مثابه‌ی ترجمه‌ای تصویری از متن. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته عکاسی، دانشگاه هنر، تهران.
- رهبرنیا، زهرا (۱۳۸۵). هنر تصویرسازی ایران معاصر در تعامل با مخاطبین. رساله دکتری رشته پژوهش هنر، دانشگاه الزهراء، تهران.
- شور، استیون (۱۳۸۹). ماهیت عکس‌ها. ترجمه محسن بایرام‌نژاد، تهران: مرکب سپید، چاپ دوم.
- عاملی، سعیدرضا (۱۳۹۲). روش‌های تحقیق در مطالعات فرهنگی و رسانه. تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.
- عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۲). هیچ چیز مثل مرگ تازه نیست، گزیده اشعار. تهران: زاوش، چاپ اول.
- علایی، کیانگ. گردآورنده (۱۳۹۳). سوی آبی بادها: تأملی بر عکس‌های رینکو کوانوچی. ترجمه کیانگ علایی. تهران: حرفه هنرمند، چاپ اول.
- غضنفری، آناهیتا (۱۳۸۷). تصویرسازی بر پایه عکاسی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تصویرسازی. دانشگاه هنر، تهران.
- غیایی، کیانا (۱۳۹۰). بررسی شیوه‌های معاصر در تصویرسازی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تصویرسازی. دانشگاه هنر، تهران.
- فرزاد، محمدرضا. گردآورنده (۱۳۸۸). تو مشغول مردن‌ات بودی، گزیده‌ای از اشعار جهان. ترجمه محمدرضا فرزاد، چاپ دوم، تهران: حرفه هنرمند.



فرزاد، محمدرضا. گردآورنده (۱۳۹۴ الف). نبودنت، ج ۱. ترجمه محمدرضا فرزاد، تهران: نشر چشمه، چاپ اول.

فرزاد، محمدرضا. گردآورنده (۱۳۹۴ ب). نبودنت، ج ۲. ترجمه محمدرضا فرزاد، تهران: نشر چشمه، چاپ اول.

فرناندس، ژوناو (۱۳۸۹). «متن و عکس در هنر معاصر: همیش فالتون و بوریس میخائلیف». ترجمه احمدرضا تقاء. عکسنامه، شماره ۳۲، ص ۲۰-۲۴.

کاتن، شاروت (۱۳۸۵). «روزی روزگاری ... مروری بر داستان‌پردازی در عکاسی معاصر». ترجمه علیا دارابی. عکسنامه، شماره ۲۱ و ۲۲، ص ۴۰-۴۵.

کریم مسیحی، یوریک (۱۳۹۵). شب سپیده می‌زند، ۴۶ عکس فیلم، ۴۶ جستار. تهران: بیدگل، چاپ سوم.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن، چاپ اول.

Given, L. M. (Ed.). (2008). *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. Vols. 1&2. California: Sage.





Interaction of Photograph and Poem in the Juxtaposition

Mohammad Mehdi Akhavian¹
Samin Javaherian²

Abstract

This study involves analyzing the interaction of photography and literature in conjunction with each other. Researchers have already compared photography with painting or cinema, but the relationship between photography and literature is not addressed properly. This relationship goes back to the days of the invention of photography and has been evolving since then. With this intention, after describing the various aspects of the relationship between photography and literature in the world and Iran, the focus is on printed books in which a conjunction of photography and a kind of literary writing can be observed. In this research, documentary method for data collection and descriptive-analytical method for analyzing the samples have been used. The scope of this research includes the books published in Tehran from 1385 to 1395. Samples have been chosen selectively. In this study, it has been attempted to discover the specific features of photographs which were chosen to be juxtaposed with literary texts. Theories of «intertextuality» and «nature of photographs» have been used to analyze the samples and reach a conclusion. The intertextual attribute of the texts (in this case, the literature and the photos) allows them to be juxtaposed with each other, and the result of this conjunction is a new text and a new meaning. The findings of the research show that among the four levels defined in the theory of «the nature of photographs» for a photo, (namely physical level, level of presentation, mental level and mental design), an active and generative «mental level» is in common between all the photographs which are selected to accompany literary texts. In this accompaniment, the main elements of the «mental level» of the photograph can also be found in the theme of the literary text.

Keywords: Nature of Photographs, Intertextuality, Poetry, Photo, Illustration

1. Ph.d. University of Science and Culture. Tehran. Iran.

2. M.S. Degree of Art Research. University of Science and Culture. Tehran. Iran. E-mail: samin.javaherian@gmail.com