بررسی کارکردهای گوناگون عکس‌های مستند اجتماعی بر اساس کارکردهای زبان (نظریه ارتباطی یاکوبسن)

علیرضا مهدی‌زاده*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۷/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۲/۸

چکیده

اگرچه مستندسازیِ وقایع و رویدادهای جامعهٔ انسانی، از اهداف عکاسی مستند اجتماعی است؛ اما عکاس مستند اجتماعی، صرفاً به رو نگاری از واقعیت و وقایع‌نگاری گزارش‌گونه نمی‌پردازند؛ بلکه به گزینش و ترکیب عناصر و وقایع جامعهٔ انسانی می‌پردازد و با قاب‌گذاری بر قطعه‌ای از واقعیتی اجتماعی در لحظه‌ای معین از زمان، عکسی می‌آفریند که مخاطب را به تماشا، تفکر، تأمل و داوری فرامی‌خواند و حتی می‌تواند واکنشِ عملی او را نسبت به موضوعی برانگیزاند. درواقع، عکس‌های مستند اجتماعی به دلیل ماهیت اجتماعی‌شان، تأثیرات متفاوتی بر مخاطب می‌گذارند و به‌مانند زبان، کارکردهای مختلفی از خود بروز می‌دهند. ازاین‌رو، هدف از نگارش این مقاله، بررسی و تحلیل کارکردهای گوناگون عکس‌های مستند اجتماعی، بر اساس کارکردهای زبانیِ نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن است. همچنین، این پرسش مطرح می‌شود که عناصر اصلی در بروز کارکردهای عکس‌های مستند اجتماعی کدام‌اند؟ روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است. نتایج پژوهش بیانگر این است که در هر عکس مستند اجتماعی با غلبهٔ یکی از کارکردهای: ارجاعی، عاطفی، ترغیبی و هنری، روبرو می‌شویم. به‌بیان‌دیگر، عکاس مستند اجتماعی می‌تواند تنها به ارائهٔ اطلاعات پیرامون موضوعی بسنده کند (کارکرد ارجاعی)، یا بینش و احساس خود را دربارهٔ موضوعی بیان نماید (کارکرد عاطفی) و یا اینکه، با تحریک احساس و اندیشهٔ مخاطب، او را به واکنش وادارد (کارکرد ترغیبی) و یا فارغ از این‌ها، به‌واسطهٔ برجسته کردن ساختمان صوری عکس، حظی بصری به مخاطب ببخشد (کارکرد هنری). قاب و لحظهٔ گرفتن عکس، از عناصر اصلی در بروز کارکردهای ذکرشده‌اند.

کلیدواژه‌ها: عکاسی مستند اجتماعی، کارکردهای عکس‌های مستند اجتماعی، نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن، کارکردهای زبان

*.استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان.
Email: honar2apex@yahoo.com

مقدمه

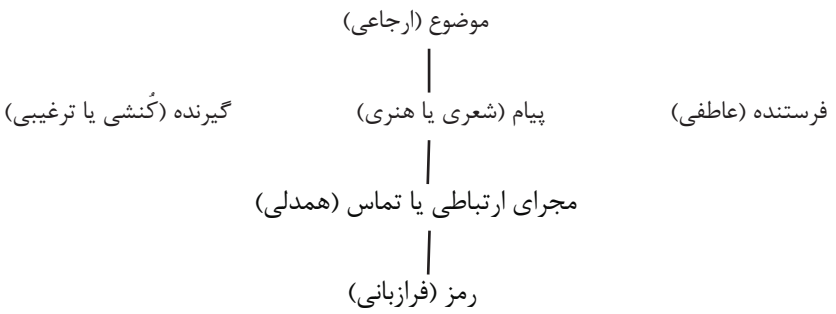
عکاسی مستند اجتماعی یکی از رایج‌ترین شاخه‌های عکاسی مستند است که راهش را به‌تمامی زوایای زندگی فردی و اجتماعیِ انسان گشوده است[۱]. ثبت و به تصویر کشیدن وقایع و مستندسازی رویدادها و تحولات گوناگون جوامع انسانی به شکلی بی‌طرفانه، واقع‌گرا و راست نما، از اهداف این شاخهٔ عکاسی است؛ اما ازآنجاکه «عکاسی، رسانه‌ای رمزگذاری شده است و به شکل همانگویانه واقعیتی را که به آن ارجاع می‌یابد، بازتولید نمی‌کند» (سونسون،۱۳۸۷: ۵۰)؛ پس عکس‌های مستند اجتماعی نیز، نمایش صرف و گزارش گونهٔ وقایع و رخدادهای گوناگون جوامع انسانی نیستند. چراکه عکاس مستند اجتماعی تنها به رو نگاری از زندگی مردم و وقایع‌نگاری از رخدادهای گوناگون نمی‌پردازد؛ بلکه به مدد نیروی اندیشه و احساس خود و به‌وسیلهٔ دوربین، به گزینش وقایع و رویدادهای گوناگون جامعهٔ انسانی و ترکیب عناصر با یکدیگر می‌پردازد و با عکسی که می‌آفریند، مخاطب را به تماشا، تفکر، تأمل و داوری پیرامون موضوعی فرامی‌خواند و افزون بر این‌ها می‌تواند واکنش عملیِ او را نسبت به موضوعی برانگیزاند. اساساً «عکاسی به‌مثابهٔ شکلی از ارتباط دیداری واجد اهمیت است» (ولز،۱۳۹۰: ۳۰۹)؛ در این میان، عکس‌های مستند اجتماعی به دلیل پرداختن به موضوعات مختلف انسانی، تأثیرات گوناگونی بر اندیشه و احساس مخاطب می‌گذارند و کارکردهای مختلفی از خود بروز می‌دهند و علاوه بر اطلاع‌رسانی، می‌توانند جنبه‌های روشنگر، تفسیرکننده و برانگیزاننده به خود بگیرند؛ بنابراین، همان‌طور که زبان شناسان، بحث کارکردهای زبانی را پیش کشیده‌اند، می‌توان به بررسی و تحلیل انواع کارکردهای عکس‌های مستند اجتماعی پرداخت. بدین منظور، در میان نظریه‌های گوناگونی که دربارهٔ کارکردهای زبان ارائه شده، نظریه‌ای که رومن یاکوبسن[۲] دربارهٔ ارتباط کلامی پیش کشیده است، کامل‌ترین و سودمندترین است که می‌توان آن را در زمینهٔ سایر نظام‌های ارتباطیِ غیرزبانی به کار گرفت (احمدی،۱۳۷۱: ۱۳۶). ازاین‌رو، هدف اصلی از نگارش این مقاله، بررسی و تحلیل انواع کارکردهای عکس‌های مستند اجتماعی، بر اساس کارکردهای زبانیِ نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن است. همچنین، به عناصر اصلی در بروز هر یک از کارکردها نیز پرداخته می‌شود. در این رابطه، این پرسش مطرح می‌شود که عناصر اصلی در ایجاد کارکردهای عکس‌های مستند اجتماعی کدام‌اند؟

بررسیِ تحلیلی و تطبیقیِ کارکردهای زبان در مورد عکس‌های مستند اجتماعی، به شناخت ماهیت عکاسی مستند اجتماعی و خصلت‌ها و ظرفیت‌های آن کمک می‌نماید. همچنین، از این طریق، چهارچوب و روشی سودمند برای تجزیه‌وتحلیل عکس‌های مستند اجتماعی و ارزیابی ضمنی آن‌ها به دست خواهد آمد و افزون بر این‌ها، دانشی کاربردی و مفید برای عکاسان فراهم می‌گردد که در این زمینه، کمبود منابع مشهود است و ضرورت انجام چنین پژوهش‌هایی را آشکار می‌سازد.

نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن و کارکردهای زبان

یاکوبسن برای تحقق هر ارتباط کلامی، از شش عنصر نام می‌برد که عبارتند از: فرستنده، گیرنده، موضوع، پیام، رمز، تماس (مجرای ارتباطی). فرستنده، پیامی را به مخاطب می‌فرستد. این پیام برای مؤثر واقع‌شدن باید به موضوعی دلالت داشته باشد؛ موضوعی که بتوان آن را بیان کرد و مخاطب قادر باشد آن را به‌روشنی دریافت کند؛ همچنین، به رمزی نیاز است که هم فرستنده و هم مخاطب، یعنی هم کسی که پیام را به رمز درمی‌آورد و هم کسی که رمز را می‌گشاید، آن را کاملاً- با حداقل جزئاً - بشناسند. همچنین، در هر فرایند ارتباطی، به تماس نیاز است، یعنی به مجرایی فیزیکی و پیوندی روانی بین فرستنده و گیرنده که به آن‌ها امکان می‌دهد با یکدیگر ارتباط برقرار نمایند (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۷۷).

از نظر یاکوبسن جهت‌گیری و تأکید بر روی هر کدام از عناصر این الگوی ارتباطی، موجب بروز کارکردهای خاصی در هر فرایند ارتباط کلامی می‌شود (نمودار ۱). این کارکردها عبارت‌اند از: کارکرد ارجاعی[۳] (جهت‌گیری به‌سوی موضوع)، کارکرد عاطفی[۴] (جهت‌گیری به سمت فرستنده)، کارکرد ترغیبی[۵] (جهت‌گیری به‌سوی گیرنده)، کارکرد هنری[۶] (جهت‌گیری و تأکید بر روی



نمودار ۱. عناصر نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن و کارکردهایشان.

پیام)، کارکرد همدلی[۷] (جهت‌گیری به سمت تماس یا مجرای ارتباطی)، کارکرد فرازبانی[۸] (جهت‌گیری به‌سوی رمز)، (همان، ۷۹-۷۸).

از دیگر سو، یاکوبسن در پاسخ به این پرسش که معیار شناخت انواع کارکردها به‌خصوص کارکرد شعری، به لحاظ زبانی چیست؟ می‌گوید باید دو وجه اساسی در حیطهٔ زبان یعنی انتخاب واژگان (محور جانشینی) و ترکیب واژگان (محور همنشینی) را بررسی نماییم (همان: ۸۲). محور همنشینی، نشان‌دهندهٔ چگونگی قرار گرفتن عناصر در کنار هم و محور جانشینی، بیانگر چگونگی جایگزینی عناصر به‌جای هم است (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۷). به‌بیان‌دیگر، همنشینی، بیانگر نحوهٔ ترکیب عناصر حاضر در یک متن است و جانشینی، به عناصری برمی‌گردد که در متن، حضور ندارند. در حیطهٔ زبان، فرستنده، کلماتِ مشخصی را برمی‌گزیند (جانشینی) و با ترکیب آن‌ها (همنشینی)، معنای موردنظر و مقصود خود را به گیرنده منتقل می‌کند. درمجموع، ترجیح یک کلمه و همنشینیِ آن با سایر کلمه‌ها در یک جمله، از عوامل مؤثر در تولید معنا و کارکرد است. به‌طور مثال:

دارد برف می‌بارد (ارجاعی).
وای چه برف قشنگی (عاطفی).
بمان تا برف بند آید (ترغیبی).
هوای قشنگی است، نه؟ (همدلی).
این پیش‌بینی وضع هواست (فرازبانی).
این رحمت است که از آسمان می‌ریزد (شعری و هنری).

به‌هرتقدیر، به‌جز کارکردهای همدلی و فرازبانی که به نظر می‌رسد بیشتر مربوط به ارتباطات کلامی هستند، سایر کارکردهای ذکرشده، در عکس‌های مستند اجتماعی قابل‌شناسایی‌اند که در این مقاله، بدان‌ها خواهیم پرداخت. البته لازم به توضیح است که چنانچه خود یاکوبسن تصریح کرده است، مرز قاطعی میان کارکردهای زبان وجود ندارد و گرچه بین شش وجه عمدهٔ زبان فرق قائل می‌شویم، اما مشکل بتوان پیامی کلامی یافت که فقط یک کارکرد واحد داشته باشد (یاکوبسن،۱۳۶۹: ۷۷). ازاین‌رو، نمی‌توان انکار کرد که عکس‌های مستند اجتماعی، کارکردهای متنوعی از خود بروز می‌دهند و حتی ممکن است مخاطبین، به دلیل داشتن پایگاه‌های متفاوت فکری، احساسی، فرهنگی و اجتماعی، تأثیرات متفاوتی از یک عکس بگیرند و مفاهیم متعددی استنباط کنند. بااین‌حال، می‌توان گفت در هر عکس مستند اجتماعی، یک کارکرد نسبت به سایر کارکردها، بر فضای عکس غلبه و سلطهٔ بیشتری دارد و خود را به مخاطب تحمیل می‌کند و یا حداقل، مخاطبین بیشتری تحت تأثیر آن کارکرد قرار می‌گیرند[۹]. هرچند باید خاطرنشان کرد که زمینهٔ ارائهٔ عکس و گذشت زمان می‌تواند کارکردهای یک عکس را دگرگون سازد. با این توضیحات، حال به بررسی و تحلیل کارکردهای عکس‌های مستند اجتماعی بر اساس کارکردهای زبانی موردنظر یاکوبسن می‌پردازیم.

۱. کارکرد ارجاعی: یاکوبسن معتقد است وظیفه و نقش بسیاری از پیام‌ها این است که جهت‌گیری‌شان به‌سوی موضوع باشد، یا به‌طور خلاصه، پیام‌ها بیشتر کارکرد صریح، روشن و ادراکی یا همان ارجاعی دارند (همان، ۷۸)؛ مانند: «هوا سرد است» یا «دارد باران می‌بارد». به‌هرحال، کارکرد ارجاعی، روابطِ میانِ پیام و موضوعی که پیام به آن ارجاع می‌دهد را مشخص می‌کند؛ در اینجا مسئلهٔ اساسی همانا فرمول‌بندی اطلاعاتِ حقیقی، عینی، قابل‌مشاهده و اثبات پذیر در بابِ مرجعِ پیام است (گیرو، ۱۳۸۳: ۲۰).

به‌عبارت‌دیگر، «در این نقش، جهت‌گیری پیام به‌سوی موضوع، یعنی محتوا و مضمون پیام است و به‌صورت جمله‌ای اخباری که از طریق قرائن و شواهد محیطی قابل تصدیق و تکذیب است ظاهر می‌شود، مانند امروز باران می‌بارد» (صفوی،۱۳۸۳: ۳۲). به دلیل شباهتی که میان عکس و عناصر دنیای واقعی برقرار است، این کارکرد تقریباً در همهٔ عکس‌های واقع‌نما دیده می‌شود. زمانی که مخاطب به‌وسیلهٔ مشاهدهٔ عناصر درونی عکس، از موضوع یا رویدادی باخبر می‌شود و اطلاعاتی حقیقی و اثبات پذیر نسبت به مرجع پیام دریافت می‌کند. بااین‌حال، شاید بتوان گفت عکاسی مستند اجتماعی بر پایهٔ قابلیت بیان ارجاعی‌اش به وجود آمد. به‌طورکلی، عکاسی مستند با تأکید بر خصلت ذاتی عکاسی یعنی توانایی این رسانه در ثبت دقیق واقعیت، بی‌کم‌وکاست و بی جرح‌وتعدیل، رواج گسترده‌ای یافت و هدف عکاسان مستند اجتماعی از آغاز تا به امروز، ثبت و به تصویر کشیدن وقایع و رویدادهای گوناگون جامعهٔ انسانی به شکلی عینی، دقیق و بدون دخل و تصرف بوده است. بر اساس همین دیدگاه بود که پس از وقوع بحران اقتصادیِ دهه ۱۹۳۰ در آمریکا، گروهی از عکاسان به عکاسی از وضعیت کشاورزان روی آوردند[۱۰]. آن‌ها به ثبت عینی و مستقیم و بدون هرگونه دست‌کاری آنچه جلوی لنز دوربینشان قرار می‌گرفت، می‌پرداختند. کارکرد ارجاعی عکس‌های این گروه، منجر به تنویر افکار عمومی درباره شرایط سخت زندگی مردمان فقیر و کشاورزان شد و در پیشبرد برنامه‌ها برای رسیدگی به وضعیت آنان مؤثر واقع گردید و عکس‌های این گروه از عکاسان، به‌عنوان سندی قابل‌اعتماد به مقامات و سازمان‌های مسئول، ارجاع داده شد (تصویر ۱).

به‌هرحال، وجود کارکرد ارجاعی در عکس‌های مستند اجتماعی باعث می‌شود این‌گونه عکس‌ها، به‌مانند شاهد و گواهی در نظر گرفته شوند؛ زیرا نگاه عکاس، مستقیم، بی‌طرفانه و صریح است. به‌بیان‌دیگر، کارکرد ارجاعی در عکس‌های مستند اجتماعی زمانی غلبه می‌یابد که به قول سارکوفسکی[۱۱]، عکاس بپذیرد که عکاسی، با عینیت سروکار دارد و این واقعیت را پاس بدارد (Szarkows-ki,1966:8). به همین دلیل، یکی از خصلت‌های آشکارِ عکس‌های با کارکرد ارجاعی این است که در این نوع عکس‌ها، موضوعات به شکلی ساده و آشنا به تصویر درآمده‌اند و فهم دنیای آن‌ها چندان دشوار و پیچیده نیست. چراکه عکاس، با انتخاب قابی متعارف و عادی، تلاش می‌کند تنها به وقایع‌نگاری و رو نگاری صریح از واقعیت پیش رویش بپردازد و کمتر از روش‌های ابداعی و خلاقانه استفاده می‌کند. شاید بتوان گفت در همین راستا، «دورتیا لانگ این سخنان فیلسوف تجربه‌گرا، فرانسیس بیکن را روی در تاریکخانه‌اش نصب کرده بود: مشاهده دقیق و تفکر درباره چیزها آن‌چنان‌که هستند، بدون جایگزینی و فریب، بدون خطا و آشفتگی، به‌مراتب شریف‌تر و ارزنده‌تر است از تمام آنچه از ابداع خلاقیت حاصل می‌آید» (برت، ۱۳۷۹: ۱۷۷).

فراتر از این دیدگاه، برخی از عکاسان مستند اجتماعی

تصویر ۱. دورتیا لانگ، مادر و فرزندانش، ۱۹۳۶. منبع:
www.loc.gov/pictures/item/fsa۱۹۹۹۸۰۲۱۵۳۹/p/

تصویر ۲. واکر اوانز، کافی‌شاپ، ۱۹۳۵. منبع:
www.shorppy.com/node/5776

تصویر ۳. ژاکوب ریس، شهر، ۱۹۸۷.

سعی کرده‌اند تا حد امکان، حضور و عاملیت خود را نیز در عکس، نامحسوس سازد تا بیننده متقاعد شود که موضوع را بی‌واسطه و مستقیم می‌بیند. به‌عبارت‌دیگر، در مورد عکس‌های با کارکرد ارجاعی می‌توان از غیبت عکاس (به‌عنوان عامل اصلی تولید اثر هنری) سخن گفت؛ مانند واکر اوانز[۱۲] که همانند بسیاری از اسلاف قرن نوزدهمی خود، ترجیح داد حضور خویش را در عکس نامحسوس کند (تاکر، ۱۳۷۷: ۵۹).

در عکس‌های اوانز، واقعیت به‌واسطهٔ قاب، زاویهٔ دید و عوامل دیگر، تغییر شکل پیدا نکرده است و برخی آثارش موجز، مستقیم، غیر عاطفی و کاملاً واقعی هستند (تصویر ۲). به قول سارکوفسکی، عکس‌های اوانز طوری گرفته شده‌اند که یک زاویه دید معمولی و متعارف از صحنه دیده می‌شود و گویی اگر خود ما در آن صحنه می‌بودیم، همان چیز را می‌دیدیم و ثبت می‌کردیم (مقیم نژاد، ۱۳۹۳: ۲۵۱).

به‌هرتقدیر، این شیوهٔ برخورد با واقعیت، موجب ایجاد کارکرد ارجاعی در عکس‌ها می‌شود که در برخی از آثار عکاسان مستند اجتماعی دیده می‌شود. به‌طور مثال، اگرچه بسیاری از عکس‌های ژاکوب ریس[۱۳] به دلیل تأثیرگذاری و کارکرد ترغیبی آن‌ها معروف شده‌اند، اما برخی از عکس‌هایش که محیط شهر و زندگی جامعه دورانش را نشان می‌دهند، دارای کارکرد ارجاعی‌اند؛ زیرا بی‌پیرایه در خدمت نمایشِ واقعیتِ صحنه‌اند. یا برخی از عکس‌هایی که آگوست ساندر[۱۴] از مردم در حال کار و فعالیت روزمره گرفته، به شکلی ساده و رسا، اطلاعاتی از جامعهٔ دوران عکاس را انتقال می‌دهند و کارکرد ارجاعی در آن‌ها غلبه دارد (تصویر ۳ و ۴). به‌طوری‌که حتی می‌توان گفت غلبهٔ کارکرد ارجاعی در عکس‌های ساندر بود که باعث شد نازی‌ها کتاب «سیمای روزگار[۱۵]» او را، با تصور دلخواه خود از نژادشان در تضاد ببینند و آن را سانسور کنند. چراکه «ساندر با دید صریح و دقیق خود، به خوب و بد امکان نمایش داد. او آلمانی‌ها را برخلاف دیدگاه رسمی و حکومتی، آن‌گونه که بودند و نه به‌عنوان مخلوقاتی خاص، به نمایش گذارد» (بلاف، ۱۳۷۵: ۱۱۴).

درمجموع، عکس‌های با کارکرد ارجاعی، اطلاعات و پیامی نسبتاً روشن و شفاف را به مخاطب انتقال می‌دهند. به‌عبارت‌دیگر، به همان شکلی که انسان، از زبان روزمره برای بیان خواسته‌های خود استفاده می‌کند و همان‌طور که در برخی مواقع، موضوع و پیامی خاص، از طریق به‌کارگیری زبانی روشن و ساده و تا حد ممکن به دور از پیچیدگیِ کلامی، به دیگران انتقال داده می‌شود (احمدی،۱۳۷۰: ۱۳۸)؛ در عکس‌های دارای کارکرد ارجاعی نیز، عکاس به ثبت موضوع و انتقال پیام به شکلی مستقیم، عینی، شفاف و بدون کنایه و ابهام می‌پردازد.

به‌بیان‌دیگر، همان‌طور که بارت[۱۶] مانند جان برجر[۱۷]، عدم دخالت عامل انسانی در تولید تصویر و ضبط مکانیکی

تصویر ۴. آگوست ساندر، دوره‌گردها، ۱۹۲۶. منبع: www.xriads.virginia.edu/ma01/davis/photography/images/riisphotos

توسط دوربین را تضمین‌کننده عینیت می‌داند (مقیم نژاد، ۱۳۹۳: ۹۵)؛ در عکس‌های با کارکرد ارجاعی، کمترین دخالت قوای فکری و احساسی عامل انسانی (عکاس) دیده می‌شود. به همین دلیل، اگرچه تولید این‌گونه عکس‌ها، از سویی، بیانگر آگاهی و حساسیت و دقت عکاس نسبت به شرایط زندگی انسان‌ها است، اما به‌طور طبیعی، در عکس‌های با کارکرد ارجاعی، کمتر نشانی از خصلت‌های هنری، جنبه‌های تألیفی و سُویه‌های تفسیری، دیده می‌شود. آنچه در این عکس‌ها بیشتر خودنمایی می‌کند، حضور دوربین عکاسی به‌عنوان ابزاری مکانیکی است که برای ثبت وقایع و رخدادهای جامعهٔ انسانی به شکلی بی‌طرفانه و مستقیم به کار گرفته شده است؛ بنابراین، شخصیت عکاس و کنشگری هنرمندانه و خلاقانهٔ او، در این عکس‌ها چندان پیدا نیست و عاملیت با ابزار مکانیکی برای ثبت مستقیم و عینی موضوع و نشان دادن آن به سایرین تا حد امکان بی‌کم‌وکاست و بی جرح‌وتعدیل است. درواقع، در عکس‌های با کارکرد ارجاعی، بنا به این قول پل استرند[۱۸]، عکاس برای آنچه پیش رویش است یعنی واقعیت، احترامی واقعی قائل شده است (Strand,1966:136). به‌طور طبیعی در این وضعیت، عکاس، تمایلی به استفاده از انواع شگردهای عکاسی و امکانات دوربین ندارد و از قابی عادی با زاویهٔ دیدی معمولی و متعارف برای ثبت آنچه برگزیده، استفاده می‌نماید. عکس‌های با کارکرد ارجاعی، به‌طورمعمول دارای قابی با زاویه باز و وسیع هستند تا بیشترین اطلاعات را پیرامون موضوع انتقال دهند و عکاس، موضوع را از زوایای عادی و متعارف در درون قاب عکس خود جای داده تا تحریف و دست‌کاری در موضوع رخ ندهد.

۲. کارکرد عاطفی: «نگرش گوینده دربارهٔ آنچه بیان می‌کند، در کارکرد به‌اصطلاح عاطفی یا کارکردی که «زبان حال» گوینده است مستقیماً تجلی می‌یابد. این نقش زبان، تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می‌آورد» (یاکوبسن،۱۳۶۹: ۷۸)؛ مانند این جمله: «عجب گرفتار شدم». به دیگر سخن، «این کارکرد روابط میان پیام و فرستنده را رقم می‌زند. هنگامی‌که ما- به‌وسیله‌ی زبان یا به‌وسیله‌ی هر شیوه‌ی دلالتی دیگر- ارتباط برقرار می‌کنیم، اندیشه‌هایی را در بابِ ماهیتِ مرجعِ پیام بیان می‌کنیم (کارکرد ارجاعی)؛ اما درعین‌حال می‌توانیم نگرش خود را نسبت به آن موضوع هم ابراز کنیم و بگوییم آن پدیده به نظر ما خوب است یا بد، زشت است یا زیبا، مطلوب است یا منفور، مؤدبانه است یا تمسخرآمیز» (گیرو، ۱۳۸۳: ۲۰). به‌طور مثال به‌جای گفتن «هوا گرم است» (ارجاعی)، بگوییم «آه چه هوای گرمی» (عاطفی).

در رابطه با عکاسی مستند اجتماعی، این کارکرد زمانی خود را آشکار می‌سازد که عکاس، تنها به ثبت آنچه پیش چشمش بوده یا رخ‌داده، نپرداخته است، بلکه با بستن قابی هوشمندانه و ثبت رویداد موردنظر در لحظه‌ای مناسب، به‌نوعی اندیشه و احساس خود را نیز بیان کرده و به‌جای ثبت سادهٔ موضوع و واقعه، به شکلی کنایه‌آمیز، به داوری و قضاوت دربارهٔ آن پرداخته است. به‌بیان‌دیگر، برخلاف کارکرد ارجاعی، عاملیت فعال و مداخله گرانهٔ عکاس به‌عنوان هنرمندی که به تفسیر، ستایش یا نکوهش پدیده‌های اجتماعی می‌پردازد، در عکس‌های با کارکرد عاطفی هویداست؛ مانند تصویر شمارهٔ ۵ که تنها شخصیتی معروف را به نمایش نمی‌گذارد، بلکه تفسیر عکاس را نیز در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد. تفسیری که می‌توان آن را این‌گونه در قالب کلمات بیان نمود: «گاندی، تجسم سکون است. تصور گاندی پرتحرک دشوار به دست می‌آید و آسان از دست می‌رود. ازاین‌روست که او را آرام و صبور، سربه‌زیر افکنده، با دستی افتاده بر کف، در حال مطالعه، در مرکز عکس و مرکز اتاق می‌بینیم. او، در میان کاغذهای

تصویر ۵. گاندی، مارگارت بورک وایت، ۱۹۴۶ منبع: کریم مسیحی،۱۳۸۹: ۱۰۴

تصویر ۶. گاندی. خبرگزاری آسوشیتدپرس،۱۹۳۱.
منبع: www.media.salon.com/2015/gandhi_wheel

در دستش در پی گریزگاهی ست برای نجات و رستگاری و آرامشِ جمعیتی کلان، بسیار کلان» (کریم مسیحی، ۱۳۸۹: ۱۰۵). می‌توان یکی از دلایل ماندگاری و موفقیت این عکس را در میان عکس‌های متعددی که از گاندی[۱۹] گرفته‌شده، کارکرد عاطفی ظهور یافته در آن دانست. چراکه این عکس به شکلی تأثیرگذار و نمادین، شخصیت و اندیشهٔ گاندی را بیان می‌کند. کارکرد عاطفیِ این عکس، با ملاحظهٔ تصویر شماره ۶ بیشتر آشکار می‌گردد. اگرچه هر دو عکس، دارای قاب (افقی) و عناصر یکسانی هستند، اما برخلاف تصویر شماره ۵، در تصویر شماره ۶، کارکرد ارجاعی غلبه دارد. عوامل مؤثر در ایجاد کارکردهای ارجاعی و عاطفی هر کدام از این عکس‌ها، قاب (زاویهٔ متفاوت) و لحظهٔ گرفتن عکس هستند. درواقع، متأثر از قاب و لحظهٔ گرفتن عکس، عناصر درونیِ هر عکس به گونه‌های متفاوتی سامان یافته‌اند و از این طریق، مفاهیم متفاوتی را بازمی‌نمایانند و موجب بروز کارکردهای متفاوت در هر عکس شده‌اند. به‌طور مثال، درحالی‌که چرخ نخ‌ریسی در تصویر شماره ۶، بیشتر معنا و کارکردی عادی، واقعی و ارجاعی دارد، اما در تصویر شماره ۵، به دلیل حالت ضد نور یافتن، از عنصری واقعی با معنای آشکار و صریح، به نشانه‌ای با معانی ضمنی متعدد استحاله پیدا کرده و فضای عکس را نیز متأثر ساخته است.

به‌طورکلی، برخلاف عکس‌های با کارکرد ارجاعی که از صراحت معنایی برخوردارند، عکس‌های با کارکرد عاطفی، معانی و مفاهیم ضمنی را در خود پنهان دارند و دارای لایه‌های متعدد معنایی هستند که مخاطب را به تأمل و تفکر وامی‌دارند تا از این طریق، معنا را دریابد و یا بیافریند و به‌جای دریافت اطلاعاتی واضح و آشکار پیرامون موضوع، به تأمل و تفکر پیرامون آن بپردازد و به‌جای تماشای آنچه در قاب عکس قرار گرفته، به تفسیر آن مبادرت ورزد.

به‌عبارت‌دیگر، برخلاف عکس‌های با کارکرد ارجاعی که دربارهٔ موضوعی اطلاع‌رسانی می‌کنند، عکس‌های عاطفی، بیانگر احساس، دیدگاه و موضعِ عکاس پیرامون موضوعی هستند که عکاس سعی کرده آن را با مخاطب به اشتراک بگذارد. اساساً به قول یوجین اسمیت: «عکاسی، رسانه‌ای قدرتمندی برای بیان حالات است» (جی و هورن، ۱۳۸۸: ۱۲۹). این ویژگی در عکاسی مستند اجتماعی به دلیل ماهیت اجتماعی این شاخه از عکاسی، بیشتر خودنمایی می‌کند. به‌طوری‌که در برخی عکس‌های مستند اجتماعی، نیروی اندیشه و احساس عکاس، بیشتر از هر چیزی هویداست. به‌عبارت‌دیگر، عکاس سعی کرده نشان دهد که «عکس‌ها، نه‌تنها گواه آن چیزی هستند که وجود دارد، بلکه شاهدی از آن چیزی هستند که فرد می‌بیند، البته نه‌فقط برای ثبت کردن بلکه برای نوعی ارزیابی نمودن جهان»(Sontagg,1977:88). به‌هرروی، می‌توان گفت کارکرد عاطفی زمانی بروز می‌یابد که عکاس به‌واسطهٔ دوربین، به تأمل و تعمق در پدیده‌های انسانی و قضاوت پیرامون وقایع و رخدادهای اجتماعی مبادرت می‌ورزد.

تصویر ۷. مادر و فرزند، میناماتا ژاپن، یوجین اسمیت، ۱۹۷۲. منبع: /www.magnumphotos.com/photographers

نکتهٔ درخور توجه در رابطه با بروز کارکرد عاطفی در عکس‌های مستند اجتماعی این است که ابزارهای عکاس در خلق چنین کارکردی، قاب و لحظهٔ گرفتن عکس‌اند.

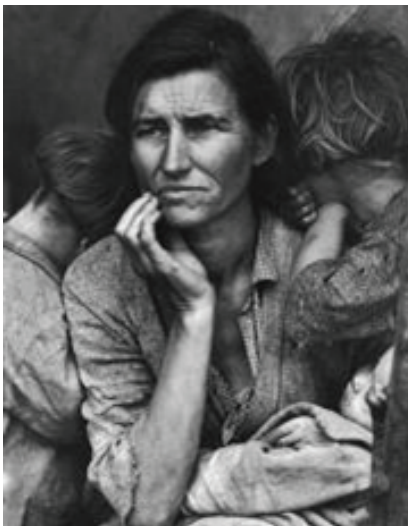
به‌طور مثال در تصویر شماره ۷، عکاس با به تصویر کشیدن سوژه در لحظه‌ای که مادر به فرزند خود می‌نگرد، احساس عمیق خویش را نسبت به وضعیت ناگوار و زجرآور مادر و فرزند به تصویر کشیده است (عکس مربوط به یکی از قربانیان آلودگی ناشی از جیوه است که به دلیل ریختن مواد سمی به رودخانه توسط کارخانه‌ای شیمیایی در ژاپن، به این حال و روز افتاده است). کارکرد عاطفیِ عکس، از سویی با بستن قابی مناسب و انتخاب لحظه‌ای تأثیرگذار و از دیگر سو، ایجاد کنتراست زیاد در عکس میسر شده است. پس‌زمینه سیاه عکس و نوری که بر چهره و بدن مادر و دختر افتاده، در القای کارکرد عاطفی عکس، نقش مهمی بازی می‌نمایند. بااین‌همه، قاب و به‌خصوص لحظهٔ ثبت عکس (نگاه مادر به فرزند و نگاه منجمد شدهٔ فرزند) از عوامل اصلی در ایجاد کارکرد عاطفیِ این عکس‌اند. در تصویر شماره ۸ نیز، عکاس با انتخاب قابی عمودی و بسته از سربازی که دچار موج انفجار شده، عکسی آفریده که او را نه به‌عنوان انسانی زنده، بلکه به‌مانند تندیس یادبودی نشان می‌دهد، یادبودی از عواقب ناگوار جنگ بر روح و روان انسان. عکاس به‌واسطهٔ انتخاب قابی بسته و گرفتن عکس در لحظه‌ای خاص، توانسته دیدگاه خود را پیرامون جنگ و عواقب آن بیان کند.

به‌طور مشخص، با تجزیه‌وتحلیل و مقایسهٔ مجموعه عکس‌هایی که دورتیا لانگ[۲۰] از مادر مهاجر و فرزندانش در موقعیت‌های مختلف گرفته، از سویی، اهمیت برجسته و

تصویر ۸. سرباز موجی، ویتنام، دان مک دالین، ۱۹۶۸. منبع: جی و هورن، ۱۳۸۸: ۹۳.

کلیدیِ قاب و لحظه در خلق عکس‌های خوب و ماندگار مشخص می‌شود و از سوی دیگر، نقش قاب و لحظه در ایجاد کارکردهای مختلف، آشکار می‌شود (تصویر ۹ و ۱۰ و ۱۱). تأثیرگذاری عاطفی و ماندگاری عکس مادر مهاجر، به‌واسطهٔ ترکیب‌بندی دقیق و سنجیدهٔ عناصر در درون قاب عکس و گرفتن عکس در لحظه‌ای مناسب، حاصل شده است. قرارگیری مادر در مرکز عکس، حالت دستش و نگاه عمیق او به خارج از قاب ِعکس و حالت و مکانی که بچه‌ها در قاب اشغال نموده‌اند، به عکسی قوی از نظر بصری و البته با کارکرد مسلط عاطفی منجر شده است. این کارکرد (عاطفی) در عکس‌های دیگری که لانگ از همین سوژه گرفته، غلبه ندارد؛ زیرا عناصر درونی آن‌ها، به‌مانند این عکس، سامان نیافته‌اند و از انسجام شکلی برخوردار نیستند.

در حقیقت، نوع قاب انتخابی (عمودی یا افقی و باز یا بسته) و تغییر زاویهٔ دید می‌تواند کارکرد و معنای عکس را تغییر دهد و بر ارزش عکس بیفزاید. در این رابطه، در تصویر شماره ۱ با قابی وسیع مواجهه‌ایم که اطلاعاتی در مورد محیط زندگی خانواده موردنظر ارائه می هد، همچنین



تصویر ۹. مادر مهاجر، دروتیا لانگ، ۱۹۳۶.

تصویر ۱۰. دورتیا لانگ. منبع: www.loc.gov/pictures/item/fsa19998021539/p/

در تصویرهای شماره ۱۰ و ۱۱ نیز، اگرچه قاب انتخابی بسته‌تر است، اما کارکرد و تأثیرگذاریِ عاطفی تصویر شماره ۹ را ندارند. به‌عبارت‌دیگر، در تصویر شماره ۹، با دیدهٔ گزینش گر عکاس روبرو می‌شویم که تمرکز ما را به عناصری در درون قاب عکس محدود می‌سازد و بدین ترتیب نگاهمان را به خود معطوف می‌دارد و از عاطفهٔ عکاس نسبت به سوژه، سخن می‌گوید.

درمجموع، در عکس‌های با کارکرد عاطفی، عکاس به‌جای ثبت صرف موضوع، بینش و چشم‌اندازی یکه از وقایع، رویدادها و تحولات جامعهٔ انسانی عرضه می‌کند و عکس، عکاس را به‌عنوان هنرمندی تیزبین، نکته‌سنج و انسانی متعهد نسبت به جامعهٔ انسانی و اتفاقات آن معرفی می‌نماید. عکاسی که نه‌تنها دردمندانه جستجو کرده و یافته، بلکه هوشمندانه و خلاقانه دینِ خود را به موضوع بیان کرده است و اثری آفریده که تنها اطلاعاتی پیرامون موضوع انتقال نمی‌دهد (که با گذشت زمان از اعتبار آن‌ها کاسته شود و یا صرفاً به‌عنوان سند مورد استفاده قرار گیرد)، بلکه به تندیسی نمادین و ماندگار می‌ماند که همواره مفاهیمی عمیق به مخاطب یادآوری می‌کند و دربارهٔ برخی مسائل مهم جوامع انسانی سخن می‌گوید. عکس‌های با کارکرد عاطفی به‌مانند عکس‌های ارجاعی، تنها اطلاع‌رسانی نمی‌کنند، بلکه روشنگر و تفسیرکننده و آگاهی‌بخش‌اند. به همین دلیل، این‌گونه عکس‌ها در مقایسه با عکس‌های دارای کارکرد ارجاعی، از جایگاه بالاتری برخوردارند. چراکه تفاوت بر سر ثبت عکس است با ساختن و آفرینش عکس.

۳. کارکرد ترغیبی (حُکمی یا کُنشی): بر مبنای نظر یاکوبسن، جهت‌گیری پیام به‌سوی مخاطب و کارکرد ترغیبی زبان، بارزترین تجلی خود را در دستور زبان به‌صورت ندایی و وجه امری می‌یابد. جملات امری به‌کلی با جملات اخباری تفاوت دارند: می‌توان درستی جملات اخباری را سنجید، اما جملات امری چنین نیستند (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۷۹). به‌طور مثال در مقابل «بنشین» نمی‌توان پرسید آیا حقیقت دارد یا نه؟ اما همین پرسش در مقابل جمله «کسی نشست»، کاملاً بجاست. به‌هرتقدیر، کارکرد ترغیبی، روابط میانِ پیام و گیرنده را مشخص می‌کند، حُکم می‌تواند عقلِ گیرنده یا احساس او را آماج خود قرار دهد؛ زیرا هدف هر ارتباط ایجاد واکنش در گیرنده است (گیرو،۱۳۸۳: ۲۱). به‌هرحال، در این کارکرد، جهت‌گیری و تأکید به‌سوی مخاطب است؛ مانند: «لطفاً یک لیوان آب برایم بیاور» یا «این کتاب را بخوان». به نظر می‌رسد در مورد عکس‌های مستند اجتماعی، این کارکرد با کارکرد عاطفی درآمیخته است و مرز قاطع و روشنی میان آن‌ها وجود ندارد. به‌بیان‌دیگر، زمانی که عکاس، عاطفه و احساس خویش را پیرامون موضوعی بیان می‌کند، طبیعتاً ممکن است احساس و عاطفه مخاطب را نیز برانگیزاند؛ مانند تصویر شماره ۷ که اگرچه دارای کارکرد عاطفی است، ولی بیننده را نیز متأثر می‌سازد و خشم و تنفر او را نسبت به عاملان این مسئله برمی‌انگیزاند. بااین‌حال، آنچه کارکرد ترغیبی را از کارکرد عاطفی متمایز

تصویر ۱۱. دورتیا لانگ

می‌نماید، پیامد و نتیجه‌ای است که از بروز این کارکرد (ترغیبی) در مخاطب ایجاد می‌گردد.

در کارکرد عاطفی، عکاس، تحت تأثیر احساس یا اندیشهٔ خویش، موضوعی را در عکس خود جای‌داده و دیدگاه خود را پیرامون آن بیان نموده که ممکن است احساس و عاطفهٔ دیگران را نیز درگیر خود سازد. درحالی‌که کارکرد ترغیبی، تنها عاطفه و احساس مخاطب را متأثر نمی‌سازد، بلکه مخاطب را به واکنشی عملی وامی‌دارد و از او می‌خواهد در مورد آنچه در عکس می‌بینند، کاری بکند و مخاطب نیز تحت تأثیر عکس، به اقدامی عملی دست می‌زند. به‌طور مشخص، این کارکرد، زادهٔ هدف و ارادهٔ معطوف به تغییر و اصلاح عکاس است. عکاس می‌خواهد با عکس خود بر روند رویدادها اثر بگذارد و به اصلاح امور کمک نماید. همان‌گونه که لوئیس هاین[۲۱] می‌گفت: «می‌خواستم چیزهایی را که باید اصلاح شوند نشان دهم؛ می‌خواستم چیزهایی را که باید قدرشان دانسته شود، نشان دهم» (بلاف، ۱۳۷۵: ۸۴). البته این هدف، از طریق مستندسازی صریح و سادهٔ واقعیت هم به دست می‌آید: به همان روشی که لوئیس هاین از کارگران خردسال عکس می‌گرفت. بااین‌حال، کارکرد ترغیبی در عکس‌های او، آن‌چنان قوی و تأثیرگذار بود که به تغییر قانون کار کودکان در زمان خود کمک نمود (تصویر ۱۲). در رابطه با این نوع از عکس‌ها، می‌توان به برخی از عکس‌های ژاکوب ریس نیز اشاره کرد که به شکلی صریح و ساده تهیه شده‌اند. بااین‌حال، باعث برانگیختن خشم و آزردگی عمومی شدند و در تحقق یافتن اصلاحات در زمینهٔ مسکن و آموزش آن دوران، نقش مهمی ایفا کردند. بااینکه در بروز کارکرد ترغیبی در این عکس‌ها، نقش قاب و لحظهٔ گرفتن عکس پیداست؛ اما در برخی از عکس‌های با کارکرد ترغیبی، رد پای قوی و تأثیرگذار قاب و لحظهٔ گرفتن عکس بیشتر خودنمایی می‌کند. بدین شکل که برخلاف عکس‌های با کارکرد ارجاعی که عکاس به ثبت وقایع و رویدادهای پیرامونش به شکلی مستقیم و صریح می‌پردازد و از قابی عادی و متعارف استفاده می‌نماید، در عکس‌های با کارکرد ترغیبی، عکاس با رویکرد اصلاح‌گرایانهٔ، سوژه‌هایی را که درخور توجه و تأمل می‌داند، برمی‌گزیند و به‌گونه‌ای در قاب عکس جای می‌دهد که چنان تأثیری بر مخاطب بگذارد تا او را به انجام کاری، وادار نماید. در این میان، از همنشینی عناصر با یکدیگر در لحظاتی کم‌نظیر و استثنایی و تحریک‌کننده نیز سود می‌جوید؛ مانند تصویر شماره ۱۳ که واکنش‌های شدیدی را برانگیخت. کارکرد ترغیبیِ این عکس، به‌وسیلهٔ قاب گذاری از زاویه‌ای مناسب و به تبع آن، همنشینی عناصر در لحظه‌ای تأثیرگذار و پرمعنا حاصل شده است (کودکی گرسنه از شدت ضعف، در نزدیک مرکز امدادرسانی به زمین افتاده و در همین لحظه، کرکسی پشت سر او نشسته است). تأثیرگذاری این عکس به حدی بود که عده‌ای عکاس را سرزنش کردند که تنها به فکر تهیهٔ عکس بوده و سرنوشت کودک گرسنه برایش مهم نبوده است.

نمونه‌ای دیگر از این سری عکس‌ها، عکسی است که اعدام یک ویت کنگ توسط رئیس پلیس ویتنام جنوبی را نشان می‌دهد (تصویر ۱۴). کارکرد ترغیبیِ این عکس به حدی بود که انتشار آن در نیویورک‌تایمز، تظاهرات مردم آمریکا را علیه حضور آمریکا در ویتنام در پی داشت (کوبر، ۱۳۸۹: ۲۱۴). به‌هرحال، عکاس می‌تواند با تیزبینی، برخی وقایع را در عکس خود جاودانه سازد و مردم را به انجام کاری پیرامون آن‌ها وادارد. در این رابطه، عکاس می‌تواند با قاب گذاری بر رویدادهای پیرامونش در لحظه‌ای خاص، بر قدرت و تأثیرگذاری عکس‌های خود بیفزاید. این‌همه بیانگر این است که به‌مانند عکس‌های با کارکرد عاطفی، در عکس‌های دارای کارکرد ترغیبی نیز حضور پررنگ و مداخله‌گر عکاس در مقام هنرمندی تیزبین، اندیشمند و حساس نسبت به رویدادهای جامعهٔ انسانی، دیده می‌شود. هنرمندی که از ابزارش (دوربین) و امکانات بیانی‌اش (قاب و لحظهٔ گرفتن عکس)، صرفاً برای ثبت سند گونهٔ

تصویر ۱۲. (راست). کارگر خردسال، لوئیس هاین، ۱۹۰۸. منبع: جی و هورن،۱۳۸۸: ۹۰

رخدادهای پیرامونش استفاده نمی‌کند، بلکه با گزینش و ترکیب عناصر در درون قاب عکس و شکار لحظات، قوای فکری و احساسی مخاطب را چنان متأثر می‌سازد تا نتواند تنها به تماشای آنچه در عکس می‌بیند، بسنده کند و یا صرفاً به تفکر در مورد آن بپردازد. بلکه برعکس، واکنش عملی نسبت به مضمون و محتوای عکس را به‌عنوان بهترین پاسخ به جوشش درونی خود، برمی‌گزینند.

۴. کارکرد هنری و زیبایی‌شناختی (شعری یا ادبی): «وقتی‌که ارتباط کلامی صرفاً به‌سوی پیام میل می‌کند یعنی وقتی پیام به‌خودی‌خود کانون توجه می‌شود، آن موقع است که زبان کارکرد شعری [هنری] دارد» (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۸۱). به عبارت دقیق‌تر، «زبان‌شناسان در این نکته متفق‌القولند که زبان در گام نخست ابزار ایجاد ارتباط است. در هر فرایند ارتباط پیامی از سوی گوینده به مخاطب ارسال می‌شود. این پیام به کمک مجموعه‌ای از واژه‌های یک زبان که بر روی محور همنشینی قرارگرفته‌اند، انتقال می‌یابد. همنشینی واژه‌ها بر روی این محور تابع قواعدی است و حاصل این همنشینی؛ باری اطلاعی است که از طریق پیام انتقال می‌یابد و از طریق گزاره‌های انباشته‌شده در ذهن مخاطب محک زده می‌شود. حال اگر به هر طریق، پیام به شکلی انتقال یابد که ارزشش بیش از بار اطلاعیش

تصویر ۱۳. کودک گرسنه، سودان، کوین کارتر، ۱۹۹۳. منبع: کوبر، ۱۳۸۹: ۳۲۲

باشد، توجه به سمت خود پیام معطوف خواهد شد. در چنین شرایطی به قلمرو نقش ادبی زبان گام نهاده‌ایم» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶). به‌طور مثال به‌جای گفتن «دارد باران می‌بارد» بگوییم «این رحمت الهی است که از آسمان فرومی‌ریزد».

کارکرد ادبی یا هنری در زبان از طریق برجسته‌سازی حاصل می‌گردد. «صورت‌گرایان دو فرآیند زبانی را از یکدیگر بازمی‌شناختند و بر این دو فرآیند نام‌های خودکاری و برجسته‌سازی نهاده بودند، به اعتقاد هاورناک، فرایند خودکاری زبان در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است، به‌گونه‌ای که به‌قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آنکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و موردتوجه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری

تصویر ۱۴. اعدام ویت گنگ، ادی آدامز، ۸۶۹۱. منبع: همان

باشد» (همان، ۳۴). برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است. نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود (همان، ۳۵). در این راستا، امکان بروز کارکرد هنری در عکس‌های مستند اجتماعی نیز وجود دارد. به‌عبارت‌دیگر، همان‌طور که گوینده، عناصر زبان را به‌گونه‌ای به کار می‌برد که شیوه بیانش جلب نظر کند (مانند: «تنم به پیلهٔ تنهائی‌ام نمی‌گنجد»)، عکاس نیز، به‌جای آنکه به وقایع‌نگاری عادی و گزارش گونه بپردازد، با قاب گذاری بر عناصر و ترکیب آن‌ها به شکلی جدید، غیرمعمول یا نامتعارف و جسورانه، توجه مخاطب را به خود عکس و نحوهٔ همنشینی و ساماندهی عناصر درونیِ عکس، معطوف می‌دارد.

به عبارت دیگر، کارکرد هنری و زیبایی‌شناختی زمانی خود را نشان می‌دهد که نحوهٔ همنشینیِ روابط درونی عناصر عکس، برای عکاس اولویت داشته و موضوعات و وقایع جهان پیرامون، بهانه‌ای برای مکاشفهٔ بصری و زیبایی‌شناسی او بوده‌اند. در حقیقت، آنچه در این نوع عکس‌ها بیشتر خودنمایی می‌کند، فرم، شکل و روش تولید عکس است و مضمون و محتوا رنگ می‌بازد. به این معنا که عکاس، به‌جای اطلاع‌رسانی یا ایجاد واکنشی عاطفی در مخاطب، هدفش سامان بخشی عناصر جهان واقعی در قالبی بصری بوده است و آنچه توجه مخاطب را به خود معطوف می‌دارد، موضوع و محتوای تأثیرگذار یا جذاب عکس نیست، بلکه نحوهٔ عکسبرداری و چگونگی ترکیب عناصر در چهارچوب قاب عکس است. برای نمونه می‌توان به عکس‌های کارتیه برسون[۲۲] اشاره کرد. «بی‌آنکه بخواهیم ارزش گزارشی کارهای برسون را کوچک جلوه دهیم، باید گفت عکس‌های کارتیه برسون بیشتر به لحاظ زیبایی‌شان توسط عکاسان دیگر ستوده می‌شوند. آن‌ها دارای جذبه تعادل و تناسب، شگفتی، سادگی و ایجاز، کشش و ظرافت بصری‌اند» (سارکوفسکی، ۱۳۹۳: ۱۹۴).

درواقع، عکس‌های دارای کارکرد هنری، نه شبیه عکس‌های ارجاعی دارای اطلاعات مهم و بااهمیتی هستند و نه مانند عکس‌های عاطفی، به تفسیر موضوعی می‌پردازند و نه به شیوهٔ عکس‌های ترغیبی، واکنش عملیِ مخاطب را برمی‌انگیزند، بلکه فارغ از این‌ها و در مرحلهٔ نخست، حظی بصری و زیبایی‌شناختی به مخاطب می‌بخشند؛ زیرا عکاس، بر عناصر، وقایع و رویدادهای اجتماعی به‌گونه‌ای قاب نهاده که ساختمان صوری عکس بیش از هر چیزی خودنمایی می‌کند و عناصر دنیای واقعی در قاب عکس به عناصری بصری چون نقطه، خط و سطح تبدیل‌شده‌اند که در کنار یکدیگر، مضمون و محتوای عکس را می‌سازند (تصاویر ۱۵ و ۱۶). به‌بیان‌دیگر، در عکس‌های با کارکرد هنری، عکاس از جهان واقعی و سوژه‌ها، آشنایی‌زدایی می‌کند و آن را به‌گونه‌ای در عکس جای می‌دهد تا به‌جای ارجاع مخاطب به واقعیتی اجتماعی، توجه او را به نحوهٔ ترکیب عناصر جلب نماید. نکتهٔ مهم این است که به‌مانند سایر کارکردها، در اینجا نیز اصلی‌ترین ابزار عکاس برای دستیابی به این کارکرد، دو عنصر قاب و لحظهٔ گرفتن عکس‌اند. «یاکوبسن برای تشخیص مشخصهٔ لاینفک و ذاتی ادب، از شیوهٔ کاربرد واژگان بر روی دو محور همنشینی و جانشینی سود می‌جوید. به اعتقاد وی، شیوهٔ انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم‌وبیش معادل یکدیگر بر روی محور جانشینی و چگونگی همنشینی آن‌ها بر روی محور همنشینی می‌تواند جملات یکی زبان را از نقش ارتباطی به سمت نقش ادبی زبان سوق دهد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۸). از این بابت، در حیطهٔ عکاسی مستند اجتماعی، محور جانشینی و همنشینی، به‌وسیلهٔ قاب گذاری (عمودی یا افقی و زاویای پایین و بالا و چپ و راست) و انتخاب لحظهٔ گرفتن عکس، صورت می‌گیرد و به عکاس به مدد دو عنصر قاب و لحظه، می‌تواند به عکس خود کارکرد هنری ببخشد.

مانند تصویر شماره ۱۷ که با عکسی از لحاظ ترکیب‌بندی (همنشینی)، غیرمنتظره و جسورانه روبرو می‌شویم. اگرچه این عکس از یک تظاهرات خیابانی گرفته‌شده، اما دغدغهٔ عکاس، تهیهٔ گزارشی از یک رویداد و یا برانگیختن اندیشه و عاطفهٔ مخاطب نبوده است. بلکه با قاب گذاریِ جسورانه، عناصری را از دنیای واقعی برش داده (جانشین) و به‌گونه‌ای در عکس با یکدیگر ترکیب (همنشین) ساخته که در عوض ارجاع به موضوعی، توجه مخاطب را به خود عکس معطوف می‌دارد و حس زیبایی‌شناسی او را برمی‌انگیزاند.

نکتهٔ مهم دیگری که در مورد ظهور کارکرد هنری و

تصویر ۱۵. کارتیه برسون، فرانسه، ۱۹۳۲.
منبع: www.henricartiebresson.org

تصویر ۱۶. کارتیه برسون، مادرید، ۱۹۳۳. منبع: www.
henricartiebresson.org

زیبایی‌شناسی در عکس‌های مستند اجتماعی، باید در نظر داشت این است که این کارکرد، علاوه بر اینکه، ممکن است صرفاً حظ بصری به مخاطب ببخشد، می‌تواند زمینه و شرایط لازم برای بروز دلالت‌ها و معناهای ضمنی را نیز برای مخاطب فراهم سازد.

به‌طور خلاصه، در عرصهٔ زبان، کارکرد هنری به‌وسیلهٔ آشنایی‌زدایی و ویران‌سازی در زبان عادی و روزمره و به‌کارگیری استعاره، نماد و سایر آرایه‌های ادبی، به ظهور می‌رسد (مانند «این رحمت است که از بهشت نازل می‌شود»)؛ اما با توجه به ماهیت و هدف عکاسی مستند اجتماعی، عکاس نمی‌تواند بی‌هیچ محدودیت و ملاحظه‌ای، از برخی امکانات دوربین و تمهیدات بصری مانند حرکت دوربین، چرخش لنز، استفاده از فیلترهای ویژه، ایجاد کنتراست غیرمعمول و محو نمودن عناصر، در جهت ایجاد جلوه‌های بصریِ خاصی استفاده نماید. به‌عبارت‌دیگر، جنبهٔ واقع نمایانه و سند گونهٔ عکس مستند اجتماعی نباید مخدوش گردد. ازاین‌رو، ابزار و استراتژی عکاس در مواجهه با سوژه‌ها و واقعیت بیرونی، در جهت ایجاد کارکرد هنری، قاب و لحظهٔ گرفتن عکس‌اند. اساساً، قاب و لحظه، دو عنصر اصلی در ایجاد کارکردهای مختلف در عکس‌های مستند اجتماعی‌اند. نقش و اهمیت این عناصر به حدی است که حتی می‌توان سوژه، قاب و لحظهٔ گرفتن عکس را از اجزاء اصلی‌ای دانست که عکاس مستند اجتماعی همواره با آن‌ها روبرو می‌شود و در تعامل و تقابل با آن‌ها قرار می‌گیرد. به‌منظور تبیین بیشتر این مسئله، به بحث سارکوفسکی پیرامون خصوصیات اصلی عکاسی اشاره کرده و به جایگاه و اهمیت آن‌ها در عکاسی مستند اجتماعی می‌پردازیم.

سارکوفسکی پنج خصلت اصلی برای عکاسی قائل می‌شود که عبارت‌اند از: واقعیت، جزئیات، قاب‌بندی عکس، زمان ثبت عکس و نقطهٔ دید (Szarkows-ki,1988:10). اگرچه ویژگی‌هایی که سارکوفسکی برمی‌شمرد تقریباً در مورد تمامی شاخه‌های عکاسی صادق‌اند؛ اما به نظر می‌رسد این خصوصیات، انطباق مستقیم‌تر و نزدیک‌تری با عکاسی مستند اجتماعی دارند. چراکه عکاس مستند اجتماعی، به‌طور اجتناب‌ناپذیری با واقعیت‌های مسلم جامعهٔ انسانی سروکار دارد (واقعیت) و لاجرم می‌باید دست به گزینش عناصر و واقعیت‌های پیش رویش بزند (جزئیات) و تکه‌ای از واقعیت سیال و گذرا را از مکان و زمان برگزیند و در قاب عکس خود جای دهد (قاب‌بندی) و در زمانی که تشخیص می‌دهد عناصر درون عکس در جهت مقصود بیانیِ موردنظرش سامان یافته‌اند (زمان)، به ثبت آن مبادرت ورزد و درنهایت، از این طریق، چشم‌انداز جدیدی از واقعیت جامعهٔ انسانی را به دیگران عرضه دارد (نقطهٔ دید). بااین‌حال، اگر بپذیریم که بدون وجود واقعیت بیرونی، امکان تولید هیچ نوع عکس مستندی وجود نخواهد داشت و گزینشگری نیز جزء لاینفک هر کُنش هنری است و حاصل هر کنش هنری، ارائهٔ چشم‌اندازی جدید است؛ می‌توان گفت مهم‌ترین و اصلی‌ترین ابزار و استراتژی عکاس مستند اجتماعی برای دستیابی به هدف خود، قاب و لحظهٔ گرفتن عکس‌اند. به‌طوری‌که می‌توان اجزاء اصلی کُنش عکاس مستند

تصویر ۱۷. رابرت فرانک، تظاهرات خیابانی، ۱۹۵۶. منبع: مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۴۵

اجتماعی را سوژه، قاب و لحظه نامید و عناصر بیانیِ عکاس در مواجهه با سوژه را، قاب و لحظه دانست.

به‌بیان‌دیگر، عکاس مستند اجتماعی، با دو عنصر مهم بیانی کار خود یعنی قاب و لحظه، به ستیز با واقعیت، سوژه‌ها و رخدادهای جهان پیرامون خویش می‌پردازد و در این زمینه، با تردیدهایی روبروست؛ تردیدهای عکاس، از پرسش‌های اساسی او در مواجهه با دنیای بیرونی ایجاد می‌شوند: اینکه چه موضوع و رخداد یا پدیده‌ای از جامعهٔ انسانی را گزینش کند و از چه زاویه‌ای بر آن قاب بگذارد؟ از چه لنزی و دیافراگمی استفاده نماید؟ بر آنچه انتخاب کرده چه نوع قابی (عمودی یا افقی، باز یا بسته) بگذارد؟ در چه زمان و لحظه‌ای به ثبت آنچه بر آن قاب گذاشته، مبادرت ورزد؟

پاسخی که عکاس از طریق قاب و لحظه، به پرسش‌های مطرح‌شده می‌دهد، به بروز کارکردهای مختلف در عکس می‌انجامد. نقش قاب در عکس را به‌طور ساده می‌توان این‌گونه شرح داد که «عکاس می‌تواند به‌سادگی با حرکت دادن سرش به‌اندازه یک میلی‌متر، تطابق خط را برقرار سازد. می‌تواند با اندکی خمیدن زانوها، پرسپکتیوها را تغییر دهد. او با قرار دادن دوربین در فاصله‌ای نزدیک‌تر یا دورتر از موضوع، شاخ و برگ می‌دهد؛ با این کار ممکن است موضوع تابع عکاس بشود و یا عکاس تحت سلطه موضوع درآید» (برسون، ۱۳۸۸: ۸۷). همچنین، اهمیت قابِ عکس در ایجاد کارکردهای مختلف به این مسئله نیز برمی‌گردد که محورهای عمودی و افقی در بازنمایی‌های تصویری، ابعاد و نقشی خنثی ندارند (چندلر،۱۳۸۷: ۱۳۸)؛ بنابراین، قاب عمودی یا افقی یک عکس و زاویای چپ یا راست و بالا یا پائین آن، هر کدام دلالت‌های ضمنی مختص خود را ایجاد می‌کنند و در بروز کارکرد یک عکس، نقش مهمی ایفا می‌نمایند.

از دیگر سو، لحظه در عکاسی مستند اجتماعی از این بابت اهمیت بسیار دارد که برخلاف برخی از شاخه‌های عکاسی، عکاسِ مستند اجتماعی، به‌شدت از نظر زمان، تحت فشار است. چراکه او با جهانی سیال و لحظه‌هایی گذرا و پرشتاب مواجهه است که اگر نتواند به‌سرعت در مورد قاب انتخابی تصمیم‌گیری کند و موضوع و رویدادِ در حال وقوع را در زمان مناسب ثبت نماید، هیچ قدرتی توانایی بازگرداندن زمان سپری‌شده را ندارد. هر عکس، علاوه بر اینکه قطعه‌ای از واقعیت است، لحظه‌ای برگزیده از زمان نیز هست. در حقیقت می‌توان گفت عکس مستند اجتماعی، بیانگر چیزی آنجا (در واقعیت) و چیزی **آنجا** (در زمان) است. زمانی که عکاس از میان لحظه‌های بی‌شمار انتخاب نموده است. چراکه هدفش این بوده که تمرکز مخاطب را به همین لحظه محدود سازد. لحظه‌ای که به تصور عکاس، بهترین و مناسب‌ترین زمان برای ثبت و جاودانه ساختن رخداد موردنظر بوده است؛ بنابراین، بااینکه به‌طورکلی گفته می‌شود «عکاسی زمان را حفظ می‌کند و آن را از زوال معمولش نجات می‌دهد» (Bazin, 1960: 15)؛ و ثبت و شکار لحظه‌ها و رویدادها در سرشت تمام عکس‌ها به‌خصوص عکس‌های مستند اجتماعی وجود دارد، اما برخی عکس‌های ماندگار و تأثیرگذار مستند اجتماعی، درنتیجهٔ واکنش سریع و به‌موقع عکاس در گذاشتن قابی بر روی موضوع و گرفتن عکس در زمانی مناسب، زاده شده‌اند (تصاویر ۷ و ۹ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۵). درمجموع، قدرت، اهمیت و جذابیت سوژهٔ عکس، به‌تنهایی تضمین‌کنندهٔ عکسی خوب و موفق نیست و اگرچه نمی‌توان انکار کرد که به‌هرحال، به‌محض قرار گرفتن عکس مستند اجتماعی در دایرهٔ ارتباطی، کارکردهایی را

ایجاد می‌نماید، بااین‌حال، نحوهٔ قاب گذاری و لحظهٔ ثبت سوژه و گرفتن عکس که عکاس به‌واسطهٔ آن‌ها به جانشینی و همنشینی عناصر می‌پردازد، از عوامل اصلی و تعیین‌کننده در بروز کارکردهای مختلف در عکس‌های مستند اجتماعی هستند. نقش این عناصر در ایجاد کارکردهای متعدد، در مجموعه عکس‌هایی که عکاسان از یک موضوع تهیه می‌کنند، بهتر و واضح‌تر دیده می‌شود (تصاویر ۱ و ۹ و ۱۰ و ۱۱).

نقش و اهمیت دو عنصر قاب و لحظه در بروز کارکردهای عکس‌های مستند اجتماعی، به ماهیت و خصلت ذاتیِ این شاخهٔ عکاسی نیز برمی‌گردد. به این معنا که با توجه به اینکه مستند نگاری از وقایع و رویدادهای جامعه انسانی به شکلی واقع‌نما و بی‌دخل و تصرف، ویژگی اساسی و اصلیِ عکاسی مستند اجتماعی دانسته می‌شود؛ عکاس مستند اجتماعی در استفاده از امکانات دوربین و تمهیدات بصری، با محدودیت‌هایی روبروست. بااین‌حال، عکاس در مواجهه با سوژه‌ها و برای ثبت وقایع و رویدادهای گوناگون جوامع انسانی، می‌تواند از دو عنصر مهم و تأثیرگذار یعنی قاب و لحظهٔ گرفتن عکس، بهره گیرد و تصمیمات و تمهیداتی که در رابطه با استفاده از این دو عنصر اتخاذ می‌کند، موجب بروز کارکردهای متفاوتی در عکس او می‌شود.

نتیجه‌گیری

یکی از مباحث مهم و رایج در زبان‌شناسی، توصیف و تحلیل انواع کارکردهای زبان است. در این میان، به نظر می‌رسد الگوی ارتباط کلامیِ ارائه‌شده توسط یاکوبسن را بتوان کامل‌ترین و منسجم‌ترین نمونه دانست. این الگو از شش عنصر تشکیل‌شده که تأکید و جهت‌گیری بر روی هر عنصر، تعیین‌کنندهٔ یکی از کارکردهای زبان است: عاطفی (فرستنده)، ارجاعی (موضوع)، شعری یا هنری (پیام)، همدلی (مجرای ارتباطی یا تماس)، فرازبانی (رمز)، ترغیبی (گیرنده). با توجه به ماهیت اجتماعی، ارتباطی و تأثیرگذارِ عکاسی مستند اجتماعی، در این مقاله کارکردهای گوناگون عکس‌های مستند اجتماعی بر مبنای کارکردهای زبانیِ موردنظر یاکوبسن، بررسی و تحلیل گردید. نتایج حاصله نشان می‌دهد که در هر عکس مستند اجتماعی، با غلبهٔ یکی از کارکردهای زبانی مطرح‌شده توسط یاکوبسن (به‌غیراز کارکرد همدلی و فرازبانی) روبرو می‌شویم. به‌بیان‌دیگر، عکاس مستند اجتماعی می‌تواند در نقش‌های متفاوتی ظاهر شود: او می‌تواند تنها به ارائهٔ اطلاعات پیرامون موضوع بسنده کند (کارکرد ارجاعی)، یا به تفسیر و ارزیابی موضوع بپردازد و بینش و احساس خود را بیان نماید (کارکرد عاطفی) و یا اینکه، احساس و اندیشهٔ مخاطب را نسبت به موضوعی تحریک نماید و واکنش عملی او را برانگیزاند (کارکرد ترغیبی) و یا فارغ و افزون بر این‌ها، به‌واسطهٔ توجه و تأکید بر عناصر بصری و ساختمان صوری عکس، حظی بصری به مخاطب ببخشد (کارکرد هنری). نکتهٔ مهم اینکه بر مبنای کارکردهای ذکرشده، می‌توان به تجزیه‌وتحلیل عکس‌های مستند اجتماعی پرداخت و حتی آن‌ها را ارزیابی کرد. از این نظر، برخلاف عکس‌های دارای کارکرد ارجاعی، در عکس‌های عاطفی، ترغیبی و هنری، با کُنش هنرمندانه و خلاقانهٔ عکاس در مقام هنرمندی تیزبین، حساس، نکته‌سنج و تفسیرگر، روبرو می‌شویم. درواقع، این نوع عکس‌ها نشان می‌دهند که عکاس توانسته سلطهٔ خود را بر دوربین و سوژه اعمال نماید و اساساً، موجودیت این عکس‌ها درگرو وجود عکاس، در مقام هنرمند است. نکتهٔ مهم در رابطه با چگونگیِ بروز انواع کارکردهای ذکرشده در عکس‌های مستند اجتماعی این است که اگرچه به دلیل ماهیت و خصلت عکاسی مستند (مستندسازی وقایع و رویدادهای اجتماعی به شکلی واقع‌گرایانه و راست نما)، عکاس در استفاده از امکانات دوربین و تمهیدات بصری با محدودیت‌هایی روبروست، اما به‌واسطهٔ قاب (باز و بسته، افقی و عمودی) و لحظهٔ گرفتن عکس می‌تواند به اثر خود، کارکردهای متفاوتی ببخشد. به‌عبارت‌دیگر، همان‌گونه که نحوهٔ به‌کارگیری واژگان بر اساس قاعدهٔ جانشینی و همنشینی و استفاده از صنایع ادبی، موجب بروز کارکردهای گوناگون در حیطهٔ زبان می‌شود، در عکس‌های مستند اجتماعی نیز، دو عنصر مهم قاب و لحظهٔ گرفتن عکس، چنین عملکردی دارند. عکاس، به‌واسطهٔ قاب و لحظه می‌تواند به واقع‌نگاری مستقیم و صریح بپردازد (کارکرد ارجاعی) و یا اینکه یکی از کارکردهای دیگر را برجسته سازد. در پایان

پیشنهاد می‌شود سایر شاخه‌های عکاسی نیز بر مبنای کارکردهای زبان، مطالعه شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. عکاسی مستند اجتماعی، رابطهٔ تنگاتنگی با دیگر شاخه‌های عکاسی مانند عکاسی جنگ، عکاسی مطبوعاتی و عکاسی خیابانی دارد و نمی‌توان مرزی قطع و مشخص میان این گونه‌ها قائل شد و به تعریفی جامع‌ومانع از هر کدام رسید. به‌طورکلی «مورخان و منتقدان بارها توجه‌مان را به دشواریِ تعریفِ عکاسی مستند جلب کرده‌اند و گفته‌اند که نمی‌توان سبک یا اسلوبی واحد و یا مجموعهٔ واحدی از تکنیک‌ها را به این نوع از عکاسی نسبت داد (و از این رهگذر، آن را از انواع دیگر متمایز کرد)» (پرایس، ۱۳۹۰: ۹۱).

2. Romen Jakobson
3. Referential
4. Emotive
5. Conative
6. Poetic
7. Phatic
8. Metalinguistic

۹. یاکوبسن عنصر غالب را به‌عنوان «عنصر کانونی یک اثر هنری که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعین می‌بخشد و تغییر می‌دهد، تعریف می‌کند» (سلدن و ویدوسون،۱۳۷۸: ۳۰). می‌توان از اصطلاح عنصر غالب برای تشخیص کارکردهای عکس‌های مستند اجتماعی سود جست.

۱۰. FSA تحت عنوان گروه

11. Szarkowski
12. Walker Evans
13. Jakob Riis
14. August Sander
15. Face of the time
16. Barthes
17. John Berger
18. Poul Strand
19. Gandhi
20. Dorothea Lange
21. Lewis Hine
22. Henri Cartier-Bresson

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

_____ (۱۳۷۱)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

برت، تری. (۱۳۷۹)، *نقد عکس، درآمدی بر درک تصویر*، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی، تهران: نشر مرکز.

برسون، کارتیه. (۱۳۸۸)، مقدمهٔ «لحظهٔ قطعی»، در کتاب *عکاسان و عکاسی*، به کوشش ناتان لاینز، ترجمه وازریک درساهاکیان و بهمن جلالی، تهران: سروش.

بلاف، هالا. (۱۳۷۵)، *فرهنگ دوربین*، ترجمهٔ رعنا جوادی، تهران: سروش.

پرایس، دریک. (۱۳۹۰)، *عکاسی مستند و عکاسی مطبوعاتی، مسائل و تعاریف، عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمه سولماز خطایی لر و ویدا قدسی راشی، تهران: انتشارت مینوی خرد.

تاکر، آن. (۱۳۷۷)، «سبک‌های مستند نگاری آمریکایی»، ترجمه محمدتقی فرامرزی، فصلنامهٔ *عکسنامه*، ۷، ۵۸.

جی، بیل و هورن، دیوید. (۱۳۸۸)، *درباره نگاه به عکس‌ها*، ترجمه محسن بایرامی نژاد، تهران: حرفه هنرمند.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر.

سارکوفسکی، جان. (۱۳۹۳)، *نگاهی به عکس‌ها*، ترجمهٔ فرشید آذرنگ، تهران: انتشارات سمت.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۸)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

سونسون، گوران. (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی عکاسی*، [در جستجوی نمایه]، ترجمهٔ مهدی مقیم نژاد. تهران: نشر علم.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران: سوره مهر.

کریم مسیحی، یوریک. (۱۳۸۹)، *در جهت عکس*، تهران: نشر بیدگل.

کوبر، کنت. (۱۳۸۹)، *فتوژورنالیسم*، ترجمهٔ اسماعیل عباسی، جلد دوم، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

گیرو، پی یر. (۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

مقیم نژاد، مهدی. (۱۳۹۳)، *عکاسی و نظریه*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ولز، لیز. (۱۳۹۰)، *پشت و روی دیوارهای سفید، عکاسی به‌مثابه هنر*، عکاسی: درآمدی انتقادی، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران: انتشارات مینوی خرد.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۶۹)، زبان‌شناسی و شعرشناسی، در کتاب زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پوینده، تهران: نشر نی.

Bazin, Andre. (1960), *The ontology of the*

photographic image, film ouarterly, vol.13. No (summer).
Sontag, Susan. (1977), *On photography*. Harmondsworth:penguin books.
Strand, Poul. (1966), *Photography*. Prenuice-hall-englewood-c;iffs.
Szarkowski, John. (1966), *photographer,s eye*. Museum of Modern Art. New York.

سایت‌ها

www.henricartiebresson.org
www.loc.gov
www.magnumphotos.com
www.media.salon.com
www.shorppy.com
www.xriads.virginia.edu