Comparative Study of the Function of Signs in Photography and Cinema Based on Roland Barthes' Views (Case Study: Photos From "Camera Lucida" and Scenes From the Film "Inside the Yellow Cocoon Shell")

Mohammad Javad Farahani[1]

Received: 24 July 2024, Accepted: 28 August 2024

Abstract

Although photographs have a powerful referential aspect, such that a person recalls the associated reality upon seeing them, they also possess a semiotic function and can thus convey various meanings. Similarly, cinema exhibits this characteristic. Hence, the application of semiotic tools can facilitate a comparison between the two media of cinema and photography, revealing their similarities and differences. This research seeks to answer the main question: What is the function of signs in photography and cinema based on Roland Barthes' views? This question facilitates a comparative study of the similarities and differences between photography and cinema. The research method is descriptive-analytical with a comparative approach and semiotic theoretical foundations. Library sources are used to gather information. The comparison will be conducted using a lens comparison method. All relevant photographs in the photography section are selected from the book "Camera Lucida," and the photographs related to cinema are selected frames from the film "Inside the Yellow Cocoon Shell". The article aims to use a comparative tool to analyze and compare cinema and photography. The research shows a 72% similarity between photography and cinema when applying Barthes' semiotic tools from "Camera Lucida." This similarity arises from the examination and comparison of two essential elements of the sign in photographs, namely the Studium and the punctum, with the Studium including more implicit and explicit connotations. Whereas punctum's connotations are primarily based on personal experience.

Keywords: Semiotics, Cinema, Photography, Roland Barthes, Studium, Punctum

1. PhD Student of Art Research, Faculty of Fine Arts and Entrepreneurship, Isfahan Art University, Isfahan, Iran. Email: mohammadjavadfarahani7@gmail.com

مطالعه تطبیقی کارکرد نشانه در عکاسی و سینما بر مبنای آراء رولان بارت (نمونه موردی: عکس‌های کتاب اتاق روشن و نماهای فیلم درون پیله زرد)

محمدجواد فراهانی[۱]

تاریخ دریافت: ۰۳ مرداد ۱۴۰۳، تاریخ پذیرش: ۰۷ شهریور ۱۴۰۳

چکیده

اگرچه عکس‌ها بیش از هر چیز دیگر جنبه ارجاعی قدرتمندی دارند، چنان‌که شخص با دیدن عکس واقعیت مربوط به آن را به خاطر می‌آورد بااین‌حال عکس‌ها کارکرد نشانه‌ای نیز دارند و بدین طریق می‌توانند بیانگر دلالت‌های گوناگون باشند. سینما نیز به‌طور مشابه چنین ویژگی‌ای را دارا است. ازاین‌رو کاربست ابزار نشانه‌شناسی می‌تواند امکان تطبیق بین دو رسانه سینما و عکاسی را فراهم کرده و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را آشکار کند. این پژوهش در پی پاسخ به این سؤال اصلی است: کارکرد نشانه در عکاسی و سینما بر مبنای آراء رولان بارت چیست؟ این پرسش امکان پژوهشی تطبیقی را می‌دهد که بر مبنای آن می‌توان به شباهت‌ها، تفاوت‌ها و تفسیر وجوه اشتراک و افتراق میان عکاسی و سینما پرداخت. روش تحقیق، توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقی و مبانی نظریِ نشانه‌شناختی است و اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است و با استفاده از روش هم‌سنجی لنزی انجام خواهد شد. کلیهٔ عکس‌های مرتبط در بخش عکاسی از کتاب اتاق روشن انتخاب شده است و عکس‌های مربوط به سینما، فریم‌های انتخابی از فیلم درون پیله زرد هستند. هدف اصلی مقاله کاربست ابزاری تطبیقی در تحلیل و مقایسه سینما و عکاسی است. نتایج پژوهش بیانگر این است که به واسطه کاربست ابزارهای نشانه‌ای مطروح توسط بارت در کتاب *اتاق روشن*، میان عکاسی و سینما ۷۲ درصد شباهت وجود دارد. این شباهت از بررسی و مقایسهٔ دو عنصر اساسی نشانه در عکس یعنی استودیوم و پونکتوم به دست آمده و بر اساس آن استودیوم بیشتر دلالت‌هایی ضمنی و آشکار را شامل می‌شود و در نقطه مقابل، دلالت‌های پونکتوم بیشتر برخاسته از مواجهه‌ای شخصی است.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، سینما، عکاسی، رولان بارت، استودیوم، پونکتوم

---

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای عالی و کارآفرینی،دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

Email: mohammadjavadfarahani7@gmail.com

مقدمه

در دنیای معاصر، عکاسی و سینما به عنوان دو رسانهٔ برجستهٔ تصویری، نقش بسزایی در انتقال معنا و ارتباط با مخاطبان ایفا می‌کنند. در این میان، نشانه‌شناسی به عنوان یکی از رویکردهای مهم تحلیل متون بصری، ابزاری قدرتمند برای درک و تفسیر این رسانه‌ها ارائه می‌دهد. به‌کارگیری تحلیل‌های نشانه‌شناسانه در مورد عکس‌ها نیز، از یک‌سو، روشی علمی برای تجزیه‌وتحلیل و به‌تبع آن فهم و خوانش لایه‌های مختلف معنایی عکس‌ها ارائه می‌کند؛ از دیگر سو، موجب توسعه و غنای مطالعات در حیطهٔ تجزیه‌وتحلیل عکس می‌شود. افزون بر این‌ها، نشانه‌شناسی به بحث رمزپردازی و رمزگشایی می‌پردازد (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۵۱). رولان بارت، به عنوان یکی از نظریه‌پردازان برجستهٔ نشانه‌شناسی، با ارائهٔ دیدگاه‌های نوین و عمیق در باب نشانه‌ها، زمینهٔ مناسبی برای مطالعه و تحلیل عکاسی و سینما فراهم کرده است. بارت برای ارائه دیدگاه‌های خود در زمینه عکاسی، بیشتر بر نوستالژی و خاطره‌پردازی تکیه می‌کند و سعی می‌کند با بحثی ظریف و جذاب که تا حد زیادی متأثر از مضامین اندوهگین است به تشریح عقاید خود بپردازد. هرچند که او در کتاب *اتاق روشن*، بیشتر به ماهیت عکاسی توجه دارد اما از کارکردهای نشانه‌شناسانه غافل نشده و چرایی لذت و میل به عکس را با استفاده از تحلیل‌های نشانه‌شناختی روشن می‌سازد. در اتاق روشن به عنوان کتابی که در آن بارت به‌طور منحصربه‌فردی به این موضوع می‌پردازد که عکاسی چیست و چرا با سایر هنرها، به‌ویژه هنرهای تجسمی (نقاشی، سینما) تفاوت دارد. رویکرد او به عکاسی خاص و متفاوت است. او در نوشتهٔ خود در این کتاب به دو مفهوم استودیو و پونکتوم اشاره می‌کند. بنابراین مطالعهٔ تطبیقی عکاسی و سینما بر مبنای کتاب *اتاق روشن* می‌تواند موضوع پژوهش باشد. همچنین با اینکه بارت در کتاب *اتاق روشن* نیم‌نگاهی به سینما داشته است اما هیچ‌گاه به بسط دیدگاه‌های خود در زمینهٔ سینما نپرداخته است. بررسی تطبیقی نشانه‌ها در این دو رسانه، علاوه‌بر روشن کردن تفاوت‌های ساختاری و کارکردی، می‌تواند به شناخت عمیق‌تری از تعامل میان تصویر و معنا و همچنین به درک بهتر از تأثیرات فرهنگی و اجتماعی این رسانه‌ها بر مخاطبان منجر شود. قرابت دو مدیوم عکاسی و سینما بر کسی پوشیده نیست و می‌توان با رویکردی تطبیقی و بهره‌گیری از نظریات رولان بارت به مقایسهٔ دو رسانهٔ عکاسی و سینما پرداخت. ازاین‌رو برای مطالعه تطبیقی این دو رسانهٔ هنری عکس‌های کتاب *اتاق روشن* و نماهای فیلم *درون پیله زرد*[1] تحلیل خواهند شد. با توجه به آنچه بیان شد، در این پژوهش کیفی که ماهیتی اکتشافی دارد، فرضیه‌ای مطرح نمی‌گردد اما پرسش‌های مطرح‌شده عبارت‌اند از: ۱. شباهت‌ها و تفاوت‌های عکس و فیلم از منظر خوانش نشانه‌شناسانه کتاب *اتاق روشن* بارت چیست؟ ۲. چه عواملی باعث به وجود آمدن این تفاوت‌ها و شباهت‌ها شده است؟ ۳. مضمون نشانه‌ها در عکس بهتر نمود می‌یابند یا فیلم؟ بدین‌منظور برخی از مؤلفه‌های رویکرد نشانه‌شناسی به‌کاررفته در خوانش عکس‌ها از دیدگاه بارت معرفی و سپس در یک تحلیل و خوانشِ تطبیقی با فیلم درون پیله زرد به آزمون گذاشته می‌شوند.

پیشینه تحقیق

احمدی (۱۳۹۸) در کتاب خود با عنوان *تصاویر دنیای خیالی* در فصول مختلف به بررسی ویژگی‌های نشانه‌شناسانه عکس، فیلم و نقاشی پرداخته است. او در یک فصل کتاب خود به مقایسهٔ عکس و فیلم از دیدگاه نشانه‌شناسی پرداخته و در یک فصل دیگر نقاشی را با فیلم از منظر نشانه‌شناسی مورد مداقه قرار داده است. رویکرد او در نگارش این مطالب بیشتر در جهت ارائه نظرات کارگردانان سینما، نقاشان صاحب‌نظر و عکاسان است و او کمتر به تشریح نظرات خود در باب مقایسه رسانه‌های عکس، فیلم و نقاشی پرداخته است.

مهدی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و خوانش عکس بر مبنای رویکرد نشانه‌شناسی» به قابلیت‌های بیان‌گرایانه عکس اشاره می‌کند. نتایج پژوهش بیان‌گر این است که به واسطهٔ کاربست ابزارهای تحلیلیِ موجود در رویکرد نشانه‌شناسی، افزون بر تجزیه‌وتحلیل و خوانش روشمند عکس‌ها، جلوه‌های متعدد مفهومی، بصری و زیبایی‌شناسی آن‌ها آشکار می‌شود و چارچوبی برای تقسیم‌بندی عکس‌ها نیز فراهم می‌گردد. بدین شکل که به کمک این ابزارها، بهتر و دقیق‌تر می‌توان جهت ارجاع عکس‌ها را تشخیص داد و عکس‌ها را در قالب سه دستهٔ کلی قرار داد. این دسته‌بندی به ترتیب درجه اهمیت عبارت است از ۱. عکس‌های عکاس‌محور، ۲.عکس‌های سوژه‌محور، و ۳. عکس‌های دوربین‌محور.

حسن‌پور (۱۳۹۰) در مقاله خود با عنوان «*ماهیت*

وجودی استودیوم و پونکتوم در عکس» به علل حصول لذت از تقابل با عکس می‌پردازد و به مواجهه عمیق مخاطب با جهان عکس تأکید می‌کند. وی در این مقاله سعی می‌کند وجوه لذت‌ساز در عکس را با اتکا به دو مفهوم استودیوم و پونکتوم توضیح دهد.

حسن‌پور و نوروزی‌طلب (۱۳۸۹) در مقاله خود با عنوان «تأویل عکس و چگونگی تحقق لذت متن در مخاطب» با محوریت قرار دادن کتاب *اتاق روشن* بارت به بررسی عنصر لذت در خوانش عکس پرداخته است. او با برجسته کردن معنی پونکتوم، برگرفته از بارت، عکس‌هایی را دارای برتری می‌داند که از بستر فرهنگی فراتر رفته و دارای لطفی ویژه‌اند.

بارت (۱۳۹۷) در کتاب خود با عنوان *پیام عکس* خواننده را با سیر تأملات خود در باب عکاسی آشنا کرده و از سوی دیگر، به عنوان آثاری اصیل و آکنده از ایده‌های نو، او را در فهم و نقد عکس یاری می‌کند. او در مقاله‌ای از این کتاب با عنوان *معنای سوم* به بررسی معناهای مختلف نشانه‌ها در فیلم‌های آیزنشتاین می‌پردازد. یافته‌های تحقیق او نشان می‌دهد یک نشانه دارای سه معنای آشکار، ضمنی و منفرجه است. از منظر بارت معنای آشکار در تمام فریم‌های یک فیلم سینمایی وجود دارد اما معنای ضمنی بسیار کمتر دیده می‌شود. معنای منفرجه نیز ممکن است حتی در یک پلان هم وجود نداشته باشد.

به‌طورکلی با توجه به کنکاش در پیشینهٔ تحقیق و استناد به پایگاه داده‌های داخلی و خارجی مقالاتی که به‌طور ویژه به تطبیق سینما و عکاسی بپردازند و نتایج قابل قبولی ارائه کنند یافت نشد. هم‌چنین مهم‌ترین عاملی که از غنای همین منابع موجود اندک می‌کاهد می‌توان به تمرکز صرف بر روی مباحث نظری دیگران اشاره کرد که از لحاظ علمی فاقد آن جنبه‌های نوآورانه در جهت گسترش بحث در زمینه مذکور است. پژوهش پیش رو با رویکرد تطبیقی باب جدیدی از بحث را این بار در حوزهٔ مطالعاتی عکاسی و سینما می‌گشاید و مباحثی که در گذشته تنها در حوزه عکاسی مطرح شده بود را در حوزه سینما بسط می‌دهد و به گسترش دامنه مباحث علمی مطرح شده می‌پردازد.

روش تحقیق

روش تحقیق حاضر، توصیفی ـ تحلیلی است و جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. شیوه ارائه پژوهش بدین شکل است که ابتدا مؤلفه‌های رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل عکس‌ها که در آرای رولان بارت اهمیت دارد ذکر می‌شود و سپس سازوکار و نقش و اهمیت این مؤلفه‌ها تبیین می‌شود. سپس با رویکردی تطبیقی این مؤلفه‌ها به حوزه سینما راه می‌یابند و طی مقایسه‌ای تفاوت‌ها و شباهت‌هایشان به صورت جداگانه در هر مؤلفه مشخص می‌شود. همچنین به‌منظور حفظ یکپارچگی مقاله و ارائه مطالب و مباحث به شکلی منسجم نمونه‌های تصویری در حوزه عکاسی از کتاب اتاق روشن بارت آورده شده‌اند. از طرفی دیگر در حوزه سینما، فیلم *درون پیله زرد* که یک فیلم از سینمای داستانی است انتخاب شده است. رویکرد تطبیقی مورد استفاده در این تحقیق، تطبیق به روش هم‌سنجی لنزی است که پیراوی ونک (۱۳۹۵) با توجه به دیدگاه کری واک آن را شرح داده است:

«تطبیق/ هم‌سنجی می‌تواند در باب دو متن، دو تئوری، دو تندیس تاریخی یا دو نماد تصویری و یا دو فرایند علمی و اموری از این جنس باشد. درواقع پس از روشن ساختن رسالت تطبیق/ هم‌سنجی که نحوی سنجش و قیاس بر اساس تفاوت‌ها و شباهت‌ها در کنار یکدیگر است محقق باید تکلیف خود را با موضوع تطبیق یا به‌عبارتی آنچه قرار است مورد هم‌سنجی و تطبیق قرار گیرد روشن سازد. تدقیق موارد تطبیق، توجه به سنخیت، زمینه و زمانه از اهمیت بسیار جدی برخوردار است. نزدیک کردن موارد تطبیق در راستای دو متن یا دو پدیده تاریخی مشخص و یا دو فرایند علمی هم‌سنخ کار را برای نویسنده و مخاطب آسان‌تر می‌سازد» (پیراوی ونک، ۱۳۹۵).

درواقع در این شکل از تطبیق یکی از دو رسانه مذکور به عنوان پایه تحقیق در نظر گرفته می‌شود. لذا در این تحقیق عکاسی به عنوان یک لنز یا عینک برای ملاحظه و سنجش نقادانه سینما به‌کاررفته گرفته می‌شود. استفاده از این روش در رسیدن به اهداف تحقیق که بر پایه مقایسه و تطبیق بنا شده کمک شایانی به تحلیل‌ها و نتایج تحقیق می‌کند.

بحث اصلی

بارت معتقد است که نشانه‌ها در سه سطح قابل بررسی هستند: سطح دلالت مستقیم[۲] که معنای حرفی و ظاهری نشانه را توصیف می‌کند، سطح دلالت فرعی[۳] که به مفاهیم ذهنی و انتزاعی مرتبط است و سطح اسطوره که به تاریخ و فرهنگ

مخاطبان مربوط می‌شود (Hatam,2021). همچنین وی در کتاب *عناصر نشانه‌شناسی* از سه نوع خوانش نشانه‌ها سخن به میان می‌آورد؛ عینی‌سازی که به واژگان یا گروه‌های واژگانی مرتبط است، گسترش دلالت‌های نشانه‌شناختی که به کارکرد یک سیستم کلی برای برقراری ارتباط اشاره دارد و درنهایت مطابقت سیستم‌های دلالت‌کننده با سیستم‌های دلالت‌شونده که می‌تواند بر اساس فرهنگ‌های مختلف و دانش خوانندگان متفاوت تفسیر شود (Barthes, 1968: 48). بااین‌حال کتاب *اتاق روشن* را می‌توان مجموعهٔ کاملی از نظریات بارت در خصوص نشانه‌شناسی دانست که به علت بحث مستقیم در خصوص عکاسی راه را بر مطالعه تطبیقی عکاسی و سینما نیز می‌گشاید. رولان بارت لذت بردن از عکس را در کتاب *اتاق روشن* می‌کاود. و بحث اصلی تحقیق پیش رو پیرامون همین کتاب، خاصه دو عنصر استودیوم[۴] و پونکتوم[۵] است که هرکدام مؤلفه‌های ویژه‌ای را در برمی‌گیرند. استودیوم و پونکتوم به‌عنوان دو عنصر مهم در خوانش نشانه‌شناسانه از عکس مطرح می‌شوند. استودیوم را می‌توان تمام آن ویژگی‌هایی از عکس دانست که توسط مخاطب به‌خوبی درک می‌شود اما پونکتوم آن نشانه‌ای است که فارغ از تمام معانی آشکار و ضمنی، خود را به طریقی خاص به مخاطب عرضه می‌کند. استودیوم همواره به رمز درمی‌آید خواه این معنا به‌صورت آشکار باشد خواه به صورت ضمنی اما پونکتوم چنین نمی‌شود. پونکتوم عملی آگاهانه و سراسر سنجیده در عکس‌ها نیست و نشانه‌های مربوط به آن از ناآگاهی و ناخودآگاه بینی عکاس سرچشمه می‌گیرد. این‌که در یک تصویر دقیقاً چه چیزی نشانه پونکتوم است قابل تشخیص نیست اما می‌توان با توصیفی از آنچه به نظر می‌آید پونکتوم است بر این مهم تأکید کرد. پونکتوم همان‌گونه‌که بی‌واسطه و بی‌پرده عمل می‌کند توأمان نهفته و پنهان نیز است. پونکتوم خواه به کار بیفتد خواه نیفتد، یک الحاق است یعنی چیزی که مخاطب به عکس اضافه می‌کند و چیزی که پیشاپیش در آنجا هست و بیننده به نسبت درکش از حالت کلی عکس آن را درک می‌کند. به‌طورکلی از استودیوم و پونکتوم می‌توان به عنوان دو مبحث اصلی آرای بارت در حوزه نشانه‌شناسی عکس نام برد.

استودیوم و پونکتوم

بارت در کتاب *اتاق روشن* دو عنصر را در عکس‌ها تشخیص می‌دهد: استودیوم که با موضوع کلی عکس در ارتباط است و پونکتوم که مربوط به جزئیاتی است که توجه بیننده خاص را جلب می‌کند. هالی کتاب *اتاق روشن* بارت را نه‌تنها یک تحلیل نظری از عکاسی می‌داند، بلکه آن را یک تأمل عمیق شخصی و فلسفی دربارهٔ زندگی، مرگ و خاطرات نیز به حساب می‌آورد (Halley, 1982). از منظر بارت استودیوم یک احساس کلی است، نوعی آموزش و مربوط به قاعده‌های مرسوم کلی. دلالت‌های صریح و ضمنی در استودیوم عکس مطرح است. با فهم دلالت ضمنی عکس، گاه لذتی تکان‌دهنده می‌بریم. ازآنجاکه زمینهٔ این فهم لذت باید روشن باشد، نیاز به یک بستر موجه مثل فرهنگ آداب‌مند داریم. استودیوم با هشیاری مطلق فهم می‌شود (Barthes, 1981: 54-56). هم‌چنین استودیوم با حضور فرهنگ و سنت قابل درک است. بنابراین همیشه جزئی از کل است و اطلاعاتی که می‌دهد به لحاظ نوع تأثیر از احساس عمومی فراتر نمی‌رود. لذتی زودگذر می‌بخشد که سطحی است و هرگز توانایی نفوذ در اعماق را ندارد. این لذت سطحی مشابه با همان لذتی است که مردم عادی از تماشای فیلم‌های کلیشه‌ای در سینما می‌برند (حسن‌پور، ۱۳۹۰). بااین‌حال استودیوم زمینه‌ساز بروز ابهام است که ویژگی هنری اثر را ارتقا می‌بخشد و دغدغه بارت نیز بوده است. بارت اولین مرحله ابهام عکس را متعلق به استودیوم می‌داند. از منظر بارت دایره ابهام از استودیوم شروع می‌شود اما تنها در آن نقطه نمی‌ماند و گاهی از طریق عکس‌های خاص بیان می‌شود. این ابهام در ذات عکاسی نهفته است. مسئله‌ای که برجر و مور نیز بدان اشاره می‌کنند: «عکس‌ها از نماها اقتباس می‌شوند، وقتی اقتباس انجام می‌شود، شکافی رخ می‌دهد، گسیختگی رخ می‌دهد و این در معنای هر عکس منعکس می‌شود. همه رویدادهای عکاسی مبهم هستند ـ به جز عکس‌هایی که ارتباط شخصی آن‌ها با رویداد به گونه‌ای است که هستی‌شان جایگزین مداومت فقدان‌شان می‌شود ـ ابهام عکس‌ها اغلب با استفاده از کلمات برای توصیف رویداد در عکس پنهان می‌شود (برجر و مور، ۱۳۸۳: ۱۲۱). درواقع از این جمله این‌گونه استنباط می‌شود که تشریح رویداد عکس‌ها از جنبه ابهام‌آمیزشان می‌کاهد. در نقطه مقابل پونکتوم قرار دارد که به عقیده فِرید از منظر بارت پونکتوم نمی‌تواند عمدی باشد و عکاس نمی‌تواند آن را قصد کرده باشد. فرید این دیدگاه بارت را با سنت ضد نمایشی در هنر مرتبط می‌داند که تمایزی بین دیدن و نشان

داده شدن قائل است. بنابراین پونکتوم محصول رویداد عکاسی است و نه قصد عکاس (Fried, 2005). حضور پونکتوم کاری می‌کند تا توجه مخاطب به بودن استودیوم از بین برود و مربوط به گستره‌ای عمیق‌تر از معناست، به تعبیر بارت: «پونکتوم عنصری است که از آن صحنه بیرون می‌آید، همچون تیری پرتاب می‌شود و در من فرو می‌رود» (بارت، ۱۳۹۷: ۵۵). پونکتوم همان چیزی است که با حضورش در عکس، هستی استودیوم را ملغی می‌کند و تمامی توجهات را به سمت خود جلب می‌کند. همان چیزی است که وجودش بدون وابستگی و واسطه در بستر گستره عمیق‌تر معنا درک می‌شود. این لذت با تنهایی مخاطب گره می‌خورد و او را شاداب می‌سازد. پونکتوم نقطه تجلی عکس است و در همه عکس‌ها وجود ندارد. ازاین‌رو عکس‌های نشان‌دار، عکس‌های پونکتوم‌دار هستند، که پونکتوم‌شان، عمق وجود بینندهٔ را لمس می‌کند (حسن‌پور، ۱۳۹۰). مسئله مخاطب که در پونکتوم بسیار اساسی است مورد توجه باچن نیز قرار می‌گیرد: «پونکتوم همان چیزی است که من به‌عکس اضافه می‌کنم. این دلالت می‌کند بر یک بیننده فوق‌العاده فعال که چیزی را به آن اضافه می‌کند. کسی که به نحوی خالق عکس به حساب می‌آید. بااین‌حال آنچه او خلق می‌کند چیزی است که از قبل آنجا وجود دارد. چیزی که در عکس هست» (Batchen, 2009: 52) پونکتوم وجه غیرقابل توضیح و غیرقابل رمزگذاری است که این موضوع هستی‌اش را کاملاً متضاد استودیوم قرار می‌دهد. «پونکتوم چیزی نیست که بتوانم به‌نام بخوانم‌اش، حقیقتاً قادر نیست در من رخنه کند. ناتوانی نام‌گذاری، نشان خوبی برای آشفتگی است» (بارت، ۱۳۹۷: ۷۲). بنا بر نظر بارت عکسی که تنها استودیوم دارد، حتی درصورتی‌که از ویژگی‌های خوب عکاسانه بهره‌مند باشد بااین‌حال همه‌چیزش در داخلِ محدودهٔ عکس باقی مانده و چیزی در آن یافت نمی‌شود که همچون تیر بر وجود مخاطب رخنه کند. بدین‌جهت می‌توان پونکتوم را ویژگی‌ای دانست که روزمرگی هر روزه عکاسی را برهم می‌زند و در ذهن بیننده تثبیت می‌شود. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان این‌طور بیان کرد که استودیوم مربوط به ویژگی‌های صریح و قابل رمزگذاری عکس است که معمولاً از درون متن و با مواجهه اولیه هر مخاطبی نسبت به عکس به دست می‌آید. اما پونکتوم آن ویژگی حائز اهمیتی در عکس است که اولاً قابل رمزگذاری و نام‌گذاری نیست و با عبور از تک‌ساحته

جدول ۱. مؤلفه‌های استودیوم و شرح کوتاه آن‌ها از منظر بارت

اطلاع‌رسانی	پی بردن به ویژگی‌های قوم‌شناختی و جزئیات زندگی‌نامه‌ای از طریق عکس
نمایش در ساحت مرگ	به دلیل ماهیت عکاسی که همواره گواهی است بر لحظه‌ای که دیگر وجود ندارد می‌توان آن را نزدیک به ساحت مرگ دانست.
به شگفتی انداختن	عکس‌هایی که اساس‌شان بر شوک استوار است می‌توانند بیننده را به شگفتی انداخته و غافلگیر کنند. غافلگیری خود به پنج دسته تقسیم می‌شود.
عجیب‌وغریب بودن	یکی از اقسام غافلگیری که در آن موضوع و مصداق عکس، عجیب‌وغریب جلوه می‌کند.
برهم زدن عادت و روال نقاشی	مربوط به ایستا شدن لحظه‌ای که چشم معمولی قادر به توقف روی آن نیست.
مهارت	یکی دیگر از اقسام غافلگیری که ثبت لحظه‌ای هرچند مشکل را با تکیه بر مهارت عکاس ممکن می‌کند.
پیچ‌وتاب‌های فنی عکاسی	به‌کارگیری آگاهانه برخی از کژی‌ها و کاستی‌ها در تصویر
کشف اتفاقی	از اقسام غافلگیری که ناخواسته شیئی نامربوط، هنگام عکس‌برداری ثبت می‌شود.
دلالت‌گری	یک عکس همواره خارج از معناست مگر این‌که با یک ماسک همراه شود مثل ماسک بردگی که امکان دلالت بر بردگان را فراهم می‌کند.
برانگیختن میل	برانگیختن میل از راه عکاسی که از راه تعویق معنا و معانی ضمنی میسر است.
چشم‌انداز	منظور چشم‌اندازهایی است که حسی از قابل سکونت بودن و زندگی‌کردن را انتقال دهند
ایستایی تصویر عکاسی شده	یک تصویر عکاسی شده خودش را جامع و کامل عرضه می‌کند. جای خالی ندارد و هیچ‌چیز به آن اضافه نمی‌شود.
نشانه و زمان	زمان عکس همواره به گذشته برمی‌گردد و هیچ نشانه‌ای از آینده در آن نیست.
خوانش خصوصی/ عمومی	عکس‌ها هنگامی دیده می‌شوند که شخص تک‌وتنهاست. درواقع خوانش عکس‌های عمومی در اصل همواره خوانشی خصوصی است.
نشانه و دودمان	بیننده از طریق یک عکس می‌تواند از روی نوع لباس‌ها و حرکت اشخاص به دوره و نسبت بین اشخاص پی ببرد.
عکس به مثابه هنر	اگر جنون تصویری کنترل شود آنگاه می‌توان به عکس به مثابه هنر نگریست.

بودن عکس خصلت‌های چندوجهی و مواجهه خصوصی مخاطب با عکس را خاطرنشان می‌کند. استودیوم و پونکتوم هرکدام مؤلفه‌های جداگانه‌ای را در برمی‌گیرند. در «جدول ۱» مؤلفه‌های استودیوم به صورت خلاصه شرح داده شده است و در «جدول ۲» به صورت مختصر و یک‌خطی مؤلفه‌های پونکتوم معرفی شده‌اند.

جدول ۲. مؤلفه‌های پونکتوم و شرح کوتاه آن‌ها از منظر بارت

عنصر خاص و نشان‌دار	عنصر خاص و نشان‌داری که برای دیدن عکس کشش ایجاد می‌کند.
برهم زننده روزمرگی	نکته‌ای ویژه در عکس که از طریق دلالت‌های ضمنی و آشکار هویدا نمی‌شود و بیننده با تماشای عکس برای لحظه‌ای از جهان پیرامون خود فاصله می‌گیرد.
ابژه ناتمام	ابژه‌ای که در عکس مخاطب را به واسطه نشانه پنهان خود به جایی پرتاب می‌کند که مطمئن است قبلاً آن را درک کرده و مخاطب عاجز از تعریف چنین حسی است که درون او ایجاد می‌شود و فقط می‌تواند به صورت گنگ، آن را توضیح دهد.
معنای اضافه‌شده به عکس	پونکتوم یک الحاق است و چیزی است که بیننده آن را به عکس اضافه می‌کند.

تطبیق مؤلفه‌های عکس‌های کتاب اتاق روشن و فیلم درون پیله زرد

در این پژوهش تطبیق مؤلفه‌های عکاسی و سینما از طریق روش هم‌سنجی لنزی که در بخش روش تحقیق بدان اشاره شد انجام خواهد گرفت و عکس‌های کتاب اتاق روشن مبنایی است برای تحلیل نشانه‌های عکاسی و سپس تطبیق آن با سینما. آنچه در اینجا شایان توجه است تفاوت ماهوی رسانه عکاسی و سینماست که مطابق با آن عکس برگزیده یک لحظه گذرا و نماهای فیلم متکی بر داستان و روایت است. لذا در تحلیل‌هایی که صورت می‌گیرد و فریم‌هایی که از فیلم‌ها انتخاب می‌شود اشاره به جریان داستان در فیلم درون پیله زرد ضروری است. هم‌چنین بارت برای برخی از مؤلفه‌هایی که در خصوص استودیوم و پونکتوم ذکر کرده هیچ‌گونه عکسی به عنوان مصداق انتخاب نکرده و به فلسفه‌ورزی به‌مثابه یک کل پرداخته است. در این دست از مؤلفه‌ها تحلیلی که در خصوص سینما صورت می‌گیرد با حفظ این ویژگی و بعد مثالی از خودِ فیلم خواهد بود.

خلاصه داستان فیلم درون پیله زرد

ترزا خواهرشوهر تین در یک تصادف موتورسیکلت در سایگون جان خود را از دست می‌دهد و پسر پنج‌ساله‌اش، دائو از این تصادف جان سالم به‌در می‌برد. تین دائو و جسد خواهرشوهرش را به دهکده روستایی که در آن بزرگ شده می‌برد. در آنجا، او زندگی در حومهٔ شهر را در مجموعه‌ای از رویدادهای مرتبط درک می‌کند. مراسم تشییع جنازه و سایر مراسم مرتبط با مناسک کاتولیک‌ها برگزار می‌شود. تین در این مسیر پر افت‌وخیز با پیرمردی آشنا می‌شود که در جنگ ویتنام شرکت کرده بوده و داستان‌های دلاوری خود را برای تین تعریف می‌کند و مدعی می‌شود که بسیاری بودند که در جنگ ترسیدند. یک روز هنگامی که تین برای شکار با دائو بیرون می‌رود با تائو، دوست دوران کودکی او که در جوانی سعی کرده بود با او رابطه عاشقانه برقرار کند، مواجه می‌شود و می‌فهمد که تائو راهبه شده است. او ترتیبی می‌دهد که دائو را به مدرسه‌ای که تائو در آن کار می‌کند، ببرند، جایی که بیشتر دانش‌آموزان اهالی کوهستان‌اند. تین به جای اینکه به تماشای رویدادهای کوهستان بنشیند، سفری را برای یافتن برادرش آغاز می‌کند. تین برای اینکه از سرنوشت برادرش مطلع شود و به او بگوید که همسری که رها کرده مرده است و پسرش نیاز به مراقبت دارد این کار را انجام می‌دهد. او همچنین می‌فهمد که برادرش برای مدت کوتاهی مشغول به تحصیل دروس دینی بوده و قصد داشته قبل از ازدواج کشیش شود. به فکر کشیش شدن بود. تین برای یافتن برادرش یک عکس عروسی دونفره از ترزا و برادرش را به هرکسی که در دهکده می‌بیند نشان می‌دهد اما جستجوی او درنهایت بی‌نتیجه باقی می‌ماند و او برادرش را پیدا نمی‌کند. در عوض او به آگاهی بهتری در خصوص خود دست می‌یابد.

تطبیق مصادیق استودیوم

ـ اطلاع‌رسانی: با دیدن یک عکس می‌توان از طریق نشانه‌های موجود در جامه‌ها، نوع ساختمان‌ها و مواردی از این قبیل به جزئیات زندگی‌نامه‌ای و قوم‌شناختی دست یافت و به سازه‌های زندگی‌نامه‌ای عکاس توجه نمود. در سینما نیز فیلم‌ساز برای معرفی بهتر جغرافیای فیلم خود و ساختن فضای فیلم، ملزم به تعبیه نشانه‌هایی در فیلم است تا به وسیله آن جهان مدنظر خود را معرفی کند. در فیلم *درون پیله زرد* این نشانه از همان ابتدا وجود دارد و فیلم‌ساز سعی می‌کند در خصوص موقعیت جغرافیایی و فرهنگی که داستان در آن می‌گذرد به واسطه نماها توضیح دهد. (جدول ۳)

نمایش در ساحت مرگ: عکاسی به خاطر واسطه‌ای یکه و خاص با مرگ، به تئاتر نزدیک می‌شود. در مناسک آغازین تئاتر، بازیگران اولیه با بازی در نقش مردگان، خود را

جدول ۳. اطلاع‌رسانی در عکس مربوط به کتاب اتاق روشن و نمای متعلق به فیلم درون پیله زرد

اطلاع‌رسانی در کتاب *اتاق روشن* با این عکس مشخص شده که گویای فرهنگ و جغرافیای مربوطه است.	نمایی از فیلم *درون پیله زرد* که مخاطب را با فرهنگ و نوع روابط مردم ویتنامی آشنا می‌کند و بدین طریق اطلاع‌رسانی می‌کند.

از اجتماع جدا کردند: هنگامی که کسی آرایش و گریم می‌کرد، خود را به مثابه بدنی که هم‌زمان زنده و مرده است، بروز می‌داد مانند ماسک تئاتر نو در ژاپن. حال همین رابطه در عکس یافت می‌شود؛ هرچقدر بکوشیم عکس را زنده بنمایانیم، این جنون زنده‌نمایی صرفاً نفی اسطوره‌ای درک و اضطراب ما از مرگ است. با توجه به تأکید بارت مبنی بر این‌که عکس صرفاً جنون زنده‌نمایی است، در نقطه مقابل در سینما زنده‌بودن تصاویر به واسطه حرکت دوربین منتقل می‌شود و حتی در برخی فیلم‌ها به علت پایان خوش و ایجاد نوعی تداوم، زنده‌بودن معنای بهتری می‌یابد. در فیلم *درون پیله زرد* نیز این ویژگی همچون دیگر آثار سینمایی مصداق دارد.

ــ عجیب‌وغریب بودن: مصداق و موضوع عکس با نشانه‌هایی عجیب‌وغریب جلوه کند. مثل مردی با دو سر و بچه‌ای با یک دم. موضوعی که مشابهش در سینما نیز دیده می‌شود و معمولاً در فیلم‌های تخیلی ما با موضوعات و شخصیت‌های عجیب‌وغریب مواجه می‌شویم. در فیلم درون پیله زرد، مواجهه خیال‌انگیز تین با خانواده برادرش که در پی آن‌هاست عجیب جلوه می‌کند چراکه مخاطب بعداً درمی‌یابد این مسئله با واقعیت بی‌ارتباط بوده است. (جدول ۴)

ــ شگفتیِ ناشی از عادت و روال نقاشی: فهم و ایستا شدن لحظه‌ای که چشم معمولی قادر به توقف روی آن نیست. عکس با بهره‌گیری از کنش لحظه‌ای خود، یک صحنه گذرا را در لحظه تعیین‌کننده‌اش بی‌حرکت می‌کند. موضوعی که در سینما از طریق نماهای ساکن طولانی و فریز فریم‌ها[۶] قادر به درک آن هستیم. این شگفتی ناشی از عادت و روال نقاشی در فیلم درون پیله زرد در نمایی از فیلم که تین به سراغ پیرمرد سابقاً رزمنده می‌رود نمود می‌یابد. این نمای ساکن و طولانی که به نقاشی توماس شکاک کاراواجو

جدول ۴. عجیب‌وغریب بودن در عکس مربوط به کتاب اتاق روشن و نمای متعلق به فیلم درون پیله زرد

عجیب‌وغریب بودن در کتاب *اتاق روشن* با تصویری از سگی همراه است که در حال کشیدن پیپ است.	نمایی از فیلم *درون پیله زرد* که مخاطب که عجیب‌بودن آن ناشی از غیرواقعی بودن آن است.

ارجاع می‌دهد شگفتی ناشی از عادت و روال نقاشی را نشان می‌دهد. (جدول ۵)

ــ شگفتیِ ناشی از مهارت: مهارتی در عکس‌برداری که ثبت لحظه‌ای غیرممکن را ممکن کند مثل عکس‌برداری از چکیدن یک قطره شیر در یک‌میلونیم ثانیه. در سینما اسلوموشن کارگردان را قادر می‌سازد تا در خلال صحنه‌ای با ریتم سریع رویدادی را طولانی‌تر از زمان واقعی خود نشان دهد و بدین ترتیب نمایش چکیدن یک قطره شیر را ممکن سازد. در فیلم *درون پیله زرد* نماهای بارانی که در آن برای چند لحظه قطرات باران در هوا معلق می‌ماند کارکردی مشابه دارد.

ــ شگفتی بر پایه پیچ‌وتاب‌های فنی عکاسی: مربوط به مهارت فنی عکاسی و به‌کارگیری آگاهانه بعضی کژی و کاستی‌ها همچون تیره‌وتار کردن پرسپکتیوهای فریبنده و شگردهای کادربندی. در سینما نیز می‌توان این قسم از کارکرد را چه در مرحله فیلم‌برداری و چه در مرحله تدوین پیاده کرد و در کادربندی و پرسپکتیو بدعت گذاشت. نمونه بسیار خوب چنین کادربندی‌هایی را می‌توان در نماهای بارانی و مه‌گرفته فیلم یافت.

ــ امر یافته شده یا کشف اتفاقی: مثل نقاشی کرتژ از پنجره یک شیروانی که تصادفاً دو نیم‌تنه مجسمه کلاسیک از پشت آن پیداست. این نوع کشف‌های اتفاقی در عکاسی یافت می‌شود و بسیاری از عکاسان بعد از ظهور عکس‌های خود متوجه شیئی ناشناخته در تصویر می‌شوند. در سینما به دلیل اهمیت فراوان طراحی صحنه و چیده شدن دقیق محل فیلم‌برداری و هم‌چنین بررسی همه‌چیز توسط منشی صحنه کشف اتفاقی امری ناممکن به نظر می‌رسد. اگر هم چیزی اتفاقی به نظر می‌رسد نتیجه برنامه‌ریزی قبلی گروه فیلم‌سازی است.

دلالت عکس؛ تأثیر ماسک در دلالت پرتره

عکس امر حادث و بیرون از معناست پس عکاسی قادر به دلالت‌گری نیست مگر آن‌که ماسکی را به خود بگیرد. مثل ماهیت بردگی عریان در عکس‌های پرتره اَودون با به‌کارگیری ماسک ناب و خالص. منظور بارت از ماسک اتفاقی است که آن تصویر بدان دلالت دارد و این دلالت خارج از عکس است. پسربچه یعنی دائو در فیلم درون پیله زرد نقش مشابهی ایفا می‌کند و نماهای مربوط به او دلالت بر تنهایی او دارند. (جدول ۶)

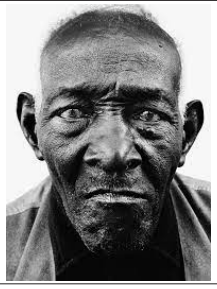
برانگیختن میل

جامعه خواهان معناست اما درعین‌حال می‌خواهد که معنا با همهمه و نویز همراه باشد تا تیزی آن گوش را آزار ندهد. بدین سبب عکسی که معنایش بسیار گیرا و مؤکد باشد به‌سرعت به انحراف کشیده می‌شود چراکه ما آن را از جنبه زیبایی‌شناسی مصرف می‌کنیم نه سیاسی. مسئله‌ای که مشابهش دقیقاً در سینما وجود دارد و در فیلم نماهایی وجود دارد که ابهام ذاتی‌شان مخاطب را به دانستن حقیقت مشتاق می‌کند. در فیلم *درون پیله زرد* ابهام زمانی شکل می‌گیرد که تین با رجوع به دهکده خانواده‌ای را پیدا می‌کند که گویی خانواده برادرش هستند. این تصاویر از همان ابتدا ابهامی

جدول ۵. شگفتی ناشی از عادت و روال نقاشی در نقاشی اشاره شدهٔ کتاب اتاق روشن و نمای متعلق به فیلم درون پیله زرد

نتوان ژان گروس نقاشی *طاعون زدگان یافا*؛ مورد اشاره بارت در کتاب *اتاق روشن*	نمایی از فیلم *درون پیله زرد* که در آن تین زخم‌های پیرمرد رزمنده را بررسی می‌کند و ارجاع به نقاشی کاراواجو دارد.

جدول ۶. دلالت عکس در استودیوم و تطبیق عکس اشاره شدهٔ کتاب اتاق روشن و نمای متعلق به فیلم درون پیله زرد

	
پرتره‌ای متعلق به ویلیام کیسبی که برده‌ای مادرزاد بود. مورد اشاره بارت در کتاب *اتاق روشن* در بحث از دلالت	نمایی از فیلم *درون پیله زرد* که در آن تنهایی پسربچه را نمایش می‌دهد. در قالب نماهای مربوط به پسربچه، او در عین حال که در جمع حضور دارد تنهاست و این ویژگی متناقض‌گونه دلالتی بر تنهایی همیشگی اوست.

می‌آفرینند که از پی آن‌ها واقعی یا خیال‌انگیز بودن‌شان برای مخاطب سؤال ایجاد می‌کند.

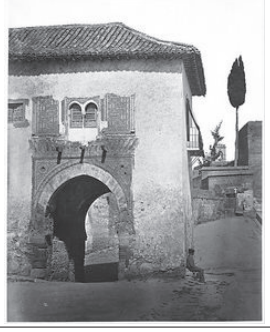
عکس‌های چشم‌انداز

بارت آن دسته از عکس‌های چشم‌انداز را دارای برتری می‌دانست که با نشانه‌های تصویری خود حسی از قابل سکونت بودن و زندگی‌کردن را انتقال دهند نه این‌که صرفاً قابل دیدار و بازدید باشند. نشانه‌های تصویری به‌طور مشابه در سینما می‌توانند به خواست کارگردانان با استفاده از نماهای لانگ‌شات (long shot)، تصویرگر چشم‌اندازی قابل سکونت باشند. مشابه نماهایی که تین برای یافتن برادرش به روستایی دور می‌رود.

ایستایی تصویر عکاسی شده

یک تصویر عکاسی شده خودش را جامع و کامل عرضه می‌کند. جای خالی ندارد و هیچ‌چیز به آن اضافه نمی‌شود. باوجوداین در سینما که ماده خامش عکاسی است، تصویر واجد چنین کمالی نیست چراکه عکس در جریان و تغییر دائم گرفتار شده، مدام وادار می‌شود به سمت صحنه‌ها و چشم‌اندازهای دیگر برود؛ بی‌تردید در سینما همواره مصداق عکاسانه وجود دارد، اما این مصداق جابه‌جا می‌شود، تغییر می‌کند، ادعایی را در تائید و حمایت از واقعیت خود موجب نمی‌شود و به هستی گذشته خود اصرار و تأکید ندارد. بنابراین ایستایی تصویر ویژگی‌ای است که فقط در عکاسی وجود دارد. (جدول ۷)

جدول ۷. مؤلفه چشم‌انداز در استودیوم و تطبیق عکس اشاره شدهٔ کتاب اتاق روشن و نمای متعلق به فیلم درون پیله زرد

	
عکسی متعلق به چارلز کلیفورد که چشم‌اندازی قابل سکونت از دید رولان بارت را ارائه می‌دهد.	نمایی از فیلم *درون پیله زرد* که در آن چشم‌اندازی از محل سکونت جدیدی که تین قرار است راهی آن‌جا شود ارائه می‌دهد.

نشانه و زمان

عکس بدون آینده است، در عکس هیچ نشانه‌ای از اینکه می‌توان به بعد رفت وجود ندارد. درحالی‌که سینما (دو مؤلفه اصلی‌اش مکان و زمان) همواره به بعد می‌رود. عکس در عین سکون یادآور گذشته است. گذشته‌ای که با رسیدن به زمان حال به اتمام رسیده است. در فیلم درون پیله زرد هر نما با نمای بعد از خود در ارتباط است و ازاین‌رو گویای قانون حاکم بر سینماست.

خوانش خصوصی / عمومی

هر عکسی همواره حاوی این نشانه تحکم‌آمیز از مرگ آتی بیننده است، عکس‌ها هنگامی دیده می‌شوند که شخص تک‌وتنهاست. درواقع خوانش عکس‌های عمومی در اصل همواره خوانش خصوصی است. رویارویی هر شخص در مقابل یک عکس جنبه خصوصی به خود می‌گیرد چراکه نوع مواجهه فردی است و هر کس بر اساس شاکله ذهنی خود با عکس ارتباط برقرار می‌کند. مسئله‌ای که مشابه آن به‌وضوح در سینما نیز دیده می‌شود و حتی در سالن‌های نمایش فیلم با وجود تجربه‌ای جمعی، هر کس با دانش و به ظن خود فیلم را تماشا می‌کند و مواجهه‌اش یک مواجهه خصوصی است. در خصوص فیلم درون پیله زرد نیز این مسئله صادق است و هر فرد می‌تواند با توجه به پیشینه و دانشی که دارد برداشت‌های خاصی از موضوع و مضمون فیلم داشته باشد.

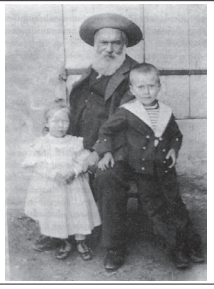
نشانه و دودمان

عکس می‌تواند نشان‌دهنده حقیقتِ دودمان باشد. ما از طریق یک عکس می‌توانیم از روی نوع لباس‌ها و حرکت اشخاص به دوره و نسبت بین اشخاص پی ببریم. این مسئله در عکس از طریق تصویری ثابت به بیننده عرضه می‌شود و مخاطب باید همچون یک موجود فعال به استنباط حقایق موجود در آن بپردازد. در مقابل در سینما باآنکه می‌توان از روی نوع لباس‌ها به زمان داستانی فیلم پی برد اما شخصیت‌ها و نسبت آن‌ها با یکدیگر از طریق یک روایتِ پیوسته آشکار می‌شود و نوع برخورد مخاطب با فیلم حالتی انفعالی به خود می‌گیرد. در عکس امکان برداشت از روابط و شخصیت‌ها آزادانه‌تر است. در فیلم درون پیله زرد مراسم ختم ترزا نشان‌دهنده این دودمان است و لباس‌ها و نوع نشستن مردم در این جلسه نشانه‌ای از حزن آن‌هاست. (جدول ۸)

عکس به مثابه هنر

بارت در توضیح عکس به مثابه هنر از واژه نوئم[۷] استفاده می‌کند. نوئم به ارجاع عکس مربوط می‌شود که مرتبه بنیادین و آغازین عکاسی است. بارت نوئم را امری رام‌نشدنی و «آن بوده است» می‌داند (بارت، ۱۳۹۷: ۱۰۶). حال بدین ترتیب عکس بروز دهنده جنجال جنون است و یک نوع واقعیت رام‌نشدنی را نشان می‌دهد. عکاسی می‌تواند هنر باشد وقتی که هیچ جنونی در آن نیست، موقعی که نوئم‌اش فراموش شود و در نتیجه موقعی که ماهیت‌اش دیگر بر روی مخاطب تاثیرگذار نباشد. به عقیده بارت سینما در این اهلی کردن عکاسی سهیم است، فیلم می‌تواند با حقه و ترفند، مجنون باشد، می‌تواند نشانه‌های فرهنگی جنون را نمایش

جدول ۸. نشانه و دودمان در استودیوم و تطبیق عکس اشاره شدهٔ کتاب اتاق روشن و نمای متعلق به فیلم درون پیله زرد

	
نمایش ایل‌وتبار و دودمان در عکس	نمایی از فیلم *درون پیله زرد* که مربوط به مراسم مذهبی ترزاست و در آن لباس‌ها و مناسکی که گویای فرهنگ است نشانه‌ای در خصوص دودمان است.

دهد اما هرگز ذاتا مجنون نیست؛ سینما همواره با توهم در تضاد است. سینما صرفا نوعی پندار و خطای حسی است. دید سینما رویابینانه است نه خاطره‌بینانه. بنابراین عکاسی به مثابه هنر تا حد زیادی به ویژگی‌های سینما نزدیک شده و شباهت پیدا می‌کند.

تطبیق مؤلفه‌های پونکتوم

عنصر خاص و نشان‌دار

بارت قبل از به کار بردن پونکتوم و شرح آن، از دنباله و ماجرا به عنوان عواملی که در دیدن عکس‌ها کشش ایجاد می‌کنند نام برد. لذت نیش‌زنندهٔ عکس در برابر مخاطبِ خویش، آن را در تقابل با سینما نیز می‌گذارد. این، ازآن‌روست که آنچه آندره بازن بدان نقطهٔ کور[۸] در هنر سینما، نام می‌نهد، به‌نوعی ویژه با پونکتوم عکس، در ارتباط است. بازن، در تحلیل خود دربارهٔ سینما، از حضور این «نقطهٔ کور» در صحنه نام می‌برد، و عنوان می‌کند که در سینما، بازیگری که حتی از صحنه و قاب خارج می‌شود، باز به زندگی خود ادامه می‌دهد. بازن معتقد است که سینما قدرتی دارد که عکاسی، در نگاه اول ندارد. چراکه صحنه، از نظر او، یک قاب نیست بل یک ماسک است و بنابراین، همه‌چیز در داخل قاب نیست و خارج از محدوده آن هم اشیایی هستند که به حیات خود ادامه می‌دهند. بازن، این تداوم نادیدنی را نقطهٔ کور می‌نامد. اما نکته‌ای جزئی در این برداشت هست و آن، پویایی آن چیزی است، که در امتداد قاب و خارج از محدودهٔ آن است، و «بارت»، از این مطلب استفاده کرده، می‌گوید: «حالا که در برابر هزاران عکس قرار می‌گیرم، شامل آنها که دارای یک استودیوم خوب هستند، به‌هیچ‌وجه نقطهٔ کوری احساس نمی‌کنم؛ هر آنچه داخل قاب است، زمانی که از قاب بیرون می‌آید، کاملاً «می‌میرد». بارت، عکسِ بد را چنین تعریف می‌کند: «عکسی که استودیوم خوبِ دارد؛ قصد و نیت خوب دارد؛ دارای ایدهٔ خوب است؛ تصویری که خوب آماده شده، همه‌چیزش، در داخل قابش، مهیاست و در جریان، و خارج از قاب، به زندگی خود ادامه نمی‌دهد.» او با استفاده از لغت «می‌میرد»، از خشونت استفاده می‌کند؛ از مرگ داخل قاب یا نمایش خشونت حرف نمی‌زند، بل از تصویرسازی خشونت برای چیزی که نمایش دادن، بدان مشغول است، استفاده می‌کند. از زمانی که عکس، استودیوم خوب دارد، ولی هیچ پونکتومی ندارد. به محضی اما که پونکتوم به وجود آید، یک نقطهٔ کور هم ایجاد می‌شود. بنابراین، پونکتوم، همان کاری را می‌کند، که سینما، با بینندهٔ خویش» (Batchen, 2009). با این تفاسیر عکس و فیلم را می‌توان دارای عناصری خاص و نشان‌دار دانست. (جدول ۹)

برهم‌زننده روزمرگی

عکس‌های پونکتوم‌دار به این جهت که هر مخاطب را به‌طور ویژه درگیر می‌کنند می‌توانند به‌نوعی زندگی روزمره او را تحت تأثیر قرار دهند. بیننده با تماشای یک عکس، تجربه‌ای را از سر می‌گذراند که مختص خود اوست و این تجربه جدید برای چند لحظه هم که شده او را از زندگی روزمره

جدول ۹. عنصر خاص و نشان‌دار در پونکتوم و تطبیق عکس اشاره شدهٔ کتاب اتاق روشن و نمای متعلق به فیلم درون پیله زرد

بارت از عکس کودکان کنندهن لوئیس هاین به زخم بند انگشت دختر و یقه بسیار بزرگ پسر اشاره می‌کند و از این عناصر خاص و نشان‌دار به عنوان ویژگی پونکتوم یاد می‌کند.	نمایی از فیلم *درون پیله زرد* که در آن پیرمرد مشغول به تعریف رشادت‌های خود در جنگ است بااین‌حال زخم‌های روی بدن او به عنوان عنصری خاص و نشان‌دار پونکتوم این نما هستند.

جدا می‌کند. سینما نیز اساساً دارای چنین ویژگی‌ای است. وقتی بیننده در سالن تاریک سینما می‌نشیند از سیر حوادث روزمره زندگی خود را کنار می‌کشد و مشغول تماشای فیلم می‌شود و سینما به خاطر تجربه جدیدی که به وجود می‌آورد برهم‌زننده روزمرگی است. در فیلم *درون پیله زرد* این اتفاق این دو ویژگی رو توأمان دارد. یعنی ازیک‌طرف روند فیلم مشابه با جریان زندگی عادی است اما از طرف دیگر همین سادگی زندگی ویژگی‌های خاصی را نتیجه می‌دهد که تجربه زندگی روزمره را به هم می‌زند. تین با اینکه در حال گشت و گذار در دهکده‌ای دورافتاده است اما توامان درونیات خود را بهتر کشف می‌کند.

ابژه ناتمام

بیشتر وقت‌ها، پونکتوم، یک نکتهٔ جزیی است؛ یعنی یک ابژهٔ ناتمام. گوشه‌ای از عکس، قسمتی از آن، چیزی نقش بسته است؛ مخاطب را از جایی که هست به جای دیگری پرتاب می‌کند. به عقیده بارت، مخاطب مطمئناً مکان جدید را زمانی درک کرده است، اما اکنون، از بیان آن عاجز است و فقط می‌داند در درونش، خاطره‌ای به صورت گنگ، «هست». این چیزِ کوچک، همدلی خاصی را در او برمی‌انگیزد (بارت، ۱۳۹۷: ۷۲). مشابه این ویژگی را می‌توان با تماشای یک فیلم دریافت کرد. پیش می‌آید که مخاطب با تماشای یک فیلم و درک نشانه‌های تصویری آن، در فضای ذهنی خود دچار نوعی آشنایی‌پنداری شود، هرچند که ممکن است نتواند به خاطر بیاورد ذهنش مشابهت این تصویر را در چه زمانی به ثبت رسانده است. فیلم درون پیله زرد به دلیل بهره‌گیری از هستی زندگی واقعی در جریان روایت قادر به این نوع از آشنایی‌پنداری در ذهن مخاطب است.

معنای اضافه‌شده به عکس

بنا به نظر بارت، «پونکتوم یک الحاق است: یعنی چیزی که من به عکس اضافه می‌کنم و چیزی که باوجوداین پیشاپیش در آنجا است» (بارت، ۱۳۹۷: ۸۴) زمانی که از پونکتوم سخن به میان می‌آید می‌توان آن را چیزی دانست که مخاطب خاص عکس به آن اضافه می‌کند. (با این حالی که آن، از قبل، در عکس وجود داشته است) از طرف دیگر، این مسئله دلالت می‌کند بر یک بینندهٔ فوق‌العاده فعّال، که چیزی را به آن اضافه می‌کند؛ کسی که به نحوی خالق عکس به حساب می‌آید. با این حال، آن چه او خلق می‌کند، چیزی است که از قبل، آن‌جا وجود دارد، چیزی که در عکس هست (Batchen, 2009). در سینما نمی‌توان چیزی به تصاویر اضافه کرد چراکه فرصت انجام چنین کاری هنگام تماشای فیلم به مخاطب داده نمی‌شود مگر آن‌که برای لحظاتی مخاطب خودش جریان فیلم را متوقف کند. (جدول ۱۰)

جدول ۱۰. جدول تطبیقی درصد شباهت و تفاوت عکاسی و سینما با توجه به نمونه‌های موردی.

مؤلفه‌های تطبیق عکاسی و سینما	شباهت	تفاوت
اطلاع‌رسانی	✓	
نمایش در ساحت مرگ		✓
عجیب‌وغریب بودن	✓	
برهم زدن عادت و روال نقاشی	✓	
مهارت	✓	
پیچ‌وتاب‌های فنی	✓	
کشف اتفاقی		✓
دلالت‌گری	✓	
برانگیختن میل	✓	
چشم‌انداز	✓	
ایستایی تصویر عکاسی شده		✓
نشانه و زمان		✓
خوانش خصوصی / عمومی	✓	
نشانه و دودمان	✓	
عکس به مثابه هنر	✓	
عنصر خاص و نشان‌دار	✓	
برهم‌زننده روزمرگی	✓	
ابژه ناتمام	✓	
معنای اضافه‌شده به عکس		✓
درصد تطبیق	شباهت: ٪ ۷۳/۶۸ تفاوت: ٪ ۲۶/۳۲	

نتیجه‌گیری

در این مقاله مؤلفه‌های مرتبط با نشانه‌شناختی که از کتاب *اتاق روشن* بارت استنباط شده بود ذکر گردید. مؤلفه‌هایی از قبیل اطلاع‌رسانی، نمایش در ساحت مرگ، عجیب‌وغریب بودن، برهم زدن عادت و روال نقاشی، مهارت، پیچ‌وتاب‌های فنی عکاسی، کشف اتفاقی، دلالت‌گری، برانگیختن میل، چشم‌انداز، ایستایی تصویر عکاسی شده، نشانه و زمان، خوانش خصوصی/عمومی، نشانه و دودمان، عکس به مثابه هنر، عنصر خاص و نشان‌دار، برهم‌زننده روزمرگی، ابژه ناتمام و معنای اضافه‌شده به عکس از طریق جداول تطبیقی و ارائه تعاریف مستندسازی گردید. در پاسخ به سؤالات پژوهش باید عنوان کرد به‌طورکلی ویژگی‌های مرتبط با استودیوم عکس برخوردار از دلالت‌های ضمنی و آشکار و ویژگی‌های مربوط به پونکتوم بیشتر مربوط به آن ویژگی‌هایی است که به عکس الحاق می‌شوند. بر همین اساس با استفاده از جداول تطبیقی و مقایسه‌های صورت گرفته در خصوص این امر می‌توان دریافت که سینما و عکاسی از منظر ویژگی‌های نشانه‌شناختی شباهتی ۷۳ درصدی دارند که این شباهت به‌طور جداگانه در بخش مربوط به پونکتوم ۷۵ درصد و در بخش مربوط به استودیوم همان ۷۳ درصد است. هم‌چنین می‌توان دریافت که عکس دارای خصلت‌هایی ازجمله ایستایی است که توقف بیشتر روی آن را ممکن می‌کند و از طرفی برخورد مخاطب با نشانه‌های تصویر برخاسته از عکاسی در مقایسه با سینما واکنشی فعال‌تر و آزادانه‌تر را طلب می‌کند و همین امر باعث ایجاد تفاوت‌ها میان عکاسی و سینما می‌شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد از میان مؤلفه‌های نوزده‌گانه نشانه در کتاب اتاق روشن علت تفاوت‌ها به ویژگی‌های ماهوی سینما و عکاسی برمی‌گردد که چنین تفاوت‌هایی را منجر می‌شود. در پاسخ به سؤال سوم هم که مربوط به مضمون نشانه‌هاست می‌توان این‌طور بیان کرد که عکس متناسب با لحظه‌ای گذرا و فیلم با توجه به سیر رویدادها در ارائه مضامین عمل می‌کند. در خصوص پژوهش‌های آتی می‌توان روی چند حوزه متمرکز شد؛ می‌توان عکاسی و نقاشی را بر اساس آرای بارت در کتاب اتاق روشن در یک پژوهش تطبیقی مورد تحلیل قرار داد یا می‌توان تحقیق را به جای بررسی از منظر نشانه‌شناختی از منظر پدیدارشناسی بررسی کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نام انگلیسی فیلم Inside the Yellow Cocoon Shell محصول ۲۰۲۳ کشور ویتنام ساخته تاین آن است. خلاصه داستان در متن ارائه شده.

2. Denotation

3. Connotation

4. Studium

5. Punctum

۶. فریز فریم: به حالتی در فیلم می‌گویند که یک فریم فیلم برای چند ثانیه در حالت سکون می‌ماند. این ویژگی کاربرد بسیار کمی در فیلم‌ها دارد و معمولاً در نمای پایانی به عنوان آخرین فریم استفاده می‌شود.

۷. Noeme: در پدیدارشناسی هوسرل به معنی موضوع آگاهی و ابژه و متعلق شناسایی است؛ چیز و ابژه‌ای که به آن می‌اندیشیم، اما ابژه‌ای که به واسطه‌ی تقلیل پدیدارشناختی به آن روی می‌آوریم.

8. Blind spot

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۸)، *تصاویر دنیای خیالی*، چاپ هفتم، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۹۷)، *اتاق روشن یادداشت‌هایی درباب عکاسی*، چاپ هشتم، تهران: حرفه نویسنده.

بارت، رولان (۱۳۹۷)، *پیام عکس*، ترجمه راز گلستانی فرد، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

برت، تری (۱۳۷۹)، *نقد عکس*، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، چاپ دوم، تهران: مرکز.

برجر، جان و مور، ژان (۱۳۸۳)، *شیوه دیگری برای گفتن*، ترجمه پریسا دمندان، تهران: نشر قو.

پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۵)، معرفی معیار برای تحقیق تطبیقی مبتنی بر دیدگاه کری واک، دو فصلنامه علمی *مطالعات تطبیقی هنر*، سال ششم (۱۱)، ۱۱ - ۱

حسن پور، محمد (۱۳۹۰)، ماهیت وجودی استودیوم و پونکتوم در

عکس، *نقش‌مایه*، ۴(۸)، ۱۰۱-۱۰۸.
حسن‌پور، محمد؛ نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۸۹)، تاویل عکس و چگونگی تحقق لذت متن در مخاطب، *باغ نظر*، سال هفتم (۱۵)، ۲۷-۳۶
ضیمران، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، چاپ اول، تهران: قصه
مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۴)، تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی، دو فصلنامه علمی ترویجی *پژوهش هنر*، سال ششم (۱۲)، ۹۰-۷۵

Barthes, Roland (1981). Camera Lucida. New York: Hill and Wang.
Barthes, Roland (1968). Elements of semiology. New York: Hill and Wang.
Batchen, Geoffrey.2009. *Photography Degree Zero, Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. London. The MIT Press
Fried, M. (2005). Barthes's *Punctum*. *Critical Inquiry*, *31*(3), 539–574. https://doi.org/10.1086/430984
Halley, Michael (1982). Argo Sum: Camera Lucida Review in *Diacritics*, vol. 12, no. 4, pp. 69–79.
Hatam, Sara & Muwafaq Al-Ghabra, Iman & Ghabra, Al. (2021). Barthes' Semiotic Theory and Interpretation of Signs. International Journal of Research in Social Sciences and Humanities. 11. 470-482. 10.37648/ijrssh.v11i03.027.