Interpreting an image as text from a semiotic and hermeneutic approach

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/JIVSA.2023.392053.1047

Mohammad Hossein Jaladat [1], **Pejman Dadkhah** [2*]
[*]**Corresponding Author**: Pejman Dadkhah **Email**: p.dadkhah@eqbal.ac.ir
Address: Assistant professor, Photography Department, Faculty of Art, Eqbal Lahoori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Citation: Jaladat, M. H. & Dadkhah, P. (2023), Interpreting an image as text from a semiotic and hermeneutic approach, Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts, 2023, 2 (3), P 118-128

Received: 07 June 2023
Revised: 07 August 2023
Accepted: 21 September 2023
Published: 22 September 2023

Abstract

In this article, we will first explore the concept of a photograph as a text and its linguistic and semiotic dimensions. In this regard, we will draw on Roland Barthes' theory and the concept of punctum, as Barthes is the only philosopher who specifically addresses the concept and characteristics of a photograph as an artistic text. In the next section, we have utilized the theories of the renowned structural linguist Roman Jakobson, as he has valuable practical theories regarding the message as the central communication link between the text and the audience, which aids us in advancing our understanding of the text. Furthermore, the article delves into the notion of photography as a form of discourse which is the product of a particular type of communication and nature. Additionally, by employing the concept of hermeneutics, we discuss the role of the audience in interpreting and decoding photographs as linguistic texts. In this context, we have drawn on the theories of two important and influential philosophers of hermeneutics, Paul Ricoeur and Hans-Georg Gadamer, who have significantly contributed to the extension of hermeneutical approaches to non-textual materials. The research aims to explore how viewing a photograph as a text provides an approach to semiotics, linguistics, and hermeneutics in the production of meaning in photography. This research was conducted through library research and descriptive analytical methods. It appears that the interpretation and understanding of the meanings of photographs, as well as any other artwork, rely on multiple factors, including culture, cultural background, personal experience, and individual knowledge.

Keywords: Photography, Semiotics, Linguistics, Hermeneutics, Text

[1] Masters student, photography Department, Faculty of Art, Eqbal Lahoori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran
[2*] Assistant professor, Photography Department, Faculty of Art, Eqbal Lahoori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

1.Introduction

The concept of a photograph as a text, rich in linguistic and semiotic dimensions, has intrigued scholars and thinkers for decades. In this article, we embark on a journey to explore the intricate relationship between photography and language, delving into its multifaceted layers. Our exploration draws upon the insightful theories of Roland Barthes, who provides a unique perspective on photographs as artistic texts, and Roman Jakobson, a renowned structural linguist whose theories illuminate the role of the message in textual communication.

2. Research Review

The exploration of the intricate relationship between photography and language, as presented in the aforementioned text, provides valuable insights into the realm of visual communication and semiotics. This research review aims to critically analyze and evaluate the key concepts, theories, and methodologies discussed in the article.

The article begins by introducing the concept of a photograph as a text, emphasizing its linguistic and semiotic dimensions. This foundational premise is crucial, as it sets the stage for the subsequent exploration of the theories of Roland Barthes and Roman Jakobson. Barthes' unique perspective on photographs as artistic texts, with a specific focus on the concept of punctum, offers a thought-provoking lens to examine the visual medium. Similarly, Jakobson's structural linguistics, particularly his insights on the central role of the message in communication, enriches our understanding of the interplay between the visual and textual elements within photography.

3. Research Fundings

This research aimed to investigate the relationship between photography and language by utilizing concepts from semiotics, linguistics, and hermeneutics. In the initial stage, relevant sources were collected from the library, and their contents were analyzed. Key concepts and various theories from these sources were examined, and the connections between them were identified. Subsequently, important theories in the fields of semiotics and hermeneutics, particularly the theories of Roland Barthes, Roman Jakobson, Paul Ricoeur, and Gadamer, were employed as the main conceptual framework for the analysis and interpretation of the research materials. In the following stage, data collected from studies and extracted information were analyzed to address artistic and cultural critiques in the interpretation of images. In conclusion, this type of research can be categorized as a descriptive analytical study.

4. Conclusion The conclusion demonstrates that the interpretation and understanding of images, as well as any other form of artwork, are influenced by various factors including culture, cultural background, personal experiences, and individual knowledge.

Overall, the research highlights the significance and complexity of the relationship between photography and language. This connection has the potential to enhance theoretical and analytical approaches in the fields of semiotics, linguistics, and hermeneutics. The findings indicate that the interpretation and comprehension of meanings in images, much like any other form of art, are contingent on a multifaceted interplay of factors, including culture, cultural background, personal experiences, and individual knowledge.

Funding

There is no funding support.

Authors' Contribution

Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approve of the content of the manuscript and agree on all aspects of the work

Conflict of Interest

Authors declare no conflict of interest.

Acknowledgments

We are grateful to all the persons for their scientific consulting in this paper.

مقاله پژوهشی

خوانش عکس به‌مثابهٔ متن با رویکرد نشانه‌شناسی و هرمنوتیک

10.22034/JIVSA.2023.392053.1047

محمد حسین جلادت[1]، پژمان دادخواه[2*]

چکیده

تصاویر عکاسی نه‌تنها اشیاء و موضوعات را به تصویر می‌کشند، بلکه احساسات، ارزش‌ها و معنای زندگی انسانی را نیز انتقال می‌دهند. در این راستا، عکاسی اغلب به‌عنوان یک زبان بصری و متن‌ساز از جهان پیرامون ما قابل بررسی است. ارتباط بین عکاسی، نشانه‌شناسی و هرمنوتیک نشان‌دهندهٔ این است که تصاویر عکاسی نه‌تنها به‌عنوان بازنمایی از جهان درک می‌شوند، بلکه به‌عنوان نشانه‌هایی از زبان بصری مفهومی هستند که نیازمند تفسیر و درک می‌باشند. در این مقاله، ابتدا به عکس به‌مثابهٔ متن پرداخته و ابعاد نشانه‌شناسانه آن مورد کنکاش قرار می‌گیرد و از مفهوم «پونکتوم» نزد رولان بارت و نظریّات رومن یاکوبسن بهره گرفته می‌شود. همین‌طور در ادامه به عکس به‌عنوان نوعی گفتمان پرداخته شده است. در ادامه با کمک گرفتن از مفهوم هرمنوتیک و نظریّات دو فیلسوف مهم و متأخر رویکرد هرمنوتیکی، یعنی پل ریکور و هانس گئورک گادامر، در تعمیم رویکرد هرمنوتیکی به متن‌های غیر نوشتاری، پرداخته شده است. هدف این مقاله، دستیابی به چگونگی تحلیل عکس به‌مثابهٔ یک متن، از نگاه نشانه‌شناسی و هرمنوتیک است. در این راستا با استفاده از روش‌های تحلیل متن و نشانه‌شناسی، به چگونگی تفسیر تصاویر عکاسی در ابعاد مختلف پرداخته می‌شود و با رویکرد هرمنوتیکی نقش مخاطب به‌عنوان تفسیرگر و تأویل‌کنندهٔ تصاویر عکاسی نیز مورد توجّه قرار می‌گیرد. این پژوهش با جمع‌آوری اطّلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای انجام شده و به روش تحلیلی توصیفی نگارش شده است. با توجّه به اهمّیّت تصاویر عکاسی به‌عنوان نمادهای زبانی و فرهنگی، نشانه‌شناسی و هرمنوتیک می‌تواند راهگشای رسیدن به فهم بهتر و تفسیر مفاهیم در عکاسی باشد. همچنین، به نظر می‌رسد که تفسیر و فهم معناهای عکس و همچنین هر نوع اثر هنری دیگری، بستگی به عوامل متعدّدی دارد که شامل فرهنگ، زمینهٔ فرهنگی، تجربهٔ شخصی و دانش فرد است.

کلید واژه ها: *عکاسی، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، هرمنوتیک، متن.*

تاریخ دریافت مقاله: 16/04/1402
تاریخ پذیرش مقاله: 31/06/1402

1دانشجوی کارشناسی ارشد رشته عکاسی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران
2 *نویسنده مسئول: استادیار دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران **Email: p.dadkhah@eqbal.ac.ir**

۱. مقدّمه

عکاسی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ارتباطی بشر در چند سدهٔ اخیر است که امکانات جدیدی را پیش روی ما قرار داده است. این‌که عکس به‌مانند زبان در سطح گفتگو، پایه‌گذار زمینه‌های جدیدی در بازنمایی جهان است، موضوعی است که با رویکردهای مختلف به آن پرداخته شده است. نشانه‌شناسی نیز به بررسی نشانه‌ها، نمادها و علائم مختلفی که در زندگی روزمره و در هنرها به کار می‌روند، می‌پردازد. نشانه‌ها نمادهایی هستند که برای انتقال معنا و اطّلاعات به کار می‌روند و به‌طور ذاتی به مفهوم دیگری اشاره می‌کنند. نشانه‌شناسی بر این اصول استوار است که یک نشانه به دلیل توافق اجتماعی با یک معنا یا مفهوم خاص مرتبط می‌شود. در عکاسی، عکس‌ها نیز می‌توانند نمادهایی را حمل کنند که به کمک نشانه‌شناسی می‌توان آن‌ها را تفسیر کرد و مفهوم آن‌ها را درک کرد. همچنین لازم است بدانیم هرمنوتیک علم تفسیر و درک متون و نشانه‌ها است. درواقع، هرمنوتیک به روش‌شناسی تفسیر می‌پردازد و درک معنای صحیح متون و نمادها را مورد مطالعه قرار می‌دهد. این روش‌شناسی به ما کمک می‌کند تا با توجّه به زمینه‌ها، فرهنگ‌ها و شرایط مختلف، معانی گوناگون و متنوّعی از متون و نشانه‌ها را درک کنیم. در عکاسی نیز، هرمنوتیک نقش مهمی ایفا می‌کند؛ زیرا انتخاب نگاه و زاویهٔ دوربین، ترکیب رنگ‌ها و نورها و ایجاد مفهوم از طریق تصاویر نیازمند تفسیر و تأویل است.

در واقع، تحلیل عکس به‌مثابهٔ یک متن، برای مواجهه با عکس‌ها به‌عنوان یک ژانر هنری می‌تواند به‌عنوان یک روش مؤثر و مناسب درک و تفسیر مفاهیم مختلف در تصاویر عکاسی مورد استفاده قرار گیرد. در این روش می‌توان از زبان‌شناسی بهره گرفت، زبان‌شناسی مدرنی که توسط فردیناند دوسوسور[1] بنیان‌گذاری شد؛ این زبان‌شناسی به بررسی ساختار و اجزای نشانه‌شناسانه در متن‌ها اختصاص دارد و به هر عنصر معنایی در متن به‌عنوان یک نشانه توجّه ویژه‌ای دارد. این نشانه‌ها می‌توانند در تصاویر عکاسی به‌عنوان عناصر معنایی، نقش‌های مختلفی را بپذیرند و بایسته است برای تحلیل و تفسیر مفاهیم عکس‌ها مورد مطالعه قرار گیرند. به همین دلیل است که زبان‌شناسی سوسور را از دیگر اسلاف زبان‌شناس متمایز می‌کند.

نشانه‌ها در این نوع زبان‌شناسی، معنای ازلی و ابدی نخواهد داشت و به همین جهت است که متناسب با ساختاری که در آن قرار می‌گیرد ممکن است معنایی متفاوت را به خود بگیرد. این رویکرد توسّط شاگردان سوسور از جمله یاکوبسن[2]، رولان بارت[3]، میشل فوکو[4] و... پیگیری شده است. چهره‌ای چون رولان بارت شخصیتی بود که این نگاه را به‌صورت کامل و دقیق دربارهٔ عکاسی به‌عنوان یکی از پُرکاربردترین شکل از ارتباط در قرن بیستم و به‌مانند یک متن نشانه‌شناسانه به کار گرفت و زوایای جدیدی از کارکردهای معنایی آن را به ما نشان داد. از طرفی به‌موازات رویکردهای ساختارگرا و پساساختارگرا به متن، رویکرد دیگری نیز در قرن بیستم و ریشه‌گرفته از فلسفهٔ غرب با دغدغه تأویل و تفسیر متن، وجود داشت که «هرمنوتیک» نام دارد. هرمنوتیک یا علم تأویل، نوعی روش‌شناسی تفسیر است که تلاش می‌کند تفسیر تمام افعال معنادار انسان و محصولات این رفتارهای معنادار را به‌خصوص زمانی که به شکل متون بروز می‌کند، روش‌مند نماید. درواقع، تأویل دانشی است که به فرایند فهم یک اثر می‌پردازد و چگونگی دریافت معنا از پدیده‌های گوناگون بشری اعم از گفتار، رفتار، متون نوشتاری و آثار هنری را بررسی می‌نماید. دانش علم تأویل با نقد روش‌شناسی، می‌کوشد تا راهی برای فهم بهتر پدیده‌های انسانی ارائه کند؛ اگرچه گروهی از نظریّه‌پردازان علم تأویل، با ایجاد تبیین روش در مسیر فهم مخالف‌اند و فهمیدن را یک واقعه می‌دانند که قابل اندازه‌گیری و روش‌مندسازی نیست.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در پیشینهٔ این تحقیق بایسته است بیان کرد که محقّقین از جمله سیّدمهدی مقیم‌نژاد در زمینهٔ عکاسی در باب نشانه‌شناسی در کتاب *عکاسی و نظریّه*، نظریّات مختلف نشانه‌شناسی ساختارگرا و پساساختارگرا را بیان می‌کند. علیرضا مهدی‌زاده نیز در مقالاتی با کاربست نظریّات یاکوبسن در چند ژانر عکاسی این مهم را پی می‌گیرد و همچنین محمّد حسن‌پور در باب هرمنوتیک عکس در کتابش نظریات اندیشمندان هرمنوتیک مدرن را، ازجمله شلایر ماخر[5]، دیلتای[6]، هایدگر[7] و گادامر[8] را بیان می‌کند. چیزی که در این میان مغفول مانده است ارتباط تنگاتنگی است که این دو رویکرد نسبت به عکس به‌مثابهٔ متن دارند. لازم به ذکر است نگارنده در این خصوص از روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی بهره گرفت.

۱-۲. بیان مسأله

درواقع، عکس‌ها به‌عنوان یکی از اَشکال هنری و همچنین ابزار ارتباطی قدرتمند در جامعه، شامل عناصر نشانه‌شناختی و مفهومی هستند که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان یک متن هنری تحلیل کرد. برخلاف متون کَتبی که با کلمات و جملات ساخته می‌شوند، عکس‌ها با استفاده از تصویر، رنگ، نور و سایر عناصر بصری، احساسات، اندیشه‌ها، ایده‌ها و مفاهیم را به مخاطبان منتقل می‌کنند. تحلیل عکس به‌عنوان یک متن، امکان مطالعهٔ عمیق‌تر و معنایی‌تر از آثار را فراهم می‌کند. این رویکرد به ما این امکان را می‌دهد که به عکس‌ها به‌عنوان محصولات فرهنگی و هنری نگاه کنیم و درک بهتری از معانی آن‌ها به دست آوریم. مسألهٔ اصلی این مقاله، مرتبط با تحلیل عکس به‌عنوان یک متن هنری و بررسی نقش نشانه‌شناسی و هرمنوتیک در درک و تفسیر معانی آن است. این مقاله به بررسی چگونگی تبدیل عکس‌ها به متون بصری و مطالعه‌ی نمادها و نشانه‌های موجود در آن‌ها می‌پردازد. نگارنده در این مقاله سعی دارد به کمک رویکردهای نشانه‌شناسی و هرمنوتیک، راهی برای درک عکس در سایهٔ بررسی نشانه‌ها و تأویل پیدا نموده و فرایند معناسازی آن‌ها را مطالعه نماید؛ لذا با تمرکز بر نقش مخاطب در فرآیند تفسیر، این مقاله به تأثیرات احتمالی محتوای عکس‌ها بر مخاطبان می‌پردازد. همچنین، بر اساس اصول نشانه‌شناسی و هرمنوتیک، از مفاهیم مختلفی نظیر فرهنگ، تجربهٔ شخصی و زمینه‌های فرهنگی در تفسیر و درک عکس‌ها به‌عنوان متون هنری استفاده می‌شود.

در این اجتهاد شایسته است بررسی کرد که آیا روش و راهکاری وجود دارد تا خوانندگان یک متن یا بینندگان یک اثر هنری، با به کارگیری آن روش، به دریافت معنای ثابت و مشخصی از آن اثر یا متن دست یابند؟ یا اینکه درک و فهم هر مخاطبی مختص اوست و با دیگری تفاوت دارد؟ همچنین باید به این موضوع پرداخت که بررسی زبان‌شاسانه و هرمنوتیکی عکس چگونه رویکردهایی هستند و آیا این دو، هم‌عرض با یکدیگر، فرایند معناشناسی عکس را دنبال می‌کنند؟

۱-۳. هدف پژوهش

هدف اصلی این مقاله، این است که با استفاده از اصول و تئوری‌های نشانه‌شناسی و هرمنوتیک، تحلیل عکس به‌عنوان یک نوع از زبان بصری و هنری را تبیین و مفاهیم مختلف موجود در آن را بهبود یافته و به‌صورت دقیق‌تر درک کند. این مقاله تلاش می‌کند تا ارتباط بین مفاهیم نمادین و نشانه‌ها در تصاویر عکاسی را بازگو کند و نقش مخاطب در تفسیر و درک معانی را به‌عنوان جزء مهمی از فرآیند تحلیل متن بررسی نماید. در این مسیر لازم است تا بیان شود که چگونه یک عکس می‌تواند در مقام یک متن بررسی گردد. به‌عبارت‌دیگر، هدف پژوهش دستیابی به چگونگی تحلیل عکس به‌مثابهٔ متن، بر اساس تئوری‌های نشانه‌شناسی و هرمنوتیک است.

۱-٤. چگونگی پژوهش

این پژوهش بررسی می‌کند که عکس به‌عنوان یک واحد متنی، با تمرکز بر ابعاد زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی آن، چگونه تحلیل می‌شود. در این بررسی از نظریّهٔ رولان بارت و مفهوم «پونکتوم» نزد وی، که به‌صورت واضح به مفهوم و شاخصه‌های عکس به‌عنوان یک متن هنری پرداخته است، استفاده می‌شود. همچنین، تطابق نظریّات ساختارگرا رومن یاکوبسن، با عکس مورد بررسی قرار می‌گیرد و اهمّیّت پیام به‌عنوان پیوند ارتباطی بین متن و مخاطب بیان می‌شود که به ما در پیشبرد متن کمک می‌کند. همچنین، در ادامه عکس به‌عنوان یک گفتمان، مورد توجّه قرار می‌گیرد که نتیجه‌ای از نوع خاصّی از ارتباط و ماهیّت است. بهره‌برداری از مفهوم هرمنوتیک نیز در جهت تفسیر عکس به‌عنوان یک متن زبان‌شناختی مورد استفاده قرار می‌گیرد و نقش مخاطب به‌عنوان تفسیرگر عکس بررسی می‌شود. در این راستا، نظرات دو فیلسوف مهم هرمنوتیک، پل ریکور[۵] و هانس گئورک گادامر، به منظور تعمیم رویکرد هرمنوتیک به متون غیر نوشتاری، مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۲. خوانش عکس به‌مثابهٔ متن

زبان وسیلهٔ ارتباط است که شکل اوّلیه و ناب آن شنیداری است، امّا شیوهٔ زبان تصویری دربرگیرنده همه پیام‌هایی است که هر یک به‌نوبهٔ خود موارد استفاده خاصّی دارد اعم از پیام‌های والای هنرمندان که احساسات روحی و معنوی را بیان می‌کنند (داندیس، ۱۳۹۲، ص. ١٤). حال دو دلیل برای مواجهه شبه زبانی با عکس وجود دارد چنان‌که عکس را به‌مثابهٔ یک متن خوانش نمود: اوّل آنکه زبان ساختارمندترین فرم ارتباط است که تاکنون توسعه‌یافته و دوم اینکه زبان‌شناسی نظامی را به وجود آورده که در عین مدرن بودن زمینه را برای شناخت و تکوین دیگر علوم نوپا مانند نشانه‌شناسی فراهم می‌نماید (مقیم نژاد، ۱۳۹۷، ص. ۸۳). از این منظر می‌توان چنین بیان کرد که زبان‌شناسی، مطالعه ساختار و قوانین زبان است و با تحلیل زبان، می‌توان نظام‌ها و الگوهایی را کشف کرد. این نظام‌ها و الگوها در علوم دیگری مانند نشانه‌شناسی نیز استفاده می‌شوند و به شناخت و توسعه علوم نوپا کمک می‌کنند؛ مواجهه شبه زبانی با عکس به ما این امکان را می‌دهد که به‌عنوان یک متن خوانشی از عکس را تحلیل کرده و از آن به‌عنوان یک زبان برای بیان احساسات، ایده‌ها و مفاهیم استفاده کنیم. همچنین، مطالعهٔ زبان و زبان‌شناسی به ما امکان می‌دهد تا الگوها و نظام‌های موجود در زبان و تصویر را بشناسیم؛ امّا مسأله اینجاست که بشر قبل از آنکه بتواند صحبت کند، قادر به دیدن بوده، و مواجهه او با جهان بصری است و پس از قراردادهای زبانی و تکامل آن بستر اندیشه برای بشر مهیا می‌شود. ژان پیاژه و همکارش باربل اینهلدر در کتاب *روان‌شناسی کودک* چنین بیان می‌کنند که اَعمال کودکان روی اشیا و تعامل با محیط اطراف، موجب توسعهٔ «تفکّر حسی» می‌شود. آن‌ها بر این عقیده‌اند که تفکّر حسی، درنهایت به توسعهٔ زبان منجر می‌شود و زبان به‌عنوان یک ابزار برای بیان اندیشه به کار می‌رود. و همین اندیشه روشن‌کنندهٔ راه مواجهه زبانی با عکس است. چنانچه اندی گراندبرگ مطالعهٔ انتقادی و نظری عکس‌ها و رسانه عکاسی را پایه‌گذار زمینه نقد عکاسی می‌داند (۱۳۹۲، ص. ۱۲).

زبان عملکردی را برای بازنمود و انتقال واقعیت‌های بیرونی دارد. با استفاده از زبان، می‌توانیم مفاهیم و اطّلاعات را انتقال دهیم و با دیگران ارتباط برقرار کنیم. این به معنای قبول یک واقعیت خارجی مستقل از ما است؛ زیرا زبان قادر است واقعیت‌ها را بازنمایی کند و از طریق کلمات و عبارات، ما را قادر می‌سازد دربارهٔ آن‌ها صحبت کنیم و ارتباط برقرار کنیم. امّا زبان تنها یک آینه برای بازنمود حقایق فرازبانی نیست. هدف از استفاده از زبان بیشتر ارتباط و انتقال ایده‌ها و اهداف انسان‌ها است. زبان در اینجا به‌عنوان یک ابزار عمل می‌کند که به ما امکان می‌دهد برای رسیدن به اهدافمان و سازگاری با زیست‌بوم، از آن استفاده کنیم. به همین دلیل، زبان چندین ابزار و روش برای انتقال واقعیت‌ها و ارتباط میان افراد را دربر می‌گیرد و به تنوّعی از ابزارها منجر می‌شود. ما به‌عنوان انسان‌ها با خلق واژگان جدید به‌طور مداوم به جهان معنا می‌بخشیم. زبان امکان ابتکار و خلق نوآورانه در زمینه اصطلاحات و کلمات را فراهم می‌کند تا بتوانیم تفاوت‌ها و نیازهای جدید را بازنمایی کنیم. بدون این واژگان جدید، واقعیت‌های جدیدی بیان نمی‌شود و این نشان می‌دهد که واقعیت مستقلی جدا از زبان وجود ندارد. پس ما نمی‌توانیم از زبان خارج شویم و به واقعیتی خارجی از زبان دست پیدا کنیم؛ بنابراین زبان همچنان یک واقعیت ذهنی است، امّا باید با متعلقی خارجی مطابقت داشته باشد تا بتواند واقعیت‌ها را انتقال دهد و به اهداف انسان‌ها خدمت کند. زبان در حقیقت یک ابزار انعکاس و ارتباط است که به‌وسیلهٔ آن می‌توانیم با دیگران دربارهٔ واقعیت‌ها و مفاهیم صحبت کنیم و از طریق آن به جهان خارجی دست یابیم. البتّه این ویژگی نیز مختص زبان نوشتاری نبوده و زبان تصویری را نیز شامل می‌شود. زبان تصویری و زبان نوشتاری اشتراکاتی دارند که می‌توان چنین بیان کرد: هر دو زبان، ابزارهایی هستند که امکان انتقال مفاهیم، اطّلاعات و اندیشه‌ها را به دیگران فراهم می‌کنند. زبان نوشتاری با استفاده از کلمات و جملات، و زبان تصویری با استفاده از تصاویر و نمادها، این امکان را فراهم می‌کنند که مفاهیم و اطّلاعات مختلف به مخاطبان منتقل شوند؛ حال آن‌که زبان نوشتاری اطّلاعات را با استفاده از کلمات و جملات کتبی منتقل می‌کند. در مقابل، زبان تصویری از طریق تصاویر، نمادها و رنگ‌ها و... اطّلاعات و مفاهیم را منتقل می‌کند. هر دو زبان، ابزارهایی هستند که امکان انتقال احساسات و برقراری ارتباط انسانی را فراهم می‌کنند. زبان تصویری به‌ویژه، با استفاده از تصاویر و رنگ‌ها می‌تواند احساسات و اندیشه‌های پیچیده‌تری را به مخاطبان منتقل کند درحالی‌که زبان نوشتاری عموماً برای انتقال مفاهیم و اطّلاعات روشن و دقیق به کار می‌رود. از طرف دیگر، زبان تصویری بیشتر برای انتقال احساسات، ارتباط انسانی، و تأثیرگذاری بر مخاطبان استفاده می‌شود. همچنین هر دو زبان، قابلیت تأثیرگذاری بر مخاطبان را دارند. زبان نوشتاری با استفاده از کلمات و ادبیات، و زبان تصویری با استفاده از تصاویر قدرتمند می‌تواند بر تفکر و احساسات مخاطبان تأثیرگذاری کند. هر دو زبان از نشانه‌ها و نمادها برای انتقال معانی و مفاهیم استفاده می‌کنند. باید در نظر گرفت که زبان نوشتاری به‌عنوان یک نوع زبان تجربی و فلسفی، قادر به انتقال مفاهیم و مطالب پیچیده و دقیق است. درحالی‌که زبان تصویری، معمولاً، برای انتقال مفاهیم ساده‌تر و تجربیات بصری مناسب‌تر استفاده می‌شود.

دربارهٔ مسألهٔ ارتباط زبان با واقعیت، دیدگاه‌ها و نظرات مختلفی وجود دارد. برخی از نظریّه‌پردازان معتقدند که زبان به‌عنوان یک سیستم نمادین و ابزار ارتباطی، توانایی بازنمود و بیان واقعیات خارجی را دارد. آن‌ها با اعتقاد به واقعیت خارجی مستقل از زبان، زبان را به‌عنوان واسطه‌ای می‌بینند که می‌تواند مفاهیم و اطّلاعاتی را که در واقعیت خارجی وجود دارند، منتقل کند. در مقابل، نظریّه‌پردازان دیگر با ابراز این دیدگاه که زبان خود یک ساختار ذهنی است و واقعیت‌ها و مفاهیم به‌طور فعّال توسّط زبان شکل می‌گیرند، مخالف‌اند. آن‌ها معتقدند که زبان نه‌تنها واقعیت‌ها را بیان می‌کند، بلکه همچنین نقش فعّالی در تشکیل واقعیت‌ها دارد؛ بنابراین زبان با متعلقی خارجی مطابقت ندارد، بلکه خود یک سازوکار برای تحقق و بازنمود واقعیت‌هاست. در این خصوص باید اذعان داشت که به‌زعم بارت واقع‌گرایی به معنای بازنمایی از امر واقعی نیست، بلکه به معنای نسخه‌برداری از یک نسخه نمایشی داده شده از امر واقعی است (۱۳۸٤، ص. ۱۰). به نظر او، آنگاه‌که ما بخواهیم «بی‌غرض» و «بی‌طرف» یا «عینیت‌گرا» باشیم با وسواس می‌کوشیم از واقعیت

«رونوشت» برداریم، شاید رعایت همانندی سبب پایداری و مقاومت در ارزش‌گذاری‌ها است. (بارت، ۱۳۹۷، ص. ۱۷).

۲-۱. پونکتوم و خوانش عاطفی از متن عکس

بارت که درون‌مایه کشف دلالت معنایی زبان و دانستن شیوه‌های معنا بخشیدن به نشانه‌ها را دستمایه موضوع کتاب درجه صفر نوشتار می‌داند (احمدی، ۱۳۸۸، ص. ۲۱۷). در مقالاتی مثل پیام عکاسانه و فنّ پیام تصویر، عموماً، به خوانش عکس به‌مثابهٔ متنی که دارای رمزگان تصویری است اشاره می‌کند و همچنین جایگاه‌های متفاوت انواع خوانش عکس را بیان می‌نماید. او دلالت صریح و دلالت ضمنی را نیز در مطالعه نشانه‌شناسی عکاسی مطرح می‌نماید (حسن‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۱۰۱). همچنین، بارت تنوّع خوانش‌های مختلف عکس‌ها را مورد بحث قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که هر خوانش ممکن است به دلیل جایگاه و زمینه فردی، فرهنگی و اجتماعی متفاوتی داشته باشد. او در نگارش آخرین کتابش یعنی *اتاق روشن* که در مورد دلالت‌های زبانی بحث می‌نمود دو مفهوم دیگر نیز مطرح می‌نماید : «استودیوم» و «پونکتوم».

البتّه از نظر برخی از اندیشمندان مواردی مثل استودیوم و پونکتوم را نبایست در گسترش مفاهیمی چون دلالت صریح و ضمنی قرار داد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۷، ص. ۹۸). استودیوم شامل آن جذبه‌ای است که در نظر اوّل مخاطب را جذب می‌کند و باعث شناخت منطقی می‌شود (بارت، ۱۳۹۷، ص. ٥٤). چنین جذبی در عکس از آداب عکاسی برخاسته است و پونکتوم همانند جاذبه‌ای است که بدون واسطه عمل می‌کند و چرایی و چگونگی جذب چندان مشخص نیست. چون پونکتوم آداب‌مند نیست. پونکتوم معنای مسلّم عکس را مختل می‌کند و مخاطب خاص خود را می‌طلبد (بارت، ۱۳۹۷، ص. ٥٦). به‌عبارت‌دیگر، استودیوم در عکاسی یک نوع علاقهٔ عمومی و بی‌طرف به یک موضوع خاص است. این علاقه می‌تواند به‌عنوان یک بی‌علاقگی ویژه توصیف شود. در استودیوم، مصرف‌کنندگان و تولیدکنندگان از زبان دیداری مشترکی استفاده می‌کنند تا یک قرارداد ناگفته را بین خود بسته و بر اساس آن، معنای عکس را درک می‌کنند. در این فرآیند، عکس با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و مسئولیت‌هایی مانند اطلاع‌رسانی، بازنمایی، شگفت‌زده کردن، ایجاد دلالت و جلب علاقه را بر عهده می‌گیرد. بارت به این قضیّه اشاره می‌کند که عکس‌های خبری این قرارداد را به شیوه‌ای منحصربه‌فرد و بی‌درنگ بازنمایی می‌کنند. این عکس‌ها لحظه‌ای را در استودیوم تحت تأثیر قرار می‌دهند، امّا بیننده را بدون هیچ تغییری رها می‌کنند. اگر استودیوم به‌طورکلّی به جذّابیت‌هایی اشاره می‌کند که در نگاه اوّل بینندگان را به خود جلب می‌کنند پس این جذّابیت‌ها بر اساس آداب‌ورسوم اجتماعی و با منطق و عقلانیت ارائه می‌شوند. بااین‌حال، این جذّابیت به‌سرعت تأثیر خود را از دست می‌دهد و در فراموشی فرو می‌رود. استودیوم عکس درنهایت یک وجهی است که تمام بینندگان در مورد آن اتّفاق‌نظر دارند. به همین دلیل، می‌توان در وادی دلالت‌های صریح عکس استودیوم را جستجو کرد. پونکتوم به‌عنوان یک عنصر ناگفته و غیرقابل رمزگذاری توصیف می‌شود. این عنصر به ما راهی به‌سوی معنایی فراتر از آنچه در تصویر مشاهده می‌کنیم می‌دهد و ما را به طرف معانی و زمینه‌های نهفته و پنهانی هدایت می‌کند. پونکتوم نوعی حادثه است که در ما نفوذ می‌کند و به ما آسیب می‌رساند و دردزا است. این عنصر از صحنه برجسته می‌شود و مانند یک تیر از آن صحنه پرتاب می‌شود. از دیدگاه بارت، پونکتوم دارای یک نشانه ظریف و شخصی است و او تأکید می‌کند که علاقه‌مندی او به عکاسی به دلایل عاطفی است. او می‌خواست عکاسی را نه به‌عنوان یک موضوع، بلکه به‌عنوان یک زخم بررسی کند. بارت به‌عنوان یک تکمیل معنایی، عنوان الحاقی به پونکتوم ارائه کرده است و تصویر را به‌عنوان یک ماجراجویی ارزشمند توصیف می‌کند. او می‌گوید: به این تصویر چیزی الحاق می‌شود، به آن یکی نه!... و ماجراجویی، در حالتی که جذّابیتی به عکس می‌بخشد، نوعی جان‌بخشی است. درنتیجه، پونکتوم را باید به‌عنوان یک تکمیل به دلالت‌های مستقیم و ضمنی در نظر گرفت که گاه فقط برای یک مخاطب خاص و در یک عکس خاص قابل تجربه است (بارت، ۱۳۹۷، ص. ۳٦). تلاش آگاهانه عکاس در خلق معنا یا معناهای ضمنی، در لایه‌های بیانی امکان‌پذیر است و به نیّت مؤلف به‌رغم نوید مرگش (بارت، ۱۳۷۳، ص. ۳۸۱) می‌تواند تولید دلالت کند. به‌ویژه در عکس‌هایی که عکاس به نحوی هدف‌مند و جهت‌دار، عنوان‌های نه‌چندان مرتبط با موضوع ظاهری عکس را برمی‌گزینند. با این وصف، ضامن دریافت آنچه عکاس در پس عناصر عکس تعبیه کرده توسّط بیننده است، او نمی‌تواند مخاطب خود را وادار به درک و دریافت خاص کند، هرچند در حالت متضاد نیز نمی‌توان به‌سادگی هر برداشت و پنداشتی را توسّط مخاطب روا دانست. تفسیر عکس‌ها بسته به تجربه‌ها و باورها متفاوت است و نمی‌توان تعیین کرد که چه دلالتی برتر است. ازاین‌رو، استفاده از عباراتی مانند «دلالت اصلی» یا «دلالت قوی» به‌جای دسته‌بندی دلالت‌ها به‌عنوان عینی یا ضمنی، مناسب‌تر به نظر می‌رسد (خدادای‌مترجم‌زاده، ۱۳۹۵، ص. ۷۳).

باید متذکر شد، هر متن به بیش از یک رمز نیازمند است. رولان بارت پنج رمز را در متون، فهرست می‌کند که این رمزها شامل رمزهای هرمنوتیکی، کنش‌مند، فرهنگی، معنایی و نمادین هستند. تحلیل نشانه‌ها نیازمند بررسی رابطهٔ آن‌ها با همدیگر است، پس می‌بایست برای آگاهی از برهم‌کنش رمزگان متنی متون را چندباره خوانش کرد. چراکه رمزگان همراه به فراسوی یک رمز خاص فراروی می‌کند (چندلر، ۱۳۸۷، ص. ۲۵۲). این‌گونه به نظر می‌رسد که عکاس با بهره‌گیری از نشانه‌های موجود در واقعیت عکسی را می‌گیرد تا پیامی را به مخاطب انتقال دهد در این راه مخاطب می‌تواند از آن نشانه‌ها و رمزهای عکس خوانشی را صورت بدهد شاید با نظر عکاس همسو باشد و یا به‌واسطه مرگ مؤلف، و به دلیل برهم‌کنش این رمزها و خوانش حسی منحصربه‌فرد، حتّی خوانشی غیر همسو با نیّت عکاس داشته باشد و البتّه پونکتوم عکس است که راه را برای خوانشی حسی و منحصر به مخاطب، هموار می‌کند.

۲-۲. زبانشناسی عکس با تکیه بر آرا یاکوبسن

کامل‌ترین روش زبان‌شناسی جهت استفاده از نظام‌های ارتباطی غیرزبانی استفاده از نظریّهٔ رومن یاکوبسن است (احمدی، ۱۳۸٦، ص. ۱۳٦). می‌توان گفت که یاکوبسن شش عنصر اصلی در ارتباط کلامی را شامل فرستنده، گیرنده، موضوع، پیام، رمز و تماس می‌داند. در ارتباط کلامی، فرستندهٔ پیام را به گیرنده منتقل می‌کند. این پیام تأثیرگذار است تنها درصورتی‌که به یک موضوع اشاره کند که فرستنده و گیرنده قادر به درک آن باشند. همچنین نیاز به یک رمز داریم که فرستنده و گیرنده به‌عنوان رمزگذار و رمزگشا آن را بشناسند. همچنین در هر فرآیند ارتباطی، نیاز به تماس و ارتباط میان فرستنده و گیرنده وجود دارد تا ارتباط برقرار شود (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵، ص. ۵۲). از نظر یاکوبسن تأکید بر هرکدام از عناصر ارتباط کارکردی متفاوت ایجاد خواهد کرد. این کارکرد می‌تواند کارکرد ارجاعی یا جهت‌گیری به سمت موضوع شکل بگیرد. یا کارکرد ارجاعی که بر اثر جهت‌گیری به سمت موضوع شکل بگیرد. یا کارکرد عاطفی که بر اثر جهت‌گیری به‌سوی فرستنده ایجاد می‌شود. همچنین کارکرد ترغیبی از جهت‌گیری به‌سوی گیرنده شکل می‌گیرد و جهت‌گیری و تأکید بر روی پیام است که کارکرد هنری را شکل می‌دهد. کارکرد همدلی و کارکرد فرازبانی نیز از جهت‌گیری به سمت تماس و جهت‌گیری به سمت رمز حاصل می‌آید (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵، ص. ۵۳). درست است که می‌توان شش کارکرد برای زبان قائل شد، امّا مشکل می‌شود پیامی یافت که فقط یک کارکرد واحد داشته

باشد همچنین ممکن است مخاطب به دلیل تفاوت دید فرهنگی، فکری و احساسی و اجتماعی تأثیرات و مفاهیم متفاوتی استنباط کند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵، ص. ٦٥). چنانچه خود یاکوبسن تصریح کرده است، مرز قاطعی میان کارکردهای زبان وجود ندارد؛ امّا با انتخاب عناصر در محور جانشینی و ترکیب آن‌ها در محور جانشینی، می‌توان به کارکرد غالب در عکس پی برد. به‌این‌ترتیب، یک کارکرد نسبت به سایر کارکردها غلبه و سلطهٔ بیشتری دارد و خود را به مخاطب تحمیل می‌کند یا حداقل مخاطبین بیشتری را تحت تأثیر کارکرد قرار می‌دهد. همچنین، خاطرنشان می‌دهد که زمینهٔ ارائه عکس و گذشت زمان می‌تواند کارکردهای یک عکس را دگرگون سازد. در مورد کارکرد ارجاعی نیز یاکوبسن معتقد است وظیفه و نقش بسیاری از پیام‌ها این است که جهت‌گیری‌شان به‌سوی موضوع باشد؛ بنابراین 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 مشاهده‌ی عناصر درونی عکس، از موضوع یا رویدادی باخبر می‌شود و اطّلاعاتی حقیقی و اثبات‌پذیر نسبت به مرجع پیام دریافت می‌کند.

در مورد کارکرد عاطفی، باید بتوان نگرش عکاس را که نسبت به موضوع ابراز داشته مشاهده کرد. در این نوع عکس‌ها، عکاس تنها به ثبت آنچه پیش چشمش رخ داده نپرداخته است؛ بلکه با بستن قابی هوشمندانه و ثبت رویداد مورد نظر در لحظه‌ای مناسب، به‌نوعی اندیشه و احساس خود را نیز بیان کرده و به‌جای ثبت ساده موضوع و واقعه، به شکلی کنایه‌آمیز، به داوری و قضاوت آن پرداخته است. در مورد کارکرد ترغیبی و یا کوششی نیز از نظر یاکوبسن، جهت‌گیری پیام به‌سوی مخاطب و کارکرد ترغیبی زبان، بارزترین تجلّی خود را در دستور زبان به‌صورت ندایی و وجه امری دارد؛ زیرا هدف ارتباط ایجاد واکنش در گیرنده است. این عکس‌ها ممکن است کارکرد عاطفی نیز داشته باشند، امّا بیننده را متأثر نموده و خشم و تنفر او نسبت به عملکرد عاملین این موضوع را برمی‌انگیزاند. این بدان معناست که عکس تنها عاطفه و احساس مخاطب را متأثر نمی‌سازد، بلکه مخاطب را به واکنشی عملی وادارد و از او می‌خواهد در مورد آنچه در عکس می‌بیند، کاری بکند. در مورد کارکرد هنری و زیبایی‌شناختی، زمانی که ارتباط به‌سوی پیام میل می‌کند، یعنی وقتی‌که پیام به‌خودی‌خود کانون توجّه قرار می‌گیرد، آن موقع است که زبان کارکرد هنری می‌یابد. پیام با کمک مجموعه‌ای از عناصر زبانی که بر روی محور هم‌نشینی قرار گرفته‌اند، انتقال می‌یابد؛ هم‌نشینی عناصر 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 مورد محک زده می‌شود. کارکرد هنری زمانی خود را نشان می‌دهد، به‌عبارت‌دیگر کارکرد هنری زمانی خود را نشان می‌دهد که نحوه هم‌نشینی روابط درونی عناصر عکس، برای عکاس اولویت داشته و موضوعات و وقایع جهان پیرامون، بهانه‌ای برای مکاشفه بصری و زیبایی‌شناسی او بوده‌اند. در حقیقت، آنچه در این نوع عکس‌ها بیشتر خودنمایی می‌کند، فُرم، شکل و روش تولید عکس است و مضمون و محتوا را در آن می‌بازد. درواقع، کارکرد هنری در این عکس‌ها به‌وسیله‌ی آشنایی‌زدایی و ویران‌سازی در زبان عادی و به‌کارگیری استعاره، نماد و سایر آرایه‌های ادبی به ظهور می‌رسد. یکی از نمونه‌هایی که نگارنده جهت کارکرد همدلانه در نظر دارد کارت‌پستال‌هایی است که یک شخص برای باز کردن باب آشنایی و ابراز همدلی در راستای روابط اجتماعی به شخص دیگری ارسال می‌نماید. این موضوع وجود عکس را به‌مثابهٔ کارکرد آن تعریف می‌کند البتّه واضح است که این انتخاب بدون در نظر گرفتن ساختار درونی عکس است و می‌بایست آن را به دور از ساختارگرایی افراطی و در خارج از بافت آن بررسی نمود، همان‌گونه که در زندگی و در ادبیّات ما از گزاره «هوای خوبیست نه ؟» برداشتمان را منوط به ساختار بافت نمی‌دانیم و آن را معطوف به وجه همدلانه آن می‌دانیم. در مورد کارکرد فرازبانی عکس نیز باید بیان کرد که زمانی که جهت‌گیری پیام به سمت رمز پیام است ایجاد می‌شود که رمز پیام در اینجا خود فرایند عکاسی است و وجه خطابی آن دارای کارکرد ارجاع به ماهیّت برهم‌کنش است. نظر نگارنده با تجربه زیسته اندکی در مورد عکاسی بر این است که هستند عکس‌هایی که در عمل سوژه را تبدیل به مدیوم اثر می‌کنند مانند عکس «نمای منهتن در اتاق» از آبلاردو مورل[10] که با ایجاد پین هولی بزرگ اتاق را به یک دوربین بدل کرده و ارجاع فرازبانی اصیلی را به وجود آورده است. با توجّه به نمونه‌های مطرح شده در تطبیق آرای یاکوبسن در عکاسی متوجّه خواهیم شد که چگونه یک عکاس از مدل‌های زبانی برای گرفتن عکس بهره می‌گیرد و مخاطب چگونه می‌تواند خوانشی نشانه‌شناسانه و همچنین هرمنوتیکی منطبق بر تجربه زیسته خود داشته باشد. به‌عنوان‌مثال شاید عکاس کارت‌پستال هیچ‌گاه به تفسیری چنین زبان‌شناسانه در مورد عکس فکر نکرده باشد و یک مخاطب بی‌اطّلاع از فرایند عکاسی، عکاسی پین هولی از یک اتاق را چنین تفسیر نکند.

۲-۳. هرمنوتیک عکس به‌مثابهٔ متن

همان‌گونه که در بررسی آرای یاکوبسن در عکاسی مطرح شد باید اذعان داشت که یاکوبسن نیز تأکید می‌کند که مفهوم‌سازی و تفسیر پیام در ارتباط کلامی نیازمند هماهنگی بین فرستنده و گیرنده است و هرمنوتیک مدرن معتقد است که فهم متن عکس یا آثار فرهنگی، وابسته به مفهوم‌سازی و تأویل مخاطب است. پس هر دو نظریّه، اهمّیّت عوامل فرهنگی و تاریخی در فهم و تفسیر معنا را تأکید می‌کنند.

اگر محور هم‌نشینی درباره ترکیب عناصر حاضر در متن عکس بحث می‌نماید و جانشینی به عناصری برمی‌گردد که در متن حضور ندارد. پس این سؤال مطرح می‌شود که آیا خوانش یک عکس در پیکره نشانه‌های زبان‌شناسیک را می‌توان تأویل نامید؟ شاید بهتر است گذر از دستگاه نشانه‌شناسیک به دستگاهی دیگر یا انتقال معناها درون یک دستگاه را تفسیر بنامیم و تأویل را کاری پیچیده‌تر بدانیم شاید کشف یا آفرینش معنا و معناهای تازه، هرچند که کشف یک معنا یا توصیف آن تأویل نیست، اما می‌توان آن را راهگشای تأویل دانست (احمدی، ۱۳۷۲، ص.۱۱). البتّه هرمنوتیک مدرن پا را فراتر گذاشته و نمی‌پذیرد که معنای متن آن چیزی است که حتّی در ذهن مؤلف بوده است پس وظیفه تأویل کننده، کشف نیّت ذهنی عکاس است، این قشر دو دلیل در اثبات ادّعای خویش می‌آورند:

- ناآگاهی مؤلف در لحظه آفرینش؛
- سلطه ابزار بر مؤلف (احمدی، ۱۳۷۲، ص. ۱۳).

استدلال‌های قدیمی دربارهٔ اینکه عکاسی هنر است و یا نه، دیگر خریداری ندارد؛ چراکه در مقام قیاس با نقاشی و طراحی ، امکان بازنمود حساسیت‌های زیباشناسانه، دانش و آموختگی هنری را فراهم می‌نماید. لیکن درنهایت این راهی گستاخانه برای اندیشیدن است که مستعد آن است که متکّی بر بسیاری از کلیشه‌های منسوخ و نخ‌نما باشد. تحلیل تطبیقی تاریخ سبک‌ها و سنّت‌های عکاسی و کار هنر که خود را درگیر مزیت‌های نسبی هنرمندان خاصّی می‌سازد، پس دامنهٔ وسیعی از تفاسیر و تعدادی مشاهدات بسیار دقیق فراهم آورده است، امّا در انتها این تحلیل، تفکّر را از جنبه‌های اساسی و ماهوی عکاسی دور می‌کند و بسیاری از سؤال‌ها را بی‌پاسخ می‌گذارد و برای مثال، سهم عکاسی در ساختارهای دریافت، ادراک و بازشناسی جهان مدرن چیست؟ همچنین برای درک رابطهٔ عکاسی با زمان یا خاطره نیز کاربرد محدودی دارد. این برای ما طبیعی‌ترین چیز است که هر زمان که بخواهیم چیزی را به خاطر بسپاریم ، دست به دوربین شویم و این

خاطره برایمان معنایی متفاوت از معنایی که در مقاطع تاریخی پیشین داشته است، دارد (سکاتسکی، ۱۳۹۶، ص. ۳۱).

با نگاه هم‌زمانی و درزمانی در هرمنوتیک فهم سوسور که در کودکی به مدد آموزه‌های آدولف پیکته با زبان‌شاسی آشنا شد و کوشید تا به کشف نظام کلی زبان دست یازد و بر خلاف تصور منتقدانش وی به تاریخ‌مندی زبان واقف بود و به اهمّیّت تمایز میان واقعیت مربوط به تحوّل زمان تأکید داشت. رابطه‌ای که میان ماهیّت اختیاری نشانه‌ها و سرشت عمیقاً تاریخی زبان برقرار است (کالر، ۱۳۹۳، ص. ۳۸). همچنین کمتر زبان‌شناسی به دنبال این نکته رفته که روشن کند در مباحث زبانی چه چیزی به بعد هم‌زمانی و چه چیزی به بعد در زمانی تعلق دارد (کالر، ۱۳۹۳، ص. ۹۸) و بدون تردید مؤثرترین راه برای تبیین ابعاد زمان‌مندی و مکان‌مندی، تصویر عکاسی است (اسکولز، ۱۳۹۳، ص. ۲۴۹). عکاس از موضوعی ایستا موضوع متحرک را فرامی‌خواند و جالب است که موضوع متحرک به چیزی ثابت تبدیل می‌شود. به‌گونه‌ای که عکس فقط حس یک لحظه را به ما می‌بخشد. پس‌ازاین روست که گاه عکس‌ها بیشتر به اشیائی موزه‌ای مانند، تبدیل شده تا بخشی از زندگی معاصر (گراندبرگ، ۱۳۹۲، ص. ۲۸۸). حال‌آنکه با دزدیدن زمان در گذر سوژهابژه را از پیش روی به سمت مرگ رهایی می‌دهد. در هر بازنمایی آنجا بودگی سوژهابژه مرگ ساکن را برتکرار می‌کند و به هر جهت معنای ناب عکس را در دور هرمنوتیکی فهم می‌گشاید. این دور در خوانش عکس به‌مثابهٔ یک متن و مخاطب و داشته‌ی ذهنی و فرهنگی‌اش همواره برقرار است. تجربه‌ای که نمی‌توان با کس دیگری شریک شد، ولی خواننده را با امکان‌های هرمنوتیک عکس آشنا می‌کند. اگر تعبیر عکس مبتنی بر دور هرمنوتیک فهم باشد تفسیر نتیجه آمیزش مفسّر، متن و زمان و تجربه‌ی مبتنی بر زندگی است و از سویی دیگر، بیننده عکس به‌واسطه آگاهی از ارتباط وجود زمان در برابر عکس، در نحوهٔ تأمّل خود در برابر عکس‌ها دقیق‌تر می‌شود و فهم عمیق‌تری را به‌واسطه فهم خودآگاه و اندیشیده و نیز شهود و ادراک در لایه‌های ناخودآگاه ، در تفسیر و تأویل عکس ، به کار خواهد برد (حسن‌پور، ۱۳۹۵، ص. ۱۲). خصیصهٔ بنیادی عکاسی وابستگی‌اش به شخص یا شیئی است که به هنگام عکاسی، حاضر است. این حضور مادی، بنیاد امکان ایجاد تصویر را می‌نهد و درنتیجه معنی عکس بر پایه این حضور مادی شکل می‌گیرد. عکس ارجاع و نشانه‌ای از چیزی است که دیگر نیست. به‌عبارت‌دیگر، اگر آن چیز بود، دیگر نیاز نبود که نشانه باشد. عکس نشانه‌ای از واقعیت است که دیگر نیست. عکس درباره غیاب مدلول یا ترس از غیاب مدلول است و لحظاتی را بازنمایی می‌کند که در حال دور شدن از ماست. عکس به تعبیر بارت همیشه در حقیقت فاصله می‌گیرد و مثال مشهور او، ژست گرفتن در مقابل دوربین است. در فرایند ژست گرفتن ما وانمود خود را می‌سازیم و خود را پیشاپیش به یک تصویر تبدیل می‌کنیم. در حقیقت عکس و یا رویکرد عکاسانه شاهدی است که دیگر نیست. زمانی که بیننده عکس را می‌بیند نزدیک‌ترین فاصله با مرگ را دارد چراکه با مشاهده عکس به‌واقع تجربه تماشای مرگ را پیش رو داریم. شاید در آنی به چیزی می‌نگریم که دیگر نخواهد بود.

گادامر، طلایه‌دار هرمنوتیک فلسفی، بر اینکه فهم انسان از ماهیّت زبانی و دیالکتیکی برخوردار است تأکید می‌کند و در رهیافت هرمنوتیکی‌اش از هایدگر متأثر بوده و نقش مهمی را برای تاریخ و زبان قائل است. او به‌رغم این‌که پیش‌فرض‌های هگل را نمی‌پذیرد، امّا تلقی دیالکتیکی هگل را نقطهٔ عزیمت خود دانسته و تصریح می‌کند خاصیت تأمّلی زبان را از آرای هگل الهام گرفته است، امّا تأکید دارد که هرمنوتیک فلسفی به هیچ رو به کاربرد روش‌های زبان‌شناسانه در تأویل، بنیان ندارد و روش‌های زبان‌شناسانه را که در پی رمزگشایی و تسلط به واقعیت عینی متن هستند، کافی نمی‌داند و بر این اساس نظریّات ایده‌آلیستی تأویل را بسنده نمی‌داند (اعتمادی، ۱۳۸۹، صص. ۳-٤). هرمنوتیک مورد نظر گادامر علمی است که انسان را ماهیّتاً تاریخی، زبانی و دیالکتیکی می‌داند و همچنین هستی‌شناسی و پدیدارشناسی فهم است. در این رابطه کلیدهای فهم به‌جای آن‌که دست‌کاری، سلطه، دانش و روش‌شناسانه باشد، چیزی است از جنس مشارکت، گشودگی، تجربه و دیالکتیک (اعتمادی، ۱۳۸۹، ص. ۱۳). پُرواضح است که اساس هستی‌شناسی را به گستره دیگری می‌کشاند که آن را «شناخت‌شناسی» می‌نامیم. همچنین گادامر تأویل را همانند دایره می‌داند که محصور در دیالکتیک پرسش و پاسخ است و به نظر می‌رسد از نظر او فرایند فهم حاصل گفتمان اُفق مفسّر و متن است و تأویل زبانی صورت همه تأویل‌ها از جمله تأویل در عکس است. امّا آنچه در یک نوشتار به تثبیت رسیده، در فرایند فهم از تعلق به خاستگاه و مؤلفش رها می‌شود و ماهیّتی جدید تولید می‌کند. گادامر اعتقاد دارد فهم یک حادثه یا بازی زبانی است که مفسر قدرت سرپرستی و مدیریت آن را ندارد و صرفاً به آن وارد می‌شود. همچنین تاریخ‌مندی، زبان، پیش‌داوری و گفتگوی با اثر، مهم‌ترین عناصر دخیل در فرایند فهم به شمار می‌روند. عوامل محدودکنندهٔ متن تاریخ‌مندی، سنّت و زبان است که آدمی در بستر آن زاده شده است و هیچ‌گاه نمی‌تواند آن را رصد کند. البتّه نوام چامسکی نیز چنین بیان می‌کند که مطالعهٔ زبان می‌تواند نتایجی را دربارهٔ دانش بشر روشن کند و حتّی اثبات کند، ولی در زمینهٔ مباحث کلاسیک فلسفه، صرفاً، می‌تواند فنّ جدیدی برای فلسفه تحلیلی به دست بدهد (چامسکی، ۱۳۹۳، ص. ۲٦۹). و اما اسکات، از هشدار ویکتور برگین در مورد جدایی آگاهی زبانی از دیدار، اطّلاعی به دست می‌دهد که عکس به‌عنوان یک ثبت، به یک تصویر صرف رسیده است. او درک می‌کند که زبان و تصویر دو اصل جداگانه هستند ولی به همین حالت قبول می‌کند که زبان ولع را برای تصویر برمی‌انگیزد (لاگرینج،۱۳۹۳، ص. ۲۷۲).

گفتمان، به نظر فوکو، قدرتی است که موضوع را تعیین می‌کند و هیچ معیاری از خارج نمی‌تواند به‌تنهایی حقیقت آن را تعیین کند. به‌عبارت‌دیگر، حقیقت گفتمان نوعی تحمیل بدیع است. گفتمان، درواقع، به تعویض پژوهش‌ها و مطالعات مختلف دربارهٔ طبیعت و استفاده از زبان پاسخ می‌دهد و تمایل به درک واقعیت در ساختار واقعی ارتباطات آن، یکی از مفاهیم اساسی گفتمان در دوران معاصر است. به این معنی که استفاده از زبان بامعنا، بیانی است از گزاره‌هایی درباره جهان که می‌توان آن‌ها را ذکر کرد (کوک، ۱۳۷۸، ص. ۳۱). فوکو برای گفتمان یا زبان به نظریّهٔ عمومی قائل نیست، بلکه اعتقاد دارد که اعمال گفتمانی گوناگونی وجود دارد که تنها باید در زمینهٔ تاریخی آن‌ها را توصیف کرد (کوک، ۱۳۷۸، ص.۳۲). وی همچنین ابراز می‌داشت گفتمان به‌طور هم‌زمان، هم فانی و هم فاقد فرض ریشه‌ای در برداشت از زبان است و زبان را بین عواطف و اندیشه‌های درون فرد بیان می‌کند(کوک، ۱۳۷۸، ص.۳۳)، امّا عوامل متعدّدی پدیدآورندهٔ اثر هنری است و یکی هم نیست که مؤلف باشد و این گزاره نادرست خواهد بود که فقط همین یک نکته را سازنده معنای اثر بدانیم. هرمنوتیک مدرن با ساختگرایی ادبی در نقد و جزم نیست، مؤلف همراه است؛ یعنی نمی‌پذیرد که معنای متن را بتوان از راه دقّت به نیتش ادراک کرد همچنین تأکید دارد که تنها در جریان این گفتمان معنای تازه‌ای خلق خواهد شد. شایان یادآوری است که ایده آفرینش معنا، هرمنوتیک مدرن را از ساختگرایی جدا می‌کند (احمدی، ۱۳۷۲، ص. ۱۳)؛ چراکه ساختگرایی به وسیع‌ترین مفهوم آن، روش جستجوی واقعیت در روابط میان عناصر منفرد است. به قول ویتکنشتاین جهان جمع امور واقع است نه جمع کل اشیا. چنین است که زبان‌شناسی چون چامسکی را به این گزاره منتج می‌کند که همهٔ انسان‌ها تمایلی ذاتی به نظام‌مندی امکانات زبانی به طریق خاص دارند تا هر یک به نحوی خلّاق زبان خودشان را بیاموزند (اسکولز، ۱۳۹۳، ص. ۱۹).

خوانش عکس همواره موضوع نشانه‌شناسان و مفسّران بوده

است. تفسیرگر عکس با استفاده از هرمنوتیک جدید و با تمرکز بر مفهوم مخاطب، عکس را متوجّه خود می‌کند و با درک از زمینه، پیش‌فرض‌ها و پیش‌فهم تفسیری عکس را بررسی می‌کند. تفسیر خصوصی به‌نوعی خوانشی از عکس اشاره دارد که تأکید بر جنبهٔ ناخودآگاه و داخلی مخاطب دارد. نگارنده نشان می‌دهد که هرمنوتیک دارای گستردگی وسیعی است و با مجموعه از سؤالات همراه است و بخشی از این سؤالات در حوزهٔ «معرفت‌شناسی» قرار می‌گیرد. دو علم نشانه‌شناسی و هرمنوتیک درواقع در زیرمجموعه معرفت‌شناسی قرار دارند. اگرچه نشانه‌شناسی تلاشی است برای تعریف، تفکیک و تحلیل نشانه‌هایی که توسّط انسان ایجاد شده‌اند و در عکس حضور دارند، هرمنوتیک تلاشی است برای کشف روش‌ها و ابزارهایی که امکان درک آن را فراهم می‌کند. می‌توان در اوّلین برخورد، نشانه‌شناسی را به‌عنوان هرمنوتیک در نظر گرفت، زیرا نقش آن در تمام انواع نشانه‌ها و علامت‌ها وجود دارد. درک عکس را می‌توان به‌مراتب مختلف مشابه چنین مراتبی تشبیه کرد، که در مرتبهٔ اوّل، انواع مختلف نشانه‌ها دریافت خواهند شد و مرتبهٔ دوم به زبان خاص عکس اختصاص داده خواهد شد و درنهایت، مرتبهٔ سوم به‌سوی هم‌زیستی و هم‌زبانی عکس و مخاطب خواهد بود.

پل ریکور هرمنوتیک را تقویت‌کنندهٔ زبان هنر رمزگشایی غیرمستقیم تعریف می‌کند. هرمنوتیک او ترکیبی است از تئوری‌های فهم که بیشترین مبانی خود را از نظریّه‌های زبان‌شناسی، هستی‌شناختی و پدیدارشناسی وام گرفته است. ریکور بیان می‌کند که در تحلیل هرمنوتیک، بشر به‌عنوان یک متن در نظر گرفته می‌شود؛ چراکه وجود او با آثار و نشانه‌هایش قابل شناسایی است. در این مورد ریکور در تضاد با ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی است. این اختلاف به این دلیل است که به نظر ریکور ساخت‌گرایی موضوعات را غلط جایگزین می‌کند. ریکور به باورهای اصلی هرمنوتیک فلسفی چون نظریّهٔ هایدگر و امتزاج اُفق‌های گادامر پایبند است. او ایده‌های هرمنوتیک کلاسیک و رمانتیک را مورد نقد قرار می‌دهد و به‌وسیلهٔ تعامل فکری با منتقدان هرمنوتیک فلسفی می‌کوشد بر مشکل نسبیت حاصل از آموزه‌های آن فائق آید. هرمنوتیک ریکور از تئوری‌های گوناگون اندیشمندان پیشین چون زبان‌شناسی ساخت‌گرایانه سوسور، نظریّهٔ کنش گفتاری آستین، تمایز معنا و ارجاع فرگه و پدیدارشناسی هوسرل متأثر است. ریکور جایگاه مفاهیم گوناگونی همچون تأویل، کنش، نماد و مجاز را در فلسفه خود روشن کرد (احمدی، ۱۳۸۸، ص. ٦١٩). ریکور در تئوری‌های خود معنایی گسترده برای متن قائل است که شامل کنش انسانی می‌شود. و ازاین‌جهت هرمنوتیک او می‌تواند راهی برای فهم کنش‌های انسانی که موضوع علوم انسانی است تلقّی شود. معنای متن از دیدگاه ریکور به خاطر فاصله گرفتن از مؤلف زمینه و مخاطب اولیه مستقل از مؤلف است و باید در مورد نشانه‌های قصدی به فهم مؤلف ضمنی روی آورد نه مؤلف حقیقی. در مورد خوانندگان نیز ریکور بر این باور است که متن نسبت به مخاطبان مختلف بالقوّه است و دارای استقلال نسبی، نسبت به مخاطب. در نظریّهٔ تفسیری ریکور طی نمودن سه گام ضروری است. تبیین ساختاری، برای رسیدن به معنای کنش بیانی که به کشف معنای عکس در قالب زبان توجّه می‌کند؛ فهم، که برای رسیدن به معنی قصدی شکل می‌گیرد. این معانی قصدی به‌واسطهٔ استقلال متن از مؤلف تنها جایگاهش قصد مؤلف ضمنی است. مؤلف ضمنی در حقیقت جایگاهی جز ذهنیت مفسّر ندارد. تصاحب یا به خود اختصاص دادن، که آخرین مرحله فهم است و در آن معنای متن بر اساس ویژگی‌هایش به مفسّر اختصاص پیدا می‌کند. بر اساس نظرات ریکور، نمی‌توان عکسی را به‌مثابهٔ متنی تصور کرد که بدون تأویل قابل فهم باشد و با وجود ویژگی‌های متن و مراحل تفسیر امکان منطقی بی‌نهایت تأویل و مطلوبیت آن را اثبات می‌کند. البتّه او با تأویل‌های بی‌ضابطه مخالف است و مرحلهٔ تبیین را معیاری برای جلوگیری از رخ دادن هرج‌ومرج تفسیری قلمداد می‌کند. در مقام نقد ریکور می‌توان سه دسته از نقدها را برشمرد: دستهٔ اوّل از نقدها متوجّه تفکّر عام هرمنوتیک فلسفی ریکور است که شامل بیان پارادوکس معرفت‌شناختی در هرمنوتیک فلسفی و بیان راه نافرجام این دیدگاه برای رسیدن به هستی شناختی جامع وجود انسانی است. دستهٔ دوم از نقدها متوجّه مبانی مرتبط با تعریف متن و نظریّهٔ تفسیری اوست که شامل نقدهایی است که از استقلال معنایی متن از مؤلف نشأت می‌گیرد و دیگر نقدهایی که بر فاصله‌مندی ریکور و مبهم بودن آموزه‌های مؤلف ضمنی وارد می‌شود و دستهٔ سوم از نقدها به بیان ملازمه ایده‌های هرمنوتیکی ریکور با نسبیت می‌پردازد، همان چیزی که ریکور از آن گریزان است (شاهرودی، ۱۳۹۷، ص. ١٤٧).

به‌عبارت‌دیگر ریکور ادّعا می‌کند که تفسیر هرمنوتیکی خواننده را به‌عنوان یک «ارجاع درجه دوم در برابر متن» فاش می‌کند که حضور ضروری آن سلیقه‌های متعدّد و اغلب متضاد از خوانش‌ها و تفسیرها را جلب می‌کند. همچنین، هرمنوتیک فلسفی و انتقادی ریکور ما را از معرفت‌شناسی به‌نوعی انتقال می‌دهد که به‌طور موقت، در نکاتی ناقص به نظر می‌رسد، جایی که تفسیر همواره چیزی است که شروع می‌شود، امّا هرگز کامل نمی‌شود. بر اساس تفکّر ریکور، تفسیر ما را در یک دایره هرمنوتیک توضیح و درکی می‌کشاند که دیالکتیک آن در تاریخ و زمان وساطت می‌کند. برای ریکور، این به معنای آن است که برای توانایی تفسیر معنا و درک جهان خارج از ما، باید در یک گفت‌وگویی که قبلاً آغاز شده است، حاضر شویم. ریکور باور دارد که تفسیر هرمنوتیکی ما را به مکانی می‌برد که در آن تفسیر همواره یک فرآیند آغاز شده است، امّا هرگز به اتمام نمی‌رسد.

از نظر نگارنده چنین برداشت می‌شود که در تفسیر عکس‌ها و داستان‌های بصری آن‌ها، از یک واقعیت تجربی، مسائل اخلاقی و توسعهٔ معنا بیشتر از ارجاع اوّلیه به زمینه اصلی عکس باقی می‌مانند و استنتاجات ماجراها و دانش بعدی ما می‌توانند بر آن‌ها تأمّل و بازتعریف کنند؛ بنابراین، در دیدگاه هرمنوتیک، داستان عکس به‌مثابهٔ متن است که استقلالی از: الف. قصد اصلی نویسنده؛ ب. ارجاع به زمینهٔ اوّلیهٔ عکس؛ ج. دریافت، تلقّی و درک خوانندگانبینندگان نسبت به آن دارد.

۳.نتیجه‌گیری

رویکرد زبانی به عکس بارها و بارها انرژی عظیم تفسیری خود را با اثر عکاسانه همراه کرده است و یادآور شده است که تولید معنا را نه به‌عنوان امری یکباره و سلب، بل به‌عنوان رفتاری چندباره و زایا، مدام به رخ میکشد. در سایهٔ این نگاه است که معرفتشناسی نه به‌عنوان مفهومی از پیشموجود و دم‌دستی، بل مفهومی است که اگرچه ریشه در زندگی و تعاریف فلسفی موجود از هنر دارد ساخته شده است از اجزای به کار گرفته شده در آثار و منطبق بر قوانین داخلی آن. نیز ازاین‌روست که عکاسی نیازمند تعریف جدیدی از پیش‌فرض‌ها است، شاید بتواند همه انرژی تفسیری خود را آزاد کند و مخاطب را به‌عنوان یکی از مهمترین ارکان هنر مدرن، در فرایندی تکاملی به همراه ببرد، ساختارهای ذهنی از پیش موجود او را، ویران کند و او را در هستیشناسیای دخالت دهد که به همان اندازه که کلّی است و نشانهای بارز از زندگی دارد، جزئیاتش را نیز به رخ کشد و او را درنهایت به همراه ببرد و در فرایند تفسیر تکامل بخشد. در ادامه می‌توان گفت که زبان‌شناسی و هرمنوتیک دو رویکرد متفاوت هستند، امّا هر دو رویکرد می‌توانند در فرایند معناشناسی عکس ترکیب شوند. از نگاه نشانه‌شناسی، تمرکز بر رابطه بین نشانه‌ها و معانی آن‌ها قرار دارد. نشانه‌ها در یک عکس می‌توانند شامل عناصر بصری مختلف مانند اجسام، اشخاص، رنگ‌ها و فُرم‌ها باشند. این نشانه‌ها با هم تعامل کرده و مفاهیم و معانی مختلفی را برساخته می‌کنند. زبان‌شناسی

عکس به تحلیل این نشانه‌ها، ساختارهای زبانی و روابط بین آن‌ها می‌پردازد. همچنین، هرمنوتیک به فهم و تفسیر معنای عمیق‌تر عکس می‌پردازد. در هرمنوتیک، توجّه به مفسّران، زمینه فرهنگی و تاریخی، شیوهٔ تفسیر و نحوهٔ درک بیننده وجود دارد. با استفاده از رویکرد هرمنوتیک، می‌توان به معناهای پنهان و عمیق‌تر عکس دست یافت و با فهمیدن زمینه‌های تاریخی و فرهنگی، ادراک بهتری از معناهای نهفته در عکس پیدا کرد. هرمنوتیک، مفهوم تفسیر و تفسیر درونی عکس را بررسی می‌کند و به فهم معنا و تفسیر بیشتر کمک می‌کند. با استفاده از رویکرد هرمنوتیک، می‌توان به تفسیرهای مختلف و چندگانه از یک عکس دست یافت و معنای گسترده‌تری از آن به دست آورد. درنهایت، می‌توان گفت که هر دو رویکرد نشانه‌شناسی و هرمنوتیک به دلیل تمرکز بر جنبه‌های مختلف معناشناسی عکس، می‌توانند به‌صورت ترکیبی مورد استفاده قرار بگیرند تا به فهم و تفسیر جامع‌تری از معنای عکس دست یافت. همچنین، باید توجّه داشت که تفسیر و فهم معناهای عکس همواره تحت تأثیر عوامل متعدّدی مانند فرهنگ، زمینه فرهنگی، تجربه شخصی و دانش فرد است و بنابراین تفسیرها و درک معناها ممکن است متفاوت باشد و به یک معنا ثابت و مشخص اکتفا نکند. به نظر می‌رسد نگرش هرمنوتیک به افزایش آگاهی در سطوح جدید معنا و روش‌های جدیدی در تفکّر درباره زبان نیز قابل اعمال است و همچنین در عکاسی قابل استفاده است. راهکارهایی که در تئوری پست‌مدرن تاکنون ممکن است مبهم شده باشد. مسأله مهم در بازگشت به یک فاعل پویا و آگاه در مرکز نگرانی‌های فلسفی و عکاسی است و مخاطب توانمندی که فعال در باب تفکّر به جهان است.

پی‌نوشت‌ها

[1] فردینان دو سوسور Ferdinand de Saussure زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی بود.

[2] رومن یاکوبسن زبان‌شناس روسی و نظریه‌پرداز ادبی بود. او یکی از بنیان‌گذاران مکتب زبان‌شناسی پراگ است.

[3] رولان بارت Roland Barthes نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی، و نشانه‌شناس معروف فرانسوی بود.

[4] پُل میشِل فوکو Paul Michel Foucaultفیلسوف، روان‌شناس، تاریخدان، باستان‌شناس اندیشه، متفکر و جامعه‌شناس فرانسوی بود.

[5] فریدریش دانیل ارنست اشلایرماخر (به آلمانی: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher) فیلسوف و متأله پروتستان آلمانی بود. وی را پیشگام هرمنوتیک مدرن می‌دانند.

[6] ویلهلم دیلتای مورخ، جامعه‌شناس، روان‌شناس و فیلسوف آلمانی است. او و ماکس وبر از بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی تفهمی به شمار می‌رود. او در کنار شلایرماخر و گادامر، به‌عنوان یکی از اضلاع مثلث هرمنوتیک مدرن مطرح به شمار می‌آید.

[7] مارتین هایدِگر (به آلمانی: Martin Heidegger) او با شیوه‌ای نوین به تفکر درباره وجود هستی پرداخت.

[8] هانس-گئورگ گادامر (به آلمانی: Hans-Georg Gadamer) فیلسوف آلمانی در سنت قاره‌ای.

[9] پل ریکور (به فرانسوی: Paul Ricœur) فیلسوف فرانسوی بود که با ترکیب شرح‌های پدیدارشناختی با تفاسیر هرمنوتیک شناخته شده‌است.

[10] Abelardo Morell

کتاب‌نامه

احمدی، ب. (۱۳۸٦). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: نشر مرکز.

احمدی، ب. (۱۳۸۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

اسکولز، ر. (۱۳۹۳). *درآمدی در ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

بارت، ر. (۱۳۸٤). *بارت و سینما*. ترجمهٔ مازیار اسلامی. تهران: گام نو.

بارت، ر. (۱۳۹۷). *پیام عکس*. ترجمهٔ راز گلستانی فرد. تهران: نشر مرکز.

بارت، ر. (۱۳۹۷). *اتاق روشن*. ترجمهٔ فرشید آذرنگ. تهران: حرفه نویسنده.

چامسکی، ن. (۱۳۹۳). *زبان و ذهن*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: سروش.

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

دانیس، د.اِ. (۱۳۹۲). *مبادی سواد بصری*. ترجمهٔ مسعود سپهر. تهران: سروش.

سونسون، گ. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی عکاسی*. ترجمهٔ مهدی مقیم‌نژاد. تهران: علم.

کالر، ج. (۱۳۹۳). *فردینان دوسوسور*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.

گراندبرگ، ا. (۱۳۹۲). *بحران واقعیت*. ترجمهٔ مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی. تهران: فرهنگستان هنر.

لاگرینج، ا. (۱۳۹۳). *درآمدی بر نظریّه‌های عکاسی*. ترجمهٔ حسن خوبدل. تهران: شورآفرین.

مقیم‌نژاد، م. (۱۳۹۷). *عکاسی و نظریّه*. تهران: سوره مهر.

احمدی، ب. (۱۳۷۲). «خرد هرمنوتیک». *کلک*، ۳۹، صص. ۲۱-۱۰.

اعتمادی‌نیا، م. (۱۳۸۹). «خلود فهم در حصار تاریخ و زبان». *کتاب ماه فلسفه*، ٤۱، صص ۱۳-۳.

بارت، ر. (۱۳۷۳). «مرگ نویسنده». ترجمهٔ داریوش کریمی. *فصلنامه هنر*، ۲۵، صص ۳۸۱-۳۷۷.

خدادی‌مترجم‌زاده، م. (۱۳۹۵). «عکس چالش دلالت عینی و مفهوم ضمنی». *هنرهای زیبا*، ٦۷، صص ۷٤-٦۵.

سکاتسکی، ا. (۱۳۹٦). «استدلال عکاسانه فلسفه». ترجمهٔ آرش دهقانی. *اطلاعات حکمت و معرفت*، ۱۲(۷)، صص ۳۳-۳۱.

شاهرودی، س.م. (۱۳۹۷). «بررسی و نقد مبانی هرمنوتیکی پل ریکور». *فصلنامه کلام اسلامی*، ۳۷ (۳۵)، صص ۱۵۰۱۱۵.

کوک، ج. (۱۳۷۸). «گفتمان مبنای زبان‌شناسی و فلسفی». ترجمهٔ علی صلح‌جو. *بایا*، ۳، صص ۳۳-۳۱.

مهدی‌زاده، ع.ر. (۱۳۹۵). «بررسی کارکردهای گوناگون عکس‌های مستند اجتماعی بر اساس کارکردهای زبان (نظریه ارتباطی یاکوبسن)». *کیمیای هنر*، ۱۸، صص ۵۱-٦۷.