

Signs in the Production of Media Meaning: Photography of the Sacred Defense from the Perspective of Social Semiotics

Hossein Ardalani* , Hamoon Mahdavi**

Abstract

Photography as an effective media in expressing social facts and raising the level of collective consciousness has effective narrative and conceptual roles. The photographs of the Iran-Iraq war are implicit texts of discourse factors, social and cognitive components, including socio-cultural value systems. In this research, the authors try to use the theoretical concepts in discourse semiotics as an efficient method to investigate and understand how signs work in the service of producing meaning, as well as developing a coherent and systematic model for extracting and interpreting existing information. Examine the holy defense in the photos. The purpose of the research is to answer these questions: what patterns do the representational, interactive and combined structures of the holy defense photos follow, and how do these three structures show the role of photos in representing the concept of holy defense? The research method in this study is descriptive-analytical with the approach of social semiotics according to Van Leeuwen and Gunther Kress and the library method was used to collect information. The analyzed photographs were selected from the works of Alfred Yaqoubzadeh, a photographer of the imposed war, because of their narrative characteristics. The findings showed that the researched photographs are full of narrative and conceptual symbolic resources, have discourse-oriented structures and hidden ideology, which play

* Assistant Professor, Department of Art and Architecture, Islamic Azad University, Hamadan branch, Iran, h.ardalani@iauh.ac.ir

** phd student of Art Research, Islamic Azad University, Central Tehran branch, Tehran, Iran (Corresponding Author), hamoonmah20@gmail.com

Date received: 2023/02/08, Date of acceptance: 2023/05/07



Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

an effective role in the formation of interactions in the social, political and cultural fields.

Keywords: sacred defense, war photography, discourse semiotics, Alfred Yaqoubzadeh



نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: عکاسی دفاع مقدس از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی

حسین اردلانی*

هامون مهدوی**

چکیده

عکاسی در جایگاه رسانه‌ای مؤثر در بیان واقعیات اجتماعی و ارتقاء سطح آگاهی جمعی، دارای نقش‌های روایتی و مفهومی کارآمد است. عکس‌های جنگ ایران و عراق به عنوان متونی ضمنی از عوامل گفتمانی، مؤلفه‌های اجتماعی و شناختی، از جمله نظام‌های ارزشی اجتماعی - فرهنگی هستند. در این پژوهش نگارندگان تلاش دارند تا با استفاده از مفاهیم نظری موجود در نشانه‌شناسی گفتمانی به عنوان روشی کارآمد برای بررسی و شناخت چگونگی سازو کار نشانه‌ها در خدمت تولید معنا و نیز تدوین الگویی منسجم و نظام‌مند برای استخراج و تفسیر اطلاعات موجود در عکس‌های دفاع مقدس را مورد بررسی قرار دهند. هدف پژوهش پاسخ به این پرسش‌ها است که ساختارهای بازنمودی، تعاملی و ترکیبی عکس‌های دفاع مقدس از چه الگوهایی تبعیت می‌کنند و این سه ساختار چگونه نقش عکس‌ها در بازنمود مفهوم دفاع مقدس را نمایان می‌سازند؟ روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی - تحلیلی با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی با آرای ون لیوون و کنترکرس بوده و از شیوه کتابخانه‌ای برای جمع‌آوری اطلاعات بهره گرفته شده است. عکس‌های مورد تحلیل از آثار آلفرد یعقوب‌زاده عکاس جنگ تحمیلی به دلیل ویژگی روایتگری آنها انتخاب

* استادیار گروه هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، ایران، h.ardalani@iauh.ac.ir

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)،
hamoonmah20@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۷



Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

شده‌اند. یافته‌ها نشان داد که عکس‌های مورد پژوهش، مملو از منابع نشانه‌ای روایتی، مفهومی، دارای ساختارهای گفتمان مدار و ایدئولوژی نهفته‌ای هستند که نقشی موثر در شکل‌گیری تعاملات در حوزه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را ایفا می‌نمایند.

کلیدواژه‌ها: دفاع مقدس، عکاسی جنگ، نشانه‌شناسی گفتمانی، آلفرد یعقوب زاده

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی تصویری بی‌تردید خود حوزه‌ای بسیار مفصل و پیچیده است و عرصه‌های متفاوتی از عکس و نقاشی گرفته تا کاریکاتور و طرح‌های گرافیکی و همچنین بخش‌هایی از نشانه‌شناسی تئاتر، سینما، تلویزیون و مشابه آن را در برمی‌گیرد. در عکس، نقاشی، کاریکاتور و طرح‌های گرافیکی با تصاویر ثابت روبرو هستیم و در دستگاه‌های سینما و تلویزیون عمدتاً با تصاویر متحرک، هر چند ممکن است از تصویر ثابت هم بهره گرفته شود. (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۴۰) در نشانه‌شناسی تصویری در هر صورت با قاب سرو کار داریم لایه‌های متنی قاب‌ها هستند که چیزها را به نشانه تبدیل می‌کنند، دلالت‌گرشان می‌کنند و ما را به رمزگان‌های متفاوت برای خواندن آنها ارجاع می‌دهند. پدیده‌ی متن و نشانه و دلالت پدیده‌ای کاملاً نسبی است و وابسته است به لایه‌های متنی که در کلیت خود متن کلان را به وجود می‌آورند. (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۴۲) هنر عکاسی به عنوان ابزاری موثر و کارآمد از پایه‌های حقیقی تاریخ شفاهی به ویژه در عصر حاضر محسوب می‌شود. دوران هشت سال دفاع مقدس نیز یکی از مهم‌ترین عرصه‌های تاریخ ایران اسلامی است که "عکس" توانسته است به زبانی گویا و سندی ارزشمند در بازخوانی تاریخ شفاهی ایران دوران بدل شود و کارشناسان این عرصه را به شکل شایسته‌ای در دستیابی به حقایق تاریخ درخشان این دوران یاری دهد. در این میان عکس به عنوان یکی از ابزارهای ثبت و ضبط، کار ویژه بازنمایی را انجام داده و از آغاز حضور پررنگش در عرصه هنر قرن بیستم، در خدمت مورخان و تاریخ‌نگاران بوده است. محققان تاریخ شفاهی با استفاده بهینه از عکس، به عنوان سند اجتماعی و برانگیزاننده حافظه، می‌توانند گام‌های بلندتر و موثرتری در درک و تفسیر بهتر تاریخ شفاهی بردارند.

۱.۱ پیشینه پژوهش

ون لیوون (۱۳۹۵) در کتاب «نشانه‌شناسی اجتماعی» از متن‌های متفاوتی چون عکس، آگهی تبلیغاتی، فیلم و مجله بهره گرفت تا نشان دهد معنا چگونه از تعامل پیچیده نشانه‌شناسی شکل می‌گیرد. بارت (۱۳۸۹) در کتاب «پیام عکس» که مهم‌ترین مقالات او در زمینه عکاسی را در بر می‌گیرد به تاملات خود در باب عکاسی می‌پردازد و سوی دیگر مخاطب را در چگونگی فهم و نقد عکس یاری می‌رساند. سونسون (۱۳۹۶) در کتاب «نشانه‌شناسی عکس» به بحث شاخصه‌های نشانه‌ای ویژه عکاسی می‌پردازد و برخی اصول مطالعاتی فلسفه تحلیلی همچون تحلیل نظام، تحلیل متن، تجربه، و طبقه‌بندی متنی را در راه جمع‌بندی نشانه‌شناختی موضوع بکار می‌بندد. شعیری (۱۳۹۱) در کتاب «نشانه‌معناشناسی دیداری» به مطالعه و تحلیل شگردها و فرآیند تولید و دریافت معنا در گفتمان‌های دیداری براساس روابط بین سطوح نشانه‌ای، صورت بیان و صورت محتوا، راهبردهای معناسازی و برهم‌کنشی گفته پرداز و گفته یاب می‌پردازد. سجودی (۱۳۹۳) در کتاب «نشانه‌شناسی کاربردی» به معرفی دیدگاه‌های نشانه‌شناسان از سوسور و پیرس گرفته تا نشانه‌شناسان متأخر می‌پردازد. در فصول مختلف کتاب به مفاهیمی همچون: نشانه، متن، رمزگان و گفتمان پرداخته شده است. شهابی (۱۳۹۴) در پایان نامه با عنوان «بررسی مقایسه‌ای کتاب‌های عکس جنگ در دوران جنگ و سال‌های پس از آن در ایران» پس از پرداختن به پدیده جنگ از دید مذاهب و ادیان مختلف و پیشینه و تاریخچه عکاسی در جهان و ایران به بررسی عکس‌های جنگ ایران و معرفی عکاسان مطرح در ژانر جنگ می‌پردازد. پایه‌شناس (۱۳۸۷) در پایان نامه با عنوان «بررسی ویژگی عکاسی جنگ» به مقوله جنگ از ابتدای شکل‌گیری و ظهور عکاسی به عنوان ابزاری برای ثبت صحنه‌های جنگی در جهان پرداخته است و عکاسان این ژانر را از ابتدا معرفی کرده و به نحوه کارکردن و سبک آنها پرداخته است حسن پور (۱۳۹۱) در مقاله با عنوان «بازنمایی امر اجتماعی در عکاسی» رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی و بنیان‌گذاران این رویکرد را معرفی کرده است، و برای فهم مسئله بازنمایی در عکس از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی به تحلیل چند عکس معروف از این منظر پرداخته است. مهدی زاده (۱۳۹۵) در مقاله با عنوان «تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی» عکس را نه بعنوان تصویری همانند دنیای واقعی بلکه بعنوان متنی بیانگر معرفی می‌کند و با کاربریست ابزارهایی نظیر اصل همنشینی و جانشینی، تعامل و تقابل نشانه‌ها، معنای صریح و ضمنی، بافت یا زمینه و بینامتنیت به نشانه‌شناسی چند عکس می‌پردازد. خامسی (۱۳۹۰) در پایان نامه

با عنوان «تاثیر ارزش‌های مذهبی بر عکاسی جنگ ایران و عراق» به این سوال پاسخ می‌دهد که آیا اعتقادات مذهبی مردم ایران در عکس‌های جنگ عکاسان نمود یافته است و بر این اساس عکس‌ها تحلیل و خوانش شده‌اند. اما نوآوری پژوهش حاضر در این است که با روش نشانه‌شناسی اجتماعی به تحلیل عکس می‌پردازد.

۲. چارچوب نظری

۱.۲ نشانه‌شناسی اجتماعی

نشانه‌شناسی اجتماعی ارتباط بصری، توصیف منابع نشانه‌شناختی، آنچه می‌توان در رابطه با تصاویر (و دیگر ابزارهای ارتباط بصری) بیان کرد و در واقع تعامل میان عناصر درون تصویر با بیننده را مورد بررسی قرار می‌دهد.

فعالیت رو به رشد «تحلیل گفتمان انتقادی» به دنبال نشان دادن چگونگی استفاده از زبان برای انتقال قدرت و جایگاه در تعامل اجتماعی معاصر است. گزارش‌ها، و غیره، «گفتمان‌ها» را به‌عنوان مواضع ایدئولوژیک درک، بیان و منتشر می‌کنند. برای انجام این کار، ما باید درک کنیم که چه موضع گفتمانی/ایدئولوژیکی ممکن است باعث ایجاد یک متن خاص شده باشد. «نظریه معنای بارت در «چرخش نشانه‌شناختی» در مطالعات فرهنگی، جایی که مفهوم دلالت او به‌عنوان سکوی پرشی برای رویکردی به تحلیل بصری، بر این واقعیت تأکید می‌کرد که تصاویر چند معنایی هستند» (Hall, 1997:31) معانی می‌توانند ثابت نباشند، زیرا از نظر تاریخی و فرهنگی ساخته شده‌اند، اما ایدئولوژی «قدرت دلالت بر رویدادها به شیوه‌ای خاص» است. (Hall, 1982:69)

نشانه‌شناسی اجتماعی برخی از ابزارهای کلیدی برای تحلیل بصری توسعه یافته توسط بارت را گسترش می‌دهد، در حالی که ملاحظات مهمی در مورد اهمیت زمینه و عمل برای درک نشانه‌شناختی بصری ارائه می‌کند. نشانه‌شناسی اجتماعی از ترکیب ساختارگرایی و زبان‌شناسی کارکردی سیستمی هالیدی سرچشمه می‌گیرد و در راستای تحلیل گفتمان انتقادی، همچنین بر رابطه بین شکل و نحوه ایجاد نشانه‌ها در زمینه‌های خاص تاریخی، فرهنگی، نهادی و نحوه صحبت مردم در مورد آنها در این زمینه‌ها تأکید می‌کند. (van Leeuwen, 2005: 3).

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۷

از نظر هلیدی (۱۹۷۸) سه نوع اصلی نشانگی مطرح می‌شوند که همواره به شکل همزمان عمل می‌کنند. هلیدی این سه نوع دلالت را فرانش می‌نامد و میان سه فرا نقش زیر تمایز قائل می‌شود:



فرا نقش اندیشگانی (Ideational Metafunction): که در خلق بازنمایی عمل می‌کند. یعنی نقشی که به بازنمایی رویدادها و پدیده‌های جهان بیرون و درون ما می‌پردازد. هر شیوه نشانه‌ای باید به نحوی تجربه‌های روزمره انسان‌ها را منعکس سازد که گویی خود انسان‌ها آنها را تجربه می‌کنند. به عبارت دیگر این فرانش باید اشیا و روابط میان آنها را در جهانی خارج از نظام بازنمودی ارائه دهد.

فرانش بینا فردی (Inter – Personal Metafunction): یعنی نقشی که زبان در خلق تعامل میان نویسنده‌ها، خواننده‌ها، گوینده‌ها و شنونده‌ها دارد. یعنی نقشی که تعاملات اجتماعی را تبدیل به روابط اجتماعی میان افراد می‌کند. هر شیوه نشانه‌ای باید رابطه میان تولید کننده نشانه را با کسی که دریافت کننده و همزمان باز تولید کننده آن است، منعکس کند. به عبارت دیگر هر شیوه باید رابطه اجتماعی خاص میان تولید کننده، بیننده و شیء نمایش داده شده برقرار کند.

فرانش متنی (Textual Metafunction): جزئیات بازنمایی و تعامل را در هیئت کلی که ما به عنوان انواع خاص متن و یا رویداد ارتباطی درک می‌کنیم به دست می‌دهد. (مانند تبلیغات، مصاحبه‌ها، مکالمات سر میز شام و غیره). اینکه متن چگونه شکل می‌گیرد و چگونه انسجام می‌یابد و چگونه عناصر متن در کنار همدیگر یک کل منسجم را تشکیل می‌دهند. (مردانی سرور، ۱۳۹۱: ۳۰)



نشانه شناسی اجتماعی (ماخذ نگارندگان)

دو نشانه‌شناس اجتماعی تصویر، ون‌لیوون و کترکرس با توجه به نظریات هالییدی زبان‌شناس نقش‌گرا، الگوهایی از منظر نشانه‌شناسانه درباره‌ی تصویر ارائه دادند. هالییدی (۱۹۹۴) زبان را در ارتباط با فرآیند آموزشی مورد بررسی قرار داده است و در نظریه زبان‌شناسی نظام‌مند کارکردی خود، زبان را به عنوان نظامی معنی‌دار معرفی می‌کند. معانی میان‌فردی مربوط به شیوه‌های مختلف به‌کارگیری زبان در ارتباط کلامی میان گوینده و شنونده و چگونگی شکل‌گیری این ارتباط است. معانی متنی مربوط به چگونگی شکل‌گیری اجزای متنی در انتقال مفاهیم است و مربوط به بافت موقعیت می‌شود". (آجایی، ۱۳۹۶: ۱۰۴)

"کرس و ون‌لیوون براین عقیده‌اند، همانطور که دستور زبان به خواننده کمک می‌کند مفهوم جملات پیچیده را درک کند، دستور زبان طراحی تصویری نیز نقش مهمی در درک و فهم تصاویر دارد، چراکه این دستور زبان طحواهی منظم و پنهانی را که در ارائه‌ی تصاویر وجود دارد، آشکار می‌سازد" (تحریریان و صدری، ۱۳۹۶: ۱۰۴) منابع نشانه‌شناسی در وهله‌ی اول، تولیداتی فرهنگی و منابعی شناختی هستند که در خلق معانی، چه در تولید و چه در تفسیر پیام‌های بصری می‌توان از آنها استفاده کرد" (سجودی، خیری و موسوی‌لر، ۱۳۹۱: ۱۰۵)

۱.۱.۲ فرانقش بازنمودی

معنای بازنمودی، قبل از هرچیز با اجزای سازنده‌ی تصویر (اشخاص، مکان‌ها و اشیاء) مرتبط می‌شود؛ برای مثال چهره و لباس پوشیدن اشخاص به چه چیزی دلالت می‌کند! این معادل تصویری همان کاری است که واژگان در زبان انجام می‌دهند و از این جنبه، نشانه‌شناسان اجتماعی کاری بیشتر از نشانه‌شناسان ساختارگرا و آیکونوگرافرها انجام نمی‌دهند. ایده‌های جدید نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل بصری معنای بازنمودی

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۹

مربوط به تاکید آن بر «نحو» تصاویر به عنوان یک منبع معنای بازنمودی است. در بازنمایی‌های زمان محور، مانند ادبیات و موسیقی، نحو به ترتیب چیدن اجزا پشت سرهم‌دیگر گفته می‌شود. در نشانه‌شناسی مکان محور مثل تصویر و معماری، نحو به موقعیت نسبی قرارگیری در فضا مربوط می‌شود؛ اینکه اجزا در فضای نشانه‌شناسی کجا قرار گرفته‌اند؟ آیا بوسیله‌ی خطوط و هارمونی رنگ و شکل، به هم مرتبط شده‌اند یا نه؟ و پرسش‌هایی از این دست. البته این شکل از نحو فضایی پیش از این بوسیله‌ی نظریه پردازان هنر از جمله آرنه‌ایم، به کار گرفته شده است ولی عمدتاً در بیان‌های فرمالیستی و زیباشناسانه، نه برپا ساخت معنای بازنمودی. (مصلح‌زاده و آشوری، ۱۳۹۶: ۷۹)

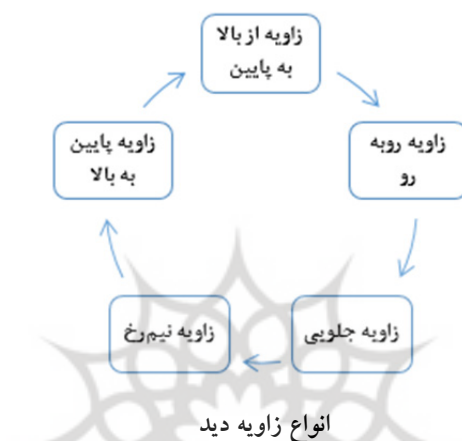
لوون و جویت بیان می‌کنند که در این زمینه دو الگوی نحو بصری وجود دارد: الگوی روایتی و الگوی مفهومی. در الگوی روایتی شرکت کنندگان را در قالب «انجام کار» و «رخداد»، رویدادها و فرآیندهای تغییری پنهان در اثر به یکدیگر ربط می‌دهد و الگوهای مفهومی، شرکت کنندگان را در قالب «عناصر» تعمیم یافته‌تر، پایدارتر یا بی‌انتهاتر ارائه می‌کند. این الگوها افراد را به عنوان کسانی که کاری را انجام داده‌اند معرفی نمی‌کنند، بلکه به عنوان چیزی بودن یا معنای چیزی را دادن یا متعلق بودن به گروهی خاص یا داشتن مشخصات یا اجزاء خاص نشان می‌دهد. در الگوی روایی بردار نقش مهمی را در روایت تصویری ایفا می‌کند. بردار در واقع خطی فرضی است که یا به شکل مورب، افقی یا عمودی اجزاء تصویر را به هم ربط می‌دهد و حالت کنشگر بودن به اجزا داخل تصویر می‌دهد. از نظر لوون و جویت فیگورهایی که کنشگر هستند، عبارتند از کنشگرانی که از سمت آنها بردار نشانه رفته یا کسانی هستند که خود بردار هستند. این بردارها می‌توانند اقداماتی دوجانبه یا یک طرفه داشته باشند. مسیر نگاه، جهت خیره شدن پیکره‌ها، نوع خاصی از بردار است که به جای کنش، واکنشی را ایجاد می‌کند. در تجزیه تحلیل روایی عمل و عکس‌العمل‌ها که یک جانبه و دو جانبه است، می‌تواند از جمله خصیصه‌هایی باشد که معنا را در متون تصویری جهت می‌دهد. اما آن دسته از تصاویری که دارای بردار نیستند و به واسطه‌ی ساختار طبقه‌بندی و سمبولیک، المانهای تصویری را در تصویر جای داده و تجزیه تحلیل می‌کنند، ساختارهای مفهومی هستند. (همان، ۱۰۵)

۲.۱.۲ فرانقش تعاملی

در الگوی تعاملی به ارتباط بین کارکردهای اجتماعی، بین فردی و همچنین رابطه‌ی تعاملی بین بیننده و تصاویر، پرداخته می‌شود. سه عامل نقش اساسی را در تفهیم این معانی بازی می‌کنند:

فاصله، تماس و زاویه دید. این عوامل به همراه یکدیگر رابطه‌ی ظریف و پیچیده‌ای میان آثار و بینندگان ایجاد می‌کنند.

زاویه دید: زاویه دید یکی از مباحثی است که در آثار تصویری از آن به عنوان یکی از منابع تصویری در جهت انتقال معنا و تعامل میان بیننده و تصاویر می‌توان سود جست. زاویه دیدهای متفاوت دارای معانی کلی و مشخصی در این مبحث می‌باشند که به اختصار به شرح زیر است:



- زاویه از بالا به پایین: سلطه بر بیننده
- زاویه روبه رو: برابر با بیننده
- زاویه پایین به بالا: سلطه بیننده
- زاویه جلویی: نشان‌دهنده‌ی همراهی
- زاویه نیم‌رخ: نشان‌دهنده‌ی جداسازی

فاصله: فاصله بعنوان یکی از این راه‌ها می‌تواند با نمایش افراد، اماکن و اشیاء به نسبت دوری و نزدیکی آنها با بیننده از ارتباط جلوگیری کند یا باعث ارتباط بهتر شود. برطبق نظر ادوارد هال ۲ (۱۹۶۴) در فاصله‌ی خودمانی، ما تنها صورت یا سر را می‌بینیم و در فاصله‌ی شخصی نزدیک، سر و شانه‌ها را درک می‌کنیم. در فاصله‌ی شخصی دور، فرد را از کمر به بالا می‌بینیم. در فاصله‌ی اجتماعی نزدیک، کل هیکل را می‌بینیم. در فاصله‌ی اجتماعی دور، کل هیکل شخص را به همراه فضای اطراف می‌بینیم و در فاصله‌ی عمومی، می‌توانیم نیم‌تنه حداقل چهار یا پنج نفر را ببینیم. کرس و ونلیوون متذکر می‌شوند که این میدان دیدها، تا حد زیادی با

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۱۱

تعاریف سستی اندازه‌ی قاب در فیلم و تلوزیون رابطه دارد؛ به دیگر سخن سیستم بصری اندازه‌ی قاب، از شناخت طرز استفاده‌ی افراد از جا و فضا در تعاملات رو در روی روزمره سرچشمه می‌گیرد. (سجودی، خیری و موسوی‌لر، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

و اما تماس: تماس نگاه پیکره به پیکره‌ها است که می‌تواند باعث یک رابطه بین آنها و بینندگان شود. منظور از نگاه خیره، تقاضا را از شخص برای برقراری یک رابطه‌ی خیالی دارد. دیگر نگاه‌ها بصورت غیر مستقیم ما را خطاب قرار می‌دهند. در این مورد بیننده، هدف دیدن نیست بلکه موضوع دیدن است. در این مورد، نقش بیننده نقش یک ناظر نامرئی است. همه‌ی تصاویری که بطور مستقیم به بیننده نگاه نمی‌کنند، از این نوع هستند. کرس و ون لیوون به پیروی از هالیدی این نوع از تصاویر را یک پیشنهاد نامیدند که در واقع تصاویر اقلام و اطلاعاتی را برای تفکر پیشنهاد می‌کنند. (همان، ۱۰۷)

۳. عکاسی جنگ

عکاسی مستند قادر است با به تصویر کشیدن یک موضوع آن را به واقعیت تبدیل کند. به عبارت دیگر عکس خاصیت روایتی ندارد، ولی قادر است با جانشینی به جای واقعیت، یک روایت را تشدید کند. (جی و هورن، ۱۳۸۸، ۴۳) عکاسی جنگ یکی از ژانرهای عکاسی بود که خیلی زود در دنیای عکاسی ظهور کرد و مطرح گردید و توانست جایگاه خود را در دنیای عکاسی تثبیت کند. از همان ابتدای آغاز عکاسی در جهان، جنگ که خود نیز وارد مرحله‌ای جدید و صنعتی، با تولید سلاح‌های انبوه شده بود، مورد توجه بسیاری از عکاسان قرار گرفت. عکاسانی که وارد جبهه‌های جنگ می‌شدند و سعی می‌کردند رخدادهای جنگ را در حافظه‌ی بشری ثبت کنند و وقایع این جنگ‌ها را برای همیشه جاودان سازند. عکاسانی که حتی برخی از آنها تمام عمر خود و تمام کار عکاسی خود را صرف عکاسی از جنگ کرده‌اند و امروز به عنوان عکاسان جنگ شناخته می‌شوند. به قول رولان بارت، عکاسی جنگ نوعی پیش‌گویی معکوس است و کارش به تصویر کشیدن مردان مسلح که در تیررس دوربین قرار می‌گیرند، جسدها و بدن‌های از شکل افتاده که ترکیب‌بندی تازه‌ای را به دست می‌دهند و عکسی را می‌سازند که ما نیم‌نگاهی به آن می‌اندازیم و گاه نگاه‌مان را از آن می‌دزدیم. (دانچو، ۱۳۸۹، ۲۷)

عکاسی واقعیت را بازنمایی می‌کند و برای این کار آنچنان به واقعیت نزدیک می‌شود که هر لحظه ممکن است بعد از عبور از لنز دوربینش، گریبان خود او را هم بگیرد و خود عکاس را هم شامل شود. راه زیادی از زمان عکاس گمنامی که در سال ۱۸۶۷ از جنگ مکزیک و آمریکا

عکس می‌گرفت تا امروز و پخش زنده‌ی تصاویر از جنگ، طی شده است.» (دیانت و فرهودی، ۱۳۸۹، ۲)

می‌توان گفت شاخصه مهم عکاسی در جنگ برانگیختن و ثبت احساس انسان درگیر جنگ است. این دگرگونی در عکاسی سالهای دفاع مقدس، به پشتوانه مقاومت‌ها و تأثیرگذاری انسان‌های درگیر جنگ بود که ذهنیات اعتقادی و ایمان و فرهنگ خود را در تمامی صحنه‌های دفاع مقدس به همراه داشتند و این، تنها رمز نهفته در درون آدم‌های درگیر سال‌های جنگ بود که دفاع ملت ایران را با همه جنگ‌های دنیا متفاوت می‌کرد و امروز با گذشت سال‌ها از پایان جنگ باید به عکاسانی که در سال‌های جنگ قاب عکس‌ها را بسته‌اند پرداخته شود.

در این ارتباط عکاسان جنگ با زحمات زیادی که در کشف و ثبت تصویری رفتارهای نیروهای درگیر جنگ عمل کرده‌اند شناخته شده‌اند. در آن سال‌های جنگ تنها بهره‌گیری از ابزار دوربین عکاسی در میدان جنگ کافی نبود؛ زیرا میدان‌های دفاع مقدس ما زیبایی درونش را حبس و پنهان می‌کرد و برای آشکار کردن این زیبایی نیازمند کشیدن زحمات زیاد میشدیم و این اعتبار عکاسان جنگ است که سایه احساساتشان بر تصویر عکسهایشان احساس می‌شود. آنها برای بستن قاب این زیبایی پنهان در ترکیب مناسب با باورهای عاشقانه مردان خاکریزهای دفاع مقدس هم نفس شدند. در سال‌های جنگ با احساسات عاشقانه دو انسان روبه روییم، یکی اسلحه به دست شلیک می‌کرد و دیگری با دوربین عکاسی با بستن قاب عکس شلیک می‌کرد و هر دو در آن فضای خشن جنگ تجسم عشق واقعی بوده و در کنار هم قرار گرفته‌اند. (صادقی، سعید، ۱۳۸۴: ۳۴)

۴. عکاسی به عنوان کنش اجتماعی

از رسانه‌ها به عنوان رکن اساسی در جامعه یاد می‌شود رکنی که از یک طرف با مردم و از سوی دیگر با حکومت در ارتباط است. رسانه‌ها به خودی خود واحد قدرت نیستند، آنچه به رسانه‌ها قدرت می‌بخشد توانایی آنها برای شکل دهی به افکار عمومی یا علیه حکومت می‌باشد به عبارتی رسانه‌ها واسطه اصلی میان سیاستگذاران و توده مردم هستند. (صیفوری، شهرام نیا، ۱۳۹۵: ۱۳۲). بدین منظور فرهنگ‌های خاص بر روی دستگاه‌ها و فناوری‌های جدید سرمایه‌گذاری می‌کنند و آنها را تولید می‌کنند تا نیازهای پیش‌بینی شده اجتماع را برآورده سازند. عکاسی نیز یکی از همین موارد است (ولز، ۱۳۹۰: ۲۳). از عکاسی می‌توان به عنوان وسیله ارتباط جمعی اشاره کرد، تأثیر وسایل ارتباط جمعی باید با توجه به شرایط فرهنگی ملی

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۱۳

صورت بگیرد این تأثیر زمانی می‌تواند به ایجاد تغییر منجر شود که وسایل ارتباطی در متن تصور همه جانبه اندیشه‌ها قرار گرفته شود. در سراسر دوره‌های تاریخی رابطه قوی بین هنر و قدرت وجود داشته‌است. بطوری که هنر به رخدادها و سیاست‌های هم عصر خود واکنش نشان داده‌است. «عکاسی باید نوعی ویرایش عکاسانه جامعه باشد. و اشیاء و مردم و چیزها و نشانه‌های آن‌ها باید در معرض دقیق دوربین قرار گیرند» (بیت، ۱۳۹۵: ۱۳۵). می‌توان گفت تازگی و اصالت عکاسی، گفتمان‌ها و دانش‌های بالقوه جدیدی را معرفی کرده‌است. بطور مثال عکاسی با نشان دادن حمایت یا مخالفت‌اش در یک ستیز، خود می‌تواند به عنوان یک نیروی تاریخی مؤثر نقش به سزایی در شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی داشته باشد بر اساس این، عکاسی توانسته روابط، نظام اجتماعی میان هنر و مردم را دگرگون کند بدین ترتیب عکاسی به عنوان ابزاری برای نقد اجتماعی و به ویژه برای نمایاندن مردم در حین کار به کار گرفته شد (همان: ۱۲۳). عکاسی در ایران به عنوان رسانه‌ای ارتباطی، با قرار گرفتن در بافت فرهنگی متفاوت، نقش دیگری را ایفا می‌کند. هدف، چرخشی در نظام فرهنگی و اجتماعی بود که عکاسی به این تغییر قطعیت بخشید. عکس، به عنوان یک زیر بنا با رویناهای زندگی و کردارهای فکری، اجتماعی و فرهنگی رابطه دیالکتیکی را برقرار ساخته است. اگر این رابطه را صحیح بدانیم، ارتباط عکاسی را با زندگی اجتماعی و تغییر و تحول جامعه نمی‌توان نادیده انگاشت هرچند خوانش عکس بدون در نظر گرفتن مناسبات اجتماعی در هم تنیده با آن یقیناً امکان پذیر است، اما بررسی آن در حوزه‌ی اجتماعی نیز روشن‌گر بسیاری از مسائل است. باید به این نکته توجه داشت در خوانش جامعه‌شناسانه علاوه بر جایگاه افراد، جایگاه و میزان اهمیت خود کنش نیز حائز اهمیت است. در این میان این نکته حائز اهمیت است که وسایل ارتباط جمعی دارای چنان قدرتی هستند که می‌توانند نسلی تازه از انسان‌ها را پدید آورند.

آنچه اغلب در تاریخ نگاری عکاسی مدنظر قرار می‌گیرد، تأثیر این دست آورد فناورانه بر فرهنگ جامعه‌ی مورد مطالعه است. این تعاریف در مورد ورود عکاسی به ایران نیز صادق است، و شاید تأثیرات شگرف‌تری به جای گذاشته باشد؛ چرا که عکاسی با فراهم شدن زمینه در ایران، وارد زندگی افراد آن شد و تحولی پدید آورد. شواهد و گزارشات حاکی از آن است که عکاسی در ایران به علت خواست اجتماعی مردم به وجود آمده است که در یک جغرافیای خاص با دغدغه‌های خاصی زندگی می‌کردند. حکومت‌ها که در پی جلب حمایت و اطاعت‌اند، از هنر مانند ابزاری برای رسیدن به مقصود بهره می‌گیرند (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۶۱).

۵. بحث

۱.۵ تصویر شهید و زن



تصویر ۱- تصویر شهید و زن

۱.۱.۵ معنای باز نمودی تصویر

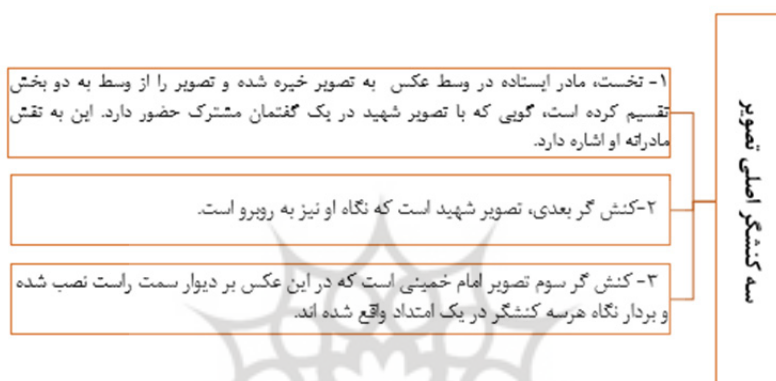
نشانه شناسی متن تصویر را ماده و فضای دیداری را مجرای ارتباط تلقی می کند پس مسئله اصلی آن دلالت است یعنی اینکه ما با درگیر شدن با یک تصویر به عنوان ناظر به چه معانی دست می یابیم و چه ارتباطی با آن تصویر برقرار می کند.

۱.۱.۱.۵ ساختار روایتی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در مرحله باز نمودی، الگوی روایتی و مفهومی تصویر مد نظر است. این تصویر دارای ساختار روایتی است زیرا در الگوی روایتی شاهد وجوه یک کنش در تصویر هست. می گویند برای تشخیص کنش باید به نمودارها توجه کرد و دید که چه دستور منسجم و مدونی است. برخی تصاویر بردار دارند، یعنی حتی اگر دو نفر در یک تصویر به هم نگاه می کنند، این فعل نگاه کردن از طریق بردار نگاه کننده و نگاه شونده تحقق پیدا می کند. (غفاری هاشجین، زاهد و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۷۰)

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۱۵

در این تصویر هر دو سطح روایی و مفهومی را دارد. در سطح روایی این است که فردی به شهادت رسیده و در سطح مفهومی که اشاره به جایگاه شهادت و نقش آن در گفتمان جنگ و دفاع مقدس است. « در این نوع کمپوزیسیون نیروها حول محور نقطه‌ای مرکزی توزیع شده‌اند و چرخش این نیروها منجر به جریان بصری می‌گردد» (اوکویرک، ۱۳۹۵: ۸۴) به لحاظ ساخت روایی، سه کنش گر در این تصویر دیده می‌شوند:



۲.۱.۱.۵ ساختار مفهومی

علاوه بر ساختار روایتی، از ساخت مفهومی صحبت می‌کنند و می‌گویند تصویری که بردار نداشته باشد دارای ساخت مفهومی است: تصاویری که فاقد بردار باشند، دارای ساختار مفهومی‌اند، این تصاویر به تعبیری آدم‌ها، مکان یا چیزها را طبقه بندی، تعریف یا تحلیل می‌کنند و خود به سه دسته ساختارهای طبقه بندی، ساختارهای نمادین و ساختارهای تحلیلی تقسیم می‌شوند. به نظر می‌رسد بخش زیادی از آن چه که به آن بلاغت تصویر می‌گویند، یعنی استفاده از شیوه‌های استعاری و مجاز مرسلی در بیان تصویری در حوزه ساختار مفهومی اتفاق می‌افتد. طبقه بندی آنجایی است که تصویر، آنچه را که به تصویر می‌کشد در طبقات متفاوتی جا می‌دهد.

کاربرد حجله چراغانی از دلالت های مجاز مرسلی و کاملاً خاص فرهنگی است که در ارتباط با جشن و چراغ های بسیاری که در عروسی ها روشن کننده است.

بدون شک امام خمینی اصلی ترین شخصیت تولید کننده گفتمان ایثار و شهادت هستند. تا قبل از تولید این گفتمان از سوی ایشان، شهادت، مربوط به عصر پیامبر اسلام (ص) و ائمه

اطهار بار بود و این دو مفاهیمی بودند که از دسترس عامه مردم خارج بودند. امام با ساختن گفتمان ایثار و شهادت، این مفاهیم را امروزی کردند و در دسترس عموم قرار دادند. با تولید گفتمان ایثار و شهادت از سوی ایشان، اکنون و در زمان حاضر، هر کس می تواند در راه خدا قیام کند و به فیض شهادت برسد. دیگر، مفهوم شهادت مربوط به صدر اسلام نبود، بلکه در گفتمان جدید دوباره بازسازی و بازتولید شده بود. (غفاری هاشجین و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۶۹)

۲.۱.۵ معنای تعاملی (تماس - فاصله اجتماعی - نگرش)

دوربین از زاویه هم سطح عکاسی کرده است. نگاه شهید به دوربین است در واقع رابطه تعاملی با بیننده داشته و نکته تاکید عکس است. چهره زن به صورت نیم رخ دیده می شود و از سطح بالا به عکس شهید می نگرند و نسبت به تصویر شهید در درجه دوم اهمیت در عکس است و می تواند بیننده را با موضوع درگیر نماید. اندازه نمای زن تمام قد است که این نشان دهنده فاصله اجتماعی نزدیک است اما نگاه او مایل و رو به تصویر شهید است، بنابراین، امکان برقراری تماس با بیننده تا حدودی از دست می رود. تفاوت میان زاویه مورب و زاویه مستقیم در واقع به مثابه تفاوت میان رابطه و عدم رابطه عکاس یا تولید کننده تصویر و همچنین بیننده یا شرکت کنندگان بازنمود شده است و میتوان چنین گفت که زاویه مستقیم به ما میگوید: « آنچه می بینید قسمتی از جهان ما است؛ یعنی همان چیزی که ما با آن همراه می شویم و با آن رابطه داریم». زاویه مورب نیز به ما میگوید: « آنچه که می بینید قسمتی از جهان ما نیست؛ بلکه مربوط به گروهی دیگر می شود و ما با آن رابطه نداریم. (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۱۹۰) تصویر مذکور از زاویه هم سطح گرفته شده است بنابراین آنچه که می بینیم قسمتی از جهان ما نیست؛ اما نگاه تصویر شهید ما را به سمت خویش فرا می خواند.

در عکس ما با دو سطح روبرو هستیم :

۱. سطح اول شامل شهید، زن ایستاده در تصویر و عکس امام و روحانی دیگر،

۲. سطح پس زمینه نیز حجله چراغانی شده در سمت چپ تصویر است.

لایه زبانی تصویر هم پارچه ای است که روی آن نوشته شده « حمید جان شهادت مبارک» و بطور صریح به این اشاره شده که فرد متوفی به شهادت رسیده است.

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۱۷



آنالیز بصری خطوط مرکز و طلایی در عکس زن و رزمنده

عکس سیاه و سفید دارای کنتراست زیاد است که به گونه ای که بافت در بخش‌های زیادی از تصویر از بین رفته است. چنین کنتراستی که به فضا غم و سیاهی موجود در تصویر کمک کرده و تیرگی بر روشنایی در عکس حاکم است. در وسط ایستادن زن حس سکون و تأمل در نگاه به عکس شهید را تشدید کرده است و پارچه سیاه در پشت سر زن تمرکز را بر روی صورت وی بیشتر می‌کند. فرم مربع و مستطیل در اندازه و کنتراست‌های متفاوت بسیار در عکس بسیار تکرار شده است.

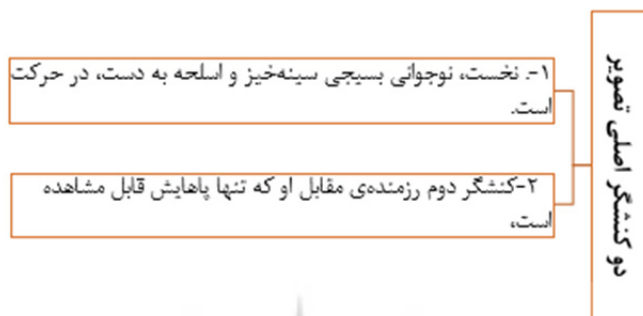
۲.۵ عکس شهید حسن جنگجو



تصویر ۲ - شهید حسن جنگجو

۱.۲.۵ معنای باز نمودی (الگوی بصری - چیدمان - اشیاء - اجزای همراه)

در تصویر هر دو سطح روایی و مفهومی وجود دارد. به لحاظ ساخت روایی، دو کنش-گر در این تصویر دیده می-شوند.



برتری کنشگران می تواند توسط اندازه، محل ترکیب، تمایز بین پس زمینه، برجستگی رنگی و وضوح تمرکز نشان داده شود. در یک تصویر ممکن است بیش از یک فرآیند کنشی وجود داشته باشد که فرآیندهای انتقالی ثانویه نامیده می شوند. تفاوت بین فرآیندهای بزرگ و کوچک و در نتیجه تفاوت میان شرکت کنندگان اصلی و فرعی از طریق تکنیک‌های بصری مانند نسبت اندازه و نسبت برجستگی عناصر نشان داده می شود. (صابری، نظری، ۱۳۹۶: ۱۲۳).

تعداد نفرات رزمندگان در عکس مشخص نیست، اما کادربندی عکاس حضور رزمندگان بیشتری را در مقابل شخصیت اصلی القا می کند. پاهای رزمنده جلویی، متعلق به رزمنده‌ای است که پیشرو بوده و نوجوان، به دنبال او در حرکت است. پاهای فرد مقابل، او را در مسیر همراهی می کند.

در الگوی روایتی شاهد وجوه یک کنش در تصویر هست. می گویند برای تشخیص کنش باید به نمودارها توجه کنیم، ببینید که چه دستور منسجم و مدونی است. برخی تصاویر بردار دارند، در این تصویر حرکت همه‌ی خطوط از پس زمینه به پیش زمینه‌ی تصویر، به نقطه‌ی مرکزی منتهی می شود که نگاه شخصیت رزمنده، را متوجه آن می کند، اما در تصویر نیست. عکاس که آنچه را که دیده نمی شود، در بیرون از کادر به عکس الصاق می کند که با دنبال کردن نگاه رزمنده به وجود آن پی می بریم.

۱.۱.۲.۵ ساختار مفهومی

علاوه بر ساختار روایتی تصویر دارای ساخت مفهومی است: بلاغت تصویر یعنی استفاده از شیوه های استعاره و مجاز مرسلی در بیان تصویری در اینجا مشاهده می گردد.

در این تصویر آن چه که به تصویر کشیده می شود، کنش نیست، بخاطر این که اگر می خواست کنش را نشان بدهد، تصویر را باید از پهلو می گرفت، هدف را نشان می داد و چگونگی نزدیکی شدن رزمندگان را به هدف نهایی نشان می داد تا روایت چه کسی برنده می شود را به دست بدهد، اما وقتی که از رو به رو گرفته است، آشکارا قصد طبقه بندی کردن دارد و این در حوزه ی تصاویر مفهومی قرار می گیرد.

۲.۲.۵ معنای تعاملی (تماس - فاصله اجتماعی - نگرش)

زاویه ی دید عکاس نسبت به سوژه، های انگل است و نشان از عکاسی در حالت نشسته دارد. به همین نسبت زاویه ی خیز اندام شخصیت اثر درست در مسیر و هم راستای زاویه ی نگاه دوربین قرار دارد. این حالت حس تعادل و تقارنی را در عکس ایجاد کرده که هم حس همراهی روحی عکاس و سوژه را افشا می کند و هم بر تحکیم و استواری حرکت رو به جلوی رزمنده می افزاید.

تصمیم قاطع رزمنده برای رو در رو شدنش با دشمن حس می شود. مدد عکاسی سیاه و سفید، و تفاوت کتراست رنگ لباس و بافت آن؛ تن پوش او را همانند زره ای جلوه می دهد که غیر قابل نفوذ و تغییر بوده و محافظی قوی است. گیاهان اطراف و درختان در پس زمینه نیز، با عمق میدانی ظریف، همانند دیوارهایی است که وظیفه ی مراقبت از آسیب رسیدن به پیکره ی رزمنده کم سن و سال را برعهده دارد. دقت در جزئیات حادثه، ذهن و احساس بیننده را ما بین دو دنیای سینما و عکاسی به نوسان درمی آورد.

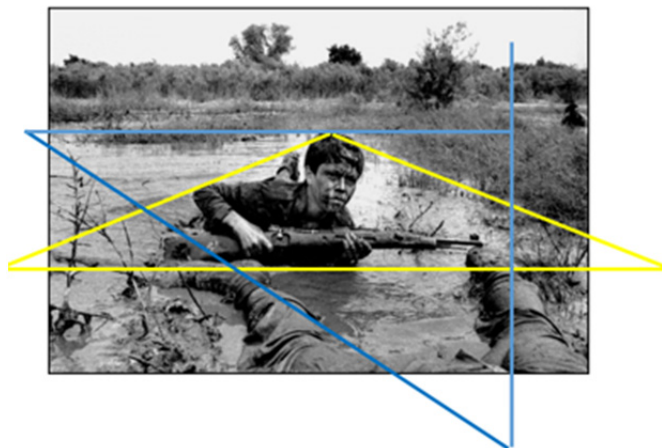
عکس شهید نوجوان حسن جنگجو از الفرد یعقوب زاده با ترکیب بندی متمرکز یک نقطه ای سعی دارد روایتی کامل از موقعیت و احساس نوجوان ارائه دهد. اندازه نمای عکس متوسط است چرا که محیط و هم نوجوان و موقعیت او برای عکاس مهم بوده است. نوجوان دارای حرکت کند در گودال می باشد بدین دلیل عکاس آن را در مرکز کادر قرار داده است که حس کندی را القا کند اما نگاه از روی کنجکاو به رو به رو سبب حرکت صورت به سمت راست کادر شده که مقداری انرژی به عکس بخشیده و آن را از سکونی مطلق بیرون آورده است. خط

طلایی افقی در بالای سر نوجوان و بروی گیاه و خط آب قرار دارد. از خط طلایی به بالا فضای طبیعت و آسمان دیده می‌شود که با دو سوم پایین خط طلایی دنیای بسیار متفاوتی است. به دلیل وجود عناصر زیاد در دو سوم پایین عکس، یعقوب زاده از فضای منفی و سفید آسمان برای استراحت دادن به چشم مخاطب استفاده کرده است.



آنالیز بصری خطوط مرکز و طلایی در عکس حسن جنگجو. الفرد یعقوب زاده

در یک سوم میانی عکس فرم بدن نوجوان مثلثی را تشکیل می‌دهد که راس آن به سمت بالا است و فرم مثلث استواری و پایداری وی را در چنین شرایطی تقویت می‌کند. در یک سوم پایین عکس پاهای سربازی دیده می‌شود که بی رمق بر روی گودال افتاده است. حضور پاها در پایین کادر حس سنگینی را به مخاطب القا می‌کند و همچون مثلث با زاویه باز قرار دارد که راس آن رو به پایین است و در تقابل با فرم مثلث نوجوان تکنیک حرکت و ضد حرکت را بازی می‌کند و در نتیجه چشم مخاطب از نگاه نوجوان به سمت جلو حرکت کند و با حرکت پاهای سرباز چشم مجدداً به سمت نوجوان برگردد و البته پاهای سرباز نقش امتداد و اشاره به سمت نوجوان را نیز بازی می‌کنند. یکی از ضلع‌های هر دو مثلث بر روی خط طلایی جای گرفته‌اند، ضلع مثلث کودک بر روی خط طلایی افقی پایین و یکی از ضلع‌های مثلث پاها بر روی خط طلایی افقی بالا قرار دارد. گیاهان سمت راست به تشکیل فرم مثلث نوجوان کمک کرده‌اند. البته همان طور که در تصویر زیر دیده می‌شود مثلث‌های در عکس کامل نمی‌شوند و بخشی از آن در بیرون کادر قالب شکل نهایی را به وجود می‌آورند که از ویژگی‌های مثلث است.



آنالیز بصری تشکیل مثلث در عکس حسن جنگجو. آلفرد یعقوب زاده.

جدا از فرم‌های مثلث، خطوط خمیده آب در اطراف کودک و فضای منفی که با آب به وجود آمده است سبب تمرکز بیشتر بر او شده است. نحوه ترکیب‌بندی عکس به گونه‌ای است که مخاطب، همچون نوجوان کنجکاو می‌شود که بیرون از کادر چه خبر است. از این نوع ترکیب‌بندی عباس عطار نیز زیاد سود برده است و با این روش می‌توان مخاطب را به فکر فرو می‌برد و حس تعلیق را در وی به وجود آورد. («این گونه تصاویر می‌توانند کیفیت پیش زمینه را افزایش دهند. زیرا خط افق از وسط تصویر بالاتر رفته است») (فایننگر، ۱۳۶۱: ۱۴۸). بخشی از پاسخ کنجکاو می‌تواند در کپشن نوشته شود یا پاسخ را بر عهده مخاطب گذاشت. «همنشینی فرم مثلث که در هنرهای تجسمی به معنای قدرت، ستیزه‌جویی و مرکز دلهره است» (نامی، ۱۳۸۷: ۳۴)

۳.۵ عکس فضای خالی شهر



تصویر ۳ - فضای خالی شهر

۱.۳.۵ معنای باز نمودی (الگوی بصری - چیدمان - اشیاء - اجزای همراه)

۱.۱.۳.۵ ساختار روایی

فرآیندهای روایی به دو دسته اصلی تقسیم می‌شوند: کنشی و واکنشی. کرس و ون لیوون (۱۹۹۹) معتقدند فرآیندهای کنشی فرآیندهایی هستند که در آنها یک عمل فیزیکی شرکت کنندگان باز نمایی شده را به هم متصل می‌نماید. این فرایندها می‌توانند غیر انتقالی باشند که در آنها فقط یک شرکت کننده وجود دارد و بنابراین هیچ کنشی به سمت و سوی کسی یا چیزی هدایت نمی‌شود. (صابری، نظری، ۱۳۹۶: ۱۲۲). لذا این تصویر دارای بردار نیست اما دارای ساختار مفهومی است. ویژگی ژانر عکس های جنگ یعقوب زاده مجموعه ای هستند که شبکه ای هستند که به هم ارجاع می‌دهند و با تجربه عکس‌های روایتی فرق دارند اما اینجا یک شبکه روبرو هستیم. از جبهه به شبکه‌ای از عکس رسیده‌ایم. رابطه بین لایه ای و رابطه بین متنی و رابطه بین رسانه ای از ویژگی های متنی است. این عکس ها ارجاع دهنده به ژانر جنگ و شهادت هستند.

۲.۱.۳.۵ ساختار مفهومی

از نظر لینچ، بارت برای درک شهر به عنوان زبانی که از واحدهای معنایی گسسته ای ساخته شده است که توسط نحو و منطق خود در کنار هم قرار گرفته اند بحث می‌کرد. او محیط

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۲۳

شهری را گفتمان می‌دانست، زبانی که واحد پولی آن از کاربرد آن، از نحوه ارتباط ساکنانش با آن و رفتار در درون آن ناشی می‌شود. (Lynch, 1960)

در حالی که می‌توان ادعا کرد که برداشت بارت چیزی بیش از یک استعاره پیچیده است، هنوز هم سطحی وجود دارد که در آن مدل نشانه شناختی می‌تواند بینش‌هایی را به مورخ، زبان شهرگرایی و بلاغت گفتمان عکاسی که فراتر از محدودیت‌ها حرکت می‌کند ارائه دهد. نشانه‌شناسی با تاریخ گسترده تری تلاقی می‌کند. (Brothers, 1997: 101)

در تصویر بالا یک کنش‌گر آن هم جانوری در حال راه رفتن وجود دارد که نشان از متروک بودن شهر است.

مجاز از مهم‌ترین، گسترده‌ترین و پیچیده‌ترین مباحث بلاغی است. اهمیت مجاز از این روست که هم در معانی به کار می‌رود. (مجاز عقلی و هم در بیان (مجاز مرسل)؛ به علاوه مجاز زیر ساخت استعاره است که خود از مباحث گسترده‌ی بلاغت است، مجاز منحصر به زبان ادبی نیست و در زبان گفتاری نیز کاربرد فراوان دارد: (مجاز در زبان بی-داد می‌کند. زبان سرشار از انواع مجاز است. هزاران سال است که از تاریخ زبان گذشته است و در طی این مدت، لغات، معانی ثانوی متعدد یافته‌اند.) (شمیسا، ۵۹: ۱۳۸۱) مهم‌ترین ویژگی این عکس‌ها مسئله رد است یا بقول فنی تر مجاز مرسل است و ردی که منتشر می‌شود. ممکن است که عکس‌ها در واحد بزرگتر کارکرد استعاری داشته باشند اما در واحد کوچکتر مجاز مرسل هستند و اشاره به چیزی می‌کنند که اکنون نیست و این اشاره از آنها نمایه‌هایی می‌سازد که نیستند. در همه این‌ها نشانه‌ای است حکایت از آنچه بوده و اکنون نیست. بنیان فلسفی این عکس‌ها ارجاع حاضر در حال فروپاشی به غایب انسانی است. انسانی که نیست اما رد او پیوسته است. رد در حال فروپاشی و مرگ و دلالت بر غیاب و مرگ آنچه بود و حالا نیست.

۲.۳.۵ معنای تعاملی (تماس - فاصله اجتماعی - نگرش)

در بسیاری از عکس‌ها خودروهایی هستند که رد خودرو هستند. راه و وسیله نقلیه و مولفه‌های مهم داینامیکی هستند که رهرویی ندارند. راه حرکت به وجود می‌آورد خودرو وجود دارد اما حرکت و جابجایی نیست بلکه خاطره حرکت و پویایی را دارند. این شیء یک روزی ماشین بوده است. اما حالا نیست. عنصر انسانی نیست و ساختمان‌هایی که مرده‌اند. ماشین راه می‌رود اما این ماشین‌ها راه نمی‌روند حاضری که قبلی را به غیاب رانده‌اند. رد‌های انسانی که

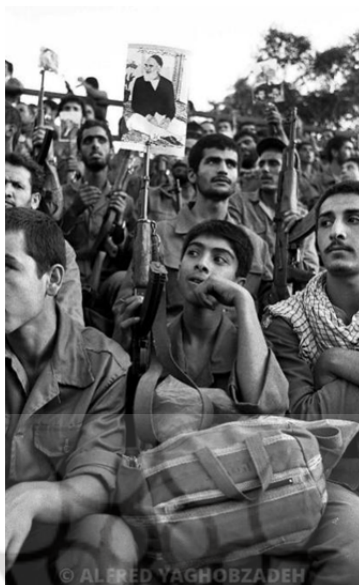
انسانها در آنها وجود ندارند. این وسایل نقلیه بی سوار این راههای بی رهرو این خانه‌های بی ساکن این نشانه‌های نمایه‌ای این مجازهای مرسل می‌گویند این رد پای شهر است. این ایده شهری که بوده است که قبل از جنگ آباد بوده و اکنون ویران شده است. عکس آرامش پس از طوفان است. آرامش و سکوتی که پس از درگیری شدیدی رخ داده است. خلوت شهر و سیاهی حاکم بر تصویر اصل مطلب را در نگاه اول بیان می‌کند. شهری که به اجبار متروکه شده است. پرسپکتیو یک نقطه‌ای عکس چشم را به عمق هدایت می‌کند و چشم هرچه بیشتر در تصویر حرکت می‌کند سیاهی و خلوتی بیشتری را می‌بیند. حضور تانک و قرقره‌های باز شده از چهارچوب، ستون‌های افتاده بر پیاده‌رو دلیل این خلوتی را جنگ معرفی می‌کند. جنگی که هیچ کس را در آن باقی



آنالیز بصری تصویر سوم - فضای خالی شهر

نگذاشته است. سگ سفید موجود در تصویر تنها موجود زنده‌ای است که دیده می‌شود. سمت راست تصویر خطوط عمودی قرار دارد که در پشت هم ثبت شده‌اند اما تاکید بر آنان نیست و فقط تیرگی و تاری را در بخشی از تصویر به وجود آورده‌اند. عکس با کتراست بالا، از پایین تا نصف عکس فضای منفی زیادی دیده می‌شود و عناصر اصلی تصویر رخداد اصلی در نصف بالایی عکس رخ می‌دهد. خلوتی و شلوغی دو بخش اصل عکس است.

۴.۵ عکس رزمندگان



تصویر ۴ - رزمندگان

۱.۴.۵ معنای باز نمودی (الگوی بصری - چیدمان - اشیاء - اجزای همراه)

۱.۱.۴.۵ ساختار روایی

به لحاظ روایی چندین رزمنده به عنوان کنشگر در تصویر حضور دارند. تصویر باز هم در حالت ارائه دهندگی یا عرضه است چون هیچ کدام به بیننده نگاه نمی کنند. الگوی روایی بیان کننده انجام کار یا رویدادی است که به واسطه حضور بردار تشخیص داده می شود. بردار غالباً خطی قطری است که شرکت کنندگان را در تصویر به یکدیگر متصل می کند و ما را به عنوان مخاطب بر آن می دارد تا متن تصویر را مورد پرسش قرار داده و از نقش شرکت کنندگان حاضر در تصویر بپرسیم؛ اینکه چه کسانی نقشی فعال در یک عمل یا نگاه بازی می کنند و چه کسانی منفعل اند یا موضوع عمل قرار گرفته اند؟ در ساخت روایی، جنبه های روابط بین شرکت کنندگان، کنش و واکنش بین آنها، فعال و منفعل بودن آنها مطالعه می شود. تصاویری که دارای ساختار روایی هستند، به بیننده اجازه می دهند تا به روایتی درباره شرکت کنندگان برسند، زیرا که این گونه تصاویر شامل برداری از حرکت هستند. این ساختارها

با اعمال و حوادث توصیفی شناخته می شوند و نه بیان و توصیف حالت آنها. (صابری، نظری، ۱۳۹۶: ۱۲۲).

در تصویر بالا چندین رزمنده در ردیف های متوالی پشت سر هم نشسته اند و نگاه آنان به دوربین نیست.

نگاه خیره همواره یک بردار تشکیل می دهد. این بردار با نگاه یک یا چند نفر از شرکت کنندگان بازنمایی شده به بیننده تصویر تشکیل می شود. این نگاه با حرکات فیزیکی هم می تواند همراه باشد. در حقیقت، شرکت کنندگان بازنمایی شده با نگاه خیره به تماشاگر خواستار چیزی از او هستند. این نوع نگاه ممکن است القاء کننده مطالب مختلفی باشد. به عنوان نمونه، لبخند ممکن است القاء کننده وابستگی اجتماعی باشد، یا نگاهی خیره القاء کننده تحقیر باشد. در تصاویر عرضه کننده نمونه تصویر مذکور، نیازی به وارد شدن بیننده به نوعی رابطه اجتماعی خیالی با شرکت کنندگان بازنمایی شده نیست. این نوع نگاه و تماس از تکنیک های بصری برای ایجاد و حفظ تماس بین تصویر و بیننده به شمار می آیند. در تصویر فوق نیز نگاه شرکت کنندگان در تصویر مستقیم نیست.

زاویه دوربین و موضوع در راستای درک مفاهیم ضمنی با انتخاب عکاس صورت گرفته است. به این ترتیب همنشینی عناصری مانند خط های منظم، سکون، نشستن با نظم می تواند در تعامل با یکدیگر نشانی از آرامش باشد (داندیس، ۱۳۸۹: ۱۵۹-۱۶۰).

۲.۱.۴.۵ ساختار مفهومی

در تصویر فوق عکس امام خمینی نوک سلاح سمت آسمان و رو به بیننده قرار داده شده است. در این نوع تصاویر از بیننده درخواست می شود که به شرکت کنندگان بازنمایی شده در تصویر به عنوان اشیاء و موضوعاتی برای مشاهده و بررسی بنگرند. زاویه دوربین از روبروست که می تواند بیننده را با موضوع درگیر نماید. اما خط نگاه افراد حاضر در تصویر مایل و رو به بیرون است و هیچ کدام از افراد حاضر در تصویر به بیننده به طور مستقیم نگاه نمی کنند. بنابراین، امکان برقراری تماس با بیننده تا حدودی از دست می رود. در این تصویر، شرکت کنندگان بازنمایی شده نگاهشان را از بیننده دور کرده ؛ آنها نگاهی مستقیم به بیننده ندارند. این تصاویر یک پیشنهاد و عرضه محسوب می گردند و شرکت کنندگان بازنمایی شده در این تصاویر موضوعاتی برای تفکر بیننده هستند. در واقع در این تصویر تمرکز بر نوجوان رزمنده

جلوی دوربین است که عکاس سعی در برجسته نمودن تصویر امام خمینی بر روی سلاح وی دارد. که به عنوان رهبر و راهنما در پشت جبهه هدایت رزمندگان را عهده دار می باشند. یک تفاوت اساسی بین تصاویری که سوژه های آنها مستقیماً به بیننده نگاه می کنند و تصاویری که نگاه آنها غیرمستقیم است وجود دارد. وقتی عناصر داخل عکس مستقیم به بیننده نگاه می کنند، بردارهایی که توسط خطوط چشم آنها شکل می گیرد، آنان را با بیننده مرتبط می کند و تماس برقرار می شود، حتی اگر فقط در این تماس در سطح خیال باشد. نگاه به بیننده دو کارکرد مرتبط دارد. در وهله اول یک فرم بصری از نگاه مستقیم ایجاد می کند. بینندگان را به صراحت تصدیق می کند و آنها را با "شما" بصری خطاب می کند. در وهله دوم، یک «عمل تصویری» است. تهیه کننده از تصویر برای انجام کاری با بیننده استفاده می کند. به همین دلیل است که ما به دنبال هالیدی (۱۹۸۵) این نوع تصویر را "تقاضا" نامیده ایم: نگاه سوژه در تصویر (و ژست صورت او) چیزی از بیننده می خواهد، بیننده را ایجاب می کند که وارد نوعی از تصویر شود. رابطه خیالی با او - دقیقاً چه نوع رابطه ای؟ با حالت چهره شرکت کنندگان نشان داده می شود. سوژه های درون عکس ممکن است لبخند بزنند، در این صورت از بیننده خواسته می شود که با آنها رابطه نزدیکی اجتماعی برقرار کند. آنها ممکن است با سردی به بیننده خیره شوند، در این صورت بیننده احساس می کند که احساس ترس می کند یا برعکس احساس راحتی می کند. (Kress and van Leeuwen, 2021: 117)

۲.۴.۵ معنای تعاملی (تماس - فاصله اجتماعی - نگرش)

اندازه نمای نزدیک بر رابطه صمیمی و فردی دلالت دارد. این تصویر سعی دارد به بیننده القاء نماید که او هم جزئی از تصویر است. هرچند که نوع نگاه و زاویه دید مورب افراد حاضر در تصویر این مطلب را نشان نمی دهد.

اندازه نما نزدیک، متوسط تا دور باشد. انتخاب این نماها فاصله اجتماعی متفاوتی را بین شرکت کنندگان تصویر و بیننده نشان می دهد. این فاصله نیز روابط متفاوتی را بین بیننده و شرکت کنندگان در تصویر نشان می دهد. در نمای متوسط نزدیک، شرکت کنندگان از کمر نشان داده می شوند. نمای متوسط شرکت کنندگان انسانی را از زانوها نشان می دهند. نمای متوسط نشان دهنده وجود رابطه اجتماعی بین بیننده و شرکت کنندگان تصویر است. در نمای دور، شرکت کنندگان به صورت تمام پیکر نمایش داده می شوند. در نمای دور، شرکت کنندگان بازنمایی شده بیگانه تلقی می شوند. در این تصویر نیز افراد ردیف اول نزدیک تر به مخاطب

هستند و نفر وسط نقطه تمرکز تصویر می باشد. در این نمای نزدیک که نمایانگر رابطه نزدیک و صمیمی بین شرکت کنندگان و بیننده تصویر است، سر و شانه های جوان رزمنده به نمایش گذاشته می شود. . (Kress and van Leeuwen, 2021: 179)



آنالیز تصویر رزمندگان

لنز واید پرسپکتیو را در تصویر به وجود آورده است که چشم از پایین به بالایی کادر حرکت می کند. کودک شخصیت اصلی عکس است که در مرکز تصویر قرار گرفته و بدنش به صورت کامل و بزرگتر از بقیه سربازها دیده می شود نگاه به بیرون از کادر وی شوقی در آن نگاه او دیده می شود که نشان از جذابیت موضوع یا سخنرانی بیرون از کادر دارد. توجه شخصیت به بیرون کادر در خیلی از عکس های عباط عطار نیز دیده می شود که همچون عکس حسن جنگجو حس کنجکاوی بیننده را بر می انگیزد که در بیرون کادر چه رخدادی در حال وقوع است. ترکیب بندی عکس غیر متمرکز است اما دو نقطه بیشترین قدرت جلب توجه را دارند یکی صورت نوجوان و دیگر عکس رهبر که هم راستا با جهت سربازان دارد. دو سربازی که در چپ و راست عکس رهبر قرار گرفته اند نقش ضد حرکت را بازی می کند و در

جهت مخالف دیگر سربازان قرار دارد و میزانی از نیروی بصری که به سمت چپ در حال حرکت است رو باز می‌گردانند. چهره سربازان در سمت راست و چپ تصویر برش خورده اند اما چون شخصیت اصلی نوجوان مرکز کادر است لطمه‌ای به ترکیب بندی عکس وارد نشده است. چون خطوط عمودی اسلحه‌ها در عکس زیاد است عکاس کادر عمودی را رای عکس انتخاب کرده است. به گونه‌ای که چشم از پایین به سمت بالای کادر در حال حرکت است. عناصر موجود چون دارای جنبش و حرکت به همین دلیل همچون عکس حسن جنگجو به مقداری کمی آسمان سفید را در عکس گنجانده است که چشم مخاطب استراحتی داشته باشد.

۶. نتیجه‌گیری

آنچه در این مقاله مطرح شد، برگرفته از فضایی است که مجموعه عکس‌های دفاع مقدس آلفرد یعقوب زاده پدید آورده است که در واقع به همان بحث قدیمی رابطه بین عکس و واقعیت برمی‌گردد. در هر حال عکس، هر آن چیزی را که جلوی دوربین قرار می‌گیرد ثبت می‌کند. اما هر فعالیتی با انتخاب همراه است، یعنی انتخاب یک قاب و عدم انتخاب قاب‌های دیگر، به یک فعالیت فرهنگی، نشانه‌شناختی و در نتیجه گفتمانی تبدیل می‌شود و در نتیجه یک متن به وجود می‌آید.

در پاسخ به سوال پژوهش که ساختارهای بازنمودی، تعاملی و ترکیبی عکس‌های دفاع مقدس از چه الگوهایی تبعیت می‌کنند؟ و چگونه نقش عکس‌ها در بازنمود مفهوم دفاع مقدس را نمایان می‌سازند؟

باید اذعان داشت که امکانات نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر را به عنوان ابزاری تازه در جهت واکاوی و بررسی چگونگی ساز و کارهای تولید معنا و تحلیل عکس‌های دفاع مقدس به کار بندد. عکاس در سطح معنای بازنمودی با بهره‌گیری از ساختارهای روایتی و مفهومی به باز تولید معنای دفاع، در برابر تجاوز، و نه مشارکت صرف در وقوع رویدادی سیاسی به نام جنگ، پرداخته است. در اکثر فریم بندی‌ها، ما شاهد حضور فعال کنشگران انسانی هستیم. نگارنده در سطح معنای تعاملی (تماس، فاصله، زاویه دید) نیز به نتایجی بدین قرار دست یافته است. در اغلب عکس‌ها به دلیل فضا و مکان متشنج و جریان جدی و سریع کنش جنگ، کمتر شاهد اهمیت کنشگران به حضور عکاس و برقراری ارتباط چشمی و نگاه مستقیم به بینندگان هستیم و تنها، شاهد این نگاه مستقیم و توجه به لنز دوربین در عکس‌هایی هستیم که عکاس به ثبت عکس‌های یادگاری از رزمندگان و یا خوشحالی آنان مثلاً بعد از پیرویشان و پس گرفتن خاک خرم‌شهر

پرداخته است. از آنجا که نماهای نزدیک فقط بخشی از آن چه در حال وقوع است را روایت می کنند، عکاس دفاع مقدس با توجه به شرایط زمانی و مکانی برای ثبت تصاویرش تمایل به استفاده ی بیشتری از نم های متوسط و دور را در جهت نمایش عظمت کنش در حال وقوع و همین طور نمایش تعدد افراد حاضر در صحنه ی نبرد را انتخاب کرده است. در اغلب این تصاویر، یا اصلاً فاصله ای میان کنشگران تصویر وجود ندارد و یا این که این فاصله به حداقل می رسد. این عدم فاصله در معنای ضمنی به نوعی صمیمیت میان رزمندگان و هم سویی در جهت رسیدن به هدفی مشترک را به تصویر می کشد. زاویه دید اکثر تصاویر از روبرو، و در وضعیتی برابر با سطح چشم بیننده و در جهت تعامل او با عناصر درون کادر هستند و این شاید به دلیل حضور عکاس میان کنشگران بوده است اما در میان این عکس ها، آن دسته از عکس هایی که از مکان های درگیری دور بوده است و فضای کافی برای حرکت و فرصت کافی برای جا گیری عکاس در مکان مناسب در اختیار داشته، با زاویه دید از بالا به سمت پایین و نیز با شکستن قاعده ی ذکر شده مواجه هستیم.

پیشنهادات

وجود ارتباط عمیق جامعه و هنر از دیرباز احساس می شود. در عصری که ارتباط جامعه شناسی و نشانه شناسی پیوند عمیقی با هنر دارد، پیشنهاد می گردد محققانی در دانشگاه به این ارتباط پرداخته تا از این تأثیر دوسویه ی اثر هنری و جامعه برای درک بهتر مضامین هنری و اوضاع اجتماعی و فرهنگی در طی سال ها و نسل ها استفاده کنند. همچنین با یافتن راهکارهایی مناسب و برخاسته از بطن جامعه برای درک و حل مشکلات بهره برند. زیرا با استفاده از رویکردهای نوین نقد و تحلیل اثر هنری می توان به درک عمیق تری از جامعه و اثر هنری برخاسته از آن نائل شد و همچنین به تصدیق کاربردی بودن آن، هنرمندان می توانند با درک عمیق تری آثار هنری را به نمایش بگذارند. این رویکرد به جهت دوسویه بودن، یعنی هم بررسی جامعه شناسانه ی اثر هنری و هم نشانه شناسی، می تواند پژوهش های گسترده تری را در برگیرد.

کتابنامه

اوکویبرک، استینسون، ویگ، بون و کایتون (۱۳۹۵). مبانی هنر، نظریه و عمل. ترجمه ۶: محمدرضا یگانه دوست. چ ۴. تهران: سمت. بارت، رولان. (۱۳۸۹). پیام عکس. مترجم: راز گلستانی فرد. تهران: نشر مرکز. بیت، دیوید (۱۳۹۵). مفاهیم عکاسی. ترجمه ۶: محمدرضا رئیسی و مارال زیاری. چ ۱. تهران: حرفه نویسنده.

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۳۱

تحریریان، محمدحسن؛ الهام صدری. (۱۳۹۲). تجزیه و تحلیل تصاویر کتاب های زبان انگلیسی در مقطع دبیرستان،

نشریه زیان‌شناسی کاربردی، شماره ۲: ۱۳۷-۱۶۰.

حسن پور، محمد. (۱۳۹۱). بازنمایی امر اجتماعی در عکاسی، بررسی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی در فهم فرایندهای بازنمایی. فرهنگ رسانه، دوره ۱، شماره ۵: ۱۵-۲۹

جی، بیل و دیوید هورن. (۱۳۸۸). درباره نگاه به عکس‌ها، ترجمه محسن بایرام نژاد، چاپ اول. تهران: انتشارات حرفه هنرمند.

خامسی (۱۳۹۰). تاثیر ارزش های مذهبی بر عکاسی جنگ ایران و عراق. پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، استاد راهنما محمدرضا شریف زاده.

خیری، مریم؛ اشرف موسوی لر، فرزانه سجودی (۱۳۹۴). تحلیل الگوهای نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در دو اثر از هیرونیوموس بوش. اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی

دانچر، الکس. (۱۳۸۹). عکاسی جنگ و تعهد اخلاقی. مترجم سارا زنده‌کیلی، نشریه حرفه هنرمند، شماره ۳۷: ۲۹ تا ۳۹

داندیس، دونیس (۱۳۸۹). مبادی سواد بصری. ترجمه: مسعود سپهر. چ ۲۵. تهران: سروش.

دیانت، فرشته و کیانا فرهودی. (۱۳۸۹). «جنگ می خشکاند جنگ تکه تکه می کند جنگ ویران می کند»، نشریه حرفه هنرمند شماره ۳: ۲ تا ۲۵.

سجودی، فرزانه. ۱۳۸۸، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران: نشر علم

سجودی، فرزانه. ۱۳۸۷، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: نشر علم.

سونسون، گوران. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی عکاسی. مترجم سیدمهدی مقیم‌نژاد. تهران: انتشارات علم.

شعیری، حمیدرضا؛ بهمن نامورمطلق. (۱۳۹۲). نشانه‌معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری اثر. تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱). بیان. تهران: فردوس.

شهابی، سارا. (۱۳۹۴). «بررسی مقایسه ای کتاب های عکس جنگ در دوران جنگ و سال های پس از آن در ایران». پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه هنر تهران. استاد راهنما پروین طاعی. پایه شناس، مرتضی (۱۳۸۷). «بررسی ویژگی عکاسی جنگ» پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه هنر تهران. استاد راهنما

فرهاد سلیمانی.

صابری، کورش؛ نظری طرهان، لیلا (۱۳۹۶). بررسی نشانه‌شناختی تصاویر کتب کودکان بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی: مطالعه موردی کتاب فارسی پایه اول دبستان. مطالعات زبان ها و گویش های

غرب ایران: ۱۱۹-۱۴۰.

۳۲ رسانه و فرهنگ، سال ۱۳، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲

صادقی، سعید. (۱۳۸۴). احساس عکاس و عکسهای احساس در جنگ. سوره اندیشه. شماره ۱۸: ۳۱ تا ۳۴.

صیفوری، فرزانه و شهرام نیا، امیر مسعود (۱۳۹۵). «رسانه‌ها و توسعه سیاسی-اجتماعی ایران در دوره قاجار و پهلوی». فصلنامه سیاست جهانی، دوره ۵، ش ۱، صص ۱۶۶-۱۳۱.

غفاری هشتجین، زاهد و همکاران، ۱۳۸۹، مولفه های اساسی گفتمان ایشار و شهادت در انقلاب اسلامی، مطالعات انقلاب اسلامی، سال هفتم، شماره ۲۳: ۱۹۰-۱۶۵.

فاینینگر، آندریاس (۱۳۶۱). اصول کادر بندی در عکاسی. ترجمه‌ی محمد جواد پاکدل. چ ۱. تهران: ماهنامه عکاسی مردمک.

کرس، گونتر؛ لیون، تئوون. (۱۳۹۵). دستور طراحی بصری: خوانش تصاویر. تهران: هنر نو.

محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۶). «نشان‌های مصور تقدس قدرت در قاجاریه». فصلنامه گلستان هنر، ش ۸، صص ۶۸-۶۱.

مهدی زاده، علیرضا. (۱۳۹۵) تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه شناسی. مجله پژوهش هنر، جلد ۶ شماره ۱۲: ۸۹-۷۵.

مردانی سرور، انسیه. (۱۳۹۱). تحلیل بیلبردهای تبلیغاتی شهری از منظر نشانه شناسی اجتماعی (بررسی بیلبردهای تبلیغاتی ایستگاه های مترو، پایان نامه کارشناسی ارشد. راهنما: فرزانه سجودی. دانشگاه علم و فرهنگ. تهران.

نامی، غلامحسین (۱۳۸۷). مبانی هنرهای تجسمی (ارتباطات بصری). چ ۶. تهران: توس

ولز، لیز (۱۳۹۰). عکاسی: درآمدی انتقادی. ترجمه: سولماز ختایی لر، ویدا قدسی راثی، مهران مهاجر و محمد نبوی. چ ۱. تهران: مینوی فرد.

ون لیون، تئو. (۱۳۹۵). آشنایی با نشانه شناسی اجتماعی. ترجمه محسن نوبخت، تهران: نشر علمی.

مصلح‌زاده، فاطمه؛ آشوری، محمدتقی (۱۳۹۶). بررسی تصاویر مرتبط با جنگ تحمیلی در کتاب‌های درسی از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی، مطالعات دفاع مقدس. شماره ۱۲: ۷۵ تا ۹۸

Brothers, Caroline. (1997). war and photography: A cultural history, Routledge .

Hall, S. (1982) The Rediscovery of 'Ideology': Return of the Repressed in Media Studies. In Bennett, T., Curran, J., Gurevitch, M. and Wollacott, J. (eds) Culture, Society and the Media. London: Methuen, pp. 56-90.

Hall, S. (ed.) (1997) Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: SAGE with The Open University .

Halliday, M. A. K. (1978) Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning. London: Edward Arnold Press.

Halliday, M. A. K. (1994) An Introduction to Functional Grammar. Foreign Language Teaching & Research Press.

نشانه‌ها در تولید معنای رسانه: ... (حسین اردلانی و هامون مهدوی) ۳۳

Kress, Gunther and Theo van Leeuwen. (2021). Reading Images: The Grammar of Visual Design. published by Routledge.

Lynch, K. (1960) The Image of the City, Cambridge: The Technology Press and Harvard University Press

van Leeuwen, T. (2005) Introducing Social Semiotics. Abingdon: Routledge.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی