

واکاوی روش‌های عملکرد متن در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی

چکیده

نوشتار همواره به عنوان جزئی جدانشدنی در بخشی از آثار عکاسان ایرانی حضور داشته است. با توجه به عدم پرداختن به جایگاه متن‌نوشتاری در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی، این پژوهش با هدف واکاوی روش‌های عملکرد متن در این آثار صورت می‌گیرد. مقاله حاضر که در گستره پژوهش‌های توصیفی-تحلیلی قرار می‌گیرد، به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد که آیا رابطه ساختاریافته‌ای در هم‌نشینی متن و عکس در عکاسی هنری ایران قابل شناسایی است؟ عکاسان چگونه و در قالب چه گروه‌هایی تنش حاصل از این پیوند را به هویت عکس-متن تبدیل کرده‌اند؟ نوشتار در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی بیشتر در کدام سطوح دلالت و هم‌نشینی عمل می‌کند؟ بیشترین آثار در کدام دسته و در چه دهه‌هایی آفریده شده‌اند؟ پس از مطالعه نشانه‌شناسانه رابطه متن و عکس، عکس-متن به عنوان اثری با ساختاری متشکل از نوشتار و تصویر که متن در آن قسمت و جزئی از عکس است، تعریف و با شناسایی و تحلیل هم‌نشینی‌های نوشتار و عکس در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی، این نتایج حاصل شد که این آثار به سه دسته که در این پژوهش عکس-متن‌های ایده‌محور، تصاویر متن و افزوده نامیده می‌شوند، قابل تفکیکند و بیشترین آثار در دسته عکس-متن‌های افزوده و تصاویر متن، در سطح دلالت زبانی و هم‌نشینی مکانی، در دهه هشتاد آفریده شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: عکس-متن - نشانه‌شناسی - تصاویر متن - افزوده - ایده‌محور - عکاسی ایران.

مقدمه

از ابتدای تاریخ عکاسی ایران، نوشتار با کارکردهایی مانند ثبت تاریخ و رویداد، خاطره‌نویسی و... یکی از اجزاء جدانشدنی عکس بوده است. با مطالعه عکاسی معاصر ایران در می‌یابیم که هم‌نشینی متن و عکس به شکل‌های متفاوتی در آثار عکاسان تداوم داشته و نظام‌مند گردیده است. در این میان واکاوی جایگاه متن نوشتاری در آثار عکاسان هنری ایران به منظور تعریف عکس-متن، معرفی این آثار و تبیین روش‌های عملکرد متن در آن‌ها مهم می‌نماید. از آنجا که عناصر بصری و نوشتاری این ساختار دوگانه، به تنهایی و مجزا از دیگری پیام اثر را منتقل نمی‌کنند، تفاوت‌های متن و عکس در هم‌نشینی و تعامل با یکدیگر می‌تواند دریافت پیام اثر، به شکلی که هم پیام متن و هم پیام عکس در آن دخیل باشند، را دچار اختلال کند. از این رو به چارچوبی برای بررسی نحوه انتقال پیام در این متون چندلایه نیازمندیم. برخی مبانی نشانه‌شناسی ساختارگرا که مدلی برای بررسی سطوح دلالت و هم‌نشینی اجزاء تصویر و متن به صورت جداگانه و تاثیرات هر یک بر دیگری را فراهم می‌کند، مبنا قرار می‌گیرد؛ چراکه از دل بررسی این تاثیرات می‌توان به مدلی برای بررسی عکس-متن‌ها و دریافت معنایی یک‌پارچه از عناصر تشکیل دهنده آن دست یافت.

از سوی دیگر با مبنا قراردادن نظرات جرولد لوینسون^۱ در مطالعه شکل‌های مختلف حضور نوشتار در آثار عکاسان، ساختاری متشکل از نوشتار و عکس، که در این پژوهش عکس-متن نامیده می‌شود، تعریف و به تمایز و تشخیص آن‌ها از سایر انواع هم‌نشینی متن و عکس در عکاسی ایران پرداخته می‌شود. با مبنا قراردادن این تعریف، آثار عکاسان هنری ایران بررسی و آثار عکس-متن ایشان شناسایی گردید. آرشیو دیجیتال کتابخانه بایگان (URL) در حوزه زبان و تصویر، در شناسایی مجموعه‌های مدنظر و تکمیل اطلاعات آن‌ها و در نتیجه پیشبرد و تسریع نگارش این مقاله کمک بسزایی نمود. سپس به منظور دستیابی به هدف کلی مقاله؛ واکاوی روش‌های عملکرد متن در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی و آشکار ساختن مناسبات نشانه‌شناسی عکس و متن در این آثار، با مطالعه جامعه آماری به دست آمده و تعمیم و ردیابی مفاهیم نشانه‌شناسی طرح‌شده، آثار پیش‌رو دسته‌بندی و ظرفیت‌های بصری مشترک و ویژگی‌های هر دسته معرفی شد.

این پژوهش، پس از تعریف عکس-متن، بررسی می‌کند که هنرمندان چگونه تنش حاصل از پیوند متن و تصویر را خنثی و آن را به هویت عکس-متن تبدیل کرده‌اند؟ آثار در چه گروه‌هایی هویت عکس-متن در عکاسی ایران را تعریف می‌کنند؟ متن در آثار عکس-متن

عکاسان ایرانی بیشتر در کدام سطوح دلالت و هم‌نشینی عمل می‌کند؟ و در رابطه با بعد هم‌نشینی مکانی تصویر، این متون چه مناسباتی برقرار می‌کند؟ عکاسان در کدام دهه‌ها و در کدام گروه‌ها بیشترین آثار را خلق کردند؟

روش پژوهش:

در مقاله پیش‌رو، که در گستره پژوهش‌های توصیفی تحلیلی قرار می‌گیرد، گردآوری داده‌ها در قسمت مباحث نظری و ارائه تعاریف، به روش اسنادی و کتابخانه‌ای (کتاب، پایان‌نامه، مقاله) و در یافتن پیکره مطالعاتی به روش میدانی (مصاحبه، مراجعه به سایت‌های اینترنتی و آرشیو دیجیتال کتابخانه‌ها) صورت گرفته است. با مطالعه جامعه آماری به دست آمده و تعمیم و ردیابی مفاهیم نشانه‌شناسی طرح شده در آن، آثار پیش‌رو دسته‌بندی و ظرفیت‌های بصری و ویژگی‌های آن‌ها شرح داده شد. در نمونه‌گیری پژوهش، با توجه به گستردگی جامعه آماری، فقط به تحلیل نمونه‌های شاخص و آثار عکاسانی که هم‌نشینی متن و عکس در مجموعه‌هایشان تداوم داشته، یا به آثاری که در بردارنده بیشترین ویژگی‌های هر بخش باشند پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش:

تاکنون پژوهشی که به واکاوی روش‌های عملکرد متن در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی و بررسی جایگاه آن در این آثار بپردازد، صورت نگرفته و هم‌نشینی متن و عکس در آثار سایر عکاسان و هنرمندان، در حیطه هنر مفهومی یا در قالب تعریفی متفاوت از عکس-متن در این پژوهش، بررسی شده است. به دلیل نزدیکی در مفاهیم، پیشینه این مقاله در بررسی روابط متن و تصویر، ابتدا به پژوهش‌های مرتبط با هنر مفهومی می‌پردازد؛ سیمین بنا (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته عکاسی دانشگاه هنر: «بررسی و تحلیل تعاملات تصویر و نوشتار در قالب عکس-نوشت (با نگاهی بر آثار عکس-نوشت جیم گلدبرگ، دوئین مایکلز و سوفی کل)» به روش توصیفی تحلیلی، به بررسی تعاملات عکس و نوشته در قالب عکس-نوشت به عنوان یک اثر مفهومی و متشکل از دو عنصر نگاره‌ای و نگارشی، در آثار هنرمندان موردنظر می‌پردازد. سیمین بنا و مهدی مقیم‌نژاد (۱۳۹۸)، در مقاله کنفرانسی: «بررسی و تحلیل کارکرد زبان نوشتاری و ادبیات در ظهور عکاسی مفهومی با تاکید بر عکس-نوشت» در نخستین کنفرانس ملی علوم انسانی و توسعه در دانشگاه پیام نور استان فارس، کارکرد و تاثیر زبان نوشتاری در ظهور و بروز عکاسی به عنوان هنری مفهومی و عکس-نوشت به عنوان اثری مفهومی را بررسی و نتیجه می‌گیرند؛ ورود زبان نوشتاری به تاریخ عکاسی و نمود آن در عکس-نوشت، عکاسی را هرچه صریح‌تر به هنر مفهومی نزدیک می‌کند. شباهت‌هایی در تعریف عکس-نوشت با عکس-متن در مقاله پیش‌رو وجود دارد، ولی تاثیرات و گه‌گاه مبنا قرار گرفتن معیارهای هنر مفهومی در تعریف آن و تفاوت در بستر مورد مطالعه در پژوهش حاضر موجب عدم تعمیم‌پذیری این تعریف به پیکره مطالعاتی مورد بحث می‌گردد. علیرضا سمیع‌آذر در کتاب انقلاب مفهومی (تاریخ هنر معاصر جهان) (۱۳۹۲)، در زیرمجموعه عکس و نشانه‌ها - به عنوان یکی از رویکردهای هنر معاصر - عکس‌نشانه‌ها را به عنوان ساختاری که با نوشتار همراه و در ارتباطی بینامتنی با آن معنا یافته تعریف، و منفرد بودن و به‌کارگیری تصاویر مستعمل و عاریتی و جستجوی نمونه‌های حاضرآماده به جای آفرینش تصویری نو را، ویژگی‌های این آثار می‌داند؛ که منفرد بودن در تناقض با چارچوب عکس-متن در این پژوهش بوده و فقط بخش کوچکی از آثار عکس-متن ایرانی از تصاویر عاریتی استفاده نموده‌اند که به ایشان اشاره می‌شود. ثمر ثمری (۱۳۸۸)، در بخشی از پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر: «کاربرد واژه در تصویر مفهومی (رو مروری بر عکس‌های لورنا سیمپسون)» با طرح نظریات مربوط به رابطه واژه‌ها و تصاویر، کنش‌های نشانه‌های بصری و زبانی را در چهار دسته فرارسانه‌ای، چندرسانه‌ای، رسانه‌های مختلط و میان‌رسانه‌ای^۱ معرفی می‌نماید، که این کنش‌ها تنها در موارد محدودی در عکس-متن‌های عکاسان ایرانی قابل شناسایی‌اند؛ از این‌رو در این‌جا لحاظ نمی‌شوند.

هم‌چنین پژوهش‌های زیر به واسطهٔ ارائهٔ تعریف عکس-متن در چارچوب رسانهٔ عکس، - و با توجه به استفاده از واژهٔ «عکس-متن» برای معرفی آثار موردنظر در مقالهٔ حاضر،- به عنوان پیشینهٔ پژوهش در نظر گرفته شده و جهت بیان تفاوت در تعاریف و دسته‌بندی‌ها، به آن‌ها پرداخته می‌شود؛ کارولین بلایندر^{۱۷} در مقالهٔ «عکس-متن در قرن نوزده و بیست» (۲۰۱۷)، با صرف نظر از نتایج عکاسی دیجیتال در قرن ۲۱، عکس-متن را تعاملی که در آن عناصر متنی در قالب رسانهٔ کتاب توسط عکاس یا یک نویسنده به عکس افزوده می‌شوند تعریف، و به این می‌پردازد که متن همراه عکس چگونه ماهیت ارجاعی و توانایی مستندسازی عکس را افزایش و عکس-متن، ایده‌ای از تصویر را بیان می‌کند که هم در متن قرار گرفته، هم در آن تداوم یافته و استفاده از عکس‌ها در بیان معنای متن را راهی برای مشروعیت‌بخشی یا توضیح تصاویر می‌داند. چگونگی قرارگیری متن و تصویر در کتاب‌ها، محدود بودن رسانهٔ به کتاب و عدم لزوم یکی بودن نویسنده و عکاس، تفاوت رویکرد این پژوهش با مقالهٔ پیش‌رو است. آری. جی. بلت^{۱۸} در مقالهٔ «عکس‌متنیت: عکاسی، داستان، نقد» (۲۰۰۹)، با اشاره به تأثیرات متقابل ادبیات قرن ۱۹ و عکاسی، سه جلوهٔ عکس-متن را برمی‌شمرد؛ عکس‌های روایی^{۱۹} داستان‌های عکس‌متنی^{۲۰} و مطالعات انتقادی -عکس به عنوان ابزار نقد-، و به این نتیجه می‌رسد که ترکیب کلامی و بصری این‌سه، درک هستی‌شناسی عکس مهم‌ند و تبادل عکاسی و ادبیات راهی برای آشکارسازی ابعادی از وضعیت انسان می‌باشد. امکان عدم حضور نوشتار در اثر و یکی نبودن نویسنده و عکاس، تفاوت عکس-متن در مقالهٔ پیش‌رو با عکس‌متنیت‌ها می‌باشد. اندی استفورد^{۲۱} در کتاب عکس-متن‌ها: دست‌نوشته‌های معاصر فرانسوی از عکس‌ها (۲۰۱۰)، با تحلیل آثار و در نظر گرفتن عکس-متن به عنوان سبکی برای طبقه‌بندی و نظریه‌پردازی، تعامل متن غیرداستانی و عکس را تعریف و به این سؤالات پاسخ می‌دهد که تصاویر چه می‌خواهند؟ و چرا زبان نوشتاری می‌خواهد به عکس اضافه شود؟ نویسنده با تعریفی از عکس-مقاله‌نویسی^{۲۲} و پرداختن به رابطهٔ عکاسی و نوشتن/گفتار، تعامل آن‌ها را پیچیده دانسته و سه عکس-متن مشارکتی^{۲۳}، که در آن یک نویسنده و یک عکاس با هم متنی را خلق می‌کنند، گذشته‌نگر^{۲۴} که در آن یک یا چند نویسنده دربارهٔ عکس‌هایی از گذشته می‌نویسند، و خودمشارکتی^{۲۵} که در آن نویسنده و عکاس یکی هستند، را برمی‌شمرد. با توجه به نمونه‌های بررسی شده در آثار خودمشارکتی (بنگرید به کتاب سرگردان اثر ریموند دیاردون/عکاس/نویسنده)، قرارگیری عکس در فضایی مستقل از متن، تفاوت این آثار با بخشی از عکس-متن‌ها در مقالهٔ پیش‌روست. آهم‌چنین هیچ‌یک از این مطالعات، از دریچهٔ نشانه‌شناسی به آثار عکس-متن ورود نکرده و تفاوت در معیار بررسی نحوهٔ قرارگیری متن و تصویر در مقالهٔ پیش‌رو- که به ارائهٔ تعریف متفاوتی از عکس-متن به عنوان یک عکس و در نگاهی جامع‌تر؛ یک سبک در عکاسی ایران انجامیده- تفاوت دیگر این پژوهش می‌باشد.

مبانی نظری پژوهش:

متن و تصویر

تلاش در جهت بیان و انتقال مفهوم و معنا، ساحت مشترک تصویر و متن است (عبداله‌آبادی، ۱۳۹۱، ۲۶). افلاطون اثر هنری را آینه‌ای از جهان و به طبع آن مواجههٔ مخاطب با آن را رویارویی با یک بازنمایی صرف می‌داند (انوشه، ۱۳۶۷، ۱۲۳۰-۱۲۹۹). با بسط نظرات افلاطون در باب چپستی و چگونگی انتقال معنا به عکاسی، و هم‌چنین با در نظر گرفتن نقش تخیل در آفرینش هنری، می‌توان بیان عکاسانه را حاصل هم‌نشینی نحوهٔ ارتباط عکس با واقعیت و توجه عکاس به شیء بازنموده دانست (بنگرید به عبدالله‌آبادی، ۱۳۹۱، ۱۷-۱۹) در حیطهٔ متن اما؛ اگر چون ارسطو زبان را پدیده‌ای با سلسله مراتب معنا، گفتار و نوشتار بدانیم (کالینز، ۱۳۸۸، ۴۴)، نشانه‌های نوشتاری، بازنمایی تصاویر، اشیا و جهان نبوده؛ بلکه بازنمایی بازنمود آن‌ها و یا آواها هستند (بنگرید به عبدالله‌آبادی، ۱۳۹۱، ۲۳). بنابراین با وجود وحدت در کارکرد انتقال معنا و بیان در متن و تصویر، با حضور هم‌زمان این دو نشانه در قاب یک اثر، به دلیل تفاوت در ارجاع‌های هر یک، مخاطب با گذر از یک ساختار به دیگری (تصویر به نوشته و برعکس)، تداعی‌ها و مدلول‌های دومین متفاوتی خواهد داشت (Barthes, 1983, 206).

کلیه پدیده‌های بصری که خط نوشتاری مهم‌ترین آن‌ها محسوب می‌شود، از نقطه‌نظر ماهیت دارای عناصر اولیه مشترکی هم‌چون نقطه، خط، شکل، نسبت و مقیاس می‌باشند (معنوی‌راد و دادور، ۱۳۸۹، ۳۸). اما از نظر ساختاری در نوشتار این عناصر کلمات را شکل داده و ماهیت بصری آن‌ها به ماهیت نوشتاری تغییر پیدا می‌کند. بدین ترتیب از آن‌جا که در متن، محتوای پیام از کلمات و در عکس، آن محتوا از خطوط، سطوح، و تن‌مایه‌ها شکل می‌گیرد، واحدهای این دو ساختار ناهمگن بوده، از یکدیگر جدا می‌مانند و هر یک از آن‌ها فضای تعریف شده خود را اشغال می‌کند (Barthes, 1983, 195). تفاوت میان تصویر و متن صرفاً صوری و مرتبط با ساختار نبوده، بلکه پیرو تفاوت در این مولفه‌ها، مجاری ارتباطی و تماس متفاوتی نیز دارند؛ در یکی دیدن و دیگری خواندن.

از آن‌جا که هر یک از عناصر بصری و نوشتاری در یک ساختار متشکل از متن و عکس، به تنهایی و مجزا از دیگری پیام اثر را بازتاب نمی‌دهند، تفاوت در سه ساحت ناظر به ارجاع، محتوا و ساختار پیام، و تماس، ممکن است هم‌نشینی این دو و سپس دریافت پیامی حاصل از این هم‌نشینی - به شکلی که هم پیام متن و هم پیام عکس در آن دخیل باشد - به عنوان یک اثر یک‌پارچه را دچار اختلال کند. از این‌رو به چارچوبی نیازمندیم که مدلی برای تشخیص انواع و هم‌چنین بررسی نحوه انتقال پیام در این آثار چندلایه (در این پژوهش: اثر عکس-متن)، را به دست دهد. با توجه به هم‌نشینی متن و تصویر در اثر عکس-متن و قابلیت برخورد شبه‌زبانی با تصویر، برخی مبانی نشانه‌شناسی ساختارگرا به عنوان چارچوبی برای ورود و تحلیل این ساختار دوگانه نظر گرفته می‌شوند.

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی بیشتر به عنوان رویکردی که به تحلیل‌های متنی می‌پردازد شناخته شده و توجه به تحلیل‌های ساختاری از ویژگی‌های آن است (Chandler, 2007, 83). فردینان دوسوسور از بنیان‌گذاران علم نشانه‌شناسی است. نشانه سوسور از *دال*، *تصور صوتی* و *مدلول*^۲ مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند، تشکیل شده است (سجودی، ۱۳۹۵، ۱۲). وی تاکید داشت که معنا از تفاوت میان دال‌ها ناشی می‌شود. این تفاوت‌ها بر دو نوعند: *هم‌نشینی*^۳ که چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم و امکاناتی برای ترکیبند و به صورت درون‌متنی به دیگر دال‌هایی که در متن حضور دارند اشاره می‌کنند، و *جان‌نشینی*^۴ که چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم بوده و متضمن تمایز هستند و به صورت بینامتنی به دال‌های غایب در متن اشاره دارند. محور هم‌نشینی از پیوند دال‌های محور جان‌نشینی که براساس ملاحظات قراردادی انتخاب می‌شوند شکل می‌گیرند (Chandler, 2007, 83-84). چندلر سه رابطه در روابط هم‌نشینی را برمی‌شمرد؛ رابطه مفهومی در متون تشریحی و با ساختار مقدمه و بدنه و نتیجه‌گیری، رابطه هم‌نشینی متوالی که اساساً با قبل و بعد سر و کار دارد، و هم‌نشینی مکانی که عبارتند از بالا/پایین، جلو/عقب، نزدیک/دور، چپ/راست (که ممکن است در روابط متوالی هم مهم باشند)، شمال/جنوب، شرق/غرب، درون/بیرون (یا مرکز/پیرامون) (Ibid, 111).

در بررسی روابط هم‌نشینی در نوشتار ذکر این نکته مهم می‌نماید که نوشتار یکی از نمودهای بیانی زبان است؛ زبان از سه لایه معنا، واژگان، بیان تشکیل شده، و بیان ممکن است یا شکل صوت به خود بگیرد یا نوشتار (Halliday & Hasan, 1985, 14). در نوشتار به دلیل آن که زبان شیوه بیان تصویری یافته و تصاویر به مثابه زبان تفسیر می‌شوند، خواندن و رابطه بین نشانه‌های نوشتاری خطی است، ولی کلیت نوشتار بعد مکانی یافته و امکان بازگشت در راه و بازبینی وجود دارد (سجودی، ۱۳۸۵، ۵۳). از سوی دیگر در نتیجه این چینش مکانی، امکان دلالت‌گری نوشتار در ارتباط با دیگر لایه‌های متن، از جمله لایه‌های تصویری اثر نیز فراهم می‌شود (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۹۷).

چنان‌چه گفته شد در پس بیان تصویری نوشتار، معنا قرار دارد (Halliday & Hasan, 1985, 14) که عوامل گوناگونی در انتقال و برقراری ارتباط با آن دخیل‌ند. سطوح مختلف دلالت زبانی، پیرا‌زبانی و غیرزبانی نوشتار، در زیرمجموعه این عوامل قابل بررسی‌اند. در سطح زبانی، نوشتار یک نظام نشانه‌ای مربوط به قلمرو بیان است که امکان تولید و دریافت متن را بر اساس رموزگان زبان به وجود می‌آورد (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۹۷). سطح دلالت‌های پیرا‌زبانی نوشتار در دو گروه عمل می‌کند. گروه اول *نشانه‌های سجاوندی*؛ مجموعه

عناصری که زیربخشی از نظام نشانه‌نویسند و دیگر ترفندهایی را دربرمی‌گیرد که برای برجسته‌سازی و تاکید عمل کرده اما وابسته به جنبه‌های دیداری هستند... تولید و دریافت معنا در سطح دلالت‌های غیرزبانی وابسته به دسترسی به رمزگان‌هایی غیر از، و علاوه بر رمزگان زبان و وابسته به بهره‌برداری امکانات تصویری نوشتار می‌باشند (همان، ۳۰۰-۲۹۹). نظام دخیل در این سطح نظامی‌ست افتراقی از تمایزهای شکلی مربوط به خط، رنگ، اندازه و ترکیب‌بندی مکانی، و رمزگان(های) درگیر در این سطح عبارتند از رمزگان‌های فرهنگی به معنای عام کلمه، به خصوص در مورد نوشتار در رسانه‌ها و ادبیات و رمزگان زیبایی‌شناختی در مورد خوشنویسی (همان، ۳۰۳) از سوی دیگر جنبه‌های تصویری نوشتار موجب می‌شود کارکرد زبانی، خود در نقشی غیرزبانی نیز به کارگرفته شوند. این جنبه‌ها که هم‌چنان وابسته به روابط هم‌نشینی متوالی و خطی هستند، کارکردی هم‌زمانی، در زمانی و مکانی می‌یابند (بنگرید به همان، ۱۷۸).

با تعمیم سطوح دلالت زبان و بررسی ساحت‌های مختلف هم‌نشینی در تصویر، می‌توان گفت که خوانش عکس در سطح دلالت غیرزبانی صورت می‌گیرد و در مواجهه با آن، آگاهانه یا ناخواسته قسمت‌هایی از عکس برجسته‌تر و بیشتر از سایر نواحی خوانده می‌شوند و ذهن مخاطب در ترتیبی زمانی به سراغ سایر قسمت‌ها خواهد رفت. بدین ترتیب خوانش تصویر در سطوح هم‌نشینی مکانی و در زمانی اتفاق می‌افتد. حال در یک اثر عکس-متن، که نوشتار اغلب در قاب عکس قرار دارد، سطوح دلالت و هم‌نشینی در روابط پیچیده‌تر و گاه در هم‌پوشانی با یکدیگر خواهند بود. بدین صورت که به واسطه قرار گرفتن یا اضافه شدن متن در تصویر، سطح دلالت غیرزبانی عکس گسترش یافته و سطح دلالت زبانی نوشتار به واسطه خوانایی، و سطح دلالت غیرزبانی و پیرزبانی آن به واسطه جنبه‌های نوشتاری متن، به تصویر اضافه خواهد شد. بدین ترتیب جنبه‌های مفهومی، در زمانی، هم‌زمانی و مکانی نوشتار (متناسب با سطوح دلالت نوشتار حاضر در تصویر)، نیز در خوانش تصویر ایفای نقش می‌کنند.

ذکر این نکته مهم می‌نماید که در آثار این‌چنینی حرکت و در نتیجه زمان فقط در درون قاب و یا از نوع عبور از قاب به فعالیت‌های ذهنی مخاطب بر اساس دانش و تجربه پیشین او نیست. بلکه گذر زمان نتیجه بهره‌گیری از امکانات نشانه‌شناختی رمزگان زبان، اتصال عناصری از تصویر و امکانات بیانی آن با رمزگان زبان به روایت و تداعی‌هایی است که موجب جریان یافتن زمان باز هم در بیرون از قاب می‌شود (سجودی، ۱۳۸۵، ۵۳). براساس آنچه گفته شد، سطوح مختلف دلالت و هم‌نشینی در متن و تصویر در جدول زیر (جدول ۱) آورده شده‌است. این تفکیک، مدلی برای بررسی این سطوح در آثار متشکل از دو عنصر عکس و نوشتار (در این پژوهش: اثر عکس-متن) و بررسی تاثیرات متن و تصویر بر دیگری را فراهم می‌کند.

جدول ۱. سطوح دلالت و هم‌نشینی رمزگان‌های متن و عکس. (مأخذ: نگارنده). حق چاپ ۱۴۰۳ توسط الهه عبداله‌آبادی. تجدید چاپ با اجازه.

عکس	نوشتار			رمزگان
	غیرزبانی	پیرزبانی (نشانه‌های سجاوندی) (ترفندها)	پیرزبانی (نشانه‌های سجاوندی) (ترفندها)	سطح دلالت
مکانی، در زمانی	خوانا: در زمانی، هم‌زمانی، مکانی ناخوانا: مکانی	مکانی	در زمانی، مکانی	سطح هم‌نشینی مفهومی، در زمانی، هم‌زمانی، مکانی

نوشتار و تصویر؛ عکس-متن

در تشخیص عکس-متن‌ها از سایر هم‌نشینی‌های متن و تصویر در عکاسی ایران، نظرات جروالد لوینسون درباره مفهوم قسمت و جزء‌سازنده^۹ مبنای قرار می‌گیرد؛ لوینسون یک قسمت از اثر هنری را هر عنصر ثابت، تعیین و تولید شده توسط هنرمند می‌داند که قرار است در فرایند درک اثر دریافت و احساس شود؛ چیزیست که به اثری تعلق دارد -یا به آن وابسته است- که هم پیامد کنش قصدمند هنرمندانه است و هم به طور مستقیم توسط بیننده مورد ملاحظه و توجه قرار می‌گیرد. بر پایه همین تعبیر، قسمت‌ها یا بخش‌های اثر،

شامل عناصر آن و عنوان هستند (Levinson, 1985, 32). وی در توصیف خصوصیات جزءسازنده، به مثابه عنصری که از نظر هستی‌شناسانه از اجزاء جدایی‌ناپذیر اثر است، می‌گوید:

“جزئی که می‌تواند وارد آن‌گونه موجودیتی شود که اثر را اثر می‌کند و یا آن موجودیت را تعیین کند. پس چیزی می‌تواند قسمتی از اثر باشد بدون آن که جزء آن باشد و برعکس. بنابراین عنوان‌های نقاشی‌ها، قسمت‌های اثر هنری هستند بدون آن که جزء آن باشند، در حالی که زمینه هنری خلق اثر، در آثار ادبی و موسیقی اجزاء آن هستند بی‌آنکه قسمتی از اثر باشند ... مثلاً نواحی قابل تشخیص در یک نقاشی و عنوان یک شعر همگی به وضوح سازنده اثر و هم قسمت و هم جزئی از اثرند” (ibid, 37).

با تعمیم این مفاهیم به عکاسی، تشخیص ساختاری که متن در آن هم‌زمان، قسمت و جزئی از عکس باشد، به عنوان ملاک تمییز اثر عکس-متن در این پژوهش در نظر گرفته می‌شود. بدین ترتیب در بررسی هم‌نشینی‌های مختلف متن و عکس؛ متون در عکس-متن‌های مشارکتی و گذشته‌نگر (Stafford, 2010, 6-7)، و مقدمه یا بیانیه منتقد بر نمایشگاه و نیز در عکس‌های تبلیغاتی^{۳۴} که توسط نویسنده متن نوشته می‌شوند (بنگرید به کمالی، ۱۳۹۳، ۲۸)، به دلیل نوشته شدن توسط فردی غیر از عکاس و نیز امکان عدم تایید متن توسط او، قسمتی از عکس نیستند. در عکس‌متنیت‌ها نیز به دلیل امکان عدم حضور مستقیم متن در عکس‌ها؛ مانند شیوه حضور متن در عکس‌های روایی که دعوت به تصور داستان‌های نهفته در عکس‌ها و یا شامل روایت‌هایی هستند که با عکاسی خلق می‌شود؛^{۳۵} یا داستان‌های عکس‌متنی؛ که آثار ادبی درگیر با عکاسی بوده و از ظرفیت‌های عکس برای ایده‌پردازی و نوشتن داستان الهام می‌گیرند،^{۳۶} (Blatt, 2009, 114- 116) و همچنین در برخی از اشکال جستار عکاسانه^{۳۷} که عکس‌ها و متن عملاً کنار هم می‌نشینند و معمولاً با هدفی از اهداف سبک مستند متحد شده‌اند^{۳۸} (Mitchell, 1995, 285-286)، متون، جزء و نه قسمتی از عکس هستند. شرح عکس^{۳۹} متنی‌ست که می‌تواند معنای عکس را اصلاح و در مواردی دگرگون کند (اکوبر، ۱۳۸۷، ۱۸۰). زیرنویس توضیحی‌ست که زیر عکس چاپ شده و با پاسخ به سوالات چه کسی؟ چه چیزی؟ چه وقت؟ کجا؟ و چگونه؟، عکس پیش‌روی خواننده را توصیف می‌کند (همان، ۱۲۰ و ۱۸۸). با وجود دخالت این دو در معنای صریح عکس، به دلیل این که ممکن است متون توسط فردی غیر از عکاس نوشته شوند و همچنین کاربرد آن‌ها در عکاسی مطبوعاتی، خبری و مستند (همان، ۱۸۱)، این دو در این بررسی لحاظ نمی‌شوند.

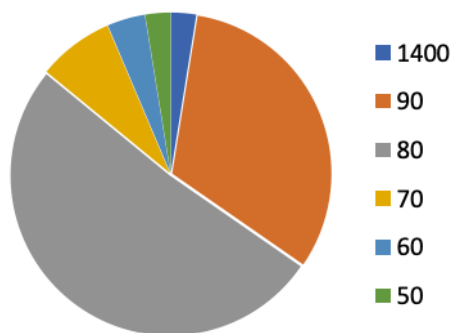
عنوان آئسم شناسایی‌کننده و متمایزکننده اثر از آثار دیگر است که توسط هنرمند به آن اطلاق و در خوانش معنای نهایی اثر مخاطب را به سوی هدف هنرمند رهنمون می‌سازد و تمایز را نه از راه یگانه بودن در دنیای هنر، بلکه با تمایز در معنایی که در رابطه با اثر خلق می‌کند، انجام می‌دهد (عبداله‌آبادی، ۱۳۹۱، ۱۴). بیانیه هنرمند، واژه‌های او برای مشخص کردن دلایل پرداختن به موضوع بوده و قرار نیست اثر را توضیح دهد بلکه صرفاً انگیزه دیده‌شدن آن را در مخاطب به وجود می‌آورد (بنگرید به بنا، ۱۳۹۵، ۵۵). در نتیجه عنوان و بیانیه^{۴۰} به عنوان ساختارهای نوشتاری ثابت که توسط هنرمند تولید و در فرایند درک عکس به طور مستقیم دریافت می‌شوند، جزو قسمتی از عکس محسوب می‌شوند. اما تفاوت این دو با عکس-متن‌ها، در چگونگی قرارگیری نوشتار در ساختار بصری خود عکس می‌باشد؛ به این صورت که در عکس-متن، نوشتار با تمهیدات عکاسانه عکاس، در لحظه عکاسی یا پس از آن، با اضافه شدن به قاب عکس، به یکی از اجزاء دیده‌شدنی و شاید توأمان خواننده‌شدنی تصویر، تبدیل می‌شود. در حالی که نوشتار در عنوان و بیانیه، در قاب تصویر نبوده و مواجهه هم‌زمان با متن و عکس، وجود ندارد؛^{۴۱} این دو به طور محسوسی از تصویر متمایز و جدا هستند... عنوان به این دلیل که از محتوای تصویر گسسته است، دیگری به دلیل فاصله‌اش با محتوای تصویر (Barthes, 1983, 205).

در نتیجه عکس-متن اثری با ساختاری متشکل از متن و تصویر تعریف می‌شود که نوشتار در آن، هم‌زمان قسمت و جزئی از عکس است؛ بدین صورت که یا از نوشتار عکاسی شده و یا توسط عکاس و با تمهیداتی پس از عکاسی، به قاب عکس اضافه و به یکی از اجزاء دیده‌شدنی و شاید توأمان خواننده‌شدنی تصویر، تبدیل گردیده‌است و نشانه‌های تصویری و نوشتاری توأمان، معنای نهایی اثر را شکل می‌دهد.

معرفی پیکره مطالعاتی

به منظور بررسی عملکرد متن نوشتاری در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی، ابتدا تمام آثار حاوی متن ایشان، براساس تعریف عکس-متن در این پژوهش، بررسی و از دل آن‌ها آثار عکس-متن عکاسان ایرانی شناسایی گردید. با مطالعه جامعه آماری به دست آمده و تعمیم و ردیابی مفاهیم نشانه‌شناسی طرح‌شده، این آثار به سه دسته عکس-متن‌های ایده‌محور، تصاویر متن، و افزوده تمییز داده می‌شوند. سپس با مطالعه مجموعه‌های هر دسته، ظرفیت‌های بصری مشترک آن‌ها شناسایی و ویژگی‌های هر یک معرفی و شرح داده می‌شوند. چنانچه پیش‌تر گفته شد در نمونه‌گیری پژوهش برای تحلیل، آثار عکاسانی که هم‌نشینی متن و تصویر در مجموعه‌هایشان تداوم داشته و یا آثار دربردارنده بیشترین ویژگی‌های هر بخش، انتخاب شده‌اند. اما به دلیل گستردگی و تنوع حضور متن در آثار، ذکر چند نکته پیرامون دسته‌بندی و انتخاب عکس‌ها مهم می‌نماید؛ ابتدا این که آثاری که متن نوشتاری نقش شاخصی در کل مجموعه داشته باشد بررسی، و تک‌عکس‌ها^{۱۷} یا مجموعه‌هایی که فقط چند عکس حاوی متن دارند^{۱۸} در این پژوهش لحاظ نمی‌شوند؛ اولی از آن‌رو که پرداختن به آن‌ها رویکردی متفاوت می‌طلبد، و دومی به دلیل عدم محوریت نوشتار در کل مجموعه. دیگر این که، مجموعه‌هایی که در آن‌ها تصویر حاوی متن، بخشی از اثری دیگر باشد و یا متن به شیوه‌هایی مانند تاباندن (پروژکت) یا در قالب صدا به تصویر افزوده شده باشد، به دلیل قرارگرفتن در حیطه هنر مفهومی^{۱۹} ذکر نمی‌گردد. ذکر این نکته نیز مهم می‌نماید که زبان نوشتار در تمام عکس‌ها، به جز در چند مجموعه، فارسی می‌باشد که متن در این آثار ترجمه و با توجه به ویژگی‌های نوشتاری‌شان، تحلیل و دسته‌بندی شدند. نکته قابل توجه دیگر این که از دهه ۵۰ تا کنون، نزدیک به هشتاد مجموعه عکس-متن شناسایی گردید (تصویر ۱) که ذکر نام آن‌ها موجب طولانی شدن مطلب شده و از اهداف این پژوهش نیز نبوده است. از این رو در هر بخش، به ذکر نام عکاسان آن دسته بسنده می‌شود و فقط سایر مجموعه‌های عکس-متن عکاسی که مجموعه عکس وی به عنوان نمونه آن گروه معرفی می‌شود، نام برده می‌شود.

تصویر ۱. آثار عکس-متن عکاسان ایرانی بر اساس سال. (مأخذ: نگارنده). حق چاپ ۱۴۰۳ توسط الهه عبداله‌آبادی. تجدید چاپ با اجازه.



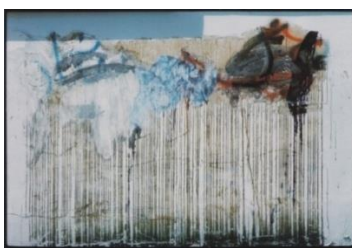
یافته‌های پژوهش: آثار عکس-متن عکاسان ایرانی

عکس-متن ایده‌محور.

ویژگی مشترک این دسته، تاکید بر ناخوانایی و دلالت غیرزبانی متن است. از این رو سطح هم‌نشینی متن، در زمانی، هم‌زمانی، مکانی و درموردی فقط مکانی می‌باشد. متن می‌تواند در زمان عکاسی ثبت و یا بعداً به آن اضافه شده باشد و میزان ارتباط مخاطب با آن وابسته به دانش و آگاهی پیشین او از فرم و ایده متن اولیه (که حال تغییر یافته) می‌باشد. بعد هم‌نشینی مکانی و غیرزبانی نوشتار در این آثار مشهود بوده و متن خوانایی خود را به عنوان یک کلمه دارای معنا از دست می‌دهد. گاه هم‌جنس و هم‌گون با تصویر شده و محتوای پیام آن در یک سطح هم‌چون عکس، با خطوط، سطوح و رنگمایه‌ها دریافت می‌شود. در سطح دیگر، فرم متن ارجاع به چیز دیگری است و آن چیز به واسطه خوانش متن به دست نمی‌آید بلکه به واسطه متن‌بودگی و ارجاع به ایده اصلی متن خوانای اولیه و یا در کارکردی

زبان‌شناسی و آیینی حاصل می‌شود. عکاسان این دسته، در عکاسی از نوشتار، از دو راه کار کلی که در این پژوهش، کلمات در هم آمیخته یا ناخوانا و واژه‌های منفرد نامیده می‌شوند، استفاده کرده‌اند. متن در گروه کلمات در هم آمیخته یا ناخوانا، در سطح مکانی عمل می‌کند؛ به این صورت که یا سوژه خود نوشتاری ناخوانا بوده یا درهم آمیختگی، ناخوانایی و تاکید بر جنبه‌های مکانی نوشتار حاصل کار عکاسانه است.

احمد عالی در بحبوحه انقلاب ۱۳۵۷، به مستندنگاری دیوارنوشته‌های تهران پرداخته است (تصویر ۲). متن و عبارات پیشاپیش توسط معترضان تخریب شده‌اند که این موجب برانگیختن حس کنجکاوی و تأمل بیشتر در خوانش آن‌ها و در چند عکس، تاکید و برجسته‌سازی متن سانسور شده، گردیده است. در بعضی عکس‌ها شدت تخریب و سانسور، نوشتار را به لکه‌ای تبدیل نموده که این دستکاری و اعمال ترفندها، سطح دلالت زبانی نوشتار را به غیرزبانی و در هم‌نشینی مکانی تقلیل داده است. چنانچه مهاجر در مقدمه‌ای به عکس‌ها می‌نویسد: «دیوارنوشته‌ها در عکس‌های عالی بدل به کنش‌های انتزاعی شره‌کنان رنگ‌ها می‌شوند، و ما با رمزگشایی این چکه‌ها و شره‌ها باید به تفسیر آن رخدادها بنشینیم» (عالی، ۱۳۹۵، ۱۳).



تصویر ۲. بدون عنوان، احمد عالی، تهران، ۱۳۵۷. (مأخذ: عالی، ۱۳۹۵، ۳۳۱). حق چاپ ۱۳۹۵ توسط احمد عالی. تجدید چاپ با اجازه.

تقریباً در تمام آثار مهران مهاجر، مفاهیم زبانی در قالب نوشتار و در نموده‌های مختلف آن حضور دارند. بیشترین آثار عکس-متن او در دهه ۸۰ عکاسی شده‌اند. حضور زبان در ساحت کلمات در هم آمیخته یا ناخوانا، در مجموعه‌های چراغ خاموش، اتاقت تاریک (۱۳۸۲)، بسته‌های توزیع نشده (۱۳۸۴)، تصویر، متن و پول (۱۳۸۵)، خطوط و چیزها (۱۳۹۸)، تخته سفید، دشن نویسی‌های عکاس (۱۳۸۹) و یخ (۱۳۹۰) قابل شناسایی است. مهاجر در بیانیه (URL 8) خطوط و چیزها (تصویر ۳) می‌نویسد: «خطوط باز نمود دل مشغولی من با اندیشه‌های انتزاعی و چیزها خرد ریزه‌هایی عزیز در محیط پیرامونم هستند». چیزها عکس‌هایی از اشیائی که گاه خود حامل نوشتارند (مانند کتاب)، روی پس‌زمینه‌ای از روزنامه‌ها که خوانش بخش عمده‌ای از متن‌شان با دستکاری و کار هنری عکاس به حداقل رسیده، می‌باشند. با وجود ناخوانایی و از بین رفتن جنبه مفهومی نوشتار، پس‌زمینه هم‌چنان به کارکرد اجتماعی رسانه خود اشاره دارد. در بعضی عکس‌ها با خارج شدن روزنامه از ناحیه وضوح تصویر، نوشتار به هاله‌ای تبدیل، با تصویر یکی شده و تماماً جنبه‌ای مکانی یافته و فارغ از رسالت پیام‌رسانی خود، به صورت بصری برای بیان ایده عکاس ایفای نقش می‌کند. تصاویر وسواس گونه جزئیاتی را به نمایش می‌گذارند که از پیش مخدوش شده‌اند و مخاطب اغلب در مقام بیننده است تا خواننده. عکس‌ها در نهایت نمایش اشیائی شخصی بر پس‌زمینه‌ای با ساحت عمومی و با کارکردی مخدوش شده‌اند، که این هم‌نشینی، دریافت معنا را به تعویق انداخته و بسیار شخصی می‌کند مجموعه هم‌کلاسی‌ها از سیلوش نقش‌بندی را نیز می‌توان تلاشی در جهت ثبت کلمات درهم آمیخته یا ناخوانا به شمار آورد که در این صورت، به جز دو مجموعه در دهه‌های ۹۰ و ۵۰، بقیه آثار این گروه در دهه ۸۰ عکاسی شده‌اند.



تصویر ۳. خطوط و چیزها، مهران مهاجر، ۱۳۸۹. (مأخذ: آرشیو نگارنده). حق چاپ توسط مهران مهاجر. تجدید چاپ با اجازه.

در گروه واژه‌های منفرد، متن به صورت نشانه‌های زبانی منفرد و بدون این که در پی رسیدن به نشانه‌ای پیچیده‌تر (گروهی از نشانه‌ها) باشد، استفاده می‌شود. در این آثار حروف بر اساس مفاهیم‌شان کنار هم قرار نمی‌گیرند، بلکه بر اساس نشانه‌هایی که یادآور یک معنای خاص یا یک سنت و فرهنگ هستند، استفاده می‌شوند؛ نوشته در این آثار هم ابزار ابراز هویت است و هم می‌تواند نوشته شود تا برای بیننده غیرفارسی‌زبان جذاب باشد. در این جا متن مخاطب را به درون زنجیرهای مبتنی بر تداعی وارد می‌کند که در آن، دریافت از متن، بین مفهوم کلی متن (فارسی‌بودگی) و مفهوم جزئی آن (ارجاعات و تداعی‌های تک‌تک حروف) در حال جابجایی‌ست. از آن‌جا که این واژه‌ها خوانانیند، در سطوح هم‌نشینی در زمانی، هم‌زمانی و مکانی عمل می‌کنند، اما چون فاقد معنایند، جنبه مکانی بر سایر سطوح غالب است. مجموعه‌هایی از بهمن جلالی، صادق تیرافکن، احسان بهمنش، شهرزاد چنگلویی و علیرضا فانی در این گروه جا می‌گیرند که استفاده از تصاویر آرشیوی، مجموعه تصویر خیال، قرمز از بهمن جلالی را به عکس‌نشانها (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۱۰۴) نیز نزدیک می‌کند. در این صورت به جز دو مجموعه در دهه ۷۰، باقی در دهه ۸۰ عکاسی شده‌اند.

صادق تیرافکن با مجموعه‌های پرتیره روی نوشته (۱۳۷۹-۸۰)، انحنای بدن (۱۳۸۰)، اسرار حروف (۱۳۸۱) و بی‌پایان (۱۳۸۷) یکی از پرکارترین عکاسان در این گروه است. نشانه‌ها، نمادها، کلمات و حروف فارسی عناصر مشترک در این آثار هستند که تیرافکن از طریق آن‌ها به بازسازی و مطالعه هویت در پیوند با تاریخ می‌پردازد. اسرار حروف (تصویر ۴)، به جز در دو عکس، حاصل مونتاژ یا چندین بار نوردی تصاویر حروف با چیدمان افراد است. عکاس در بخشی از بیانیه (URL 9) می‌نویسد: «در میان جمعیت هزار چهره می‌بینید. پشت هر چهره داستانی نهفته است... ما با کوچک‌ترین اشاره‌ای اسرار دل و جان‌مان را با هم در میان می‌گذاریم. تجربیات زودگذر ما حداقل در این موارد مشترک را دارند: Aها و Bها و Cها.» بعضی از بازیگران در کنایه به شمار افرادی که با آن‌ها مواجه می‌شویم، در یک عکس چند بار ثبت شده‌اند. حروف الفبا که در پس‌زمینه خوشنویسی شده‌اند، خوانانیند، اما چون نشانه کاملی نمی‌سازند به عنوان نمادهایی کاملاً انتزاعی و در جنبه غیرزبانی و مکانی باقی مانده و ذهن مخاطب با یک رمزگذاری مواجه می‌شود. جستجو در میان تداعی‌های حاصل از هم‌نشینی این واژه‌های منفرد و هم‌چنین ارجاعشان به فرهنگ و زبان فارسی می‌تواند مخاطب را به ساخت مفهومی از آن‌ها معطوف کند. شکل‌گیری احتمالی و نسبی بودن این مفهوم را می‌توان ارجاعی به حداقل اشتراکات افراد در مواجهه بایکدیگر دانست.



تصویر ۴. اسرار حروف، صادق تیرافکن، ۱۳۸۱. (<https://www.tirafkan.com/>). حق چاپ توسط صادق تیرافکن. تجدید چاپ با اجازه.

تصاویر متن.

ملاک تمییز تصاویر متن از سایر عکس-متن‌ها، ثبت متن خوانا به عنوان تنها سوژه عکس و یا قسمتی از آن است. در مجموعه‌های این دسته، حضور متن حاصل تمهیدی عکاسانه بوده و دخل و تصرف به منظور وارد کردن متن به عکس و یا برجسته کردن آن، مجموعه را از عکاسی مستند متمایز و به عکاسی هنری نزدیک می‌نماید. از آن‌جا که در تمام مجموعه‌های این دسته، نوشتار از طریق عکاسی یا اسکن، به تصویر تبدیل شده در بالاترین میزان چسبندگی به آن قرار دارد. سطح هم‌نشینی متن در این گروه به دلیل عکاسی شدن، پیشاپیش، مکانی است؛ واژه‌ها در این‌جا با همان مکانیزم ثبت یک شیء در عکس به خطوط، سطوح و تن‌مایه‌ها تبدیل شده و خصلت خوانایی‌شان از دریچهٔ تصویر ممکن می‌نماید، از این رو متن و تصویر هر دو در یک ساختار، کنش ارتباطی و تماس را شکل می‌دهند و آن دیدن سطوح خاکستری است. در مرحلهٔ بعد روش ارتباط هریک، با مخاطب متفاوت خواهد بود؛ بدین صورت که سطح دلالت غیرزبانی عکس در تصاویر متن، در دو سطح هم‌نشینی مکانی و در زمانی عمل می‌کنند، در حالی که ممکن است سطح دلالت زبانی نوشتار در همه و یا یکی از سطوح هم‌نشینی مفهومی، در زمانی و یا هم‌زمانی پدیدار شود. از سوی دیگر متون در این دسته خوانا و دارای معنی هستند و از همهٔ قراردادهای و دستورات زبانی پیروی می‌کنند، از این رو درک مخاطب از تصاویر متن - وهم‌چنین عکس‌های افزوده- وابسته به درک او از متن و تسلط به زبان فارسی خواهد بود. البته تاثیر جنبه‌های پیرازبانی و گاه‌ها غیرزبانی در خوانش این عکس‌ها را نمی‌توان انکار کرد، اما به هر رو، جنبهٔ زبانی غالب است. عکاسان این دسته را می‌توان متناسب با به‌کارگیری راه‌کار در ثبت متن، به سه گروه تقسیم کرد؛ در گروه اول متن به واسطهٔ دست‌کاری پس از ثبت عکس و در گروه دوم، با دست‌کاری در سطح سوژه قبل از ثبت عکس، به عکس وارد شده و در گروه سوم، متن به بدون دست‌کاری و در رویکردی مستندنگارانه ثبت شده‌است.

تاکید بر متن در گروه اول، در نتیجه تمهیداتی مانند ویرایش رنگ و نور، فتومونتاژ، کولاژ و روی هم‌اندازی در نرم‌افزار است که پس از عکاسی، توسط عکاس اعمال گردیده است؛ پایتخت، مجموعه تصاویر ویرایش شده‌ای است که آرش حنایی در سال‌های ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۳، برپایهٔ عکس‌های مستند خود از بیلبوردهای تبلیغاتی و نقاشی‌های دیواری از شهدای جنگ و اماکنی مانند گلزار شهدا در تهران، کار کرده است. عکاس با حذف تن‌مایه‌های خاکستری و به حداقل رساندن جزئیات در تصاویر، به حضور متن در شهر، ویژگی‌های پیرازبانی و بصری متنوع آن و معانی ضمنی‌ای که نوشتار در سطح زبانی به شهر می‌افزاید تاکید و آن را به برجسته‌ترین قسمت عکس تبدیل می‌کند؛ مانند عبارت *Down with the U.S.A* مرگ بر آمریکا، در تصویری از ساختمان‌ها و ماشین‌ها (URL 10). متن در عکس‌ها در ساختاری دوگانه عمل می‌کند؛ از یک سو عکاس با تاکید به حضور و خوانش آن‌ها در مناظر شهری، بار معنایی تحمیل شده به تن شهر را برجسته می‌کند. از سوی دیگر زیست نسبتاً کوتاه یا گاهاً کاملاً موقت و میرای این متون در شهر توجه را به چندلایه‌گی و تضاد در هویت شهر-در تناقض با آن تاکید- جلب می‌کند. این امر در تصویر شش قسمتی بیلبوردها نمایان است (تصویر ۵). بعضی مجموعه‌های حامد یغماییان، گوهر دشتی و بابک کاظمی در دههٔ ۸۰ و مجموعه‌هایی از ترانه همای و آرش فایض که در دههٔ ۹۰ عکاسی شده‌اند، در این دسته‌اند، که برخی از آن‌ها در سطح هم‌نشینی مفهومی نیز قابل بررسی می‌باشند. از سوی دیگر، استفاده از عکس حاضرآماده یا آرشیوی مجموعهٔ *آلبوم خانوادگی* از گوهر دشتی را به عکس‌نشانه‌ها و یکی نبودن نویسنده و عکاس، مجموعهٔ *زنان قربانی* از حامد یغماییان را به عکس-متن مشارکتی نزدیک نموده‌است.



تصویر ۵. پایتخت، آرش حنایی، ۱۳۸۷-۸۸. <http://www.arashhaneai.com/img/07-Capital.pdf>. حق چاپ توسط آرش حنایی. تجدید چاپ با اجازه.

راه کار بصری قابل شناسایی در گروه دوم، دستکاری یا چیدمان در سوژه، قبل از عکاسی و وارد کردن عناصری به سوژه مستند است؛ آرش فایض در علیه هرمنوتیک، یادداشتی را که به وسیله ماشین تحریر قدیمی و یا با فونت مشابه آن تایپ کرده، روی عکس‌های چاپ شده در کتاب‌ها منگنه و با عکاسی مجدد از آن‌ها، به بازخوانی بخشی از عکس‌های تاثیرگذار تاریخ عکاسی می‌پردازد. استفاده از تصاویر عاریتی، این مجموعه را در عکس‌نشانها نیز قابل بررسی می‌نماید. او با انتخاب عکس‌هایی از هیتلر، زدوونگ (چهارگوارا) آشه وقایعی که هر یک به شکلی با خشونت، وقایع و جنایات تاریخی در ارتباطند اشاره می‌کند. متن الصاق شده، یا خوانش شخصی و احساسی فایض از عکس و یا دربرگیرنده محتوا و خوانشی است که بعد از انتشار و تاثیرگذاری آن در جامعه به وجود آمده است. کاغذ تا شده متن، از یک سو با حذف بخشی از عکس در ساحت مکانی آن دست برده و دریافت معنای عکس اصلی را دچار اختلال می‌کند و از سوی دیگر بعد از خواندن آن، معانی ضمنی عکس و زمان زیست آن گسترده‌تر شده و زمان عکس به رویدادی که هنوز رخ نداده یا احساسی که هنوز در مخاطب شکل نگرفته بسط داده می‌شود. عکس اعدام ویت کنگ (تصویر ۶) از ادی/آدمز (صحنه اعدام بدون محاکمه مردی جوان با شلیک از فاصله نزدیک در خیابان)، بعد از انتشار، برخلاف تمایل عکاس به تصویری در جهت تغییر افکار عمومی مردم آمریکا نسبت به ادامه درگیری‌ها در ویتنام تبدیل و موجب بی‌حیثیتی ژنرال اعدام کننده شد (کوبر، ۱۳۸۷، ۳۸۳). فایض با نصب متن روی بدن ژنرال در عکس و خطاب قرار دادن او در متن و با تاکید به کلمه **بزدلی** در جنبه پیرایانی نوشتار، به تاثیر این عکس در زندگی او اشاره می‌کند. بیش از ده عکاس که بیش از نیمی از مجموعه‌های ایشان در دهه ۸۰ و باقی در دهه‌های ۷۰ و ۹۰ عکاسی شده‌اند، در این گروه‌اند. شهزاد چنگلویی با دو مجموعه مانند ترکیب تن به تنگی میدان^۴ (۱۳۸۸)، و کوه‌های حسرت و دریغ (۱۳۹۰) متداوم‌ترین رویکرد در این نوع مواجهه با عکس و متن را دارد.



تصویر ۶. علیه هرمنوتیک، آرش فایض، ۱۳۸۸. <http://shirinsnapshot.blogspot.com/2011/04/art-review-super-hero-new-contemporary.html>. حق چاپ توسط اسنپ شات. تجدید چاپ با اجازه.

در گروهی از مجموعه‌های تصاویر متن، نوشتار بدون دست‌کاری، مستندنگاری شده‌است. جنبه استنادی در عکس‌های این گروه طیف گسترده‌ای از آثار از مجموعه مستند دیوارها سخن می‌گویند، گزیده عکس‌های امراله فرهادی آردکپان از دیوارنوشته‌های انقلاب در تهران

(۱۳۵۷-۱۳۵۸)، تا مجموعه‌های *ایراندخت*، متولد ۱۳۲۱ (۱۳۸۵-۱۳۸۸) و *ثبت احوال جماعت مردان ایرانی* از نجف شکری که به دلیل به‌کارگیری تصاویر حاضرآماده شکلی از عکس‌نشانها نیز هستند، را در برمی‌گیرد. به هر رو در این عکس‌ها با اضافه شدن معانی ضمنی متن به عکس، تصویر از عکاسی مستند فاصله گرفته و به عکاسی هنری نزدیک می‌شود.

کتاب دو جلدی *یادگاری‌های همسایه* (در حال چاپ) از جاسم غضبان‌پور شاخص‌ترین نمونه در این گروه است؛ عنوان جلد اول *دیوارنوشته‌های عراقی‌ها* و جلد دوم، *عکس‌هایی از دیوارنگاری‌ها و نوشته‌های ایرانیان* بر مسجد خرمشهر و نقاط مختلف جبهه می‌باشد. غضبان‌پور که قبل از جنگ به واسطه کار در عکاسخانه‌ای در خرمشهر علاوه بر آشنایی با عکاسی، در معرض مسائل سیاسی و اجتماعی قرار گرفته و به عکاسی مستند اجتماعی ترغیب شده بود (بنگرید به هدایت و مهاجر، ۱۳۹۵، ۸۶)، بعد از آزادسازی شهر، با هدف جمع‌آوری اسنادی برای تجاوز عراقیان، به عکاسی می‌پردازد. مواجهه با دیوارنوشته *جئالتقی* و تاثیر معنای آن (آمده‌ایم که بمانیم) بر غضبان‌پور، موجب دقت او در سایر دیوارنوشته‌های عراقیان در فضای داخلی خانه‌ها و سطح شهر می‌شود؛ نوشته‌ها علاوه بر نام، امضا، واحد نظامی و... حاوی عباراتی مبنی بر بازپس‌گیری خرمشهر به عنوان خاک سرزمینشان و مفاهیمی از این قبیلند (همان). دیوارنوشته‌های عراقی‌ها را می‌توان نقطه تلاقی دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی عکاس با آگاهی او از جنبه‌های استنادی عکس دانست. در بعضی عکس‌ها قسمت‌هایی از شهر یا فضای داخلی خانه نیز در تصویر دیده می‌شود. انتخاب موضوع متفاوت در مواجهه با زادگاه جنگ‌زده، زیبایی‌شناسی ناشی از استفاده از فلاش و هم‌چنین کادربندی و روش چاپ پانارومی عکس که در پی محدودیت‌های استفاده از لنز نرمال انجام شده، عکس‌ها را در ساحت عکاسی هنری قرار می‌دهند (تصویر ۷). بعضی مجموعه‌های *مهران مهاجر، نجف شکری، شه‌ریار توکلی، ژینوس تقی‌زاده، گلناز طاهری و آریا تابنده‌پور* نیز در این گروه‌اند که در دهه‌های ۹۰ و ۸۰ و ۶۰ عکاسی شده‌اند.

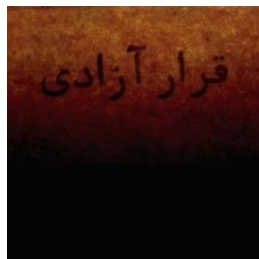


تصویر ۷. *دیوارنوشته‌های عراقی‌ها*، جاسم غضبان‌پور، ۱۳۶۰. (مأخذ: حرفه هنرمند ۶۰، ۱۳۹۵، ۱۰۵). حق چاپ ۱۳۹۵ توسط حرفه هنرمند. تجدید چاپ با اجازه.

در زیرمجموعه این گروه، عکس‌هایی که در آن‌ها متن تنها سوژه تصویر است، قابل تفکیک هستند. وجه تمایز این مجموعه‌ها در این است که ثبت نوشته در آن‌ها در ساحت زبان‌شناسی و سخن‌گفتن از آمدوشد میان تصویر و متن صورت گرفته و در نتیجه در ساحت هنر مفهومی نیز قابل بررسی‌اند. این گروه، عکس‌کلمات نامیده می‌شوند. در مجموعه‌های عکس-متن (۱۳۸۳-۱۳۸۴) از فرشید آذرننگ و کلمات (۱۴۰۰) از نجف شکری، عکس با ثبت وجه شمایی متن، در تمام جنبه‌ها، حاکم متن می‌شود، اما دیری نمی‌پایید که تصاویر دوباره به عنوان حروف و کلمه بازخوانی شده و سطح غیرزبانی تصویر تماماً در خدمت نمایش سطح زبانی به کار گرفته می‌شود.

کلمات، عکس‌هایی از واژه‌ها، عبارات و بخش‌هایی از جملاتی با فونت‌های مختلف هستند که در یادبود آخرین تجربیات و مواجهه برادر عکاس با واژه‌ها عکاسی شده‌اند: برادرم احمد در روزهای آخر عمرش کلمات را بدون آن که در ساختار خاصی جمله کند از روی نوشته‌های روی در و دیوار بیمارستان می‌خواند. او در مواجهه با واژه‌ها و طوفان ویران‌گر تداعی و تکرار آن‌ها واکنش‌های عاطفی متفاوتی از خود نشان می‌داد مثال لبخند، تمسخر، خشم و عواطف دیگری از این دست (URL 11). تصاویر برای شکری مطالعه ارجاع‌ها و آمدوشد تصویری و زبانی واژگان، و یادآور بی‌معنایی ساختارهای به ویژه منفرد زبان برای برادرش است. به طور کلی تصویرمتن در این عکس‌ها، خودارجاع است؛ به این معنا که تصاویر، بازنمایی سوژه‌ای هستند که به جای ارجاع به یک واقعیت خارجی، به متون و ایده

دیگری در گفتار و معنایی ارجاع می‌دهند که ممکن است آن‌ها، تداعی‌گر تصویر باشند. برای مثال خوانش عبارت *قرار آزادی* (تصویر ۸)، می‌تواند برای یک نفر ارجاعی به اسناد دادگاهی و برای دیگری یادآور خاطره‌ای شخصی باشد. در پس هر یک از این تداعی‌ها ممکن است تصویر یک مکان، فرد یا... به ذهن متبادر شود و یا مانند برادر عکاس به یک کنش عاطفی بیانجامد. گویی عکاسی از متون، دریافت تصویر را مرحله‌ای به عقب رانده و شکل‌گیری احتمالی آن را وابسته به کنش مخاطب و آفرینش تصویر در ذهن او می‌کند. از این‌رو این عکس‌ها را می‌توان بازنمایی دسته دومی دانست که شاید می‌کوشند که ارجاعی به بازنمایی‌های دسته اول؛ همان تصاویر، باشند. مجموعه *داستان‌های کاغذی* (۱۳۹۳) از معصومه آقایی را می‌توان از تجربیات نو در راستای همین نوع برخورد با متن و تصویر دانست.



تصویر ۸. کلمات، نجف شکری، ۱۴۰۰. (<https://darz.art/fa/shows/10388>). حق چاپ توسط درز. تجدید چاپ با اجازه.

عکس-متن افزوده.

در این عکس‌ها متن خوانا پس از ثبت عکس به قاب آن اضافه می‌شود، ولی هم‌چنان یکی از اجزاء عکس محسوب می‌گردد. تفاوت این عکس‌ها با تصاویر متن در نوع کنش عکاس و شیوه افزودن متن به تصویر است؛ اینجا عکاس به دنبال افزودن متن از راه تاپ و نوشتن مستقیم است، اما آن‌جا به دنبال یافتن و ثبت متن در قالب عکس بود. در عکس-متن افزوده، نوشتار در خدمت ایده، خوانا و دارای معنی است، از این‌رو در سطح دلالت زبانی و متناسب با ایده هر مجموعه، در سطوح هم‌نشینی مفهومی، در زمانی، هم‌زمانی، مکانی عمل می‌کند.

بر اساس چگونگی اضافه شدن متن به تصویر، عکس-متن‌های افزوده به دو گروه تقسیم می‌شود. در گروه اول، قاب عکس گسترش یافته تا متن در خارج از کادر به عکس اضافه شود. این فضا به شکلی سامان‌دهی می‌شود که این هم‌نشینی، یک کل واحد به نظر برسد.^{۵۵} ممکن است در نگاه اول متن در این عکس‌ها منفرد به نظر بیاید اما سطح هم‌نشینی مفهومی نوشتار، به واسطه طولانی بودن متن و رعایت جنبه‌های مختلف زبان‌شناسی و در نتیجه تعدد معانی ضمنی، پیش‌تر از سطوح دیگر در عکس‌های این دسته و بیشتر از سایر آثار عکس-متن عکاسان ایرانی، نمود دارد. مجموعه‌های هنر/امروز (۱۳۸۷) از پرهام تقی‌اف و زن، زن است (۱۳۹۶ تا کنون) از حامد یغماییان، نیز در این گروه‌اند و از آن‌جا که نویسنده و عکاس در این عکس‌ها یکی‌اند، شبیه به عکس-متن‌های خودمشارکتی هستند. هم‌چنین ممکن است در بعضی مجموعه‌ها مانند عکاسی یادگاری از محمد غزالی، عکاس، نویسنده متن نباشد، اما از آن‌جا که ایده و موضوع نوشتن توسط عکاس به‌افراد داده شده و گزینش‌گر نهایی اوست، هم‌چنان به عنوان عکس-متن بررسی می‌شوند. از سوی دیگر می‌توان این گروه را شبیه عکس-متن مشارکتی نیز دانست. مجموعه پرتره‌های خانوادگی نوروزی از حامد یغماییان به همین صورت است. تصاویر، عکس‌های یادگاری از خانواده‌های بازدیدکننده از خانه سنایی در شهر اردکان، در ایام نوروز هستند. سوژه‌ها به شیوه حاشیه‌نویسی و پشت‌نویسی مرسوم در عکس‌های یادگاری، در فضای تعریف‌شده اطراف عکس یادداشتی نوشته‌اند. سطوح دلالت زبانی، پیرایه‌زبانی (نشانه‌های سجاوندی و ترفندها) و غیرزبانی، در تمام سطوح هم‌نشینی در یادداشت‌ها قابل شناسایی‌اند (بنگرید به جدول ۱). جای دوربین و مکان عکاسی ثابت و یادداشت‌ها و چیدمان سوژه‌ها در هر عکس تغییر می‌کند. تصاویر از یک سو بستری برای بررسی مفاهیم و ارجاعات متون در سطوح مختلف هم‌نشینی و دلالت، و ویژگی بصری دست‌خط‌ها هستند، از سوی دیگر امکان مطالعه تیپ،

ژست و معانی نهفته در نحوه قرارگیری اعضای خانواده در قاب را نیز فراهم می‌کند. یادداشت‌ها طیف وسیعی از مفاهیم، عبارات، ابیات، تبریكات، اشاره به زمان و مکان عكاسی و نام افراد خانواده و... را در برمی‌گیرد. در بعضی متون، نویسنده مشخصاً پدر خانواده است و یا متن از طرف تمام اعضای خانواده نوشته شده، در بعضی دیگر با توجه به تعداد امضاها یا نام‌ها و تفاوت دست‌خط‌ها در حاشیه یک عكس، متوجه تغییر جایگاه پدر به عنوان فاعل اصلی و تقسیم یا تشریک این جایگاه با اعضای خانواده می‌شویم (تصویر ۹).



تصویر ۹. پرتوهای خانوادگی نوروزی، حامد یغماییان، ۱۳۹۰. <https://www.photographicpractice.ir/hamed-yaghmaeian/nowruz-family->

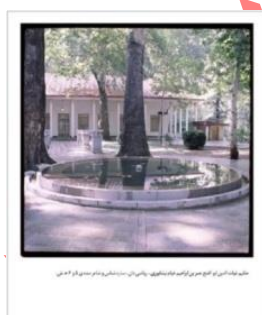
تصویر ۹. پرتوهای خانوادگی نوروزی، حامد یغماییان، ۱۳۹۰. <https://www.photographicpractice.ir/hamed-yaghmaeian/nowruz-family-> portraits.html. حق چاپ توسط حامد یغماییان. تجدید چاپ با اجازه.

راه‌کار مشترک دیگر در افزودن متن، تایپ یا نوشتن مستقیم روی عكس و در قاب تصویر است. شیرین نشاط با بیش از چهار دهه فعالیت، با مجموعه‌های *زنان ...* (۱۳۷۲)، *زنان بدون مردان* (۱۳۸۷)، *بازی امیال* (۱۳۸۹)، *پیش‌کش* (۱۳۹۸)، *کتاب شاهان* (۱۳۹۰)، *خانه‌مان آتش گرفته* (۱۳۹۲)، *خانه چشم‌مان* (۱۳۹۴) و *سرزمین رویاها* (۱۴۰۱) و... برجسته‌ترین عكاس در این گروه است. یکی از مشخصه‌های کار نشاط و از اجزاء جدانشدنی در آثار او، نوشتن متونی به خط فارسی روی عكس و عمدتاً روی بدن خود یا افرادی که از آن‌ها عكاسی کرده، می‌باشد. نشاط در زمان وقوع انقلاب ایران در آمریکا زندگی می‌کرد. در سفری که بعد از انقلاب به ایران داشت، از دیدن تغییرات به وجود آمده نسبت به دوران نوجوانی‌اش، شوکه شد. نشاط پس از بازگشت از سفر و در واکنش به دو تغییری که در زندگی زنان ایرانی مشاهده کرده بود؛ یکی پوشش و دیگری نقش ایشان در انقلاب اسلامی و جنگ ایران و عراق به عنوان رزمنده، *زنان ...* را در سال‌های ۱۳۷۱ تا ۱۳۷۵ عكاسی کرد. مجموعه، عكس‌هایی از زنانی با پوشش چادر است که روی بدن ایشان یا در قسمت‌هایی از عكس، به خط فارسی و با ادبیات گفتاری، ابیاتی که نقل‌قول‌هایی از شاعران فمینیست مانند فروغ فرخ‌زاد و طاهره صفارزاده هستند (1997, "Exit Art/The First World"). دست‌نویس شده‌است. اشعار و ابیات، طیفی از دیدگاه‌های متفاوت شاعران زن را در برمی‌گیرد. در عكس *من راز آن هستم* (تصویر ۱۰) از این مجموعه، نشاط شعر *به آفتاب سلام دوباره خواهیم کرد*، از فروغ فرخ‌زاد را روی صورت زن چادری نوشته است؛ متن خوانا و در سطح دلالت مفهومی عمل می‌کند. فرخ‌زاد با زبانی زنانه و نمادپردازی شاعرانه بسیاری از سنت‌های خرافی و کلیشه‌های رایج روزگار خویش را به چالش می‌کشد و گاه نیز با صراحتی شجاعانه و فارغ از گفتمان مردانه مسلط عصر خویش، برخی نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی را در شعر خود مطرح و از مناسبات قدرت در جامعه عصر خویش در موضوعات مربوط به زن شرقی و روزمرگی‌های آنان سخن می‌گوید (داودی مقدم و اختری، ۱۳۹۵، ۹۳). توجه به شباهت در موضع فرخ‌زاد و نشاط و هم‌چنین جنسیت و سبک شاعر و هم‌نشینی روایت و معانی ضمنی اشعار با معانی صریحی که نگاه زن، چادر و اسلحه دارند، خوانش عكاس از هویت جدید و چندپاره زن ایرانی در آن سال‌ها را به نمایش می‌گذارد. در صورت عدم ترجمه متن برای مخاطب غیرفارسی‌زبان آثار نشاط، معانی ضمنی متن، به تنها معنای صریح آن یعنی فارسی‌بودگی و به عنصری تزیینی در جنبه مکانی تقلیل می‌یابد.



تصویر ۱۰. من راز آن هستم، از مجموعه زنان / ... ، شیرین نشاط، ۱۳۷۲. (<https://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/i-am-its-secret/>).
 حق چاپ توسط آرت نت. تجدید چاپ با اجازه.

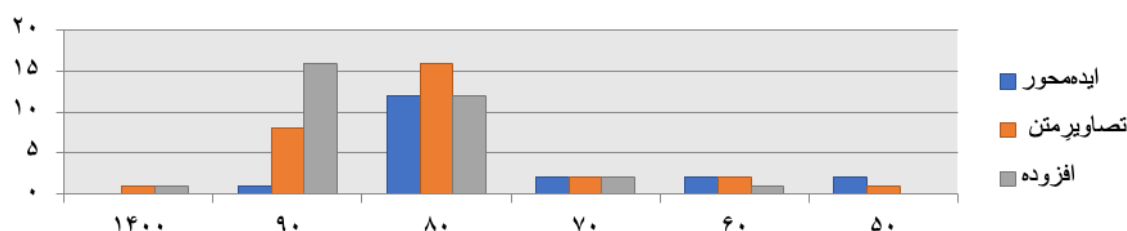
متون در بعضی از عکس‌های این گروه، ساختاری شبیه به شرح عکس، زیرنویس یا عنوان دارند. مجموعه‌هایی از آرش فیاض و محمد غزالی در این گروه‌ند؛ عکاسان با هم‌نشینی بازی گوشانه متن و عکس، از نوشتار در جهت افزودن یا تاکید بر یکی از معانی عکس استفاده کرده و آن معنای مورد نظر خود را به واسطه دلالت‌های ضمنی متن، از میان معانی متعدد عکس، برجسته و یا به آن، به عنوان تنها معنای داخل عکس تاکید کرده‌اند (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱. جای سر خوبان، محمد غزالی، ۱۳۸۹. (<http://www.mohammadghazali.com>). حق چاپ توسط محمد غزالی. تجدید چاپ با اجازه.

بیشترین آثار عکس-متن و هم‌چنین بیشترین تعداد عکاسان در این گروه جای می‌گیرد. طیف گسترده‌ای از سبک‌ها از قبیل خودنگاره، فتومونتاژ، چیدمان و پرتره در این عکس‌ها شناسایی می‌گردد که بیش از ۱۳ مجموعه در دهه ۹۰، بیش از ده مجموعه در دهه ۸۰ و مجموعه‌هایی در دهه‌های ۶۰، ۷۰ و ۱۴۰۰ را شامل می‌شود. در این میان، مجموعه طرزکار سوپرمارکت از شیرین علی‌آبادی به دلیل به-کارگیری تصاویر آرشیوی، ساختاری مشابه عکس‌نشانها و با صرف‌نظر از جایگاه متن در قاب عکس، شبیه عکس-متن گذشته‌نگر است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. آثار عکس-متن عکاسان ایرانی بر اساس سبک، تعداد و دهه. (مأخذ: نگارنده). حق چاپ ۱۴۰۳ توسط الهه عبدالله‌آبادی. تجدید چاپ با اجازه.



نتیجه‌گیری

از میان هم‌نشینی‌های مختلف نوشتار و تصویر در عکاسی ایران، عکس-متن به عنوان اثری متشکل از نوشتار و عکس که این دو باهم معنای اثر را شکل داده و نوشتار در آن هم‌زمان قسمت و جزئی دیده‌شدنی و شاید توأمان خوانده‌شدنی از تصویر باشد، تعریف گردید. با قرارگرفتن یا اضافه شدن متن در تصویر، سطح دلالت غیرزبانی عکس گسترش یافته و سطح دلالت زبانی نوشتار به واسطه خوانایی، و سطح دلالت غیرزبانی و پیرازبانی آن به واسطه جنبه‌های نوشتاری متن، به تصویر وارد و در نتیجه جنبه‌های مفهومی، در زمانی، هم‌زمانی و مکانی نوشتار (در تناسب با سطوح دلالت نوشتار موجود در عکس) در خوانش اثر ایفای نقش می‌کنند. عکس-متن‌های عکاسان ایرانی بر مبنای سطح دلالت نوشتار و با در نظر گرفتن تمهیدات عکاس در به کارگیری متن در تصویر، به سه دسته عکس-متن‌های ایده‌محور، تصاویرمتن و افزوده تقسیم می‌شوند؛ متن در عکس-متن‌های افزوده و تصاویرمتن، خواناست و در سطح دلالت زبانی و با اشتراک در سطح هم‌نشینی مکانی، در تمام سطوح هم‌نشینی ایفای نقش می‌کند؛ تفاوت این دو در روش ثبت و افزودن متن به تصویر می‌باشد. در عکس-متن‌های ایده‌محور، متن فاقد و یا در حداقل جنبه‌های زبانی پدیدار می‌شود و سطح دلالت غیرزبانی آن در سطوح هم‌نشینی در زمانی، هم‌زمانی، مکانی و گاه فقط مکانی ظاهر می‌گردد. بدین ترتیب، متن در اکثر آثار عکس-متن عکاسان ایرانی، خواندنی و توأمان دیدنی و در سطح دلالت زبانی و سطح هم‌نشینی مکانی- با سایر سطوح هم‌نشینی آن- عمل می‌کند. آثار عکس-متن بر اساس تعداد به ترتیب در دهه‌های ۸۰، ۹۰، ۷۰، ۶۰، ۱۴۰۰ و دهه ۵۰ آفریده شده‌اند (تصویر ۱). از این میان بیشترین آثار در عکس-متن‌های ایده‌محور و تصاویرمتن در دهه ۸۰ و سپس عکس-متن‌های افزوده در دهه ۹۰ عکاسی شده‌اند. در مجموع، بیشترین آثار عکس-متن عکاسان ایرانی در دهه ۸۰ خلق و عکس-متن‌های افزوده و تصاویرمتن بیشترین تعداد آثار عکس-متن عکاسی ایران را به خود اختصاص داده‌اند (تصویر ۱۲). با توجه به گستردگی پیکره مطالعاتی در این مقاله، پیشنهاد نگارنده برای پژوهش‌های آتی، بررسی و تحلیل هر یک از گروه‌های معرفی شده در این پژوهش و معرفی ظرفیت‌های آن‌ها در عکاسی ایران می‌باشد.

فهرست منابع

- انوشه، حسن (۱۳۷۶). *دانش‌نامهٔ ادب فارسی* (ویرایش ۱، جلد ۲). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.
- بنا، سیمین (۱۳۹۵). بررسی و تحلیل تعاملات تصویر و نوشتار در قالب عکس-نوشت (بانگاهی بر آثار عکس-نوشت جیم گلدبرگ، دوئین مایکلر و سوفی کل) (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران). تهران.
- چنگلویی، شهرزاد، مصاحبه کتبی با هنرمند در خصوص آثار، ۶ اردیبهشت ۱۴۰۳.
- داودی مقدم، فریده؛ و اختری، طاهره (۱۳۹۵). عصیان و هنجارگریزی در شعر فروغ فرخ‌زاد و غاده‌السمان. *ادب عربی*، ۸(۲)، ۹۳-۱۱۲. <https://doi.org/10.22059/jalit.2017.62560>
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۵). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل* (ویرایش ۲). تهران: علم.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۵). نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان، بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری. *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۱(۱)، ۴۶-۶۴. <https://pazhouheshnameh.ir/fa>
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۲). *انقلاب مفهومی (تاریخ هنر معاصر جهان)* (ویرایش ۲). تهران: نظر.
- سیم، استوارت (۱۳۸۸). *ساختارگرایی و پس‌ساختارگرایی*. ترجمهٔ بابک محقق (ویرایش ۱). تهران: متن.
- عالی، احمد (۱۳۹۵). *جناب عالی گزیده‌ای از نقاشی‌ها و عکس‌های احمد عالی ۱۳۳۳-۱۳۹۳*. تهران: نظر.
- عبداله‌آبادی، الهه (۱۳۹۱). *بررسی نقش عنوان در کارکردهای بیانی عکس* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران). تهران.
- کالینز، جف (۱۳۸۸). *دریاد: قدم اول*. ترجمهٔ علی سپهران. تهران: پردیس دانش، و پژوهش شیرازه کتاب.
- کمالی، حسن (۱۳۹۳). *ایده‌پردازی خلاقیت در عکاسی تبلیغاتی* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران). تهران.
- کوبر، کنت (۱۳۸۷). *فتوژورنالیسم*. ترجمه و تدوین اسماعیل عباسی (ویرایش ۱، جلد ۱). تهران: وزارت فرهنگ اسلامی معاونت مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی (دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها).
- معنوی‌راد، میترا؛ و دادور، ابوالقاسم (۱۳۸۹). تحلیل ارتباطات نوشتاری در حوزهٔ بیان هنری. *نشریهٔ هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۴۳(۳)، ۳۵-۴۳. https://jfava.ut.ac.ir/article_22900.html
- هدایت، غزاله و مهاجر، مهران (۱۳۹۵). گل‌های کاغذی که نسوختند (گفت‌وگو با جاسم غضبان‌پور). *حرفه: هنرمند(نشریهٔ هنرهای تصویری)*، ۱۴(۶۰). <https://herfeh-honarmand.com>

Barthes, R. (1983). *A Barthes Reader*, Sontag, Susan (Editor). New York: Hill and Wang, A division of Farrar, Straus and Giroux. Retrieved 9 Oct. 2024, from: <https://archive.org/details/barthesreader0000bart/page/n5/mode/2up>

Blatt, Ari J. (2009). Phototextuality: Photography, fiction, criticism. *Visual Studies*, 24(2), 108-121, <https://doi.org/10.1080/14725860903106112>

- Chandler, D. (2007). *Semiotics the Basics*. Taylor & Francis e-Library. Retrieved 9 Oct. 2024, from: <http://www.wayanswardhani.lecture.ub.ac.id/files/2013/09/Semiotics-the-Basics.pdf>
- (Exit Art/The First World) (1997). *Modern and Contemporary Art: Women of Allah*. The Met. Accession Number: 1997.129.8 Retrieved September 2024 from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486834>
- Halliday, M. A. K & R. Hasan. (1985). *Language, context and text: Aspects of language in social-Semiotic perspective*. Victoria Australia: Deakin University press. Retrieved 9 Oct. 2024, from: [https://www.academia.edu/45601768/Language context and text aspects of language in a social semiotic perspective?auto=download](https://www.academia.edu/45601768/Language_context_and_text_aspects_of_language_in_a_social_semiotic_perspective?auto=download)
- Levinson, J. (1985). Titles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44(1): 29-39. <https://doi.org/10.2307/430537>
- Mitchell, W. J. Thomas. (1995). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (the photographic essay: Four case studies), London: The University of Chicago Press, Ltd.
- Stafford, A. (2010). *Photo-texts: Contemporary french writing of the photographic image*, 1(14), Liverpool University Press. Retrieved 9 Oct. 2024, from: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjn5p>
- URLs:**
- URL 1: <https://baaygaan.com/>
- URL 2: <https://1emkan.com/>
- URL 3: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/chicken-043ddf5b-1060-4f37-896f-6ba427214778>
- URL 4: <https://arthur.io/art/gregory-crewatson/untitled-29>
- URL 5: <https://www.magnumphotos.com/>
- URL 6: <https://abbasphotos.org/>
- URL 7: <https://1emkan.com/>
- URL 8: <http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=192>
- URL 9: <https://www.tirafkan.com/galleryMain.php?gallery=Secret%20of%20Words%202002&id=16>
- URL 10: <https://www.multitudes.net/arash-hanaei/>
- URL 11: <https://darz.art/fa/shows/10388>

An Investigation into the Methods of Text Function in the Photo-Text Works of Iranian photographers.

Texts has always been an inseparable particle of remarkable a proportion of Iranian photographers' works. With respect to the lack of an investigation into the position of texts in the *Photo-Text* works of Iranian photographers, the present study aims at Investigation into the Methods of Text Function in the Photo-Text Works of Iranian photographers and revealing their semiotic relationship. This article, the data of which was collected by descriptive-analytical research method, aims to answer questions regarding the identifiability of a structured relationship in the co-existence of text and photo in Iranian artistic photography, how photographers turned the tension of this relationship into the identity of the Photo-Text, in what groups the works define the Photo-Text identity, in what levels of signification and syntagmatic texts act in Photo-Text works of Iranian photographers, and to what category and what decades most of the works belong.

After a semiotic study of the relationship of the text and photo, among different co-existences of text and photo, Photo-Text was defined as a work with a structure consisting of text and photo in which the text is simultaneously a Part of an artwork and a Component; the text is photographed, or is added to the photo by the photographer with arrangements after photographing, and becomes a visible and possibly readable component of the photo, and visual and textual signs at the same time form the ultimate meaning of the work. Taking this definition into account, photo collections of Iranian photographers were investigated, and their Photo-Texts were identified. By studying the obtained statistical population, and generalizing and tracking the proposed semiotic concepts, the works were categorized, and the common visual capacities along with the characteristics of each category were introduced.

Based on text signification level, and taking into account the photographer's arrangements in using texts in photos, Photo-Text of Iranian photographers were divided into three categories, namely *Idea-Oriented*, *Text Images*, and *Added*. Text in *Text Images* and *Added* photo-texts is readable, and the difference is in the methods of taking and adding texts to the photo; however, in *Idea-Oriented* photos, the text lacks linguistic aspects, or has the least of them. By studying the collections of each, their common visual capacities were identified and re-divided. *Added* photo-texts and *Text Images* have the most number in Photo-Text works of Iranian photography. The text plays a role in them at the level of Linguistic signification and in all levels of

syntagmatic by participating in the *Locative* syntagmatic level. In *Idea-Oriented Photo-Texts*, the level of non-linguistic signification of the text appears in the levels of syntagmatic *in-Time*, *Simultaneity*, *Locative* and sometimes only in the *Locative* syntagmatic level. Hence, in most of the *Photo-Texts* of Iranian photographers, text acts in readable and simultaneously visual levels, linguistic signification level, and in *Locative* signification level, along with other association levels of it.

Based on the number, *Photo-Texts* have been created in 1380s, 1390s, 1370s, 1360s, 1400s, and 1350s. Among all, the most works photographed are in the category of *Idea-Oriented Photo-Texts* and *Text Images*, in 1380s, and then in *Added* in 1390s. Overall, most of the *Photo-Texts* of Iranian photographers were taken in 1380s.

Keywords: *Added*, *Idea-Oriented*, Iran's photography, *Photo-Text*, *Semiotics*, *Text Images*.

^۱ در اینجا منظور از دریافت معنای یکپارچه، دریافت یک معنای بنیادی نیست. بلکه اتصال و ارتباط بین خوانشی از میان خوانش‌های متعدد عکس با نوشتار - و برعکس-، که به درک و خوانش نهایی (یکپارچه) از یک اثر عکس- متن می‌انجامد مدنظر است. چنانچه به زعم بارت خوانش و تفسیر متن، درک کثرت معنایی است که متن را پدید می‌آورد: خواننده با متن همکاری می‌کند تا به جای این‌که مصرف‌کننده معنا باشد به خلق آن بپردازد. متن دارای هیچ معنای بنیادی نیست - هیچ ساختاری از مدلول‌ها- بلکه خواننده امکانات بسیار زیادی برای خوانش دارد (سیم، ۱۳۸۸، ۳۸).

2. Jerrold Levinson.

3. Jim Goldberg.

4. Duane Michals.

5. Sophie Calle.

6. Lorna Simpson.

7. Trans-media.

8. Multi-media.

9. Mixed-media.

1. Inter-media. 0

1. Caroline Blinder. 1

1. Ari J. Blatt. 2

1. Narrative Photographs. 3

1. Phototextual Fictions. 4

1. Andy Stafford. 5

1. photo-essayism. 6

1. the collaborative. 7

1. the retrospective. 8

1. the self collaborative. 9

2. Errance. 0

2. Raymond Depardon. 1

^{۲۲} در اینجا ذکر چند نکته مهم می‌نماید؛ آن‌جا که متن، خارج از قاب به عکس افزوده می‌شود، آثار عکس-متن ایرانی، مشابه عکس-متن‌های مشارکتی و خودمشارکتی و آن‌جا که عکس‌ها توسط عکاس گرفته نشده‌اند، این آثار مشابه عکس‌نشانها و با صرف‌نظر از جایگاه متن در قاب عکس، شبیه عکس-متن گذشته‌نگرند. اما از آن‌جا که در این مقاله، عاریتی بودن عکس یا مکان قرارگیری متن، تنها ملاک دسته‌بندی عکس-متن‌های عکاسان ایرانی نبوده و تمام این آثار را دربر نمی‌گیرد، این مفاهیم به طور کامل به پیکره‌ی مطالعاتی تعمیم نمی‌یابند (در هر دسته، برخی از این عکس-متن‌ها شناسایی می‌شوند؛ برای مثال خودمشارکتی و مشارکتی در برخی عکس-متن‌های افزوده، و گذشته‌نگر یا عکس‌نشانها، در مجموعه‌هایی از هر سه دسته عکس-متن ایده‌محور، افزوده و تصاویر متن شناسایی می‌شوند که به آن‌ها اشاره خواهد شد؛ اما به کل آن دسته یا گروه قابل تعمیم نمی‌باشند). به همین دلیل استفاده از این نام‌ها در این پژوهش، موجب ایجاد ابهام در منظور نویسنده می‌گردد، از این‌رو نام‌های جدیدی که دربرگیرنده بارزترین ویژگی هر دسته از آثار باشند به آن‌ها اطلاق می‌شود.

2. Ferdinand de Saussure. 3

2. Signifier. 4

2. Signified. 5

2. Syntagmatic. 6

2. Paradigmatic. 7

2. a Part of an Artwork. 8

2. a Component. 9

^{۳۰} در کتاب *مدینه‌ها؛ شهرهای پنهان مراکش* (Medinas: Morocco's Hidden Cities (1998)) که حاصل همکاری نویسنده مراکشی، طاهر بن جلون (Tahar Ben Jelloun) با عکاس فرانسوی، ژان مارک تینگو (Jean Marc Tingaud) است، نویسنده از افزودن نگاه اروپاییان و مطالعه متفاوت شهر، در جهت جلب توجه به زیبایی‌های ناپایدار و درحال نابودی سرزمین مادری‌اش استفاده نموده است (Stafford, 2010, 106).

^{۳۱} در کتاب *عکاسی یافت‌شده* (Found Photography (2013))، آنه‌ماری گارات (Anne-Marie Garat)، با نوشتن شرح‌هایی بر عکس‌های یافت‌شده قدیمی و بی‌دفاع، آن‌ها را دوباره متولد می‌کند (Ibid, 55).

3. Statement. 2

^{۳۳} مقدمه نمایشگاه *خاطرات یک‌ونیم متری* از مزدک عیاری توسط عکاس نوشته نشده است (URL 2).

^{۳۴} در عکس‌هایی که با عنوان *مرغ، ماهی، بره*، در سال ۲۰۱۱ توسط آژانس تبلیغاتی Lowe برای خمیردندان پیسودنت (Pepsodent) منتشر شد، عکاس کلاریسا پدی (Clarissa Peddy) و نویسنده، بندان اسپ (Bondan Esp) هستند (URL 3).

3. Copywriter. 5

^{۳۶} . بنگرید به عکس‌های گرگوری کروندسون که روایت‌هایی مشابه آن‌چه در سینما و تلویزیون دیده می‌شوند، دارند و از نقاشی و عکاسی مدرن الهام گرفته‌اند (Blatt, 2009, 114) (URL 4).

^{۳۷} . بنگرید به کتاب سه کشاورز در مسیر خود برای پایکوبی (Three Farmers on Their Way to a Dance) از ریچارد پاورز (Richard Powers) (Ibid, 116).
^۳ . the Photographic Essay. ⁸

^{۳۹} . در کتاب حال بکنارید مردان بزرگ را ستایش کنیم ((۱۹۴۱) (Let Us Now Praise Famous Men)، متون جیمز ایچی (James Agee) بعد از صفحات عکس‌های واکر اوانز (Walker Evans) آورده شده است (Mitchell, 1995, 285).

4 . Caption. ⁰

^{۴۱} . نیوشا توکلیمان با افزودن شرح: (بازیگری در حال تمرین اجرا در تئاتر شهر. برای اولین بار به زنان اجازه داده شد که بر روی صحنه دست‌های خود را بالای بدن خود ببرند. ۱۹۹۹). اطلاعاتی درباره شرایط بازیگران زنان می‌دهد که بدون متن از عکس خوانش نمی‌شد (URL 5).

4 . Cut line. ²

^{۴۳} . برای مثال زیرنویس: (مکزیک، ایالت گونرو، دهکده سان اگوستین، ۱۹۸۴، مرد زیر میز در بیابان)، عکس عباس عطار را توصیف می‌کند (URL 6).

4 . Title. ⁴

^{۴۵} . بنگرید به عنوان و بیانیه در مجموعهٔ جوهر عکس، از غزاله هدایت (URL 7).

^{۴۶} . عکس-متن‌های خودمشارکتی نیز به همین صورت هستند (Stafford, 2010, 106).

^{۴۷} . تک‌عکس‌هایی مانند سلف‌پرتره از محمد خدادادی مترجم‌زاده یا چهرهٔ هنرمند در نقش برنده از باربد گلشیری.

^{۴۸} . به طور مثال بنگرید به مجموعهٔ خودنگاره‌ها با GII از احمد عالی.

^{۴۹} . به عنوان نمونه تصویر حاوی متن در اثر سیمرغ‌کشون از باربد گلشیری، قسمتی از یک چیدمان است یا در هم‌قافیه از نسترن فتوحی، همراهی صدا با عکس‌ها و نمایش آن‌ها در یک صفحهٔ نمایش، مجموعه را در حیطهٔ هنر مفهومی قرار می‌دهد. در سرشت قلمرو از پرستو ابن علی، نیز کلمات و عبارات بر روی تصویر تابانده می‌شوند. هم‌چنین در آثاری مانند لایروبی از محمد غزالی به دلیل عدم حضور متن در قاب عکس و هم‌چنین لزوم کنش مخاطب در دیدن متن (چرخاندن قاب) در این دسته قرار نمی‌گیرند.

^{۵۰} . مانند مجموعهٔ آپولیس از آرش فایض که در صورت عدم ترجمه، به دلیل ناخوانایی برای مخاطب فارسی‌زبان، متون در سطح دلالت غیرزبانی و هم‌نشینی مکانی عمل کرده و در نتیجه در دستهٔ عکس-متن ایده‌محور قرار می‌گیرند.

5 . Mao Zedong. ¹

5 . Che Guevara. ²

5 . Eddie Adams. ³

^{۵۴} . عنوان مجموعه، برگرفته از شعری از یدا... رویایی و شامل ۱۲ عکس و ۱ ویدیو و معروف به من/تن/وطن می‌باشد (چنگلواپی، ۱۴۰۳).

^{۵۵} . برای مثال نحوهٔ قرارگیری متن و عکس در مجموعهٔ عکاسی یادگاری از محمد غزالی را با مجموعهٔ منبع: وسواس (Source: Obsession) از مهرگان کاظمی مقایسه کنید. در منبع: وسواس، که چیدمانی از ۴۳ عکس و ۱۷ متن است، فاصلهٔ جداکننده متن و تصویر، اثر را به هنر مفهومی متصل تر می‌کند.