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

Abstract

Text has always been an inseparable part of a significant portion of Iranian photographers' works. Given the lack of an investigation into the position of texts in the *Photo-Text* works of Iranian photographers, we aim to investigate the methods of text function in the *Photo-Text* works of Iranian photographers and to reveal their semiotic relationship. The data was collected by a descriptive-analytical research method, and the aim is to answer the questions regarding the identifiability of a structured relationship in the co-existence of text and photograph in Iranian artistic photography, how photographers turned the tension of this relationship into the identity of the *Photo-Text*, how the works are grouped to define the *Photo-Text* identity, in what levels of signification and syntagmatic the text functions in the *Photo-Text* works of Iranian photographers, and how the works are categorized across different decades. After a semiotic study of the relationship between the text and photograph, among different co-existences of them, *Photo-Text* was defined as a work in which the text is simultaneously a part of an artwork and a component; the text is photographed, or is added to the photograph by the photographer through post-photographic arrangements, and becomes a visible and possibly readable component of the photograph, and visual and textual signs form the ultimate meaning of the work. Given this definition, 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 photographs, Iranian photographers' *Photo-Texts* were divided into three categories: *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 photograph; however, in the *Idea-Oriented* category, the text lacks linguistic aspects, or has the least of them. By studying the collections of each, their common visual capacities were identified and reclassified. *Added Photo-Texts* and *Text Images* have the most frequent presence among 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 as both a readable and visual element, functioning at the linguistic signification level and the locative syntagmatic level, along with other associative levels. Based on the number, *Photo-Texts* have been created in the 1350s to 1400s. Among all, the most photographic works are in the category of *Idea-Oriented Photo-Texts* and *Text Images* in the 1380s, and then in Added in the 1390s. Overall, most of the *Photo-Texts* of Iranian photographers were taken in the 1380s.

Keywords: added, idea-oriented, photo-text, semiotics, text images

Received: 26 Oct 2024
Received in revised form: 27 Dec 2024
Accepted: 27 Jan 2025

Elaheh Abdolahabadi iD
Faculty Member of Photography Department, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur. Iran.
E-mail: e.abdolahabadi@neyshabur.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.384380.667361

Citation: Abdolahabadi, Elaheh. (2025). An investigation into the methods of text function in the photo-text works of iranian photographers. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *30*(3), 23-37. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴

واکاوی روش‌های عملکرد متن در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۰۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۰۸
الهه عبداله آبادی (نویسنده مسئول): عضو هیأت علمی گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
E-mail: e.abdolahabadi@neyshabur.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2025.384380.667361

چکیده

این پژوهش با هدف واکاوی روش‌های عملکرد متن در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی، به تحلیل رابطهٔ نوشتار و تصویر در این آثار می‌پردازد. این مطالعه از نوع توصیفی‌تحلیلی بوده و با رویکرد نشانه‌شناسانه، به دنبال کشف رابطه‌ای ساختاریافته در این آثار است. یافته‌ها نشان می‌دهد که آثار مورد بررسی به سه دستهٔ اصلی عکس-متن‌های ایده‌محور، تصاویرِمتن و افزوده قابل تفکیک هستند. تحلیل‌ها حاکی از آن است که بیشترین آثار در دسته‌های افزوده و تصاویرِمتن قرار دارند و عملکرد نوشتار در آن‌ها بیشتر در سطح دلالت زبانی و هم‌نشینی مکانی است. همچنین، مشخص شد که اغلب این آثار در دههٔ هشتاد شمسی خلق شده‌اند. این پژوهش نتیجه می گیرد که رابطهٔ میان متن و عکس در عکاسی هنری ایران، دارای یک ساختار مشخص و قابل شناسایی است که فراتر از کارکرد صرفاً زیبایی‌شناختی، به تولید معنا و هویت در این آثار کمک می کند.

واژه‌های کلیدی: افزوده، ایده‌محور، تصاویرِمتن، عکس-متن، نشانه‌شناسی

استناد: عبداله‌آبادی، الهه (۱۴۰۴). واکاوی روش‌های عملکرد متن در آثار عکس-متن عکاسان ایرانی. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۳)، ۲۳-۳۷.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

از ابتدای تاریخ عکاسی ایران، نوشتار با کارکردهایی مانند ثبت تاریخ و رویداد، خاطره‌نویسی و غیره، یکی از اجزاء جدانشدنی عکس بوده‌است. با مطالعهٔ عکاسی معاصر ایران درمی‌یابیم 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 این‌رو به چارچوبی برای بررسی نحوهٔ انتقال پیام در این متونِ چندلایه نیازمندیم. برخی مبانی نشانه‌شناسی ساختارگرا که مدلی برای بررسی سطوح دلالت و هم‌نشینی اجزاء تصویر و متن به صورت جداگانه و تأثیرات هر یک بر دیگری را فراهم می‌کند، مبنا قرار می‌گیرد؛ چراکه از دل بررسی این تأثیرات می‌توان به مدلی برای بررسی عکس-متن‌ها و دریافت معنایی یک‌پارچه[۱] از عناصرِ تشکیل‌دهندهٔ آن دست یافت.

از سوی دیگر با مبنا قراردادن نظرات جرولد لوینسون[۲] (۱۹۸۵)، در مطالعهٔ 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 کتابخانهٔ «بایگان عکس و کلمه» (بایگان عکس و کلمه، بدون تاریخ)، در حوزهٔ 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 مطالعهٔ جامعهٔ 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 مقالهٔ پیش‌رو، که در گسترهٔ پژوهش‌های توصیفی-تحلیلی قرار می‌گیرد، گردآوری داده‌ها در قسمت مباحث نظری و ارائهٔ تعاریف، به روش اسنادی و کتابخانه‌ای (کتاب، پایان‌نامه، مقاله) و در یافتن پیکرهٔ مطالعاتی به روش میدانی (مصاحبه، مراجعه به سایت‌های اینترنتی و آرشیو دیجیتال کتابخانه‌ها) صورت گرفته‌است. با مطالعهٔ جامعهٔ آماری به‌دست‌آمده و تعمیم و ردیابی مفاهیم نشانه‌شناسی طرح‌شده در آن، آثار پیش‌رو دسته‌بندی و ویژگی‌های آن‌ها شرح داده‌شد. در نمونه‌گیری پژوهش، با توجه به گستردگی جامعهٔ آماری، فقط به تحلیل نمونه‌های شاخص و آثار عکاسانی که هم‌نشینی متن و عکس در مجموعه‌هایشان تداوم داشته، یا به آثاری که دربردارندهٔ 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 حیطهٔ هنر مفهومی یا در قالب تعریفی متفاوت از عکس-متن در این پژوهش، بررسی شده است. به دلیل نزدیکی در مفاهیم، پیشینهٔ این مقاله در بررسی روابط متن و تصویر، ابتدا به پژوهش‌های مرتبط با هنر مفهومی می‌پردازد؛ سیمین بنا (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ عکاسی دانشگاه هنر: با عنوان «بررسی و تحلیل تعاملات تصویر و نوشتار در قالب عکس-نوشت (با نگاهی بر آثار عکس-نوشت جیم گلدبرگ[۳]، دوئین مایکلز[۴] و سوفی کل[۵])» به روش توصیفی‌تحلیلی، 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 مقالهٔ کنفرانسی با عنوان «بررسی و تحلیل کارکرد زبان نوشتاری و ادبیات در ظهور عکاسی مفهومی با تأکید بر عکس-نوشت» در *نخستین کنفرانس ملی علوم انسانی و توسعه در دانشگاه پیام نور استان فارس*، کارکرد و تأثیر 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 مقالهٔ پیش‌رو وجود دارد، ولی تأثیرات و گه‌گاه مبنا قرارگرفتن معیارهای هنر مفهومی در تعریف آن و تفاوت در بستر مورد مطالعه در پژوهش حاضر موجب عدم تعمیم‌پذیری این تعریف به پیکرهٔ مطالعاتی مورد بحث می‌گردد. علیرضا سمیع‌آذر در کتاب *انقلاب مفهومی(تاریخ هنر معاصر جهان)* (۱۳۹۲)، در زیرمجموعهٔ *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 جست‌وجوی 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 پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد عکاسی دانشگاه هنر با عنوان «*کاربرد واژه در تصویر مفهومی (و مروری بر عکس‌های لورنا سیمپسون[۶])*» با طرح نظریات مربوط به رابطهٔ واژه‌ها و تصاویر، کنش‌های نشانه‌های بصری و زبانی را در چهار دستهٔ فرارسانه‌ای[۷]، چندرسانه‌ای[۸]، رسانه‌های مختلط[۹] و میان‌رسانه‌ای[۱۰] 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؛ کارولین‌بلایندر[۱۱] در مقالهٔ «عکس-متن در قرن نوزده و بیست» (۲۰۱۷)، با صرف‌نظر 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، وبه 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، محدودبودن رسانه به کتاب و عدم لزوم یکی‌بودن نویسنده و عکاس، تفاوت رویکرد این پژوهش با مقالهٔ پیش‌رو است. آری.جی.بلت[۱۲] در مقالهٔ «عکس‌متنیت: عکاسی، داستان، نقد» (۲۰۰۹)، با اشاره به تأثیرات متقابل ادبیات قرن ۱۹و عکاسی، سه جلوهٔ عکس‌متن را برمی‌شمرد؛ عکس‌های روایی[۱۳]، داستان‌های‌عکس‌متنی[۱۴] و مطالعات انتقادی -عکس به عنوان ابزار نقد-، و به این نتیجه می‌رسد که ترکیب کلامی و بصری این‌سه، در 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. اندی‌استفورد[۱۵] در کتاب *عکس- متن‌ها: دست‌نوشته‌های معاصر فرانسوی از عکس‌ها* (۲۰۱۰)، با تحلیل آثار و در نظرگرفتن 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[۱۶] و پرداختن به رابطهٔ عکاسی و نوشتن/گفتار، تعامل آن‌ها را پیچیده دانسته و سه عکس- متن مشارکتی[۱۷]، که در آن یک نویسنده و یک عکاس با هم متنی را خلق می‌کنند، گذشته‌نگر[۱۸] که در آن یک یا چند نویسنده دربارهٔ عکس‌هایی از گذشته می‌نویسند، و خودمشارکتی[۱۹] که در آن نویسنده و عکاس یکی هستند، را برمی‌شمرد. با توجه به نمونه‌های بررسی‌شده در آثار خودمشارکتی (ن.ک کتاب *سرگردان*[۲۰] از *ریموند دپاردون*[۲۱]؛عکاس/ نویسنده)، قرارگیری عکس در فضایی مستقل از متن، تفاوت این آثار با بخشی از عکس- متن‌ها در مقالهٔ پیش‌روست[۲۲]. هم‌چنین 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 چیستی 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 (ن.ک عبداله‌آبادی، ۱۳۹۱، ۱۷-۱۹). در حیطهٔ متن می‌توان چون ارسطو زبان را پدیده‌ای با سلسله مراتب معنا، گفتار و نوشتار دانست (کالینز، ۱۹۴۶/۱۳۸۸، ۴۴). در این صورت نشانه‌های نوشتاری، بازنمایی تصاویر، اشیا و جهان نبوده؛ بلکه بازنمایی بازنمود آن‌ها و یا آواها هستند (ن.ک عبداله‌آبادی، 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, p. 206).

کلیهٔ پدیده‌های بصری که خط نوشتاری مهم‌ترین آن‌ها محسوب می‌شود، از نقطه‌نظر ماهیت دارای عناصر اولیهٔ 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. بدین‌ترتیب از آن‌جا که در متن، محتوای پیام از کلمات و در عکس، آن محتوا از خطوط، سطوح، و ترمایه‌ها شکل می‌گیرد، واحدهای این دو ساختار ناهمگن بوده، از یکدیگر جدا می‌مانند و هر یک از آن‌ها فضای تعریف شدهٔ خود را اشغال می‌کند (Barthes, 1983, p. 195). تفاوت میان تصویر و متن صرفا 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 نحوهٔ 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, p. 83). فردینان‌دوسوسور[۲۳] از بنیان‌گذاران علم نشانه شناسی‌ست. نشانهٔ سوسور از دال[۲۴]؛ تصور صوتی و مدلول[۲۵]؛ مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند، تشکیل شده است (سجودی، ۱۳۹۵، ۱۲). وی تأکید داشت که معنا از تفاوت میان دال‌ها ناشی می‌شود. این تفاوت‌ها بر دو نوع‌اند: هم‌نشینی[۲۶]؛ که چگونگی قرارگرفتن عناصر کنار هم و امکاناتی

برای ترکیبند و به صورت درون‌متنی به دیگر دال‌هایی که در متن حضور دارند اشاره می‌کنند، و جانشینی[۲۷]، 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 جانشینی که براساس ملاحظات قراردادی انتخاب می‌شوند شکل می‌گیرند (Chandler, 2007, pp. 83-84). چندلر سه رابطه در روابط هم‌نشینی را برمی‌شمرد؛ رابطهٔ مفهومی در متون تشریحی و با ساختار مقدمه و بدنه و نتیجه‌گیری، رابطهٔ هم‌نشینی متوالی که اساساً با قبل و بعد سر و کار دارد، و هم‌نشینی مکانی که عبارت‌اند 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) (Chandler, 2007, p. 111).

در بررسی روابط هم‌نشینی در نوشتار ذکر این نکته مهم می‌نماید که نوشتار یکی از نمودهای بیانی زبان است؛ زبان از سه لایهٔ معنا، واژگان، بیان تشکیل شده، و بیان ممکن است یا شکل صوت به خود بگیرد یا نوشتار (Halliday & Hasan, 1985, p. 14). در نوشتار به دلیل آن‌که زبان شیوهٔ بیان تصویری یافته و تصاویر به مثابه زبان تفسیر می‌شوند، خواندن و رابطهٔ بین نشانه‌های نوشتاری خطی‌ست، ولی کلیت نوشتار بُعد مکانی یافته و امکان بازگشت در راه و بازبینی وجود دارد (سجودی، ۱۳۸۵، ۵۳). از سوی دیگر در نتیجهٔ 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 (Hall-iday & Hasan, 1985, p. 14) که عوامل گوناگونی در انتقال و برقراری ارتباط با آن دخیل‌اند. سطوح مختلف دلالت زبانی، پیرازبانی و غیرزبانی نوشتار، در زیرمجموعهٔ 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 رمزگان زبان به‌وجود می‌آورد (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۹۷). سطح دلالت‌های پیرازبانی نوشتار در دو گروه عمل می‌کند. گروه اول «نشانه‌های سجاوندی»؛ مجموعه عناصری که زیربخشی از نظام نشانهٔ نوشتارند و دیگری ترفندهایی را دربرمی‌گیرد که برای برجسته‌سازی و تأکید 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 (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۹۹-۳۰۰). 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 عبارت‌اند از رمزگان‌های فرهنگی به معنای عام کلمه، به خصوص در مورد نوشتار در رسانه‌ها و ادبیات و رمزگان زیبایی‌شناختی در مورد خوشنویسی (سجودی، ۱۳۹۰، ۳۰۳) از سوی دیگر جنبه‌های تصویری نوشتار موجب می‌شود کارکرد زبانی، خود در نقشی غیرزبانی نیز به کار گرفته شوند. این جنبه‌ها که هم‌چنان وابسته به روابط هم‌نشینی متوالی و خطی هستند، کارکردی هم‌زمانی، درزمانی و مکانی می‌یابند (ن.ک سجودی، ۱۳۹۰، 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. بدین‌ترتیب خوانش تصویر در سطوح هم‌نشینی مکانی و درزمانی اتفاق می‌افتد. حال در یک اثر عکس-متن، که نوشتار اغلب در قاب عکس قرار دارد، سطوح دلالت و هم‌نشینی در روابطی پیچیده‌تر و گاه در هم‌پوشانی با یکدیگر خواهند بود. بدین‌صورت که به واسطهٔ 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 اضافه خواهد شد. بدین‌ترتیب جنبه‌های مفهومی، درزمانی، 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 درنتیجه زمان فقط در درون قاب و یا از نوع عبور از قاب به فعالیت‌های ذهنی مخاطب بر اساس دانش و تجربهٔ پیشین او نیست. بلکه گذر زمان نتیجهٔ 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 درمتن و تصویر در 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 تأثیرات متن و تصویر بر دیگری را فراهم می‌کند.

جدول ۱. *سطوح دلالت و هم‌نشینی رمزگان‌های متن و عکس (یافته‌های پژوهش)*

رمزگان	نوشتار				عکس
سطح دلالت	زبانی	پیرازبانی (نشانه‌های سجاوندی)	پیرازبانی (ترفندها)	غیرزبانی	غیرزبانی
سطح هم‌نشینی	مفهومی، درزمانی، هم‌زمانی، مکانی	درزمانی، مکانی	مکانی	خوانا: درزمانی، هم‌زمانی، مکانی ناخوانا: مکانی	مکانی، درزمانی

نوشتار و تصویر؛ عکس-متن

در تشخیص عکس-متن‌ها از سایر هم‌نشینی‌های متن و تصویر در عکاسی ایران، نظرات جرولد لوینسون دربارهٔ مفهوم قسمت[۲۸] و جزء سازنده[۲۹] مبنا 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 به‌طور مستقیم توسط بیننده مورد ملاحظه و توجه قرار می‌گیرد. بر پایهٔ همین تعبیر، قسمت‌ها یا بخش‌های اثر، شامل عناصر آن و عنوان هستند (Levinson, 1985, p. 32). وی در توصیف خصوصیات جزء سازنده، 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 آن‌که جزء آن باشد و برعکس. بنابراین عنوان‌های نقاشی‌ها، قسمت‌های اثر هنری هستند بدون آن‌که جزء آن باشند، در حالی‌که زمینهٔ هنری خلق اثر، در آثار ادبی و موسیقی اجزاء آن هستند بی‌آنکه قسمتی از اثر باشند ... مثلا نواحی قابل تشخیص در یک نقاشی و عنوان یک شعر*

همگی به وضوح سازندهٔ اثر و هم قسمت و هم جزئی از اثرند. (Levin-son, 1985, p. 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 درنظر گرفته می‌شود. بدین‌ترتیب در بررسی هم‌نشینی‌های مختلف متن و عکس؛ متون در عکس– متن‌های مشارکتی[۳۰] و گذشته‌نگر[۳۱] (Stafford, 2010, pp. 6-7)، و مقدمه یا بیانیهٔ[۳۲] منتقد بر نمایشگاه[۳۳] و نیز در عکس‌های تبلیغاتی[۳۴] که توسط نویسندهٔ متن[۳۵] نوشته می‌شوند (ن.ک کمالی، ۱۳۹۳، ۲۸)، به دلیل نوشته‌شدن توسط فردی غیر از عکاس و نیز امکانِ عدم تایید متن توسط او، قسمتی از عکس نیستند. در عکس‌متنیت‌ها نیز به دلیل امکان عدم حضور مستقیم متن در عکس‌ها؛ مانند شیوهٔ حضور متن در «عکس‌های روایی» که دعوت به تصور داستان‌های نهفته در عکس‌ها و یا شامل روایت‌هایی هستند که با عکاسی خلق می‌شود[۳۶]، یا داستان‌های‌عکس‌متنی؛ که آثار ادبی درگیر با عکاسی بوده و از ظرفیت‌های عکس برای ایده‌پردازی و نوشتن داستان الهام می‌گیرند[۳۷]، (Blatt, 2009, pp. 114 - 116) و هم‌چنین در برخی از اشکال جستارِ عکاسانه[۳۸]، که عکس‌ها و متن عملاً کنار هم می‌نشینند و معمولاً با هدفی از اهداف سبک مستند متحد شده‌اند[۳۹] (Mitchell, 1995, pp. 285-286)، متون، جزء و نه قسمتی از عکس هستند. شرح عکس[۴۰] متنی‌ست که می‌تواند معنای عکس را اصلاح و در مواردی دگرگون کند[۴۱] (کوبر، ۱۳۸۷/۱۹۸۰، ۱۸۰). زیرنویس[۴۲] توضیحی‌ست که زیر عکس چاپ شده و با پاسخ به سوالاتِ چه کسی؟چه‌چیزی؟چه‌وقت؟کجا؟ وچگونه؟، عکس پیش‌روی خواننده را توصیف می‌کند[۴۳] (کوبر، ۱۳۸۷/۱۹۸۰، ۱۲۰ و ۱۸۸). با وجود دخالت این دو در معنای صریح عکس، چنانچه کنت کوبر (۱۳۸۷/۱۹۸۰) به امکان نوشته‌شدن این متون توسط فردی غیر از عکاس و نیز کاربرد آن‌ها در عکاسی مطبوعاتی، خبری و مستند اشاره می‌کند، این دو در این بررسی لحاظ نمی‌شوند.

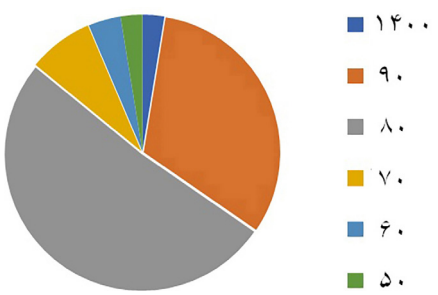
«عنوان»[۴۴] اسم شناسایی‌کننده و متمایزکنندهٔ اثر از آثار دیگر است که توسط هنرمندَ به آن اطلاق و در خوانش معنای نهایی اثر مخاطب را به سوی هدف هنرمند رهنمون می‌سازد و تمایز را نه از راه یگانه بودن در دنیای هنر، بلکه با تمایز در معنایی که در رابطه با اثر خلق می‌کند، انجام می‌دهد (عبداله‌آبادی، ۱۳۹۱، ۱۴). «بیانیهٔ 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 (ن.ک بنا، ۱۳۹۵، ۵۵). درنتیجه عنوان و بیانیه[۴۵]، به عنوان ساختارهای نوشتاری ثابت که توسط هنرمند تولید و در فرایند درک عکس به‌طور مستقیم دریافت می‌شوند، جز و قسمتی از عکس محسوب می‌شوند. اما تفاوت این دو با عکس–متن‌ها، در چگونگی قرارگیری نوشتار در ساختار بصری خودِ عکس می‌باشد؛ به این صورت که در عکس–متن، نوشتار با تمهیدات عکاسانهٔ عکاس، در لحظهٔ عکاسی یا پس از آن، با اضافه شدن به قاب عکس، به یکی از اجزاء دیده‌شدنی و شاید توامان خواندنی تصویر، تبدیل می‌شود. در حالی که نوشتار در عنوان و بیانیه، در قاب تصویر نبوده و مواجههٔ هم‌زمان با متن و عکس، وجود ندارد[۴۶]؛ این دو به‌طور 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, p. 205).

درنتیجه عکس–متن اثری با ساختاری متشکل از متن و تصویر تعریف می‌شود که نوشتار در آن، هم‌زمان قسمت و جزئی از عکس است؛ بدین‌صورت 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 توامان خواندنی تصویر، تبدیل گردیده‌است و نشانه‌های تصویری و نوشتاری توامان، معنای نهایی اثر را شکل می‌دهد.

معرفی پیکرهٔ 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 مطالعهٔ جامعهٔ آماری به‌دست‌آمده و تعمیم و ردیابی مفاهیم نشانه‌شناسی طرح‌شده، این آثار به سه دستهٔ عکس– متن‌های «ایده‌محور»، «تصاویر متن»، و «افزوده» تمییز داده می‌شوند. سپس با مطالعهٔ 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 دربردارندهٔ 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 این‌که آثاری که متن نوشتاری نقش شاخصی در کل مجموعه داشته باشد بررسی، و تک‌عکس‌ها[۴۷] یا مجموعه‌هایی که فقط چند عکس حاوی متن دارند[۴۸] 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 این‌که، 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 شده‌باشد، به دلیل قرارگرفتن در حیطهٔ هنر مفهومی[۴۹] در جامعهٔ آماری قرار نمی‌گیرند. 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[۵۰]. نکته قابل توجه دیگر این‌که از دهه ۵۰ تا کنون، نزدیک به هشتاد مجموعهٔ عکس–متن شناسایی گردید (تصویر ۱) که ذکر نام آن‌ها موجب طولانی شدن مطلب شده و از اهداف این پژوهش نیز نبوده‌است. از این رو در هر بخش، به ذکر نام عکاسانِ آن دسته بسنده می‌شود و فقط سایر مجموعه‌های عکس–متنِ عکاسی که مجموعهٔ عکس وی به عنوان نمونهٔ آن گروه معرفی می‌شود، نام برده می‌شود.

تصویر ۱. *آثار عکس‌متن عکاسان ایرانی بر اساس سال (یافته‌های پژوهش)*



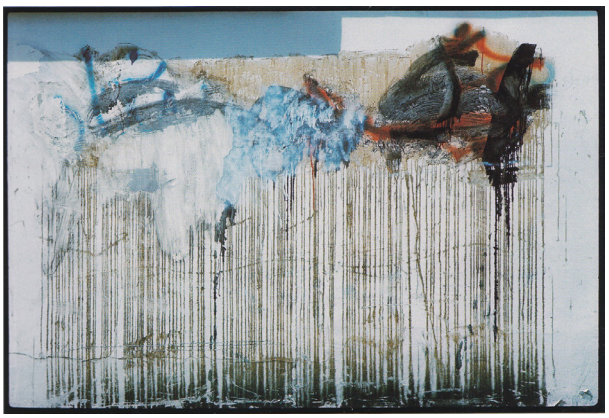
یافته‌های پژوهش: آثار عکس-متن عکاسان ایرانی

عکس-متن ایده‌محور

ویژگی مشترک این دسته، تأکید بر ناخوانایی و دلالت غیرزبانی متن است. از این‌رو سطح هم‌نشینیِ متن، درزمانی، هم‌زمانی، مکانی و درمواردی فقط مکانی می‌باشد. متن می‌تواند در زمان عکاسی ثبت و یا بعدا به آن اضافه شده باشد و میزان ارتباط مخاطب با آن وابسته به دانش و آگاهی پیشین او از فرم و ایدهٔ متن اولیه (که حال تغییریافته) می‌باشد. بُعد هم‌نشینی مکانی و غیرزبانی نوشتار در این آثار مشهود بوده و متن خوانایی خود را به عنوان یک کلمهٔ 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 دیگری‌ست و آن چیز به واسطهٔ خوانش متن به دست نمی‌آید بلکه به واسطهٔ متن‌بودگی و ارجاع به ایدهٔ اصلی متنِ خوانای اولیه و یا درکارکردی زبان‌شناسی و آیینی حاصل می‌شود. عکاسان این دسته، در عکاسی از نوشتار، از دو راه‌کار کلی که در این پژوهش، «کلمات در هم‌آمیخته یا ناخوانا» و «واژه‌های منفرد» نامیده می‌شوند، استفاده کرده‌اند. متن در گروه کلمات در هم‌آمیخته یا ناخوانا، در سطح مکانی عمل می‌کند؛ به این صورت که یا سوژه خود نوشتاری ناخوانا بوده یا درهم‌آمیختگی، ناخوانایی و تأکید بر جنبه‌های مکانی نوشتار حاصل کارِ عکاسانه است.

احمد عالی در بحبوحهٔ 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، تأکید و برجسته‌سازیِ متنِ سانسورشده، گردیده‌است. 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 داده‌است. 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 (عالی، ۱۳۹۵، ۳۳۱)*



تقریبا در تمام آثار مهران مهاجر، مفاهیم زبانی در قالب نوشتار و در نمودهای مختلف آن حضور دارند. بیشترین آثار عکس-متن او در دههٔ ۸۰ عکاسی شده‌اند. حضور زبان در ساحت کلمات در هم‌آمیخته یا ناخوانا، در مجموعه‌های *چراغ خاموش*، *اتاقک تاریک* (۱۳۸۲)، *بسته‌های توزیع‌نشده* (۱۳۸۴)، *تصویر، متن و پول* (۱۳۸۵)، *خطوط و چیزها* (۱۳۹۸)، *تخته‌سفید*، *دش‌نویسی‌های عکاس* (۱۳۸۹) و *یخ* (۱۳۹۰) قابل شناسایی‌ست. مهاجر در بیانیهٔ خطوط و چیزها (تصویر ۳) می‌نویسد: «خطوط بازنمود دل مشغولیِ من با اندیشه‌های انتزاعی و چیزها خرده‌ریزه‌هایی عزیز در محیط پیرامونم هستند» (گالری طراحان آزاد، ۱۳۸۹). چیزها عکس‌هایی از اشیائی که گاها خود حامل نوشتارند (مانند کتاب)، روی پس‌زمینه‌ای از روزنامه‌ها که خوانش بخشِ عمده‌ای از متن‌شان با دستکاری و کار هنری عکاس به حداقل رسیده، می‌باشند. با وجود ناخوانایی و از بین رفتنِ جنبهٔ مفهومی نوشتار، پس‌زمینه هم‌چنان به کارکرد اجتماعی رسانهٔ خود اشاره دارد. در بعضی عکس‌ها با خارج شدن روزنامه از ناحیهٔ وضوح تصویر، نوشتار به هاله‌ای تبدیل، با تصویر یکی شده و تماما جنبه‌ای مکانی یافته و فارغ از رسالت پیام‌رسانی خود، به صورت بصری برای بیان ایدهٔ عکاس ایفای نقش می‌کند. تصاویر وسواس‌گونه جزییاتی را به نمایش می‌گذارند که از پیش مخدوش شده‌اند و مخاطب اغلب در مقام بیننده است تا خواننده. عکس‌ها در نهایت نمایش اشیایی شخصی بر پس‌زمینه‌ای با ساحت عمومی و با کارکردی مخدوش‌شده‌اند، که این هم‌نشینی، دریافت معنا را به تعویق انداخته و بسیار شخصی می‌کند

مجموعهٔ *هم‌کلاسی‌ها* از سیاوش نقش‌بندی را نیز می‌توان تلاشی در جهت ثبت کلمات درهم‌آمیخته یا ناخوانا به شمار آورد که در این‌صورت، به جز دو مجموعه در دهه‌های ۹۰ و ۵۰، بقیه آثار این گروه در دههٔ ۸۰ عکاسی شده‌اند.

تصویر ۳. *خطوط و چیزها، مهران مهاجر، ۱۳۸۹*

در گروه واژه‌های منفرد، متن به صورت نشانه‌های زبانی منفرد و بدون این‌که 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 ابزارِ ابراز هویت است و هم می‌تواند نوشته شود تا برای بیننده غیرفارسی‌زبان جذاب باشد. در این‌جا 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 خوانایند، در سطوحِ هم‌نشینیِ درزمانی، هم‌زمانی و

مکانی عمل می‌کنند، اما چون فاقد معنایند، جنبهٔ مکانی بر سایر سطوح غالب است. مجموعه‌هایی از بهمن جلالی، صادق تیرافکن، احسان بهمنش، شهرزاد چنگلوایی و علیرضا فانی در این گروه جا می‌گیرند که استفاده از تصاویر آرشیوی، مجموعهٔ *تصویرخیال*، *قرمز* از بهمن جلالی را به عکس‌نشانه‌ها (سمیع‌آذر،۱۳۹۲، ۱۰۴) نیز نزدیک می‌کند. در این صورت به جز دو مجموعه در دههٔ ۷۰، باقی در دههٔ ۸۰ عکاسی شده‌اند.

صادق تیرافکن با مجموعه‌های *پرتره 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 مطالعهٔ هویت در پیوند با تاریخ می‌پردازد. اسرار حروف (تصویر ۴)، به جز در دو عکس، حاصل مونتاژ یا چندین بار نوردهی تصاویر حروف با چیدمان افراد است. عکاس در بخشی از بیانیه 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: *A*ها و *B*ها و *C*ها.» (Tirafkan, 2002). 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، خوانایند، اما چون نشانهٔ کاملی نمی‌سازند به عنوان نمادهایی کاملاً انتزاعی و در جنبه غیرزبانی و مکانی باقی مانده و ذهن مخاطب با یک رمزگذاری مواجه می‌شود. جست‌وجو 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 *(Tirafkan, 2002)*

تصاویر متن

ملاک تمییز تصاویر متن از سایر عکس– متن‌ها، ثبت متن خوانا به‌عنوان 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 واردکردن متن به عکس و یا برجسته‌کردن آن، مجموعه را از عکاسی مستند متمایز و به عکاسی هنری نزدیک می‌نماید. ازآن‌جاکه 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 دراین گروه به دلیل عکاسی‌شدن، 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؛ بدین‌صورت که سطح دلالت غیرزبانی عکس در تصاویر متن، در دو سطح هم‌نشینی مکانی و درزمانی عمل می‌کنند، در حالی‌که ممکن است سطح دلالت زبانی نوشتار در همه و یا یکی از سطوح هم‌نشینی مفهومی، درزمانی و یاهم‌زمانی پدیدار شود. از سوی دیگرمتون در این دسته خوانا و دارای معنی هستند و از همهٔ قراردادها 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 تأثیر جنبه‌های پیرازبانی و گاها غیرزبانی در خوانش این عکس‌ها را نمی‌توان انکارکرد، 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 بدون دست‌کاری و در رویکردی مستندنگارانه ثبت شده‌است.

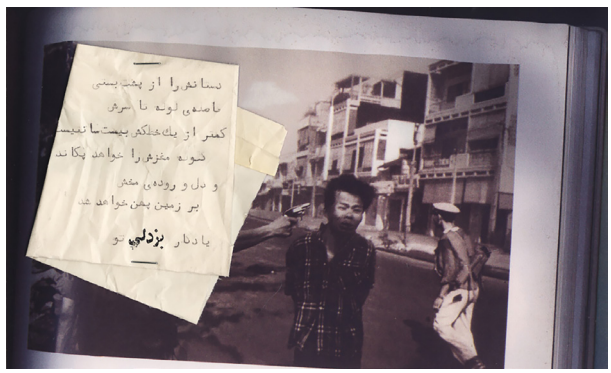
تأکید بر متن در گروه اول، درنتیجه تمهیداتی مانند ویرایش رنگ و نور، فتومونتاژ، کولاژ و روی‌هم‌اندازی در نرم‌افزار است که پس از عکاسی، توسط عکاس اعمال گردیده است؛ *پایتخت*، مجموعه تصاویر ویرایش‌شده‌ای است که آرش حنایی در سال‌های ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۳، برپایهٔ عکس‌های مستند خود از بیلبوردهای تبلیغاتی و نقاشی‌های دیواری از شهدای جنگ و اماکنی مانند گلزار شهدا در تهران، کارکرده 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 تأکید و آن را به برجسته‌ترین قسمت عکس تبدیل می‌کند: مانند عبارت «Down with the U.S.A؛ مرگ بر امریکا»، در تصویری از ساختمان‌ها و ماشین‌ها (Multitudes, 2019)، متن در عکس‌ها در ساختاری دوگانه عمل می‌کند؛ از یک سو عکاس با تأکید 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 تأکید– 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 همامی 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، ۸۸-۱۳۷۸ *(Hanaei, 2009)*

راه‌کار بصری قابل‌شناسایی در گروه دوم، دستکاری یا چیدمان در سوژه، قبل از عکاسی و وارد کردن عناصری به سوژهٔ مستند است؛ آرش فایض در علیه هرمنوتیک، یادداشتی را که به‌وسیلهٔ 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 تأثیرگذار تاریخ عکاسی می‌پرازد. استفاده از تصاویر عاریتی، این مجموعه را در عکس‌نشانه‌ها نیز قابل بررسی می‌نماید. او با انتخاب عکس‌هایی از هیتلر، زدونگ[۵۱] یا چه‌گوارا[۵۲] به وقایعی که هر یک به شکلی با خشونت، وقایع و جنایات تاریخی در ارتباطند، اشاره می‌کند. متن الصاق‌شده، یا خوانش شخصی و احساسی فایض از عکس و یا دربرگیرندهٔ محتوا و خوانشی‌ست که بعد از انتشار و تأثیرگذاری آن در جامعه به وجود آمده است. کاغذ تاشدهٔ متن، از یک‌سو 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 ویت‌کنگ* (تصویر ۶) از ادی‌آدامز[۵۳] (صحنهٔ اعدام بدون محاکمهٔ مردی جوان با شلیک از فاصلهٔ نزدیک در خیابان)، بعد از انتشار، برخلاف تمایل عکاس به تصویری در جهت تغییر افکار عمومی مردم آمریکا نسبت به ادامهٔ درگیری‌ها در ویتنام تبدیل و موجب بی‌حیثیتی ژنرال اعدام‌کننده شد (کوبر، ۱۳۸۷/۱۹۸۰، ۳۸۳). فایض با نصب متن روی بدن ژنرال در عکس و خطاب قرار دادن او در متن و با تأکید به کلمهٔ «بزدلی» در جنبه پیرازبانی نوشتار، به تأثیر این عکس در زندگی او اشاره می‌کند. بیش از ده عکاس که بیش از نیمی از مجموعه‌های ایشان در دههٔ ۸۰ و باقی در دهه‌های ۷۰ و ۹۰ عکاسی شده‌اند، در این گروه‌اند. شهرزاد چنگلوایی با دو مجموعهٔ *ماندن* ترکیب *تن به تنگی میدان*[۵۴] (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 *(Mizota, 2011)*



در گروهی از مجموعه‌های تصاویرمتن، نوشتار بدون دست‌کاری، مستندنگاری شده‌است. جنبه استنادی در عکس‌های این گروه طیف گسترده‌ای از آثار از مجموعهٔ مستند *دیوارها سخن می‌گویند*، *گزیدهٔ عکس‌های امراله فرهادی‌آردکپان از دیوارنوشته‌های انقلاب در تهران* (۱۳۵۸-۱۳۵۷)، تا مجموعه‌های *ایراندخت*، *متولد ۱۳۲۱* (۱۳۸۵-۱۳۸۸) و *ثبت احوال جماعت مردان ایرانی از نجف شکری* که به دلیل به‌کارگیری تصاویر حاضرآماده شکلی از عکس‌نشانه‌ها 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 (ن.ک هدایت و مهاجر، ۱۳۹۵، ۸۶)، بعد از آزادسازی شهر، با هدف جمع‌آوری اسنادی برای تجاوز عراقیان، به عکاسی می‌پردازد. مواجهه با دیوارنوشتهٔ «جئنالنقبی» و تأثیر 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 (هدایت و مهاجر، ۱۳۹۵، ۸۶). 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 پاناروما‌ی 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 ۹۰و ۸۰ و ۶۰ عکاسی شده‌اند.

تصویر ۷. *دیوارنوشته‌های عراقی‌ها*، جاسم غضبان‌پور، ۱۳۶۰ *(حرفه هنرمند ۶۰، ۱۳۹۵، ۱۰۵)*

در زیرمجموعهٔ این گروه، عکس‌هایی که در آن‌ها متن تنها سوژهٔ تصویر است، قابل تفکیک هستند. وجه تمایز این مجموعه‌ها در این است که ثبت نوشته در آن‌ها در ساحت زبان‌شناسی و سخن گفتن از آمدوشد میان تصویر و متن صورت گرفته و در نتیجه در ساحت هنر مفهومی نیز قابل بررسی‌اند. این گروه، عکس *کلمات* نامیده می‌شوند. در مجموعه‌های عکس- متن (۱۳۸۳-۱۳۸۴) از فرشید آذرنگ و *کلمات* (۱۴۰۰) از نجف شکری، عکس با ثبت وجه شمایلی متن، در تمام جنبه‌ها، حاکم متن می‌شود، اما دیری نمی‌پاید که تصاویر دوباره به عنوان حروف و کلمه بازخوانی شده و سطح غیرزبانی تصویر تماما 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 آن‌که 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 این‌دست (درز، بدون تاریخ). تصاویر برای شکری مطالعهٔ ارجاع‌ها و آمدوشد تصویری و زبانی واژگان، و یادآور بی‌معنایی ساختارهای به ویژه منفرد زبان برای برادرش است. به‌طور 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. مجموعهٔ *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 *(درز، بدون تاریخ)*

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 تصاویرمتن در نوع کنش عکاس و شیوهٔ افزودن متن به تصویر است؛ اینجا عکاس به دنبال افزودن متن از راه تایپ 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 معنی‌ست، از این‌رو در سطح دلالت زبانی و متناسب با ایدهٔ هر مجموعه، در سطوح هم‌نشینی مفهومی، درزمانی، هم‌زمانی، مکانی عمل می‌کند.

بر اساس چگونگی اضافه‌شدن 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، نویسندهٔ 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. ازسوی دیگر می‌توان این گروه را شبیه عکس-متن مشارکتی نیز دانست. مجموعهٔ *پرتره‌های خانوادگی نوروزی* از حامد یغماییان به همین‌صورت است. تصاویر، عکس‌های یادگاری از خانواده‌های

بازدیدکننده از خانهٔ سنایی در شهر اردکان، در ایام نوروز هستند. سوژه‌ها به شیوهٔ حاشیه‌نویسی و پشت‌نویسی مرسوم در عکس‌های یادگاری، در فضای تعریف‌شدهٔ اطراف عکس یادداشتی نوشته‌اند. سطوح دلالت زبانی، پیرازبانی (نشانه‌های سجاوندی و ترفندها) و غیرزبانی، در تمام سطوح هم‌نشینی در یادداشت‌ها قابل شناسایی‌اند (ن.ک جدول ۱). جای دوربین و مکان عکاسی ثابت و یادداشت‌ها و چیدمان سوژه‌ها در هر عکس تغییر می‌کند. تصاویر از یک سو بستری برای بررسیِ مفاهیم و ارجاعات متون در سطوح مختلف هم‌نشینی و دلالت، و ویژگی بصری دست‌خط‌ها هستند، از سوی دیگر امکان مطالعهٔ تیپ، ژست و معانی نهفته در نحوهٔ قرارگیری اعضای خانواده در قاب را نیز فراهم می‌کنند. یادداشت‌ها طیف وسیعی از مفاهیم، عبارات، ابیات، تبریکات، اشاره به زمان و مکان عکاسی و نام افراد خانواده وغیره را دربرمی‌گیرد. در بعضی متون، نویسنده مشخصا 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 حاشیهٔ یک عکس، متوجه تغییر جایگاه پدر به عنوان فاعل اصلی و تقسیم یا تشریک این جایگاه با اعضای خانواده می‌شویم (تصویر ۹).

تصویر ۹. *پرتره‌های خانوادگی نوروزی، حامد یغمائیان، ۱۳۹۰* (Yaghmaeian, 2011)

راه‌کار مشترک دیگر در افزودن متن، تایپ یا نوشتن مستقیم *روی عکس و در قاب* تصویر است. شیرین نشاط با بیش از چهار دهه فعالیت، با مجموعه‌های *زنان ا...* (۱۳۷۲)، *زنان بدون مردان* (۱۳۸۷)، *بازی امیال* (۱۳۸۹)، *پیش‌کش* (۱۳۹۸)، *کتاب شاهان* (۱۳۹۰)، *خانه‌مان آتش گرفته* (۱۳۹۲)، *خانهٔ چشمانم* (۱۳۹۴) و *سرزمین رویاها* (۱۴۰۱) و غیره، برجسته‌ترین عکاس در این گروه است. یکی از مشخصه‌های کار نشاط و از اجزاء جدانشدنی در آثار او، نوشتن متونی به خط فارسی روی عکس و عمدتا روی بدن خود یا افرادی که از آن‌ها عکاسی کرده، می‌باشد. نشاط در زمان وقوع انقلاب ایران در آمریکا زندگی می‌کرد. در سفری که بعد از انقلاب به ایران داشت، از دیدن تغییرات به‌وجودآمده 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 ا...* را در سال‌های ۱۳۷۱ تا ۱۳۷۵ عکاسی کرد. مجموعه، عکس‌هایی از زنانی با پوشش چادر است که روی بدن ایشان یا در قسمت‌هایی از عکس، به خط فارسی و با ادبیات گفتاری، ابیاتی که نقل‌قول‌هایی از شاعران فمینیست مانند فروغ فرخزاد و طاهره صفارزاده هستند ("Exit Art/The First World",1997)، دست‌نویس شده‌است. اشعار و ابیات، طیفی از دیدگاه‌های متفاوت شاعران زن را در برمی‌گیرد. در عکس *من راز آن هستم* (تصویر ۱۰) از این مجموعه، نشاط شعرِ *به آفتاب سلام دوباره خواهم کرد*، از فروغ فرخزاد را روی صورت زنِ 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 روزگارخویش را به چالش می‌کشد و گاه نیز باصراحتی شجاعانه و فارغ از گفتمان مردانهٔ مسلط عصر خویش، برخی نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی را در شعر خود مطرح و از مناسبات قدرت در جامعهٔ 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 معانیِ صریحی که نگاهِ زن، چادر و اسلحه دارند، خوانش عکاس از هویت جدید و چندپارهٔ زنِ ایرانی در آن سال‌ها را به نمایش می‌گذارد. در صورت عدم ترجمهٔ متن برای مخاطب غیرفارسی‌زبانِ آثار نشاط، معانی ضمنی متن، به تنها معنای صریح آن یعنی فارسی‌بودگی و به عنصری تزیینی در جنبهٔ مکانی تقلیل می‌یابد.

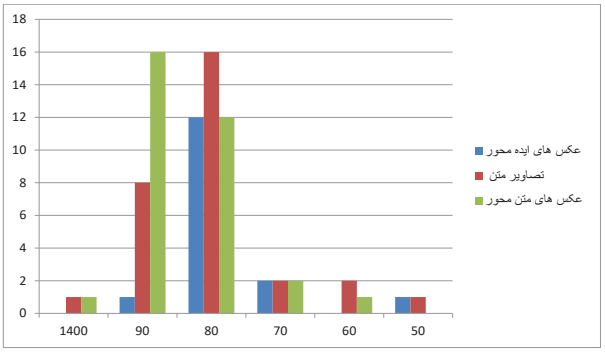
تصویر ۱۰. *من راز آن هستم، از مجموعهٔ زنان ا...، شیرین نشاط، ۱۳۷۲* (Artnet, 2025)

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

تصویر ۱۱. *جای سر خوبان، محمد غزالی، ۱۳۸۹* (Ghazali, 2011)

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 دهۀ ۹۰، بیش از ده مجموعه در دهۀ ۸۰ و مجموعه‌هایی در دهه‌های ۷۰،۶۰ و سال ۱۴۰۰ را شامل می‌شود. در این میان، مجموعۀ *طرزکار سوپرمارکت* از شیرین علی‌آبادی به دلیل به‌کارگیری تصاویر آرشیوی، ساختاری مشابه عکس‌نشانه‌ها 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 (یافته‌های پژوهش)*



نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش پس از ارائۀ تعریف یک اثر عکس- متن، بر اساس تحلیل نشانه‌شناسانۀ آثار عکس-متن عکاسان ایرانی نشان می‌دهد که افزودن یا قرارگرفتن متن در عکس، موجب گسترش سطح دلالت غیرزبانی آن می‌گردد. بدین صورت که سطح دلالت زبانی نوشتار به واسطه خوانایی، و سطح دلالت غیرزبانی و پیرازبانی آن به واسطه جنبه‌های نوشتاری متن، به تصویر وارد می‌شوند. درنتیجه، جنبه‌های مفهومی، درزمانی، هم‌زمانی و مکانی نوشتار - در نسبت با سطوح دلالت نوشتارِ موجود در عکس- در فرایند خوانش اثر ایفای نقش می‌کنند. در راستای پاسخ به سوالات پژوهش، با مبنا قرار دادن این هم‌افزایی و با توجه به سطح دلالت نوشتار و هم‌چنین در نظر گرفتن تمهیدات عکاس در واردنمودن و به‌کارگیری متن در تصویر، عکس-متن‌های عکاسان ایرانی به سه دستۀ عکس-متن‌های ایده‌محور، تصاویرمتن و افزوده تقسیم می‌شوند. بدین صورت که در عکس- متن‌های افزوده و تصاویرمتن، نوشتار به صورت خوانا در تصویر حضور دارد و در سطح دلالت زبانی، با اشتراک در سطح هم‌نشینی مکانی، در تمامی سطوح هم‌نشینی ایفای نقش می‌کند؛ و تفاوت این دو در روش ثبت و افزودن متن به تصویر می‌باشد. در عکس- متن‌های ایده‌محور، متن یا فاقد جنبه‌های زبانی است و یا در حداقل ممکن این جنبه‌ها ظاهر می‌شوند و سطح دلالت غیرزبانی آن در سطوح هم‌نشینی درزمانی، هم‌زمانی، مکانی و گاه فقط مکانی پدیدار می‌گردد. بر این اساس، در اکثر آثار عکس- متن عکاسان ایرانی، متن جنبه‌ای خواندنی و توامان دیدنی دارد و در سطح دلالت زبانی و هم‌نشینی مکانی ـ در تعامل با سایر سطوح هم‌نشینی - عمل می‌کند. هم‌چنین بررسی پراکنش زمانی آثار عکس-متن عکاسان ایرانی نشان می‌دهد که این آثار از نظر تعداد به ترتیب در دهه‌های ۸۰، ۹۰، ۷۰، ۶۰، ۱۴۰۰ و دهۀ ۵۰ پدید آمده‌اند. در این میان بیشترین آثار در عکس-متن‌های ایده‌محور و تصاویرمتن در دهۀ ۸۰ و سپس عکس-متن‌های افزوده در دهۀ ۹۰ عکاسی شده‌اند. به‌طور کلی، دهۀ ۸۰ نقطۀ اوج خلق آثار عکس- متن در عکاسی ایران بوده که عکس-متن‌های افزوده و تصاویرمتن بیشترین تعداد آثار عکس-متن عکاسان ایرانی را در این دهه به خود اختصاص داده‌اند. در انتها با توجه به وسعت پیکرۀ مطالعاتی در این مقاله، پیشنهاد نگارنده برای پژوهش‌های آتی بررسی و تحلیل هر یک از دسته‌های معرفی شده در این پژوهش و معرفی ظرفیت‌های آن‌ها در عکاسی ایران می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

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 این که مصرف کنندۀ معنا باشد به خلق آن بپردازد. متن دارای هیچ معنای بنیادی نیست -هیچ ساختاری از مدلول‌ها- بلکه خواننده امکانات بسیار زیادی برای خوانش دارد (استوارت، ۱۳۸۸/۲۰۰۱، 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.
10. Inter-Media.
11. Caroline Blinder.
12. Ari J. Blatt.
13. Narrative Photograhs.
14. Phototextual Fictions.
15. Andy Stafford.
16. Photo-Essayism.
17. The Collaborative.
18. The Retrospective.
19. The Self Collaborative.
20. Errance.
21. Raymond Depardon.

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 عکس‌نشانه‌ها 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 دربرنمی‌گیرد، این مفاهیم به‌طور کامل به پیکرۀ 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 عکس‌نشانه‌ها، در مجموعه‌هایی از هر سه دستۀ عکس-متن ایده‌محور، افزوده و تصاویرمتن 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.

23. Ferdinand de Saussure.
24. Signifier.
25. Signified.
26. Syntagmatic.
27. Paradigmatic.
28. A Part of an Artwork.
29. A Component.

۳۰. در کتاب *مدینه‌ها: شهرهای پنهان مراکش* (Medinas: Morocco's Hidden Cities, 1998) که حاصل همکاری نویسندۀ مراکشی، طاهرابن‌جلون (Tahar Ben Jelloun) با عکاس فرانسوی، ژان مارک‌تینگو (Jean Marc Tingaud) است، نویسنده از افزودن نگاه اروپاییان و مطالعۀ متفاوت شهر، در جهت جلب توجه به زیبایی‌های ناپایدار و درحال نابودی سرزمین مادری‌اش استفاده نموده‌است (Stafford, 2010,

106).

۳۱. در کتاب *عکاسی یافت‌شده* (Found Photography (2013))، آنه‌ماری گارات (Anne-Marie Garat)، با نوشتن شرح‌هایی بر عکس‌های یافت شدهٔ قدیمی و بی‌دفاع، آن‌ها را دوباره متولد می‌کند (Stafford, 2010, p. 55).

32. Statement.

۳۳. مقدمهٔ نمایشگاه خاطرات یک‌ونیم متری از مزدک عیاری توسط عکاس نوشته نشده‌است (امکان، بدون تاریخ).

۳۴. در عکس‌هایی که با عنوان مرغ، ماهی، بره، در سال ۲۰۱۱ توسط آژانس تبلیغاتی *Lowe* برای خمیردندان پپسودنت (Pepsodent) منتشر شد، عکاس کلاریسا پدی (Clarissa Peddy) و نویسنده، بندان‌اسپ (Bondan Esp) هستند (Adsofthe-world, 2011).

35. Copywriter.

۳۶. بنگرید به عکس‌های گرگوری کرودسون که روایت‌هایی مشابه آن‌چه در سینما و تلویزیون دیده می‌شوند، دارند و از نقاشی و عکاسی مدرن الهام گرفته‌اند (Blatt, Arthur, 2009, p. 114).

۳۷. بنگرید به کتاب *سه کشاورز در مسیر خود برای پایکوبی* (Three Farmers on Their Way to a Dance) از ریچارد پاورز (Richard Powers, Blatt, 2009, p. 116).

38. The Photographic Essay.

۳۹. در کتاب حال بگذارید مردان بزرگ را ستایش کنیم (Let Us Now Praise Famous Men, 1941)، متون جیمز ایجی (James Agee) بعد از صفحات عکس‌های واکر اوانز (Walker Evans) آورده شده است (Mitchell, 1995, p. 285).

40. Caption.

۴۱. نیوشا توکلیان 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 (Magnumphotos, n.d.).

42. Cut line.

۴۳. برای مثال زیرنویس: (مکزیک، ایالت گونرو، دهکده سان اگوستین، ۱۹۸۴، مرد زیر میز در بیابان)، عکس عباس عطار را توصیف می‌کند (Magnumphotos, n.d.).

44. Title.

۴۵. بنگرید به عنوان و بیانیه در مجموعهٔ جوهر عکس، از غزاله هدایت (امکان، بدون تاریخ).

۴۶. عکس–متن‌های خودمشارکتی نیز به همین صورت هستند (Stafford, 2010, p. 106).

۴۷. تک‌عکس‌هایی مانند سلف‌پرتره از محمد خدادادی‌مترجم‌زاده یا چهرهٔ هنرمند در نقش برنده از باربد گلشیری.

۴۸. به‌طور مثال بنگرید به مجموعهٔ خودنگاره‌ها با *G11* از احمد عالی.

۴۹. به‌عنوان نمونه تصویر حاوی متن در اثر سیمرغ کشون 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 قرارنمی‌گیرند.

۵۰. مانند مجموعهٔ آپولیس از آرش فایض که در صورت عدم ترجمه، به دلیل ناخوانایی برای مخاطب فارسی‌زبان، متون در سطح دلالت غیرزبانی و هم‌نشینیِ مکانی عمل کرده و درنتیجه در دستهٔ عکس–متن ایده‌محور قرار می‌گیرند.

51. Mao Zedong. 52. Che Guevara.

53. Eddie Adams.

۵۴. عنوان مجموعه، برگرفته از شعری از یدا... رویایی و شامل ۱۲عکس و ۱ ویدیو و معروف به من/تن/وطن می‌باشد (چنگلوایی، 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 متصل‌تر می‌کند.

فهرست منابع

Aali, A. (2016). *Ahmad Aali: Selection of Paintings and Photographs 1953-2014* [Ahmad-e Aali gozideyi az naghashiha ve aksha-e Ahmad Aali 1332-1393]. Nazar. (in Persian)

Abdolahabadi, E. (2013). *A study on the role of Title in expressive function of photo (Title in the photos of Iranian contemporary art photographer)* [Barresi naqsh-e onvan dar karkardehaye biani-e aks] [Master's Thesis, University of Art]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/3024b71cad2fd4aec706422cc3286e50 (In Persian)

Adsoftheworld. (2011). Chicken, Fish, Lamb. Retrieved 25 September 2025 from https://www.adsoftheworld.com/campaigns/chicken-043ddf5b-1060-4f37-896f-6ba427214778

Anoosheh, H. (1997). *Encyclopedia of Persian Literature* [Daneshname-ye adab-e farsi] (Vol.1) Ministry of culture and islamic guidance, Printing and publishing organization. (In Persian)

Arthur (n.d.). Untitled. Retrieved 25 September 2025 from https://arthur.io/art/gregory-crewdson/untitled-29

Artnet (n.d.). Shirin Neshat. Retrieved 25 September 2025 from https://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/i-am-its-secret-from-women-of-allah-a-oiWUCUNVz-MzDIWfQvSbdQ2

Azad Art Gallery. (2010). Mehran Mohajer: Things and Lines. Retrieved 25 September 2025 from http://azadart.gallery/en/artistexhibitions-ingle.aspx?id=192

Bana, S. (2016). *Investigation and analysis of interactions between image and text in photo-text format (with an overview of photo-text works of Jim Goldberg, Duane Michals & Sophie Calle)* [Barresi ve tahlil-e taamolat-e tasvir ve neveshtar dar ghaleb aks-nevesht] [Master's Thesis, University of Art]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/7eaf1d9d606c91d40de8928637826602 (In Persian)

Bana, S. & Moghimnejad, M. (2019). Investigating and analyzing the function of written language and literature in the emergence of conceptual photography with an emphasis on photo-text. *The First National Conference on Humanities and Development,* Shiraz: Fars Province Payame Noor University. https://civilica.com/doc/938635 (In Persian)

Barthes, R. (1983). *A Barthes Reader* [Susan Sontag, Editor]. New York: Hill and Wang, A Division of Farrar, Straus and Giroux. https://archive.org/details/barthesreader0000bart/page/n5/mode/2up

Blatt, Ari J. (2009). Phototextuality: photography, fiction, criticism. *Visual Studies*, *24*(2), 108-121. 10.1080/14725860903106112

Blinder, C. (2017). The Photo-Text in the 19th and 20th Centuries. *Oxford Research Encyclopedia of Literature.* https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.65

Chandler, D. (2007). *Semiotics the Basics* . Taylor & Francis e-Library.
http://www.wayanswardhani.lecture.ub.ac.id/files/2013/09/Semiotics-the-Basics.pdf

Collins, J. (2009). *Derrida for Beginners* [Derida: Ghadm-e Aval]. (Ali Sepahran, Trans.). Pardis Danesh & Shirazeh Research Publishing. (Original work published 1946) (In Persian)

Davoudy Moghadam, F. & Akhtari, T. (2016). The revolt and deviation in Furuq Farrukzad and Qada as-Samman Poem [Osyan ve hanjar-gorizi dar sher-e Forogh Farrokhzad ve Ghada al-Samman].

Arabic literature. 8(2), 93-112. 10.22059/jalit.2017.62560 (In Persian)

Emkan. (n.d.). Essence of the photo. Retrieved September 25, 2025, from https://1emkan.com/ (In Persian)

Emkan. (n.d.). One-and-a-half-meter memories. Retrieved September 25, 2025, from https://1emkan.com/ (In Persian)

Exit Art/The First World (1997). Modern and Contemporary Art: Women of Allah. The Met. Accession Number: 1997.129.8. Retrieved 25 September 2025 from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486834

Ghazali, M. (2011). Where the Heads of the Renowned Rest. Retrieved 25 September 2025 from http://www.mohammadghazali.com/

Halliday, M. A. K & R. Hasan. (1985). *Language, Context and Text: Aspects of Language in Social-Semiotic Perpective*. Victoria Australia: Deakin University Press. https://www.academia.edu/45601768/Language_context_and_text_aspects_of_language_in_a_social_semiotic_perspective?auto=download

Hanaei, A.(2009). Capital. Retrieved 25 September 2025 from http://www.arashhanaei.com/img/07-Capital.pdf

Hedayat , Gh. & Mohajer, M .(2016). Paper flowers that didn't Burn (Interview with Jassim Ghadbanpour) [Golha-ye kaghazi ke nasookhtand] *Herfeh: Honarmand (Art Quarterly Magazine)*. *14*(60). https://herfeh-honarmand.com/product/ghazaleh-hedayat-and-mehran-mohajers-conversation-with-jassem-ghazhbanpour/ (In Persian)

Kamali, H. (2014). *Ideation in Creativity in Advertising Photography* [Ideh pardazi-e khlaghiyat dar akasi-e tablighati] [Master's Thesis, University of Art]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/016e4418fcd4e5a9e1934ea5a7b025b0 (In Persian)

Kenneth, Kobre (2008). *Photojournalism* [Fotojornalism]. (Vol. 1) (Esmaeil Abbasi, Trans.). Ministry of Culture and Islamic Guidance (Office of Media Studies and Development). (Original work published 1980) (In Persian)

Levinson, J. (1985). Titles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *44*(1), 29-39. https://doi.org/10.2307/430535

Magnumphotos (n.d.). Beyond the Mask: Journey Through 1980s Mexico. Retrieved 25 September 2025 from https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/abbas-return-to-mexico-journeys-behond-the-mask/

Magnumphotos (n.d.). Tavakolian. Retrieved 25 September 2025 from https://www.magnumphotos.com/

ManaviRad, M. & Dadvar, A. (2011). Analysis of written the communication in area of artistic expression [Tahlil-e ertebatat-e neveshtari dar hoze-ye bayan-e honari]. *The Journal of Fine Arts: Visual Arts, 2*(43), 35-43. 20.1001.1.22286039.1390.2.43.4.4 (In Persian)

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.

Mizota, Sharon.(2011). Art review: My Super Hero: New Contemporary Art from Iran' at Morono Kiang. Retrieved 25 September 2025 from http://shirinsnapshot.blogspot.com/2011/04/art-review-super-hero-new-contemporary.html

Multitudes (2019) View the works of Arash Hanaei. Retrieved 25 September 2025 from https://www.multitudes.net/arash-hanaei/

Personal correspondence with Shahrzad Changalvaee. (25 April 2024). (In Persian)

Samari, S. (2009). The application of the word in the conceptual image (an overview of Lorena Simpson's photos) [Karbord vazheh dar tasvir mafhoomi] [Master's Thesis, Iran University of Art]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/749df3c80e2c6044162ffb4300a3a203 (In Persian).

Sami Azar, A. (2013). *Conceptual Revelution (Movements in Contemparary Art)* [Enghelab-e mafhoomi (Rarikh-e honar-e moaser-e jahan).] Nazar. (In Persian).

Sim, Stuart (2009). *Structuralism and Poststructuralism* [Sakhtargarayi ve Pasasakhtargarayi] (Babak Mohaghegh, Trans.). Matn. (Original work published 2001) (In Persian)

Sojoodi, F. (2006). Semiotics of time and the passage of time, A comparative study of verbal and visual works [Neshane-shenasi-e zaman va gozar-e zaman, Barresi-e tatbighi-e asar-e kalami va tasviri]. *Pazhouhesh nameh-e Farhangestan-e Honar* , *1*(1), 46-64. https://pazhouheshnameh.ir/article-1-52-fa.pdf

Sojoodi, F. (2011). *Semiotics: Theory and Practice* [Neshane-shenasi: Nazarie ve amel] Elm. (In Persian)

Sojoodi, F. (2016). *Applied Semiotics* [Neshane-shenasi-e karbordi] Elm. (In Persian).

Stafford, A. (2010). *Photo-texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image*. Liverpool University Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjn5p

Tirafkan, S. (2002). Secret Of Words. Retrieved 25 September 2025 from https://www.tirafkan.com/galleryMain.php?gallery=Secret%20Of%20Words%202002&id=16

Yaghmaeian, H. (2011). Nowruz Family Portraits. Retrieved 25 September 2025 from https://www.photographicpractice.ir/hamed-yaghmaeian/nowruz-family-portraits.html

امکان (بی‌تا). جوهر عکس. بازیابی‌شده در ۲۵ سپتامبر ۲۰۲۵، از: https://1emkan.com/

امکان (بی‌تا). خاطرات یک و نیم متری. بازیابی‌شده در ۲۵ سپتامبر ۲۰۲۵، از https://1emkan.com/

انوشه، حسن (۱۳۷۶). *دانش‌نامهٔ ادب فارسی* (جلد ۲). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.

بایگان عکس و کلمه (بی‌تا). بایگان عکس و کلمه. بازیابی‌شده در ۲۵ سپتامبر ۲۰۲۵، از https://baaygaan.com/

بنا، سیمین (۱۳۹۵). *بررسی و تحلیل تعاملات تصویر و نوشتار در قالب عکس- نوشت (بانگاهی بر آثار عکس- نوشت جیم گلدبرگ، دوئین مایکلز و سوفی کل)* [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. تهران.

بنا، سیمین و مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل کارکرد زبان نوشتاری و ادبیات در ظهور عکاسی مفهومی با تأکید بر عکس- نوشت. *نخستین کنفرانس ملی علوم انسانی و توسعه*، شیراز: دانشگاه پیام نور استان فارس. https://civilica.com/doc/938635

ثمری، ثمر (۱۳۸۸). کاربرد واژه در تصویر مفهومی (و مروری بر عکس‌های لورنا سیمپسون) [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. تهران.

چنگلوایی، 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

درز (بی‌تا). کلمات. بازیابی‌شده در ۲۵ سپتامبر ۲۰۲۵، از: https://darz.art/fa/shows/10388

سجودی، فرزان (۱۳۸۵). نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان، بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری. *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۱(۱)، ۴۶-۶۴. https://pazhouhesh-nameh.ir/article-1-52-fa.pdf

سجودی، فرزان (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. (ویرایش ۲). علم.

سجودی، فرزان (۱۳۹۵). *نشانه‌شناسی کاربردی*. علم.

سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۲). انقلاب مفهومی *(تاریخ هنر معاصر جهان)*. نظر.
سیم، استوارت (۱۳۸۸). *ساختارگرایی و پساساختارگرایی* (ویرایش اول) (بابک محقق، مترجم). نشر متن. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۱)
عالی، احمد (۱۳۹۵). *جناب عالی گزیده‌ای از نقاشی‌ها و عکس‌های احمد عالی* ۱۳۳۲–۱۳۹۳. نظر.
عبداله‌آبادی، الهه (۱۳۹۱). *بررسی نقش عنوان در کارکردهای بیانی عکس* [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. تهران.
کالینز، جف (۱۳۸۸). *دریدا: قدم اول* (علی سپهران، مترجم). نشر پردیس دانش و پژوهش شیرازه کتاب. (چاپ اثر اصلی ۱۹۴۶)
کمالی، حسن (۱۳۹۳). *ایده‌پردازی خلاقیت در عکاسی تبلیغاتی* [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. تهران.
کوبر، کنت (۱۳۸۷). *فتوژورنالیسم* (اسماعیل عباسی، مترجم) (جلد اول). نشر وزارت فرهنگ اسلامی معاونت مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی (دفتر *مطالعات و توسعه رسانه‌ها*). *(چاپ اثر اصلی ۱۹۸۰)*
معنوی‌راد، میترا؛ و دادور، ابوالقاسم (۱۳۸۹). تحلیل ارتباطات نوشتاری در حوزهٔ بیان هنری. *نشریهٔ هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲(۴۳)، 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/product/ghazaleh-hedayat-and-mehran-mohajers-conversation-with-jassem-ghazhbanpour/