# *Subalterns in Photographic Images: Semiotic Analysis of Photo Collections, "Qar Squire" and "Cast Out of Heaven"*[*]

1. Fatemeh Zahra Amirebrahimi Khoshmehr, Master Graduated, Department of Photography, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Art. Email: hghamirebrahimi@gmail.com ID: 0009-0006-3707-0872.
2. Mohamad Reza Moridi, Assistant Professor, Faculty of Theories and Art Research, Tehran University of Art, email: moridi.mi@gmail.com ID: 0000-0001-7053-7389.
3. Mehdi Moghimnejad, Assistant Professor, Department of Photography, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Art, email: moghimnejad@gmail.com ID: 0009-0001-9501-2172.

Abstract
Subalterns have a small share in the images and what generally pictured of them is associated with political orientations. Documentary photography that often has an institutional approach, carries social signs in producing images of subalterns which play an important role in the construction of these groups. The aim of this essay is the social semiotics of the image in the study of Iran's documentary photos of the 2010s, which as visual texts have a significant contribution in inducing social concepts. For this purpose, two photo collection as study cases of this decade – "Qar Square" and "Cast out of Heaven" have been studied based image semiotics.
The study cases were analyzed at three levels of social semiotics, which includes the representational level, interactive level and interpretive level. At these levels, visual texts – photo collections – were studied in terms of the elements in the images, the action of each audience and participant, the composition, viewing angels, distance and so on, also the interpretation of these elements and their effectiveness.
In the collection of "Qar Squire" at the level of social semiotics, it can be seen that the images follow a conceptual model in order to induce specific concepts. No action is formed neither by the participants nor audiences of the image, which ultimately leads to creation of social distance. The close-up view and the use of wide angle lens in depicting the dangerous face of the addict are used to express the abhorrence of audiences in the facing of the participants. The squire and closed frame confined the person. Creating visual appeal is formed in the high contrast black and white photos of this collection. The background space has the least amount of information, which leaves the person in an isolation that finally caused to reject the subaltern into the invisibility at nowhere. Almost the same approach occurred in the "cast out of heaven" photo collection. this time the large distance between the camera and the subject, made the feeling of social distance in audience and actually emphasizes the distances between us and the "other". Conceptual model prevails in these images and the participants have no action. Most reason is that subalterns are removed from most of the frames. Instead of humans, the focus is on the visual appeal of landscape. On the other hand, the audience have a sense of social distance in countering with the longshot images of subalterns. Due to the photographer desire to be present in the global art market, these photos also show a tendency towards orientalism that made the subaltern as an exotic object. In general, this photo collection represented subaltern as ineffective and unproductive.
The results showed that the photographic images of the subaltern in the 2010s carry prominent social signs. In the field of neoliberal commodification of this decade, the figure of subaltern is constructed as an inefficient, unproductive and harmful object for society. The image of subaltern is foregrounded in grotesque, mutilated and exotic bodies which reduced to commoditized object in the global Art markets.

***Keywords:***
***Subaltern, Social Semiotics, Neoliberalism, Photographic Image, Iran's Social Documentary photography.***

[*] This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Discourse Analysis of Subaltern in Iran's Social Documentary Photography (1970s-2010s)" under the supervision of the third author and under advisement of the second author.

# فرودستان در تصاویر عکاسانه:

# تحلیل نشانه‌شناختی مجموعه عکس‌های «میدان غار» و «رانده شده از بهشت» در دهۀ ۱۳۹۰*

**فاطمه زهرا امیرابراهیمی خوشمهر**، فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد. گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران. ایمیل: hghamirebrahimi@gmail.com

ID: 0009-0006-3707-0872

**محمدرضا مریدی**، استادیار و عضو هیأت علمی، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری، دانشگاه هنر تهران. ایمیل: moridi.mi@gmail.com

ID: 0000-0001-7053-7389.

**سید مهدی مقیم‌نژاد**، استادیار و عضو هیأت علمی، گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران. ایمیل: moghimnejad@gmail.com

ID: 0009-0001-9501-2172.

آماده انتشار هنرهای زیبا

## چکیده

فرودستان سهم اندکی در تصاویر دارند و آنچه عموماً از آنان به تصویر کشیده می‌شود با جهت‌گیری‌های سیاسی همراه است. عکاسی مستند که عملکردش عمدتاً متکی به سازوکارهای نهادی است، در تولید تصاویر از فرودستان حامل نشانه‌هایی اجتماعی است که این نشانه‌ها در برساخت گروه‌های فرودست نقش بسزایی دارند. هدف مقالۀ حاضر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در مطالعۀ عکس‌های مستند دهۀ ۱۳۹۰ است که به عنوان متون تصویری سهم بسزایی در القای مفاهیم اجتماعی دارند. در این مقاله این پرسش دنبال می‌گردد که فرودستان در مجموعه عکس‌های جریان اصلی عکاسی مستند ایران در دهۀ ۱۳۹۰ چگونه بازنمایی می‌شوند؟ بدین منظور با الگوی نشانه‌شناسی تصویر کرس و ون‌لیون بر دو مورد پژوهشی از مجموعه عکس‌های مستند این دهه ـ «میدان غار» و «رانده شده از بهشت» ـ تمرکز شده است. نتایج این مقاله نشان داد که تصاویر عکاسانۀ فرودستی در دهۀ ۱۳۹۰ حامل نشانه‌های اجتماعی برجسته‌ای هستند که در ساحت کالایی‌سازی گفتمان نئولیبرالی این دهه، چهرۀ فرودست را با تأکید بر نامکان‌ها، به مثابه ابژۀ ناکارآمد، نامولد و مضر برای اجتماع برمی‌سازد. تصویر فرودست، در بدن‌هایی گروتسک، مُثله‌شده، اگزوتیک و کالایی‌شده، نشانه‌گذاری و برجسته‌سازی می‌شود و بر مبنای ارزش‌گذاری بازار محور در زیستی نامرئی به شیءواره‌ای نئولیبرالی در بازار هنر تقلیل می‌یابد.

***کلمات کلیدی:***

***فرودست، نئولیبرالیسم، نشانه‌شناسی اجتماعی، تصویر عکاسانه، عکاسی مستند ایران***

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه ارشد نگارنده اول، با عنوان «تحلیل گفتمان فرودستی در عکس‌های مستند اجتماعی از دهه ۱۳۵۰ تا دهه ۱۳۹۰» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده سوم و مشاوره نگارنده دوم ارائه شده است.

## مقدمه

فرودستان نه تنها سهم اندکی در سیاست و اقتصاد دارند، بلکه در بازنمایی تصویری نیز سهم کمی دارند. آنها اغلب در سیاست نادیده گرفته می‌شوند، در اقتصاد کم اهمیت ارزیابی می‌شوند و در فرهنگ به حاشیه‌رانده می‌شوند؛ بازنمایی تصویری یکی از سازوکارهایی است که بر القای مفاهیم نادیده انگاشتن و به حاشیه‌راندن فرودست نقش دارد. آنچه پژوهشگران این حوزه بر آن تأکید دارند، عدم خودبسندگی عمل عکاسی و نقش آپارتوسی آن در مناسبات نهادی است که واقعیت را بر اساس سازوکارهای سیاسی ـ فرهنگی به شکلی گزینشی، بازنمایی می‌کند؛ پاره‌هایی از آن را برجسته و پاره‌هایی دیگر را به حاشیه می‌راند. در این مقاله شرح داده خواهد شد که چگونه در فضای فرهنگی ایران و نیز در عکاسی مستند ایران، فرودستان در بستر فرهنگی جامعه به تدریج محو و نامرئی شده‌اند. عکاسی ایران که سهم بسیاری در مردم‌نگاری طبقات پایین جامعه و عکاسی مستند که پیشینهٔ زیادی در ثبت زندگی مردم تهی‌دست دارد، به تدریج در دههٔ گذشته فرودستان را نادیده انگاشته است؛ و یا به نظر می‌آید آنچه از فرودستان بازنمایی می‌شود عموماً مطابق با مفاهیمی است که در راستای سیاست‌های حاکم بر جامعه است. در این مقاله این پرسش دنبال می‌گردد که فرودستان در مجموعه آثار عکاسان مستند جریان اصلی عکاسیِ دههٔ ۱۳۹۰ چگونه بازنمایی شدند؟

بازنمایی تصویری فرودستان را باید در بستر تحولات اجتماعی دنبال کرد. همان‌گونه که در آستانهٔ انقلاب‌ها و جنگ‌ها، فرودستان فراخوانده و به عنوان نیروی سیاسی به صحنه آورده می‌شدند؛ عکاسی نیز فرودستان و به حاشیه رانده شده‌ها را به مرکز تصویر می‌آورد. با تحولات پس از انقلاب و جنگ که جامعه به سوی نظم جدید و ثبات طبقات مسلط پیش می‌رود، فرودستان رفته رفته به حاشیه رانده می‌شوند. در این مقاله ضمن بررسی تحولات اجتماعی ایران و چگونگی بازنمایی تصویری فرودستان به دههٔ ۱۳۹۰ و جریان اصلی عکاسی می‌پردازیم که چگونه با سیاست‌های نئولیبرالیستی، برنامه‌های خصوصی‌سازی و اصلاح اقتصادی، موقعیت گروه‌های فرودست و فاقد امتیاز بیش از گذشته به حاشیه‌رانده و به عنوان نیروهای غیرمولد، ناکارآمد و سربار جامعه نادیده گرفته شدند؛ اما عکاسی مستند در این دهه چگونه فرودستان را تصویر کرده است؟ برای پاسخ به این پرسش با ذکر این نکته که جامعهٔ هدف ما، مجموعه عکس‌های مستند جریان اصلی هستند یعنی آن دسته از تولیدات تصویری که در نشریات، مجلات، گالری‌ها و جشنواره‌های داخلی و خارجی به نمایش درآمده‌اند؛ با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به تحلیل دو مجموعه عکس «میدان غار» (حامد سوداچی، ۱۳۹۵) و «رانده شده از بهشت» (هاشم شاکری، ۱۳۹۷) پرداخته می‌شود تا دلالت‌های اجتماعی و فرهنگی عکس‌ها تحلیل شوند و بدین ترتیب سازوکار بازنمایی تصویری فرودستان در عکس‌ها آشکار گردد.

## روش‌شناسی: نشانه‌شناسی اجتماعی

عکس متن اجتماعی است. نظامی از نشانه‌های اجتماعی است که فراتر از دلالت‌های هنری به بافت اجتماعی و فرهنگی دلالت دارند. لذا نشانه‌شناسی اجتماعی روشی مناسب برای خوانش عکس است. کرس و ون‌لیون[1](۱۳۹۸) در کتاب «خوانش تصاویر؛ دستور طراحی بصری»، با موضوعیت بخشیدن به گفتمان‌های غیرکلامی نظیر نقاشی، عکاسی، فیلم وغیره، به بررسی جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌ها در این متون می‌پردازند. اساس این شیوه بر پایهٔ سه فرانقش، برآمده از الگوی زبان‌شناسی کارکردگرای[3] هالیدی[4] در شناخت نقش‌های متفاوت زبان است؛ به همین سبب ساختارهای دستوری زبان منبعی برای تفسیر نظام‌های رمزگذاریِ تجارب و ساختار عمل اجتماعی محسوب می‌شود و درست به همین شکل قابل تعمیم به بررسی ساختار تصویر در واکاوی ساختار عمل اجتماعی است (کرس و ون‌لیون، ۱۳۹۸: ۱ـ۲) همچنین در تحلیل‌ها، رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی را درپیش می‌گیرند چراکه تمامی رویکردهای تحلیل گفتمان در این نکته که متن و معنای آن محصول ایدئولوژی پنهان در پس نهادهای اجتماعی است، اشتراک نظر دارند (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۶).

سه سطح تحلیل معنایی برای تصویر عبارتند از: ۱ـ معنای بازنمودی، ۲ـ معنای تعاملی، ۳ـ معنای ترکیبی. در نشانه‌شناسی اجتماعی از اصطلاح مشارکت کنندگان برای عناصر به تصویر درآمده استفاده می‌شود. در این نشانه‌شناسی نگاه، تولیدو ارائهٔ تصویر، عملی اجتماعی است. در سطح تحلیل معنای بازنمودی، تأکید بر الگوهایی است که بر حسب کارکردشان در روابط مشارکت‌کنندگان در تصویر بررسی می‌شوند. ساختار نحوی در سطح بازنمودی مشتمل بر دو الگوی روایی و مفهومی است. در الگوی روایی بردار کنشی وجود دارد و این بدان معناست در متن تصویری، نقش مشارکت‌کنندگان در تصویر، نقش فعال در عمل نگاه و نقش منفعل یا موضوع نگاه قابل بررسی و بازیابی است. (کرس و ون‌لیون: ۱۳۹۸: ۴۹). از سوی دیگر الگوی مفهومی مرتبط با تصاویری است که فاقد بردار کنشی هستند و اغلب به توصیف، تحلیل و طبقه‌بندی مکان‌ها، اشخاص و چیزها می‌پردازند. در این الگو، هویت مشارکت‌کنندگان در تصویر بر اساس ساختار نمادین تعریف و در علایم تصویری برجسته‌سازی می‌شود (جوویفت و اویاما، ۲۰۰۱: ۱۴۰ـ۱۴۳، نقل از سجودی و حقایق، ۱۳۹۴). از نظر کرس و ون‌لیون، در حالی که الگوی روایی به روایت‌ها، کنش‌ها و فرآیندهای متغیر می‌پردازد، الگوی مفهومی، ساختار بلاغی تصویر را به سمت استعاره و مجاز می‌برد و مفاهیم متفاوتی از کارکردهای نمادین را ممکن می‌سازد (کرس و ون‌لیون، ۱۳۹۸: ۶۰).

در سطح تحلیل معنای تعاملی، برقراری ارتباط بین مشارکت‌کنندگان تصویر یا مخاطبین و نیز چگونگی تعامل تولیدکنندهٔ متن و مخاطب مورد بررسی واقع می‌شود. این تعامل که در هنگام مواجههٔ مخاطب با متن صورت می‌گیرد غالباً با غیاب تولیدکنندهٔ متن همراه است. آنچه سبب تعامل می‌شود خود تصویر و دانشی است برآمده از منابع ارتباطی که در واقع نوعی آگاهی منتج از تصویر رمزگذاری شده در شیوهٔ روابط و عمل اجتماعی است. مراد از تولیدکننده، نهاد اجتماعی است که مؤلف اثر، بخشی از آن و متن برساختهٔ آن است چراکه اندیشهٔ مولف درون گفتمان و شبکهٔ بینامتنی شکل می‌گیرد (همان: ۹۴ـ۹۵). سه عامل اصلی در تحلیل سطح تعاملی، فاصلهٔ اجتماعی، تماس و زاویه دید است. اینکه چگونه بین مخاطب و تصویر فاصله‌گذاری می‌شود و یا چطور با تغییر زاویه دید، واقعیت تغییر می‌کند و بر مخاطب اثر می‌گذارد. زاویهٔ دید تراز، بالا و یا از پایین، هر یک مفاهیم متفاوتی را انتقال می‌دهند و یا نمای نزدیک ونمای دور در ایجاد حس فاصله اثرگذارند. همچنین حالات بدن و چهره مشارکت‌کنندگان تصویر برای مخاطب مفاهیم متفاوتی ایجاد می‌سازد (جوویفت و اویاما، ۲۰۰۱: ۱۳۵ نقل از سجودی و حقایق، ۱۳۹۴). از نظر کرس و ون‌لیون که تماس را به مفهوم دیدگانی و چشمی تغییر می‌کنند، تماس به دو دستهٔ نگاه تقاضا و نگاه عرضه تقسیم می‌شود که اولی به سمت مخاطب هدایت شده و دومی از او دور می‌گردد (کرس و ون‌لیون، ۱۳۹۸: ۱۴۸). بحثِ فاصلهٔ اجتماعی نیز به سه دستهٔ صمیمانه (شخصی)، اجتماعی، غیرشخصی قابل تقسیم است که تمرکز بر فاصله‌های اجتماعی و طبقاتی، تفاوت‌های فرهنگی و دوگانهٔ خود و دیگری است (همان).

سطح تحلیل ترکیبی، یکی شدن عناصر تصویر در یک کل معنادار است که سه عامل برجسته‌سازی، ارزش اطلاعاتی و قاب‌بندی، معناهای بازنمودی و تعاملی را ترکیب می‌کنند. اینکه چه نمادهایی در تصویر برجسته‌سازی و رمزگذاری شده‌اند، همچنین محل قرارگیری عناصر تصویر (مرکز، چپ، راست، حاشیه، ...) و در نهایت قاب‌بندی عناصر تصویر که بر هویت‌بخشی آنها ایفای نقش می‌کند، به یک کل معنادار می‌انجامد (همان، ۱۳۹۸: ۱۷۷). در مجموع کوشش نشانه‌شناسی اجتماعی، بررسی ساختار تصویر در جهت تحلیل معنای آن است و این معنا از متنی به متن دیگر با توجه به منابع نشانه‌ای آن متغیر است.

این مقاله قصد دارد با روش نشانه‌شناسی اجتماعی، با اتکا بر الگوی نشانه‌شناسی تصویر کرس و ون‌لیوون به شناسایی عناصر بازنمود شده، و نیز مطالعهٔ تعامل مخاطب و شرکت‌کنندگان تصویر بپردازد و با تشریح ترکیب‌بندی عناصر در تحلیل ترکیبی به بازیابی نشانه‌های برجسته‌سازی شده در تصویر فرودستی بر بستر سیاست‌های نئولیبرالی و جامعهٔ مصرفی دههٔ ۱۳۹۰دست یابد. برای این منظور بر دو نمونهٔ پژوهی از مجموعه عکس‌های مستند این دههٔ ۱۳۹۰ متمرکز خواهیم شد که تقریباً در روند جریان اصلی عکاسی ایران، شاخصه‌های این دهه را در خود حمل می‌کنند. مجموعه عکس «میدان غار» (۱۳۹۵) اثر حامد سوداچی که با سه بار نمایش عمومی در گالری و فضای خیابانی، مجموعه‌ای شناخته شده است و مجموعهٔ «رانده شده از بهشت» (۱۳۹۷) اثر هاشم شاکری که برنده جوایز معتبر داخلی، خارجی و بین‌المللی است.

## پیشینه پژوهش

در سال‌های انقلاب و پس از آن مجموعه عکس‌های بسیاری از گروه‌های فرودست گردآوری شده است؛ مجموعه‌هایی چون «سه‌گانهٔ کارگر، روسپی و مجنون» از کاوه گلستان و یا مجموعه عکس‌هایی از ساسان مویدی از «کانون اصلاح و تربیت»، «سالمندان کهریزک» و «مصدومان شیمیایی حلبچه در بیمارستان»؛ عکس‌هایی از ناهید رنجبر «زنان در زندان» تا بازنمایی‌های مهاجرین شهری در «گمرک» اثر پیمان هوشمندزاده و بسیاری دیگر از این دست. اما آنچه در اینجا اهمیت دارد تقریباً در متون نظری و پژوهشی به تحلیل این مجموعه عکس‌ها آنچنان که باید پرداخته نشده است. در ادامه به پیشینه‌های نظری مرتبط با حیطهٔ این مقاله به اختصار پرداخته شده است.

در ایران، مطالعات فرودستی عمدتاً بر فقر یا تهی‌دستی متمرکز است. صدیقه پیری (۱۳۹۵) در «تبارشناسی گفتمان‌های تاریخی فقر در ایران»، دو گفتمان مسلط، «گفتمان اخلاق‌گرا» و «گفتمان مدیریت‌گرا» را تفکیک می‌کند. در گفتمان اخلاق‌گرا، فقر، «مسئله» نیست؛ اما در گفتمان «مدیریت‌گرا»، با مسئله‌مندشدن فقر، انسان فقیر، نامرئی و دوگانهٔ فقیر و غنی به غایت خود می‌رسد. در این «رویکرد آسیب‌شناسانه»، که فقر تهدیدی تراژیک و واقعیتی نگران‌کننده است، فقیر به عنوان ندار و کج‌رو صورت‌بندی می‌شود. این رویکرد آسیب‌شناسانه به فرودست که بعد از ورود مدرنیته به ایران شکل گرفته، به نحوی سر آغاز رویکردی است که در دهه‌های پس از آن و بالاخص نئولیبرالیسمِ دههٔ ۱۳۹۰ (مد نظر مقالهٔ حاضر)، حاکم است.

سیما حسن‌دخت فیروز (۱۴۰۰) در «تبارشناسی میدان واژگانی فرودست» سه میدان را برای بازنمایی فرودست برمی‌شمارد؛ ورود واژهٔ «رنجبر» از دههٔ ۱۳۳۰؛ سپس ورود «مستضعف» و حضورش تا کمی بعد از انقلاب اسلامی و نهایتاً «قشر آسیب‌پذیر و دهک‌پایین» در دهه‌های متأخر. به طور کل بازنمایی فرودستان دو شکل امکان یافته است؛ اول رویکردی سوژه‌ساز و فرودست به مثابه سوژه‌ای مبارز؛ دوم، «رویکردی آسیب‌شناسانه» که در راستای برنامه‌های توسعهٔ نظم جدید، فرودست به عنوان قشرآسیب‌پذیر، دهک پایین و کمتر برخوردار، مدیریت می‌شود. این مقاله نیز با تمرکز بر مفهوم واژگانی فرودست، با تأکید بر رویکرد آسیب‌شناسانه، استحاله یافتن و در ادامه به انقیاد درآمدن هویت فرودست را در واژگان سال‌های پس از انقلاب نتیجه می‌گیرد که در مسیر مقالهٔ پیش‌رو از این واژگان استفاده شده است.

ساره امیری و محمدرضا مریدی (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «اسطورهٔ فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز»، با تحلیل بازنمایی فقر در سینمای دههٔ ۱۳۹۰ نتیجه می‌گیرند که در جامعهٔ مصرفی، بازتولید کلیشه‌های فرهنگی در جهت به‌حاشیه‌رانی فقرا، به برساخت فقرای تقدیرگرا، تبعیدی و مقصر می‌انجامد. مقالهٔ «تصویر فرودستان در اینستاگرام؛ مطالهٔ موردی زنان بی‌خانمان بهبودیافته» (۱۳۹۹)، با تحلیل زندگی روزمرهٔ زنان بی‌خانمان به عنوان بخشی از فرودستان اجتماعی در اینستاگرام، حضور در فضای مجازی بواسطهٔ عکس را شکلی از مقاومت و کارکردی جبران‌کننده برای این زنان می‌داند که با نمایش یک خود جدید در شباهت با طبقهٔ متوسط (رو به پایین) سعی به عبور از تصویر گذشتهٔ فرودستانهٔ خود دارند. در واقع این مقاله به تصویر فرودست از زاویه نگاه خود فرودست و مقاومتش در برابر به حاشیه‌رانی، تمرکز دارد. مقالهٔ «تهی‌دست شهری و فقر در تجربهٔ فیلم‌ساز ایرانی: تحلیل تصویر زندگی تهی‌دستان شهری در سینمای ایران دههٔ ۱۳۹۰» (۱۴۰۱)، با بررسی خط‌مشی فیلم‌های سینمایی دههٔ ۱۳۹۰در تصویرکشیدن زیست روزمرهٔ تهی‌دستان شهری، تلاش عامدانهٔ فیلمساز را برای ارائهٔ برساختی معیوب از واقعیت و یا تصویری تماشایی، شناسایی می‌کند. تثبیت گفتمان «مجرم‌سازی» از تهی‌دستان و به حاشیه‌راندن هرچه بیشتر، ماحصل این آثار و روایت زیست فرودستان در قالب حاشیه‌ای بر متن اصلی، امری قبیح، مجرمانه و آسیب‌شناسانه است. این آثار نه برای حقیقت‌گویی که به قالب کالاهایی باب میل نوعی نوکیسه‌گی و ذائقهٔ مصرف نمایشی هستند. در مقالات سینمایی ذکر شده نتایج حاصله مسیر را بر نشانه‌شناسی تصویری عکس هموار می‌سازد با این تفاوت که تمرکز بر مدیوم سینما بوده است.

امیرابراهیمی، مقیم‌نژاد و مریدی (۱۴۰۲)، در مقالهٔ «تحلیل گفتمان فرودستی: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان در ایران از دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰»، به سه صورت‌بندی کلی از بازنمایی فرودست می‌رسند. اول دههٔ ۱۳۵۰، گفتمان اجتماعی و به صحنه‌آوردن فرودست

با بازنمایی سوژه‌محور بدن‌هایی آرمان‌های و انقلابی؛ دوم دهۀ ۱۳۷۰، گفتمان فرهنگی و استحالۀ مرئی‌شدۀ فرودست در نهاد گالری با بدن‌هایی نابهنجار و منفعل. سوم دهۀ ۱۳۹۰، گفتمان نامرئی‌کردن فرودست که با هژمونیک شدن گفتمان سیاسی در استقرار معیارهای نئولیبرالی همراه است؛ عکاسی مستند اجتماعی، فرودست را در بدن‌هایی شی‌واره و کالایی‌شده در نامکان‌ها نامرئی می‌سازد. این مقاله که با روش تحلیل گفتمان به گزاره‌های برجسته‌سازی شده در گفتمان‌های هژمونیک هر دوره پرداخته است در رویکردی مشابه با مقالۀ حاضر قرار دارد با این تفاوت که در این مقاله تمرکز بر عکاسی دهۀ ۱۳۹۰ به روش نشانه‌شناسی اجتماعی است.

در پژوهش‌های غیرفارسی در بحث از عکاسی؛ فرودستان و سرمایه‌داری؛ آلن سکولا (۱۳۸۸)، در مقالۀ «عکاسی در میانۀ کار و سرمایه»، نشان می‌دهد که عکاسی مدیومی بی‌طرف نبوده و تصاویر عکاسانه به سازوکارهای اجتماعی و اقتصادی مرتبط است. او به نقش عکاسی به عنوان دستگاهی فرهنگی در برساخت روایت کارگر و استعمار او درگفتمان مسلط سرمایه‌داری تأکید می‌کند. همچنین وی(۱۳۸۸)، در مقالۀ «بایگانی و تن»، به روابط میان عکاسی، بایگانی‌ها و بازنمایی فرودستان می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که تصاویر بایگانی، معیارهای گفتمان مسلط را برجسته می‌سازد و بدین طریق صدای فرودست را طرد می‌کند و او را به حاشیه می‌راند.

کریستوفر پینی (۱۹۹۲) در مقالۀ « تاریخ‌های موازی مردم‌شناسی و عکاسی» بر بازنمایی فرودست در عکاسی تمرکز کرده است، او با مطالعۀ تصاویر عکاسانه، نگاه خیرۀ سرمایه‌داری و انقیاد سوژۀ فرودست را بازیابی می‌کند و نقش عکاسی را تولید تصویر تضاد در برساخت فرودست به مثابه «دیگری» و تقویت این کلیشه‌سازی می‌داند.

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که عموماً تصاویر فرودستان در رویکردی آسیب‌شناسانه به نشانه‌های اجتماعیِ تقریباً مشخصی منتهی می‌شود که رفتارهای مجرمانه و قبیح، بدن‌های ناکارآمد و مقصر و شی‌واره‌های کالایی‌شده در منطق جامعۀ سرمایه‌داری از آن جمله‌اند. در پژوهش‌های جامعه‌شناختی و ادبیات به وضوح، به رویکرد آسیب‌شناسانه‌ای که در ایران بر مفاهیم هویتی گروه‌های فرودست سیطره دارد اذعان می‌گردد. در مباحث حوزۀ سینما نیز رد همین رویکرد آسیب‌شناسانه در جریان اصلی سینمای ایران دیده می‌شود که به نوعی بازنمایی سازوکارهای مسلط بر جامعه است. در پژوهش عکس‌محور ذکر شده نیز با تمرکز بر جریان اصلی عکاسی ایران به نتایج مشابه‌ای برمی‌خوریم با ذکر این نکته که در بررسی عکس‌های صفحات مجازی در مقاله‌ای دیگر، تفاوت در نوع بازنمایی رخ می‌دهد چرا که این‌بار تولیدکنندۀ تصویر، فرودستی است که سعی دارد خود را شبیه به طبقه‌ای دیگر بازنمایی کند و این امر خود دالی قوی بر آن است که رویکرد آسیب‌شناسانه و فاصله‌گذاری اجتماعی بر شیوۀ بازنمایی، حتی از سمت فرودست نیز به همین منوال است. فرودست نه در پی بازنمایی خویش که در پی حذف فاصلۀ اجتماعی خود و جامعه است. این مسیر پژوهشی ما را بر آن می‌دارد تا این‌بار با تمرکز بر نشانه‌شناسی اجتماعی، تصاویر عکاسانه در ایرانِ دهۀ ۱۳۹۰ مورد مطالعه قرار دهیم تا بتوانیم از خلال عکس‌های موجود از جریان اصلی عکاسی مستند ایران این نتایج را بررسی کنیم. قطعاً در زمینۀ تولید تصاویر عکاسانه، می‌تواند هنوز تصاویری از فرودست در بدنی آرمانگرا و صاحب منزلت وجود داشته باشد اما دستِ کم نقص منابع آرشیوی در حوزۀ عکاسی و ارائه‌های گزینشی در نهادهای ذی‌ربط که همسو با سازوکارهای سیاسی ـ فرهنگی است، این موارد را از مرکز مطالعاتی دور می‌راند. نکتۀ دیگر پژوهش‌های گستردۀ خارج از جغرافیای ایران است که عموماً عکاسی را آپاراتوسی متکی به گفتمان‌های مسلط می‌داند و این بدان معناست که آنچه در بستر عکاسی، تصویر می‌شود به نوعی بازنمایی سخن مسلط بر ارکان اجتماع است.

## مبانی نظری پژوهش

به اعتقاد سانتاگ؛[۶] «عکاسی در مقام مستندنگاری، ابزاری در خدمت نگاه طبقۀ مسلط بوده است که کنجکاوی و بی‌تفاوتی همزمانش را در مواجهه با سوژه‌ها، انسان‌گرایی می‌نامد؛ آن نوع انسان‌گرایی که کپر زاغه‌نشینان برایش در حکم جذاب‌ترین دکورها است» (سانتاگ، ۱۳۸۹: ۱۲۳). او با اشاره به عکاسی از فجایعی چون جنگ، شکست، فقر، بیماری و مرگ اذعان می‌دارد که: «احساس معاف بودن از نکبت وبدبختی، تمایل به نگاه کردن به عکس‌های دردآور را برمی‌انگیزد. دور بودن و معاف بودن از رنجِ بی‌واسطه، تضاد موقعیتی را سبب می‌شود که درآن احساس امنیت می‌کنیم. همین دیدن رنج دیگری، ما را به نظاره‌گرانی را بدل می‌کند که رویکردمان

در مواجهه با تصویر رنجِ دیگران، تفاوت چندانی با تأیید وضع موجود نخواهد داشت (همان: ۳۳۶). سانتاگ معتقد است جامعهٔ سرمایه‌داری نیازمند فرهنگی است که بر مبنای تصویر، بتواند با فراهم کردن حجم بالایی مواد سرگرم‌کننده، مردم را از دردهای ناشی از اختلاف طبقاتی، نژادی و جنسیتی به سمت بی‌تفاوتی بکشاند (همان: ۳۵۵). گروه‌هایی که به لحاظ موقعیت اجتماعی، نژاد، طبقه و جنسیت عمدتاً در وضعیت دیگری، به ابژه‌ای استعمارزده برای دوربین بدل می‌شوند، فرودستانی هستند که قصد داریم با نشانه‌شناسی و مطالعهٔ تصویری عکس‌های موجود به درکی از شیوهٔ بازنمایی از آنها برسیم.

واژهٔ «فرودست» به گروه‌هایی در جامعه گفته می‌شود که از نظر سیاسی در ساختار قدرت نادیده گرفته می‌شوند، از نظر اجتماعی در حوزه عمومی به حاشیه رانده می‌شوند، از نظر اقتصادی در قلمرو بازار غیرمولد ارزیابی می‌شوند و از نظر فرهنگی ناهنجار شناخته می‌شوند. اصطلاح فرودست را آنتونیو گرامشی[۸]چنین توصیف کرد که «فرد یا گروهِ رده پایین و در رنج یک جامعهٔ است که تحت سلطهٔ هژمونیکِ طبقهٔ نخبگانِ حاکم، حقوق اساسی مشارکتش در ساختن تاریخ از سوی قدرت انکار می‌شود: (گرامشی، ۱۴۰۲: ۴۶). گرامشی، فرودستان را گروه‌های کارگران و دهقانانی می‌شناخت که توسط رهبر حزب ملی فاشیست، زیر ستم و تبعیض قرار داشتند و تنها راه رها شدن آنان از استیلای گروه‌های حاکم را برچیده‌شدن الگوی ارباب/رعیتی می‌دانست که با رشد آگاهی فرودستان از وابستگیِ گروه غیرنخبه به فرهنگ هژمونیِ[۹]طبقه حاکم، محقق می‌شد.

در حوزه نظری، مطالعات فرودستان در بستر مطالعات پسااستعماری[۱۰]توسعه یافت. همچون پژوهش‌های رانجیت گوها[۱۱]مورخ هندی که به زندگی دهقانان و عاملیت اجتماعی آنها در مبارزات استعماری می‌پردازد که اغلب در تاریخ‌نگاری رسمی چندان جایی ندارند. همچنین مطالعات گایاتری اسپیواک[۱۲](۱۹۸۸)، منتقد پسااستعماری که به روشنی این پرسش را پیش می‌کشد که: آیا فرودستان می‌توانند سخن بگویند؟ اسپیواک به جای ابرواژه‌های سیاسی (مانند ابرواژه‌هایی چون طبقه، ملت، زن، کارگران و استعمارزده)، کلمهٔ فرودست را به کار می‌گیرد که عرصهٔ وسیعی از جایگاه‌های فاعلیت را در بر می‌گیرد؛ اگرچه این جایگاه‌ها پیش‌تر توسط گفتمان‌های مسلط سیاسی تعریف شده‌اند (مورتون، ۱۳۹۲: ۷۵). او گسترهٔ واژهٔ فرودست را به گروه‌های پایین‌تر و کمتر دیده شدهٔ جامعه در تاریخ‌نگاری‌های استعماری و یا ملی ـ بورژوایی جهان سوم بسط می‌دهد؛ فرودست به طور عام، شامل کشاورزان تهی‌دست یا تشکل نیافته، قبیله‌نشینان و کارگران ساده است و به طور خاص، شهروندان زن که به شکلی مضاعف به حاشیه رانده شده‌اند (همان: ۱۰۰). رویکرد انتقادی اسپیواک در پژوهش‌های بسیاری توسعه یافته است.

رویکرد اول در مطالعات فرودستی، که تا به اینجا بیشتر به آن اشاره شد، متأثر از دیدگاه مارکسیستی و پسااستعماری است. این رویکرد با قائل شدن عاملیت برای حاشیه‌نشینان شهری، آنان را به مثابه توده‌های زحمت‌کشی می‌نگرند که ممکن است پتانسیلِ ائتلاف با طبقهٔ کارگر را داشته باشند و زمینه‌های تغییر ایجاد کنند. همچنین به عنوان گروه‌هایی مطالعه می‌کنند که در تاریخ مبارزات نقش داشته‌اند اما صدا و عاملیت‌شان از تاریخ‌نگاری پوزیتیویستی حذف شده است. اما مطالعات فرودستی، در دل جریان دیگری از مطالعات اجتماعی به گونه‌ای متفاوت متفاوت دنبال می‌شود.

رویکرد دوم در مطالعات فرودستی که به عنوان کارکردگرایی شناخته می‌شود، فرودستی را به عنوان «خرده فرهنگ» مطالعه می‌کند. همچون مطالعات انسان‌شناس آمریکایی اسکار لوییس[۱۳]که فرودستان را با الگوی «فرهنگ فقر» مطالعه می‌کند و آنها را با ویژگی‌هایی چون تقدیرگرایی، سنت‌گرایی و بزهکاری توصیف می‌کند. همین به اصطلاح نقصان‌های فرهنگی، زندگی فقیرانهٔ فرودستان را بازتولید می‌کند ـ «فرهنگ فقر، یک شیوهٔ زندگی است»ـ (لوئیس، ۱۳۵۳: ۱۲۶). بدین ترتیب، فرودستان از جریان اصلی زندگی شهری جدا و به عنوان انسان حاشیه‌ای برساخته می‌شود. همین دیدگاه، به «خرده‌فرهنگ کج‌رو» می‌رسد که عمدتاً از علاقهٔ ایدئولوژیک به برساختن یک «دیگری» برای «گروه‌های به‌هنجار» مانند طبقات متوسط شهری نشأت می‌گیرد (صادقی، ۱۳۹۷: ۱۹).

رویکرد سوم در مطالعات فرودستی دیدگاه «توانمندسازی اجتماعی» است. این رویکرد نه فرودستان را عاملیت‌های انقلابی برای تغییر و نه نیروهای منفعل اجتماعی می‌داند؛ بلکه ذیل گفتمان «توانمندسازی اجتماع محلی» آنها را به عنوان نیروی مولد دوباره پرورش می‌دهد. این دیدگاه فرودستان را از «جمعیت حاشیه‌ای و کژکردار» به «نیروی کارکردی» و «شهروند بازار» تبدیل می‌کند. این رویکرد

در درون سیاست‌های نولیبرالیستی، برنامه‌های بانک جهانی، سیاست‌گذاران محافظه‌کار و شمار زیادی از محققان و دانشگاهیان حمایت می‌شود و با تولید و نشر مفاهیمی مانند «توانمندسازی»، «بهسازی مشارکتی» و «کارآفرینی»، در مسیر تثبیت برنامهٔ تعدیل ساختاری عمل می‌کنند (صادقی، ۱۳۹۷: ۲۲ـ۲۶). اما نئولیبرالیسم[۴] اصولاً چه مفاهیمی را در برمی‌گیرد و چه نقشی در برساخت فرودست دارد؟

از منظر دیوید هاروی[۵] در کتاب «نئولیبرالیسم، تاریخ مختصر»، نئولیبرالیسم نظریه‌ای دربارهٔ روش‌هایی در اقتصاد سیاسی است که با هدف رفاه افراد، راه را برای تحقق مهارت فردی و آزادی در کارآفرینی می‌گشاید که این امر درون ساختار نهادی با ویژگی مالکیت خصوصی قدرتمند، بازار و تجارت آزاد، به وقوع می‌پیوندد (هاروی، ۱۳۸۶: ۸). هاروی معتقد است که نئولیبرالیسم یک پروژهٔ طبقاتی است که توسط اندیشهٔ لیبرال، بر جامعه استیلا می‌یابد و سلطهٔ طبقاتی را تحمیل می‌کند (همان:۴۷). او با نقل از دیوید م. کوتز[۶] بیان می‌دارد که ساختار نئولیبرالیسم، بر پایهٔ تسلط کامل سرمایه بر نیروی کار است که در آن یک طبقهٔ اجتماعی به سبب بی‌ثباتی در اجرای برنامه‌های نئولیبرال، دچار بحران‌های حاد اجتماعی ـ اقتصادی اعم از عدم امنیت و از خودبیگانگی می‌شود.[۱۷] در این ساختار دولت کوچکترین نقش را دارد، تنها در حوزهٔ امنیت ملی و دفاع ملی فعالیت می‌کند و در زمینه‌هایی چون عدالت و تأمین اجتماعی خود را عقب می‌کشد (همان: ۳۶). بسیاری از نظریه‌پردازان انتقادی چنین فضایی را در گسترش منطق نئولیبرالی، به شهر نئولیبرالی تعبیر می‌کنند که بازارمحور است و بیشتر بر منطق بازار شکل می‌گیرد تا نیازهای شهروندان. شهر نئولیبرال در اکثر دیدگاه‌های چپ، شهری تباه‌شده است که در آن سرمایه حکم می‌راند، ثروتمندان بهره‌مند و فرودستان به تله افتاده‌اند. هاروی معتقد است: «زیر لوای نئولیبرال‌سازی چهرهٔ کارگر دورانداختنی و یک‌بار مصرف در صحنهٔ جهانی ظاهر می‌شود. روایت‌ها حاکی از شرایط کاریِ استبدادی و وحشتناک در بیگاری‌خانه‌های جهان است که در مورد کارگران زن، وضعیت از این نیز نفرت‌انگیزتر می‌شود» (همان: ۲۲۶). او شهرنئولیبرال را شهری چپاولگر می‌داند که به کمک سیاست انباشت، طبقات پایین را غارت می‌کند. دستاورد نئولیبرال‌سازی، بازتولید ناعادلانهٔ ثروت به مدد سازوکارهایی چون خصوصی‌سازی و کالایی‌سازی است و در آن به نفع احیای قدرت طبقاتی، طبقات پایین متحمل هزینه می‌شوند (صادقی، ۱۴۰۱: ۱۲).

ایران در دهه پس از جنگ، برای بازسازی جامعه بیش از همه به سرمایه نیاز داشت. لذا سیاست‌های تعدیل سیاسی برای فروش بیشتر نفت و سیاست تعدیل اقتصادی برای دریافت وام از صندوق بین‌المللی پول را در پیش گرفت. به این ترتیب از دهه ۱۳۷۰ ایران به نقش‌پذیری در بازارجهانی بود. یکی از محورهای تعدیل اقتصادی توسعه خصوصی‌سازی بود که در سال ۱۳۷۹ در برنامه سوم توسعه تصویب شد. از نظر سیاسی، برنامه‌های خصوصی‌سازی نوعی دوری از سیاست‌های انقلابی دهه ۱۳۶۰ بود که بر سهام عمومی و شرکت‌های تعاونی ملی متکی بود. در این چرخش سیاسی و اقتصادی، خصوصی‌سازی به شیوه‌ای صورت پذیرفت که طبق آمار واگذاری‌ها به تفکیک بازار عرضه در سال ۱۳۸۹، بیش از ۹۶ درصد واگذاری‌ها از طریق بازار عرضه سهام بلوکی صورت گرفت که مردم عادی توان حضور در آن را نداشتند؛ با حذف یارانه‌ها در مسیر سرمایه‌داری و نقش‌پذیری در بازار جهانی، ایران در سال ۱۳۷۹موفق به دریافت وام شد (حسینی‌مقدم، ۱۳۹۰: ۲۰۲). ایران از یک سو بر مبنای «فرهنگ انقلابی» از سیاست‌های لیبرالی دوری می‌کرد و لیبرالیسم را غربی سازی اقتصاد می‌دانست؛ از سوی دیگر بر مبنای «سیاست بازار» از خصوصی‌سازی استقبال می‌کرد. لذا سیاستی شبه‌لیبرالیستی از انکار بازار/استقبال از بازار در پیش گرفت؛ و با شکل دادن به طبقه‌ای شبه‌دولتی (به عنوان گروه‌های استراتژیک)، و نظامی شبه‌خصوصی (با خصوصی‌سازی دولتی یا خصولتی) به سمت نئولیبرالیسم در دهه ۱۳۹۰ حرکت کرد. سیاست نولیبرالیستی که هم نقش دولت را در بازار آزاد کم‌رنگ نشان می‌دهد و هم به صورت پنهان مداخله دولت را (با شرکت‌های شبه‌خصوصی) را به حداکثر می‌رساند. به این ترتیب موقعیت طبقه مسلط را تثبیت می‌کند. در این سیاستِ جدید گروه‌های فرودست، همچون برهم‌زنندگان نظم و تهدید اجتماعی هستند که انکار و پنهان می‌شوند یا باید کنترل و طرد شوند.

با توجه به این امر که فرودستان در تصاویر عکاسانهٔ سال‌های انقلاب (۱۳۵۰ و ۱۳۶۰) نیروهای تغییر دهنده و سرنوشت ساز بودند، اما در دهه‌های پساانقلاب (دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰) رفته رفته به گروه‌های خاموش و استحاله‌یافته در بدن‌هایی منفعل در تصاویر بدل شدند (امیرابراهیمی، مریدی و مقیم‌نژاد : ۱۴۰۲)، در پی آن هستیم که با بررسی نمونه‌هایی از عکاسی دهۀ ۱۳۹۰ به بازیابی نشانه‌های

اجتماعی تصاویر این دهه در مفهوم‌سازی فرودست بپردازیم چرا که بی‌گمان بازنمایی عکاسانه که تا پیش از این نیز حاوی مفاهیم نشانه‌ای بوده است، همچنان می‌تواند به عنوان یک متن قابل تأمل مورد توجه واقع شود.

## نمونه پژوهی اول: مجموعه عکس «میدان غار»

مجموعهٔ «میدان غار» اثر *حامد سوداچی*، با تمرکز بر اعتیاد، هویت فرودست را در مقام «گروه‌های نامولد» و حتی مضر برای اجتماع، به عرصهٔ بازنمایی می‌کشاند. معتادها با چهره‌های فروریخته، پوشش کهنه، خیابان‌خواب، ولگرد، مجرم و در مجموع با بدن‌های ناکارآمد و نابهنجار، فرد را نه به عنوان سوژهٔ فرودست که به مثابه ابژهٔ معتاد بازنمایی می‌کند.

### معنای بازنمودی: الگوی بصری، چیدمان، اجزای همراه

در تصاویر این مجموعه چهره‌ها عموماً سرافکنده و بدون نگاه به دوربین هستند. در هر فریم تنها یک فرد بازنمایی شده است، عموماً نگاهی به جایی ندارد و عناصر دیگر تصویر تقریباً هیچ هستند و نامکان را القا می‌کنند. می‌توان گفت در این تصاویر الگوی بردار کنشی وجود ندارد چرا که شرکت‌کنندهٔ تصویر در یک جداافتادگی و بدون هیچ ارتباطی با سایر عناصر، به تصویر کشیده شده است؛ در نتیجه این تصاویر از الگوی روایتی تبعیت نمی‌کنند و بر پایهٔ الگوی مفهومی، شکل گرفته‌اند. مفاهیمی که در جهت برساخت ابژهٔ معتاد برجسته‌سازی شده است، در کادر مربعِ فاقد پویایی در اکثر مواقع هیچ کنشی برای شرکت‌کنندهٔ محبوس در مرکز کادر تصویر باقی نمی‌گذارد. کادری که هیچ پلانی ندارد و روایتی را پی نمی‌گیرد، بلکه با تکیه بر حذف سایر عناصر تصویری دلالتی بر نامکانی می‌افزاید که در آن شمایل منقاد و از ریخت‌افتادهٔ فرودست را برمی‌سازد و بر «غیرمولد» بودن آن در معیارهای نئولیبرالی تأکید می‌کند.

### معنای تعاملی: تماس، فاصلهٔ اجتماعی، رمزگان بدن

عنوان‌گذاری مجموعه، نام مکانی است که زیست این افراد را مشخصاً به هویت آنان الصاق می‌کند؛ مکانی که نشانی از اعتیاد را در حافظهٔ جمعی شهر دارد ـ «میدان غار» ـ مکان عنصر مهمی در استیلای قدرت و به انقیاد درآوردن سوژه است. این عنوان یک پیش‌داوری را برای رویارویی با تصاویر به ارمغان می‌آورد که در مواجههٔ مخاطب با تصویر بر پایهٔ اطلاعات و دانش از پیش موجود شکل می‌گیرد. این دانش بر پایهٔ گفتمان هژمونیک، افراد معتاد را علاوه بر ناکارآمد بودن، بزه‌کار و مجرمان بالقوه معرفی می‌کند که فضای زیست‌شان در «میدان غار» زیستی دور از فضای اصلی شهر است و عملاً نامکانی خارج از اجتماع محسوب می‌شود. سکولا (۱۳۸۸)، عکاسی را در جایگاه ابزار مشاهده، طبقه‌بندی و کنترلگری نهادی می‌داند که در یک نظام بازنمایی دوگانه هم می‌تواند کارکردی سرکوبگرانه داشته باشد و هم محترمانه. از دید او کارگران، بی‌خانمان‌ها، فقرا و مجرمان یکی پس از دیگری عکاسی می‌شدند؛ سوژه‌های تک‌افتاده و محصور که تابع نگاه ناظر بودند و کوچک‌ترین جزییات حالات آنها مورد محاسبهٔ دقیق قرار می‌گرفت.

در این تصاویر یک مانع میان بیننده و شرکت‌کنندهٔ تصویر ایجاد شده است که در خود نوعی از احساس عدم ارتباط و عدم تماس را دارد (کرس و ون‌لیون، ۱۳۹۸) دانش‌های از پیش تعریف‌شده در درک مخاطب، با نشانه‌هایی چون چهره ژولیده، پوست آسیب‌دیده و دندان‌های ریخته در زن معتاد و اقدام او به آرایش خویش، وضعیتی منزجرکننده را در سطح تماس تعاملی شکل می‌دهند (تصویر شمارهٔ ۱). این وضعیت به همراه جداافتادگی و نامکانی فرودست، هویت او را در چهره‌ای غیرمولد و مضر در معیارهای نئولیبرالی برمی‌سازد و منجر به طرد اجتماعی او می‌شود. سالی میلر از دیوید گرین[۸](۱۹۸۵) نقل می‌کند که: «درک عکس‌ها نه به علت ظواهر واقعی‌شان که به خاطر ارتباط آنها با طیف وسیعی از گفتمان‌ها، بازنمایی‌ها و دلالت‌هایی است که بدن در حکم رشتهٔ پیوند شبکه‌ای از روش‌های جدید مراقبت و سندسازی قرار می‌گیرد و به نوعی حاوی گونه‌ای نشانه‌شناسی جسمانی است» (میلر، ۱۴۰۱: ۳۱). در تصویر فرودستیِ دههٔ ۱۳۹۰، با برجسته‌سازی چهرهٔ منزجرکننده و خطرناک فرودست، آن را منفعت طلبی بی‌مصرف و مضر برای اجتماع تعریف می‌کند.

(تصویر شمارهٔ ۱)، سوداچی، حامد (۱۳۹۵). از مجموعه «میدان غار». منبع: https://darz.art/fa/artists/hamed-sodachi

در ویژگی فاصله‌گذاری در معنای تعاملی، از منظر کرس و ون‌لیون (۱۳۹۸)، فاصلهٔ اجتماعی به سه شاخهٔ شخصی، اجتماعی و غیر شخصی تقسیم می‌شود. در تصاویر «میدان غار»، هیچ‌گونه احساس همدلی یا نزدیکی بین مخاطب و شرکت‌کنندهٔ تصویر به وجود نمی‌آید و بر عکس آنچه انتقال می‌یابد فاصله‌گذاری در جهت طرد اجتماعی است که فرودست را در طبقه‌ای دون و مخاطب را در طبقهٔ بالای اجتماعی قرار می‌دهد. این امر که خود برآمده از رویکرد سرمایه‌داری است به تحسین بدن کلاسیک و تقبیح بدن گروتسک منجر می‌شود. در باب طبقه و بازنمایی بدن، ولز از نوبرت الیاس(۱۹۳۹)، نقل می‌کند: «تاریخِ رویکردهایی که نسبت به بدن وجود داشته در فهم ارتباط تنفر با طبقه، دارای اهمیت است». با تحول جامعهٔ فئودالی به نظام سرمایه‌داری، طبقات مسلط برای حفظ هژمونیِ سیاسی خود رویکردهایی اتخاذ کردند که عمده‌ترین آن اِعمال محدودیت در کنترل و نزاکت بدن بود. جامعهٔ سرمایه‌داری به سمت بازنمایی بدن کلاسیک که صاف، فاقد سوراخ و خودبسنده گرایش یافت و ماهیت ناقص و ناتمام بدن را پنهان و مخفی نگه داشت. با تأکید بر فردباوری، بدنی خارج از این استاندارد کلاسیک به ساحت بازنمایی غیرقانونی و پنهانی وارد گشت (ولز، ۱۳۹۰: ۲۲۳ـ۲۲۴). در جامعهٔ مصرفی با معیارهای نئولیبرالی دههٔ ۱۳۹۰، آنچه بیش از هرچیز در تصویر فرودست به عنوان نشانهٔ اجتماعی برجسته می‌شود بدن‌هایی گروتسک[۲۰]متعلق به ساحت غیرقانونی و پنهانی است که به فاصله‌گذاری حداکثری و طرد آن می‌انجامد.

واژهٔ «بدن گروتسک» در برابر «بدن آیینی»، نشان‌دهندهٔ بخش زمینی و غیراستعلایی آیین‌هاست که طرد شده و یا به طبقات پایین جامعه رانده شده است. گروتسک معانی انکارشده و تقبیح‌شده را دربرمی‌گیرد. در این رویکرد، دهان گشوده دروازه‌ای است رو به پایین و این نوعی تنزل و از عرش به زیر آمدن است (مریدی، ۱۳۹۸: ۱۸۰ـ۱۸۳). در عکسی از این مجموعه (تصویر شمارهٔ ۲)، زنی مسن بازنمایی می‌شود که به خواست عکاس دهان خود را گشوده است. آنچه در مرکز تصویر دیده می‌شود، دهانی است گشوده با دندان‌هایی کاملاً سیاه و از بین رفته که تا گلوگاه زن در بدترین فرم بواسطهٔ نزدیکی لنز، همان احساس انزجار و وضعیت مشمئزکنندهٔ عکس‌های قبلی را القا می‌کند. این رویکرد با تکرار دائم تصویر بدن گروتسکِ فرودست، فاصلهٔ اجتماعی را بین مخاطب تصویر و مشارکت‌کنندهٔ تصویر برجسته و دوچندان می‌سازد.

(تصویر شمارهٔ ۲)، سوداچی، حامد (۱۳۹۵). از مجموعه «میدان غار». منبع: https://darz.art/fa/artists/hamed-sodachi

در بخش زاویهٔ دید در معنای تعاملی، تکنیک بکار گرفته شده در خدمت اغراق، به کار بردن لنز واید و نزدیک شدن بیش از حد به سوژه است که سبب اعوجاج و به هم ریختگی فرم‌ها در چهره و بدن می‌گردد. در واقع زاویهٔ دید به القا و برجسته‌سازی هویت غیرمولد و مخرب ابژهٔ معتاد منتهی می‌شود. به هم ریختن عمدی فرم‌ها در اولین گام، دون‌پایگی را به فرودست الصاق می‌کند و با برجسته‌سازی نشانه‌هایی خارج از معیار گفتمان نئولیبرالی که کارآمدی بدن‌هایی کلاسیک در جامعه را می‌طلبد، به طرد فرودست یاری می‌رساند. اغراق و اعوجاج تصویری، با بد فرم ساختن بدن افراد، به استعاره‌ای از خشونت بدل می‌شود که در نهایت مهر تأییدی بر چهرهٔ خطرناک و مضر فرودست در جامعه است. خشونت در کلان‌شهر تهران نه متوجه شهر نئولیبرالی که متوجه معتادینی در شمایل خشونت و ناامنی می‌شود و سرپیکان‌های قضاوت نه به سمت دولت که به سمت فرودستانی گرفته می‌شود که وضعیتشان مدلول خواستگاه نئولیبرالی است. از تمهیدات دیگر، سیاه و سفید کردن و کنتراست بالای تصاویر به جهت تولید بار هنری و جذب نگاه مخاطب در بستر نهاد گالری است. نهادی که عکاس در آن جزیی از تولیدکننده است و درون گفتمان نئولیبرالی به بازتولید تصویر فرودست برای مخاطب فرادست می‌پردازد.

## معنای ترکیبی: ارزش اطلاعات، برجسته‌سازی و قاب

تصاویر این مجموعه در ارزش‌گذاری اطلاعات با در مرکز کادر قرار دادن عناصر اصلی یعنی معتادین، در کادر مربع و فاقد پویایی همانطور که پیش‌تر نیز ذکر شد، الگوی مفهومی را در جهت برجسته‌سازی بدن گروتسک، نابهنجار، مجرم و خطرناک که باید به نامکان و ساحت نامرئی طرد شود، پی می‌گیرد.

در معنای ترکیبی با توجه به قاب تصاویر، عکسی در این مجموعه بازنماییِ تنها یک سرِ خوابیده بر زمین است که یک جفت پوتین نشانه‌ای از قدرت مسلط بالای آن ایستاده است (تصویر شمارهٔ ۳). در الگوی مفهومی این مجموعه، همچنان شاهد هیچ نگاه و کنشی از سمت فرودست نیستیم، مکان پل هوایی عابرپیاده با ظاهری قفس‌گونه است و پوتین نظامی مفهوم مجرم بودن را القا می‌کند. در این عکس با یک سر بریده شده توسط کادر و افتاده به صورت افقی مواجه هستیم. درست در کنار همین سر یک ته سیگار خاموش‌شده افتاده است که تداعی‌کنندهٔ همان بدن فرودست و در اینجا معتاد تمام شده است؛ القای مفهوم ناکارآمدی و ازبین رفتگی فرد. لیندا ناکلین[۱]اذعان دارد که در میان هنرمندان پس از انقلاب، تئودور ژریکو[۲]به خشن‌ترین شکل، مضمون اخته‌سازی نهفته در بازنمایی بدن مذکرِ قطعه قطعه را مورد بهره‌برداری قرار داد (ناکلین، ۱۳۹۹: ۴۹). در تاریخ بازنمایی مدرن، بدن‌های قطعه قطعه در چشم بیننده نه فقط استعاره که در مقام واقعیتی تاریخی جلوه‌گر می‌شوند. نقاشی‌های ژریکو محصول واکنشی هستند که جدا از «مرتبط ساختن بدنِ مُثله شدهٔ انسان با انگارهٔ دائم‌التغییر مدرنیته»؛ با کیفیتی در ساختاربندی عناصر صوری، نه فقط وحشت رمانتیک موقعیت، که بیش از آن، ابژهٔ[۳]خود را با رها ساختن عناصر انسانی در بستر سطح افقی برجسته می‌کنند. ناکلین با نقل از روزالیند کراوس[۴](۱۹۹۳)، بیان می‌دارد که این سطح برعکس سطح منسجم عمودی، خاصیتی «ضدتصعیدی»[۵]دارد و تداعی‌کنندهٔ «ماده‌گرایی پست» است؛ سر بریده تابع قلمرو اشیا می‌شود و عملکرد سابق آن در مقام بااهمیت‌ترین بخش بدن انسان به عنوان پاره‌ای بی‌جان و هولناک بازنمایی می‌شود (نقل در همان: ۵۸). عکاسی که قطع و برش کادر در قاب‌بندی یکی از ویژگی‌های بارزش به عنوان پدیدهٔ مدرن جامعهٔ سرمایه‌داری است، در عکس مذکور، شکلی از بازنمایی گفتمان هژمونیک را به انجام می‌رساند؛ سری بی‌جان و اختگی مردان معتاد از کنش اجتماعی. سری با حالت افقی و در حالت ابژه‌ای ناکارآمد با تأکید بر خاموشی و عدم کنشگری که در ته‌سیگار افتاده بر زمین القای این مفهوم دوچندان می‌گردد. حضور پوتین نظامی با دو پای مقتدر به حالت عمودی که در سطح تعاملی نیز نشانه‌ای از فاصلهٔ اجتماعی در برتری طبقاتی دارد، خود دالی بر قدرت گفتمان مسلط است که در آن فرودست به اختگی، مطرودیت و انقیاد کامل می‌رسد.

(تصویر شمارهٔ ۳) سوداچی، حامد (۱۳۹۵). از مجموعه «میدان غار». منبع: https://darz.art/fa/artists/hamed-sodachi

## نمونه پژوهی دوم: مجموعه عکس «رانده شده از بهشت»

مجموعهٔ «رانده شده از بهشت»[۶] اثر *هاشم شاکری*، مجموعه‌ای دنباله‌دار است که از سال ۱۳۹۷ عکاسی آن شروع شده است و تا حال ادامه دارد. مبنای این مجموعه بر پایهٔ ساختمان‌هایی تحت عنوان «مسکن مهر» و ساکنین آن است؛ عکاس سعی داشته این شکل جدید از زیست حاشیه‌ای را به تصویر بکشد که حاصل یکی از عمده طرح‌های اجرایی توسط دولت در ابتدای دههٔ ۱۳۹۰ بوده است. مجموعه «رانده شده از بهشت» به عنوان یک مجموعه مستند رویکردی تقریباً هنری را پی گرفته است. این مجموعه با ترکیب‌بندی‌هایی اصولی، دقیق و منطبق بر الگوهای زیبایی‌شناختی، به صورت رنگی و با ویرایشی در جهت کسب جذابیت بصری، به تولید تصاویری از زیست فرودستان پرداخته که هر بار در جشنواره‌های متعدد خارجی، مقام‌ها، عناوین و جوایز بسیاری را به خود اختصاص داده است. این شیوهٔ عکاسی به عنوان یکی از اجزای تولیدکنندهٔ تصویر در بستر جهانی‌شدن بازار هنر و نهادهای وابسته‌ای چون گالری و جشنواره به بازتولید تصویر فرودست می‌پردازد که سطوح معنایی متفاوت آن در ادامه خواهد آمد.

### معنای بازنمودی: الگوی بصری، چیدمان، اجزای همراه

مجموعهٔ «رانده‌شده از بهشت» در بیانیهٔ خود ادعای به تصویر کشیدن مردمانی را دارد که در حواشی دورافتاده از پایتخت بدون نبود امکانات رفاهی از قبیل درمانگاه و مدرسه همچون رانده‌شدگانی از بهشت هستند که این بهشت در استعاره‌ای همان پایتخت و شهر نولیبرالی است. نوشته‌های مارک اوژ[۷] آنسان‌شناس، در نظریه‌مندکردن فضاهای جدید بواسطهٔ نئولیبرالیسم مبنی بر این است که نامکان نشانگر آن است که چگونه مقولات سیاسی، اجتماعی و اقتصادیِ اخیر، دست اندر کار سازمان‌دهی جدید مکان شده‌اند. به اعتقاد او «مکان انسان‌شناختی» وابسته به معنایی اجتماعی، فرهنگی و تاریخی است، در حالیکه نامکان‌ها زاییدهٔ فعالیت‌های اقتصادی و تجاری‌اند (نقل از میلر، ۱۴۰۱: ۱۰۲). فضاهایی که در مجموعهٔ «رانده شده از بهشت» بازنمایی می‌شوند به نوعی نامکان‌هایی هستند که بر حاشیهٔ طرح‌های اقتصادی و سیاسی و نه در بستر فرهنگ و هویت ساخته شده‌اند.

در مورد مشارکت‌کنندگان تصویر عموماً با حذف آدم‌ها در بسیاری از فریم‌ها، وجود زمین خاکی و ساختمان‌هایی یک شکل و کنار هم فشرده روبرو هستیم (تصویر شمارهٔ ۴). هیچ برداری کششی میان انسان حذف‌شده و ساختمان‌ها نیست و آنچه در سطح بازنمودی حضور دارد الگویی مفهومی است که در آن ساختمان‌های یک شکل و بی‌هویت، استعاره‌ای از فرودست هستند و به عبارتی دیگر، مفهوم فرودستی در شیء استحاله می‌یابد. آنچه در عکس مذکور تصویر می‌شود، چادری مسافرتی است که رنگ‌های آن در مرکز تصویر نوعی از جذابیت بصری را ایجاد می‌کند در حالیکه کیفیت ضعیف محصول با بادی که آن را به طور نیمه معلق درآورده است نشان از وضعیت غیرمنسجم زیست فرودستی دارد. بسیاری از این دست عکس‌ها در مجموعه دیده می‌شود که بیانگر همین تعلیق و استحالهٔ فرودست در شیء هستند. عکسی که در آن تعدادی فرفرهٔ رنگین بادی جایگزین افراد می‌شود که همچنان با اندک بادی به

حالتی معلق درمی‌آیند (تصویر شمارهٔ ۵). در چیدمان عناصر این عکس نیز، فرفره‌ها جای شرکت‌کنندگان انسانی را گرفته‌اند. این جایگزینی علاوه بر استحالهٔ فرودست به شیء، کنش فردی او را نیز می‌گیرد.

(تصویر شمارهٔ ۴)، شاکری، هاشم (۱۳۹۷). از مجموعه «رانده شدگان از بهشت»، منبع:
https://www.lensculture.com/hashem-shakeri?modal=project-1500855

(تصویر شمارهٔ ۵)، شاکری، هاشم (۱۳۹۷). از مجموعه «رانده شدگان از بهشت»، منبع:
https://www.lensculture.com/hashem-shakeri?modal=project-1500855

در عکسی از این مجموعه، جاده‌ای تصویر می‌شود که در مسیری به سمت ساختمان‌های یکدست و بی‌شکل و در ناکجاآبادی در برهوت، تکرار مداوم در برجسته‌سازی نامکان است که زیست فرودستِ «دهک پایین» و «غیرمولد» بازتولید می‌کند (تصویر شمارهٔ ۶). در این عکس که راهی خاکی عنصر اصلی تصویر است و دورتادورش را بیابان و کوه احاطه کرده، چهار مرد رفتگر به کار مشغولند. در میان آنها یک سگ ولگرد بیابانی در جهت مخالف به ساختمان‌ها به جایی بیرون از این کادر می‌نگرد. هیچ یک از مردان به یکدیگر نگاه نمی‌کنند و همچنین نگاهی به سمت دوربین ندارند و کنشی رخ نمی‌دهد. نه کنشی میان شرکت‌کنندگان تصویر و نه کنشی میان شرکت‌کنندگان و مخاطبین تصویر است و همچنان تصویر به سمت یک الگوی برداری در جهت القای مفاهیم خاص اجتماعی پیش می‌رود. در تصویر تنها نگاه سگ است که بر اساس الگوی مفهومی، انتظار ورود فرودست را برای مخاطب تداعی می‌کند. از نمایندگان گفتمان مسلط نئولیبرال در این تصویر، تنها لباس فرم شهرداری حاضر است؛ و نکتهٔ درخور توجه عکس، کفش کتانی با «برند نایکی» قرمزرنگ امریکایی در پای رفتگر است. فارغ از آنکه همهٔ مردم ایران بدون هیچ ادله‌ای می‌دانند که رفتگر توان خرید چنین کفشی را ندارد و به حتم کهنه لباسی اهدایی و خیریه‌ای از سمت طبقهٔ مسلط در قالب کمک‌های رمانتیک است که به حودی خود از عواملی است که در جهت حذف وظایف دولت پیش می‌رود، اما بیش از آن حضور این نماد بازنمود و تداعی‌کنندهٔ معنایی نئولیبرالیسم است که در رأس قدرت گفتمان سیاسی، تبلیغات جامعهٔ مصرفی و شکاف‌های عظیم طبقاتی را با سرعتی بالا برمی‌سازد و در این شکاف فاصله‌گذاری اجتماعی را دوچندان می‌کند. در مجموعه‌ای که سعی بر بازنمایی زیست حاشیه‌ای همراه با نقصان و امکانات حداقلی را دارد، همچنان نشانه‌هایی از جامعهٔ مصرفی در آن به چشم می‌خورد.

(تصویر شمارهٔ ۶)، شاکری، هاشم (۱۳۹۷). از مجموعه «رانده شدگان از بهشت»، منبع:
https://www.lensculture.com/hashem-shakeri?modal=project-1500855

**معنای تعاملی: تماس، فاصلهٔ اجتماعی، رمزگان بدن**

مخاطب تصویر در اکثر فریم‌های این مجموعه با فضایی خالی از انسان مواجه می‌شود که تنها خوش‌منظربودن آنها به لحاظ ترکیب‌بندی و رنگ در قالبی زیبایی‌شناسانه، تماسی را ایجاد می‌کند که نه برآمده از حس همدلی با سوژهٔ انسانی که نوعی لذت بصری در منظره‌پردازی است. فضاهایی که چیدمان نظم یافتهٔ عناصر شرکت‌کنندهٔ تصویر، عکس را به سکوتی در مفهوم عدم کنشگری سوق می‌دهد. فارغ از زیبایی و خوش‌منظر بودن، این تصاویر می‌توانست سیاه و سفید باشد زیرا عملاً رنگ‌ها جز برای لذت بصری و بار زیبایی‌شناسانهٔ عکس برای مخاطب و بینندهٔ اثر کاربرد دیگری ندارند. به زعم سانتاگ عکاسی اگر در هر شکل و صورتی از قاعده‌های هنری تبعیت کند، بدل به اثری موزه‌ای خواهد شد که دست کم سبب از دست رفتن کارکرد عکاسی مستند می‌شود (سانتاگ، ۱۳۹۴: ۴۹). در سطح تماس تعاملی آنچه برای بیننده برجسته می‌شود ابژهٔ زیبایی‌شناختی در قاب آویخته بر دیوار گالری، جشنواره و نهادهای حاضر در عرصهٔ تعاملات بازار هنر جهانی است. تصاویر این مجموعه غالباً با فاصلهٔ زیادِ عکاس از سوژه گرفته شده‌اند و این امر خود بر القای فاصله‌گذاری اجتماعی بین مخاطب تصویر و شرکت‌کنندگان تصویر نقش دارد. حذف و نامرئی‌ساختن ساکنین ساختمان‌ها و به تصویر درآمدن سازه‌ها در اکثر مواقع به جای انسان، تأکید بر «نامولد بودن» و عدم کنش در این گروه‌ها است؛ همچنین بازنمود فاصله‌گذاری اجتماعی در جامعهٔ مصرفی است که به طرد اجتماعی فرودست در مقام «دهک پایین» و «کمتربرخوردار» در ادبیات مسلط می‌انجامد.

در تصویری از این مجموعه، دو دختر نوجوان با اندک ژستی اغواگرانه بر بالای تپه‌ای در ناکجاآباد، با پوششی تقریباً به روز بر صحنهٔ فرودستی در دورافتاده‌ترین حاشیهٔ پایتخت به نمایش در می‌آیند که این بار چشم در چشم دوربین دوخته‌اند (تصویر شمارهٔ ۷). این دو هیچ نگاهی به یکدیگر و یا سایر عناصر تصویر ندارند و بدون بوجود آمدن بردار کششی بین شرکت‌کنندگان تصویر با هم و یا با سایر عناصر دیگر، بر تپه‌ای نااستوار ایستاده‌اند. نگاه به دوربین خاستگاه مخاطب تصویر است و به حذف کنش دختران و به انقیاد درآمدنشان منجر می‌شود. آنچه در تصویر نمایش داده می‌شود ایستادن دو دختر بر بالای تپه‌ای نامنسجم است که در ارتباط با سایر عکس‌ها همچنان بر معلق بودن شرکت‌کنندگان تصویر تأکید می‌ورزد. الگوی مفهومی تصویر، نشانه‌ای از معلق بودنِ هویت و از خودبیگانگی آنان در نامکانی با سازه‌های یکدست و بی‌شکل برجسته می‌سازد. این تصاویر نوعی دیدبارگی از سمت مخاطبین تصویر را نشان می‌دهند که برآمده از دوگانهٔ خود/دیگری است، این دیدبارگی که به زعم سانتاگ[۸] شکلی از ابژه‌سازی و در ارتباط با اِعمال قدرت هستند، تن را به صحنهٔ نمایشی برای دیدن دیگری بدل می‌کنند. دیدبارگی ذاتی عکاسی در مفهومی ورای لذت اروتیک، نمایشی از مردم استعمارزده و معلول است (ولز، ۱۳۹۰: ۲۲۰ـ۲۲۱).

(تصویر شمارهٔ ۷)، شاکری، هاشم (۱۳۹۷). از مجموعه «رانده شدگان از بهشت»، منبع:
https://www.lensculture.com/hashem-shakeri?modal=project-1500855

تصویر برای عکاس، جایزه‌ای چندهزار دلاری، اعتبار و تحسین در جشنواره‌های متعدد خارجی به ارمغان می‌آورد. تصویری که دال بر نگاه غالب غرب بر نمایش دیگریِ شرقی است. ادوارد سعید[۲۹] معتقد است که شرق، خود در امرِ اورینتالیسم ـ شرقی‌سازی ـ مشارکت دارد. او در کتاب «شرق‌شناسی»[۳۰] بیان می‌دارد که: «گفتمان شرق‌شناسی برای هستی‌شناختی، هویت غرب را پدیده‌ای متمایز و برتر معرفی می‌کند و بیشتر برای اروپایی‌ها کاربرد دارد؛ اما برخی شرقی‌ها نیز با گذشت زمان، نه تنها به برتری فنی و تکنولوژیک غرب، بلکه برتری اخلاقی و حتی نژادی آنها را نیز باور کرده‌اند و خود نیز هم‌صدا با آنها به تولید هنر شرق‌شناسانه روی آورده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که شرق جدید، در شرقی‌کردن خویش مشارکت دارد» (سعید، ۱۳۸۶: ۴۸۰). در ایران بر اساس پژوهش‌هایی که در حوزهٔ هنرهای معاصر و بازار جهانی هنر صورت گرفته است، عده‌ای بر این باورند که بخشی از این واقعیت که هنر ایران در بازار جهانی خوش درخشیده، وابسته به ولع پایان‌ناپذیر سرمایه‌داری متأخر در تبدیل هر چیزی به کالا است؛ تحقق این کالاسازی از رهگذر تفاوت فرهنگی در تولید شمایل‌هایی بومی صورت می‌پذیرد و در آن بیش از هرچیزی به تفاوت هویتی شرقی و غربی پرداخته می‌شود (پورمند و افضل‌طوسی، ۱۳۹۸). مفهوم تعاملی تصویر از خاستگاه کالایی‌سازی بازار هنر بر نمایش نگاه اورینتالیستی در نمایش شمایل‌های هویتی استوار است. شی‌وارگی فرودست، با نمایش شمایلی از هویت زنانهٔ فرودستِ ایرانی، کالایی هنری را به صحنهٔ نمایش جشنوارهٔ بین‌المللی ارائه می‌کند. این رویکرد در عکس دیگری مجدداً تکرار می‌شود و این بار زنانی حول آتشی بر هیزم در میان تل‌های خاک و ماسه، مشغول به آشپزی هستند (تصویر شمارهٔ ۸). نوعی از بدوی بودن در این زنان برجسته می‌شود. ضمن آنکه پوشش زنان به شمایلی دیگر از فرهنگ شرقی ـ ایرانی بدل می‌گردد. همزمان دختربچه‌ای با لباسی قرمز بر بالای تپه‌ای، بازیگوشانه میان هوا و زمین معلق است که تکرار تعلیق دختران تصویر پیش است. از سویی دیگر، رنگ قرمز لباس دختربچه در نقطهٔ طلایی کادر، چشم مخاطب را بلادرنگ جلب می‌کند. رنگی که علاوه بر جذابیت بصری به جذابیت این «دیگری» معلق در هوا در زیستی بدوی تأکید می‌ورزد. پس‌زمینهٔ تصویر، تکرار ساختمان‌های یکدست و فاقد معماری در حاشیهٔ دوردست است که علاوه بر برجسته‌سازی فاصله‌گذاری اجتماعی و طرد فرودست از جامعه، ابژهٔ فرهنگیِ شیءوارهٔ را با رویکردی اورینتالیستی در بازار هنر در مقام یک دیگری برمی‌سازد.

(تصویر شمارهٔ ۸)، شاکری، هاشم (۱۳۹۷). از مجموعه «رانده شدگان از بهشت»، منبع:
https://www.lensculture.com/hashem-shakeri?modal=project-1500855

### معنای ترکیبی: ارزش اطلاعات، برجسته‌سازی و قاب

در معنای ترکیبی در سطح عامل ارزش اطلاعاتی که به محل قرارگیری عناصر در تصویر می‌پردازد، شاهد آن هستیم که شرکت‌کنندگان اصلی تصویر اعم از فرد فرودست و یا استعاره‌های قرار گرفته در جای او، در مرکز کادر قرار می‌گیرند، رویکردی که عموماً خاص تصاویر خبری است و این شکل از تصاویر در هر ژانری به القای یک مفهوم از سمت تولیدکنندهٔ تصویر می‌پردازند که با حذف کنش شرکت‌کنندهٔ تصویر همراه است. فضاهای دور از شهر و در سکون، همچنین ساکنینِ عمدتاً نامرئی این فضاها، در یک الگوی مفهومی نشانه‌های گفتمان سیاسی مسلط را برجسته می‌سازد؛ «گروه‌های کمتربرخوردار» که عموماً «گروه‌های نامولد» در چرخهٔ بازار هستند. در قاب‌ها تمام عناصر کارگردانی‌شده‌اند و چیدمان آنها از قبل توسط تولیدکننده در جهت تصویری خوش‌منظر صورت گرفته است تا با ارزشی زیباشناختی در فضای بازار هنر قابل ارائه باشند. تقریباً تمام آنچه از فرودست دههٔ ۱۳۹۰ در مجموعهٔ «رانده شده از بهشت» در قاب تصویر برجسته می‌شوند، بازتاب و نشانه‌هایی دال بر سیستم طرد اجتماعی فرودستان به علت عدم کنشگری و نامولد بودن است. ساختمان‌های یک‌شکل و یک‌دستی که به شیوه‌ای سازمانی و بدون هیچ معماری ویژه‌ای در دوردست‌ترین مناطق حاشیه‌ای شهرها ساخته می‌شوند بار هویتی این جداافتادگی را دوچندان می‌کنند، نشانه‌هایی که در نهایت بازنماییِ شرایط زیستیِ دشوار دشواری است که بر شکاف طبقاتی و فاصلهٔ اجتماعی صحه می‌گذارد.

در باب ارائهٔ این مجموعه در فضای جشنواره‌ای و بازار هنر نیز با رویکرد زیبایی‌شناسانه در این دهه مواجه هستیم که تصویر فرودست در آن به کالایی هنری بدل می‌شود. جودیت باتلر[۳۱] دربارهٔ ارائهٔ عکس مدعی می‌شود که شرایطی میان عکاس، دوربین، سوژهٔ رنج و ارائهٔ آن وجود دارد که در یک قاب جای می‌گیرد و این قاب در آپاراتوس عکاسی شکل می‌گیرد. روایت عکاسی که در بیشتر موارد حتی قسمت آشکار ماجرا نیست اما به عنوان واقعیت معرفی می‌گردد، آن چیزی است که بر واکنش‌های اخلاقی حاصل از برخورد با تصویر، نقش بسزایی دارد. به عنوان مثال اگر غایت نمایش عکس عرصهٔ بین‌المللی باشد، آن عکس ضامن کالایی‌سازی و رویه‌های خاصی می‌شود که عکاس برای شیوهٔ کار خود انتخاب کرده است. به گفتهٔ باتلر «کارایی عکس تنها زمانی کارکردی سیاسی می‌یابد که در بطن آگاهی سیاسی مربوطه‌اش دیده شود» (Butler, 2007: 952). «رویت‌پذیر کردن قاب و شکل ارائه می‌تواند بوسیلهٔ پیش کشیدن تاریخ و ارائهٔ آن برای تفکرِ دیداری، رخداد عکاسی را توانمند سازد و از این طریق، سند تصویری و تفسیر گفتمانی به همراهی درآیند» (Ibid: 957). مجموعه عکس «رانده‌شدگان از بهشت» در بافت اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایران به دنبال مخاطب نیست؛ تولیدکنندهٔ عکس، علاوه بر عکاسِ مؤلف و نهادهای هنری داخلی، جشنواره‌های خارجی و بازار هنر هستند که با معیارهای ارزش‌گذاری اقتصادی در بستر نئولیبرالیسم، فرودست را با تقلیل در بدنی شی‌واره و اگزوتیک، نامرئی می‌سازند.

### نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در دو مورد پژوهی ـ مجموعه عکس‌های «میدان غار» و «رانده شده از بهشت» ـ موکد این امر است که تصاویر فرودستی حاوی نشانه‌هایی مبنی بر نوعی بازنمایی سازوکارهای روابط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی هستند. عکاسی مستند که در دههٔ ۱۳۹۰ گرایشی به سمت رویکردهای هنری و زیبایی شناسانه داشت به نوعی به «زیبایی‌شناختی کردن فقر» پرداخت. آنچه در تصاویر عکاسانه در انتقال مفاهیم نشانه‌شناختی فرودست قابل مشاهده است، یا نامکان‌هایی را فارغ از هویت انسانیِ سوژهٔ اجتماعی، بر پایهٔ معیارهای زیبایی‌شناسانه، با ویرایش رنگی، چشم‌نواز، منظره‌پردازی‌های کارگردانی‌شده بازنمایی می‌کند و یا به اغراق بصری در فرم و کنتراست و حذف عناصر مکانی و چیرگی بر سوژهٔ فرودست می‌پردازد. آنچه در این رویکرد برجسته می‌شود شی‌وارگی و کالاشدگی است؛ فرودست در برجسته‌سازی نشانه‌هایی چون عناصر اعوجاج‌گونه در بدن‌هایی منزجرکننده تعریف می‌شود. در مواردی با حذف فرد از قاب به انتقال مفهوم «غیرمولد»، «مضر و ناکارآمد» می‌انجامد که منجر به طرد اجتماعی مضاعف فرودست از جامعهٔ مصرفی می‌شود. در این میان نشانه‌هایی نیز مبنی بر نگاه اورینتالیستی در حرکت به سمت بازارهای جهانی هنر قابل ردیابی است. نشانه‌شناسی اجتماعیِ تصویرِ فرودستی در عکس‌های جریان اصلی عکاسی مستند دههٔ ۱۳۹۰، بدن‌هایی گروتسک، مُثله‌شده و

کالایی‌شده را بازمی‌یابد که به نوعی هم‌راستا با معیارهای نئولیبرالیسم است. در این تصاویر فرودستان به مثابه «مجرمین خطرناک برای جامعه» بازنمایی می‌شوند و به «ساحتی غیرقانونی و زیستی نامرئی» طرد می‌گردند.

در جدول شمارهٔ (۱)، نتایج حاصل از این مقاله به اختصار آورده شده است.

| نمونه: مجموعه عکس | الگوی تصویری | | | الگوی مفهومی | تصویر فرودستی |
|---|---|---|---|---|---|
| | معنای بازنمودی | معنای تعاملی | معنای ترکیبی | | |
| **میدان غار** | چهره‌های سرافکنده و بدون نگاه به دوربین، جداافتادگی فرد، کادر مربع فاقد کنش | فاصله کانونی کوتاه برای به هم‌ریختگی فرم بدن، نمای نزدیک و سوژهٔ محصور در کادر بسته، زاویهٔ دید از بالا برای کوچک شمردن سوژه، کنتراست بالا برای ایجاد حظ بصری و جذب مخاطب، | غلبهٔ کادر مربع بر سوژه فاقد حرکت و کنش، برجسته‌سازی چهره‌های منزجرکننده در بدن‌های نابهنجار، | ایجاد فاصلهٔ اجتماعی در مخاطب بواسطهٔ پیش‌داوری، عدم ارتباط بین عناصر تصویر، عدم ارتباط بین شرکت‌کنندگان تصویر و مخاطبین تصویر | بدن‌های گروتسک بدن‌های منزجرکننده، بدن‌های خطرناک و مضر، بدن‌های نامولد |
| **رانده شده از بهشت** | حذف فرد از زمینهٔ عموم تصاویر، ساختمان‌های یکدست و فاقد شکل، عدم کنش از سوی شرکت‌کنندگان، کنش اورینتالیستی از سوی مخاطب هنری | فاصلهٔ کانونی بلند و نمای دور، کادرهای عموماً افقی و ساکن، منظره‌پردازی و کارگردانی عناصر تصویر، ویرایش رنگ و ایجاد فضای خوش‌منظر، سوژهٔ زن در مقام ابژهٔ زیبایی‌شناسانه | غلبهٔ منظره بر انسان، الویت پس‌زمینه و منظره‌پردازی، برجسته‌سازی ساختمان‌های فاقد هویت و شکل در غیبت انسان، بدن‌های کالایی‌شده، بدن‌های نمایشی، | ایجاد فاصلهٔ اجتماعی در بازنمایی تصاویری از مکان‌های دورافتاده، استعارهٔ ساختمان به جای انسان و استحالهٔ فرد به شیء، ایجاد فاصله بین دوربین به عنوان چشم مخاطب با شرکت‌کنندگان تصویر، رویکرد اوریانتالیستی در بازنمایی سوژهٔ زن | بدن‌های شی‌واره بدن‌های کالایی‌شده، بدن‌های به انقیاد درآمده |

جدول شمارهٔ (۱)

آنچه در نهایت قابل تأمل می‌ماند، ذکر این نکته است که عکس‌ها به مثابه متون تصویری نه در نقش تولیدکنندگان تصویر فرودست که بازتاب گفتمان غالب این عصر هستند. عکس‌ها به عنوان یکی از عمده تولیدات بصری در جهان معاصر ورای زبان در هر مرز و فرهنگی به بازنمایی نشانه‌هایی می‌پردازند که در بستر ساز و کارهای سیاسی ـ اجتماعی قابلیت خوانش دارند. این خوانش به فراخور هر دوره تحت تأثیر شرایط حاکم و فهم اجتماعی زمانهٔ خود است. آنچه در این خلال مهم است برساخت نوع خاصی از فرهنگ بصری است که در دل معادلات سیاسی شکل می‌گیرد. مجموعه عکس‌های تحلیل شده در این مقاله شاید در ابتدای تولیدشان وجهی قابل توجه برای مخاطب به سبب تازگی موضوع داشته‌اند اما بعد از گذشت نزدیک به یک دهه و تولید انبوه مجموعه‌هایی در این سیاق می‌توان پی برد که این تصاویر در خدمت کلیشه‌سازی چهرهٔ فرودست در ابژهٔ معتاد یا عادی‌سازی شرایط زیستی آنها در حوزهٔ تصویر عمومی ـ اعم از تلویزیون، سینما، فتوژورنالیسم و مستندنگاری ـ هستند. این امر بازتاب خواستی سیاسی ـ اقتصادی است که در آن دولت از پذیرفتن مسئولیت شرایط موجود به نفع سرمایه‌گذاران بازار شانه خالی می‌کند. نشانه‌های اجتماعی به شکل‌گیری هویت‌ها،

طبقات، تضاد و تقابل «من/دیگری» می‌انجامد؛ جایی که پیش فرض‌های ذهنی برآمده از خاستگاه جامعهٔ مصرفی نوعی از بی‌تفاوتی را در تماشای رنج دیگری تولید می‌کند و همین امر نیاز به مطالعهٔ متون بصری در بستر نظریه‌های جامعه‌شناختی و انتقادی هنر را نشان می‌دهد. در پایان باز هم باید متذکر شد که آنچه بدان در این مقاله پرداخته شده است، نه تمام عکاسی مستند ایران در این دهه بلکه دستِ کم بخشی از جریان اصلی مستندنگاری است که عموماً در مجلات، نشریه‌ها، گالری‌ها و جشنواره‌های داخلی و خارجی در مرکز توجه قرار می‌گیرند.

---

پی‌نوشت

[1] Kress, G. & T. Van Leeuwen
[2] Reading Images: The Grammer of Visual Design
[3] Functional Theories of Grammer
[4] Michael Halliday
[5] Pinney, C. (1992). The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In E. Edwards (Ed.), Anthropology and photography, 1860-1920 (pp. 1-40) Yale University press.
[6] Susan Sontag
[7] Subaltern
[8] Antonio Gramsci
[9] Hegemony

هژمونی عبارت است از تولید و اشاعهٔ جهان‌بینی‌ای توسط نخبگان طبقهٔ حاکم که بدون توسل به خشونت، سرکوب‌شدگان را متقاعد به پذیرفتن شرایط و انقیاد در وضعیت سیاسی می‌کند (باگز، ۱۹۸۴: ۱۶۱).

[10] postcolonialism
[11] Ranajit Guha
[12] Gayatri Chakravorty Spivak
[13] Oscar Lewis
[14] Neoliberalism
[15] David Harvey
[16] David M. Kotz

[17] در مقایسهٔ دولت‌های نئولیبرال و لیبرالیسم، السن و پیترز (۲۰۰۵)، شرح می‌دهند که لیبرالیسم در شکل سنتی نشانگر مفهومی سلبی از قدرت دولت بود در آن هدف، آزادی فرد از دخالت دولت مد نظر قرار می‌گرفت؛ نئولیبرالیسم اما نمایانگر مفهومی ایجابی از نقش دولت در سامان‌دهی بازار مناسب از طریق فراهم آوردن شرایط و نهادهای ضروری برای فعالیت آن است. در لیبرالیسم افراد دارای هویتی مستقل بودند که توان بهره‌گیری از آزادی را داشتند اما دولت نئولیبرال به دنبال ساخت فردی سرمایه‌گذار و کارآفرین رقابتی است.

[18] David Green (1985)
[19] Nobert Elias
[20] Grotesque
[21] Linda Nochlin
[22] Theodore Gericault
[23] Abject.ناگلین ابژه را در این سطح، کیفیتی پست تعریف می‌کند
[24] Rozalind E. Krauss
[25] Desublimatory
[26] Cast out of Heaven. https://instagram.com/hashemshakeri?igshid=MzRlODBiNWFlZA==
[27] Marc Auge (1995)
[28] Susan Sontag
[29] Edward Said
[30] Orientalism
[31] Judith Butler (2007)

آماده انتشار هنرهای زیبا

## فهرست منابع


آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۰). *تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبانشناسی*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

امیرابراهیمی، فاطمه‌زهرا؛ مقیم‌نژاد، مهدی و مریدی، محمدرضا (۱۴۰۲). تحلیل گفتمان فرودستی: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان از دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰. *نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۴(۳)*.

امیری، ساره؛ مریدی، محمدرضا (۱۳۹۸). اسطوره فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز. *نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۱(۱)، ۴۷_۶۵.

پورمند، فاطمه و افضل‌طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۸). تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی. *مجله باغ نظر، ۱۶(۷۰)*، ۳۱–۴۸.

پیری، صدیقه (۱۳۹۵). بازسازی معنایی فقر: تحلیل گفتمان‌های تاریخی فقر در ایران. *رساله دکتری جامعه‌شناسی توسعه اجتماعی روستایی*، به راهنمایی موسی عنبری، تهران: دانشگاه تهران، دانشکده علوم اجتماعی.

حسن‌دخت‌فیروز، سیما (۱۴۰۰). مطالعه حوزه واژگانی فرودستان در سپهر سیاسی ـ اجتماعی ایران معاصر. *رساله دکتری زبان‌شناسی*، به راهنمایی دکتر امیرعلی نجومیان، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حسینی‌مقدم، محمد (۱۳۹۰). انگاره مستضعف در مطبوعات: بررسی شیوه بازنمایی مستضعفین در روزنامه‌های کیهان، اطلاعات و جمهوری اسلامی در فاصله سالهای ۱۳۵۸ تا ۱۳۸۸. *پایان‌نامه ارشد علوم ارتباطات*، به راهنمایی حسین افخمی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده علوم اجتماعی.

حقایق، آذین و سجودی، فرزان (۱۳۹۴). تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۰(۲)، ۵–۱۲.

حیدری، آرش؛ سارا فرهپور (۱۴۰۲). تهی‌دستی و فقر تجربهٔ فیلم‌ساز ایرانی: تحلیلِ تصویر زندگیِ تهی‌دستان شهری در سینمای ایران دههٔ ۱۳۹۰. *نشریهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۴(۲)، ۱–۲۳.

کرس، گونتز و ون‌لیوون، تئو (۱۳۹۸). *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری*. ترجمه سجاد کبگانی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

گرامشی، آنتونیو (۱۴۰۲). *نامه‌های زندان*. ترجمه اثمار موسوی‌نیا، تهران: نی.

سانتاگ، سوزان (۱۳۸۹). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمه نگین شیدوش، تهران: حرفه نویسنده.

سانتاگ، سوزان (۱۳۹۴). *نگریستن به رنج دیگران*. ترجمهٔ احسان کیانی خواه، تهران: ققنوس.

سکولا، آلن (۱۳۸۸). *بایگانی و تن*. ترجمه مهران مهاجر، تهران: آگه.

سعید، ادوارد (۱۳۸۶). *شرق‌شناسی*. ترجمه لطفعلی خنجی، تهران: امیرکبیر.

سوداچی، حامد (۱۳۹۵). مجموعه عکس «میدان غار». سایت درز. مشاهده در تاریخ ۱۴۰۲/۰۸/۱ از https://darz.art/fa/artists/hamed-sodachi

شاکری، هاشم (۱۳۹۷). مجموعه عکس «رانده‌شدگان از بهشت». *سایت لنزکالچر*. مشاهده در تاریخ ۱۴۰۲/۰۸/۱ از https://www.lensculture.com/hashem-shakeri?modal=project-1500855

صادقی، علیرضا (۱۳۹۷). *زندگی روزمره‌ی تهی‌دستان شهری*. تهران: آگاه.

لوئی، الحبیب؛ الوندی، رضا (۱۳۹۷). بازنگری در مفهوم سابالترن (فرودستان) از گرامشی تا اسپیواک؛ (تحولات تاریخی و کاربردهای جدید)، *نشریه تاریخ نو، ۸ (۲۵)*، ۳_۱۴.

لوئیس، اسکار (۱۳۵۳). فرهنگ فقر. ترجمه سیدمهدی ثریا، *نشریه مطالعات جامعه‌شناختی*، دوره قدیم (۴)، ۱۲۴–۱۴۰.

محمودی، بهارک؛ ده‌صوفیانی، اعظم (۱۳۹۹). تصویر زندگی فرودستان در اینستاگرام؛ مطالعهٔ موردی زنانِ بی‌خانمان بهبودیافته. *فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین*، ۶(۲۳)، ۱۸۹–۲۲۶.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۸). *هنر اجتماعی، مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر*. تهران: آبان/دانشگاه هنر.

مورتون، استیفان (۱۳۹۲). *گایاتری چاکراورتی اسپیواک*. ترجمه نجمه قابلی، تهران: بیدگل.

میلر، سالی (۱۴۰۱). *عکاسی معاصر و نظریه*. ترجمه مهدی مقیم‌نژاد. تهران: گیلگمش.

ناکلین، لیندا (۱۳۹۹). *بدن تکه‌تکه‌شده؛ قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته*. ترجمه مجید اخگر. تهران: بیدگل.

ولز، لیز (۱۳۹۰). *عکاسی: درآمدی انتقادی*. ترجمه سولماز ختایی‌لر و همکاران. تهران: مینوی خرد.

هاروی، دیوید (۱۳۸۶). *تاریخ مختصر نئولیبرالیسم*. ترجمهٔ محمود عبداله‌زاده، تهران: اخوان.

Amiri, S., & Moridi, M. (2020). A Semiotic Analysis of The Poverty in The Iranian Cinema. *Sociology Journal of Art and Literature*, 11(1), 47-65. Doi: 10.22059/JSAL.2019.282348.665757 (in Persian).

Amirebrahimi. Z., Moghim Nejad. M., & Moridi, M. (2023). Discourse analysis of Subalternity: Photographic Representation of Subalterns in Iran (1970-2010). *Sociology journal of Art and Literate*. 14(3). Doi:10.22059/JSAL.2023.357309.666235. (in Persian).

Aghagolzedeh. F (2011). *Critical Discourse Analysis*. Tehran: Scientific and Cultural Pub. (in Persian).

Boggos. G. (1984). *The Two Revolutions: Gramsci and The Dilemmas of Western Mexican*. Boston: South End Press.

Butler, J (2007). Torture and The Ethics of Photography. *Environment and Planning D: Society and Space*, 25(6), 951-966. Doi: https://doi.org/10.1068/d2506jb.

Gramsci, A. (2023). *Selections from the Prison Notebooks*. (Translated by Asmar Mousavi Nia). Tehran: Ney. (in Persian).

Green. D. (1985). Veins of Resemblance: Photography and Eugenics. *The Oxford Art Journal* (7)5.

Hasandokhtfirouz. S. (2021). A Study of the Lexical Field of Subalternity in Iran's Social and political Arena. *PhD thesis*, under supervision of Dr Amirali Nojoumian, Tehran: Shahid Beheshti University, faculty of literature and humanities. (in Persian).

Hosseinimogham. M. (2011). The Image of the Mustazaf in The Press. *Master thesis*. under supervision of Dr Hossein Afkhami,Tehran: Allameh Tbabaei University, faculty of humanities. (in Persian).

Haghayegh. A., & Sojoudi. F. (2015). Semantic Analysis of Two Painting from Shahnameh. *Journal of Fine Art: Visual Art*, 20(2), 5-12. (in Persian).

Harvey. D. (2007). *A Brief History of Neoliberalism*. (translated by Mahmoud Abdollahzadeh). Tehran: Akhavan. (in Persian).

Heydari. A., Farahpour. S., & Mohebbi. M. (2023). Urban Poor and Poverty of experience in Iranian Cinema). *Sociology Journal of Art and Literature*, 14(2), 1-23. Doi: 10.22059/JSAL.2023.92663. (in Persian).

Kress. T., & Vanleeuwen. G. (2019). *Reading Images, The Grammar of Visual Design*. (Translated by Sajad Kabgani). Tehran: Mirdashti Cultural Center. (in Persian).

Louai. E., & Alvand. R. (2018). Retracing the Concept of Subaltern from Gramsci to Spivak. *Journal of Tarikh No*, 8 (25), 3-14. (in Persian).

Lewis. O. (1974). The Culture of Poverty. (Translated by Seyed Mehdi Sorraya), *Journal of Social Studies* (4),124 – 140. (in Persian).

Mahmoudi. B., Soufiyani. A. (2020). The Life if Subaltern Group on Instagram. *New Media Studies*, 6(23), 189-226. Doi: https://doi.org/10.22054/nms.2021.53424.1001. (in Persian).

Miller. S. (2022). *Photography and Theory*. (translated by Mehdi Moghimnejad). Tehran: Gilgamesh. (in Persian).

Moridi. M. (2019). *Social Art*. Tehran: Aban/ Tehran University of Art. (in Persian).

Morton. S. (2013). *Gayatri Chakravorty Spivak*. (Translated by Najmeh Ghabeli). Tehran: Bidgol. (in Persian).

Nochlin. L. (2020). *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. (Translated by Majid Akhgar). Tehran: Bidgol. (in Persian).

Olssen. M., & Peters. M. (2005). Neoliberalism, Higher Education and Knowledge Economy: From the Market to Knowledge Capitalism. *Journal of Education Policy*, 20(3), 313-345. Doi: 10.1080/02680930500108718.

Pinney. C. (1992). The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In E. Edwards (Ed.), *Anthropology and photography*, 1860-1920, 1-40, Yale University press.

Piri. S. (2017). Conceptual Reconstruction of Poverty: Analysis of Historical Disourse in Iran. *PhD Thesis in sociology of rural development*, under supervision of Dr Mousa Anbari, Tehran: Social Science Faculty, Tehran: Tehran University, Social Science Faculty. (in Persian).

Pourmand. F. & Afzal Tousi. E. (2009). Critical of Predominant Orientations in Contemporary Iranian Art Market towards Cultural Identity. *Journal of Bagh Nazar*. 16(70), 31-48, DOI:10.22034/bagh.2019.84955. (in Persian).

Said. E. (2007). *Orientalism*. (translated by Lotfali Khanji). Tehran: Amirkabir. (in Persian).

Sadeghi. A. (2018). *Daily Life of Subalterns.* Tehran: Agah. (in Persian).

Shakeri. H. (2019). Cast Out of Heaven Photo Series. *Lens Culture*. Sited November 2023. At: https://www.lensculture.com/hashem-shakeri?modal=project-1500855

Sodachi. H. (2016). Qar Square Photo Series. *Darz Art Magazine*. Sited November 2023. At: https://darz.art/fa/artists/hamed-sodachi. 9

Sontag. S. (2010). *On Photography*. (translated by Negin Shidvash). Tehran: Herfeh Nevisandeh. (in Persian.)

Sontag. S. (2015). *Regarding the Pain of Others*. (translated by Ehsan Kianikhah). Tehran: Ghoghnous. (in Persian).

Skula. A. (2009). *The Body and The Archive*. (translated by Mehran Mohajer). Tehran: Agah. (in Persian).

Wells. L. (2011). *Photography: A Critical Introduction.* (Translated by Solmaz Khatalie Lar). Tehran: Minuye Kherad. (in Persian).

Doi: 242e595e-c29d-4af5-87a1-db487266e06

فصلنامه انتشار هنرهای زیبا