Media and Culture, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 1, Spring and Summer 2023, 1-32
Doi: 10.30465/ismc.2023.44243.2688

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

Hossein Ardalani*, Hamoon Mahdavi**

Abstract

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

* Associate Professor, Department of Philosophy of Art , Hamedan Branch , Islamic azad University , Hamedan, Iran, h.ardalani@iauh.ac.ir

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

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

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

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

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

رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲

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

حسین اردلانی*
هامون مهدوی**

چکیده

عکاسی در جایگاه رسانه‌ای مؤثر در بیان واقعیات اجتماعی و ارتقاء سطح آگاهی جمعی، دارای نقش‌های روایتی و مفهومی کارآمد است. عکس‌های جنگ ایـران و عـراق بـه عنـوان متـونی ضمنی از عوامل گفتمانی، مؤلفه‌های اجتماعی و شناختی، از جمله نظام‌های ارزشی اجتمـاعی- فرهنگی هستند. دراین پژوهش نگارندگان تلاش دارند تا با استفاده از مفاهیم نظری موجود در نشانه‌شناسی گفتمانی به عنوان روشی کارآمد برای بررسی و شناخت چگونگی سازو کار نشانه ها در خدمت تولید معنا و نیز تدوین الگـویی منسـجم و نظـام‌منـد بـرای اسـتخراج و تفسـیر اطلاعات موجود در عکس‌های دفاع مقدس را مورد بررسی قرار دهند. هدف پژوهش پاسخ به این پرسش‌ها است که ساختارهای بازنمودی، تعاملی و ترکیبی عکس-های دفاع مقدس از چه الگوهایی تبعیت می‌کنند و این سه ساختار چگونه نقش عکس‌هـا در بـازنمود مفهـوم دفـاع مقدس را نمایان می‌سازند؟ روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی _تحلیلی با رویکرد نشانه شناسی اجتماعی با آرای ون‌لیوون و کنترکرس بوده و از شـیوه کتابخانـه‌ای بـرای جمـع‌آوری اطلاعات بهره گرفته شده است. عکس‌های مورد تحلیل از آثار آلفرد یعقوب‌زاده عکاس جنگ تحمیلی به دلیل ویژگی روایتگری آنها انتخاب شده‌اند. یافته‌ها نشان داد که عکـس‌هـای مـورد

* دانشیار گـروه فلسـفه هنـر، دانشـکده هنـر و معمـاری، واحـد همـدان، دانشـگاه آزاد اسـلامی، همـدان ، ایـران، h.ardalani@iauh.ac.ir
** دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسـلامی واحـد تهـران مرکـزی، تهـران، ایـران (نویسـنده مسـئول)، hamoonmah20@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۷

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

پژوهش، مملو از منابع نشانه‌ای روایتی، مفهومی، دارای ساختارهای گفتمان مدار و ایـدئولوژی نهفته‌ای هستند که نقشی موثر در شکل‌گیـری تعـاملات در حـوزه‌هـای اجتمـاعی، سیاسـی و فرهنگی را ایفا می نمایند.

کلیدواژه‌ها: دفاع مقدس، عکاسی جنگ، نشانه شناسی گفتمانی، آلفرد یعقوب زاده

۱. مقدمه

نشانه شناسی تصویر بی‌تردید خود حوزه‌ای بسیار مفصل و پیچیده است و عرصه‌های متفاوتی از عکس و نقاشی گرفته تا کاریکاتور و طرح‌های گرافیکی و همچنـین بخـش‌هـایی از نشـانه شناسی تئاتر، سینما، تلویزیون و مشابه آن را در برمی گیـرد. در عکـس، نقاشـی، کاریکـاتور و طرح های گرافیکی با تصاویر ثابت روبرو هستیم و در دستگاه‌های سینما و تلویزیون عمدتاً بـا تصاویر متحرک، هر چند ممکن است از تصویر ثابت هم بهره گرفته شود. (سـجودی، ۱۳۸۷ : ۲۴۰) در نشانه شناسی تصویر در هر صورت با قاب سرو کار داریم لایـه‌هـای متنـی قـاب‌هـا هستند که چیزها را به نشانه تبدیل می‌کنند، دلالتگرشان می‌کنند و ما را به رمزگان‌های متفـاوت برای خواندن آنها ارجاع می‌دهند. پدیده ی متن و نشانه و دلالت پدیده ای کاملاً نسبی است و وابسته است به لایه‌های متنی که در کلیت خود متن کلان را به وجـود مـی‌آورنـد. (سـجودی، ۱۳۸۸ : ۲۴۲) هنر عکاسی به عنوان ابزاری موثر و کارآمد از پایه‌های حقیقی تاریخ شـفاهی بـه ویژه در عصر حاضر محسوب می شود. دوران هشت سال دفاع مقدس نیز یکی از مهـم‌تـرین عرصه‌های تاریخ ایران اسلامی است که "عکـس" توانسـته اسـت بـه زبـانی گویـا و سـندی ارزشمند در بازخوانی تاریخ شفاهی ایران دوران بدل شود و کارشناسان این عرصه را به شـکل شایسته‌ای در دستیابی به حقایق تاریخ درخشان این دوران یاری دهد. در این میـان عکـس بـه عنوان یکی از ابزارهای ثبت و ضبط، کار ویژه بازنمایی را انجام داده و از آغاز حضور پررنگش در عرصه هنر قرن بیستم، در خدمت مورخان و تاریخ نگاران بوده است. محققان تاریخ شفاهی با استفاده بهینه از عکس، به عنوان سند اجتماعی و برانگیزاننده حافظه، می‌توانند گام‌های بلندتر و موثرتری در درک و تفسیر بهتر تاریخ شفاهی بردارند.

۱.۱ پیشینه پژوهش

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

و عراق» به این سوال پاسخ می‌دهد که آیا اعتقادات مذهبی مردم ایران در عکس‌های جنگ عکاسان نمود یافته است و براین اساس عکس‌ها تحلیل و خوانش شده‌اند.

اما نوآوری پژوهش حاضر در این است که با روش نشانه‌شناسی اجتماعی به تحلیل عکس می‌پردازد.

۲. چارچوب نظری

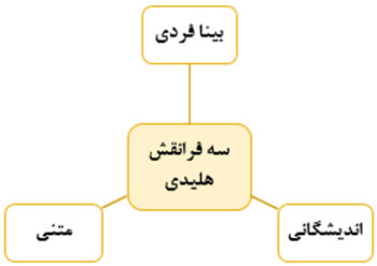
۱.۲ نشانه‌شناسی اجتماعی

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

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

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

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



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

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

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

نشانه شناسی اجتماعی(ماخذ نگارندگان)

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

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

۱.۱.۲ فرانقش بازنمودی

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

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

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

۲.۱.۲ فرانقش تعاملی

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

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

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

انواع زاویه دید

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

فاصله: فاصله بعنوان یکی از این راه‌ها می‌تواند با نمایش افراد، اماکن و اشیاء به نسبت دوری و نزدیکی آنها با بیننده از ارتباط جلوگیری کند یا باعث ارتباط بهتر شود. برطبق نظر ادوارد هال۲ (۱۹۶۴) در فاصله‌ی خودمانی، ما تنها صورت یا سر را می‌بینیم و در فاصله‌ی شخصی نزدیک، سر و شانه‌ها را درک می‌کنیم. در فاصله‌ی شخصی دور، فرد را از کمر به بالا می‌بینیم. درفاصله‌ی اجتماعی نزدیک، کل هیکل را می‌بینیم. درفاصله‌ی اجتماعی دور، کل هیکل شخص را به همراه فضای اطراف می‌بینیم و در فاصله‌ی عمومی، می‌توانیم نیم‌تنه حداقل چهار یا پنج نفر را ببینیم. کرس و ون‌لیوون متذکر می‌شوند که این میدان دیدها، تا حد زیادی با

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

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

۳. عکاسی جنگ

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

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

عکس می‌گرفت تا امروز و پخش زنـده ی تصـاویر از جنـگ، طـی شـده اسـت.» (دیانـت و فرهودی، ۱۳۸۹، ۲)

می توان گفت شاخصه مهم عکاسی در جنگ بـرانگیختن و ثبـت احسـاس انسـان درگیـر جنگ است. این دگرگونی در عکاسی سالهای دفاع مقدس، به پشتوانه مقاومت‌ها و تأثیرگذاری انسان‌های درگیر جنگ بود که ذهنیات اعتقادی و ایمان و فرهنگ خود را در تمامی صحنه های دفاع مقدس به همراه داشتند و این، تنها رمز نهفته در درون آدم‌های درگیر سال‌های جنگ بـود که دفاع ملت ایران را با همه جنگ‌های دنیا متفاوت می‌کرد و امروز با گذشت سال‌ها از پایـان جنگ باید به عکاسانی که در سال‌های جنگ قاب عکس‌ها را بسته‌اند پرداخته شود.

در این ارتباط عکاسان جنگ با زحمات زیادی که در کشـف و ثبـت تصـویری رفتارهـای نیروهای درگیر جنگ عمل کرده‌اند شناخته شده‌اند. در آن سال‌های جنگ تنهـا بهـره گیـری از ابزار دوربین عکاسی در میدان جنگ کافی نبود؛ زیرا میدان‌های دفاع مقدس ما زیبایی درونـش را حبس و پنهان می‌کرد و برای آشکار کردن این زیبایی نیازمند کشیدن زحمات زیاد میشدیم و این اعتبار عکاسان جنگ است که سایه احساساتشان بر تصویر عکسهایشان احساس می شود. آنها برای بستن قاب این زیبایی پنهان در ترکیب مناسب با باورهای عاشقانه مردان خاکریزهای دفاع مقدس هم نفس شدند. در سال‌های جنگ با احساسات عاشقانه دو انسـان روبـه رویـیم، یکی اسلحه به دست شلیک می‌کرد و دیگری با دوربین عکاسی با بستن قـاب عکـس شـلیک می‌کرد و هر دو در آن فضای خشن جنگ تجسم عشق واقعی بوده و در کنار هم قرار گرفته‌اند. (صادقی، سعید، ۱۳۸۴: ۳۴)

۴. عکاسی به عنوان کنش اجتماعی

از رسانه‌ها به عنوان رکن اساسی در جامعه یاد می‌شود رکنی کـه از یـک طـرف بـا مـردم و از سوی دیگر با حکومت در ارتباط است. رسانه‌ها به خودی خود واحد قدرت نیستند، آنچـه بـه رسانه‌ها قدرت می‌بخشد توانایی آن‌ها برای شکل دهی بـه افکـار عمـومی یـا علیـه حکومـت می‌باشد به عبارتی رسانه‌ها واسطه اصلی میان سیاستگذاران و توده مـردم هسـتند. (صـیفوری، شهرام نیا، ۱۳۹۵: ۱۳۲). بدین منظور فرهنگ‌های خاص بر روی دستگاه‌ها و فناوری‌های جدید سرمایه گذاری می کنند و آنها را تولید می‌کنند تا نیازهای پیش بینی شـدهٔ اجتمـاع را بـرآورده سازند. عکاسی نیز یکی از همین موارد است(ولز، ۱۳۹۰: ۲۳). از عکاسی مـی‌تـوان بـه عنـوان وسیله ارتباط جمعی اشاره کرد، تأثیر وسایل ارتباط جمعی باید با توجه به شرایط فرهنگی ملی

صورت بگیرد این تأثیر زمانی می‌تواند به ایجاد تغییر منجر شود کـه وسـایل ارتبـاطی در مـتن تصور همه جانبه اندیشه ها قرار گرفته شود. در سراسر دوره‌های تاریخی رابطه قوی بین هنر و قدرت وجود داشته‌است. بطوری که هنر به رخدادها و سیاست‌های هـم عصـر خـود واکـنش نشان داده‌است. «عکاسی باید نوعی ویرایش عکاسانهٔ جامعه باشد. و اشیاء و مـردم و چیزهـا و نشانه‌های آن‌ها باید در معرض دقیق دوربین قرار گیرند»(بیـت، ۱۳۹۵: ۱۳۵). مـی‌تـوان گفـت تازگی و اصالت عکاسی، گفتمان‌ها و دانش‌های بالقوهٔ جدیدی را معرفی کرده‌است. بطور مثال عکاسی با نشان دادن حمایت یا مخالفت‌اش در یک ستیز، خود می‌تواند به عنوان یـک نیـروی تاریخی مؤثر نقش به سزایی در شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی داشته باشد بر اساس این، عکاسی توانسته روابط، نظام اجتماعی میان هنر و مردم را دگرگون کند بدین ترتیب عکاسی بـه عنـوان ابزاری برای نقد اجتماعی و به ویژه برای نمایاندن مردم در حین کار به کار گرفتـه‌شـد(همان: ۱۲۳). عکاسی در ایران به عنوان رسانه‌ای ارتباطی، با قرار گرفتن در بافـت فرهنگـی متفـاوت، نقش دیگری را ایفا می‌کند. هدف، چرخشی در نظام فرهنگی و اجتماعی بود که عکاسی به این تغییر قعطیت بخشید. عکس، به عنوان یک زیر بنا بـا روبناهـای زنـدگی و کردارهـای فکـری، اجتماعی و فرهنگی رابطه دیالکتیکی را برقرار ساخته است. اگر این رابطـه را صـحیح بـدانیم، ارتباط عکاسی را با زندگی اجتماعی و تغییر و تحول جامعه نمی‌توان نادیده انگاشـت هرچنـد خوانش عکس بدون در نظر گرفتن مناسبات اجتماعی در هم تنیده با آن یقیناً امکان پذیر است، اما بررسی آن در حوزه ی اجتماعی نیز روشن‌گر بسیاری از مسائل است. باید به این نکته توجه داشت در خوانش جامعه شناسانه علاوه بر جایگاه افراد، جایگاه و میزان اهمیت خود کنش نیز حائز اهمیت است. در این میان این نکته حائز اهمیت است کـه وسـایل ارتبـاط جمعـی دارای چنان قدرتی هستند که می‌توانند نسلی تازه از انسان‌ها را پدید آورند.

آنچه اغلب در تاریخ نگاری عکاسی مدنظر قرار می‌گیرد، تاثیر این دست آورد فناورانـه بـر فرهنگ جامعه‌ی دوره‌ی مورد مطالعه است. این تعاریف در مورد ورود عکاسی بـه ایـران نیـز صادق است، و شاید تأثیرات شگرف‌تری به جای گذاشته باشد؛ چرا که عکاسی با فراهم شدن زمینه در ایران، وارد زندگی افراد آن شد و تحولی پدید آورد. شواهد و گزارشات حـاکی از آن است که عکاسی در ایران به علت خواست اجتماعی مردم به وجـود آمـده اسـت کـه در یـک جغرافیای خاص با دغدغه‌های خاصی زندگی می‌کردند. حکومت‌ها که در پی جلب حمایت و اطاعت‌اند، از هنر مانند ابزاری برای رسیدن به مقصود بهره می‌گیرند (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۶۱).

۵. بحث

۱.۵ تصویر شهید و زن

تصویر ۱- تصویر شهید و زن

۱.۱.۵ معنای بازنمودی تصویر

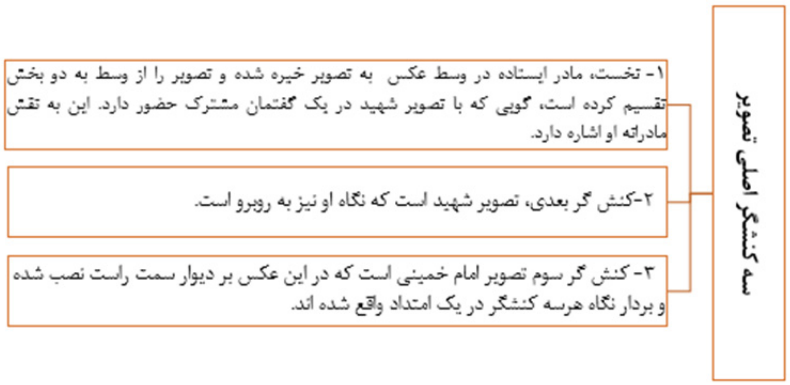
نشانه شناسی متن تصویر را ماده و فضای دیداری را مجرای ارتباط تلقی می‌کند پس مسئله اصلی آن دلالت است یعنی اینکه ما با درگیر شدن با یک تصویر به عنوان ناظر به چه معانی دست می یابیم و چه ارتباطی با آن تصویر برقرار می کند.

۱.۱.۱.۵ ساختار روایتی

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

در این تصویر هر دو سطح روایی و مفهومی را دارد. در سطح روایی این است کـه فـردی بـه شهادت رسیده و در سطح مفهومی که اشاره به جایگاه شهادت و نقش آن در گفتمان جنـگ و دفاع مقدس است. « در این نوع کمپوزیسیون نیروها حول محور نقطه‌ای مرکزی توزیع شده‌اند و چرخش این نیروها منجر به جریان بصری می‌گردد»(اوکویرک، ۱۳۹۵: ۸۴)

به لحاظ ساخت روایی، سه کنش گر در این تصویر دیده می‌شوند:



۲.۱.۱.۵ ساختار مفهومی

علاوه بر ساختار روایتی، از ساخت مفهومی صحبت می‌کنند و می‌گوینـد تصـویری کـه بـردار نداشته باشد دارای ساخت مفهومی اسـت: تصـاویری کـه فاقـد بـردار باشـند، دارای سـاختار مفهومی‌اند، این تصاویر به تعبیری آدم‌ها، مکان یا چیزها را طبقه بندی، تعریف یا تحلیـل مـی-کنند و خود به سه دستهٔ ساختارهای طبقه بندی، سـاختارهای نمـادین و سـاختارهای تحلیلـی تقسیم می‌شوند. به نظر می‌رسد بخش زیادی از آن چه که به آن بلاغت تصویر می‌گویند، یعنی استفاده از شیوه‌های استعاری و مجاز مرسلی در بیان تصویری در حوزهٔ ساختار مفهومی اتفـاق می‌افتد. طبقه بندی آنجایی است که تصویر، آنچه را که به تصویر می‌کشد در طبقـات متفـاوتی جا می‌دهد.

کاربرد حجله چراغانی از دلالت های مجار مرسلی و کاملاً خـاص فرهنگـی اسـت کـه در ارتباط با جشن و چراغ های بسیاری که در عروسی ها روشن کننده است.

بدون شک امام خمینی اصلی‌ترین شخصیت تولید کننده گفتمان ایثار و شهادت هستند. تـا قبل از تولید این گفتمان از سوی ایشان، شهادت، مربوط به عصـر پیـامبر اسـلام (ص) و ائمـه

اطهار بار بود و این دو مفاهیمی بودند که از دسترس عامه مردم خارج بودند. امـام بـا سـاختن گفتمان ایثار و شهادت، این مفاهیم را امروزی کردند و در دسترس عموم قرار دادند. بـا تولیـد گفتمان ایثار و شهادت از سوی ایشان، اکنون و در زمان حاضر، هر کس می تواند در راه خـدا قیام کند و به فیض شهادت برسد. دیگر، مفهوم شهادت مربوط به صدر اسـلام نبـود، بلکـه در گفتمان جدید دوباره بازسازی و بازتولید شده بود. (غفاری هشجین و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۶۹)

۲.۱.۵ معنای تعاملی (تماس- فاصلهٔ اجتماعی- نگرش)

دوربین از زاویه هم سطح عکاسی کرده است. نگاه شهید به دوربین است در واقع رابطه تعاملی با بیننده داشته و نکته تاکید عکس است. چهره زن به صورت نیم‌رخ دیده می‌شـود و از سـطح بالا به عکس شهید می‌نگرد و نسبت به تصویر شهید در درجه دوم اهمیت در عکس است و می‌تواند بیننده را با موضوع درگیر نماید. اندازه نمای زن تمام قد است که این نشان دهندهٔ فاصلهٔ اجتماعی نزدیک است اما نگاه او مایل و رو به تصویر شهید است، بنابراین، امکان برقراری تماس با بیننده تا حدودی از دست می رود. تفاوت میان زاویهٔ مورب و زوایهٔ مستقیم در واقع به مثابـهٔ تفاوت میان رابطه و عدم رابطهٔ عکاس یا تولید کننـدهٔ تصـویر و همچنـین بیننـده یـا شـرکت کنندگان بازنمود شده استو میتوان چنین گفت که زاویهٔ مستقیم به ما میگوید: « آنچه مـی بینیـد قسمتی از جهان ما است؛ یعنی همان چیزی که ما با آن همراه می شویم و با آن رابطـه داریـم». زاویه مورب نیز به ما می‌گوید :« آنچه که می‌بینید قسمتی از جهان ما نیست؛ بلکـه مربـوط بـه گروهی دیگر می‌شود و ما با آن رابطه نداریم. (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۱۹۰) تصویر مـذکور از زاویه هم سطح گرفته شده است بنابراین آنچه که می‌بینیم قسمتی از جهان ما نیست؛ امـا نگـاه تصویر شهید ما را به سمت خویش فرا می خواند.

در عکس ما با دو سطح روبرو هستیم :

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

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

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

آنالیز بصری خطوط مرکز و طلایی در عکس زن و رزمنده

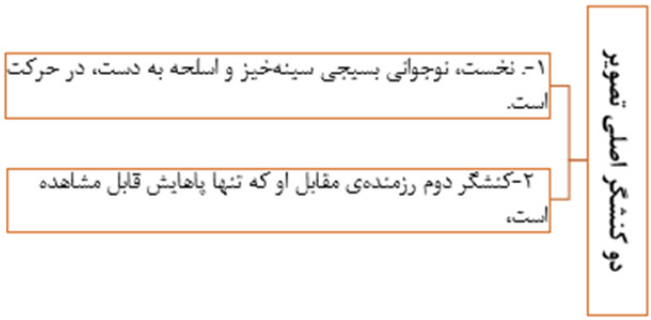
عکس سیاه و سفید دارای کنتراست زیاد است که به گونه ای که بافت در بخش‌های زیادی از تصویر از بین رفته است. چنین کنتراستی که به فضا غم و سیاهی موجود در تصـویر کمـک کرده و تیرگی بر روشنایی در عکس حاکم است. در وسط ایستادن زن حس سکون و تامل در نگاه به عکس شهید را تشدید کرده است و پارچه سیاه در پشـت سـر زن تمرکـز را بـر روی صورت وی بیشتر می‌کند. فرم مربع و مستطیل در اندازه و کنتراست هـای متفـاوت بسـیار در عکس بسیار تکرار شده است.

۲.۵ عکس شهید حسن جنگجو

تصویر ۲ – شهید حسن جنگجو

۱.۲.۵ معنای بازنمودی (الگوی بصری- چیدمان- اشیاء- اجزای همراه)

در تصویر هر دو سطح روایی و مفهومی وجود دارد. به لحاظ ساخت روایی، دو کـنش‌گـر در این تصویر دیده می‌شوند.



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

تعداد نفرات رزمندگان در عکس مشخص نیست، اما کادربندی عکاس حضـور رزمنـدگان بیشتری را در مقابل شخصیت اصلی القا می‌کند. پاهای رزمنده جلـویی، متعلـق بـه رزمنـده‌ای است که پیشرو بوده و نوجوان ، به دنبال او در حرکت است. پاهای فرد مقابل، او را در مسـیر همراهی می‌کند.

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

۱.۱.۲.۵ ساختار مفهومی

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

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

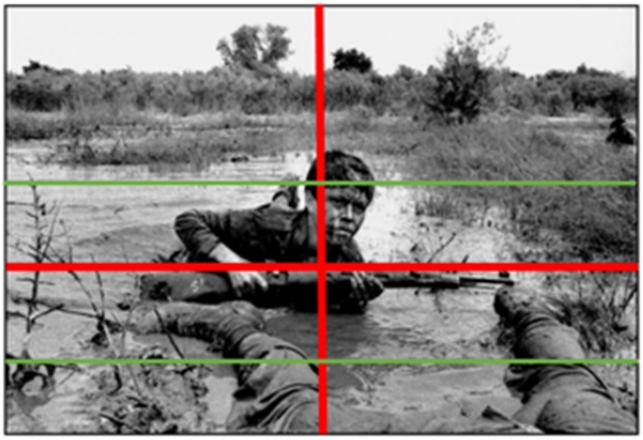
۲.۲.۵ معنای تعاملی (تماس- فاصلهٔ اجتماعی- نگرش)

زاویه‌ی دید عکاس نسبت به سوژه، های‌انگل است و نشان از عکاسیِ در حالت نشسته دارد. به همین نسبت زوایه‌ی خیز اندام شخصیت اثر درست در مسیر و هم‌راستای زاویه‌ی نگاه دوربین قرار دارد. این حالت حس تعادل و تقارنی را در عکس ایجاد کرده که هم حس همراهی روحی عکاس و سوژه را افشا می‌کند و هم بر تحکیم و استواری حرکت رو به جلوی رزمنده می‌افزاید.

تصمیم قاطع زرمنده برای رو در رو شدنش با دشمن حس می‌شود. مدد عکاسی سیاه و سفید، و تفاوت کنتراست رنگ لباس و بافت آن؛ تن‌پوش او را همانند زره‌ای جلوه می‌دهد که غیرقابل نفوذ و تغییر بوده و محافظی قوی است. گیاهان اطراف و درختان در پس‌زمینه نیز، با عمق میدانی ظریف، همانند دیوارهایی است که وظیفه‌ی مراقبت از آسیب رسیدن به پیکره‌ی رزمنده کم سن و سال را برعهده دارد. دقت در جزئیات حادثه، ذهن و احساس بیننده را ما بین دو دنیای سینما و عکاسی به نوسان درمی‌آورد.

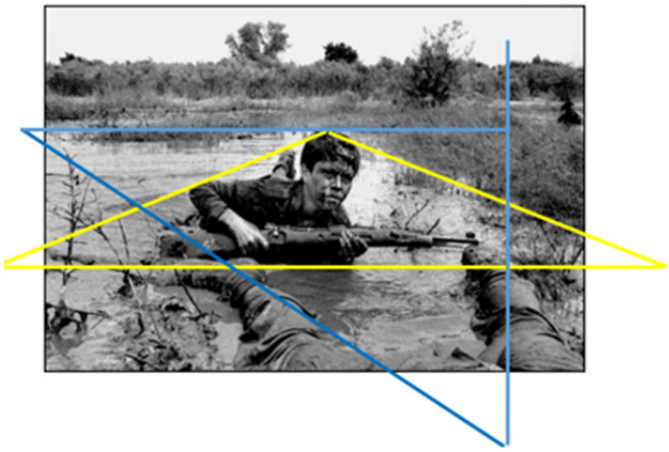
عکس شهید نوجوان حسن جنگجو از الفرد یعقوب زاده با ترکیب‌بندی متمرکز یک نقطه‌ای سعی دارد روایتی کامل از موقعیت و احساس نوجوان ارائه دهد. اندازه نمای عکس متوسط است چرا که محیط و هم نوجوان و موقعیت او برای عکاس مهم بوده است. نوجوان دارای حرکت کند در گودال می‌باشد بدین دلیل عکاس آن را در مرکز کادر قرار داده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

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



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

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



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

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

۳.۵ عکس فضای خالی شهر

تصویر ۳ – فضای خالی شهر

۱.۳.۵ معنای بازنمودی (الگوی بصری- چیدمان- اشیاء- اجزای همراه)

۱.۱.۳.۵ ساختار روایی

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

۲.۱.۳.۵ ساختار مفهومی

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

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

در حالی که می توان ادعا کرد که برداشت بارت چیزی بیش از یک استعاره پیچیده است، هنوز هم سطحی وجود دارد که در آن مدل نشانه شناختی می تواند بینش هایی را به مورخ، زبان شهرگرایی و بلاغت گفتمان عکاسی که فراتر از محدودیت ها حرکت می کند ارائه دهد. نشانه شناسی با تاریخ گسترده تری تلاقی می کند.(Brothers, 1997: 101)

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

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

۲.۳.۵ معنای تعاملی (تماس- فاصلهٔ اجتماعی- نگرش)

در بسیاری از عکس‌ها خودروهایی هستند که رد خودرو هستند. راه و وسیله نقیله و .... مولفه های مهم داینامیکی هستند که رهرویی ندارند. راه حرکت به وجود میاورد خودرو وجود دارد اما حرکت و جابجایی نیست بلکه خاطره حرکت و پویایی را دارند. این شیء یک روزی ماشین بوده است. اما حالا نیست. عنصر انسانی نیست و ساختمان‌هایی که مرده‌اند. ماشین راه میرود اما این ماشین ها راه نمیروند حاضری که قبلی را به غیاب رانده اند. رد های انسانی که

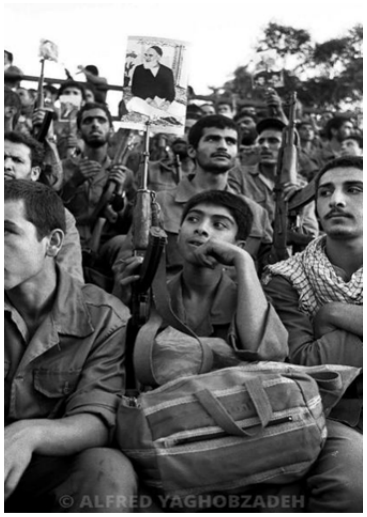
انسانها در آنها وجود ندارند. این وسایل نقلیه بی سوار این راههای بی رهرو این خانه‌های بی ساکن این نشانه‌های نمایه‌ای این مجازهای مرسل می‌گوید این رد پای شهر است.

این ایده شهری که بوده است که قبل از جنگ آباد بوده و اکنون ویران شده است. عکس آرامش پس از طوفان است. آرامش و سکوتی که پس از درگیری شدیدی رخ داده است. خلوت شهر و سیاهی حاکم بر تصویر اصل مطلب را در نگاه اول بیان می‌کند. شهری که به اجبار متروکه شده است. پرسپکتیو یک نقطه‌ای عکس چشم را به عمق هدایت می کند و چشم هرچه بیشتر در تصویر حرکت می کند سیاهی و خلوتی بیشتری را می‌بیند. حضور تانک و قرقره های باز شده از چهارچوب، ستون های افتاده بر پیاده رو دلیل این خلوتی را جنگ معرفی می کند. جنگی که هیچ کس را در آن باقی

آنالیز بصری تصویر سوم – فضای خالی شهر

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

۴.۵ عکس رزمندگان



تصویر ۴ – رزمندگان

۱.۴.۵ معنای بازنمودی (الگوی بصری- چیدمان- اشیاء- اجزای همراه)

۱.۱.۴.۵ ساختار روایی

به لحاظ روایی چندین رزمنده به عنوان کنشگر در تصویر حضور دارند. تصویر باز هم در حالت ارائه دهندگی یا عرضه است چون هیچ کدام به بیننده نگاه نمی کنند.

الگوی روایی بیان کننده انجام کار یا رویدادی است که به واسطه حضور بردار تشخیص داده می‌شود. بردار غالباً خطی قطری است که شرکت کنندگان را در تصویر به یکدیگر متصل می‌کند و ما را به عنوان مخاطب بر آن می دارد تا متن تصویر را مورد پرسش قرار داده و از نقش شرکت کنندگان حاضر در تصویر بپرسیم؛ اینکه چه کسانی نقشی فعال در یک عمل یا نگاه بازی می‌کنند و چه کسانی منفعل‌اند یا موضوع عمل قرار گرفته‌اند؟ در ساخت روایی، جنبه‌های روابط بین شرکت کنندگان، کنش و واکنش بین آنها، فعال و منفعل بودن آنها مطالعه می‌شود. تصاویری که دارای ساختار روایی هستند، به بیننده اجازه می دهند تا به روایتی درباره شرکت کنندگان برسد، زیرا که این گونه تصاویر شامل برداری از حرکت هستند. این ساختارها با اعمال و حوادث توصیفی شناخته می شوند و نه بیان و توصیف حالت آنها. (صابری، نظری, ۱۳۹۶: ۱۲۲).

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

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

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

۲.۱.۴.۵ ساختار مفهومی

در تصویر فوق عکس امام خمینی نوک سلاح سمت آسمان و رو به بیننده قرار داده شده است. در این نوع تصاویر از بیننده درخواست می شود که به شرکت کنندگان بازنمایی شده در تصویر به عنوان اشیاء و موضوعاتی برای مشاهده و بررسی بنگرند. زاویه دوربین از روبروست که می تواند بیننده را با موضوع درگیر نماید. اما خط نگاه افراد حاضر در تصویر مایل و رو به بیرون است و هیچ کدام از افراد حاضر در تصویر به بیننده به طور مستقیم نگاه نمی‌کنند. بنابراین، امکان برقراری تماس با بیننده تا حدودی از دست می‌رود. در این تصویر، شرکت کنندگان بازنمایی شده نگاهشان را از بیننده دور کرده ؛ آنها نگاهی مستقیم به بیننده ندارند. این تصاویر یک پیشنهاد و عرضه محسوب می‌گردند و شرکت کنندگان بازنمایی شده در این تصاویر موضوعاتی برای تفکر بیننده هستند. در واقع در این تصویر تمرکز بر نوجوان رزمنده جلوی دوربین است که عکاس سعی در برجسته نمودن تصویر امام خمینی بر روی سلاح وی دارد. که به عنوان رهبر و راهنما در پشت جبهه هدایت رزمندگان را عهده دار می باشند.

یک تفاوت اساسی بین تصاویری که سوژه های آنها مستقیماً بـه بیننـده نگـاه مـی کننـد و تصاویری که نگاه آنها غیرمستقیم است وجود دارد. وقتی عناصر داخل عکس مستقیم به بیننده نگاه می‌کنند، بردارهایی که توسط خطوط چشم آنها شکل می‌گیـرد، آنـان را بـا بیننـده مـرتبط می‌کند و تماس برقرار می شود، حتی اگر فقط در این تماس در سطح خیال باشد. نگاه به بیننده دو کارکرد مرتبط دارد. در وهله اول یک فرم بصری از نگاه مستقیم ایجاد می کند. بیننـدگان را به صراحت تصدیق می کند و آنها را با "شما" بصری خطاب می کند. در وهله دوم، یک «عمل تصویری» است. تهیه کننده از تصویر برای انجام کاری با بیننده استفاده می کند. به همین دلیـل است که ما به دنبال هالیدی (۱۹۸۵) این نوع تصویر را "تقاضـا" نامیـده ایـم: نگـاه سـوژه در تصویر (و ژست صورت او) چیزی از بیننده می خواهد، بیننده را ایجاب می کند که وارد نوعی از تصویر شود. رابطه خیالی با او – دقیقاً چه نوع رابطه ای؟ با حالت چهـره شـرکت کننـدگان نشان داده می شود. سوژه های درون عکس ممکن است لبخند بزنند، در این صورت از بیننـده خواسته می شود که با آنها رابطه نزدیکی اجتماعی برقرار کند. آنها ممکن است بـا سـردی بـه بیننده خیره شوند، در این صورت بیننده احساس می کند که احساس ترس می کند یا بر عکس احساس راحتی می کند. (Kress and van Leeuwen, 2021: 117)

۲.۴.۵ معنای تعاملی (تماس- فاصلهٔ اجتماعی- نگرش)

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

اندازه نما نزدیک، متوسط تا دور باشد. انتخاب این نماها فاصله اجتمـاعی متفـاوتی را بـین شرکت کنندگان تصویر و بیننده نشان می‌دهد. این فاصله نیز روابـط متفـاوتی را بـین بیننـده و شرکت کنندگان در تصویر نشان می‌دهد. در نمای متوسط نزدیـک، شـرکت کننـدگان از کمـر نشان داده می‌شوند. نمای متوسط شرکت کنندگان انسانی را از زانوها نشـان مـی‌دهنـد. نمـای متوسط نشان دهنده وجود رابطه اجتماعی بین بیننده و شرکت کنندگان تصویر است. در نمـای دور، شرکت کنندگان به صورت تمام پیکر نمایش داده می‌شوند. در نمای دور، شرکت کنندگان بازنمایی شده بیگانه تلقی می‌شوند. در این تصویر نیز افراد ردیف اول نزدیک تر بـه مخاطـب هستند و نفر وسط نقطه تمرکز تصویر می باشد. در این نمای نزدیک که نمایانگر رابطه نزدیک

و صمیمی بین شرکت کنندگان و بیننده تصویر است، سر و شانه های جوان رزمنده به نمـایش گذاشته می‌شود. . (Kress and van Leeuwen, 2021: 179)

آنالیز تصویر رزمندگان

لنز واید پرسپکتیو را در تصویر به وجود آورده است کـه چشـم از پـایین بـه بـالایی کـادر حرکت می‌کند. کودک شخصیت اصلی عکس است که در مرکز تصویر قرار گرفته و بدنش به صورت کامل و بزرگتر از بقیه سربازها دیده می‌شود نگاه به بیـرون از کـادر وی شـوقی در آن نگاه او دیده می‌شود که نشان از جـذابیت موضـوع یـا سـخنرانی بیـرون از کـادر دارد. توجـه شخصیت به بیرون کادر در خیلی از عکس‌های عباط عطار نیز دیـده مـی شـود کـه همچـون عکس حسن جنگجو حس کنجکاوی ببنیده را بر می‌انگیزد که دربیرون کادر چه رخـدادی در حال وقوع است. ترکیب بندی عکس غیر متمرکز است اما دو نقطه بیشترین قدرت جلب توجه را دارند یکی صورت نوجوان و دیگر عکس رهبر که هـم راسـتا بـا جهـت سـربازان دارد. دو سربازی که در چپ و راست عکس رهبر قرار گرفته‌اند نقش ضد حرکت را بازی می کند و در جهت مخالف دیگر سربازان قرار دارد و میزانی از نیروی بصری که بـه سـمت چـپ در حـال حرکت است رو باز می‌گردانند. چهره سربازان در سمت راست و چپ تصویر برش خورده اند اما چون شخصیت اصلی نوجوان مرکز کادر است لطمه‌ای به ترکیب بندی عکـس وارد نشـده

است. چون خطوط عمودی اسلحه‌ها در عکس زیاد است عکاس کادر عمودی را رای عکس انتخاب کرده است. به گونه‌ای که چشم از پایین به سمت بالای کادر در حال حرکت است. عناصر موجود چون دارای جنبش و حرکت به همین دلیل همچون عکس حسن جنگجو به مقداری کمی آسمان سفید را در عکس گنجانده است که چشم مخاطب استراحتی داشته باشد.

۶. نتیجه‌گیری

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

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

باید اذعان داشت که امکانات نشانه شناسی اجتماعی تصویر را به عنوان ابزاری تازه در جهت واکاوی و بررسی چگونگی ساز و کارهای تولید معنا و تحلیل عکس های دفاع مقدس به کار بندد. عکاس در سطح معنای بازنمودی با بهره گیری از ساختارهای روایتی و مفهومی به باز تولید معنای دفاع، در برابر تجاوز، و نه مشارکت صرف در وقوع رویدادی سیاسی به نام جنگ، پرداخته است. در اکثر فریم بندی ها ، ما شاهد حضور فعال کنشگران انسانی هستیم. نگارنده در سطح معنای تعاملی(تماس، فاصله، زاویه دید) نیز به نتایجی بدین قرار دست یافته است. در اغلب عکس ها به دلیل فضا و مکان متشنج وجریان جدی و سریع کنشِ جنگ، کمتر شاهد اهمیت کنشگران به حضور عکاس و برقراری ارتباط چشمی و نگاه مستقیم به بینندگان هستیم و تنها، شاهد این نگاه مستقیم و توجه به لنز دوربین در عکس‌هایی هستیم که عکاس به ثبت عکس های یادگاری از رزمندگان و یا خوشحالی آنان مثلاً بعد از پیروزیشان و پس گرفتن خاک خرمشهر پرداخته است. از آنجا که نماهای نزدیک فقط بخشی از آن چه در حال وقوع است را روایت می کنند، عکاس دفاع مقدس با توجه به شرایط زمانی و مکانی برای ثبت تصاویرش تمایل به استفاده ی بیشتری از نم های متوسط و دور را در جهت نمایش عظمت کنش در حال وقوع و همین طور

نمایش تعدد افراد حاضر در صحنه ی نبرد را انتخاب کرده است. در اغلب این تصاویر، یا اصلاً فاصله‌ای میان کنشگران تصویر وجود ندارد و یا این که این فاصله به حداقل می‌رسد. این عدم فاصله در معنای ضمنی به نوعی صمیمیت میان رزمندگان و هم سویی در جهت رسیدن به هدفی مشترک را به تصویر می‌کشد. زاویه دید اکثر تصاویر از روبرو، و در وضعیتی برابر با سطح چشم بیننده و در جهت تعامل او با عناصر درون کادر هستند و این شاید به دلیل حضور عکاس میان کنشگران بوده است اما در میان این عکس ها، آن دسته از عکس هایی که از مکان های درگیری دور بوده است و فضای کافی برای حرکت و فرصت کافی برای جا گیری عکاس در مکان مناسب در اختیار داشته، با زاویه دید از بالا به سمت پایین و نیز با شکستن قاعده ی ذکر شده مواجه هستیم.

پیشنهادات

وجود ارتباط عمیق جامعه و هنر از دیرباز احساس می‌شود. در عصری که ارتباط جامعه‌شناسی و نشانه شناسی پیوند عمیقی با هنر دارد، پیشنهاد می‌گردد محققانی در دانشگاه به این ارتباط پرداخته تا از این تأثیر دوسویه‌ی اثر هنری و جامعه برای درک بهتر مضامین هنری و اوضاع اجتماعی و فرهنگی در طی سال‌ها و نسل‌ها استفاده کنند. همچنین با یافتن راهکارهایی مناسب و برخاسته از بطن جامعه برای درک و حل مشکلات بهره برند. زیرا با استفاده از رویکردهای نوین نقد و تحلیل اثر هنری می‌توان به درک عمیق‌تری از جامعه و اثر هنری برخاسته از آن نائل شد و همچنین به تصدیق کاربردی بودن آن، هنرمندان می‌توانند با درک عمیق‌تری آثار هنری را به نمایش بگذارند. این رویکرد به جهت دوسویه بودن، یعنی هم بررسی جامعه شناسانه‌ی اثر هنری و هم نشانه‌شناسی، می‌تواند پژوهش‌های گسترده‌تری را در برگیرد.

کتاب‌نامه

اوکویرک، استینسون، ویگ، بون و کایتون (۱۳۹۵). مبانی هنر، نظریه و عمل. ترجمه: محمدرضا یگانه دوست. چ۴. تهران: سمت.بارت، رولان.(۱۳۸۹). پیام عکس. مترجم: راز گلستانی‌فرد. تهران: نشر مرکز.

بیت، دیوید (۱۳۹۵). مفاهیم عکاسی. ترجمه: محمدرضا رئیسی و مارال زیاری. چ۱. تهران: حرفه نویسنده.

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

نشریه زبانشناسی کاربردی ، شماره۲ : ۱۳۷– ۱۶۰.

حسن پور، محمد. (۱۳۹۱). بازنمایی امر اجتماعی در عکاسی، بررسی رویکرد نشانه شناسی اجتماعی در فهم فرایندهای بازنمایی. فرهنگ رسانه، دوره۱، شماره ۵: ۱۵-۲۹

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

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

خیری، مریم؛ اشرف موسوی لر، فرزان سجودی (۱۳۹۴). تحلیل الگوهای نشانه شناسی اجتماعی تصویردر دو اثر از هیرونیموس بوش. اولین همایش بین المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی

دانچر، الکس.(۱۳۸۹). عکاسی جنگ و تعهد اخلاقی». مترجم سارا زند وکیلی، نشریه حرفه هنرمند، شمارهٔ ۳۷ :۲۹ تا ۳۹

داندیس، دونیس اِ (۱۳۸۹). مبادی سواد بصری. ترجمه: مسعود سپهر. چ۲۵. تهران: سروش.

دیانت، فرشته و کیانا فرهودی.(۱۳۸۹). «جنگ می خشکاند جنگ تکه تکه می کند جنگ ویران می کند»، نشریه حرفه هنرمند شمارهٔ۳: ۲ تا ۲۵.

سجودی، فرزان. ۱۳۸۸، نشانه شناسی: نظریه و عمل ، تهران: نشر علم

سجودی، فرزان، ۱۳۸۷، نشانه شناسی کاربردی، تهران: نشر علم .

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

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

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

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

صابری، کورش؛نظری طرهان، لیلا (۱۳۹۶). بررسی نشانه شناختی تصاویر کتب کودکان بر اساس رویکرد نشانه شناسی اجتماعی: مطالعهٔ موردی کتاب فارسی پایهٔ اول دبستان. مطالعات زبان ها و گویش های غرب ایران: ۱۱۹- ۱۴۰.

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

صیفوری، فرزانه و شهرام نیا، امیر مسعود (۱۳۹۵). «رسانه‌ها و توسعه سیاسی_اجتماعی ایران در دوره قاجار و پهلوی». فصلنامه سیاست جهانی، دوره ۵، ش۱، صص ۱۶۶-۱۳۱.

غفاری هشجین، زاهد و همکاران، ۱۳۸۹، مولفه های اساسی گفتمان ایثـار و شـهادت در انقـلاب اسـلامی، مطالعات انقلاب اسلامی، سال هفتم، شماره ۲۳: ۱۹۰– ۱۶۵.

فاینینگر، آندریاس (۱۳۶۱). اصول کادر بندی در عکاسی. ترجمه‌ی محمد جواد پاکـدل. چ۱. تهران:ماهنامـه عکاسی مردمک.

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

محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۶). «نشان‌های مصور تقدس قدرت در قاجاریه». فصلنامه گلستان هنر، ش۸ صص ۶۸–۶۱.

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

مردانی سرور، انسیه.(۱۳۹۱). تحلیل بیلبوردهای تبلیغاتی شهری از منظر نشانه شناسی اجتمـاعی) بررسـی بیلبوردهای تبلیغاتی ایستگاه های مترو، پایان نامه کارشناسی ارشد. راهنما: فرزان سجودی. دانشگاه علم و فرهنگ. تهران.

نامی، غلامحسین (۱۳۸۷). مبانی هنرهای تجسمی(ارتباطات بصری). چ۶. تهران: توس

ولز، لیز (۱۳۹۰). عکاسی: درآمدی انتقادی. ترجمه: سولماز ختایی لر، ویدا قدسـی راثـی، مهـران مهـاجر و محمد نبوی. چ۱. تهران: مینوی فرد.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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