Research Article
Rahpooye Visual Arts | Vol. 9, No. 3, Autumn 2026

# An Analysis of Gohar Dashti's Staged Photography through the Lens of Social Semiotics: A Kress and van Leeuwen Approach

\\\ Mohammad Hashemi*[1], Zeinab Arabi[2]

1. Department of Literature of Drama, Faculty of Art and Architecture, University of Science and Culture, Tehran, Iran.
2. Master Degree in photography, Faculty of Art, Sooreh University, Tehran, Iran.

Received: 2025-03-23, Accepted: 2025-11-08

## ▸ Extended Abstract

Social semiotics addresses the social dimensions of meaning-making in communicative media such as cinema, newspapers, photography, and other visual forms. It offers a range of possibilities for semiotic analysis based on the assumption that signs should always be understood within the context of social relations and processes. Rather than treating semiotic systems as fixed structures governed by inherent and universal laws, social semiotics focuses on how people employ semiotic resources in different ways and to different degrees within specific social practices and institutions.

Staged photography has a long history dating back to nineteenth-century photographic practice. However, its status and functions changed considerably during the twentieth century as photographers increasingly questioned photography's conventional association with direct documentation and objective representation. By the late twentieth century, staged photography had gained a more established position within contemporary photographic practice. From the 1980s onward in particular, staged approaches became increasingly significant in forms of image-making that deliberately transformed photographed reality through constructed scenes, combinations of different media, diverse artistic techniques, and subjects concerned with contemporary culture and society.

Semiotics is concerned with the recognition and analysis of signs and systems of meaning, whether expressed through spoken or written language or through non-linguistic forms. These may include bodily signs, biological signs, symbolic systems, systems of value, cultural worldviews, gestures, movements, situations, and other meaningful forms of communication. Within social semiotics, the emphasis shifts from identifying signs as isolated units toward examining how semiotic resources are socially produced, selected, combined, and interpreted.

When the mechanisms of meaning-making in photography are examined, the issue becomes particularly complex because photography does not simply reproduce the reality to which it refers. Photographic images are mediated and coded representations that organize reality through choices concerning framing, composition, viewpoint, distance, color, lighting, and other visual resources. It is at this point that the importance of visual and photographic semiotics becomes particularly evident. In addition to its referential and representational qualities, photography has expressive capacities. Because something can function as a sign when it refers to or signifies something beyond itself, the photograph may be considered a semiotic text that makes multiple meanings available for interpretation by viewers.

Within this field, Gunther Kress and Theo van Leeuwen developed an influential social-semiotic approach to visual communication. Van Leeuwen is among the major theorists associated with social semiotics and multimodal communication. Their framework provides a systematic means of analyzing visual texts and other multimodal forms of



Citation: Hashemi, Mohammad; Arabi, Zeinab (2026), An Analysis of Gohar Dashti's Staged Photography through the Lens of Social Semiotics: A Kress and van Leeuwen Approach, *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, 9 (3), 33-45, DOI: 10.22034/ra.2026.2021940.1430.

*Corresponding Author: Email: mh7poetica@gmail.com

communication in which meaning is produced not only through language but also through typography, layout, color, images, spatial organization, and other semiotic resources.

Kress and van Leeuwen distinguish three major dimensions of visual meaning: representational, interactive, and compositional meanings. Representational meaning concerns how people, objects, actions, and events are depicted within an image. Interactive meaning concerns the relationship constructed between the represented participants, the image producer, and the viewer through visual resources such as gaze, distance, and point of view. Compositional meaning concerns how visual elements are arranged and integrated within the image through factors such as information value, salience, and framing. Examining these dimensions can provide a systematic understanding of how visual images organize and communicate meaning.

Based on this theoretical framework, the present research examines Gohar Dashti's staged photographs through the perspective of social semiotics, with particular emphasis on Kress and van Leeuwen's concepts of representational, interactive, and compositional meaning. The study addresses two main questions: First, according to Kress and van Leeuwen's social-semiotic framework, what characteristics can be identified in Gohar Dashti's staged photographs? Second, what similarities and differences can be identified among the selected staged photographs in terms of their social-semiotic structures?

The study employs a descriptive-analytical method. Data were collected through library research and qualitative visual analysis. The research corpus consisted of Gohar Dashti's staged photographs, from which five works were selected for qualitative analysis. The analysis was conducted using the theoretical concepts of Kress and van Leeuwen's social semiotics of the image in order to investigate the mechanisms through which visual signs contribute to the production of meaning and to develop a coherent and systematic approach to interpreting the selected photographs.

**Findings**

The findings indicate that Dashti constructs meaningful visual situations through the deliberate staging of photographic scenes. At the level of representational meaning, the selected photographs employ both narrative and conceptual structures to represent aspects of life shaped by the experience and aftermath of war. Human participants occupy a significant position in most of the analyzed compositions, and their relationships with objects, spaces, and surrounding environments contribute to the construction of meaning.

Although the photographs are staged rather than documentary records of spontaneous events, they remain closely connected to social realities and lived experiences in contemporary Iran. Staging therefore does not separate the photographs from social reality; rather, it functions as a visual strategy through which elements of that reality are reorganized and made available for interpretation.

The analysis further demonstrates that meaning in Dashti's photographs cannot be understood solely through the identification of represented subjects. The relationship between figures, objects, spatial arrangements, visual hierarchies, and the viewer also plays an important role in the production of meaning. The staged character of the photographs enables the photographer to control these visual relationships and to construct scenes in which ordinary objects and familiar situations acquire additional symbolic and social significance.

From a social-semiotic perspective, the selected works demonstrate how photographic meaning emerges through the interaction of representational, interactive, and compositional resources. The photographs simultaneously depict social situations, establish particular relationships with viewers, and organize visual elements in ways that guide interpretation. Consequently, staged photography in Dashti's work can be understood not merely as the artificial construction of photographic scenes, but as a deliberate semiotic strategy for reorganizing social reality and producing layered meanings.

The study concludes that Kress and van Leeuwen's social-semiotic framework provides an effective analytical approach for examining the mechanisms of meaning-making in Gohar Dashti's staged photography. Through the analysis of representational, interactive, and compositional meanings, the selected photographs reveal how staged visual structures can communicate experiences related to contemporary Iranian social life and the continuing presence of war within everyday experience.

▸ **Keywords:**

Staged Photography, Gohar Dashti, Kress and van Leeuwen, Social Semiotics, Visual Communication

صفحات ۰۰-۰۰ (مقاله پژوهشی)
رهپویه هنرهای تجسمی | دورهٔ ۹ / شمارهٔ ۳ / پاییز ۱۴۰۵

# مطالعه‌ای در عکس‌های صحنه‌پردازی‌شدهٔ گوهر دشتی با تکیه بر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر کرس و ون لیوون[1]

/// محمد هاشمی[2]*، زینب عربی[3]

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خانم زینب عربی با عنوان «مطالعه تطبیقی عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده با تکیه بر نشانه‌شناسی اجتماعی تئوون لئوون» در رشتهٔ عکاسی است که با راهنمایی دکتر محمد هاشمی در دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه سوره تهران به نگارش درآمده است.

۲. گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
۳. کارشناس ارشد، گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۰۳ فروردین ۱۴۰۴، پذیرش نهایی: ۱۷ آبان ۱۴۰۴

## چکیده

این پژوهش با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و مبتنی بر چارچوب نظری تئو ون لیوون و گونتر کرس، به تحلیل ساختارهای معنایی و ویژگی‌های بصری عکس‌های صحنه‌پردازی‌شدهٔ گوهر دشتی می‌پردازد. هدف اصلی مطالعه بررسی این است که چگونه عناصر بصری و نشانه‌های اجتماعی در آثار دشتی با تکیه بر نظام‌های بازنمایی، تعامل و ترکیب‌بندی، معناهای پیچیده‌ای را درباره وضعیت‌های اجتماعی و فرهنگی معاصر ایران، به ویژه پساجنگ، بحران هویت، جنسیت و حافظه جمعی شکل می‌دهند. روش تحقیق کیفی و بر پایه تحلیل محتوای بصری است که در آن پنج نمونه شاخص از آثار دشتی به صورت انتخاب هدفمند بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که دشتی با استفاده از ترکیب‌بندی‌های ایستا و دقیق، حذف کنش مستقیم، بهره‌گیری از نگاه غیرمستقیم و فاصله‌گذاری روایتی، فضایی نمادین و چندلایه خلق می‌کند که فراتر از بازنمایی صرف، حامل مفاهیم گفتمانی و انتقادی است. همچنین، ویژگی تمایز این آثار در استفاده آگاهانه از زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی ایران، و ایجاد فاصله معنادار میان کنشگران انسانی و مخاطب نهفته است. به این ترتیب، عکس‌های دشتی ضمن همسویی با اصول نظری نشانه‌شناسی اجتماعی ون لیوون، توانسته‌اند روایت‌های بصری منحصربه‌فردی خلق کنند که امکان خوانش‌های متنوع و انتقادی درباره روابط قدرت، جنسیت و حافظه جمعی را فراهم می‌آورند. این مطالعه نشان می‌دهد که آثار دشتی، علی‌رغم صحنه‌پردازی‌شده بودن، عمیقاً متأثر از واقعیت‌های اجتماعی بوده و در بستر فرهنگی خاصی معنا می‌یابند.

## واژگان کلیدی

عکس صحنه‌پردازی‌شده، گوهر دشتی، کرس و لیوون، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

**استناد:** هاشمی، محمد؛ عربی، زینب؛ (۱۴۰۵)، مطالعه‌ای در عکس‌های صحنه‌پردازی‌شدهٔ گوهر دشتی با تکیه بر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر کرس و ون لیوون، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۹ (۳)، ۳۳-۴۵، DOI: 10.22034/ra.2026.2021940.1430.

*نویسنده مسئول: Email: mh7poetica@gmail.com

## مقدمه

عکاسی صحنه‌پردازی، به عنوان شاخه‌ای از عکاسی هنری، نخستین بار در قرن نوزدهم در آثار عکاسان اروپایی مطرح شد، اما به دلیل انحرافاتی نظیر جعل و بازسازی‌های غیرواقعی در قرن بیستم، این شاخه تا مدتی از نظر هنری چندان مورد توجه واقع نشد. با این حال، از دهه ۱۹۸۰ به بعد، عکاسی صحنه‌پردازی بار دیگر جایگاه خود را در هنر معاصر بازیافت و به‌عنوان یکی از گونه‌های مهم عکاسی هنری تثبیت شد (Van Leeuwen, 2005: 16). همزمان، تصویرسازی معاصر که واقعیت ثبت شده را به شکل بنیادین و ماهوی تغییر می‌دهد، از این تحولات تأثیر پذیرفت. ویژگی‌های متمایز این نوع تصویرسازی شامل به‌کارگیری رسانه‌های چندگانه و ترکیبی، بهره‌مندی از مهارت‌های چندوجهی در حوزه‌های مختلف هنری، و پرداختن به موضوعات فرهنگی، اجتماعی و معاصر است.

گوهر دشتی، به‌عنوان یکی از هنرمندان برجسته عکاسی صحنه‌پردازی در ایران، با خلق آثاری مملو از نمادها و نشانه‌های فرهنگی و اجتماعی، توانسته است تصویرسازی معاصر را در زمینه عکاسی به گونه‌ای پویا و چندلایه به نمایش بگذارد. تحلیل و فهم پیچیدگی‌های بصری این تصاویر نیازمند روشی است که بتواند نشانه‌ها را در بستر اجتماعی و فرهنگی معناشناسی کند.

از این رو، نشانه‌شناسی اجتماعی، به‌ویژه رویکرد تئو ون لیوون[۱] و همکارش کرس[۲]، چارچوب نظری مناسبی برای تحلیل آثار گوهر دشتی فراهم می‌آورد. این رویکرد، نشانه‌ها را به عنوان عناصر پویا و متأثر از زمینه‌های فعالیت‌ها و نهادهای اجتماعی می‌داند و معتقد است معانی تصویر بر سه سطح بازنمودی، تعاملی و ترکیبی ساخته می‌شوند که به درک عمیق‌تر بیننده از تصویر منجر می‌شود (Van Leeuwen, 2005: 16).

علاوه بر این، عکس به عنوان رسانه‌ای رمزگذاری‌شده، واقعیت ارجاع شده را بازتولید صریح نمی‌کند بلکه از طریق فرایند رمزگذاری، معانی متعددی را به مخاطب انتقال می‌دهد (سونسون، ۱۳۸۷: ۵۰). این ویژگی اهمیت ویژه‌ای برای تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده دارد.

بر اساس اهمیت موضوع و به منظور تحلیل دقیق‌تر و نظام‌مندتر نشانه‌ها در آثار گوهر دشتی، این پژوهش به بررسی ویژگی‌های عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده این هنرمند با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی ون لیوون می‌پردازد و سعی دارد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. ویژگی‌های اصلی عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده در آثار گوهر دشتی بر اساس نظریه نشانه‌شناسی اجتماعی ون لیوون چیست؟

۲. وجوه اشتراک و تمایز عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده گوهر دشتی در پرتو نشانه‌شناسی اجتماعی چگونه قابل تحلیل است؟

## پیشینه پژوهش

آنور[۳] (۲۰۱۵) در تحقیقی با عنوان "مطالعه عکاسی شادی قدیریان: مجموعهٔ مانند هر روز[۴]" به بررسی عکس‌های شادی قدیریان در مجموعهٔ مانند هر روز می‌پردازد. به گمان وی کارهای شادی قدیریان منحصر به فرد بودن تفکر زیبایی‌شناختی وی را نشان می‌دهد که باعث ایجاد نوعی جذابیت در کار او می‌شود و به این دلیل است که کارهای وی مورد استقبال جامعه بین‌المللی قرار می‌گیرد. آنور معتقد است که اگرچه این عکس‌ها صحنه‌پردازی‌شده هستند، اما با مسائل واقعی زندگی در ایران مرتبط هستند. به نوشتهٔ آنور رویکردهای فمینیستی زیبایی‌شناسی هنر در کارهای قدیریان که نقش زن را بین سنتی و مدرنیته بررسی می‌کند، بسیار تأثیرگذار است. در پژوهش حاضر رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل کارهای شادی قدیریان در پیش‌گرفته‌شده و با رویکرد فمینیستی و زیبایی‌شناختی آنور متفاوت است.

شیخ مهدی و خبیری (۲۰۱۳)، در تحقیقی به بررسی عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده «آزاده اخلاقی» عکاس صحنه‌پرداز ایرانی پرداختند. این پژوهش به بررسی ۱۷ تصویر مربوط به مرگ شخصیت‌های مهمی همچون دکتر مصدق، پهلوان تختی، فروغ فرخزاد، علی شریعتی و... پرداخته است که آزاده اخلاقی آنها را ثبت کرده است. نویسندگان برای تجزیه و تحلیل این عکس‌های انتخاب شده، از تجزیه و تحلیل متن رولان بارت استفاده کرده‌اند. در این مجموعه عکس، دو روایت قابل‌مشاهده است. در سطح اول، روایت عکاس در مورد صحنه مرگ شخصیت‌های مشهور و ملی و در روایت دوم، هنرمند غایب است و بیننده فعال و حاضر است. در پژوهش حاضر رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل کارهای شادی قدیریان و گوهردشتی در نظر گرفته‌شده است، در حالیکه در کار شیخ مهدی و خیبری بررسی نشانه‌شناسی عکس‌های آزاده اخلاقی از منظر رولان بارت مد نظر بوده است.

احمدی و همکاران (۲۰۲۰) در پژوهشی با استفاده از چارچوبِ نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و ون لیوون، چگونگی بازنمایی تصاویر درس‌نامهٔ آموزش زبان را به روش کیفی-توصیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار دادند. نتایجِ یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که در تحلیل سه نقش بازنمودی، تعاملی و ترکیبیِ تصاویر بررسی شده، تصاویر روایتی بسیار کم، اما نوع مفهومی آن بسیار زیاد است؛ بنابراین، اعمال و رخدادها به تصویر کشیده نمی‌شوند. در این پژوهش نگارندگان به این نتیجه

رسیده‌اند که در سطح معنای بینا فردی، افراد شرکت‌کنندهٔ بیشتر تصاویر، به صورت نشان‌دهنده حضور دارند و تعامل کمتری میان مشارکت‌کنندگان بازنمایی شده است. پژوهش حاضر رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و ون لیوون را در کارهای دو عکاس زن را مدنظر داشته است، درحالی‌که احمدی و همکاران این پژوهش را درباره تصاویر درس‌نامهٔ آموزش زبان تحلیل نموده‌اند.

سریانی (۱۳۹۹) در تحقیق خود به بررسی گونه‌های عکاسی صحنه‌پردازی‌شدهٔ معاصر ایران پرداخته است. این پژوهش بر اساس دیدگاه آندریاس وینکل[۵] و طبقه‌بندی او از گونه‌های عکاسی صحنه‌پردازی‌شده (الف: خودنگاره‌های طراحی‌شده؛ ب: تابلوهای روایی؛ ج: نمایش‌های مینیاتوری؛ د: اینستالیشن[۶]ها و عکس‌مجسمه‌ها)، آثار هنرمندان ایرانی و خارجی موجود را مورد بررسی تطبیقی قرار داده است.

ذکاوت و رسولی (۱۳۹۸) در تحقیقی، عکاسی به شیوهٔ مستند و با موضوع اجتماعی را در مورد کودکان جنگ‌زده، با استفاده از دیدگاه‌های نشانه‌شناسانه از منظر پیرس، مطالعه کرده است. ذکاوت و رسولی در این پژوهش با یاری گرفتن از اسناد و اطلاعاتی که از طریق جست‌وجوهای کتابخانه‌ای به دست آورده‌اند، به این نتیجه رسیده‌اند که عکس‌های کودکان جنگ‌زده را می‌توان به عنوان نظام‌های نشانه‌ای شمایلی-نمایه‌ای نگریست. آنها کارکردهای همنشینی و جانشینی نشانه‌ای را در فرایند ساخت معنا توسط عکس، به عنوان متن بررسی کرده‌اند.

شایسته (۱۳۹۸) در پژوهش خود عکس‌های علی فریدونی را از جنگ ایران و عراق مورد مطالعه قرار داده است. شیوهٔ پژوهش شایسته بر مبنای روش نشانه‌شناسی اجتماعی است که کرس و لیوون پیشنهاد داده‌اند. شایسته از این پژوهش این‌گونه نتیجه‌گیری کرده که فریدونی یک عکاس خبری است که تلاش کرده تمام جنبه‌های گاه، متعارض و متضاد جنگ را ثبت کند.

حریری (۱۳۹۷) در پژوهش خود کارکرد عکاسی صحنه‌آرایی شده را در طراحی پوستر معاصر ایران مورد مطالعه قرار داده است. از موضوعاتی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته بدین شرح هستند: یافتن روش‌های عکاسی که کارا هستند، کارکرد عکاسی صحنه‌آرایی شده به عنوان یکی از روش‌های مهم و کارآمد عکاسی معاصر و تبیین شیوه‌های کاربرد عکاسی صحنه‌پردازی‌شده در پردازش پوستر از نظر مسائل گرافیکی.

جواهری و همکاران (۱۳۹۷) در تحقیق خود به بررسی داستان ضحاک و سیاوش در نگاره‌های ایرانی پرداخته‌اند. نظریهٔ مورد استفاده برای تحلیل‌های آنان، نظریهٔ خوانش تصاویر است که توسط لیوون ارائه شده است. نتیجهٔ این پژوهش این بوده که موضوع روایت‌های تصویری در این آثار تصویری، ارتباط‌های تعاملی مشارکت‌کنندگان این تصاویر با یکدیگر بوده است. ویژگی اصلی متن نوشتاری شاهنامه وجه حماسی آن است و تصاویر مذکور نیز بر این ویژگی تأکید کرده‌اند. مشارکت‌کنندگان در تصاویر مذکور نیز کنش‌ها، ارتباطات و تعاملات انسانی و بینش‌های اجتماعی مردم را در زمانهٔ هنرمندان دوباره‌سازی کرده‌اند.

## روش تحقیق

این پژوهش با هدف تحلیل پنج اثر از گوهر دشتی در حوزه عکاسی صحنه‌پردازی‌شده انجام شده است. روش پژوهش از نوع کیفی و توصیفی-تحلیلی است و بر پایه چارچوب نظری نشانه‌شناسی اجتماعی تئو ون لیوون استوار است.

آثار انتخاب شده به صورت هدفمند و با توجه به اهمیت آنها در کارنامه هنری گوهر دشتی گزینش شده‌اند و با توجه به وضعیت انسان تنها در دوره جنگ و پساجنگ انتخاب شوند. گردآوری داده‌ها از طریق مشاهده مستقیم و مطالعه دقیق هر یک از تصاویر انجام گرفت. سپس، تحلیل داده‌ها با بهره‌گیری از سه سطح معنایی مطرح‌شده توسط ون لیوون و کرس، یعنی معنای «بازنمودی[۷]»، «تعاملی[۸]» و «ترکیبی[۹]» صورت پذیرفت.

در مرحله تحلیل بازنمودی، محتوا و عناصر بصری تصاویر مورد بررسی قرار گرفت تا نحوه بازنمایی واقعیت و مفاهیم در آثار گوهر دشتی مشخص شود. در تحلیل تعاملی، ارتباط بین تصویر و مخاطب و چگونگی جلب توجه و واکنش بیننده مورد توجه قرار گرفت. همچنین، در تحلیل ترکیبی، سازماندهی عناصر تصویری مانند ترکیب‌بندی، رنگ و نور و نقش آنها در انتقال معنا تحلیل گردید.

تحلیل‌ها با توجه به زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی مربوط به آثار انجام شده و تلاش شد تا علاوه بر جنبه‌های بصری، لایه‌های معنایی و پیامدهای اجتماعی و فرهنگی هر اثر نیز تبیین گردد. این روند تحلیل بر اساس اصول روش‌شناسی نشانه‌شناسی اجتماعی، توانمندی لازم برای فهم عمیق و چندوجهی معانی بصری را فراهم می‌آورد.

## معرفی گوهر دشتی

گوهر دشتی، متولد ۱۳۵۹، در اهواز عکاس و ویدئو آرتیست ایرانی با مدرک کارشناسی ارشد عکاسی از دانشگاه تهران است. دشتی در تهران و برلین زندگی و کار می‌کند. موضوع غالب در آثار او کشور مادری، توپوگرافی و تاریخ خشونت است. او هم در داخل و هم در خارج از کشور نمایشگاه‌های انفرادی زیادی داشته است. دشتی در طول تحصیل و زندگی‌اش همواره متوجه تأثیر جنگ ایران و عراق بود و به همین دلیل آثار وی به تأثیرات ماندگار جنگ بر مردم و سرزمین می‌پردازد.

شاید به همین دلیل باشد که او را اغلب به‌عنوان یک عکاس جنگ می‌شناسند، اما کار او در تضاد با عکاسی خبری است که اغلب برای نشان دادن تأثیر جنگ بر یک کشور و مردم آن تولید می‌شود.

## مبانی نظری پژوهش

### عکاسی صحنه‌پردازی‌شده

در این ژانر از عکاسی، هنرمند نه صرفاً به‌عنوان یک عکاس، بلکه در نقش یک کارگردان ظاهر می‌شود؛ کسی که با طراحی دقیق فضا و استفاده از عناصر مصنوعی، جهانی نوآفرینی‌شده را برای بیان ذهنیت و ایده‌ای خاص خلق می‌کند. به گفتهٔ تیموری (۱۳۸۸: ۴۲)، در عکاسی کارگردانی‌شده، ساختگی و تصنعی بودن اثر نه‌تنها پنهان نمی‌شود، بلکه بخشی از ماهیت آن را تشکیل می‌دهد. عکاس با تکیه بر دانش خود در زمینه‌های مختلف هنری، صحنه‌ای را با بهره‌گیری از ابزارها و امکانات در اختیار، از نو می‌سازد. این ابزارها ممکن است شامل آرایش و هدایت مدل‌های انسانی، طراحی نورپردازی، انتخاب پس‌زمینه و کارگردانی حرکات یا حالات باشند.

در این فرایند، عکاس واقعیتی را بازمی‌آفریند یا بازسازی می‌کند؛ واقعیتی که اغلب در خدمت روایت‌گری و بیان دیدگاه یا تجربه‌ای انسانی است. پیشرفت‌های فنی مانند ساخت دوربین‌های قابل‌حمل، ظهور فیلم‌های حساس‌تر به نور، امکان چاپ آسان‌تر و گسترش عکاسی فوری، نقش مهمی در گسترش عکاسی صحنه‌پردازی‌شده داشته‌اند.

عنصر "ساختگی بودن" یکی از ویژگی‌های کلیدی این نوع عکاسی به شمار می‌آید. همان‌طور که پائولی (۱۳۹۴: ۲۳) اشاره می‌کند، همین ویژگی ساختگی و تصنعی، سبب شد تا نسل جدیدی از عکاسان هنری به این ژانر علاقه‌مند شوند. به‌ویژه در اوایل دههٔ ۱۹۲۰، عکاسی صحنه‌پردازی‌شده به یکی از قالب‌های مورد توجه هنرمندان پیشرو و نوگرایی همچون من‌ری[۱۰] و مارسل دوشان[۱۱] تبدیل شد.

## نشانه‌شناسی اجتماعی

شانه‌شناسی اجتماعی یکی از رویکردهای نوین در تحلیل معناست که تمرکز آن بر مطالعهٔ نشانه‌ها در بستر تعاملات و زمینه‌های اجتماعی در رسانه‌های مختلف است. این رویکرد، ابزاری تحلیلی در اختیار می‌گذارد که بر مبنای آن، نشانه‌ها نه به صورت مجرد، بلکه در بستر روابط اجتماعی و زمینه‌های ارتباطی معنا می‌یابند (رضایی، ۱۳۹۵: ۳۲). نقطهٔ آغاز مفهوم نشانه‌شناسی اجتماعی به مایکل هلیدی[۱۲] بازمی‌گردد که نخستین بار این اصطلاح را در کتاب زبان و نشانه‌شناسی اجتماعی (۱۹۷۸) به کار برد. اما این رویکرد با انتشار کتاب نشانه‌شناسی اجتماعی (۱۹۸۸) نوشتهٔ باب هاج و گونتر کرس به‌عنوان چارچوبی تحلیلی در نشانه‌شناسی تثبیت شد.

هاج[۱۳] و کرس در این اثر تلاش می‌کنند تا بر چالش‌های مفهومی‌ای فائق آیند که مانع رشد و توسعهٔ این رویکرد شده‌اند. آنها نشان می‌دهند که نشانه‌شناسی چگونه می‌تواند سازوکارهای قدرت را از منظر اجتماعی تحلیل کند و نیز به چه شکل در مطالعات انتقادی متون ـ از جمله تحلیل گفتمان‌هایی مرتبط با جنسیت، طبقه و ایدئولوژی ـ کاربرد داشته باشد.

از منظر تئو ون‌لیوون، نشانه‌شناسی اجتماعی قابلیتی گسترده برای تحلیل متون متنوع، از جمله فیلم‌ها، عکس‌ها و تبلیغات، دارد. این رویکرد می‌کوشد فرایند تولید معنا را از خلال سازوکارهای پیچیدهٔ نشانه‌ای که در بطن تعاملات اجتماعی نهفته‌اند، تشریح کند (Van Leeuwen, 2005: 15).

نشانه‌شناسی اجتماعی در شکل‌گیری خود، به‌ویژه از مکتب نشانه‌شناسی پاریس و آراء نظریه‌پرداز برجسته‌ای چون رولان بارت[۱۴] تأثیر پذیرفته است. با این حال، برخلاف ساختارگرایی غالب در رویکردهای کلاسیک مکتب پاریس، نشانه‌شناسی اجتماعی با گسترش خود به‌سوی تحلیل‌های پویاتر و بافت‌محور، از چارچوب‌های صرفاً ساختارگرایانه فراتر رفته و وارد عرصهٔ تحلیل‌های انتقادی و زمینه‌مند شده است.

## نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر از دیدگاه کرس و ون لیوون

تئو ون لیوون و گونتر کرس از نظریه‌پردازان برجستهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی‌اند که تلاش کرده‌اند نظریهٔ زبان‌شناسی نظام‌مند مایکل هلیدی را به حوزهٔ ارتباطات بصری تعمیم دهند. حاصل این تلاش، کتاب تأثیرگذار *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری*[۱۵] (۱۹۹۶) است؛ اثری که در آن چارچوبی نظام‌مند برای تحلیل نشانه‌های بصری پیشنهاد شده است. آنها در این اثر، با وام‌گیری از نظریهٔ هلیدی، سه فرانقش اساسی را در تحلیل تصویر مطرح می‌کنند: بازنمودی، تعاملی و ترکیبی. این سه فرانقش به‌ترتیب به محتوای روایت‌شده در تصویر، رابطهٔ میان مخاطب و تصویر، و چگونگی سازمان‌دهی عناصر بصری در تصویر می‌پردازند.

در ادامهٔ این مسیر، ون لیوون و کرس در کتاب گفتمان چندوجهی؛ حالت‌ها و رسانهٔ ارتباطات معاصر[۱۶] (۲۰۰۱) چارچوب خود را در قالب نظریهٔ گفتمان چندوجهی گسترش دادند. آنان چهار سطح از فرایند معناسازی را شناسایی می‌کنند: گفتمان[۱۷]، طرح[۱۸]، تولید[۱۹] و توزیع[۲۰]. این چهار سطح نشان می‌دهند که معناسازی در متون بصری صرفاً محدود به محتوای درون‌متنی نیست، بلکه درگیر با فرایندهای اجتماعی، فرهنگی و مادی تولید و گردش نشانه‌هاست.

از دیدگاه لیوون، نشانه‌شناسی اجتماعی تنها به توصیف ساختارهای بصری اکتفا نمی‌کند، بلکه تحلیل معانی را در

بسترهای اجتماعی، ایدئولوژیک و فرهنگی دنبال می‌کند (Van Leeuwen, 2005: 15). این رویکرد امکان می‌دهد تا نقش تصویر را در بازنمایی قدرت، جنسیت، طبقه و گفتمان‌های مسلط به‌گونه‌ای نظام‌مند بررسی کنیم. به همین دلیل، چارچوب نظری لیوون و کرس، مورد توجه پژوهشگرانی قرار گرفته است که در حوزه‌های سبک‌شناسی، مطالعات رسانه و تحلیل فیلم و تصویر فعالیت می‌کنند (رضایی، ۱۳۹۵: ۳۹).

همان‌گونه که هالیدی سه فرانقش‌های اندیشگانی[۲۱]، بینافردی[۲۲] و متنی[۲۳] را برای نشانه مطرح کرده است، لیوون و کرس این سه فرانقش را در حوزه نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر بازتعریف کردند و به ترتیب، آنها را به فرانقش‌های بازنمودی، تعاملی و ترکیبی تبدیل نمودند. این سه فرانقش به تحلیل دقیق‌تر و نظام‌مند منابع نشانه‌ای در هر تصویر کمک می‌کنند و امکان بررسی تأثیر گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی بر این منابع را فراهم می‌آورند. بر این اساس، منابع نشانه‌شناختی در گام نخست شامل تولیدات فرهنگی و دانش شناختی هستند که در فرایند تولید و تفسیر پیام‌های بصری نقش کلیدی دارند (Van Leeuwen & Jewitt, 2001). بدین ترتیب، چارچوب پیشنهادی آنها تحلیل تصویر را فراتر از ساختارهای صرفاً بصری برده و آن را در بسترهای اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک قرار می‌دهد. در ادامه، به بررسی هر یک از این سه فرانقش یعنی ساختار بازنمودی، تعاملی و ترکیبی خواهیم پرداخت.

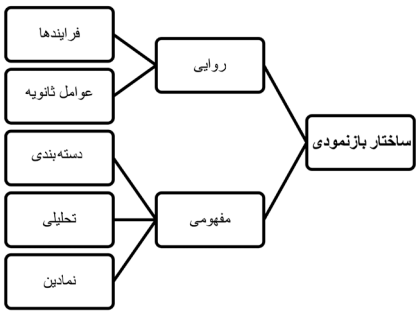
## ۱. ساختار بازنمودی

این فرانقش پاسخ می‌دهد به این سؤال که تصویر بازنمای چه چیزهایی است. در این حوزه، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر گامی فراتر از نشانه‌شناسی ساختارگرا برنمی‌دارد و بر ترکیب هم‌نوای تصاویر به‌مثابه منبعی از معنای نمایشی . بازنمودی تمرکز دارد. در موقعیت‌های نشانه‌شناسانه‌ای که بر فضا بنا می‌شوند، مانند تصویر و معماری، بحث رابطه‌های فضایی میان عناصر طرح اهمیت می‌یابد (Leeuwen & Jewitt, 2001: 8).

در این چارچوب، دو الگوی نحو بصری معرفی می‌شوند: الگوی روایی و الگوی مفهومی. در الگوی روایی، مشارکت‌کنندگان در قالب «انجام کار» و «رخداد» به هم مرتبط می‌شوند؛ این الگو بردار را به‌عنوان خط فرضی ارتباط‌دهنده اجزای تصویر تعریف می‌کند که می‌تواند مورب، افقی یا عمودی باشد و عناصر داخل تصویر را به کنش‌گر و هدف تبدیل کند (Leeuwen & Jewitt, 2001: 9-10).

بردارها می‌توانند یک‌سویه یا دوسویه باشند و مسیر نگاه نوع خاصی از بردار است که واکنش ایجاد می‌کند. نگاه‌های دوسویه یا یک‌سویه بر پایهٔ حضور یا فقدان تماس چشمی میان مشارکت‌کنندگان بازنمودی دسته‌بندی می‌شوند (Leeuwen &

Jewitt, 2001: 10). این ساختار روایی کمک می‌کند تا سؤالاتی مانند «چه کسانی نقش‌های فعال کنشگر را بازی می‌کنند؟» و «چه کسانی نقش‌های منفعل را ایفا می‌کنند؟» پاسخ داده شوند. در حقیقت تصاویر بدون بردار توسط ساختارهای مفهومی تحلیل می‌شوند که رابطهٔ اجزای بصری را بر اساس طبقه‌بندی و نمادها بررسی می‌کنند. در «نمودار ۱» انواع اصلی ساختار بازنمودی این موارد به تفصیل آمده‌اند.




نمودار ۱. انواع اصلی ساختار بازنمودی (Van leuween, Jewitt, 2001).

لیوون و کرس (۱۳۹۵) ساختارهای روایی را به دو دستهٔ اصلی فرایندها و عوامل ثانویه تقسیم می‌کنند. فرایندها مجموعه‌ای از کنش‌ها و واکنش‌ها میان مشارکت‌کنندگان هستند و عوامل ثانویه شامل فضایی که مشارکت‌کنندگان در آن حضور دارند، ابزارهایی که موجب ایجاد کنش می‌شوند و عوامل همراهی‌کننده هستند (Kress & van Leeuwen, 1996: 67).

## ۲. فرا نقش تعاملی و ترکیبی

در الگوی تعاملی، رابطهٔ بینافردی میان تصویر و مخاطب بررسی می‌شود. همان‌طور که در «جدول ۱» (نشان داده شده، سه عامل اصلی در این میان نقش دارند: فاصله، تماس و زاویه دید. این عوامل موجب ایجاد تعاملی پیچیده میان مخاطب و تصویر می‌شوند و هر یک از این عوامل می‌توانند معانی خاصی را منتقل کنند.

جدول ۱. الگوی پیشنهاد شدهٔ منابع نشانه‌ای در تصویر (Van leuween, Jewitt, 2001).

| بازنمودی- اندیشگانی | | تعاملی - بینا فردی | ترکیبی- متنی |
|---|---|---|---|
| الگوی روایی | الگوی مفهومی | | |
| دارای بردار حرکتی | بدون بردار حرکتی | الف: زاویه دید | الف: ارزش اطلاعاتی |
| الف: گذرا | الف: تحلیلی | ب: تماس | ب: قاب‌بندی |
| ب: ناگذرا | ب: طبقه‌بندی | ج: فاصله | ج: برجسته‌سازی |
| | ج: نمادین | | |

## الف. فرا نقش تعاملی

لیوون و کرس (۱۹۹۶) دو گونه مشارکت‌کننده بازنمودی در تصویر را معرفی می‌کنند: مشارکت‌کنندگان تعاملی (مولد و مخاطب) و مشارکت‌کنندگان بازنمودی (اشیا، مکان‌ها و غیره). آنها معتقدند که جایگاه اجتماعی مخاطب و تصویر بر خوانش معنای تصویر تأثیرگذار است.

برای تحلیل این فرا نقش، سه مؤلفه تماس، فاصله اجتماعی و زاویه دید مطرح می‌شوند (Kress & van Leeuwen, 1996: 120).

در تصاویر با مشارکت‌کننده دارای نگاه متعلق به موجود زنده، دو نوع نگاه تمایز می‌یابد:

۱. نگاه خیره (تقاضا): مشارکت‌کننده مستقیماً به بیرون تصویر و به سمت مخاطب نگاه می‌کند و این نوع نگاه، کنش تصویری محسوب می‌شود که مخاطب را هدف قرار می‌دهد.

۲. نگاه بدون تماس چشمی (عرضه): مشارکت‌کننده خود را در معرض دید فعال مخاطب می‌گذارد اما تماس چشمی برقرار نمی‌شود، که در این حالت مخاطب بیشتر نقش ناظر دارد.

این تمایز در نقش‌های کنش‌گر و کنش‌پذیر تأثیرگذار است (Kress & van Leeuwen, 1996).

## ب. فرا نقش ترکیبی

برخی متون بصری تنها شامل تصویر هستند و برخی دیگر ترکیبی از تصویر و متن‌اند. کدهای ترکیبی برای ایجاد انسجام و پیوستگی میان این مؤلفه‌ها به کار می‌روند. کرس و لیوون بر نقش کدهای یکپارچگی همچون ترکیب‌بندی، ترتیب و قاب‌بندی در شکل‌دهی به متن تأکید دارند (Kress & van Leeuwen, 1990: 95-98).

هریسون[۲۴] درباره ارزش اطلاعاتی مؤلفه‌ها بر اساس محل قرارگیری‌شان در تصویر (چپ/راست، بالا/پایین) صحبت می‌کند که باعث تمایز مؤلفه‌های قدیمی و جدید در ساختار تصویر می‌شود (صابری، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

علاوه بر این، برجستگی و قاب‌بندی نیز نقش مهمی در هدایت نگاه مخاطب و تأکید بر عناصر مهم تصویر دارند. برجستگی حاصل فعل و انفعال پیچیده بین عناصر بصری است و قاب‌بندی به نوع نما معنا می‌بخشد (Kress & van Leeuwen, 1996: 174).

## پ. فرایندها

کرس و لیوون به پیروی از هالیدی، فرایندهای "واسطه‌ای" و "غیرواسطه‌ای" را معرفی می‌کنند (Kress & van Leeuwen, 1996: 106). فرایندهای غیرواسطه‌ای کنشی هستند که فاقد هدف مشخص‌اند و فرایندهای واسطه‌ای شامل کنش‌گر، هدف و بردار هستند.

کنش‌گر عاملی است که بردار از آن منشعب می‌شود و معمولاً برجسته‌ترین مشارکت‌کننده در تصویر است (Kress & van Leeuwen, 1996: 93).

فرایندهای گذرا (واسطه‌ای) به دو نوع تک‌سویه و دوسویه تقسیم می‌شوند. تک‌سویه شامل برداری است که از کنش‌گر به سمت هدف کشیده می‌شود، اما دوسویه شامل تعویض نقش‌ها و تعامل میان دو مشارکت‌کننده است. مثال مشهور این نوع، مدار گفتار سوسور است که انتقال معنا میان دو فرد را نشان می‌دهد (Kress & van Leeuwen, 1996). فرایندهای رویدادی فاقد کنش‌گر هستند و تنها شامل هدف می‌شوند که در تصویر بازنمایی شده است.

## یافته‌ها: نشانه‌شناسی اجتماعی آثار گوهر دشتی

در عکس‌های گوهر دشتی ساختار روایی نسبت به ساختار مفهومی سهم بیشتری دارد. بنابراین سهم بیشتری از عکس‌ها بازنمود کنش و واکنش مشارکت‌کنندگان درون تصویرهاست. دشتی در مجموعهٔ زندگی و جنگ امروز که لوکیشن آن شهرک دفاع مقدس است، نماها را به‌گونه‌ای تنظیم کرده که فعالیت‌های روزمره زندگی با تصاویر جنگی در تضاد باشد. وی در بیشتر مجموعه‌هایش ازپس زمینه دشت بی‌آب و علف بهره برده است.

در «تصویر ۱» از آلبوم مجموعه زندگی و جنگ امروز، به نظر نمی‌رسد عکس واقعی باشد، زیرا نه شبیه اسناد جنگ و نه عکس‌های فوری شخصی است. تصویر مورد بررسی، نمایانگر تقابل دو فضای معنایی بنیادین است: «زندگی» به صورت زوج جوان و «جنگ» به صورت تانک‌های منظم و تهدیدآمیز در پس‌زمینه. از منظر ساختار بازنمودی، کنش بین زن و مرد به صورت روایتی دوسویه شکل گرفته است؛ دستان درهم‌گره‌خوردهٔ آنها بردار حرکتی مستقیمی ایجاد می‌کند که پیام‌آور پیوند عاطفی و انسانی در بستری ضدانسانی یعنی میدان جنگ است. حضور تانک‌ها در پس‌زمینه، هرچند



تصویر ۱. مجموعه زندگی و جنگ امروز، گوهر دشتی، ۲۰۰۸، (URL1).

تهدیدآمیز، فاقد کنش‌گری است و نمادی از خاطره‌ای جنگی و حضور گذشته در ذهن است.

از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی، این تصویر فراتر از نمایش صرفاً بصری، حامل بارهای فرهنگی و اجتماعی است. زوج جوان در سمت چپ قاب قرار دارند که بر اساس نظریه «ارزش اطلاعات فضایی» نشانه «داده‌ای» و آشناست، در حالی که تانک‌ها در سمت راست قاب به عنوان «اطلاعات نو» دیده می‌شوند. این چیدمان فضایی، استعاره‌ای از گذار از جنگ به زندگی و بازگشت به آینده‌ای نو است. با این حال، این جابه‌جایی معناشناختی که زندگی را به عنوان امر قدیم و جنگ را به عنوان امر نو معرفی می‌کند، بازتابی تلخ از واقعیت اجتماعی ایران است که زندگی عادی و صلح‌آمیز، امری نو و بازیابی‌شدنی شده است.

چیدمان عناصر در تصویر با دقت و نگاهی نمادین طراحی شده است. زوج جوان که در سمت چپ قاب قرار دارند، در پیش‌زمینه و در کانون توجه بیننده قرار گرفته‌اند. این قرارگیری فضایی و پررنگ بودن آنها، تأکید بر اهمیت «زندگی» و «انسانیت» دارد. در مقابل، تانک‌ها به صورت خطی و منظم در سمت راست قاب چیده شده‌اند، که با تکرار و نظم هندسی خود، حس سردی، استحکام و تهدید را القا می‌کنند. همچنین، تفاوت واضح در مقیاس و جابجایی فضایی این دو عنصر، به ایجاد کنتراست و تعادل بصری کمک کرده است. فضای باز و خالی میان زوج و تانک‌ها، فاصله‌ای نمادین از گذشتهٔ جنگ به سوی آیندهٔ زندگی است.

خطوط بردار حرکتی که از دستان گره‌خورده زوج شکل گرفته، نگاه مخاطب را به سمت فضای باز پیش روی آنها هدایت می‌کند، گویی که مسیر حرکت به سوی آینده‌ای بهتر را نشان می‌دهد. این حرکت بصری، ترکیب‌بندی را از یک تصویر صرفاً ایستا به روایت تصویری پویایی تبدیل کرده است که در آن نمادها با هم در تعامل و گفتگو هستند.

در سطح تعاملی، زاویه دید مستقیم دوربین و نمای متوسط، مخاطب را در موقعیتی هم‌سطح با سوژه‌ها قرار می‌دهد و نوعی دعوت غیرمستقیم به همذات‌پنداری ایجاد می‌کند. نبود تماس چشمی میان سوژه‌ها و دوربین، موجب می‌شود مخاطب نقش ناظر بی‌طرف را داشته باشد و از احساس مزاحمت یا دخالت مستقیم در تصویر فاصله بگیرد. این انتخاب، فضایی آرام و بی‌تهاجم ایجاد می‌کند که حس مشاهده‌ای صمیمانه و انسانی را منتقل می‌کند.

از منظر ترکیبی، چیدمان فضایی دو سویه «چپ/راست» به عنوان استعاره‌ای از گذشته و آینده، جنگ و زندگی، تهدید و امید، به شکل کاملاً هوشمندانه‌ای در این تصویر به کار گرفته شده است. این ساختار فضایی، زبان بصری تصویر را به عنوان استعاره‌ای از گذار اجتماعی و تاریخی برجسته می‌سازد و مخاطب را به تامل درباره روند بازسازی و بازیابی زندگی پس از جنگ فرا می‌خواند.

با توجه به این تحلیل، تصویر نه‌تنها حامل بار زیبایی‌شناختی است، بلکه از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی، نموداری است از فرایند بازسازی هویت جمعی و تلاش برای فاصله‌گرفتن از خاطرات دردناک جنگ. این رویکرد، در آثار دشتی به صورت نمادین و تأثیرگذار بازتاب یافته است؛ جایی که جنگ به عنوان گذشته‌ای تلخ و منجمد در برابر زندگی که نماد حرکت، امید و پایداری است، قرار می‌گیرد.

عکس‌های دشتی در هر آلبوم نسبت به آلبوم دیگر متفاوت است. مجموعهٔ بدون تابعیت (همچون تصویر ۲) شامل عکس‌هایی با نماهای باز هستند که در آنها به دلیل فاصلهٔ عمومی حس وحال نزدیکی برای مخاطب ایجاد نمی‌شود و تنها یک نمای عمومی از فضا را در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد؛ اما در آلبوم‌های دیگر، عکس‌ها بیشتر با نمای متوسط گرفته‌شده‌اند و این احساس را برای مخاطب به بار می‌آورند که با مشارکت‌کنندگان بازنمود شده فقط رابطه‌ای فرهنگی و اجتماعی دارند.

تصویر ۲، زنی چادرپوش را در دل منظره‌ای بی‌رحم و صخره‌ای به تصویر می‌کشد؛ زنی که در میان فضایی تهی از نشانه‌های زندگی، نشسته و در آغوش خود کالبد بی‌جان یا نیمه‌جان کودکی را نگه داشته است. این تصویر در ظاهر ساده، اما در باطن سرشار از رمزگان نشانه‌شناختی است که در بستر معناشناسی اجتماعی کرس و ون‌لیوون می‌توان به لایه‌های آن دست یافت.

فضای مکان، با صخره‌های فرسایشی، گودال‌های عمیق و خاکی، به‌گونه‌ای طراحی شده که نه‌تنها نشانی از حیات ندارد، بلکه خود به یک شخصیتِ ساکت اما خشونت‌بار تبدیل شده است. طبیعت اینجا نه آرام‌بخش، بلکه طردکننده و تهدیدآمیز است. تصویر با نمایی بسیار باز و زاویه‌ای مستقیم نسبت به سوژه ثبت شده است. این ترکیب باعث می‌شود مخاطب، در عین دوری فیزیکی از سوژه، در سطحی برابر و هم‌مرتبه



تصویر ۲. مجموعه بدون تابعیت، گوهر دشتی، ۱۳۹۴_۱۳۹۳، (URL1).

با او قرار گیرد. از نظر نشانه‌شناسی اجتماعی، چنین زاویه‌ای القاکنندهٔ برابری قدرت در رابطه میان مخاطب و شرکت‌کنندهٔ تصویری است، اما این برابری به واسطهٔ فاصلهٔ اجتماعیِ زیاد، بلافاصله با نوعی بیگانگی احساسی جایگزین می‌شود. ما زن را در میانهٔ جهان می‌بینیم، اما نه می‌توانیم با او ارتباط برقرار کنیم و نه به او نزدیک شویم.

زن حاضر در تصویر نه به دوربین نگاه می‌کند و نه کنشی انجام می‌دهد. این غیبت تماس چشمی، نشانه‌ای از ساختار «پیشنهاد» است؛ به این معنا که تصویر از ما نمی‌خواهد که وارد رابطه‌ای مستقیم با زن شویم، بلکه او را همچون موضوعی برای مشاهده و تفسیر پیش روی ما می‌گذارد. حالت بدن خمیده، صورت پوشیده، و سکوت بصریِ غالب، همه در راستای ساختن یک وضعیت استعلاییِ فقدان و سکوت عمل می‌کنند. او سوژهٔ فعال نیست، بلکه نماد تمام کسانی است که از دایرهٔ قدرت، هویت و تعلق حذف شده‌اند. کودک بی‌جان در آغوش او، این حذف را دوچندان می‌کند: نسل بعد نیز محکوم به همین حاشیه‌نشینی و نابودی است.

در ساختار ترکیب‌بندی، جای‌گیری زن و کودک در نقطهٔ طلایی کادر، توجه ما را به‌سوی آنها هدایت می‌کند، اما آنها در مرکز تصویر نیستند. این جایگاه از نظر نشانه‌شناسی ترکیبی، حاکی از آن است که سوژه‌ها گرچه مهم‌اند، اما هنوز بخشی از ساختاری بزرگ‌تر و تهدیدآمیزتر هستند که آنها را در خود احاطه کرده است. رنگ سیاه چادر زن در تضاد با خاکیِ طبیعت، درخشش بی‌حسی کودک در برابر زمینهٔ خالی، و سکوت کرکنندهٔ فضا، همگی برجستگی بصری سوژه را افزایش می‌دهند؛ اما این برجستگی نه برای پیروزی، بلکه برای اندوه و فروپاشی است.

در ساحت بازنمایی تصویر واجد یک ساختار تحلیلی است: زن و کودک نه در حال انجام کنش هستند، نه وارد رابطه‌ای بینافردی شده‌اند، بلکه موضوع تأمل‌اند. این نوع بازنمایی، بیش از آنکه روایی باشد، وجودی است. زن نه فقط بازماندهٔ یک بحران انسانی، بلکه نماد وضعیت عمومی انسان‌هایی‌ست که در ساختارهای اجتماعی بی‌تابعیت مانده‌اند؛ انسان‌هایی که نه مرز دارند، نه حق، نه تعلق.

در این تصویر، زن چادری در دل فضایی خشن و صخره‌ای، کودکی را در آغوش دارد؛ فضایی که با بافت ناهموار و گودال‌های عمیق، نوعی ناامنی وجودی را تداعی می‌کند. طبیعتی که به‌جای پناه، طرد را بازنمایی می‌کند؛ همچون استعاره‌ای از ساختارهای اجتماعی‌ای که افراد بی‌تابعیت، مهاجر یا حاشیه‌نشین را در خود جای نمی‌دهند. قاب باز تصویر، شخصیت‌های انسانی را کوچک و تنها در برابر عظمت و خشونت محیط نمایان می‌سازد، گویی آنها در برابر جهان بی‌دفاع‌اند. زن، با چادری سیاه و چهره‌ای پنهان، گویی تلاش دارد خود را از نگاه دیگران و از خشونت نمادین محیط دور نگه دارد؛ در حالی که کودک برهنه در آغوشش، با معصومیتی لخت، مرکز ثقل معنا قرار می‌گیرد.

تضاد رنگی میان سیاهی چادر زن و سفیدی تن کودک، از یک سو به تقابل زندگی و مرگ، سوگواری و امید دلالت دارد و از سوی دیگر، رابطه‌ای عمیق میان آسیب‌پذیری و محافظت را القا می‌کند. نورپردازی محدود، رنگ‌های خاموش و نبود نگاه مستقیم به دوربین، فضایی از سکوت، انزوا و جدایی را رقم می‌زند؛ وضعیتی که نه‌تنها روانی، بلکه اجتماعی و سیاسی است. زن و کودک در این قاب، نه در خانه‌اند، نه به‌کلی بیرون از آن؛ بلکه در وضعیتی تعلیق‌آمیز قرار دارند: میان بودن و نبودن، میان هویت و حذف، میان تعلق و طرد.

در نهایت، این تصویر بازتاب وضعیت وجودی انسان‌هایی است که از ساختارهای رسمی قدرت و هویت رانده شده‌اند. زنان و کودکان، به‌ویژه در جوامع آسیب‌پذیر، در چنین شرایطی بیشتر در معرض فراموشی و حذف‌اند. کوهستان خشک و بی‌روح، تنها بازنمایی طبیعت نیست؛ بلکه استعاره‌ای‌ست از نظام‌های اجتماعی و سیاسی‌ای که نه‌تنها پناه نمی‌دهند، بلکه حضور را نیز به رسمیت نمی‌شناسند. تصویر دشتی، روایتگر سکوتی سنگین است؛ سکوتی که در آن، بدن انسان تنها سند باقی‌مانده از زیستن است.

عکس گوهر دشتی، با بهره‌گیری هوشمندانه از عناصر بصری، مخاطب را به سفری می‌برد که در آن زبان، ملیت، هویت و سیاست، همگی فرو می‌پاشند و تنها چیزی که باقی می‌ماند، بدن بی‌دفاع انسان در برابر سازوکارهای خشن و سرد جهان مدرن است. این تصویر، به‌مثابهٔ یک متن بصری دراماتیک، ما را وامی‌دارد که نه‌فقط ببینیم، بلکه وضعیت موجود را بازاندیشی کنیم. ما به زن و کودک نگاه می‌کنیم، اما آنها به ما نگاه نمی‌کنند؛ شاید چون دیگر امیدی ندارند که دیده شوند.

«تصویر ۳»، عکسی دیگر از گوهر دشتی از مجموعه زوال آهسته است. تصویر موردنظر که در قاب‌بندی دقیق، با ترکیب‌بندی ساده اما عمیقاً استعاری ارائه شده، صحنه‌ای ساکن اما متراکم از معنا را پیش روی مخاطب می‌گشاید. در



تصویر ۳. زوال آهسته، گوهر دشتی، 2010 (URL1).

این قاب، کودکی بر زمین نشسته، با بدنی منقبض، نگاهی خیره و سرشار از یأس، و کنار او توپی قرار دارد که رد خون بر آن دیده می‌شود. در پس‌زمینه، زنی در حال پایین آمدن از پله‌هاست، بی‌آنکه با کودک یا مخاطب تماس چشمی یا کنشی برقرار کند. این تصویر در ساختار نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، نه یک «بازنمایی ایستا»، بلکه نظامی فعال از معناسازی اجتماعی است که در سه فرانقش بازنمودی، تعاملی و ترکیبی لایه‌به‌لایه تحلیل می‌شود.

در سطح بازنمودی، وضعیت بدن کودک بر اساس نشانه‌های تصویری چون پای قفل‌شده، دست‌های درهم در زیر پا، و تماس عمودی انگشتان پا با زمین، دلالتی آشکار بر نوعی آسیب‌پذیری روانی و انسداد حرکتی دارد؛ کودک، اگرچه کنشگر تصویر است، اما کنشی از نوع «روان‌نمایانه» دارد نه فیزیکی. او همان‌طور که کرس و ون لیوون توضیح می‌دهند، در دستهٔ فرایندهای ناگذرا[۲۵] قرار می‌گیرد که فاقد کنش بیرونی هستند و بیشتر دلالت‌های ذهنی و عاطفی را منتقل می‌کنند (Kress & van Leeuwen, 1996: 63–66). توپ خون‌آلود در کنار او، که متعلق به فضای بازی و کودکی است، در این زمینه به ابژه‌ای نمادین بدل شده که خشونت پنهان، تجربه زخم‌خورده و یا مرگ معصومیت را بازتاب می‌دهد. تقابل بین کودک و توپ خونی، به‌وضوح نشانی از گسست میان دنیای بازی و واقعیت خشونت‌آلود جامعه دارد.

در کنار این محور، زن در حال پایین آمدن از پله‌ها در پس‌زمینه قرار دارد. او نه با کودک در ارتباط است و نه با مخاطب. مسیر نگاه او، که به بیرون قاب متمایل شده، نوعی بردار دیداری منفعلانه ایجاد می‌کند که به گفته کرس و ون لیوون، از گونهٔ فرایندهای بازتابی غیرکنشی[۲۶] است (۱۹۹۶: ۷۰). زن در این قاب، نمایندهٔ «شاهد خاموش» یا «جامعه منفعل» است؛ او حضور دارد اما در کنش مداخله نمی‌کند. این تمایز کنشی میان زن و کودک، از طریق ترکیب‌بندی فضایی و خط مورب پله‌ها نیز تشدید می‌شود و آنها را در دو «گروه معنایی مجزا» قرار می‌دهد (Ibid: 124).

از منظر تعاملی، نگاه مستقیم کودک به دوربین، مهم‌ترین ابزار شکل‌گیری رابطه میان تصویر و مخاطب است. این نگاه از نوع تقاضاگر[۲۷] است، که به تعبیر کرس و ون لیوون (۱۹۹۶: ۱۲۲)، نگاه مخاطب را احضار می‌کند و خواهان نوعی واکنش یا ارتباط است. زبان بدن کودک، که هم‌زمان نوعی انسداد را نشان می‌دهد، با این نگاه مأیوس ترکیب می‌شود و تصویری چندلایه از خواهش، رنج و نیاز را به نمایش می‌گذارد. در نقطه مقابل، زن هیچ تماس چشمی برقرار نمی‌کند و نگاهش به جایی بیرون از قاب معطوف است؛ همین، مخاطب را درگیر موقعیتی بین‌مرزی می‌کند: در عین ارتباط با کودک، مخاطب نمی‌تواند از بی‌تفاوتی زن بگذرد، بلکه خود را ناگزیر از موضع‌گیری می‌یابد.

زاویه دوربین کمی بالاتر از سطح چشم کودک قرار دارد، که در نشانه‌شناسی اجتماعی به معنای برتری نمادین مخاطب و ضعف نمادین سوژه است (Kress & van Leeuwen, 1996: 135). این زاویه، بر شدت احساس دلسوزی، داوری یا مسئولیت اخلاقی مخاطب می‌افزاید. کودک نه در موقعیت حاکم، بلکه در موقعیت داوری‌شونده است.

در سطح ترکیبی، تصویر با ترکیب‌بندی بسته، تقارن فضایی نسبی و نبود عناصر مزاحم، به یک «تابلوی استعاری» بدل شده است. کودک در مرکز قاب و در ارتفاع پایین‌تر قرار دارد، که از نظر ترکیب‌بندی دارای ارزش اطلاعاتی مرکزی است (Ibid: 97). زن در امتداد مورب قرار گرفته و دید را به نقطه‌ای بیرون از قاب می‌برد، که در نتیجه حرکت چشم مخاطب را در جهت گریز از مرکزیت معنایی، هدایت می‌کند. رنگ‌های تصویر در طیف خاکستری، سبز زیتونی و قهوه‌ای تیره قرار دارد، و تنها رنگ برجسته، رنگ قرمز خون روی توپ است. این رنگ، در فضایی تک‌صدایی، نقش «برجسته‌ساز معنایی» را دارد (Ibid: 186) و در عین حال، نشانه‌ای از فاجعه، یا تداوم خشونت پنهان در فضاهای روزمره است.

نورپردازی تصویر از نوع پخش‌شده و بدون سایهٔ شدید است. این نور ابری و پراکنده، به ایجاد فضایی بی‌زمان، سرد و تعلیق‌آلود کمک می‌کند؛ فضایی که با خشونت نه به صورت آشکار، بلکه در شکلی درونی‌شده و روانی مواجه می‌شود. این امر، با رویکرد دشتی به مفهوم پساجنگ هماهنگ است: تمرکز او نه بر جنگ، بلکه بر اثرات روانی، اجتماعی و درونی‌شدهٔ جنگ بر بدن‌های روزمره و صحنه‌های به‌ظاهر عادی زندگی است.

در حقیقت گوهر دشتی در این تصویر، روایت مستقیمی از خشونت ارائه نمی‌دهد؛ در عوض، خشونت را در قلب امر روزمره جای می‌دهد. کودک، که نشانه‌ای از معصومیت و آینده است، به‌جای بازی، با شیئی زخمی و خونین مواجه شده است. زن، که می‌تواند نقش مادر یا محافظ را ایفا کند، در جایگاه نظاره‌گری بی‌کنش ایستاده است. در این قاب، دشتی تصویری



تصویر ۴. ایران، بدون عنوان، گوهر دشتی (URL10).

از سکوت اجتماعی در برابر زخم‌های نسل جدید، و همچنین انفعال نهادهای مراقبتی و فرهنگی را بازنمایی می‌کند. تصویر، مخاطب را وادار به انتخاب می‌کند: آیا در جایگاه زن خاموش خواهد ایستاد، یا پاسخ کودک را خواهد داد؟

«تصویر ۴»، از مجموعه «ایران، بدون عنوان» گوهر دشتی، نمونه‌ای آشکار از استفاده نمادین از صحنه‌پردازی برای بازنمایی خشونت، بی‌معنایی جنگ و انفعال اجتماعی در بستر نظامی‌گری است. در این تصویر، گروهی از سربازان جوان در حالی به تصویر کشیده شده‌اند که اطراف فضایی بیابانی ایستاده‌اند و در حال جنگ انداختن بین دو خروس هستند. تصویر از آن‌جهت قابل‌توجه است که صحنه‌ای ساده و غیرحماسی از میدان جنگ یا تمرین نظامی را نشان نمی‌دهد، بلکه به کمک عناصر بصری و ساختار نشانه‌ای، تجربه‌ای نمادین از خشونت بی‌هدف و رفتار آیینی نظامی را در دل روزمرگی بازتولید می‌کند.

در سطح بازنمودی، کنش در تصویر از نوع روایتی مستقیم است. کنشگران انسانی (سربازان) در حال اجرای کنشی مشخص‌اند: درگیر کردن دو خروس در مبارزه. در این ساختار، سربازان، نه در مقام کنشگران جنگی یا نظامی، بلکه در نقش «طراحان خشونت بی‌هدف» ظاهر می‌شوند. مطابق با تعریف کرس و ون لیوون از فرایندهای روایتی (Kress & van Leeuwen, 1996: 63–70)، وجود یک بردار بصری میان دو خروس، به‌مثابه عناصر کنشی در مرکز تصویر، سازنده روایت اصلی است. با این حال، روایت از جنس حماسه یا قهرمانی نیست، بلکه نگاهی انتقادی به رفتارهای نمادین، تکرارشونده و بی‌معنا در ساختارهای نظامی دارد.

در این تصویر، خشونت نه در میدان نبرد، بلکه در قالب نوعی نمایش حیوانی به تصویر کشیده شده است. انتخاب خروس جنگی به‌جای اسلحه، سربازانی بی‌حرکت و تماشاگر، و غیبت کامل مفهوم «دشمن» یا تهدید، نشانگر بی‌هدفی ذاتی این خشونت است. اینجا خشونت، بیش از آنکه وسیله‌ای برای دفاع یا حمله باشد، به آیین بدل شده است؛ آیینی که در آن مبارزه، به خودی خود ارزش می‌یابد.

در سطح تعاملی، تصویر با استفاده از نمای لانگ‌شات و زاویه دید بالا، مخاطب را در جایگاه مشاهده‌گرِ بیرونی، خنثی و بی‌تفاوت قرار می‌دهد. این زاویه که از نظر کرس و ون لیوون به معنای «اقتدار بصری» یا «برتری ناظر» است (۱۹۹۶: ۱۳۵). در این تصویر نه برای القای تسلط، بلکه برای ایجاد فاصله عاطفی به کار رفته است. سوژه‌ها در تصویر، هیچ تماس چشمی با دوربین ندارند. نگاه‌ها پراکنده و عمدتاً رو به خروس‌هاست. این ساختار از گونهٔ تصاویر عرضه‌کننده است که به‌جای برقراری رابطه مستقیم با مخاطب، صحنه‌ای را برای تماشا در اختیار او می‌گذارد (Ibid: 122). بدین ترتیب، تصویر نه مخاطب را احضار می‌کند و نه از او واکنش احساسی می‌طلبد؛ بلکه او را دعوت به تأمل و داوری می‌کند.

در سطح ترکیبی، ترکیب‌بندی تصویر بر پایهٔ زمین‌گرایی کامل بنا شده است. تمام عناصر تصویری—سربازان، خروس‌ها، زمین بی‌حاصل—در سطح پایین قاب قرار دارند و تصویر فاقد هرگونه نمای آسمان یا فضای آرمانی است. به تعبیر کرس و ون لیوون، چنین ساختاری «جهت‌گیری ایدئولوژیک تصویر را به سوی مادی‌گرایی کامل» سوق می‌دهد (۱۹۹۶: ۱۹۰). حذف آسمان از قاب، معادل حذف امید، تعالی یا نگاه به آینده است. در چنین ترکیبی، عناصر به جای حرکت به بالا یا ارتباط با امر متعالی، درگیر خشونت زمینی و تکرارشونده‌اند.

رنگ‌های تصویر، در طیف خاکی، خاکستری، زیتونی و قهوه‌ای تنظیم شده‌اند و هیچ رنگ درخشان یا متضادی به چشم نمی‌خورد. این پالت رنگی، به گفته ون لیوون، «رنگ‌های خنثی یا نظامی» خوانده می‌شوند که برای خنثی‌سازی عاطفه و ایجاد حس نظم، سکون و بی‌تفاوتی به کار می‌روند (Kress & van Leeuwen, 1996: 184–186). نورپردازی نیز نرم و پراکنده است و از ایجاد هرگونه سایه یا برجستگی شدید پرهیز می‌کند، تا کنش‌ها در دل هم‌سطحی و یکدستی بصری گم شوند.

نکته قابل تأمل در این تصویر، عدم وجود هرگونه تهدید واقعی یا احساس فوریت است. این سربازان نه در جنگ، بلکه در فضای فراغت‌اند؛ اما رفتار آنها بازتولید آیین خشونت است. گویی دشتی به‌وضوح می‌پرسد: «وقتی خشونت دیگر ابزار نیست، بلکه سرگرمی یا هویت است، چه بر سر انسان می‌آید؟»

در این تصویر، گوهر دشتی تلاش نمی‌کند تا چهره‌ای وحشتناک یا دراماتیک از جنگ ارائه دهد؛ برعکس، او ما را به سوی خشونتی آرام، عادی‌شده و تکراری هدایت می‌کند. خشونتی که نه در میدان نبرد، بلکه در دل تمرین، بازی و بی‌هدفی بازتولید می‌شود. تصویر، نقدی زیرپوستی به نظامی‌گری به مثابه فرهنگی عادی‌شده است؛ فرهنگی که در آن، سربازان نه حافظان صلح، بلکه مجریان بی‌پرسش آیینی‌اند که حتی خروس‌ها را نیز به ابزار خشونت بدل می‌سازد. تصویر، نه با فریاد، بلکه با سکوتی هوشمندانه، از ما می‌پرسد: آیا



تصویر ۵. زندگی و جنگ امروز، گوهر دشتی، ۲۰۰۸ (URL1).

خودمان نیز نظاره‌گر این آیین نیستیم؟

تصویر پنجم، از مجموعه «زندگی و جنگ امروز» اثر گوهر دشتی، نمایی تأمل‌برانگیز از زوجی در لباس عروسی است که درون خودرویی زنگ‌زده و متروک نشسته‌اند. در پس‌زمینه، آثاری از فضای نظامی (تانک یا خودروهای نظامی) دیده می‌شود. این تصویر از نظر زیباشناسی، به‌ظاهر یک پرتره عروسی است؛ اما در لایه‌های زیرین، با استفاده از رمزگان بصری و نشانه‌شناسی اجتماعی، پیامی پیچیده و دوسویه درباره رابطهٔ میان زندگی، حافظه جنگ، و امید در بستر ویرانی را منتقل می‌کند.

در سطح بازنمودی، زوج در مرکز قاب نشسته‌اند. لباس سفید عروس و کت‌وشلوار داماد، نشانه‌های فرهنگی صریحی از ازدواج هستند که خود آیینی برای آغاز زندگی است. اما این آیین در بستر غیرمعمولی قرار گرفته است: خودرو زنگ‌زده، متروک و فاقد کارکرد، که نمادی از حرکت متوقف‌شده است. کنش در تصویر بسیار محدود و تقریباً ایستا است؛ هیچ حرکتی دیده نمی‌شود و سوژه‌ها در ژستی رسمی نشسته‌اند. بر اساس دسته‌بندی کرس و ون لیوون (۱۹۹۶: ۱۰۵)، این نوع تصویرسازی در دسته «بازنمایی مفهومی نمادین» قرار می‌گیرد؛ ساختاری که به جای نشان‌دادن کنش بیرونی، حامل معانی فرهنگی، اجتماعی و نمادین است.

در اینجا، ترکیب دو نشانه متضاد ـ لباس عروسی (زندگی، شادی، امید) و ماشین اسقاطی (زوال، فرسودگی، ویرانی) ـ باعث شکل‌گیری تضادی معنایی می‌شود که خود حامل یک تنش درون‌متنی است. این تقابل، نوعی هم‌زیستی معنایی ناهمگون را به تصویر می‌کشد؛ وضعیت انسان پس از جنگ، که تلاش می‌کند زندگی را در دل ویرانی بازیابی کند، بی‌آنکه واقعیت خشونت از فضای اطراف او حذف شده باشد.

از منظر تعاملی، تصویر با زاویه دید مستقیم و نمای متوسط گرفته شده است. این زاویه، به مخاطب موقعیتی هم‌سطح با سوژه‌ها می‌دهد؛ نه نگاه بالا به پایینِ سلطه‌گر، و نه نگاه پایین به بالاِ خاضعانه. این حالت در نشانه‌شناسی اجتماعی، نوعی ارتباط فرهنگی یا اجتماعی آشنا را شکل می‌دهد (Kress & van Leeuwen, 1996: 124). با این حال، فقدان تماس چشمی مستقیم با دوربین، تصویر را از گونهٔ «نگاه تقاضاگر» خارج می‌کند و آن را به تصویری «عرضه‌کننده» بدل می‌سازد. سوژه‌ها به جایی خارج از قاب می‌نگرند؛ گویی در جهانی دیگرند، یا شاید به آینده‌ای نامعلوم چشم دوخته‌اند. این عدم تماس، مخاطب را در موقعیت نظاره‌گر بی‌مداخله قرار می‌دهد، اما در عین حال امکان تفسیر و واکنش آزاد را برای او فراهم می‌آورد.

در سطح ترکیبی، جایگاه مرکزی زوج، مطابق با نظریه ترکیب‌بندی، به آنها بالاترین ارزش اطلاعاتی بصری را می‌دهد (Kress & van Leeuwen, 1996: 97). عناصر پس‌زمینه (فضای نظامی) در حاشیه و خارج از وضوح کامل قرار گرفته‌اند، اما همچنان بخشی از روایت هستند. حضور رنگ‌های غالباً خاکستری، قهوه‌ای و زنگ‌زده، تصویر را در فضایی سرد و فرسوده جای می‌دهد. در این میان، رنگ سفید لباس عروس و صورتیِ ربان بر ماشین، مانند گسستی در این یکنواختی رنگی، توجه مخاطب را جلب می‌کنند. این دو رنگ، مطابق با نظریه رنگ در نشانه‌شناسی اجتماعی، واجد برجستگی نشانه‌ای هستند و نقطه‌هایی از زندگی در دل مرگ‌اند (Ibid: 186).

نور در این تصویر ملایم، پراکنده و بدون سایه‌های تند است. نور ابری، فضای بی‌زمان و معلقی را ایجاد می‌کند که مشخصهٔ بسیاری از آثار دشتی است. این نوع نور، به‌جای نمایش دراماتیک، القاگر نوعی ایستایی و سکوت است. سکوتی که به واسطه آن، تصویر بیشتر به یک تابلو می‌ماند تا صحنه‌ای از زندگی جاری.

در نهایت، اگر به ابعاد مکان‌یابی فرهنگی-اجتماعی در تصویر توجه کنیم، درمی‌یابیم که دشتی در این اثر نیز، همچون دیگر آثارش، مفاهیمی از ایران پساجنگ را به‌طور غیرمستقیم و نمادین مطرح می‌کند. این تصویر نه صرفاً بازنمایی یک زوج، بلکه بازنمایی یک نسل است: نسلی که در دل ویرانی، با خاطره جنگ بزرگ شده، اما همچنان به نمایش عادی بودن، به امید، و به ساختن زندگی ادامه می‌دهد.

دشتی در این تصویر، تصویری از جنگ ارائه نمی‌دهد؛ بلکه زندگی پس از آن را، با تمام تناقض‌هایش، به تصویر می‌کشد. زندگی‌ای که وانمود به عادی بودن می‌کند، اما هر لحظه، خاطره‌ای از خشونت، زخم یا ناکارآمدی را در خود حمل می‌نماید. تصویر نه در پی قهرمان‌سازی است، نه در پی ویران‌نمایی؛ بلکه نوعی ایستایی تراژیک را روایت می‌کند: آغاز زندگی در خودرویی ازکارافتاده، همراه با نگاهی بی‌قرار به جایی که شاید آینده باشد، شاید فقط جای خالی امید.

## نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر بر آن بود تا با استفاده از چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر با تکیه بر نظریه گونتر کرس و تئو ون لیوون، پنج تصویر از آثار گوهر دشتی را مورد تحلیل قرار دهد. تحلیل انجام‌شده بر سه فرانقش نشانه‌شناختی بازنمودی، تعاملی و ترکیبی استوار بود. در کنار این ساختار نظری، مؤلفه‌هایی چون نورپردازی، رنگ، ترکیب‌بندی، زاویه دوربین و موقعیت نگاه نیز به عنوان اجزای معنادار گفتمان بصری مورد بررسی قرار گرفتند.

در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، هر عکس نه صرفاً شیئی هنری یا رسانه‌ای، بلکه کنشی گفتمانی تلقی می‌شود که از طریق نشانه‌ها معنا می‌سازد، ایدئولوژی را بازتاب می‌دهد، و موقعیت‌های اجتماعی را بازتولید می‌کند. گوهر دشتی در این مجموعه آثار، از نشانه‌های دیداری به‌منظور خلق

تصاویری استفاده کرده که در دل سکون، معناهای پیچیده‌ای از خشونت، حافظه، انفعال، امید و گسست فرهنگی را بازنمایی می‌کنند. در این تصاویر، کنش‌گری نه از نوع اکشن، بلکه از نوع نشانه‌شناختی است: حضور کودک، نگاه خیره، ابزارهای استعاری (توپ خونی، خودرو فرسوده، خروس‌ها)، یا غیبت آسمان، همگی نشانه‌هایی هستند که بافت اجتماعی و روانی تصویر را می‌سازند.

در سطح بازنمودی، دشتی با بهره‌گیری از کنش‌های ناگذرا، بدنیّت‌های قفل‌شده و وضعیت‌های ایستا، واقعیت پساجنگ را نه از خلال رخداد، بلکه از طریق اثر و تجربه درونی‌شده آن بازنمایی می‌کند. کودک درمانده، زوج بدون حرکت، زن بی‌کنش، یا سربازان بی‌هدف، نماینده سوژه‌هایی هستند که در دل نظامی از حافظه، خشونت و فرسایش، در حال زیستن‌اند. این انتخاب آگاهانه به‌وضوح بیانگر گرایش دشتی به جای تصویر کردن جنگ، به بازنمایی اثرات پساجنگ بر روان، رفتار و فضا است.

در سطح تعاملی، دشتی عمدتاً از تصاویر «عرضه‌کننده» استفاده می‌کند. تصاویری که نگاه مستقیم به دوربین ندارند و مخاطب را در موقعیت ناظر خنثی یا اندیشنده قرار می‌دهند. تنها در موارد خاص مانند تصویر کودک، از نگاه «تقاضاگر» استفاده شده است تا از مخاطب واکنش عاطفی بخواهد. این انتخاب در راستای تلاش عکاس برای فعال‌سازی فرایند تفسیر نقادانه مخاطب صورت گرفته است، نه صرفاً تحریک احساسات یا همذات‌پنداری مستقیم.

در سطح ترکیبی، دشتی با حذف فضاهای آرمانی (نظیر آسمان)، انتخاب رنگ‌های خاموش، نور ابری و بی‌سایه، و جای‌گذاری عناصر در نقاط خاص قاب (مرکز، مورب، گوشه‌ها)، چیدمانی معنایی خلق کرده است که در آن معنا از طریق سکوت و تضاد تولید می‌شود. ترکیب زندگی (عروسی، کودک، توپ بازی) با ویرانی (تانک، خون، زنگ‌زدگی)، نوعی هم‌زیستی خشونت و معصومیت را در دل زندگی روزمره شکل می‌دهد که مختص تجربه ایرانی در دوره پساجنگ است.

در یک نگاه کلان‌تر، دشتی از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی، در پی آن است که نشان دهد چگونه خشونت، پس از پایان فیزیکی جنگ، در بافت‌های فرهنگی، خانوادگی، روانی و حتی آیینی جامعه نشت کرده و به بخش ناگسستنی زیست روزمره بدل شده است. این خشونت، نه در میدان نبرد، بلکه در رفتار عادی سربازان، در بدن کودکان، در سکوت زنان و در فضای خالی اطراف سوژه‌ها حضور دارد. به همین دلیل، عکس‌های دشتی نه روایات تصویری از گذشته، بلکه نشانه‌هایی زنده از حافظه‌ای در حال تکرار هستند.

به بیانی دیگر، گوهر دشتی در این آثار از زبان تصویر برای خلق نظامی از معناهای بصری انتقادی استفاده می‌کند؛ معناهایی که ساختارهای اجتماعی چون جنسیت، نظامی‌گری، سکوت، زخم‌های روانی و ایدئولوژی را در خود رمزگذاری کرده‌اند. در آثار او، نشانه‌ها ابزار اندیشه‌اند، نه صرفاً تزئینات بصری. او عکاسی را به قلمرو نشانه‌شناسی گسترش می‌دهد و به ما یادآوری می‌کند که تصویر، تنها آنچه دیده می‌شود نیست؛ بلکه آن چیزی است که در سکوت قاب پنهان مانده، اما دیده شدن را طلب می‌کند.

برای جمع‌بندی تحلیل‌ها، جدول زیر تلاش دارد تا با بهره‌گیری از سه فرانقش اصلی نشانه‌شناسی اجتماعی، ساختارهای معنا و پیام‌های پنهان در پنج تصویر منتخب از آثار گوهر دشتی را به‌طور تطبیقی مرور و مقایسه کند.

جدول ۱. تحلیل تطبیقی پنج تصویر از آثار گوهر دشتی بر اساس فرانقش‌های نشانه‌شناختی در رویکرد کرس و ون‌لیوون.

| تصویر | بازنمودی (روایتی/مفهومی) | تعاملی (نوع نگاه/زاویه دید) | ترکیبی (ترتیب/رنگ/نور) | پیام ضمنی هنرمند |
|---|---|---|---|---|
| تصویر ۱: زوج و تانک‌ها | زندگی و جنگ امروز | کنش دوسویه، بردار حرکت عاشقانه در دل نظامی‌گری | نگاه عرضه‌کننده، زاویه مستقیم، نمای متوسط | بازنمایی انسان در وضعیت تعلیق و حذف؛ روایت سکوت و بی‌هویتی در دل ساختارهای طردکننده اجتماعی و سیاسی |
| تصویر ۲: زن و کودک | بدون تابعیت: زوال آهسته و بی‌امیدی | نگاه زن به دوربین نیست، غیبت تماس چشمی؛ زاویه باز و مستقیم که برابری ظاهری اما بیگانگی عاطفی ایجاد می‌کند | مرکزیت زن و کودک در نقطه طلایی کادر؛ تضاد رنگی لباس سیاه زن و روشنایی کودک؛ رنگ‌های خاموش و نور محدود ایجاد سکوت و انزوا | |
| تصویر ۳: کودک و توپ خونی | زوال آهسته | کنش ناگذرا، بدنیت قفل‌شده، توپ نماد خشونت | نگاه تقاضاگر کودک، زن خارج از قاب، زاویه بالا به پایین | |
| تصویر ۴: سربازان و خروس‌ها | ایران، بدون عنوان | روایت نمایش خشونت بی‌هدف، خروس‌ها عامل کنش | نگاه غیرمستقیم، لانگ‌شات، زاویه بالا | |
| تصویر ۵: عروس و داماد در خودرو اسقاطی | زندگی و جنگ امروز | بازنمایی نمادین، زندگی در دل زوال | نگاه عرضه‌کننده، نمای متوسط، بی‌تماس | |

## پی‌نوشت‌ها

1. Theo van Leeuwen
2. Günter Wilhelm Grass
3. Raihana Anuar
4. THE STUDY OF SHADI GHADIRIAN'S HOTOGRAPHY: LIKE EVERYDAY SERIES
5. *Andreas Winkel*
6. Installation Art
7. Representational
8. Interactive
9. Compositional
10. Man Ray
11. Marcel Duchamp
12. Michael Alexander Kirkwood Halliday
13. Bob Hodge
14. Roland Barthes
15. Reading images: the grammar of visual design
16. Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication
17. Discourse
18. Design
19. Production
20. Distribution
21. Ideational Metafunctions
22. Inter-personal Metafunctions
23. Textual Metafunctions
24. Harrison
25. non-transactional
26. reactive non-transactive
27. demand image

## فهرست منابع


پائولی، لاری (۱۳۹۴)، *صحنه‌آرایی در عکاسی*، ترجمهٔ داریوش عسگری، مریم عسگری، تهران: شورآفرین.

تیموری، مرتضی (۱۳۸۸)، بررسی عکاسی کارگردانی شده در آثار گرگوری کردوسن، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران.

تیموری، مرتضی (۱۳۸۸)، بررسی عکاسی کارگردانی شده در آثار گریگوری کرودسون، *پایان نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنرهای تجسم، دانشگاه هنر تهران.

جواهری، لادن؛ عقیطوری، عامر؛ صابری، کوروش (۱۳۹۷)، مطالعهٔ موردی نگاره‌های داستان ضحاک و سیاوش (بر اساس نظریهٔ «دستور خوانش تصاویر» کرس و ون‌لیوون)، *پژوهش‌های زبانی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران)*، ۹(۱)، ۵۹-۷۸، قابل دسترس از: https://www.sid.ir/paper/210066/fa

حریری، ملیحه (۱۳۹۷)، بررسی کارکرد عکاسی صحنه آرایی شده در طراحی پوستر معاصر ایران، *پایان نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر، دانشگاه سوره.

ذکاوت، سحر؛ رسولی‌پور، سمیه (۱۳۹۸)، بررسی عکاسی مستند اجتماعی با رویکرد تحلیل عکس‌های کودکان جنگ زده از دیدگاه نشانه‌شناسی پیرس، ششمین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران، تهران

رضایی، طاهره (۱۳۹۵)، بررسی کتاب‌های آموزش زبان انگلیسی از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، *پایان نامه دکترا*، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران.

سریانی، سمانه (۱۳۹۹)، بررسی گونه‌های عکاسی صحنه‌پردازی‌شدهٔ معاصر ایران، *پایان نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

سونسون، گوران (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی عکاسی در جستجوی نمایه*، ترجمهٔ مهدی مقیم نژاد، تهران: نشر علم.

شایسته، نوید (۱۳۹۸)، تحلیل عکس‌های علی فریدونی از جنگ ایران و عراق بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی گونتر کرس و تئو ون لیوون، *پایان نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر، دانشگاه سوره.

ون لیوون، تئو (۱۳۹۵)، *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران: نشر علمی.

Ahmadi, H., Babasalari, Z., Yazdani, S., & Rabi, A. (2020*). The Social-Semiotic Study of the Images in Persian language-learning Textbook*. Journal of Teaching Persian to Speakers of Other Languages, 9 (19), 129-148.

Anuar, S. R. B. (2015). *Art criticism acm752 assignment two–the study of shadi ghadirian's photography: like everyday series* (2001-2002).

Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Psychology Press.

Sheikhmehdi, A. , & Khabiri, F. (2013). *Narrative Reading of Contemporary History of Iran: A Case Study of Azadeh Akhlaghi's Staged Photos*. International Journal.

Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London & New York.

URL1: http: //gohardashti.com



COPYRIGHTS

© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)