خوانش نشانه‌شناسانه عکس‌های دیان آربس در پرتو آرای رولان بارت

حانیه عابدین‌زاده[۱] **پژمان دادخواه**[۲*]

۱.دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران.
۲.استادیار موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران.

[تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۰۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۴]

چکیده

پدیدارشدن تصاویر بر آن بود که فهم جهان را راحت‌تر کند، ولی نتیجه چیزی خلاف تصور شد. عکسی که در آمریکا ثبت شده بود و با خود جریانی از فرهنگ، زبان، نژاد و... را همراه داشت، برای بیننده‌ای در آن سوی جهان درکی متفاوت ایجاد می‌کرد به‌طوری که لازم بود برای رمزگشایی تصویر به آن جریان فرهنگی اشراف می‌داشت. رولان بارت با درنظرگرفتن چنین موضوعاتی، روش نشانه‌شناسی «دلالت صریح» و «دلالت ضمنی» را مطرح کرد و معتقد بود برای درک هر دو، باید تمامی اطلاعات پیرامونی اثر بررسی شود و سپس به تحلیل آن اثر پرداخت. این پژوهش به تحلیل عکس‌های دیان آربس پرداخته‌است. با توجه به عناصر موجود در عکس‌ها، دال‌ها و مدلول‌ها مشخص شده و مدلول اولیه یا همان دلات‌های صریح و ثانویه یا همان دلالت های ضمنی براساس عناصر موجود در عکس مشخص شده‌است. جمع آوری اطلاعات در این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای بوده و از روش توصیفی- تحلیلی استفاده شده‌است. عکس‌های آربس، سیاه و سفید هستند و قطعی مربع شکل دارند و در بیشتر آن‌ها، سوژه در وسط کادر قرار گرفته و به لنز دوربین چشم دوخته و فریز شده‌است و بیننده را وارد جهان سرد و بی‌روح عکس می‌کند.

واژه‌های کلیدی

رولان بارت، نشانه‌شناسی، دلالت صریح، دلات ضمنی، دیان آربس.

*نویسنده مسوول، ایمیل: p.dadkhah@eqbal.ac.ir

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

مقدمه

هر گاه به عکسی[۱] نگاه می‌کنیم، درگیر مجموعه‌ای از خوانش‌ها می‌شویم. ما عکس را نه به‌عنوان یک تصویر[۲]، بلکه به‌عنوان یک «متن»[۳] خوانش می‌کنیم. این خوانش، و هر نوع خوانشی از معناها و روابط پیچیده، مبهم و اغلب تناقضی میان خواننده و تصویر ایجاد می‌کند که اصول خاص خود را دارد. عکس، متنی بسیار فشرده بوده و سرشار از معناست که در آن نشانه[۴]های دلالت‌گر نگاشته شده و ایدئولوژی[۵] به‌واسطهٔ آن‌ها، هم معنا را شکل می‌دهد و هم آن معانی را به‌عنوان نشان قدرت و اقتدار منعکس می‌کند. باید آن را به‌عنوان عرصه‌ای از پیچیدگی‌ها و ابهامات توامان بخوانیم که بیش از آن‌که آینهٔ جهان باشد، نوع برخورد ما با جهان را نشان می‌دهد؛ این همان چیزی است که دیان آربس آن را معمای بی‌نهایت اغواگر بینایی می‌خواند.

خوانش یک عکس به‌واسطهٔ قدرت فریبندهٔ تصویری که می‌بینیم، مجموعه‌ای از روابطی است که می‌توان گفت «پنهان»اند. از این‌رو، دو وجه اساسی وجود دارد: نخست باید بدانیم که عکس خود محصول کار عکاس[۶] است، عکس بازتاب دیدگاهی خاص است که می‌تواند زیبایی‌شناسانه[۷]، جدلی، سیاسی یا ایدئولوژیک باشد. عکاس منفعلانه عکس نمی‌گیرد. عکس گرفتن، عملی فعالانه است. عکاس براساس یک گفتمان[۸] فرهنگی، صحنه یا منظره را تحمیل کرده و از نگاه خود دوباره به‌وجود می‌آورد. دوم این‌که درعین حال، عکس درک جهان سه‌بعدی و شکل دادنش را رمزگذاری[۹] می‌کند. بنابراین دامنهٔ ارجاع آن وسیع گشته و در آن واحد به مجموعهٔ گسترده‌ای از تاریخ، زیبایی‌شناسی فرهنگ و اجتماع مرتبط می‌گردد (کلارک، ۱۳۹۹: ۳۵- ۳۷). هر عکس فقط محدود به ارجاعات تاریخی، زیبایی‌شناسی و فرهنگی نیست، بلکه توسط مجموعه‌ای نامرئی از روابط و معناهای مرتبط با عکاس و لحظه‌ای که عکس در آن ساخته شده، احاطه می‌شود. بخشی از هر گونه خوانشی از این تصویر به شناخت دربارهٔ کار دیان آربس و به شکل صریح‌تری، فلسفهٔ عکاسی او بستگی دارد. تصویر به‌وجود آمده بازتابی از چشم دوربین و انعکاس درونی عکاس است (همان: ۴۱).

نشانه‌شناسی[۱۰] در عکاسی از رولان بارت شروع می‌شود. بارت تصاویر زیادی را مورد بررسی قرار داد. در تصویر واقعیت معمولا صریح نمایش داده می‌شود؛ اما بارت معتقد است که عکس علاوه بر رونوشت‌برداری از واقعیت آن را تا حدی تغییر می‌دهد (موحد مجد، نیک نجات، عباسی شوازی، ۱۳۹۴: ۳۸). در نشانه‌شناسی، دلالت صریح[۱۱] و دلالت ضمنی[۱۲] در حقیقت با رابطه دال[۱۳] و مدلول[۱۴] سروکار دارد: مدلول صریح و مدلول ضمنی هیچ‌یک بر دیگری ارجعیت ندارد و بافت تعیین‌کننده است (سجودی، ۱۴۰۱: ۷۱). هدف این پژوهش، پرداختن به عکس‌های دیان آربس بر مبنای نظریهٔ نشانه‌شناسی بارت (دلالت صریح و دلالت ضمنی) بوده‌است. با توجه به عناصر موجود در عکس‌ها دال‌ها و مدلول‌ها مشخص گردیده و مدلول اولیه یا همان دلات‌های صریح و ثانویه یا همان دلالت‌های ضمنی براساس عناصر موجود در عکس مشخص شده‌است.

روش پژوهش

این پژوهش، توصیفی- تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات، به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با مشاهده تصاویر انجام شده‌است. در این پژوهش به تحلیل ۹ عکس به صورت هدف‌مند با تاکید بر عکس‌های شاخص پرداخته شده‌است.

پیشینه پژوهش

«تحلیل عکاسی مد با رویکرد نشانه‌شناسی (مورد پژوهی: بررسی عکس‌های مد ریچارد اودون براساس نظریه نشانه‌شناسی رولان بارت)» (۱۳۹۳)، عنوان پایان‌نامه کارشناسی ارشد نوشین پاینده است و استاد راهنما: زهرا حسین‌نژاد و استاد مشاور: مجتبی آقایی در گروه صنایع دستی ـ طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر و معماری دانشگاه علم و فرهنگ تهران بوده‌اند. وی به تحلیل برخی از عکس‌های مد ریچارد اودون، و به دلالت‌های موجود در عکس‌ها و تاثیر آن‌ها بر بیننده پرداخت. این کار را براساس فرآیندهای شش‌گانهٔ بارت انجام داده و نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد که ریچارد اودون با اضافه کردن داستان‌ها و دلالت‌های ضمنی در عکس‌های مد، شرایط دوران جامعهٔ پس از جنگ را به نمایش گذاشته و

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

مفاهیم فرهنگی و اجتماعی جدیدی را برای مخاطبان به نمایش گذاشته‌است.

مریم فاطمی، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی روایت‌گری در عکاسی خودنگاره‌های دو دهۀ اخیر، با تکیه بر نظریه رولان بارت،» (۱۳۹۸) به راهنمایی محمد خدادادی مترجم‌زاده، در گروه هنرهای تجسمی (هنرهای تصویری) - عکاسی پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر تهران، به تحلیل و بررسی رمزگان[۱۵] موجود در آثار عکاسی خودنگاره پرداخته که این موضوع بی‌شک به شناخت افکار درونی، کنش‌ها، معنا و فرهنگی که به‌صورت روایت‌گری در عکس‌های خودنگاره[۱۶] بازتاب داشته‌است، اشاره می‌کند. فرض بر این است که با نظریۀ روایت‌گری رولان بارت می‌توان به مفاهیم فرهنگی، نمادها و روان‌شناختی پی‌برد و می‌توان عکس خودنگاره را روایتی از شخصیت وجودی و فرهنگی هنرمند[۱۷] تلقی کرد، که تحلیل آن می‌تواند موارد پنهان را برای مخاطب روشن سازد. بنابراین خودنگاره‌های ثبت شده در محیط و شرایط فرهنگی متفاوت نتایج تصویری متفاوتی را نیز به دنبال خواهد داشت که می‌توان با رمزگشایی[۱۸] آن‌ها به خود پنهان در ظاهر این تصاویر پی برد که برگرفته از وجود اصلی هنرمند و تأثیر محیط پیرامونش است.

سید مسعود حسینی، «تحلیل شیوۀ تفسیری رولان بارت از عکس‌ها بر مبنای کتاب "اتاق روشن"» (۱۳۹۶) را برای موضوع پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود انجام داده‌است. استاد راهنما: امیر مازیار، در گروه پژوهش هنر-فلسفۀ هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران. وی اشاره به این دارد که امروزه عکاسی در تمام وجوه جامعه نفوذ کرده‌است و به سختی می‌توان عرصه‌ای از زندگی مدرن را یافت که متأثر از آن نباشد. جامعۀ امروزی انبوهی از تصاویری است که نیاز به خوانش و رمزگشایی دارند. عکس‌ها به تدریج جای خود را در موزه‌ها و گالری‌ها، آلبوم‌های خانوادگی و جایگاهی هم‌شأن خاطره‌نویسی و تبارشناسی پیدا کرده و از همان ابتدا مورد توجه منتقدان و اندیشمندان قرار گرفته‌اند. رولان بارت در کتاب «اتاق روشن» به ذات وجودی عکس پرداخته و از طرفی در جست‌وجوی حقیقتی به عکس‌ها پناه برده‌است. این کتاب از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

محمد خدادادی مترجم‌زاده و سید وحید طباطبایی با عنوان «بررسی تقابل عکاسانه با ارزش‌های فرهنگی طبقۀ متوسط در آثار دایان آربوس» در مقاله‌ای که در نشریۀ «نامه هنرهای تجسمی و کاربردی» در سال ۱۳۹۸، دوره ۱۲، شمارۀ ۲۴ منتشر شده‌است، می‌نویسند: «در آثار آربس به خوبی می‌توان جریان‌های سیاسی، اجتماعی و فرازوفرودهای دهۀ ۶۰ آمریکا را مشاهده کرد. انقلابیون دهۀ ۶۰ را نقطه‌ای برای ایجاد تغییر و تحول یافتند. بر اساس بررسی عکس‌های آربس، نتیجه این کار گونه‌ای تسلیم و حسی حاکی از ناکامی برای تغییر بود.

سید حسین شرف‌الدین و غلامرضا شفق در مقالۀ «رویکردی تحلیلی به اسطوره‌شناسی رولان بارت» که نشریه «معرفت فرهنگی اجتماعی»، سال ۱۲، تابستان ۱۴۰۰، شماره ۳ (پیاپی ۴۷) منتشر شده‌است، به تحلیل و تغییر دیدگاه محتوایی رولان بارت، اندیشمند فرانسوی معاصر پیرامون اسطوره می‌پردازند. بارت از اسطوره به معنای افسانه، عبور کرده و از آن به‌مثابه سازوکاری برای ساختن جهان اجتماعی استفاده می‌کند. بارت، با استناد به قواعد زبان‌شناسی[۱۹] و نظام مفهومی سوسور[۲۰] و نیز با اقتباس از نشانگان جمعی دورکیم، به این نتیجه رسید که اسطوره به نمادهای لفظی و مکتوب منحصر نمی‌شود، بلکه هر چیزی در عالم انسانی، بالقوه می‌تواند به اسطوره بدل شود. مهم‌ترین نکتۀ الهام گرفته از سوسور، دلالت فرهنگی- اجتماعی نمادها و نشانه‌ها در مقابل دلالت زبان‌شناختی (دال و مدلولی) نمادها (دلالت اولیه) است. از دید سوسور، دال‌های اسطوره‌ای دارای دو جنبۀ مختلف‌اند: شکل و معنا. مهم‌ترین سازوکار اسطوره‌پردازی «تفوق شکل بر معنا» است. بارت، از همین موضوع، به «تبدیل امور اجتماعی تاریخی به امور طبیعی» دست یافت. از نظر وی، با تفوق شکل، جنبۀ اساسی نشانه، که مربوط به معنای آن است، دچار تحریف می‌شود و هویت زمانی و مکانی معنای نشانه ناپدید می‌گردد. در این صورت، ما با موجودی فرازمان و فرامکان مواجه می‌شویم. در این

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

مرحله، بورژوازی توانسته با تصرف در این نشانهٔ تهی‌شده از معنای اصلی، معنای مورد نظرش- را که همان جنبه شکلی دال است- برجسته کند.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی برآمده از واژهٔ یونانی به معنای نشانه[۲۱] و به‌کارگیری علم نشانه‌هاست. به گفتهٔ بال و بریسن، هستهٔ نظریهٔ نشانه‌شناسی، تعریف عواملی است که در فرایند نشانه‌سازی و تفسیر و ایجاد ابزارهایی مفهومی همیشه نقش دارند. این ابزارها درک ما را در فرایند زمانی که در عرصه‌های گوناگون فعالیت فرهنگی به پیش می‌رود، یاری می‌رساند (آدامز، ۱۴۰۱: ۱۵۷).

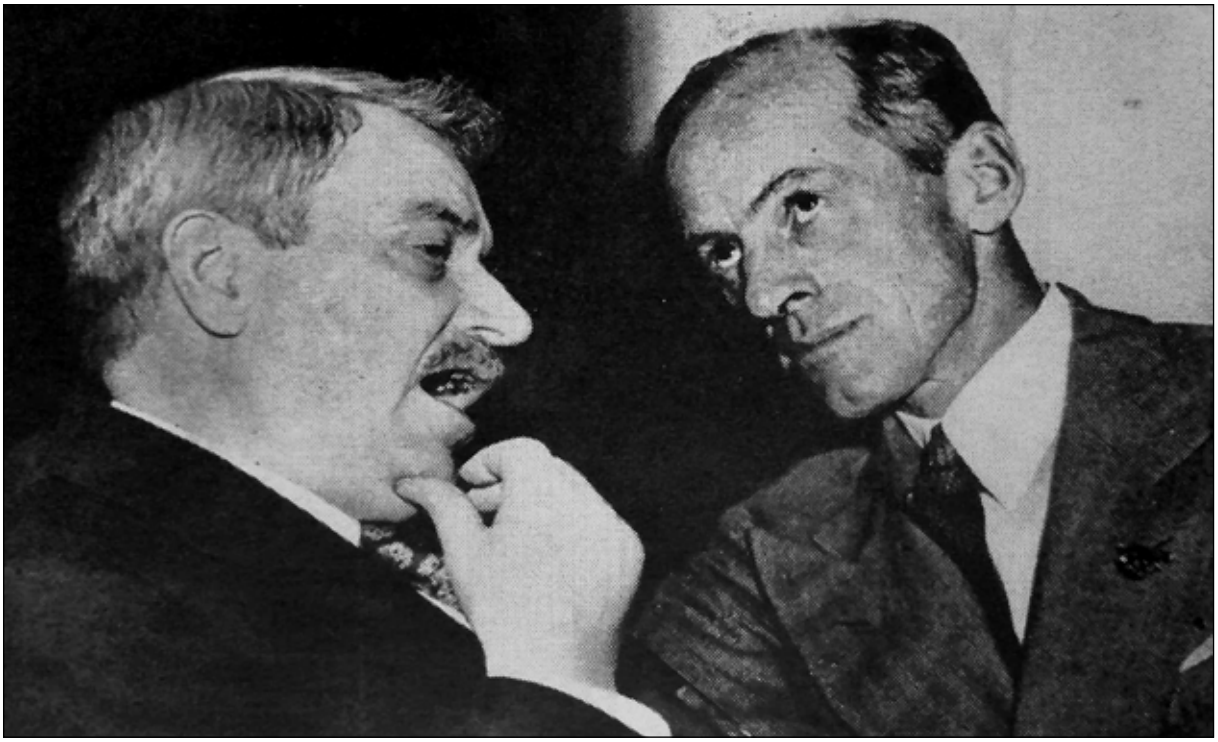
رولان بارت یکی از بزرگ‌ترین متفکران در نشانه‌شناسی بود. او توجه خاصی به بیان معنا در عکس داشت و دو بیان را شناسایی کرد: دلالت صریح و دلالت ضمنی. به‌عنوان مثال: عکسی از گل‌هایی که داخل گلدانی بر روی میز چوبی است (دلالت صریح) و زمانی که برای بیننده بیان‌گر آرامش و سادگی باشد (دلالت ضمنی) تلقی می‌شود (برت، ۱۳۷۹: ۵۵). در شکل‌گیری دلالت ضمنی اوضاع اجتماعی- فرهنگی، شخصیتی، ایدئولوژیکی، عاطفی و حتی اختلاف طبقاتی، اخلاف سنی، جنسیت، قومیت، نژاد و... در معنای آن تأثیر می‌گذارد. زمانی که بخواهیم دلالت‌های ضمنی یک اثر را بررسی کنیم، باید به این موارد دقت کنیم. بارت در سال ۱۹۷۴، در کتاب «اس/ زد[۲۲]» ، به تحلیل یک متن ادبی رئالیستی[۲۳] پرداخت و به این نتیجه رسید که معنای صریح، اولین معنی نیست که ما از اثر دریافت می‌کنیم، بلکه نمودی از آن است. نظریه‌پردازان تمایز میان دلالت صریح و دلالت ضمنی را مفید دانسته‌اند، ولی نمی‌توان خط قطعی میان این دو گونه مشخص کرد. چون خود معنای صریح یک معنای ضمنی است، و با توجه به این مساله، هر شخص با توجه به فرهنگ و نژادی که دارد دلالت‌های مختلفی از اثر برداشت می‌کند و از دل آن دلالت‌ها به معنای ضمنی می‌رسد. پس معنای صریح که از اثر برداشت می‌شود، معنایی نیست که هر فرهنگ و هر نژادی متوجه آن شود و آن را رمزگشایی کند. معنای صریح برای یک جامعه و یک فرهنگ مشترک است، ولی نمی‌توان کسی را برای معانی ضمنی که از اثر برداشت کرده سرزنش کرد. چون دلالت‌های ضمنی که هر شخص از اثری برداشت می‌کند با شخص دیگری متفاوت است، اما این خطر وجود دارد که معنای اشباهی برداشت شود؛ مثل: عکس سناتور میلارد تایدینگز[۲۴].

معانی ضمنی، معناهای کاملا فردی نیستند، بلکه رمزگانی که مخاطب به آن‌ها دسترسی دارد، تعیین‌کننده آن‌ها هستند. رمزگان فرهنگی چارچوبی برای معانی ضمنی فراهم می‌کنند، زیرا معانی ضمنی حول تقابل‌ها و تشابه‌های بنیادی شکل می‌گیرند. در این‌جاست که خط قاطعی بین معناهای صریح و ضمنی کشیده می‌شود و معناهای ضمنی نیز چارچوب معینی می‌یابند. در حالی‌که معنا به کلی وابسته به بافت است و در بافت است که طرفین ارتباط باید به رمزهای اجتماعی دسترسی داشته باشند تا امکان ارتباط برقرار شود و معنا در این میان به گونه‌ای سیال و نه در درون خط‌کشی صریح و ضمنی از درون بافت کلام دریافت می‌شود (سجودی، ۱۴۰۱: ۷۱- ۷۴). هم‌چنین دخالت‌های انسانی در عکس (همچون کادربندی، تغییر فاصله، نورپردازی، سیاه و سفید بودن عکس و...) می‌تواند بر دلالت‌های ضمنی تاثیر بگذارد (سونسون، ۱۴۰۰: ۴۲- ۴۳). در کل می‌توان گفت: دلالت‌های ضمنی نوعی رمزگذاری عکاسانه است، پس می‌توان فرآیندهای مختلف دلالت ضمنی را از هم جدا کرد؛ و از طرفی این فرآیندها هیچ‌گونه رابطه‌ای با مؤلفه‌های دلالت ندارند و به معنی دقیق کلمه، بخشی از ساختار عکس به‌شمار نمی‌روند. این‌ها فرآیندهایی آشنا هستند و ما تنها به ترجمان این فرآیندها به اصطلاحاتی ساختاری بسنده می‌کنیم. به بیان دقیق باید میان سه فرآیند نخستین (جلوه‌های ویژه، ژست‌ها، اشیا) و سه فرآیند پسین (زیبانمایی، هنری‌نمایی، هم‌سازی) متمایز ایجاد کرد؛ چرا که در سه فرآیند نخست معنای ضمنی با اعمال تغییر یا اصلاحی در خود واقعیت، یعنی در پیام صریح به‌وجود می‌آید (بارت، ۱۳۹۷، ۱۷- ۱۸).

فرایندهای دلالت ضمنی

جلوه‌های ویژه: «عکسی که در سال ۱۹۵۱ در مطبوعات آمریکا منتشر شد، برای سناتور میلارد تایدینگز

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۱. کمپین باتلر، کارکنان مک کارتی و کارکنان واشنگتن تایمز، ۱۹۵۱ (URL1).

به بهای از دست رفتن کرسی نمایندگی‌اش تمام شد (تصویر ۱). این عکس سناتور را درحال مذاکره با رهبر حزب کمونیست، ارل براودر نشان می‌دهد. در واقع این عکسی ساختگی[۲۵] بود که با کنار هم چسباندن دو چهره پدید آمده‌است. در این روش نشانه‌شناسانه، قدرت فوق‌العاده دلالت صریح که بدون هشدار و پیش‌بینی در باورپذیری معنای عکس مداخله می‌کند پیداست و پیامی که صرفاً صریح را به جای پیامی که کاملاً ضمنی بوده قالب می‌کند و این اهمیت جلوه‌های ویژه است. در این عکس، دلات صریح همان حالت گفت‌وگوی این دو شخصیت است و باید توجه داشت که این حالت تنها برای جماعتی خاص- یعنی تنها از نظر برخی ارزش‌های معین- به نشانه تبدیل می‌شود. آن‌چه حالت و ژست این دو هم‌سخن را به نشانه‌ای از صمیمیتی درخور سرزنش تبدیل می‌کند «کمونیسم‌ستیزی افراطی رأی‌دهندگان آمریکایی است». این یعنی که رمزگان دلالت ضمنی نه مصنوعی است، هم‌چنان که در یک زبان واقعی این‌گونه نیست و نه طبیعی چون رمزگان دلالت ضمنی رمزگانی تاریخی است» (بارت، ۱۳۹۷ : ۱۸- ۱۹).

ژست‌ها: در تصویر ۲ در «عکس پرزیدنت کندی»[۲۶] که هنگام انتخابات آمریکا (۱۹۶۰) به‌طور گسترده در مطبوعات این کشور منتشر شد، بالاتنهٔ رئیس جمهور از نمای نیم‌رخ با چشمانی به آسمان دوخته و دستانی گره خورده ثبت شده‌است. «ژستی که سوژه در عکس دارد، خوانش مدلول‌های ضمنی را برای مخاطب به وجود می‌آورد: حس جوانی، معنویت و پاکی». قطعا تنها دلیل دلالت‌گر بودن این عکس وجود مجموعه‌ای از حالت‌ها و ژست‌های کلیشه‌ای است که عناصر حاضر و آمادهٔ دلالت را شکل می‌دهد (نگاهی که به سمت آسمان است، با دستان گره خورده). پس دستور زبان تاریخی، معنای ضمنی شمایلی باید سازوبرگ خود را در نقاشی، تئاتر، تداعی افکار، استعاره‌های موجود و غیره، یعنی دقیقاً در فرهنگ جست‌وجو کند. هم‌چنان که پیشتر گفته شد ژست فرآیندی «فرهنگ»، جست‌وجو مختص عکس نیست، آن‌چه خواننده صرفاً به‌عنوان معنای صریح دریافت می‌کند، در واقع ساختاری دوگانه دارد که می‌توان آن را ساختاری صریح- ضمنی خواند (همان، ۱۹- ۲۰).

اشیا: باید اهمیتی ویژه برای آن‌چه می‌توان ژست اشیا نامید، قائل شد؛ زیرا معنای ضمنی از دل اشیای عکاسی شده پدید می‌آید. گاهی عکاس فرصت این را دارد که

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

صحنه‌سازی کند یا از بین انبوهی از عکس‌ها یکی را انتخاب می‌کند. اهمیت اشیا در این است که آن‌ها می‌توانند القاکنندهٔ مفاهیم و تداعی‌کنندگانِ مقبول معنا باشند. مثلاً در تصویر ۳ در اتاق گاز، در عکس صحنهٔ اعدام، چسمن[۲۷] را که یادآور آیه‌های مراسم خاک‌سپاری در اساطیر باستان است، دیده می‌شود.

زیبانمایی: زیبانمایی در این‌جا به‌عنوان یک ساختار اطلاع‌رسان است. در زیبانمایی پیام ضمنی یا ثانویه در خود تصویر است، تصویری که به کمک تکنیک‌های نورپردازی چاپ شده و به تصویر درآمده‌است. این زیبایی عموماً به معنی «والایی» است. لازم است فهرستی از این تکنیک‌ها فراهم آوریم و به این منظور کافی است برای هر یک از این تکنیک‌ها، مدلول ضمنی متناظری در نظر بگیریم که از ثباتی بسنده برخوردار باشد تا به این ترتیب، جلوه‌هایی فنی را ضمیمه واژگانی فرهنگی کرده باشیم (بارت، ۱۳۹۷ : ۲۰- ۲۱).

هنری‌نمایی: صحبت کردن از هنری‌نمایی در عکس بسیار گنگ و مبهم است. اگر عکس بخواهد به نقاشی تبدیل شود، یعنی اگر عامدانه بخواهد خود را به ترکیب‌بندی یا محتوای بصری بوم و رنگ روغن نزدیک کند، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که می‌خواهد خود را «هنر» قلمداد کند. کارتیه برسون[۲۸] صحنهٔ استقبال هواداران اهل لیزیو از کاردینال پاچللی[۲۹] پیوس دوازدهم (تصویر ۴) را مانند تابلویی از نقاشان بزرگ قدیم به تصویر درآورده‌است. اما این عکس یک تابلوی نقاشی نیست و از یک سو، هنری‌نمایی آشکار و نمایان این عکس به گونه‌ای به مفهوم تابلوی نقاشی اشاره دارد. این‌جاست که تفاوت عکس و نقاشی به دید می‌آید. در آثار نقاشان پیش از رنسانس معنویت به هیچ‌رو یک مدلول نیست، بلکه به‌عنوان همان‌هستی تصویر است. بی‌تردید در برخی از نقاشی‌ها، عناصر رمزگانی، استعارات مجازگانی و نمادهای رایج دوران را می‌توان یافت. اما هیچ واحد دلالت‌گری وجود ندارد که به معنویت اشاره کند. معنویتی که نوعی شیوهٔ هستی است و نه چیزی که مبنای پیامی ساختارمند باشد (همان، ۲۲).

هم‌سازی: در بخش «اشیا» از خوانش همانندانهٔ اشیا- نشانه‌ها در یک عکس واحد یاد کردیم. طبعاً، چندین عکس در کنار هم، یک مجموعه عکس می‌سازد که استفاده از آن‌ها در مجلات و روزنامه‌ها امری بسیار متداول است. در این صورت، دال معنای ضمنی دیگر در سطح



تصویر ۲. پرزیدنت کندی، یوسف کارش، ۱۹۶۰ (URL2).



تصویر ۳. اتاق گاز.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۴. کاردینال پاچللی پیوس دوازدهم، کارتیه برسون، ۱۹۳۸ (URL3).

یک عکس نیست، بلکه آن را باید در توالی و پیوستگی کل مجموعه مورد بررسی قرار داد. برای مثال چهار نما از تیراندازی به رئیس جمهور در رامبوییه را در نظر بگیرید (تصاویر ٤، ٥ و ٦). در این مجموعه عکس رزم‌جوی تماشایی، پرزیدنت ونسان اوریول[۳۰] را می‌بینیم که با هر شلیک، تیر تفنگ خود را به سمتی بعید نشانه می‌گیرد و جان محافظان خود را که یا در حال گریزاند یا نقش بر زمین می‌شوند، به خطر می‌اندازد. این مجموعه عکس خالق نوعی کمدی می‌شود که با فرآیند تکرار و تنوع حالت‌ها در عکس پدید می‌آید. تک عکس برخلاف طراحی به سختی می‌تواند موقعیتی کمیک ایجاد کند. زیرا کمدی نیازمند حرکت و پویایی است که در سینما به آسانی ایجاد می‌شود (همان، ۳۲).

وقتی جهان تبدیل به تصویر شد، تصویر از جهان واقع[۳۱] وارد جهان نمادها[۳۲] شد و دال‌های تصویر به مدلول‌های زیادی تبدیل شد. به‌همین منظور تصویر، جهان را مبهم‌تر کرد. در صورتی‌که قرار بود فهم جهان را برای ما راحت‌تر کند و باعث شود که به کمک زبان (متن)، با آمیزه‌ای از فرهنگ، اخلاق و تخیل به خوانش تصاویر بپردازیم. در حال حاضر با فرآیندی مواجهیم که ویژگی آن طبیعی کردن امور متعلق به «فرهنگ» است. احتمالاً شیوهٔ ارایهٔ کلام تأثیر معنای ضمنی را متفاوت می‌کند و هر چه شیوهٔ ارایهٔ کلام به تصویر نزدیک‌تر باشد، معنای ضمنی کمتری به آن تعلق می‌گیرد. پیام کلامی که به نوعی گرفتار پیام تصویری است، و معنای ضمنی کلام از طریق معنای صریح عکس خود را توجیه می‌کند. متن، اغلب تنها مجموعه‌ای از معانی ضمنی را مطرح می‌کند که پیشاپیش در عکس گنجانده شده‌اند؛ اما این متن گاهی نیز مدلولی کاملاً جدید خلق می‌کند. مدلولی که به گونه‌ای واپس‌نگرانه در تصویر نمایانده می‌شود تا آن‌جا که هم‌چون معنای صریح تصویر جلوه می‌کند. گاهی نیز کلام با ایجاد یک معنای ضمنی تعدیل‌کننده، می‌تواند تا مرز نفی تصویر پیش رود. گربنر[۳۳] در تحلیلی نشان می‌دهد که در برخی مجلات عشقی، پیام کلامی مندرج در عنوان درشت روی جلد که از محتوای اندوه‌بار و اضطراب‌انگیز آن‌ها حکایت دارد، همیشه با تصویر دختری شادمان و بشاش همراه است. این‌جاست که دو پیام با یکدیگر مصالحه می‌کنند،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]







تصاویر۵، ۶ و ۷. پرزیدنت ونسان اوریول، دیمیتری کسل، ۱۹۵۰ (URL4).

معنای ضمنی کارکردی تنظیم‌کننده یا تعدیل‌کننده می‌یابد و این‌چنین بازی نامعقول فرافکنی-همذات‌پنداری را هم‌چنان پی می‌گیرد. دیدیم که رمزگان معنای ضمنی، نه طبیعی است و نه مصنوعی، در واقع بهتر است بگوییم «فرهنگی» است. نشانه‌های این رمزگان همان ژست‌ها، حالت‌ها، چهره‌ها، رنگ‌ها یا جلوه‌هایی هستند که بر حسب آن‌چه که در جامعه مورد استفاده بوده از معنایی خاص برخوردار شده‌اند. در مجموع می‌توان گفت که دلالت، حرکتی دیالکتیکی[۳۴] است که دوگانگی و تضاد میان انسان طبیعی و انسان فرهنگی را مرتفع می‌کند. پس، خوانش عکس به یاری رمزگان ضمنی‌اش، همواره امری تاریخی است. کیفیت این خوانش به سواد خواننده وابسته است چنان‌که گویی به راستی موضوع زبانی در میان است که تنها در صورتی قابل فهم می‌شود که نشانه‌های آن را آموخته باشیم. با احتساب تمام جوانب، می‌توان گفت که «زبان» عکاسی بی‌شباهت به نوعی زبان اندیشه‌نگار نیست، زبانی که در آن مؤلفه‌های همانندانه با مؤلفه‌های نشانه‌دار درهم آمیخته‌اند، با این تفاوت ناچیز که حروف اندیشه‌نگار همانند یک نشانه عمل می‌کنند، حال آن‌که نسخه عکاسانه معنای صریح ناب و ساده واقعیت قلمداد می‌شود. یافتن این رمزگان ضمنی متضمن تفکیک کردن، فهرست کردن و سامان بخشیدن به همهٔ عناصر تاریخی عکس است، یعنی تمام بخش‌هایی از عکس که ناپیوستگی خاص خود را بنا بر دانش خاص هر خواننده یا بهتر بگوییم با توجه به موقعیت فرهنگی هر خواننده، بروز می‌دهند (بارت، ۱۳۹۷: ۲۷-۲۵). معنای ضمنی به تنهایی یک نظام است که گیرندهٔ دال‌ها مدلول‌ها و فرایندی است که این دو را به هم پیوند می‌زند (دلالت)

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

و هر نظامی قبل از هر چیز به وجود این عناصر در کنار هم نیاز دارد؛ اما پیام ضمنی هر چقدر هم که پیام صریح را پنهان کند نمی‌تواند آن را از بین ببرد و همیشه چیز صریحی در آن باقی خواهد ماند چون در غیر این‌صورت، گفتار و کلام ممکن نمی‌شد و دال‌های ضمنی همیشه نشانه‌هایی پراکنده و ناپیوسته باقی می‌ماندند که صرفاً به کمک زبان صریح به آن ها شکل می‌داد (بارت، ۱۴۰۱: ۸۵).

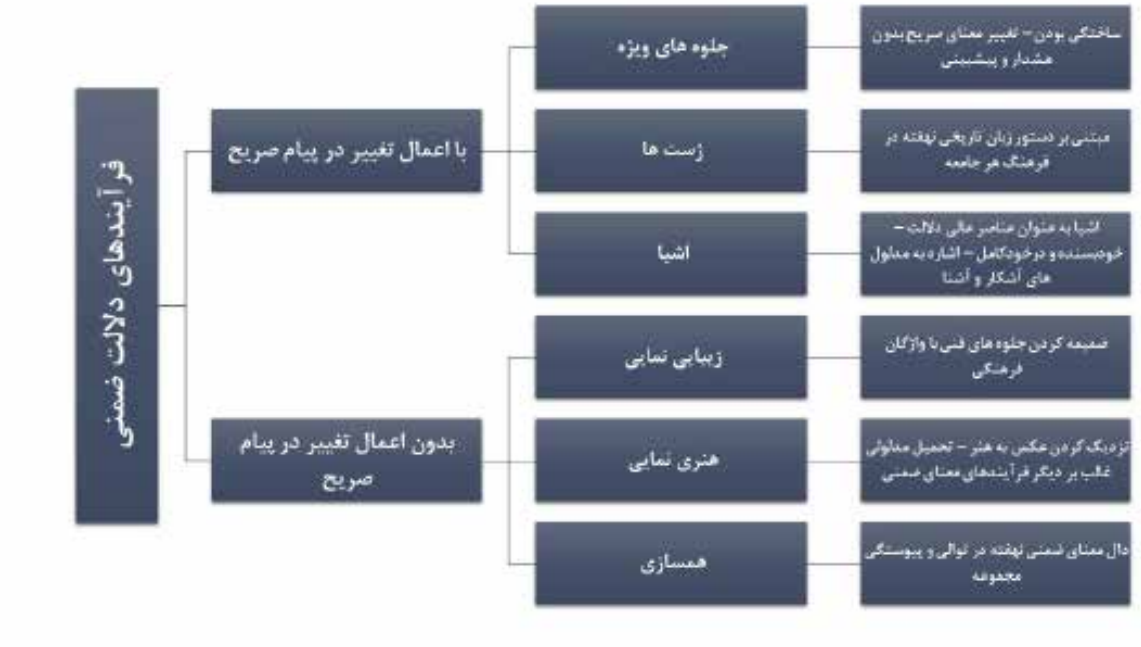
دیان آربس، عکاس آمریکایی (۱۹۷۱- ۱۹۲۳) در زمرهٔ نخستین عکاسانی است که به‌عنوان «مستندنگار نو» شناخته شده‌است. او عکاسی را از برودووچ[۳۵] و مادل[۳۶] آموخت و این دومی تأثیری عمیق در کار وی، به‌ویژه در جلب توجه‌اش به اسطوره‌های زندگی روزمره به‌جا گذاشت. آربس به کمک همسرش، کارگاه عکاسی خود را در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ تأسیس کرد. در ابتدا بیشتر با مجله‌های مد کار می‌کرد، اما بعدها به چهره‌نگاری اجتماعی روی آورد. یک سال قبل از خودکشی‌اش، در مدرسه طراحی رُدآیلند به تدریس اشتغال داشت. سارکوفسکی[۳۷] با مجموعه‌ای از عکس‌های آربس، فرید لَندِر[۳۸] و وینو گرند[۳۹] کارنمای «مستند نو» را در موزه هنر مدرن نیویورک[۴۰] برپا کرد (۱۹۶۷). همین موزه آثار دوره‌های مختلف آربس را به نمایش گذاشت (۱۹۷۲). در همین سال عکس‌های او در بی‌ینال ونیز ارایه شد. دوربین آربس در دههٔ ۱۹۶۰، افراد طبقهٔ متوسط و آدم‌های حاشیه‌ای از جمله اقلیت‌های قومی، دوجنسی‌ها، زنان‌بار و عقب‌ماندگان ذهنی جامعهٔ آمریکا را می‌کاوید. او دید شخصی و بهره‌گیری از امکانات عکاسی سردستی را جانشین سنت منجمد و قالبی عکاسی مستند کرد. تلخ‌اندیشی این بانوی هنرمند با خوش‌بینی و انسان‌گرایی سطحی (رؤیای آمریکایی) سال‌های پساجنگ در تقابل بود. تأثیر آربس بر بسیاری از عکاسان پس از وی مانند کلارک[۴۱] و گولدین[۴۲] مشهود است (پاکباز، ۱۳۹۷: ۱۶).

تحلیل‌ها

در سطح ابتدایی (دلالت صریح) تصویر ۸ می‌بینیم که پسر بچه‌ای نارنجک اسباب‌بازی خود را در دست گرفته و پیراهن آستین کوتاه شطرنجی با شلوارک پیش‌بندی برتن دارد و یکی از بندهای شلوارک از روی شانه افتاده‌است. رنگ موهای پسر بچه بور است و حالت عجیب و بامزه‌ای در چهره دارد و دس‌ت چپ پسر بچه حالت عجیبی به خود گرفته‌است. حال باید دلالت‌های ضمنی را مشخص کنیم. از نظر تکنیکی، عکس سیاه و سفید و قطع عکس مربع است، زاویهٔ عکس از روبه‌رو بوده، سوژه وسط کادر قرار گرفته، عکس ویرایشی ندارد و با نور طبیعی روز ثبت شده‌است. پسر بچه‌ای که نارنجک اسباب‌بازی در دست گرفته، دلالت بر این دارد که در حال بازی کردن در پارک بوده و با توجه به چهرهٔ عجیب و ترسناک و بامزه‌ای که به خود گرفته قصد دارد توجهات را به سمت خود جلب کند و به دیگران بگوید مرا نگاه کنید (دلالت صریح ژست)، من فرد مهمی هستم، گرچه این خیال با توجه به آستین شلوارک پیش‌بندی که افتاده کمی از ترسناک بودن پسر بچه می‌کاهد (دلالت ضمنی هنرنمایی). آربس که عاشق چهره‌های عجیب‌غریب بوده، چندین عکس از این پسر بچه ثبت می‌کند و در آخر این عکس را به نمایش می‌گذارد. «دلایل زیادی وجود دارد که فکر کنیم دیان آربس سوژه‌هایش را دوست دارد. او زندگی آن‌ها را دنبال کرد و برای صمیمی شدن با آن‌ها سخت تلاش کرد» (Gross, 2012 : 33). آربس می‌گوید: «من فقط کنجکاو بودم، خیلی سخت بود که به کسی بگویم می‌خواهم به خانه شما بیایم و از شما بخواهم با من صحبت کنید و داستان زندگی خود را برای من تعریف کنید منظورم این است که مردم خواهند گفت: تو دیوانه‌ای» (Arbus, 1972 : 1).

در تصویر ۹ زن میان‌سالی با میمون خانگی‌اش را می‌بینیم که روی مبلی نشسته و آربس عکس او را ثبت کرده‌است. حالت زن دلالت بر راحتی و آسودگی خاطر او دارد، گویی یک عکس یادگاری گرفته‌است (دلالت صریح ژست). عکس سیاه و سفید، قطع مربع، از زاویه روبه‌رو و با فلاش دوربین ثبت شده‌است. زن، لباس و شلوار ساده‌ای بر تن دارد به همراه کفش‌های ورنی که نور فلاش برقی روی کفش‌ها انداخته‌است که جلب توجه می‌کند (دلالت ضمنی زیبانمایی). زن لباس کوچکی را بر تن میمون خود کرده که تداعی‌کنندهٔ حس کودک و نوزادی است که در آغوش خود گرفته‌است. زن تنهایی خود را با میمون خانگی‌اش پر کرده‌است. پنجره‌ای پشت سر زن قرار دارد

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



نمودار شماره۱، فرایند های دلالت ضمنی از دیدگاه رولان بارت (نگارندگان).

که پرده کرکره‌ای اجازهٔ دید داخل خانه را نمی‌دهد و دلالت بر محصور شدن زن در خانه‌اش دارد، شاید دوست ندارد دیگران او را با میمونش ببینند (دلالت ضمنی). «آربس در جایی نوشته‌است عکاسی برایم مجوزی بود تا هر کجا می‌خواهم بروم و هر کاری می‌خواهم بکنم. دوربین گذرنام‌های است که مرزهای اخلاقی و محدودیت‌های اجتماعی را درمی‌نوردد و عکاسی را از هر گونه تعهد در قبال مردمی که عکاس می‌شوند، آزاد می‌کند. مساله مهم در عکاسی از مردم این است شما ظاهراً در زندگی خصوصی آن‌ها دخالت نمی‌کنید، فقط از دور آن‌ها را رصد می‌کنید» (سونتاک، ۱۳۹۹: ۸۶).

در بسیاری از عکس‌های آربس می‌بینیم که وی به منزل افراد رفته و از سوژه‌ها در مکان شخصی مثل اتاق خواب‌شان، عکس گرفته و این موضوع دلالت بر ارتباط نزدیک آربس با سوژه‌ها دارد. او در مرحله اول اعتماد آن‌ها را جلب کرده و بعد به در کمال آرامش آن‌ها را برای ثبت عکس دعوت کرده‌است. در یکی از آثار او می‌بینیم زنی میان‌سال [و بلکه، پیری] با لباس خواب ساتن خود روی تخت‌خوابش نشسته و رواندازش هنوز نامرتب است و دلالت بر این دارد که زن تازه از خواب بیدار شده‌است (دلالت صریح ژست). با توجه به نوری که از پنجره به داخل اتاق می‌تابد، دلالت بر تابش نور در صبحگاه دارد. اتاق زن مانند خودش مرتب و زیباست مثل دختران جوان. ژست زن، ظرافت و زیبایی اندام او را به زیبایی نشان می‌دهد و با توجه به لباس خواب زیبا و کفش‌های دخترانه بر پایش این زیبانمایی قوی‌تر می‌شود. زن در آستانهٔ پیری است ولی از زیبایی و جذابیت وی چیزی کم نشده و او هم‌چنان رژ لب قرمزش را بر لب می‌زند، موهایش را آراسته می‌کند و مقابل دوربین آربس می‌نشیند تا به‌واسطهٔ دوربین زیبایی بارها و بارها تجدید شود (دلالت ضمنی زیبانمایی).

در تصویر ۱۰، زنی با ژستی آراسته و مرتب در حال خواندن مجله در اتاق است و دو مبل به همراه آباژور روشن و پنجره‌ای که از آن نور به داخل اتاق می‌آید، دیده می‌شود (دلالت صریح). با توجه به این‌که مبل دیگر خالی است و در تاریکی قرار گرفته می‌تواند بیانگر این باشد که فرد دیگری حضور ندارد و زن به تنهایی زندگی می‌کند (دلالت ضمنی). آربس از نور فلاش برای روشن‌ترشدن عکس استفاده نکرده، او می‌خواسته به مخاطب این پیام را برساند که دنیای زن سیاه و تاریک است. با این وجود چراغی که در سمت چپ عکس روشن است و نعلبکی چای که روی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۸. کودک با نارنجک دستی اسباب‌بازی، ۱۹۶۲ (Arbus).

میز قرار دارد این حس را القا می‌کند که اگر فرد دیگر حضور ندارد، اما یاد و خاطره‌اش در ذهن زن زنده مانده‌است.

«یکی از آخرین پرتره‌های او نیز یکی از بزرگ‌ترین پرتره‌های اوست: یک شمشیر بلع آلبینو در مقابل چادر کارناوالی در حال بال زدن ایستاده و عمل خود را انجام می‌دهد. دستان او مانند مسیح روی صلیب دراز شده‌است. اما سر او چنان پیروزمندانه به عقب پرتاب شده‌است که تقریباً می‌توان تیزی تیغه را احساس کرد» (Bosworth, 2006 : 390).

در تصویر ۱۱، دختر جوانی را می‌بینیم که در حال اجرای نمایش برای آربس است تا عکس او را ثبت کند (دلالت صریح ژست). دختر جوانی که شمشیری بر دهان خود دارد و حس ترس را به بیننده القا می‌کند، ولی او رها و آسوده است. حالت آزاد دست‌ها و رقص دامن دختر که دلالت بر ورزش باد دارد، اما دختر رها از هر گونه ترس و وحشتی است، گویی که انگار در این جهان نیست و در جهان دیگری سیر می‌کند، این حالت دلالت بر شهامت، قوی و نترس بودن دختر را به تصویر می‌کشد و توجه‌ها را به سمت خود جلب می‌کند (دلالت ضمنی اشیا و هنرنمایی).

آربس از دوقلوها و سه‌قلوها عکاسی کرده و دقیقاً چیزی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

که عجیب است این است که آن‌ها شاید خصوصیت‌های ظاهری شبیه به هم داشته‌باشند، خصوصیت‌های اخلاقی و درونی آن‌ها شبیه به یکدیگر نیست و این تناقض زیبای دوقلوها است (تصویر ۱۲). «دوقلوها افراد جداگانه‌ای هستند، با این‌حال، عکس به گونه‌ای گرفته شده که خط فرضی جداکنندهٔ دوقلوها دقیقاً در مرکز عکس باشد. اگر کاغذ را تا کنیم، دوقلوها تقریباً تصویرهای آینه‌ای کاملی از یکدیگر خواهند بود. در این عکس، آربس تونژهای متفاوتی را آزمایش کرده تا فضای بین دوقلوها نامشخص به نظر برسد و نشان دهد که آن‌ها در لگن مانند دوقلوهای به‌هم‌چسبیده به هم متصل شده‌اند» (Gross, 1974 : 146).

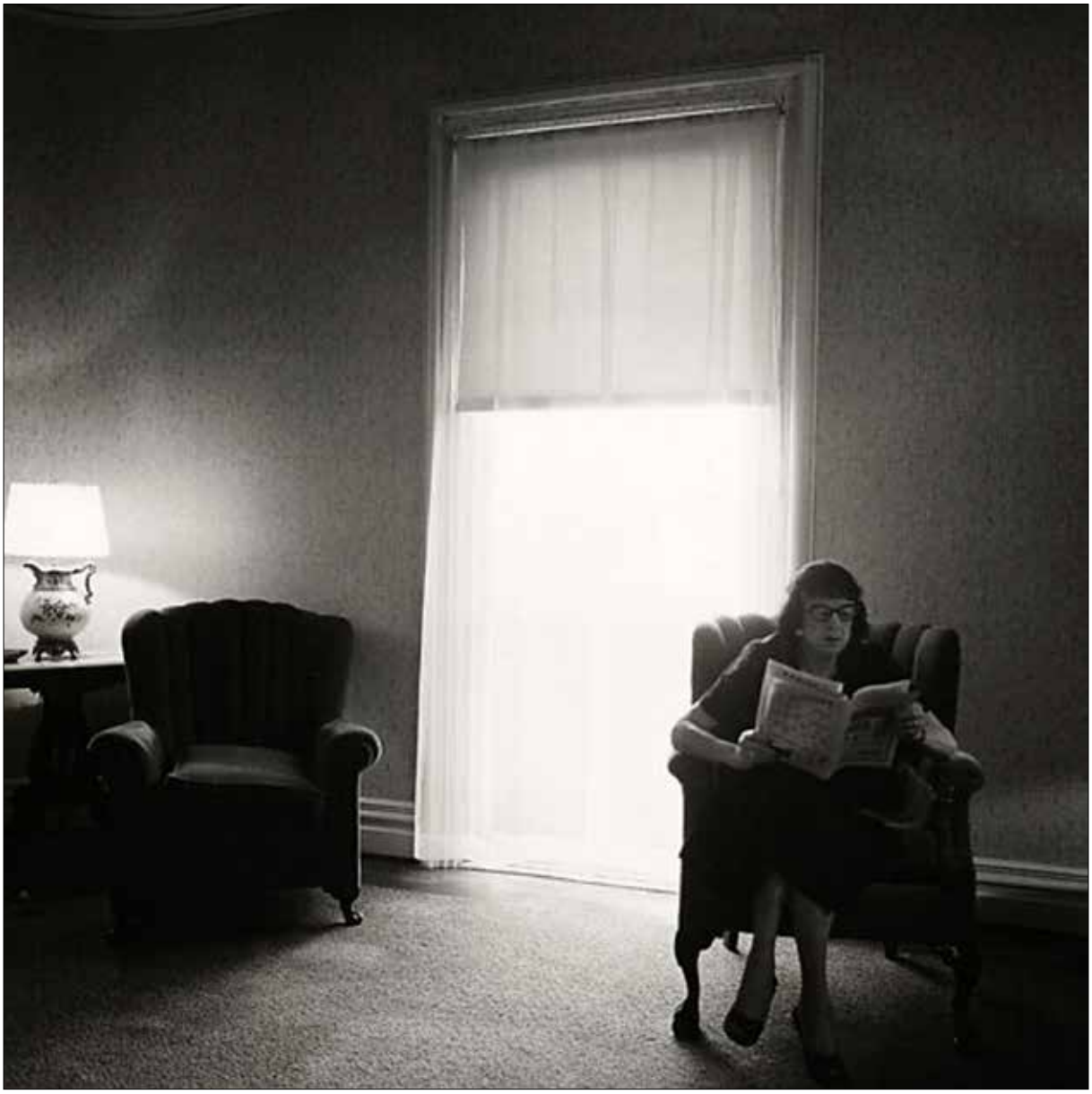
در تصویر دو دختر را می‌بینیم که تل سر، پیراهن و جوراب‌های شبیه به هم بر تن دارند، اکثر دوقلوها لباس‌های شبیه به هم بر تن می‌کنند (دلالت صریح)، اما با نگاهی دقیق‌تر متوجه می‌شویم که حتی طرح جوراب شلواری آن‌ها با هم متفاوت است. یکی از دختران لبخند بر لب دارد، دیگری تبسم کرده، حالت و درخشش چشم‌های‌شان متفاوت است، دختر سمت چپ تصویر شانه سمت چپش افتاده‌است. با وجود پیراهن‌های شبیه به هم که بر تن دارند، باز هم تضادها نمایان می‌شود (دلالت ضمنی زیبانمایی).

حتی در تصویر ۱۳، سه‌قلوها را می‌بینیم که پیراهن و شلوار و تل شبیه به هم دارند و روی یک تخت نشسته‌اند (دلالت صریح)، اما حالت نگاه‌شان، لبخندشان و حتی طرز



تصویر ۹. زن با بچه میمونش، ۱۹۷۱ (Arbus).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۱۰. بانویی در اتاق نشیمن، ۱۹۶۳ (Arbus).

نشستن آن‌ها با هم متفاوت است. یکی از دختران بالای سرتخت خودش پرده چین‌داری نصب کرده که متفاوت از پرده بالای سرتخت دو خواهر دیگر است و دلالت بر خلق‌وخوی مختلف این خواهران دارد. آربس چیزی را که در ذهن داشته به‌خوبی و در درست‌ترین جا به تصویر کشیده و بیننده را درگیر خوانش دال‌ها و مدلول‌های عکس می‌کند (دلالت ضمنی زیبانمایی).

آربس می‌گوید: «اردوگاه‌های برهنگی برای من موضوع فوق‌العاده‌ای بود. اولین باری که رفتم، سال ۱۹۶۳ بود که یک هفته تمام در آن‌جا ماندم و این واقعاً فوق‌العاده بود. این کمپ خشن‌ترین اردوگاه بود. محل کپک زده‌بود و علف‌ها رشد نمی‌کردند. به من گفته شد که امیدوارم متوجه شده باشید که به یک کمپ برهنگی آمده‌اید. لحن اخلاقی در این‌جا بالاتر از دنیای بیرون است» (Arbus, 1972: 4، تصویر ۱۴). در شرایط دههٔ ۶۰ آمریکا، این افراد جایی در شهر نداشتند و به حاشیهٔ شهر رانده شده بودند، گویی طردشدگی و حس بی‌ارزشی برای آن‌ها در شهر تداعی شده بود. در یکی از عکس‌های او از این مکان، افرادی برهنه که روی چمن‌زار نشسته‌اند، دیده می‌شود (دلالت صریح، ژست). شاید آن‌ها به این باور رسیده‌اند که مهم نیست بدن انسان چه شکلی است؛ چاق، لاغر، پُرمو

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۱۱. زنی با شمشیر در دهان، ۱۹۷۰ (Arbus).

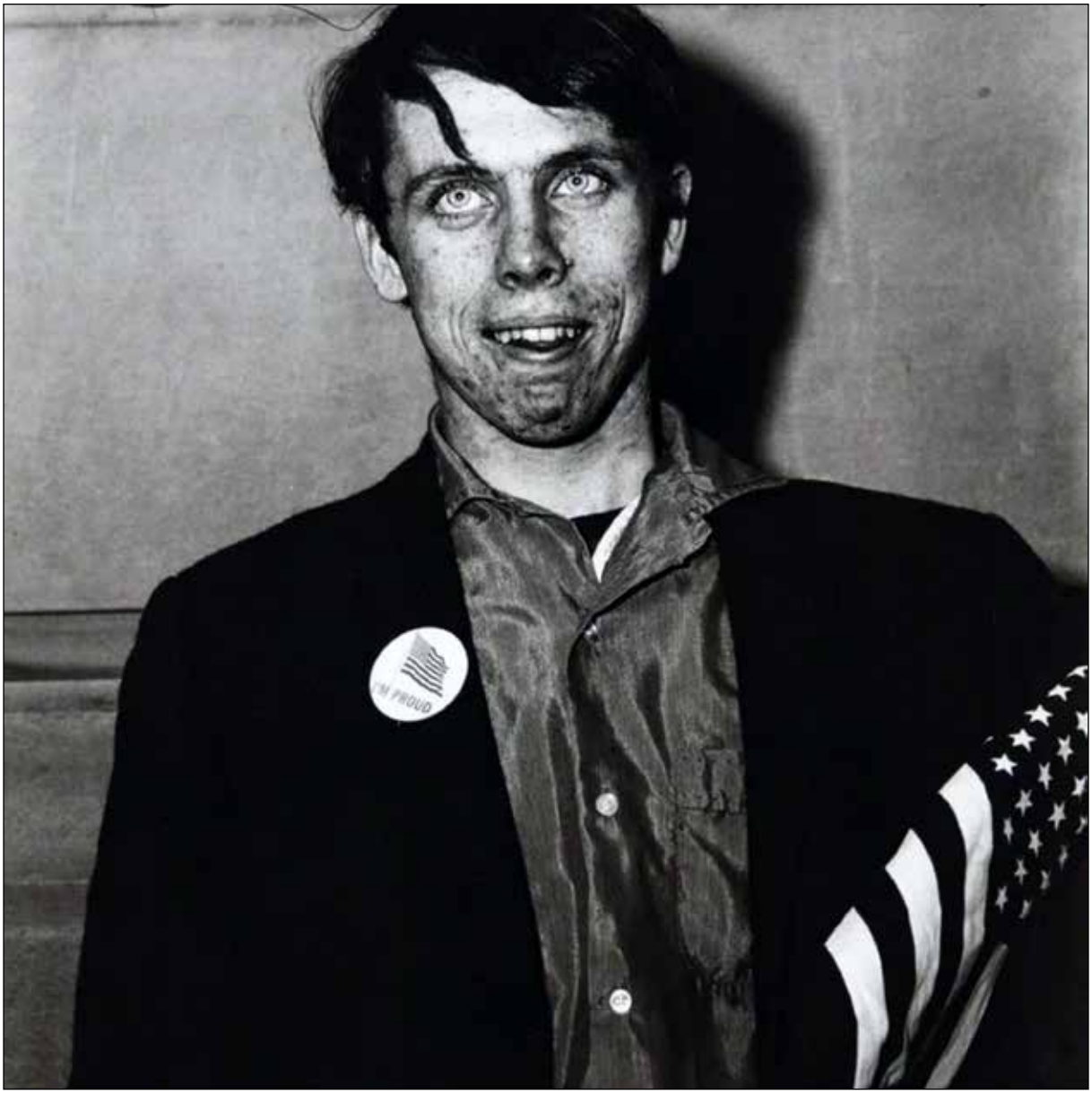


تصویر ۱۳. سه قلوها در اتاق خواب‌شان، ۱۹۶۳ (Arbus).



تصویر ۱۲. دوقلوهای هم‌سان، ۱۹۶۷ (Arbus).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۱۴. مرد جوان میهن‌پرست با پرچم، ۱۹۶۷ (Arbus).

یا بی‌مو و... (دلالت ضمنی زیبانمایی). ما نباید درگیر مسایل زشتی یا زیبایی شویم، برخی از انسان‌ها با پوشیدن لباس‌های گران‌قیمت و آرایش‌های غلیظ می‌خواهند خود را به دیگران زیبا و پول‌دار نشان داده تا به آن‌ها توجه شود. آن‌ها می‌خواهند به دیگران بگویند ما فرد مهم و قابل احترامی هستیم. از نظر اینان، انسان، جسمی است بدون لباس و بدون هر آرایش و زیورآلاتی. عکس‌های آربس سرشار از مباحث مختلفی است و می‌توان چنین گفت که آیا انسان بدون لباس و بدون هر جاذبه‌ای، باز هم می‌تواند زیبا و ارزش‌مند باشد؟ آیا این لباس است که به انسان جاه و مقام می‌دهد یا این هستی و انسانیت است که ارزش‌مند است؟

در تصویر ۱۴، آربس نوجوانی با عقب‌ماندگی ذهنی و صورتی کک‌ومکی را به تصویر کشیده‌است که پرچم آمریکا را در دست دارد و به کشور خود افتخار می‌کند. او ساده‌لوحانه و در عین‌حال، کاملاً بدون رأی به نظر می‌رسد. چشم‌های رنگ روشن مرد جوان با فلاش آربس بیشتر برجسته شده‌است (دلالت صریح). جوان که دچار عقب‌ماندگی ذهنی هست، باز هم طرفداری خود را از میهنش اعلام می‌کند، در حالی‌که با نگاه به تاریخ دههٔ ۶۰ آمریکا، این افراد ناکارآمد خوانده می‌شدند (دلالت ضمنی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

هنرنمایی).

مهدی مقیم‌نژاد در جلد دوم کتاب «امر واقعی» می‌نویسد: «آمریکا خود بانی حقیقتی جدید شد، حقیقتی از نوع آمریکایی؛ رؤیای آمریکایی، رویایی که حقیقت آن انگارهٔ متوهمی از یک آرمان‌شهر آزاد است که آزادی را در مقام انگاره‌های آن نمادین می‌سازد، فرهنگ خود را آزادانه در معرض تبادلات اجتماعی قومی و نژادی وسیعی قرار می‌دهد و در دنیای مجازی رسانه [۴۳] به تصویری فراتر از خود دست می‌یابد. بی‌دلیل نیست که ترسیم شرایط فرهنگی زندگی در آمریکا تا بدین حد کارمایهٔ مورد علاقهٔ هنرمندان آن سرزمین بوده‌است» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۷: ۳۱).

سوزان سانتاگ در کتاب «درباره عکاسی» می‌نویسد: «هدف نهایی آربس و بسیاری از عکاسان دیگر این بود که نشان دهند آمریکا همان گور مغرب زمین است» (سانتاگ، ۱۳۹۹). «تصاویر آربس دربارهٔ انواع انسان‌های عجیب‌الخلقه نیست، بلکه فهرستی است از راز جمعی خواست نرمال بودن و پذیرفته شدن به همان‌گونه که هستیم. دردی که سبب می‌شود بینندگان نگاه‌شان را برتابند، ناشی از خشونت درونی‌ای است که تصاویر او میان خلاء ادراک درونی از خویشتن و همان واقعیت عمومی بیرونی دارند» (روزنبلوم، ۱۴۰۰: ۷۹۵).

نتیجه‌گیری

دیان آربس، هنرمند آمریکایی، عکاس شجاع و نترسی بود که زیبایی برای او تعریفی متفاوت داشت. دایان شیفتهٔ افرادی بود که جامعه آن‌ها را طرد کرده و به حاشیه کشیده بود. او هفته‌ها و گاه سال‌ها وقت صرف کرد تا سوژه‌هایش را به خوبی بشناسد، آن‌هایی که جامعه از حضورشان را نادیده می‌گرفت. وی برای یافتن سوژه‌هایش به هر جایی می‌رفت و همهٔ مرزها را پشت سر می‌گذاشت. دایان در راه عکاسی وجود و هستی خود را بر جای گذاشت و آرزویش این بود که از تمام مردم دنیا عکاسی کند، و با زبان عکس، دههٔ ۶۰ آمریکا را به تصویر کشید. او از زیبایی‌های پنهان آن دهه عکاسی کرد. آربس از افراد طبقهٔ متوسط و آدم‌های حاشیه‌ای از جمله اقلیت‌های قومی، دوجنسی‌ها، زنان‌بار و عقب‌ماندگان ذهنی عکاسی می‌کرد. بررسی دقیق عکس‌های آربس این حقیقت را آشکار می‌کند که او به‌وسیلهٔ دوربین توانسته پدیده‌هایی که مردم آن‌ها را غیرعادی می‌دانستند به تصویر کشد. برای تحلیل یک عکس به پیام‌های صریح و پنهانی آن و حتی به تطابق عکس با عنوان و شرح آن باید توجه شود. هر عکس علاوه بر معنایی که در ظاهر و سطح خود در نگاه اول در ذهن مخاطب شکل می‌دهد، معنای پنهان یا ضمنی دارد که با دقت بیشتر و پیدا کردن دال‌ها و مدلول‌ها می‌توان به آن‌ها پی‌برد. معنای ضمنی وابسته به فرهنگ و زبان است، به دلیل تفاوت اقلیم‌ها و آداب و رسوم برداشت ما از هر عکسی متفاوت است. با بررسی تعدادی از عکس‌های دیان آربس دلالت‌های صریح و ضمنی مشخص گردید و درک بهتری از شیوه عکاسی و نگاه او هویدا شد. به‌عنوان مثال عکس جوان میهن‌پرست، ساده‌لوحانه و در عین‌حال، کاملاً بدون رأی به نظر می‌رسد. چشم‌های رنگ روشن مرد جوان با فلاش آربس بیشتر برجسته شده‌است (دلالت صریح). جوان که دچار عقب‌ماندگی ذهنی است، باز هم طرفداری خود را از میهنش اعلام می‌کند در حالی‌که با نگاهی به تاریخ آمریکا و دههٔ ۶۰، این افراد ناکارآمد خوانده می‌شدند (دلالت ضمنی). تلاش آربس در این بود که با نشان دادن انسان‌های غیرعادی از نظر مردم، جای آن‌ها را در جامعه باز کند و به آن‌ها بها بدهد، و بهترین راه به تصویر کشیدن عکس آن‌ها بر روی دیوار نمایشگاه بود. عکس‌های آربس نه برای همه بلکه برای برخی از بیننده‌ها قابل درک و ستایش است.

پی‌نوشت‌ها

1. photo
2. Image
3. Text
4. Sign
5. Ideology
6. Photographer
7. Aesthetic
8. Conversation
9. Overcoding
10. Semiology
11. Denotation
12. Connotation
13. Signifier
14. Signified
15. codes

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

16. Self-Portrait
17. Artist
18. Decodification
19. linguistics
20. Ferdinand de Saussure
21. Sema
22. S/Z
23. Realism
24. Millard Tydings
25. fake photo
26. John Fitzgerald Kennedy
27. The execution Caryl Chessman
28. Henri Cartier Bresson
29. Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli
30. Vincent Jules Auriol
31. real world
32. The world of symbols
33. Gerbner
34. Dialectic
35. Brodovitch
36. Lisette Model
37. John Szarkowski
38. Lee Friedlander
39. Garry Winogrand
40. New York
41. Larry Clark
42. Nan Goldin
43. Media

فهرست منابع

الف/ فارسی

آدامز، لوری (۱۴۰۱)، **روش‌شناسی هنر**، ترجمه علی معصومی، تهران: چاپ و نشر نظر.

بارت، رولان (۱۴۰۱)، **مبانی نشانه‌شناسی**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

---------- (۱۳۹۷)، **پیام عکس**، ترجمه راز گلستانی‌فرد، تهران: نشر مرکز.

برت، تری (۱۴۰۰)، **نقد عکس**. ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران: نشر مرکز.

پاکباز، روبین (۱۳۹۷)، **دایره‌المعارف هنر**، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

سجودی، فرزان (۱۴۰۱)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم.

سانتاگ، سوزان (۱۳۹۹)، **درباره عکاسی**، ترجمه نگین شیوش و فرشید آذرنگ، تهران: نشر حرفه نویسنده.

سونسون، گوران (۱۴۰۰)، **نشانه‌شناسی عکاسی**، ترجمه مهدی مقیم‌نژاد، تهران: نشر علم.

روزنبلوم، نیومی (۱۴۰۰)، **تاریخ جهانی عکاسی**، ترجمه کریم متقی، تهران: کتاب پرگار.

کلارک، گراهام (۱۳۹۹)، **عکس**، ترجمه حسن خوبدل و زیبا مغربی، تهران: نشر تماشا.

مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۷)، **در ستایش امر واقعی**، تهران: کتاب پرگار.

موحدمجد، مجید؛ نیک‌نجات، زینب؛ عباسی شوازی، محمدتقی (۱۳۹۴)، «بازنمایی مناسک محرم در رسانه‌های غرب؛ تحلیل نشانه‌شناختی عکس‌های پایگاه عکاسی توتالی کول پیکس با موضوع محرم و عاشور»، فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، دوره هشتم، شماره ۳.

ب/ غیرفارسی

Arbus, D. (1972), **Diane Arbus: An Aperture Monograph**, New York : Aperture Foundation.

Bosworth, P. (2006**), Diane Arbus: A Biography**, New York : W. W. Norton & Company.

Gross, F. (2012), **Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience**, Minnesota : Univ Of minnesota Press.

Judith Goldman (1974), "Diane Arbus : The Gap between Intention and Effect", Art Journal, 34 :1, 30-3.

ج/ پایگاه‌های اینترنتی

URL1 : https ://wentaoguo.com/projects/deep-fakes-teaching-module

URL2 : https ://www.cameranaked.com/FamousPhotographer-YousufKarsh.htm

URL3 : https ://collections.artsmia.org/art/10622/cardinal-pacelli-at-montmartre-henri-cartier-bre

URL4 : https ://artsandculture.google.com/entity/vincent-

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

Reading the semiotics of Dian Arbes's photographs in the light of Roland Barthes' views

Haniyeh Abedinzadeh
Master's student in photography, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Pejman Dadkhah
Assistant Professor, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

(Received: 29 Jan 2024, Accepted: 14 Mars 2024)

Abstract

Photography was created to make the world easier to understand, but the result was the opposite. A photo that was taken in America and had concepts of culture, language, race and even climate created a different understanding for a viewer on the other side of the world. So that it was necessary for him to understand and decode the image in the details of those cultural and linguistic concepts. Lack of complete knowledge of these concepts leads to misunderstanding.Roland Barthes proposed the method of semiotics of "explicit meaning" and"implicit meaning" and said that in order to understand both of these, all the surrounding information of the work should be understood and then analyze that work. This research analyzed the photos of Dian Arbus. In this way, according to the elements in the photos, gestures, age, culture, etc., the signifiers have been determined and the primary and then the secondary signifiers or the implicit signifiers have been described based on the background of the photo. The research method in this study was analytical-descriptive and based on the library method. The photos of Arbus were black and white and had a definite square shape, and in most of the photos, the subject was placed in the middle of the frame, staring at the camera lens and frozen, bringing the viewer into the cold and soulless world of the photo. What was the purpose of Dian Arbus photography? According to the analysis and interpretation of Arbus's photos and taking into account the historical conditions of America in the 60s, he depicted another world so as not to be forgotten. Despite the flaws and defects of most of the Arbus subjects, they were still beautiful and remarkable. Arbus showed in his photos that humanity, kindness and love exist above everything else in this world.

Keywords
Roland Barthes, semiotics, explicit signification, implicit signification, Diane Arbus.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]