فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی ۷۶، دوره ۲۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

کامران، افسانه؛ نشانه شناسی اجتماعی تصویر مهاجرت در آثار عکاسان ایرانی... ؛ مطالعات فرهنگی و ارتباطات ، ۲۰ (۳)، ۱۷۳-۱۹۸.

doi: 10.22034/jcsc.2024.2010343.2693

شاپا: ۲۲۸۷-۲۷۱۷ https://www.jcsc.ir/article_716061 .html DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/10.22034/jcsc.2024.2010343.2693

©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4. 0 CC آزاد است(https://creativecommons. org/licenses/by/4. 0)

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر مهاجرت در آثار عکاسان ایرانی

«مطالعه موردی مجموعه عکس‌های صحنه‌آرایی شده سه عکاس ایرانی»

افسانه کامران[۱]

تاریخ دریافت:۰۲/۶/۷، تاریخ تایید:۰۳/۱/۱۲

چکیده

موضوع مهاجرت در عکس، چه عکس‌های مردمی و چه در آثار عکاسان حرفه‌ای برخلاف ادبیات کمتر مورد بررسی قرار گرفته است، در این مقاله با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر مجموعه عکس‌های صحنه‌آرایی شده سه عکاس ایرانی (تبریزیان، مرادی و دشتی) بررسی می‌شود. و بر اساس الگوی استعاره عمیق جرالد زالتمن در تبلیغات که رهیافتی از استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون در نظریه معاصر استعاره است، بازنمایی مفاهیمی چون وطن، هویت، فرهنگ و ... مورد واکاوی قرار می‌گیرد. سوال اصلی تحقیق اینست که برساخت عکاسان ایرانی از مساله مهاجرت چگونه است؟ و این استعاره‌ها با چه مولفه‌های بصری ترسیم شده است؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهد خانه، طبیعت و جاده محوری‌ترین موضوعات بازنمایی شده از مهاجرت است. چهار استعاره عمیق سفر و ظرف، تحول و منبع بیانگر نگاه این عکاسان به موضوع مهاجرت است، در این عکسها استعاره عمیق سفر بیانگر سفر درونی و ذهنی فرد مهاجر است، خانه و فضای خانه که بیشتر تهی از روابط خانوادگی مجسم شده است چون ظرفی خاطرات و رویاهای فرد مهاجر را در برمی‌گیرد. در عکس‌های مرادی مهاجرت با تحول بیرونی و درونی نشان داده شده در واقع تحول هویت فرد مهاجر و فرایند شدن به تصویر کشیده شده است. در مجموعه گوهر دشتی نیز طبیعت به عنوان منبعی ازلی جانشین وطن می‌شود. نوع بازنمایی طبیعت به مثابه چشم‌اندازی متعالی بیانگر آنست که این منبع گنجایش آن را دارد تا فرد مهاجر، خاطرات، روابط، مرگ و زندگی و عشق را در برگیرد.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، عکاسی صحنه‌آرایی شده، مهاجرت، منبع نشانه‌ای، استعاره مفهومی و استعاره عمیق.

[۱]عضو هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه خوارزمی؛ afsanehkamran@gmail.com

مقدمه

بخش جدایی‌ناپذیری از فرهنگ ایرانیان با مهاجرت گره خورده است؛ تقویم ایرانیان با مهاجرت آغاز می‌شود چرا که ایرانیان اقوامی مهاجر بودند که در فلات قاره ایران سکنی گزیدند. حمید نفیسی(۱۳۷۴، ۶۰ و ۶۱) معتقد است که لایه‌های گوناگونی در فرهنگ ایرانی با مهاجرت گره خورده است: پناهندگی، زندگی دنیوی، هجرت از بهشت، تولد، بلوغ، مرگ، آگاهی و غیره. هرچند این روزها مسئله مهاجرت به بخشی از دغدغه جامعه ایرانی خصوصا جامعه تحصیلکرده و متخصص بدل گشته است، علاوه بر اقدام به مهاجرت باید از سودای مهاجرت یا میل به مهاجرت هم نام برد، تخیلی که به صورت رویاگونه در ذهن افراد پیش از مواجهه وجود دارد، و اغلب بر اساس این فهم اقدام به مهاجرت می‌کنند(آسایش ، کاظمی پور و صدیقی، ۱۳۹۸، ۷۸).

عربستانی (۱۳۹۷) در *« تمنای رفتن»* این سوال را مطرح می‌کند که آیا موضوع مهاجرت در میان ذهنیت و فرهنگ ایرانیان آنقدر برجسته است که مطالعه نظام‌مند آن را توجیه کند؟ و به این نتیجه می‌رسد که تمایل ایرانیان به مهاجرت برداشتی ذهنی و غیرمستند نیست. گمان می‌رود با بزرگتر شدن خلاء یا فقدانی که سوژه ایرانی در جغرافیای سیاسی ایران احساس می‌کند ذهنیت مهاجرت در میان ایرانیان پررنگ‌تر هم شده است چرا که در جدیدترین آماری که رصد خانه مهاجرت ایران (۱۴۰۱) منتشر کرده است: مهاجرت را رو به رشدترین پدیده اجتماعی در دو سال گذشته در ایران معرفی کرده است و روند نزولی امیدواری اجتماعی، ثبات اقتصادی و کاهش آزادی‌های اساسی همچون دسترسی به اینترنت آزاد در کنار وضعیت وخیم اقتصادی، اجتماعی و سیاسی را سبب آزاد شدن فنر فشرده مهاجرت و به نوعی شکل‌گیری پدیده مهاجرت عام و توده‌وار در ایران می‌داند.

با افزایش پدیده مهاجرت، تحقیق و مطالعه درباره این پدیده در دو حوزه مطالعات کمی و کیفی نیز افزایش یافته است. عمده مطالعات کیفی درباره مهاجرت در حوزه علوم انسانی با رشته‌هایی چون ادبیات و زبانهای خارجی، زبانشناسی و تا حدودی ادبیات فارسی و سینما مرتبط است و در حوزه‌های تجسمی کمتر معمول بوده است. در حالی که در گذشته تصویر مهاجرت، و انسان مهاجر در آلبوم‌های عکس‌خانوادگی کمرنگ یا تاحدودی غایب بود اما امروزه به دلیل گسترش بسترهای دیجیتال و دسترسی به شبکه‌های اجتماعی مجازی سبب شده تا تصاویر بیشتری از مهاجران در جامعه ایرانی منتشرشود. تحقیقات نشان داده است که استفاده طولانی‌مدت از شبکه‌های اجتماعی می‌تواند بر ادراک فرد تأثیر منفی بگذارد و منجر به

فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات
۱۷۴
سال ۲۰، شماره ۳
پاییز ۱۴۰۳
پیاپی ۷۶

ناهماهنگی شناختی شود (نصرتی و همکاران، ۲۰۲۰)، پدیده‌ای که می‌تواند نحوه درک و تفسیر تصاویر مهاجران را تحت تأثیر قرار دهد. اشتراک‌گذاری گسترده این تصاویر در فضای مجازی سبب شد تا بازنمایی رسانه‌ای از مهاجرت و زندگی مهاجران که پیشتر در دهه ۶۰ و ۷۰ شمسی توسط گفتمان غالب رسانه‌های دولتی شکل گرفته بود؛ دچار گسست و دگرگونی شود. از اینرو بررسی تصویر مهاجرت در دو حوزه تصاویر مردمی (عکس‌ها و ویدئوهای مردمی) و هنری (آثار حرفه‌ای) می‌تواند چگونگی ادراک ایرانیان و تصویر ذهنی آنان از مهاجرت را تا حدودی روشن سازد، همچنین می‌تواند ابعاد مغفول مانده از مطالعات کمی در این حوزه چون چگونگی احساس و ادراک ایرانیان از مهاجرت را برایمان ترسیم کند. سوال اصلی پژوهش اینست که برساخت عکاسان ایرانی از مساله مهاجرت در تصویر چگونه است؟ و بازنمایی تصویر مهاجرت در آثار این عکاسان از چه مولفه‌های بصری برخوردار است؟

پیشینه مطالعات

همانگونه که پیشتر گفته شد، عمده مطالعات کیفی انجام شده درباره مهاجرت در ایران به مقالات و پایان‌نامه‌های دانشجویان و استادان رشته‌های ادبیات و زبانهای خارجی، زبانشناسی، ادبیات فارسی و تا حدودی سینما مربوط است، به طور مثال درزی‌نژاد و جمیلی(۱۳۹۶)؛ آتشی و انوشیروانی (۱۳۹۱)؛ فرهمندفر (۱۳۹۳)؛ ورزنده، ابراهیمی و کریمی بهبهانی (۱۳۹۲)؛ فلاح، سجودی و برمکی (۱۳۹۵)؛ بوربور(۱۳۹۳) و رضایی و اسدی امجد(۱۴۰۱) با بکارگیری نظریه‌های پسااستعماری سعی در واکاوی مفاهیمی چون مهاجرت، مرز، وطن، هویت، دیاسپورا در رمان‌ها و اشعار فارسی و سایر زبانها داشته‌اند. مطالعات مهاجرت در حوزه تصویر در ایران بسیار محدود است که می‌توان به این موارد اشاره کرد:

سپیده شجاعی(۱۳۹۸) در پایاننامه «بازتاب مهاجرت در شبکه اجتماعی اینستاگرام: تحلیل محتوای صفحات پربازدید ایرانیان مقیم کشورهای غربی» با تحلیل محتوای ۶۰۰ پست از اینستاگرامرها نتیجه می‌گیرد که عموم این افراد خود را با چهره‌هایی شاد، پوشش غربی و در حال استراحت و تفریح به نمایش گذاشته‌اند و در اغلب این پست‌ها هم به هزینه‌های غیرمادی و هم به فواید مهاجرت پرداخته شده است. در پایاننامه «تاثیر مهاجرت در آثار هنرمندان نقاش ایران» زهرا خالقی (۱۳۹۷) به علل مهاجرت هنرمندان با رویکردی توصیفی و تحلیلی می‌پردازد و ضمن بررسی تاریخی از اولین نقاشانی که به اروپا سفر کردند تا نقاشان امروزی و تاثیر این

هجرت بر آثارشان به این نتیجه رسیده است که مهاجرت هنرمندان به دلایل مختلفی چون تحصیل، آموزش بهتر، فرار از خشونت، آشفتگی‌های انقلاب، محدودیت‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، رویارویی با هنر معاصر، قرار گرفتن در محیطی اثر گذار بوده است. سارا فهیمی (۱۳۹۷) هم در مقاله «پست کلنیالیسم به مثابه فرضیه تصویری؛ تبیین آثار عکاسانه میترا تبریزیان در گفتمان پسااستعماری» با مطالعه در تاریخ مطالعات پسااستعماری نشان می‌دهد که تصویری که غرب با عنوان شرق‌شناسی از شرق برساخته است تصویری هژمونیک، منفی و در خدمت فرایندهای استعماری بوده است. در این بین میترا تبریزیان در راستای نقد جامعه مصرفی و اخلاقیات تجاری آثارش را در سبکی فرمالیستی و تا حدودی تصنعی و کنایه‌آمیز از مفاهیم پسااستعماری ارائه می‌کند. این مقاله شاید نزدیک‌ترین مطالعه انجام شده نسبت به موضوع تحقیق است، هرچند فهیمی آثار تبریزیان را به صورت کلی توصیف کرده است و بیشتر بر تبیین مفاهیم پست کلنیالیسم متمرکز بوده است.

در مقالات و پایاننامه‌های خارج از ایران نیز تصویر مهاجرت در بازنمایی مهاجران و چگونگی آن در رسانه‌های خبری بیشتر مورد مطالعه قرار گرفته است: به طور مثال در مقاله «قاب‌بندی مهاجرت: مطالعه عکس‌های خبری؛ تصویر مردم در حال فرار از جنگ و آزار» گرینودد و تامسون (۲۰۲۰) به چگونگی بازنمایی پناهندگان با استفاده از روش تحلیل بصری یووال دیویس[1] می‌پردازند. نویسندگان مقاله دریافتند با اینکه مهاجران از حمایت‌ها و کمک‌های غذایی و سایر فرصت‌ها بهره گرفتند اما عکاسان تعمدا ماهیت گذرای زندگی مهاجران را برجسته کرده‌اند و آنان را بیشتر در وضعیتی آسیب‌پذیر و متفاوت نشان داده بودند. و یا جوانا کدرا و ملودین سومیر[2](۲۰۱۸) در مقاله «کودکان در پوشش تصویری از بحران پناهندگان اروپا: مطالعه موردی ورلدپرس فوتو۲۰۱۶» با مطالعه و تفسیر بلاغی تصویر کودکان در عکس‌های ورلد پرس فوتو[3] سال ۲۰۱۶ دریافتند که در این عکسها کودکان پناهنده عموما با پدرانشان تصویر می‌شوند، پدرانی که موانع بسیاری را از سر گذرانده‌اند. بازنمایی کودکان به همراه پدرانشان به گونه‌ای مشروعیت دادن به مسئله عبور مرزها توسط پناهندگان است، در واقع این عکس‌ها بحران را در وضعیت پناهندگان تعریف می‌کند و نه خود پناهندگان.

[1] Nira Yuval-Davis
[2] Kędra, Joanna; Sommier, Mélodine
[3] World Press Photo

ماریا نیلسون (۲۰۲۲) نیز در مقاله «فضاهای همدلی: استراتژی‌های بصری در عکاسی خبری» با بررسی و تحلیل عکس‌هایی که از مسابقه تصویر سال سوئد منتشر شد، به این سوال پاسخ می‌دهد که چگونه عکاسان می‌توانند به عنوان شاهد به درک تجربه مهاجرت اجباری توسط مشاهده‌گران کمک کند و سبب همدلی با مهاجران شوند. نیلسون با بررسی و تحلیل بازنمایی یک خانواده مهاجر در بازه زمانی چهارساله به عنوان روایتی از تجربه زیسته مهاجرت اجباری کارش را آغاز می‌کند، و پنج گونه موقعیت دیدن که توسط چولیارکی و استولیک[1] به دست آمده را برای تحلیل عکس به کار می‌گیرد. چولیارکی و استولیک (۲۰۱۷) در مقاله «بازنگری در مسئولیت رسانه‌ها در بحران پناهندگان: گونه‌شناسی بصری اخبار اروپا» با بررسی تصاویر اخبار صفحه اول روزنامه‌ها در پنج کشور اروپایی درباره بازنمایی بحران پناهندگان سوری دریافتند که می‌توان بازنمایی پناهندگان را در ۵ گونه ترسیم کرد. قابلیت بصری پناهنده به عنوان حیات بیولوژیکی، محملی برای همدلی، عاملی برای تهدید امنیت، نمایش مهمان‌نوازی و در نهایت قابلیت بصری پناهنده به عنوان خود انعکاسی. با مرور مطالعات انجام شده می‌توان دریافت که به طور جدی درباره تصویر مهاجرت در ایران مطالعه‌ای نشده است.

ملاحظات نظری

عکاسی صحنه‌آرایی شده

با توجه به اینکه مجموعه‌های مورد مطالعه همگی از عکس‌های صحنه‌آرایی[2] شده‌اند، لازم است ویژگی‌ها و تفاوت این ژانر را با انواع عکاسی چون مستند و ... تبیین کرد. پژوهش‌ها بر این نکته تأکید دارند که در عصر دیجیتال، توانایی تحلیل انتقادی محتوای بصری و درک تفاوت‌های شیوه‌های مختلف بازنمایی، از جمله عکاسی صحنه‌آرایی شده و مستند، برای مخاطبان ضروری است (ارسلانی و همکاران، ۲۰۲۲). این موضوع به‌خصوص در بررسی تصاویر مهاجرت اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. تاریخ عکاسی در جهان از آغاز با چیدن صحنه به اشکال مختلف و کارگردان آدم‌ها در راستای گرفتن ژست در برابر دوربین به دنبال داستان‌سرایی بوده است. در واقع بینندگان اولین عکس‌ها می‌دانستند که به دلیل زمان نوردهی بالا و محدودیت‌های تکنیکی تمامی عکس‌ها به نحوی توسط عکاس چیدمان شده است. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن

[1] Chouliaraki and Stolic
[2] staged photography

بیستم پیشرفت‌های دوربین عکاسی، حساس‌ترشدن فیلم‌ها و چاپ راحت‌تر و رواج عکس فوری سبب شد تا به دلیل کمتر واقعی بودن و تصنعی بودن عکس‌های صحنه‌آرایی شده به عنوان گونه‌ای نازلتر از عکاسی مستند یا صریح تلقی شود. عکس صحنه‌آرایی شده در یک قرن و نیم گذشته و در تعامل با هنرهایی چون نمایش، فیلم، ویدئو، تبلیغات و ژورنالیسم صورت‌های متفاوتی به خود گرفته است. در واقع همانگونه که بارت می‌گوید عکاسی بیشتر از آنکه به نقاشی نزدیک باشد با نمایش و بازیگری همبسته است. به طور مثال ژست گرفتن در عکاس‌ها که به نظر امری معمولی است از سرشت نمایشی عکاسی خبر می‌دهد. در عکس صحنه‌پردازی شده علاوه بر اجرای نمایشی محتوای روایی نیز از مشخصات اصلی این آثار است. در سالهای آغازین قرن بیستم با ابداع سینما از علاقه‌ی عکاسان به تلاش برای بیان کل یک داستان در عکس کاسته شد. «اما وجود عنصر ساختگی در این عکس‌ها سبب شد تا در اوایل قرن بیستم نسل جدیدی از هنرمندان به این عکس‌ها علاقمند شوند. این واکنش به دلیل آن بود که هنرمندان این نوع عکاسی را به سینما ترجیح می‌دادند، چرا که این نوع عکاسی تنها رسانه‌ای بود که داستان را به صورت قطعه قطعه ارائه می‌کرد، عکاسان معاصر به عکاسی صحنه‌آرایی شده اهمیت می‌دهند چرا که در آن مانند نقاشی و یا شاید مانند عکس فیلم تکمیل روایت بر عهده بیننده گذاشته می‌شود» (پائولی، ۱۳۹۹، ۲۶).

استعاره مفهومی

استعاره‌ها نه تنها در زبان، بلکه در اندیشه و عمل ما نقش پررنگی را ایفا می‌کند و نظام مفهومی معمول ما که در چارچوب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً استعاری دارد. این ادعای مارک جانسون[1] و جورج لیکاف[2] که نظام مفهومی به شدت استعاری است ادعایی است که سبب می‌شود به این باور برسیم که شیوهٔ اندیشهٔ ما و آن‌چه تجربه می‌کنیم و هر آن‌چه هر روز انجام می‌دهیم نیز بسیار استعاری است.

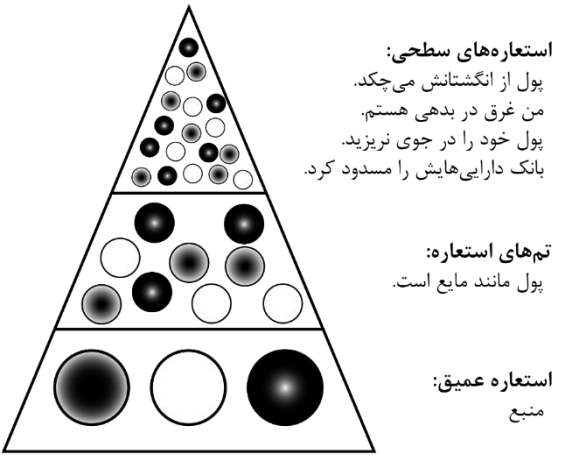
«در نظریه استعاره مفهومی، استعاره در معنای وسیع‌تر به مثابه مفهوم‌سازی یک حوزه از تجربه برحسب حوزه دیگر تعبیر می‌شود. حوزه‌ای از تجربه که برای درک حوزه دیگر به کار می‌رود از حوزه‌ای که می‌خواهیم آن را درک کنیم نوعاً فیزیکی‌تر، تجربه آن مستقیم‌تر و شناخته شده‌تر است؛ حوزه دوم نوعاً انتزاعی‌تر، تجربه آن غیرمستقیم‌تر و کمتر شناخته شده

[1] Mark Johnson
[2] George Lakoff

است. در دیدگاه زبان‌شناسی شناختی استعاره، حوزه فیزیکی‌تر را حوزه مبدا و حوزه انتزاعی‌تر را حوزه هدف می‌نامند، حوزه‌های مبدا مانند: گرما، ساختمان، جنگ، سفر؛ حوزه‌های هدف چون عاطفه، نظریه، بحث، زندگی. از این رو ما به استعاره‌های مفهومی چون عاطفه گرماست، نظریه‌ها ساختمان‌اند، بحث جنگ است و زندگی سفر است می رسیم.» (کوچش، ۱۳۹۸، ۵۰)

در واقع از آنجایی که مهاجرت مفهومی پیچیده، مبهم و ذهنی است برای مفهوم‌سازی آن باید ازحوزه‌های تجربی‌تر، فیزیکی‌تر و شناخته‌شده‌تری مدد گرفت؛ خصوصا در تصویر که نشانه‌ها از آشکارگری بیشتری نسبت به متن برخوردارند. از این رو به نظر می‌رسد با توجه به مسئله تحقیق چارچوب استعاره مفهومی می‌تواند تا حدودی حوزه‌های مبدایی که بر اساس حوزه هدف (مهاجرت) مفهوم‌سازی شده است را تبیین کند.

جرالد زالتمن[1] نیز بر اساس نظریه استعاره معاصر در کتاب *بازاریابی استعاره‌ای* سه سطح از تفکر استعاری را رده‌بندی می‌کند و با نام‌گذاری آن‌ها به «استعاره‌های سطحی»، «تم‌های استعاره» و «استعاره عمیق[2]» به بررسی آن‌ها می‌پردازد(نمودار ۱).



نمودار۱: سه سطح از تفکر استعاری، منبع: بازاریابی استعاری (۱۳۹۱)، جرالد زالتمن، ص ۱۵

«استعاره‌های سطحی»، همان استعاره‌هایی هستند که ما در زبان روزمره استفاده می‌کنیم. تم‌های استعاری در سطح زیرین استعاره‌ها وجود دارند ولی به صورت کامل در ناخودآگاه ما دفن

[1] Gerald Zaltman
[2] Deep Metaphor

شده‌اند. زالتمن تم‌ها را به عنوان یک بعد مشترک اساسی، همانند استعاره‌های سطحی با اهمیت می‌داند. در واقع می‌توان گفت تم‌های استعاری همان استعاره‌های مفهومی است، تم‌های استعاری آشنایی چون بحث جنگ است یا زندگی سفر است.

زالتمن بر همین اساس تم‌های استعاری را منعکس کننده لنزهای اساسی‌تر دانسته که آن‌ها را «استعاره‌های عمیق» می‌نامد. «پول از انگشتانش می‌چکد»،«من غرق در بدهی هستم»،«پول خود را در جوی نریزید» و«بانک دارایی‌هایش را مسدود کرد» نشان‌دهنده یک تم استعاری هستند که می‌گویند پول مانند یک مایع است. این تم، به نوبه خود نشان‌دهنده استعاره عمیق منبع است. و در نهایت به هفت استعاره عمیق «تعادل»، «تحول»، «سفر»، «ظرف»، «ارتباط»، «منبع» و «کنترل» می‌رسد (زالتمن،۱۳۹۱، ۱۴ تا ۱۶). با توجه به شباهت ماهوی عکس‌های صحنه‌آرایی‌شده با تصاویر تبلیغاتی در نوع کدگزاری تصویر(کدگزاری حسی) و تغییر در نشانگرهایی چون نور، اشباع رنگی، عمق میدان و ... می‌توان از استعاره‌های عمیق به عنوان چارچوبی برای شناخت تصویر مهاجرت دست یافت.

روش تحلیل عکس‌ها

- نشانه‌شناسی اجتماعی

آثار هنری(نقاشی، عکس، تئاترو ...) به مثابه آثاری که علاوه بر پیوند درونی و شخصی میان اثر و هنرمند، می‌تواند این پتانسیل را داشته باشد تا در سطحی غیرشخصی با وضعیت اجتماعی پیوند یابد. شبکه‌های اجتماعی، به عنوان بستری برای ارائه هنر، امکان پیوند میان هنر و جامعه را فراهم می‌کنند. پژوهش‌ها نشان داده‌اند که استفاده هدفمند از این رسانه‌ها، به‌ویژه برای یادگیری و انتقال دانش، می‌تواند تأثیر مثبتی بر سلامت اجتماعی و انسجام جمعی داشته باشد (زمانی و همکاران، ۲۰۲۱)، و به تحقق این پیوند کمک کند. البته این موضوع با توجه به نوع هنر و همچنین موضوع و نگاه هنرمند متفاوت است. در این مقاله نویسنده سعی می‌کند تا با بررسی و تحلیل این عکسها به خوانش اجتماعی آنها بپردازد. با توجه به موضوع، عنوان و شیوه عکس‌برداری این تصاویر؛ عکسها تبدیل به موقعیت‌هایی برای درک مسئله مهاجرت شده‌اند. در واقع به دلیل خوانش اجتماعی این سهمجموعه شاعرانگی سیال اثر هنری زدوده شده و هر کدام از این تصاویر به موقعیت‌های تحلیلی برای درک مسئله مهاجرت با روش نشانه‌شناسی اجتماعی بدل شده‌اند.

نشانه‌شناسی اجتماعی وام‌دار مایکل هالیدی[1] (۲۰۱۸-۱۹۲۵) و نگاه تازه او به زبان در دهۀ ۹۰ میلادی است. هالیدی با تمرکز بر فرم‌های گرامری، «زبانشناسی اجتماعی» را بنیان گذاشت. وی بر نقش پویای فرم‌های گرامری در ساخت معنای زبان تأکید می‌کرد. به نظر وی، گرامر، مجموعه‌ای خشک از قوانین معنایی نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از عناصر و قواعد خلاقانه‌ای است که زیر فرم‌های فرهنگی روابط کلامی عمل می‌کند. او گرامر را منبعی برای ساخت معنا می‌دانست (هالیدی، ۱۹۸۷: ۱۹۲). از آنجا که هر منبع نشانه‌شناختی و هر استفاده‌ای از هر منبع نشانه‌شناختی زمانی یک نوآوری محسوب می‌شد، استعاره و معنای ضمنی هم همیشه در پس‌زمینۀ آن حضور دارند اما این موضوع اغلب فراموش شده است (لیوون[2]، ۱۳۹۵: ۷۳-۲۷). استعاره اصل کلیدی نوآوری نشانه‌شناختی است که ارسطو پیش‌تر در قرن چهارم پیش از میلاد بدان پی برد: «واژه‌های عادی تنها همان دانسته‌های پیشین‌مان را منتقل می‌کنند، و از طریق استعاره است که می‌توانیم چیزهای جدیدی بدانیم» (همان: ۷۴).

الگوی تحلیل تصاویر

بر اساس آنچه کرس و ون لیوون در نشانه‌شناسی اجتماعی و دستور زبان بصری طرح کرده‌اند می‌توان به الگویی برای تحلیل عکس‌ها در قالب جداول سه‌گانه‌ای دست یافت. ستون اول جدول ۱ بیانگر عناصر توصیفی عکس که شامل: ابزار و ادوات و ظاهر کنشگر، ترکیب‌بندی، مدالیته، ارزش اطلاعات و ... که بخش عمده آن از طریق مدیریت عکاس در زمان عکاسی انتخاب، اجرا و ثبت می‌شود. پیشتر گفته شد که در عکس صحنه‌آرایی شده عکاس به مثابه کارگردان تئاتر عناصر صحنه را چیدمان می‌کند.

پس از اجرا (عکسبرداری) نیز عکاس می‌تواند با تغییر در انواع نشان‌گرها چون(اشباع رنگی، کنتراست، درخشندگی و غیره تصاویر) در مدالیته (میزان ارجاع به واقعیت) و به گونه‌ای بر چگونگی بازنمایی طبق نظرگاه خود مدیریت کند و تاثیرگذار باشد. عناصر توصیفی یا متنی یک عکس می‌تواند با تغییر نسبی در نشانگرها دستخوش تغییر شود (به طور مثال تغییر رنگ پوست یا مو، تغییر در پس زمینه عکس و ...). ستون دوم جدول ۱ عناصر متنی یک عکس را نشان

[1] Machael Haliday
[2] Theo Van Leeuwen

می‌دهد که عبارت از مشارکت‌کننده‌ها و انواع مقتضیات پیرامونی آن، انواع بازنمایی‌ها، نوع و چگونگی وضعیت بردارها و همچنین انواع عکس را شامل می‌شود. ستون سوم جدول ۱ نیز به عوامل موثر در ارتباط میان مشارکت‌کنندگان و بیننده می‌پردازد(کامران، ۱۳۹۲، ۲۰۸).

جدول شماره۱، عناصر سازنده معنا در تصویر، منبع: (کامران، ۱۳۹۲)

عناصر نما و اجرا	عناصر متنی	عناصر ارتباطی
ابزار و ادوات	مشارکت کننده	رابطه بیننده با مشارکت‌کننده
ظاهر کنشگر(پوشش، ژست، آرایش)	مقتضیات (زمانی، مکانی، ابزار)	فاصله
ترکیب‌بندی	نوع بازنمایی(روایی و مفهومی)	زاویه دید
ارزش اطلاعات	نوع بردار	تماس
قاب‌بندی	نوع تصویر(تعاملی و غیر تعاملی)	
مدالیته		
برجستگی		

معرفی مجموعه عکس‌های مهاجرت عکاسان ایرانی

آثار عکاسان ایرانی درباره مهاجرت را می‌توان در سه دسته طبقه‌بندی کرد، گونه اول عکس‌های مستند خبری است که عموما عکاسان خبرگزاری‌ها اتفاقات، زندگی روزمره، وضعیت زندگی پناهندگان و مهاجران را مستند می‌کنند. رویکرد این عکاسان به مهاجرت در ایران متمرکز برگزارش وضعت مهاجران با نگاهی همدلانه است، به طور مثال علی حامد حق دوست در مجموعه عکس «زیر سایه»[1] به سراغ مهاجران افغانستانی می‌رود که فرزندان‌شان از بی‌شناسنامگی رنج می‌برند و یا جواد مقیمی پارسا که از آغاز مهاجرتش در سال ۲۰۰۹ تا به امروز موضوع بازنمایی مهاجران و پناهندگان ایرانیو ترسیم رویاها و زندگی آنان را در جهان دنبال می‌کند. بهنام صدیقی[2] نیز در مجموعه عکس «روز آخر» از کسانی که قصد مهاجرت دارند چند روز قبل از پروازشان در یکی از خیابانهای تهران عکاسی می‌کند.

[1] https://www.mehrnews.com/photo/4504052/%D8%B2%D9%86%D8%AF%DA%AF%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%B3%D8%A7%DB%8C%D9%87
[2] https://www.behnamsadighi.com/

گونه دیگر تصویر مهاجرت در آثار عکاسان ایرانی عکسهای روایت‌محور است، سامان اقوامی[1] در مجموعه «از طریق اسکایپ» روزهایی که در تورنتو منتظر بوده تا مهاجرت همسرش امکانپذیر شود را ترسیم می‌کند. و یا کیانا حائری[2] در مجموعه «خدا به همرات دخترم»[3]، به سراغ مهاجران نوجوان می‌رود؛ زنان و دخترانی که چون خودش به امید زندگی بهتر، تحصیل، آزادی‌های اجتماعی و یا برای پیگیری شغل و فعالیت‌های مورد علاقه‌شان ایران را ترک می‌کنند.

گونه سوم تصویر مهاجرت در آثار عکاسان ایرانی، عکس‌های صحنه‌پردازی شده است، در این تصاویر عکاس سعی می‌کند با چیدمان صحنه و استفاده از بازیگران موقعیتی را خلق کند که قصد فریب تماشاگر را ندارد، بلکه از طریق نوع نورپردازی؛ اشباع رنگ‌ها، ژست و ترکیب‌بندی تصنعی بودن عکس را برجسته کند. به دلیل ساز و کار فکر شده‌ای که در عکس‌های صحنه‌پردازی شده وجود دارد در این عکس‌ها ذهنیت عکاس از ایده تا اجرا و نمایش عکس و نحوه چیدمان آنها در زنجیره عکس و... بسیار حیاتی است، از این رو در این مقاله مجموعه عکس‌های صحنه‌آرایی شده برای تحلیل انتخاب شدند(جدول شماره۲).

جدول ۲- مشخصات نمونه‌های مورد مطالعه

ردیف	نام عکاس	نام مجموعه	تعداد عکس	سبک و تکنیک	محل سکونت	زمان عکاسی
۱	میترا تبریزیان	Border	۱۲	صحنه‌پردازی شده	انگلیس	۲۰۰۶-۲۰۰۵
۲	مازیار مرادی	I Become German	۲۰	صحنه‌پردازی شده	آلمان	۲۰۱۴-۲۰۱۷
۳	گوهر دشتی	Stateless	۸	صحنه‌پردازی شده	ایران	۲۰۱۷

[1] https://www.samanaghvami.net
[2] http://www.kianahayeri.com/
[3] May God Be with You My Daughter…

میترا تبریزیان و مجموعه مرز

میترا تبریزیان[1] عکاس و مدرس عکاسی است که چندسال قبل از انقلاب اسلامی به انگلستان مهاجرت کرده است، مجموعه مرز شامل ۱۲ عکس رنگی (تصاویر ۲ و ۳) صحنه‌آرایی شده است؛ عکاس در این پروژه به سراغ ایرانیانی رفته است که در لندن زندگی می‌کنند و در حرفه‌ای مشغول به کارند که ربطی به تخصص‌شان در ایران ندارد. پس از صحبت با آنان، به جستجوی منظره و مکانی رفته که در آنزندگی و آرزوهای فرد مهاجر معنا پیدا می‌کند.

تصویر۱- جاده ای به ناکجا، از مجموعه مرز، میترا تبریزیان، منبع: www.mitratabrizian.com

تصویر۲- بدون عنوان، از مجموعه مرز، میترا تبریزیان، منبع: www.mitratabrizian.com

طبق جدول (۱) ابتدا عناصر مربوط به نما و اجرای عکس‌ها تحلیل می‌شود، و پس از آن عناصر متنی و در نهایت عناصر ارتباطی.

ظاهرکنشگران در این مجموعه بیشتر در خود فرو رفته و متفکر است، حتی وقتی به کاری مشغول‌اند حواس‌شان پرت است. پوشش فرد مهاجر در فضای بیرون از خانه پوششی کاملا معمولی است، عجیب است که زنان در فضای بیرونی چون جاده روسری و مانتو بر تن دارند، چرا که تبریزیان در واقع به صورت تلویحی و طبق گفتگویی که با آنها داشته سعی کرده تا آنان را در موقعیت پیشین‌شان یعنی در وطن یا جایی شبیه به وطن قرار دهد، از این جهت آداب حاکم بر پوشش معمول در ایران را رعایت کرده‌اند. هرچند پوشش زنان و مردان از هیچ جهت نشانداری خاصی برخوردار نیست، اما به نظر می‌رسد این نوع پوشش و آرایش به طبقات بالای جامعه تعلق ندارد. آرایش موها کاملا طبیعی است و صورت‌ها همگی در وضعیتی طبیعی است. اغلب کنشگران درون عکس در محدوده میانسالی و چه بسا سالمندی قرار دارند، تقریبا هم سن و سال

[1] https://www.mitratabrizian.com/border-2005-2006/

عکاس. نوع ترکیب‌بندی در بیشتر تصاویر به گونه‌ایست که سوژه یا فرد مهاجر در مرکز تصویر قرار دارد و به دلیل رنگ پوشش یا نور محیط از پس‌زمینه کاملا متمایز است و برجستگی دارد. با توجه به اینکه عکس‌ها صحنه‌آرایی شده‌اند و ساختگی بودن‌شان را پنهان نمی‌سازد؛ میزان ارجاع به واقعیت یا مدالیته با توجه به زمینه و نوع عکس بالاست. ابزار و ادوات محدودی در پیرامون کنشگر قرار دارد: خودرو، وسایل خانه چون اتو، مبل، سلطل رنگ و عروسک.

تنها مشارکت‌کننده تمامی عکسها فرد مهاجر است و هیچگونه مقتضیات همکاری وجود ندارد. در واقع فرد مهاجر در پیرامون خویش فردی تنهاست. مقتضیات مکانی اکثر عکسها در جاده، طبیعت و یا فضای درونی خانه یا جایی شبیه به خانه است. به غیر از عکس «ماجرای مرگبار» که فضای گاراژ یا انبار را نشان می‌دهد. نوع بازنمایی تمامی عکسها مفهومی است، در این نوع بازنمایی مشارکت‌کننده‌ها در شرایطی بی‌زمان، عمومی و ثابت در ذات خود بازنمایی می‌شوند و در حال انجام کاری یا عملی بازنمایی نمی‌شوند، بلکه به عنوان چیزی که هستند، یا چیزی که معنی می‌دهند، یا به طبقه‌ای که تعلق دارند، بازنمایی می‌شوند. مشارکت‌کنندگان حتی آنهایی که به ظاهر در حال کاری هستند نیز در حالت تعلیق و سکون قرار دارند. در واقع تبریزیان به گونه‌ای سعی کرده است تا با حذف نشانه‌های مکانی و و زمانی مشخص، فرد مهاجر را در موقعیتی فاقد زمان و مکان مربوط به جغرافیایی خاص نشان دهد. اکثر تصاویر در نمایی تقریبا دور عکاسی شده و محیط اعم از طبیعت یا جاده و خانه بر سوژه حاکم است. زاویه دید تمام عکس‌ها از روبه رو و دوربین در نمای همتراز قرار دارد. زاویه در تصویر دارای دو بعد است. بعد عمودی که می‌تواند رو به پایین[1]، رو به بالا[2] یا هم‌تراز[3] فرد باشد، زاویه رو به پایین، سلطه را القا می‌کند، زاویه رو به بالا، قدرت را، و زاویه هم‌تراز، همدلی را. بعد افقی، می‌تواند نگاه روبه‌رو، سه رخ، نیم رخ و حتی پشت سر باشد که معنای شمولیت یا جدایی را ایجاد می‌کند(کرس و ون‌لیوون،۲۰۰۵، ص ۱۴۷). بیننده علیرغم فاصله نسبی که با فرد مهاجر دارد به خاطر نوع زاویه دوربین می‌تواند با او همدلی کند. عکس‌های زیادی وجود دارد که در آن فرد داخل تصویر، به بیننده نگاه می‌کند و با او تماس برقرار می‌کند. کرس و ون‌لیوون این‌گونه عکس‌ها را تقاضا[4] نامیده‌اند (فرد داخل عکس، به شکل نمادین چیزی از مخاطب تقاضا می‌کند، به طوری که حالت

[1] high-angle
[2] low-angle
[3] eye-level
[4] demand

چهره و ژست، آن چیزی را که تقاضا می‌شود، بیان می‌کند). در غیر این‌صورت با فرد داخل تصویر ارتباطی غیرشخصی برقرار می‌شود، گویی وی از حضور بیننده آگاه نیست این‌گونه عکس‌ها را عرضه[1] نام گذارده‌اند (به گفته آن‌ها در این عکس‌ها اطلاعاتی از فرد به مخاطب عرضه می‌شود) (کرس و ون‌لیوون،۲۰۰۵، ص ۱۴۸). نوع تماس تمامی عکس‌های این مجموعه عرضه است، فرد مهاجر از بیننده تقاضایی ندارد و به جایی غیر از دوربین نگاه می‌کند. به نظر می‌رسد با توجه به نوع نگاه و حالتی که مهاجران دارند بیشتر به خود یا درون خویش می‌نگرند تا به محیط اطراف. «مرز» معنایی استعاری است، همانگونه که نیکوس پاپاسترجیادیس[2] معتقد است در بستر جهانی‌سازی: «مرزها را دیگر نمی‌توان صرفاً به شکل نشانگرهای جغرافیایی دائمی و طبیعی یک قلمرو مدنظر قرار داد. مرزها خطوطی هستند که به صورت اجتماعی ساخته می‌شوند و ما می‌توانیم اجزاء مختلف فرهنگی و سیاسی را با آنها شناسایی کنیم. مرزها خطوطی قابل انعطاف‌اند.» (پاپاسترجیادیس،۲۰۰۰، ۵۹)

مرز می‌تواند فیزیکی یا جغرافیایی باشد میان کشور مبدا و کشور مقصد و یا مرز میان فرد مهاجر و محیط پیرامونش و یا گونه‌ای مرز غیرمادی باشد چون مرزهای فرهنگی، زبان و همه تفاوت‌هایی که مانع پیوستن خود با دیگری است، و یا ذهنی و درونی باشد میان گذشته و حال مهاجر. در موقعیت آستانگی که مشارکت‌کنندگان با محیط ادغام نشده یا وحدت کامل نیافتند آیا این مرز می‌تواند به گونه‌ای تجسم تردید دائمی مهاجر نسبت به وطن باشد؟

آوتار براه[3] در کتاب «جغرافیای دیاسپورا» منکر اصالت میل به بازگشت در مهاجران می‌شود. او بر این نکته تأکید می‌ورزد که میل به خانه یا همان وطن جدید به عنوان مأمنی برای آرامش و استقرار، نسبت به تمایل برای بازگشت به سرزمین اصلی برتری دارد؛ از همین‌رو به جای تقابل مرسوم وطن/ غربت، دوگانهٔ میل به وطن/ تمایل به توطن به معنی وطن‌گزیدن و ریشه دواندن را مطرح می‌سازد و دغدغهٔ اصلی مهاجر را تمایل به توطن در سرزمین جدید می‌داند. از نگاه براه، مرزها ماهیتی ساختگی و قراردادی دارند و در نتیجه تقسیم‌بندی خودی و بیگانه که بر اساس این خطوط ساختگی شکل می‌گیرند، نمی‌تواند اصالت داشته باشد. براه با اتکا به همین پیشفرض مسئلهٔ تمایل به توطن را متفاوت از موضوع گرایش به سرزمین اجدادی می‌داند؛ موضوعی که در نهایت به مفهوم «ترانس لوکالیتی»یا «ترامکانیت» می‌انجامد؛ مفهومی که علیرغم اهمیت

[1] offer
[2] Nikos Papastergiadis
[3] Avtar Brah

قائل‌بودن برای موضوع مکان در شکل‌دهی به هویت، به برهم زدن خودخواستهٔ مرزبندی‌های مکانی می‌پردازد (نقل از درزینژاد و برادران ۱۳۹۶، ۱۷۲). مجموعه مرز با سه استعاره جاده، طبیعت و خانه گره خورده است. جاده بیشتر از هر چیز استعاره عمیق «زندگی سفر است» را به یاد می‌آورد، علاوه بر سفر از سرزمین مادری به سرزمین مقصد فرد مهاجر سفرهای درونی بسیاری را تجربه کرده و از سر گذرانده است تا به اینجا برسد. بنا به اعتقاد زالتمن اغلب ما بسیاری از جنبه‌های زندگی را به عنوان سفری بزرگ چارچوب‌بندی می‌کنیم. حس ما از گذشته، حال و آینده اغلب برای ایجاد تجربه به یک سفر فیزیکی، اجتماعی و روانی تبدیل می‌شود. در عبارت «زندگی کوتاه است» ما به زندگی خود به عنوان یک سفر کوتاه نگاه می‌کنیم(زالتمن، ۱۳۹۱، ۳۵ و۹۹). استعاره مهاجرت سفر است علاوه بر تغییر و جابه جایی فیزیکی بر سفری ذهنی، فرهنگی و بین الاذهانی دلالت دارد. سفری که می‌تواند در پی آرزومندی یا امید اجتماعی فرد مهاجر باشد، آنگونه که غسان حاج می‌گوید: «امید هم مانند هر چیز دیگری در زندگی، به گونه‌ای برابر توزیع نمی‌شود» (نقل از عربستانی،۱۳۹۷ ، ۴۸). عربستانی آرزومندی یا تمنا را معادل چشم‌اندازی به آینده می‌داند. مهاجرت وقتی گزینه مطلوب است که چشم‌انداز آینده یا امید در مرزهای ملی نگنجد (همان، ۱۳۹۷، ۱۶۲).

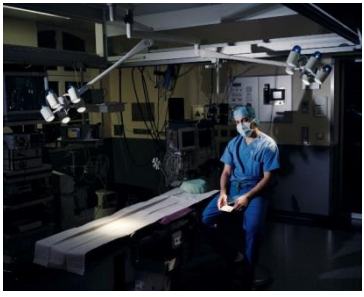
بازنمایی نمای داخلی و خارجی خانه در پنج تصویر از مجموعه عکس مرز بر استعاره عمیق ظرف دلالت دارد؛ خانه به مثابه ظرفی ما و روابط اعضای خانواده و خاطرات‌مان را در برمی‌گیرد. از آنجایی که باشلار[1] می‌نویسد: «ما مدیون خانه‌ایم، بسیاری از خاطرات ما در خانه سکونت می‌یابند. خاطرات ساکت‌اند، هر چه پیوند خاطرات با فضا محکم‌تر شود، خاطرات کامل‌تر می‌شوند» (باشلار، ۱۳۹۱، ص۵۰). زالتمن ظرف‌ها را دارای دوکاربرد نگه داشتن چیزها در داخل و خارج از خود و هم‌چنین فراگیر می‌داند. یک ظرف یک «مکان» فیزیکی، روانی یا اجتماعی است. ما با استعاره‌های ظرف «احاطه» شده‌ایم. زالتمن «خاطرات» را یکی از حیاتی‌ترین ظروف بیان کرده زیرا آنها گذشته و هویت فردی ما را ذخیره می‌کنند. همچنین فرهنگ، اماکن، محصولات و تحصیلات را نیز به عنوان ظرف می‌داند. طبیعت و فضای طبیعی نیز می‌تواند چون ظرفی ما را در برگیرد. ذهن شایع‌ترین ظرف است. دانش، خاطره‌ها و احساسات یعنی حس کلی ما از خودمان، عناصر با ارزشی در درون ذهن هستند. استعاره عمیق ظرف شامل وضعیت‌های فیزیکی، روانی و اجتماعی و گاهی اوقات ترکیبی از هر سه مورد است (زالتمن، ۱۳۹۱، ۱۱۷). در

[1] Gaston Bachelard

مجموعه «مرز» خانه ظرفی است که فرد مهاجر و خاطرات و ذهنیات او را در برمی‌گیرد، مهم نیست که این خانه در کجاست؟ خانه‌هایی که در آن غیاب روابط خانوادگی بیش از هرچیزی به چشم می‌آید. در واقع فرد مهاجر در خانه تنهاست و آنگونه که باشلار از آغوش گرم خانه یاد می‌کند چنین گرمایی در عکس‌ها احساس نمی‌شود: «هر فضای مسکونی با خود بن‌مایه‌ای از مفهوم خانه را دارد، در رویاپردازی‌های ما خانه گهواره‌ای است بزرگ. متافیزیک محسوس‌گرا نمی‌تواند این حقیقت را نادیده بپندارد، زندگی خوب در غلاف حمایت آغاز می‌شود؛ گرم در آغوش خانه» (باشلار، ۱۳۹۱، ص۴۷-۴۶).

مازیار مرادی و مجموعه دارم آلمانی می‌شوم

مازیار مرادی[1] در مجموعه « I BECOME GERMAN» جوانانی را به تصویر می‌کشد که مجبور شده‌اند کشورشان را ترک کنند تا به عنوان مهاجر در آلمان زندگی جدیدی را آغاز کنند؛ همچنین کسانی که در آلمان متولد شده‌اند اما تحت تأثیر پیشینه فرهنگی خانواده خود بزرگ شده‌اند. عکاس بر اساس برداشت‌ها، ترس‌ها، تجارب، سرنوشت و تلفات جوانان مهاجر با تمرکز بر شرایط فردی زندگی‌شان، از پرتره‌های صحنه‌آرایی‌شده به عنوان چارچوبی برای ثبت و تجسم داستان‌های آنان استفاده می‌کند و به مهاجران اجازه می‌دهد تا دوباره دیده شوند. این عکس‌ها داستان تجربیات فردی و تلاش زیاد قهرمانان یا مهاجران برای «آلمانی شدن» و ایجاد زندگی جدید در کشوری دیگر است.



تصویر ۳- از مجموعه دارم المانی میشوم، مازیار مرادی، منبع: http://www.maziar-moradi.com

تصویر ۴- از مجموعه دارم آلمانی میشوم، مازیار مرادی، منبع: http://www.maziar-moradi.com

[1] http://www.maziar-moradi.com/#/ichwerdedeutsch/

از مهمترین عناصر نما و اجرای این عکس‌ها ابزار و ادوات است (تصاویر ۳ و ۴)، لوازم خانه و محیط کار چون تجهیزات اتاق عمل، دفتر طراحی، عروسک‌ها و ... در واقع عکاس برای توصیف دقیق فضا از ابزارها استفاده می‌کند. هر چند دلالت این اشیا وابسته به سوژه یا همان فرد مهاجر است و به خودی خود اشیا دلالت‌گر نیستند. سوژه در همه عکس‌ها در حال تامل یا درنگ است، این درنگ گاه رنگ تعجب یا شوک و گاهی حالتی از افسردگی یا تفکر و درخودماندگی را تداعی می‌کند. در چند عکس نیز سوژه در حال کنش‌هایی چون رقصیدن، مقاومت‌کردن و غیره بازنمایی‌شده‌است گویی عکس‌ها لحظاتی از فیلمی هستند که برش‌خورده و منجمد شده‌اند. مشارک‌کنندگان در عکس عموما پوشش متنوعی دارند، با توجه به مکان‌های بازنمایی‌شده از پوشش رسمی در محیط کار تا غیررسمی در خانه. برخلاف عکس‌های تبریزیان در هیچ کدام از عکس‌ها مشارکت‌کنندگان با حجاب تصویر نشدند؛ در واقع نوع پوشش و آرایش آنها بیانگر آنست که کدهای عرفی پوشش و آرایش در کشور مقصد را رعایت می‌کنند. آرایش موها و صورت نیز بر اساس موقعیت تصویر شده است و یا بر اساس جایگاه و نقش افراد: مثلا در محیط کار. ارزش اطلاعات نیز در اکثر تصاویر در مرکز تصویر سامان یافته است، جایی که مشارکت‌کننده اصلی تصویر قرار دارد و برجستگی در این تصاویر نیز با مشارکت‌کننده اصلی که فرد مهاجر است. مسئله‌ای که درباره میزان ارجاع به واقعیت عکس‌های صحنه‌پردازی شده باید در نظر گرفت این‌است که قواعد مدالیته، نه‌تنها گزارش‌هایی را درباره جهان ارائه می‌کنند، بلکه همزمان اعتبار این گزارش‌ها را نیز تصدیق یا رد می‌کند. در عکس‌های تبریزیان و مرادی علی رغم آنکه همه تصاویر ساختگی است اما فضای خلق شده به گونه‌ایست که با توجه به ادراک مخاطب از موضوع مهاجرت بیگانه نیست. کرس و ون لیوون معتقدند که آن‌چه که در مورد مدالیته در زبان‌شناسی اجتماعی بسیار مهم است، این نکته است که مدالیته امری بیناشخصی[1] است و نه ایده‌ای[2]؛ به این معنا که مدالیته حقیقت را از ناحقیقت جدا نمی‌کند، بلکه حقایق مشترکی را تولید می‌کند که توسط عبارات آن، نویسنده و خواننده‌ای را بهم مرتبط و دیگران را دور می‌کند. به این ترتیب مدالیته یک «مای» فرضی ایجاد می‌کند در برابر «دیگرانی» که مثل ما نیستند و از حقیقت فاصله دارند (کرس و ون‌لیوون، ۲۰۰۶، ص ۱۷۳). از این رو به نظر می‌رسد که عکس‌های مرادی دارای مدالیته بالایی است. در تمام عکس‌ها مشارکت‌کننده اصلی فرد مهاجر است که با

[1] Interpersonal
[2] Ideational

مشارکت‌کنندگان فرعی دیگر همکاری دارد در محیط کار، فضاهای اجتماعی و غیره. در تعدادی از تصاویر هم فرد مهاجر تنهاست و با کسی تعامل ندارد. از مهمترین مقتضیات مکانی در عکس‌ها می‌توان از خیابان، طبیعت، خانه، درون خودرو، محیط کار، بار، هتل، آشپزخانه، جنگل و ... یاد کرد. بازنمایی‌ها در عکس‌های مرادی عموما از نوع رخداد است، گاهی در یک عکس، کنشی بازنمایی شده است که به هدف مشخصی ختم نمی‌شود. در واقع چیزی بر روی کسی اتفاق افتاده، اما بیننده نمی‌تواند ببیند چه چیزی، یا چه کسی این اتفاق را موجب شده است. به این عکس‌ها که امکان همدلی با کنش‌گر را از مخاطب می‌گیرند، رخداد[1] می‌گویند (نقل از حسن پور، ۱۳۹۱، ص۶۶). عموما رخداد یا واقعه را در عکس‌های خبری و مستند می‌بینیم. فاصله فرد مهاجر در عکسها عموما دور است و نوع تماس با بیننده در همه موارد به غیر دو عکس از نوع عرضه است.

عنوان مجموعه« دارم آلمانی میشوم » بیشتر از هر چیزی دگرگونی و تغییر هویت فرد مهاجر را نشانه رفته است؛ با توجه به تحلیل نشانه‌شناسانه این مجموعه هویت فرد مهاجر در تعامل با محیط و سایر مقتضیاتی چون همکاری و... رقم می‌خورد؛ با رخدادهایی در زندگی مهاجر که از علت آنها بی‌اطلاعیم. در این عکسها هیچ نشانه‌ای از آلمانی بودن جز در عنوان نمی‌بینیم. در واقع مصداق آلمانی‌شدن در الصاق نشانه‌های صریحی چون پرچم، علایم هویتی، پاسپورت و دریافت شهروندی نیست، هر چند در دو عکس تصویر کارت و مدرکی در دستان مهاجر می‌تواند ارجاع به اخذ تابعیت یا دریافت شهروندی باشد. به نظر می‌رسد آلمانی‌شدن بیشتر از تجربه مکانی (سفر از مبدا به مقصد) تجربه ذهنی است که هویت مهاجر را دگرگون می‌کند. از نگاه هومی بابا[2] مهاجر نه می‌تواند احساس تعلق خود را به وطن اصلی حفظ کند و نه اینکه توان دلبستن به سرزمین جدید را دارد. این مسئله او را وارد فضایی بینابین می‌کند که در آن به دلیل رهایی از فشارهای هردو فرهنگ مبدأ و مقصد، میتواند به بازسازی هویت خود بپردازد(بابا :۱۹۹۴، ۵).

بابا معتقد است که فرهنگ‌های معاصر پیوند خورده‌اند و این پیوندخوردگی فضایی ایجاد می‌کند برای کنشگری و آفرینشگری و ایجاد تغییر. فضایی که در آن هیچگونه تفکر دوقطبی و تقابلی، ذات‌باور و جاه‌طلبانه راه ندارد.

[1] Event
[2] - Homi Bhabha

به طور کلی از نگاه هومی بابا جایگاه فرهنگ جایگاهی در میان و آستانه‌ایست و به تبع آن هویت‌های فرهنگی نیز هویت‌هایی در میان و پیوند خورده یا هیبریدی‌اند. از این رو نمی‌توان برای هویت و صورت‌های فرهنگی آن بستاری قائل شد. بلکه باید آن را فرایندی باز و پیوسته در حال بازتعریف و شدن در نظر گرفت.

تاکید بر فعل شدن هم در عنوان و هم در عکس‌ها قابل دریافت است، درگیر شدن و پیوند با جامعه میزبان تحقق فعل شدن است، از این رو بیشتر بازنمایی‌ها از نوع رخداد است، و نشانگر آنست که بخشی از این آلمانی شدن در تعامل با محیط از طریق پذیرش رمزگان‌های فرهنگی که بیشتر در پوشش و آرایش و غیره تبلور می‌یابد، و بخش دیگری از این شدن در درگیر شدن با حیات اقتصادی و کار در جامعه آلمانی. در نیمی از تصاویر مهاجر در محیط کار و فضاهای عمومی تعریف شده و در نیمی دیگر در خود. مرادی فرایند «شدن» را در دو مواجهه درونی و بیرونی تعریف می‌کند. از این جهت فرد مهاجر در عکس‌ها حتی در محیط کار نیز در حالت تفکر و تامل است. از این رو معنای شدن بیشتر از آلمانی‌بودن بر تحول هویت مهاجر از منابع نشانه‌ای متنوع مهاجرت حکایت دارد. زالتمن تحول «هویت» را مثال مشترک رایج آن در دنیای امروز شامل مهاجرت از یک کشور به کشوری دیگر می‌داند. «تحول» استعاره عمیقی است که شامل یک تغییر در واقعیت و اندیشه از یک حالت به حالتی دیگر است که می‌تواند برنامه‌ریزی شده و یا ناگهانی باشد. تحول یک لنز مشاهده برای ارزیابی بدن، افکار، احساسات، روابط اجتماعی و تعاملات با جهان فیزیکی است(زالتمن ، ۱۳۹۱، ۸۰). مهاجرت و تبعید مهمترین عامل تحول است، این تحول هم شامل تحول فیزیکی در مکان زندگی، شرایط کاری، زبان و فرهنگ و جامعه و هم تحول ذهنی در درون فرد مهاجر بواسطه تجربه‌های جدید در محیط جدید ممکن می‌شود. مرادی در این مجموعه سعی می‌کند هر دو تحول را به نمایش بگذارد چرا که «هویت به مثابه یک محصول که هیچگاه کامل نیست، همواره در فرایند شدن است» (هال، ۱۳۹۶: ۱۹۶).

گوهر دشتی و مجموعه بی‌تابعیت

گوهر دشتی[1] از عکاسان ایرانی که سالهاست مسئله مهاجرت، پیامدهای جنگ، بی‌خانمانی، انسان مهاجر و... در پروژه‌هایش نمود یافته است، در مجموعه‌هایی چون بی‌تابعیت، زمین، خانه،

[1] https://gohardashti.com/stateless/

از ریشه‌کندن و ایران بدون عنوان. محور بازنمایی غالب این مجموعه‌ها طبیعت و مهاجرت است که به گونه‌ای بهم متصل‌اند.

تصویر ۵- بی‌تابعیت، گوهر دشتی، منبع:
https://gohardashti.com

تصویر ۶- بی‌تابعیت، گوهر دشتی، منبع:
https://gohardashti.com

در مجموعه «بی‌تابعیت»[1] ابزارها و ادواتی چون اثاث خانه، شتر مرده، دبه آب، آیینه دیده می‌شود، کنشگران درون عکس با ژستهایی چون در آغوش گرفتن، دراز کشیدن، خوابیدن، لم دادن، حمل کردن و راه رفتن بازنمایی شده‌اند و پوشش آنان شبیه به پوشش مردم جنوب ایران است، دستار، لباس هندی، لباس خانه و مانتو شلوار و روسری پوشش‌هایی است که مشارکت‌کنندگان برتن دارند، به دلیل نمای دور به راحتی نمی‌توان آرایش صورت را تشخیص داد اما آرایش موی زنان در عکس‌ها برجسته است، در دو عکس زنان بدون حجاب هستند، و در دو عکس دیگر با پوشش معمول فضاهای عمومی و باحجاب. در بیشتر عکس‌ها اطلاعات در مرکز تصویر سامان یافته است. مدالیته تصویر به خاطر احاطه طبیعت و عدم تجانس میان فضاهایی چون اسباب و اثاث خانه و در برخی از موارد به دلیل نوع ژستها چون مادر و پسری که شبیه شمایل‌های حضرت مریم و عیسی است و در فضایی که برای بیننده ایرانی به نظر آشناست نامتجانس به نظر میرسد. در این تصاویر مشارکت‌کنندگان اصلی و فرعی برجستگی چندانی ندارند و به خاطر اندازه کوچک آنها در نمای دور به راحتی قابل شناسایی نیستند(تصاویر ۷ و ۸).

مشارکت‌کنندگان اصلی در این مجموعه به جای انسانها، طبیعت و عناصر طبیعی‌اند. از این رو آدمها را می‌توان جزء مقتضیات تصویر حساب کرد که عموما باهم همکاری دارند. موقعیت مکانی عکس‌ها در ژئو پارک «ستاره افتاده» جزیره قشم است و فرم‌های عجیب دره و پستی‌ها و

[1] stateless

بلندی‌های زمین سبب شده تا عکس‌ها فضایی سورئال و لامکان پیدا کند، چشم‌اندازی متعالی که با حضور انسان‌هایی کوچک که چون ذره‌ای بر روی زمین افتاده‌اند هبوط انسان از بهشت بر روی زمین را به یاد می‌آورد و شاید به همین دلیل، زاویه دید از پایین به بالا سبب شده تا در تمام عکسها بر زمین تاکید شود و بر قدرت زمین و طبیعت تاکید شود. نوع بازنمایی عکس‌ها عموما روایی است، زاویه تمامی عکس‌ها نمای دور است، و بیشتر شبیه عکسهای چشم‌انداز است. با بررسی عناصر تصویر می‌توان دریافت که طبیعت از برجستگی زیادی در این مجموعه برخوردار است؛ از این رو آیا طبیعت می‌تواند جایگزینی برای فرد بی‌وطن باشد؟ آنگونه که سوزان استوارت[1] می‌گوید: «ناتوانی دال در یکی شدن با مدلول و ناتوانی روایت در برقراری وحدت معنایی با موضوع خویش و سرانجام ناتوانی انواع مختلف رسانه‌ها در جایگزینی ارتباط مستقیم انسانی، همه و همه منجر به میل گسترده‌ای برای بازیابی اصل، طبیعت و تجربه مستقیم می‌شوند که اجزای تشکیل دهنده آرزوی نوستالژیک هستند» (نقل از نفیسی، ۱۳۷۴، ۶۲). در واقع برجستگی طبیعت که جایگزین وطن شده از آرزوی نوستالژیک مهاجر برای بازگشت به وطن حکایت می‌کند. در یکی از عکس‌ها (تصویر۶) مردی بر روی صخره چون نوزادی با دست و پای جمع شده دراز کشیده‌است، تصویر کوچک مرد و رنگ پوست او به قدری با صخره یکی شده که انگار جزئی از طبیعت است. یکی شدن با «طبیعت-مادر»، جایگزین نمادینی است برای یکی شدن با «مادر طبیعی» و با «مام وطن»، یکی شدنی که برای بسیاری از مهاجرین ممکن نیست (نقل از نفیسی، ۱۳۷۴، ۶۷). بازنمایی چشم اندازهای طبیعی در این مجموعه از نمای دور به مثابه منبعی است که حیات، زندگی، مرگ، خانه، هجرت، عشق و خویشتن همه از آن بهره می‌گیرند؛ به گفته زالتمن «منابع، ظرفیت‌ها و توانایی‌های مورد استفاده برای بازگرداندن یا دستیابی به وضعیت‌های به خصوصی هستند. منبع به‌عنوان استعاره‌ای عمیق تا حدودی در یک نیاز اساسی برای به دست آوردن و همچنین نیازهای ما برای دستیابی و از نظر فیزیکی و اجتماعی خوب بودن ریشه دارد. از آنجا که منابع برای بقاء و احساس رضایت بسیار ضروری هستند و اغلب از مفهوم منابع به عنوان یک لنز مشاهده برای قضاوت درباره اشیاء، مردم و وقایع استفاده می‌کنیم. یک منبع ممکن است فیزیکی (مانند ابزار شخصی یا از سازمان) یا نامحسوس(به عنوان یک مهارت یا دانش) باشد. ما از منابع برای بدست آوردن منابع دیگر استفاده می‌کنیم. ما برای بقا به منابع نیاز داریم» (زالتمن، ۱۳۹۱، ۱۵۱) در این عکسها مهاجر

[1] Susan Stewart

یا بی‌وطن از طبیعت به عنوان منبعی برای حیات، زندگی، سکنی‌گزیدن و به جایی تعلق داشتن بهره می‌گیرد.

همانطور که ترنر[1] می‌گوید شرایطی است بی‌زمان که «در آن، تاکید زیاد بر طبیعت، جانشین احتساب بر فرهنگ می‌شود». در غیاب عادات و آداب بومی، یعنی ساختارهای اجتماعی، سیاسی، خانوادگی و زبانی و نیز اختیاراتی که در وطن موجود بود، فرهنگ تبعید می‌بایست به ناچار در جستجوی ساختارها و امکان‌هایی باشد که فقط طبیعت می‌تواند در اختیار بگذارد، بدون زمان، نامحدود، قابل پیش‌بینی، با ثبات و جهان شمول بودن(نقل از نفیسی، ۱۳۷۴ ، ۶۵). در این مجموعه طبیعت به عنوان منبعی لایزال، ابدی و پایان ناپذیر و در دسترس جایی است که برای همه بی‌وطنان فضایی کافی دارد هر چند در برخی از تصاویر چون شتری که بر زمین افتاده یا جنازه‌ای که انگار از تشنگی مرده است نقضی بر کافی بودن طبیعت به جای وطن یا همان فرهنگ است.

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد عکاسی صحنه‌پردازی‌شده توان بالایی برای بازنمایی ذهنی از مفاهیمی چون مهاجرت دارد، خانه، طبیعت و جاده محوری‌ترین موضوعات بازنمایی شده در این عکس‌هاست. در اکثربازنمایی‌ها خود محور و دیگری غایب است. به غیر از تعدادی از عکسهای مجموعه «دارم آلمانی میشوم» در واقع به ندرت خود با دیگری در جایی دیگر ارتباط برقرار می‌کند. فرد مهاجر بیشتر در ژست‌هایی چون درنگ، تامل و در خود فرو رفتگی تصویر میشود. در مجموعه مرز دو استعاره عمیق سفر و ظرف به عنوان هدف موضوع مهاجرت را مفهوم‌پردازی میکند، در مجموعه «مرز» بازگشت ذهنی مهاجر نیز نمی‌تواند به این آرزومندی یا تمنای بازگشت به وطن پاسخ دهد چرا که وطن از آرزومندی و امید تهی است. تصویری که تبریزیان به ما نشان می‌دهد اینست که مهاجران وقتی که در ذهن و خاطرات خویش هم به وطن بازمی‌گردند گرمای در خانه بودن را احساس نمی‌کنند. در مجموعه «دارم آلمانی میشوم» مهاجرت و تبعید به عنوان عامل تحول و شدن در نظر گرفته شده است، این تحول هم در درون و ذهن مهاجر است و هم در مناسبات بیرونی چون درآمیختگی با جامعه میزبان و مشارکت در کار و فعالیت‌های اقتصادی و اجتماعی. در واقع در این مجموعه تحول هویت مهاجر و لحظه‌ای از این فرایندشدن به تصویر

[1] Victor Turner

کشیده شده‌است. در مجموعه مرادی گفتمان مقاومت در برابر جهانی شدن و تردید نسبت به آن کمتر از مجموعه مرز میترا تبریزیان است. در مجموعه«بی‌تابعیت» نیز عکاس با بازنمایی از طبیعت به مثابه چشم‌اندازی متعالی از میل نوستالژیک مهاجر برای پیدا کردن جانشینی برای وطن خبر می‌دهد. این نوع از بازنمایی طبیعت با آنچه که در عکس‌های تبریزیان و مرادی دیده می‌شود کاملا متفاوت است. دشتی طبیعت را به مثابه منبعی سرشار برای بهره‌مندی فرد بی‌وطن معرفی می‌کند، در حالی که وضعیت‌های متناقضی که از این منبع نشان می‌دهد چشم‌اندازی زیبا و اساطیری است که به گونه‌ای هبوط یا روزهای اولیه خلقت را به یاد می‌آورد که از اولین مهاجرت‌های بشر بوده است.

منابع

آتشی، لاله، و انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۹۱)، نقد فضای گفتمان استعماری در سفرنامه های زنان غربی، نقد ادبی، ۵(۲۰)، ۲۷-۴۸.

آسایش، امید،کاظمی‌پور، عبدالمحمد ، صدیقی، بهرنگ. (۱۳۹۸). سودای مهاجرت: میل به مهاجرت و تصویر ذهنی از غرب در تجربه دانشجو-مهاجران ایرانی. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۵(۵۷)،صص ۵۱- ۸۳.

با شلار، گاستون. ۱۳۹۱، بوطیقای فضا، ترجمه مریم کمالی و محمد شیر بچه، روشنگران و مطالعات زنان.

بوربور، ترانه. (۱۳۹۳). مهاجران و راه‌های گذار از احساس تبعید: بررسی رهیافت‌های نظری، فصلنامه علوم اجتماعی، ۲۱(۶۶)، صص ۲۵۵-۲۸۵.

پائولی، لاری، چاپ دوم (۱۳۹۹)، صحنه‌آرایی در عکاسی، مترجمان: عسگری، داریوش، عسگری، مریم، تهران: نشر تماشا.

درزی نژاد انسیه، برادران جمیلی لیلا، وطن به مثابه فضایی ترامکانی در گفتمان دیاسپورایی مهجا کهف، نقد زبان و ادبیات خارجی (پژوهشنامه علوم انسانی)، پاییز و زمستان، دوره ۱۴، شماره ۱۹ صص۱۶۹- ۱۸۵.

خالقی، زهرا (۱۳۹۷) پایاننامه کارشناسی ارشد «تاثیر مهاجرت در آثار هنرمندان نقاش ایران»، نقاشی، دانشگاه الزهرا.

فلاح غلامعلی، سجودی فرزان، برامکی سارا. چالش عناصر هویت‌ساز سرزمین مادری و میزبان در فضاهای بیناگفتمانی مهاجرت در رمان‌های ادبیات مهاجرت فارسی، جستارهای زبانی، ۱۳۹۵; ۷ (۵) ، صص۱۹-۴۲.

فرهمندفر، مسعود، (۱۳۹۴)، جایگاه آستانه ای فرهنگ: همی بابا و نظریه پسااستعماری، مطالعات انتقادی ادبیات زمستان ۱۳۹۴- شماره ۴ صص از ۱۷ – ۳۴. فهیمی، سارا (۱۳۹۷)، «پست کلنیالیسم به مثابه فرضیه تصویری؛ تبیین آثار عکاسانه میترا تبریزیان در گفتمان پسااستعماری» مجله پژوهش در هنر و علوم انسانی آبان ۱۳۹۸، سال چهارم - شماره ۲۰ ، صص از ۵۱ تا ۶۶ .

شجاعی، سپیده (۱۳۹۸) پایاننامه کارشناسی ارشد «بازتاب مهاجرت در شبکه اجتماعی اینستاگرام: تحلیل محتوای صفحات پربازدید ایرانیان مقیم کشورهای غربی»، علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی.

لیکاف، جرج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۴)، استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی، تهران: علم.

لیوون، تئوون (۱۳۹۵)، آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی، ترجمهٔ محسن نوبخت. چاپ اول، تهران: علمی.

عربستانی، مهرداد، (۱۳۹۷)، تمنای رفتن؛ مهاجرت به خارج در میان ذهنیت ایرانی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ ، هنر و ارتباطات

سالنامه مهاجرتی ایران، (۱۴۰۱)، تهران، رصدخانه مهاجرت ایران و پژوهشکده سیاست گذاری دانشگاه شریف.

رضایی، اعظم، اسدی امجد، فاضل. (۱۴۰۱). بررسی دیدگاه هومی بابا و ادوارد سعید دربارهٔ هویت "در هم آمیختهٔ" مهاجر و امکان مقاومت و عاملیت انسانی, پژوهش ادبیات معاصر جهان, ۲۷(۱)، صص ۲۷۴- ۳۰۰.

زالتمن، جرالد، زالتمن، لیندسی (۱۳۹۱)، بازاریابی استعاری، ترجمه محمدعلی شاه حسینی و کمال رحمانی، تهران: انتشارات نگاه دانش.

کامران، افسانه، (۱۳۹۸)، بررسی نشانه‌های غیاب در عکس‌های خانوادگی در ایران، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۵(۵۶)، صص ۱۶۹- ۱۹۵.

کامران، افسانه (۱۳۹۲)، پایاننامه دکتری «نشانه‌شناسی دو دهه عکس خانوادگی در ایران، دههٔ ۵۰ و ۸۰ شمسی»، پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، دانشگاه هنر.

کرس، گونتر؛ ون لیوون، تئو، ۱۳۹۵ «خوانش تصاویر، دستور طراحی بصری»، ترجمه: سجاد کبگانی، تهران: انتشارات هنر نو.

ورزنده، امید ؛ سیدرضا ابراهیمی؛ سید محمد کریمی بهبهانی، (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی نقش « فضا و مکان » در پذیرش هویت فراملی در آثار جومپالاهیری و مهرنوش مزارعی از منظر نقد پسا استعماری، فصلنامه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، دوره ۵، شماره ۱۶، صص ۳۰۹- ۳۳۱.

هال، استوارت، و گراسبرگ، رنس (۱۳۹۷)، پروبلماتیک هویت در مطالعات فرهنگی هویت و جهانی شدن، ترجمهٔ سیاوش قلیپور و علیرضا مرادی، پژوهشگاه فرهنگ ، هنر و ارتباطات ، وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی.

نفیسی، حمید، (۱۳۷۴)، مقاله نوستالژی مهاجر، فصلنامه گفتگو، شماره ۱۱، صص ۵۹-۷۵.

Bhabha, Homi(1994) The Location of Culture. London: Routledge,

and Hybridity. Oxford: Polity Press.

Arabestani, M. (2018). Desire to leave: Emigration in the Iranian intersubjectivity. Tehran: Research Center for Culture, Arts and Communication. **(In Persian)**

Arsalani, A., Sakhaei, S., & Zamani, M. (2022). ICT for children: The continuous need for media literacy. *Socio-Spatial Studies*, *6*(1), 1-11. doi: 10.22034/soc.2022.211944

Asayesh, O., Kazemipur, A. and Sadighi, B. (2020). Migration Aspiration: The Migration Tendency and the Image of the West Among the Iranian Student-Migrants. Cultural Studies & Communication, 15(57), 51-83. doi: 10.22034/jcsc.2020.38265**(In Persian)**

Atashi L, anoushirvani A. A Critique of the Colonial Discourse in Western Women's Travelogues. LCQ 2012; 5 (20) :27-48**(In Persian)**

Bachelard, G. (2012). The poetics of space (M. Kamali & M. Shirbacheh, Trans.). Roshnagaran and Women's Studies.

Barths, R, (1977). *Image- Music-Text*, Fontana, London.

Borbor, T. (2014). Diaspora and the Possibility of a Move from the Sense of Exile to Emplacement: A Survey of Approaches. Social Sciences, 21(66), 255-285. doi: 10.22054/qjss.2014.728**(In Persian)**

Brah, Avtar(2005)Cartographies of Diaspora Contesting Identities. New York: Routledge,

Chouliaraki, Lilie and Stolic, Tijana (2017). Rethinking media responsibility in the refugee 'crisis': a visual typology of European news. Media, Culture and Society. 39, (8) pp.1162-1177. ISSN:.۴۴۳۷-۰۱۶۳ DOI: 10.1177/0163443717726163

Darzinejad, E. and Baradaran Jamili, L. (2017). The Translocality of Home in Mohja Kahf's Diasporic Discourse. Critical Language and Literary studies, 14(19), 169-186. **(In Persian)**

Fahemi, S. (2019). Post colonialism as a visual hypothesis: Explaining the photographic works of Mitra Tabrizian in postcolonial discourse. Journal of Art and Humanities Research, 4(20), 51-66. **(In Persian)**

Fallah G A, sojoodi F, baramaki S. The Challenge of Identity-Makers Elements of Motherland and Host land In Migration Inter- Discourse Spaces in Migration Persian literature Novels. LRR 2016; 7 (5) :19-42**(In Persian)**

Farahmandfar, M. (2015). The threshold position of culture: Homi Bhabha and postcolonial theory. Critical Literary Studies, (4), 17-34. **(In Persian)**

Greenwood, Keith & Thomson, T.J. (2020), Framing the migration: A study of news photographs showing people fleeing war and persecution. International Communication Gazette, 82(2), pp. 140-163.

Hall, S., & Grossberg, L. (2018). Stuart Hall and the problematic of identity (S. Qolipour & A. Moradi, Trans.). Research Center for Culture, Arts and Communication.

Iran Annual Migration Yearbook. (2022). Tehran: Iran Migration Observatory and Sharif University Policy Research Institute. **(In Persian)**

Iran Migration Yearbook. (2022). Tehran: Iran Migration Observatory and Sharif University Policy Research Institute. **(In Persian)**

Kamran, A. (2013). The semiotics of two decades of family photographs in Iran: The 50s and 80s [Doctoral dissertation, University of Alzahra, Faculty of Art]. **(In Persian)**

Kamran, A. (2019). The Study of the Signs of Absence in the History of Family Photos of Iran. Cultural Studies & Communication, 15(56), 169-195. **(In Persian)**

Kędra, Joanna; Sommier, Mélodine (2018), "Children in the visual coverage of the European refugee crisis: A case study of the World Press Photo 2016", Journal of Applied Journalism & Media Studies, Volume 7, Number 1, 1 March 2018, pp. 37-58(22). DOI:

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2016). Reading images: The grammar of visual design (S. Kabgani, Trans.). Tehran: Honar Nou Publications. **(In Persian)**

Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). Metaphors we live by (H. Aghaebrahimi, Trans.). Tehran: Elmi. **(In Persian)**

Leeuwen, T. van. (2016). Introducing social semiotics (M. Nobakht, Trans.). (1st ed.). Tehran: Elmi. **(In Persian)**

Lurie, P. (2020). Acting the part: A history of staged photography (D. Asgari & M. Asgari, Trans. 2nd ed.). Tamasha Press. **(In Persian)**

Nafisi, H. (1995). Nostalgia of the immigrant. Journal of goftogu, 11, 59-75. **(In Persian)**

Nilsson, M. (2022). Spaces of Empathy: Visual Strategies in Photojournalistic, Imagery of Migration. Imaginations, 13(2), 181–206.

Nosraty, N., Sakhaei, S., & Rezaei, R. (2021). The impact of social media on mental health: A critical examination. *Socio-Spatial Studies*, *5*(1), 101-11. doi: 10.22034/soc.2021.212042

Papastergiadis, Nikos., (2000), The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization

Rezaei, A. and Asadi Amjad, F. (2022). Homi Bhabha and Edward Said on the Migrant's "Hybrid" Identity and the Possibility of Resistance and Human Agency. Research in Contemporary World Literature, 27(1), 274-300. **(In Persian)**

Shojaei, S. (2019). Reflecting migration in Instagram: Content analysis of popular pages of Iranians residing in Western countries (Master's thesis). Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran. **(In Persian)**

Van Leeuwen, Theo (2005) Introduction Social Semiotics, New York: Oxford University press

Varzande,Omid,Ebrahimi,Seyed Reza.(2012). Comparative study of transnational identity of migrated Asian women in Jhumpa Lahiri and Mehrnoosh Mazarie's fictions through looking lens of Homi Bhabha. (2021). Journal of Persian Language and Literature, 11, 159-190. **(In Persian)**

Zaltman, G., & Zaltman, L. (2012). Marketing metaphoria: What deep metaphors reveal about the minds of consumers (M. A. Shah Hosseini & K. Rahmani, Trans.). Tehran: Negah Danesh Publications. **(In Persian)**

Zamani, M., Nourbakhsh, Y., & Nayebi, H. (2021). Presenting a pattern for promoting social health through social networks (Case study: Instagram social network). *New Media Studies*, *7*(28), 42-1. doi: 10.22054/nms.2022.63698.1277