مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2022.550019.1127

خوانش آیکونولوژیک «گل» در مجموعه‌ی فتوکلاژهای «تصویرخیال» اثر بهمن جلالی

لیدا شبانی آباده *[1]
۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.
الناز اعتمادی **[2]
۲. کارشناسی تربیت بدنی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۰۲
صفحه ۶۵-۵۰

فردوس هنر
شماره ششم
پاییز ۱۴۰۰

چکیده

بیان مسئله: بهمن جلالی عکاس معاصر ایرانی، سه دهه از فعالیت هنری خویش را صرف مستند ساختن روزمرگی در شهرهای مختلف ایران، انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی ساخت، و دهه‌ی آخر را به بازسازی عکس‌های دوران قاجار و در نهایت تولید فتومونتاژها و فتوکلاژهای با عنوان «تصویرخیال» پرداخت. «تصویرخیال» مجموعه‌ای کاملا متفاوت از دیگر آثار جلالی است که در آن هنرمند به بازتولید عکس‌های باقی مانده از دوران قاجار پرداخته‌است.

هدف پژوهش: تغییر ژانر در آثار این هنرمند یکی از موضوعاتی است که مورد توجه برخی منتقدین و علاقمندان به این هنرمند، چه در دوران حیات وی چه پس از فوت هنرمند قرار گرفته‌است.

سؤال پژوهش: مفهوم گل در مجموعه فتوکلاژهای تصویر خیال اثر بهمن جلالی، مستندنگار معاصر ایران، تحت تاثیر چه شرایط و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی صورت گرفته است؟

روش پژوهش: با توجه به تمرکز رویکرد آیکونولوژی بر اسناد تاریخی، اجتماعی، سیاسی، هنری و ...، و مقایسه‌ی تغییرات یک آیکون در طول دوران‌های مختلف در جامعه مورد نظر، این رویکرد برای پاسخ‌گویی به سوال‌های مطرح شده در این تحقیق مورد استفاده قرار می‌گیرد. با هدف تمرکز هرچه بیشتر، در این مقاله مجموعه‌ی «گل‌ها» از فتومونتاژها و فتوکلاژهای «تصویر خیال» انتخاب شده‌است تا با بررسی آیکون «گل» ارزش‌های نمادین جامعه و تاثیر شرایط زمانی و مکانی که در خلق این آثار موثر بودند، یافت شوند. روش تحقیقی که در این پژوهش، توسط پژوهشگر منتخب گشته‌است، به صورت توصیفی- تحلیلی است، همچنین گردآوری اطلاعات بر بنای منابع کتابخانه‌ای، آرشیوی و تحقیق میدانی صورت گرفته‌است.

نتیجه‌گیری: آیکون گل در بسیاری از آثار ادبی و هنری ایران از دوران باستان تا به امروز به کار رفته‌است، با بررسی آثار در طول تاریخ به مفهومی مشابه از گل، در ادبیات و هنر ایران خواهیم رسید که همه ریشه در فرهنگ و تمدن دارند. واژگان کلیدی: بهمن جلالی، آیکونولوژی، عکاسی، گل، عکس‌های قاجار

shabani.picture@gmail.com *
elnaz.etemadi@gmail.com**

Article Research Original
10.30508/FHJA.2022.550019.1127

An iconological reading «flower» in «The image of imagination» photo collages collections by Bahman Jalali

Lida Shabani Abadeh *[1]
1. Master of Art Research, Islamic Azad University, Research Sciences Unit, Tehran, Iran.
Elnaz Etemadi **[2]
2. Bachelor of Physical Education, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Received: 05/03/2022
Accepted: 24/08/2022
Page 51-65

Abstract

Problem statement: Bahman Jalali, a contemporary Iranian photographer, spent three decades of his artistic career on documenting people life in different cities of Iran, the Islamic Revolution, and the imposed war, and spent the last decade on reconstructing Qajar photographs and eventually producing photomontages and photo collages entitled "The Image of Imagination". "The Image of Imagination" is a completely different collection of other Bahman Jalali's art works in which he has reproduced the remaining photographs from the Qajar period.

Bahman jalali is one of the artists who have had a significant impact on Iranian photography especially after the Islamic Revolution. The efforts of him and his wife, Rana Javadi, have been a great step in the development of Iranian photography as well as its introduction to the world; The establishment of "Akaskhane Shahr Gallery" and "Aks nameh" magazine and the restoration of the negatives of the Qajar period and the publication of photographs in a book entitled *Visible Treasure* are among the important activities of Bahman Jalali in the development of Iranian photography. Bahman Jalali's acquaintance with Tamasha magazine and publishing his photos in this magazine, as well as participating in various group competitions and exhibitions, led to his introduction to the world of photography. In 1979, with the beginning of the popular protests against the Pahlavi government, Bahman Jalali, like other Iranian and foreign photographers, photographed these revolutionary scenes. The result of his efforts, which was done in collaboration with Rana Javadi, is the publication of the book *Days of blood, Days of fire*. After the revolution, he photographed the imposed war between Iran and Iraq, and a selection

shabani.picture@gmail.com *
elnaz.etemadi@gmail.com**

of photographs of the war was published in two books entitled: *Khorramshahr and Abadan, which is fighting*.

After the end of the Iran-Iraq war, Bahman Jalali had the opportunity, in addition to documentary photography, and teaching photography in Iranian universities, to create a new transformation in the attitude of critics towards Iranian photography. He revived Iranian photography by establishing a Akaskhane Shahr Gallery, repairing glass negatives of the Qajar period in Golestan Palace, As well as the publication of the Aks nameh magazine, revived Iranian photography. During the printed the "Visible Treasure", Jalali decided to create the collection of "The Image of Imaginations". The collection of "the image of imagination" was a completely different work from all his photographs. The photos in this time were not taken by Bahman Jalali's camera, and appropriated by him. The collection of photomontages and photo collages of "Image of Imagination" includes collages such as combining Qajar period photographs with Pahlavi period photographs; combining Qajar women images with a photo from the painting gallery entitled "Red", as well as two other collections of combining women photographs with mirrors and combining the same photographs by flowers.

Objectives: The Genre change in the works of Bahaman Jalali is one of the topics that has considered by some critics and fan of this artist, both during his life time and after his death.

Research questions: Now there is a question, what are the values, social and cultural conditions cause to create such works by Bahman Jalali? Most artists create their works influence of cultural, social, political, etc. conditions in the society, and with each change in the conditions of the society, the style and the genre of the artist also changes. But achieving such an answer requires research by a particular approach or method

Research Method: Considering the focus of the iconology on historical, social, political, artistic documents, etc., and comparing the changes of an icon during different periods, and according to the purpose set in this research, the writers have found the iconology approach as one of the most appropriate approaches, Among the approaches of art history. This approach is one of the few approaches in art history that focuses on the context of production to discover the form of works of art to explore history, culture, philosophy, art, myths, etc. The focus of the iconology approach is on the study of written and visual texts simultaneously with the work of art, it also studies the works from a political, cultural and social perspective according to the context of art production. For this reason, today, despite the shortcomings of this approach, it has been considered as one of the best methods of interpreting and finding the content of works of art by many art historians and philosopher of the last century.

Conclusion: Aiming to focus as much as possible, collection of "Flowers" Has been selected of "imagine of imagination" collection in this article, use the flowers as an icon to find symbolic values of society, the time place situations that effect to create these art works. The method of researching used in this article, is descriptive - analytical. Similarly Data collected in based on library resources, archive files and file studies.

Keywords: Bahman Jalali, iconology, photography, flower, Qajar photos

References

Abdi, Nahid, 1391, an introduction to iconology, first, Tehran, Sokhon Publishing House

Archer, Makel, 2013, Ketayoun Yousefi, art after 1960, fourth, Tehran, artist's career

Etemadi, Elham, spring and summer 2016, "Investigating the iconography approach in dealing with painting in the Iranian pre-modern era", Tehran, Basics of visual arts, 3

Etemadi, Elham. *Sani' ol-Molk, The Thousand and One Nights and the Persian Art of Book Illustration: A Study in Iconography and Semiotics* (Leuven: Leuven University, 2015

Garami, Bahram, 1388, Flowers and plants in a thousand years of Persian poetry, Tehran, Sokhon

Garami, Bahram, 2018, Flowers and plants in Saadi's poetry, Tehran, Literature and Languages

Hafez, Shamsuddin Mohammad, 2013, Divan Hafez, Allameh Mohammad Qazvini, 1st, Tehran, Payam Adalat

https://basijnews.ir/fa/news

https://filmnet.ir/film/1461

https://www.dw.com/fa-ir/opinion/a-47358210،

https://www.ldoceonline.com/dictionary/on-line

https://www.merriam-webster.com/dictionary/icon#synonyms

https://www.parsigoo.com/

goto/5398/%d8%ae%d9%84%d8%a7%d8%b5%
Jalali, Bahman, 1377, Ganj Pidada, first, Tehran, cultural research office
Javadi, Rana, 1388, "The Chronicle of Bahman Jalali's Life", Photographic, No. 30
Miner, Vernon Hyde, 1387, History of Art History, Massoud Ghasemian, Tehran, Farhangistan Art Academy Publications
Moskob, Shahrokh, 1351, Sog Siavash, Tehran, Kharazmi Publications
Nasri, Amir, 2017, image and word: approaches to iconography, second, Tehran, Chashmeh Publishing
Nasri, Amir, first year of winter 2013, "Reading the image from Ervin Panofsky's point of view", Kimyai Honar Quarterly,
Netaj Majed, Atieh; Aminifar, Fatemeh, 2019, "Analysis of portraits of women in the Qajar period, Tehran, New Achievements in Humanities Studies"
Pakbaz, Rouyin, 1387, Iranian painting from ancient times to today, 6th, Tehran, Zarin and Simin
Panofsky, Erwin, *meaning in the visual arts*, 1955, A Doubleday Anchor Book, United states of America,
Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology,* 1939, Oxford university press, united states of America
Saadi, Mosleh bin Abdullah, 1385, Kaliat Saadi, Mohammad Ali Foroughi, Tehran, Hormes
Saeb Tabrizi, 1364, Mohammad Ali, Kaliat Saeb, Tehran, Tolo
Shaygan, Dariush, 2018, "Recovered Aura", Photobook, No. 30
Varij-Kazemi, Abbas, Javadi Yeganeh, Mohammad Reza, 2015, "Analysis of the content of movies after the Islamic revolution about the attitude towards women", Strategic Studies of Women, no.

مقدمه و بیان مسئله

بهمن جلالی (۸۸-۱۳۲۳ هجری شمسی/۲۰۱۰-۱۹۴۴ میلادی) عکاس معاصر ایران، از جمله هنرمندانی است که تاثیر چشمگیری بر عکاسی ایران بخصوص عکاسی بعد از انقلاب اسلامی گذاشته‌است. تلاش‌های وی و همسرش، رعنا جوادی (۱۳۳۲ هجری شمسی/ ۱۹۵۳ میلادی)[۱]، قدم بزرگی در پیشرفت عکاسی ایران و همچنین معرفی آن به جهان بوده است؛ تاسیس «عکاسخانه شهر» و نشریه «عکسنامه» و ترمیم نگاتیوهای دوره قاجار و چاپ عکس‌ها در کتابی با عنوان *گنج پید/* از جمله فعالیت‌های مهم بهمن جلالی در رشد عکاسی ایران به حساب می‌آید. آشنایی بهمن جلالی با مجله تماشا[۲] و چاپ عکس‌های وی در این نشریه و همچنین شرکت در مسابقات و نمایشگاه‌های گروهی مختلف منجر به معرفی بیش از پیش او به دنیای عکاسی گردید.[۳] سال ۱۳۵۷ هجری شمسی / ۱۹۷۹ میلادی با شروع اعتراضات مردمی برعلیه حکومت پهلوی، بهمن جلالی نیز همچون دیگر عکاسان ایرانی و خارجی به عکاسی از این صحنه‌های انقلابی پرداخت. حاصل تلاش‌های وی که با همکاری رعنا جوادی صورت گرفت، کتاب مصور *روزهای خون روزهای آتش* می‌باشد. وی پس از انقلاب به عکاسی از جنگ تحمیلی ایران و عراق پرداخت، و گزیده عکس‌های جنگ در دو کتاب با عناوین: *خرمشهر* و *آبادان که می‌جنگد* به چاپ رسیدند.

پس از پایان یافتن جنگ ایران و عراق، بهمن جلالی فرصتی یافت تا علاوه بر عکاسی مستند، و تدریس عکاسی در دانشگاه‌های ایران تحولی جدید در نگرش منتقدان به عکاسی ایران پدید آورد. وی با تأسیس عکاسخانهٔ شهر، ترمیم نگاتیوهای شیشه‌ای دوران قاجار در کاخ گلستان، و همچنین انتشار فصل‌نامه تخصصی عکسنامه، جانی دوباره به عکاسی ایران بخشید. بهمن جلالی پس از ترمیم نگاتیوهای دوران قاجار تصاویر را در کتابی با عنوان *گنج پید/* در سال ۱۳۷۷ هجری شمسی/ ۱۹۹۸ میلادی چاپ کرد، روی هم قرار گرفتن تصاویر کتاب مذکور در هنگام تست چاپ، منجر به خلق فتومونتاژها و فتوکلاژهایی با عنوان مجموعهٔ «تصویرخیال» گشت (ربانی، راشدی، ۱۳۸۷). مجموعه عکس‌های «تصویرخیال» اثری کاملا متفاوت از تمامی آثار وی بود؛ عکس‌هایی که این‌بار دوربین جلالی دلیل ثبت آن‌ها نبود، بلکه توسط وی از آن خودسازی[۴] شده‌بودند. مجموعه فتومونتاژها و فتوکلاژهای «تصویر خیال» شامل کلاژهایی همچون ترکیب عکس‌های دوره قاجار[۵] با عکس‌های زمان پهلوی،[۶] ترکیب تصاویر زنان قاجاری با عکسی از تابلوی عکاسخانه چهره‌نگار با عنوان «قرمز»، همچنین دو مجموعه دیگر از ترکیب عکس‌های زنان با آینه و ترکیب همان عکس‌ها با گل هستند (تصاویر ۱، ۲، ۳، ۴ و ۵).

خلق چنین آثاری توسط عکاسی هم‌مانند بهمن جلالی که سال‌ها عکس‌های مستندی چون عکس‌های انقلاب، جنگ، ... را ثبت کرده‌است، جای تامل دارد. در این راستا این سئوال مطرح می‌گردد که چگونه ارزش‌ها نمادین آن زمان جامعه‌ی ایرانی منجر به خلق این آثار بهمن جلالی گشته‌است؟ برای پاسخ به این سوال‌ها بدون شک نیازمند روش و رویکردی هستیم تا بتوان توسط آن و با تکیه بر شرایط اجتماعی و فرهنگی آن زمان دلایل خلق چنین مجموعه‌ای را یافت. با توجه به هدف مطرح شده در این پژوهش نگارنده از میان رویکردهای تاریخ هنری که با تکیه بر آثار تصویری به بررسی شرایط اجتماعی و فرهنگی زمینه تولید اثر می‌پردازد، رویکرد آیکونولوژی[۷] را به عنوان یکی از مناسب‌ترین رویکردها یافته‌است. این ادعا بر این اساس استوار می‌باشد که

این رویکرد یکی از معدود رویکردهای تاریخ هنری است که با تمرکز بر زمینه تولید[8] اثر برای کشف معنا و مضامین از دل فرم آثار هنری به کاوش در تاریخ، فرهنگ، فلسفه، هنر، اسطوره‌ها و ... می‌پردازد؛[9] تمرکز رویکرد آیکونولوژی در بررسی متون نوشتاری و تصویری همزمان با اثر هنری است و همچنین آثار را با توجه به زمینه‌های تولید اثر هنری، از منظر سیاسی، فرهنگی و اجتماعی، مورد مطالعه قرار می‌دهد. به همین دلیل امروزه، علی‌رغم کاستی‌های این رویکرد، به عنوان یکی از بهترین روش‌های تفسیر و یافتن محتوای آثار هنری مورد توجه بسیاری از مورخان هنر و متفکران قرن اخیر قرار گرفته‌است.

در اینجا لازم به ذکر است که وسعت پنج مجموعه‌ای که بهمن جلالی با عنوان «تصویرخیال»[10] خلق کرده‌است به قدری است که در قالب این پژوهش نمی‌گنجد و نیاز به تحریر متنی فراتر از یک مقاله را دارد. از این رو در این پژوهش تنها به بررسی مجموعه‌ی کلاژهای تصاویر زنان قاجار با گل‌ها، از پنج مجموعه عکس «تصویرخیال» پرداخته می‌شود. پژوهش پیش رو در سه بخش ارائه می‌گردد: در بخش اول به بررسی پیشینهٔ پژوهشی آثار مرتبط با موضوع این مقاله پرداخته خواهد شد، بخش دوم گذری اجمالی بر چیستی رویکرد آیکونولوژی می‌باشد و بخش سوم خوانش آیکونولوژیک مجموعه گل‌ها و تصاویر زنان قاجاری است.

روش پژوهش

روش تحقیقی که در این پژوهش، توسط پژوهشگر منتخب گشته‌است، به صورت توصیفی- تحلیلی است، و چنانچه مطرح شد، در تحلیل آثار هنرمند از رویکرد آیکونولوژی نیز استفاده می‌شود. همچنین گردآوری اطلاعات بر بنای منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی، همچون کتاب، مقاله و فیلم‌های مستند می‌باشد. همچنین برای نیل به این مقصود گردآوری اطلاعات به صورت میدانی، که شامل مصاحبه با رعنا جوادی همسر هنرمند می‌باشد، نیز صورت گرفته‌است.

پیشینهٔ پژوهش

فن عکاسی در ایران تقریبا همگام با اختراع آن، سه سال پس از ثبت اختراع دوربین عکاسی توسط ژاک لویی مانده داگر[11] آغاز شد،[12] و در طی گذشت ۱۷۹ سال عکاسی در ایران، مقالات و کتب فراوانی در خصوص عکاسی به چاپ رسیده‌اند، که اغلب آنها ترجمه‌ی متون خارجی هستند. تعداد معدودی مقاله‌های ژورنالیستی در خصوص عکاسان ایرانی نوشته شده است که اغلب آنها به زندگی‌نامه و شرح آثار این عکاسان پرداخته‌اند. در دهه دوم پس از انقلاب با تاسیس و انتشار فصلنامه‌ی *عکس‌نامه* تحولی در مباحث نظری عکاسی ایجاد گشت و در نتیجه مقالاتی در خصوص تحلیل برخی آثار عکاسان نامدار ایران به چاپ رسید. در خصوص بهمن جلالی نیز مقالاتی در نشریه‌هایی همچون *عکس* و *عکس‌نامه* به چاپ رسیده‌اند که بسیاری از این مطالب مصاحبه‌هایی با شخص بهمن جلالی در خصوص آثار وی بوده‌اند. از مقالاتی که در خصوص تحلیل عکس‌های بهمن جلالی نگاشته شده‌اند می‌توان به «از دست رفتگی اندوهبار» نوشته‌ی علی اصغر قره‌باغی ۱۳ اشاره کرد که در آن آثار بهمن جلالی به دو گروه تقسیم شده‌است، عکس‌هایی که توسط دوربین عکاسی شده‌اند و تصاویری که بهمن جلالی از نگاتیوهای دوره‌های پیشین برگرفته است. در این مقاله بیشتر به معرفی آثار بهمن جلالی پرداخته شده و در آن تحلیلی مختصر از آثار وی نیز ارائه گردیده است. مقالهٔ «خواست صلح در عکس جنگ» نوشته مهران مهاجر ۱۴ نیز تحلیل کوتاهی از عکس‌های دوران جنگ ایران و عراق بهمن جلالی است.

در سه مقاله با عنوان‌های «خیابان دوطرفه: سفر با تاریخ در عکس‌های بهمن جلالی» به قلم استیسی جم اسکایولر[15]، «هاله‌ی بازیافته» نوشته داریوش شایگان[16] و «خاطره، تخیل و عکاسی: تصویرخیال» اثر کارمن پرز گنزالس[17] به نقد و بررسی مجموعه فتومونتاژها و فتوکلوژهای مجموعه «تصویرخیال» پرداخته شده است. علی‌رغم شیوایی بیان و نکته سنجی محققین، و تاکید بر آیکون‌هایی همچون آینه و رنگ قرمز در فتوکلاژها و فتومونتاژها، در هیچ یک از این مقالات اشاره‌ای به رویکرد و روش مشخصی برای نقد و تجزیه و تحلیل این مجموعه نشده‌است. از طرفی، بر اساس پژوهش‌های نگارنده تاکنون هیچ مطلبی در خصوص به‌کارگیری رویکرد آیکونولوژی در نقد و بررسی عکس منتشر نشده‌است؛ عدم وجود تحقیقی منسجم و آکادمیک به زبان فارسی و یا انگلیسی برای بررسی تصاویر عکاسی شده با استفاده از رویکرد آیکونولوژی، درحالی که می‌تواند یکی از محاسن

تصویر۱، بهمن جلالی، سیاه و سفید، ۱۳۷۸.
Figure1, Bahman Jalali,black & White,2000
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

تصویر۲، بهمن جلالی، قهوه‌ای، ۱۳۷۸.
Figure2, Bahman Jalali,Brown, 2000
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

تصویر۳، بهمن جلالی، قرمز، ۱۳۷۸.
Figure3, Bahman Jalali ,Red, 2000
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

تصویر۴، بهمن جلالی، اینه، ۱۳۷۸.
Figure4,Bahman Jalali, Mirror, 2000
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

این پژوهش به حساب بیاید، از طرفی به عنوان یکی از دشواری‌های اصلی این پژوهش نیز می‌باشد.[۱۸]

در این راستا ضرورت ایجاب می‌کند قبل از پرداختن به تحلیل آثار بهمن جلالی در بخش ابتدایی این پژوهش، به اختصار به رویکرد آیکونولوژی و نظریات اروین پانوفسکی[۱۹] پرداخته شود، سپس با استفاده از روش پیشنهادی پانوفسکی به خوانش آیکونولوژیک فتوکلاژهای بهمن جلالی پرداخته خواهد شد.

۱. رویکرد آیکونولوژی

رویکردی که امروزه با عنوان آیکونولوژی شناخته شده‌است میراث پژوهش‌های پانوفسکی است که پس از گذشت زمانی نزدیک به یک قرن با فرازها و فرودها و همچنین نقدهای بسیار، امروزه نیز مورد تایید و استقبال نظریه‌پردازان و منتقدان هنری است،[۲۰] زیرا آیکونولوژی از جمله رویکردهایی است که برای بررسی یک اثر به کاوش در زمینه‌ی تولید و متن تصویری[۲۱] اثر هنری می‌پردازد؛ یک اثر هنری تحت تاثیر شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی

تصویر۵، بهمن جلالی، زنان قاجاری و گل‌ها، ۱۳۷۸.
Figure5, Bahman Jalali, Qajar women & flowers
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

تصویر۶، بهمن جلالی، زنان قاجاری و گل‌ها، ۱۳۷۸.
Figure6, Bahman Jalali, Qajar women & flowers
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

زمان تولید اثر، چه به صورت آگاهانه، چه ناآگاهانه شکل می‌گیرد، بنابراین درک معنای نهفته در اثر هنری بدون مطالعه‌ی این شرایط غیر ممکن خواهد بود (Etemadi, 2015: 53).

برای کاوش در متن تصویری و درک ارزش‌های نمادین، پانوفسکی رویکردی ارائه داده که در آن «آیکون» به عنوان واحد تولید معنا در یک اثر هنری مورد بررسی قرار می‌گیرد. با توجه به اهمیت واحد تولید معنا در استفاده از رویکرد آیکونولوژی، پیش از بررسی سه مرحلهٔ وابسته به این رویکرد، معرفی و مشخص نمودن چارچوب آیکون به عنوان واحد تولید معنا، ضروری به نظر می‌رسد. با این که هیچ تعریف شفاف و واحدی بین تمامی پژوهشگران این رویکرد وجود ندارد، اما آیکون را می‌توان «اجزای مصور شده‌ای دانست که منتقل کننده یک مفهوم، یادآور یک فرد، یک شی و یا یک داستان باشد» (اعتمادی، ۱۳۹۶، ۵۲). در واقع آیکون، آن متن تصویری قرادادی است که طی سال‌ها و شاید قرن‌ها به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه توسط هنرمند در اثر هنری به کار گرفته شده‌است. در این راستا پس از مشخص شدن آیکون در اثر هنری برای دریافت معنای آیکون و در نهایت تفسیر چرایی‌های وابسته به آن، آیکون مورد نظر در سه مرحله‌ی پیشاآیکونوگرافی[۲۲]، آیکونوگرافی[۲۳] و آیکونولوژی مورد بررسی قرار می‌گیرد. گذر از این سه مرحله، مسیری است که پژوهشگر از فرم اثر به محتوی آن طی می‌کند تا به ارزش‌های نمادین نهفته در آن اثر دست‌یابد؛ مرحله اول پیشاآیکونوگرافی یا مرحله‌ی توصیف و چگونگی است، مرحله‌ی دوم آیکونوگرافی تشخیص[۲۴] یا چیستی آیکون مورد بررسی قرار می‌گیرد و مرحله‌ی سوم آیکونولوژی است که در این مرحله به تفسیر و چرایی آنچه در مراحل قبل مشخص شده پرداخته می‌شود. لازم به ذکر است چنانچه پانوفسکی خود نیز بیان می‌کند دو مرحله آیکونوگرافی و آیکونولوژی در مواردی به طور دقیق و مجزا قابل شناسایی و تفکیک نمی‌باشند (Panofsky, 1955, 39)، از این رو با وجود توضیحات مبنی بر تفکیک مراحل سه‌گانه پانوفسکی، برای جلوگیری از هرگونه ابهامی در این پژوهش به مرز بندی دقیق و مشخص مراحل پرداخته نخواهد شد.[۲۵]

۲. خوانش آیکونولوژیک تصاویر

چنانچه بیان شد، بهمن جلالی پس از اتمام جنگ در دهه‌ی سوم کاری خویش به بازسازی نگاتیوهای شیشه‌ایی دوران قاجار در کاخ گلستان مشغول شد، و در حین چاپ این تصاویر در کتاب گنج پید/ به ترکیب این تصاور با عکس‌های دوران دیگر و عناصری همچون آینه و گل پرداخت. مجموعه‌ای که بهمن جلالی از ترکیب گل با عکس‌های زنان قاجاری در این دوران خلق نمود در این پژوهش با استفاده از رویکرد آیکونولوژی، در سه بخش فتوکلاژهای گل و تصاویر زنان قاجاری، زنان و گل‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهند گرفت.

۲-۱. فتوکلاژهای گل و تصاویر زنان قاجاری

بنا بر آنچه گفته شد، مرحله پیشاآیکونوگرافی با توصیف صرف مجموعه فتوکلاژهای بهمن جلالی (تصاویر ۶، ۷، ۸،

تصویر۷، بهمن جلالی، زنان قاجاری و گل‌ها، ۱۳۷۸.
Figure7, Bahman Jalali, Qajar women & flowers
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

تصویر۸، بهمن جلالی، زنان قاجاری و گل‌ها، ۱۳۷۸.
Figure8, Bahman Jalali, Qajar women & flowers
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

۹) آغاز می‌شود. این مجموعه کلاژهایی از تصاویر سیاه و سفیدی از پرتره‌های زنان قاجاری است، که بهمن جلالی با عکاسی مجدد از ترکیب عکس‌های دوره قاجار، یعنی نگاتیوهای یافته شده از کاخ گلستان، با گلبرگ‌هایی که روی شیشه قرار داده، بدست آورده‌است. با تکیه بر نوع پوشش زنان و البسه آنان می‌توان گفت در برخی تصاویر زنان عکاسی شده مربوط به طبقه اشراف و دربار بودند و در تعدادی از این عکس‌ها نیز زنان وابسته به طبقه عوام به نظر می‌آیند. در این تصاویر زنان و یا بخشی از تصویر آنان با گل‌های بنفشه و شقایق به صورت کامل یا گلبرگ‌های پرپر شده پوشانده شده‌اند.

بهمن جلالی برای ایجاد این تصاویر گلبرگ‌ها را بین یک شیشه و عکس قرار می‌داد تا گل یا گلبرگ‌ها به عکس بچسبند (تصاویر ۹ و ۱۰). در بعضی از این تصاویر گلبرگ‌ها را روی شیشه قرار می‌داد و بین شیشه و عکس فاصله ایجاد می‌کرد تا از بین این فاصله نور عبور کند.[۲۶] عبور نور از بین شیشه و عکس باعث ایجاد حالتی پشت‌نما[۲۷] و شفاف در گلبرگ‌ها شده‌است، طوری که مقداری از محتوای عکس از زیر گلبرگ‌ها دیده می‌شود (تصاویر ۶، ۷ و ۸). گل‌ها و

تصویر۹، بهمن جلالی، زنان قاجاری و گل‌ها، ۱۳۷۸.
Figure9, Bahman Jalali, Qajar women & flowers
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

تصویر۱۰، بهمن جلالی، زنان قاجاری و گل‌ها، ۱۳۷۸.
Figure10, Bahman Jalali, Qajar women & flowers
http://www.silkroadartgallery.com/bahman-jalali

تصویر ۱۱، صنیع الملک، خورشید خانم، ۱۲۲۲.

Figure 11: Sani‘ ol-Molk, Portrait of Khorshid Khanum, 1843, watercolor on paper, 19x25 cm, private collection, France. From: The Life and Works of Sani‘ Ol-Molk: Abol-Hassan Ghaffari 1814 1866-. Tehran: Iran University Press, 2003. Colored figure 76.

گلبرگ‌ها معمولا قسمت‌هایی از بدن فیگورها یا چهره‌ی زنان را پوشانده است. رنگ گل‌هایی که استفاده شده زرد، قرمز و در بعضی موارد بنفش هستند، و حالتی پژمرده یا خشک دارند. در این مجموعه عکس با تصاویر زنانی، بدون پوشش سر و در مواردی با حجاب، مواجه هستیم که گاه خیره به دوربین و گاه خیره به جهت دیگر در مقابل دوربین قرار گرفته‌اند و اغلب دارای نگاه‌هایی سرد و بی‌روح می‌باشند. زمینه تصاویر اغلب تیره و بعضی با زمینه روشن عکاسی شده‌اند. اغلب عکس‌ها رنگمایه‌ای زرد دارند و بعضی رنگمایهٔ ارغوانی، که این رنگ زرد و ارغوانی غالب بر تصاویر، گواهی بر کهنه و قدیمی بودن تصاویر است (تصاویر ۸ و ۹).[۲۸]

در زمان ناصرالدین شاه، به دلیل علاقه شاه به فرهنگ و هنر اروپا و مهم‌تر از همه علاقه وی به عکاسی از چهره‌ی زنان باعث شد تا چهره‌ی زنان به عنوان موضوع اصلی نقاشی و عکاسی در آن دوران باب شود. به بیانی دیگر، در دوران ناصرالدین شاه علی‌رغم قراردادهای اجتماعی مرسوم آن زمان، به دلیل آشنایی با فرهنگ غرب، شاهد تمایل به تغییر پوشش زنان و همچنین ثبت چهره‌ی آنان در عکس و نقاشی هستیم. طبیعتا این موضوع با استقبال زنانی ساختارشکن، همچون خورشید خانم (تصویر شماره ۱۱)، دختر عمه صنیع‌الملک[۲۹]، و یا انیس الدوله (تصویر شماره ۱۲)، همسر ناصرالدین شاه، روبرو شد (نتاج مجد و امینی‌فر، ۱۳۹۹).

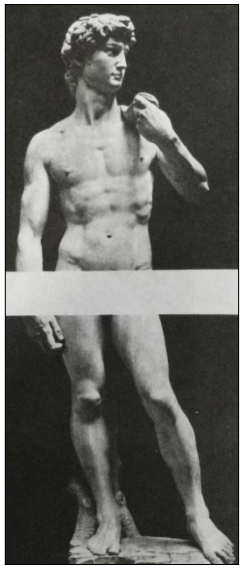
با کمی تأمل در این تصاویر و مقایسه‌ی آن‌ها با عکس‌های دیگر مجموعه‌ی «تصویرخیال»، متوجه می‌شویم که در دو مجموعه‌ی اول «سیاه و سفید» و «قهوه‌ایی» شاهد حضور تصاویری از مردان و زنان قاجاری می‌باشیم، این در حالی است که در سه مجموعه‌ی دیگر، «قرمز»، «تصویر زنان قاجاری با گل» و «تصویر زنان قاجاری با آینه»، فقط از تصاویر زنان قاجاری در کلاژها استفاده شده‌است (تصاویر ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹ و ۱۰). دیدن تصاویر زنانی که چهره یا قسمتی از بدنشان با گلبرگ پوشیده شده، دلایلی که منجر به تمرکز هنرمند در این مجموعه تنها بر روی تصاویر زنان قاجاری و یا استفاده از گل به صورت کلاژ در در آن‌ها شده‌است را مطرح می‌سازد.[۳۰] برای پاسخ به چرایی موارد مطرح شده باید به جستجو در ریشه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زمان حیات هنرمند و خلق اثر پرداخته شود تا بتوان به کشف احتمالی معنای نهفته در آن دست یافت.

۲-۱-۱. زنان

برای دست‌یابی به پاسخی برای دلایل تمرکز هنرمند در این مجموعه بر روی تصاویر زنان قاجاری می‌توان به تشابه یا تفاوت‌های فرهنگی زمان خلق این مجموعه توسط بهمن جلالی و دوران ثبت این عکس‌ها در دوران قاجار اشاره کرد. از این رو لازم به توضیح است که با شروع حکومت قاجار، تا زمان سلطنت ناصرالدین شاه، نقاشی از چهره‌ی زنان به عنوان موضوع اصلی نقاشی بسیار کم‌رنگ شد؛ به عنوان مثال در دوره فتحعلی شاه، بیشتر با پرتره‌های شخص شاه و درباریان مواجه هستیم (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۵۳).[۳۱] از طرفی بعد از انقلاب اسلامی با وجود این‌که زنان در اجتماع و سیاست حضور فعال داشتند ولی به لحاظ اعتقادات مذهبی چهره‌ی زنان کمتر به تصویر کشیده می‌شد و در خیلی مواقع استفاده عکس زنان یک سنت شکنی غیر اخلاقی و دینی به حساب می‌آمد. به عنوان مثال، در آگهی‌های ترحیم بانوان از تصاویر آن‌ها به طور عرفی پرهیز می‌شد، این در حالی است که آگهی فوت مردان همیشه با تصویر فرد متوفی چاپ می‌شود.[۳۲] اما زمان خلق مجموعه‌ی «تصویرخیال» سال‌های بین ۱۳۷۷-۸۸ هجری شمسی/۱۹۹۸-۲۰۰۹ میلادی شاهد تغییر

تصویر۱۲، ناصرالدین شاه، انیس الدوله، ۱۲۵۰، کتاب تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام ایران، ۳۲.

Figure12, Naser al-Din Shah Qajar, Anisodole, 1871, History of photography & pioneer photographers of Iran book ,32



تصویر۱۳، میکلانژ، داوود، ۱۵۰۱-۱۵۰۴، ۵۴۰س‌م، نگارخانه آکادمی فلورانس، هنر در گذر زمان، هلن گاردنر.

Figure13, Michelangelo, David, 15041501-, Gallery of the Academy of Florence, Art throw the ages, Helen Gardner

سیاست‌های دولتی و اجتماعی نسبت به حضور زنان در جامعه و تغییر شرایط پوشش آنان پس از جنگ تحمیلی هستیم؛ در اواخر دهه‌ی دوم انقلاب به دلیل ارتباط با دیگر کشورها و تغییر سیاست‌های بین‌المللی ایران، شاهد تغییر جایگاه زنان در جامعه می‌باشیم.[۳۳]

این وجه تشابه در تغییر جایگاه زنان در دوران قاجار و همچنین زمان خلق این مجموعه توسط بهمن جلالی را می‌توان عامل موثری در انتخاب چهره‌ی زنان در این تصاویر دانست. به عنوان نمونه در تصویری از مجموعه «تصویرخیال» شاهد حضور زنی با یک ساز سنتی در دوران قاجار می‌باشیم، این در حالی است که در تاریخ هنر ایران به سختی نامی از زنان موسیقیدان و هنرمند ایرانی ثبت شده‌است و اگر اشاره‌ای هم شده باشد بسیار محدود و گذرا است. به بیانی دیگر، هم در دوران خلق تصاویر زنان، یعنی زمان ناصرالدین شاه و هم دهه‌ی دوم پس از انقلاب اسلامی، وجود عوامل خارجی باعث تغییر سیاست‌ها نسبت به حضور زنان در جامعه و توجه بیشتر هنرمندان به تصاویر زنان گردیده‌است. در هر دو زمان ارتباط ایران با کشورهای اروپایی و دیدن تصاویر زنان در نقاشی‌ها و عکس‌های دیگر کشورها، باعث شده تا تصویر زنان ایرانی که تا قبل از حکومت ناصرالدین شاه در دوره‌ی قاجار و بعد از انقلاب اسلامی تا دهۀ دوم انقلاب که به ندرت قابل مشاهده بودند، بیش از پیش مورد توجه هنرمندان قرار گیرند.

۲-۱-۲. گل‌ها

با تمرکز بر مجموعه عکسی که بهمن جلالی با ترکیب گل‌ها و گلبرگ‌ها با پرترهای زنان قاجار باز تولید کرده است، متوجه تکرار پوشیده شدن قسمت‌هایی از بدن فیگورها با گلبرگ‌ها می‌شویم. در ابتدا این پوشیدگی، با توجه به زمینه تولید این آثار در دوران پس از انقلاب اسلامی فرضیه سانسور و حذف تصاویر از کتب و فیلم‌ها را در ذهن مخاطب تدایی می‌کند؛ پس از انقلاب اسلامی نه تنها چهره‌ی زنان بی‌حجاب بلکه تصاویری که با آداب و سنن اسلامی منافاتی داشتند نیز از کتاب‌ها، عکس‌ها و فیلم‌ها حذف می‌شدند یا قسمت‌هایی از آن تصویر با شطرنجی شدن یا پوشیده شدن توسط رنگ سانسور می‌گشتند (تصویر۱۳). اما این فرضیه با تکیه بر دو دلیل قابل اتکا نمی‌باشد. اولا، گل بر روی قسمتی از تصویر قرار گرفته‌است که فیگور در آن بخش کاملا پوشیده است. این در حالی است که به طور مثال بخش‌های از بدن زنان به طور واضح در این عکس‌ها دیده می‌شود. دوما، در بعضی دیگر از عکس‌ها، گلبرگ‌ها به قدری نازک هستند که بخش پنهان شده تصویر در زیر آنها کاملا مشخص است (تصاویر۶، ۷، ۸ و ۱۰). از این رو، طبیعتا فرضیه اول با تکیه بر این دو مورد در این تصاویر نقض می‌گردد.

فرضیۀ دیگری که با دیدن این مجموعه به ذهن

تصویر ۱۴، اکبر ناظمی، انقلاب به روایت اکبر ناظمی، ۱۳۵۷، ۳۶×۲۴ مم، نشرسوره مهر.
Figure14, Akbar Nazemi, Narrated Revolution by Akbar Nazemi

مخاطب احتمالا خطور می‌کند به کار بردن گل‌ها و گلبرگ‌ها برای تزیین و زیبا ساختن تصاویر است. در بسیاری از مراسم‌ها و آداب و سنن ایران گل برای تزیین ماشین، خانه، شهر، و ... استفاده می‌شود. برای مثال در لحظهٔ پیروزی انقلاب اسلامی، در سال ۱۹۷۹ میلادی/ ۱۳۵۷ هجری شمسی خیابان‌های تهران و بسیاری از شهرهای ایران برای ورود امام خمینی (ره) با گل تزیین شده بودند (تصویر۱۴). همچنین از زمانی که اتومبیل به ایران وارد شده تا به امروز، برای مراسم عروسی، ماشین عروس و داماد را به گل می‌آرایند. همچنین این عکس‌ها می‌توانند یادآور سنتی باشند که در برخی شهرهای ایران با هدف خشک کردن و پرس کردن گلبرگ‌های گل، آن‌ها را در لابه‌لای صفحات قرآن قرار می‌دهند. حال این سئوال مطرح می‌شود که آیا هنرمند گل را تنها برای یک تزیین ساده در این ترکیب بکار برده‌است؟ یا هدف از این انتخاب بیان یک مفهوم، یک فرهنگ یا یک سنت است؟

بهمن جلالی هنرمند قرن بیست و یکم میلادی/ چهاردهم هجری شمسی است که این تاریخ مقارن با دوران اوج هنر معاصر در جهان، و رواج هنر مفهومی ۳۴ است. دورانی که اثر هنری، و هنرمند به عنوان خالق اثر، مورد توجه جهان هنر نیستند، بلکه مفهومی که هنرمند بیان می‌کند دارای بیشترین اهمیت است (آرچر، ۱۳۹۲، ۸۵). مسلما این کلاژها در این دوران تنها یک تزیین صرف نبوده و برای یافتن معنای احتمالی آن باید به بررسی نوع گل‌هایی که انتخاب شده‌اند و مفهومی که این گل‌ها در فرهنگ و ادبیات ایران دارند پرداخت. بهمن جلالی برای این مجموعه بیشتر از گل بنفشه زرد و بنفش (تصاویر ۸ و۹) و در برخی گل شقایق استفاده کرده۳۵ (تصویر۱۰) که از جمله گل‌هایی هستند که در بیشتر مناطق ایران یافت می‌شوند. بهرام گرامی[۳۶] در طی یک تحقیق گسترده در ادبیات و شعر فارسی نقش و مفهوم گل و گیاهان را در اشعار بنام ایران بررسی کرده‌است، که حاصل این تحقیق کتاب *گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی* است. گرامی در چند بیتی از شعرای بنام ایرانی از گل شقایق چون داغِ بر دلِ خونین نشسته از فراغ و یا غم از دست دادن و خون شدن دل را استنباط کرده‌است (گرامی، ۱۳۸۹، ۴).

همچون شقایقم دل خونین سیاه شد
کان سرو نو برآمده از بوستان برفت
(سعدی، ۱۳۸۵، ۹۴۹)

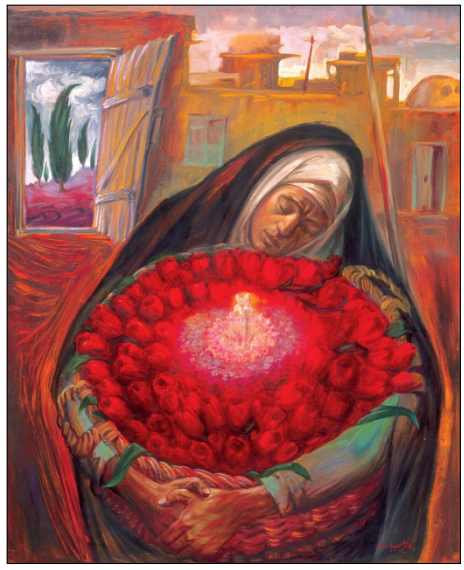
ای گل تو دو داغ صبوحی کشیده‌ای
ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم
(حافظ، ۱۳۹۳، ۲۴۴)

و یا:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم
که شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان
(حافظ، ۱۳۹۳، ۲۵۹)

چو لاله در این باغ ندانم به چه تقصیر
بر داغ نهادند بنای جگرم را
(صائب تبریزی، ۱۳۶۴، ۹۱)

مثالی دیگر از مفهوم گل شقایق، نقاشی «چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد» اثر کاظم چلیپا که در این اثر نیز شقایق اشاره به شهادت دارد (تصویر۱۵). شقایق و لاله در ذات و نوع پرورش هیچ قرابتی ندارند ولی به دلیل شباهت ظاهری، رنگ قرمز گلبرگ‌ها و لکه‌ی سیاه در قعر



تصویر۱۵، چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد، کاظم چلیپا، ۱۳۶۳، ۱۶۰×۱۳۰ س‌م، کتاب نقاشی انقلاب، مرتضی گودرزی (دیباج)، ۱۳۹۰، ۲۴۶

Figure15, Kazem Chalipa, 1985, 130×160cm, Revolution's painting book,Morteza Godarzi, 2012, 246

گلبرگ‌ها که به مانند داغی است بر دل، هر دو به عنوان نشانی از شهادت یا مرگ عزیزی به کار می‌روند (گرامی، ۱۳۹۸، ۴). گل بنفشه نیز به دلیل داشتن رنگی کبود و ساقه خمیده گلی سر به زیر است و به همین دلیل نشانه فروتنی، تواضع، رکوع رفتن، سر به زانو نهادن، غمگین بودن و سوگوار بودن است (گرامی، ۱۳۸۸، ۴۰). وجه مشترک بین معنای گل شقایق و بنفشه در ادبیات فارسی، غمگین بودن و داغ بر دل داشتن است. در این راستا می‌توان به ابیاتی از حافظ و همچنین پروین اعتصامی که این تشابه معنایی در آن‌ها قابل دریافت است، اشاره نمود:

چنین که در دل من داغ زلف سرکش توست
بنفشه زار شود تربتم چو در گذرم
(حافظ، ۱۳۹۳، ۲۲۱)

بنفشه بر سمن بگرفت ماتم
شقایق در غم گل کرد شیون
(اعتصامی، ۱۳۹۳، ۸۰)

با توجه به معانی گل‌های بنفشه و شقایق در ادبیات و فرهنگ ایران و همچنین رسم مرسوم نهادن گل بر سر مزار مردگان در ایران،[۳۷] می‌توان گل‌های کلاژ شده بر روی عکس‌های زنان قاجاری توسط بهمن جلالی را مرثیه‌ای برای آنان دانست. مرثیه‌ای برای زنانی پیشگام و ساختارشکنی که تنها از آنها تصویری به جا مانده‌است.

نتیجه‌گیری

بهمن جلالی از شروع عکاسی تا پایان عمر به دنبال موضوع‌هایی بود تا بتواند تغییری مثبت در سیاست‌های اجتماعی دوران خود ایجاد کند، دغدغه‌ای که غالب هنرمندان بخصوص فتوژرنالیست‌ها از ثبت واقعیت دارند. آنچه در برخورد اول از انتخاب بهمن جلالی از تصویر زنان قاجاری و مرثیه‌خوانی برای این افراد به نظر می‌رسد، توجه به زنانی است که هم در دوران پس از انقلاب و همچنین در دوران قاجار به دلیل تعصب‌های مذهبی و جامعه‌ای مردسالار مورد بی‌توجهی قرار گرفته‌اند. بهمن جلالی با مجموعه‌ی «تصویرخیال» ذهن مخاطب را، از زمان حال به دوران قاجار متصل می‌کند اما برای درک این اتصال و چرایی آن و درک مفهوم این تصاویر، نیازمند به تجزیه و تحلیل و انطباق این تصاویر با متون تصویری و ادبی، فرهنگ و باورهای جامعه‌ای هستیم که اثر در آن خلق شده‌است، باورهایی که قدمتی هزاران ساله دارند و از دوران باستان تا به امروز در فرهنگ و هنر مردم ایران تکرار شده‌اند. همچنین با بررسی آیکون گل در بسیاری از آثار ادبی و هنری ایران در طول تاریخ، به مفهومی مشابه از گل مواجه می‌شویم که همه ریشه در فرهنگ و تمدن مردم ایران دارند.

منابع و مآخذ

آرچر، ماکل،۱۳۹۲، کتایون یوسفی، هنر بعد از ۱۹۶۰، چهارم، تهران، حرفه هنرمند

اعتمادی، الهام، بهار و تابستان ۱۳۹۶، «بررسی رویکرد آیکونوگرفی در مواجهه با نقاشی در دوران پیشامدرن ایرانی»، تهران، مبانی هنرهای تجسمی، ۳

پاکباز، رویین، ۱۳۸۷، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، ششم، تهران، زرین و سیمین

حافظ، شمس‌الدین محمد، ۱۳۹۳، دیوان حافظ، علامه محمد قزوینی، اول، تهران، پیام عدالت

جلالی، بهمن، ۱۳۷۷، گنج پیدا، اول، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی

جوادی، رعنا، ۱۳۸۸، «سالشمار زندگی بهمن جلالی»، عکسنامه، شماره ۳۰

ربانی، تورج، راشدی، عمید، ۱۳۸۷، فیلم مستند «عکس ناتمام»

سعدی، مصلح بن عبدالله، ۱۳۸۵، کلیات سعدی، محمد علی فروغی، تهران، هرمس

شایگان، داریوش، ۱۳۸۸، «هالهٔ بازیافته»، عکسنامه، شماره۳۰

صائب تبریزی، ۱۳۶۴، محمد علی، کلیات صائب، تهران، طلوع

عبدی، ناهید، ۱۳۹۱، درآمدی بر آیکونولوژی، اول، تهران، نشر سخن

گرامی، بهرام، ۱۳۹۸، گل و گیاه در شعر سعدی، تهران، ادبیات و زبان‌ها

گرامی، بهرام، ۱۳۸۸، گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی، تهران، سخن

ماینر، وِرنون هاید، ۱۳۸۷، تاریخ تاریخ هنر، مسعود قاسمیان، تهران، انشارات فرهنگستان هنر

مسکوب، شاهرخ، ۱۳۵۱، سوگ سیاوش، تهران، انتشارات خارزمی

نتاج مجد، عطیه؛امینی فر، فاطمه، ۱۳۹۹، «بررسی پرتره زنان در دوره‌ی قاجار، تهران، نشریه دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی»

نصری، امیر، ۱۳۹۷، تصویر وکلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی،دوم، تهران، نشر چشمه

نصری، امیر سال اول زمستان ۱۳۹۱، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، فصلنامه‌ی کیمیای هنر،

وریج‌کاظمی، عباس، جوادی یگانه، محمدرضا، ۱۳۸۵، «تحلیل محتوای فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب اسلامی درباره نگرش به زنان»، مطالعات راهبردی زنان، شماره ۳۲

Etemadi, Elham. Sani' ol-Molk, The Thousand and One Nights and the Persian Art of Book Illustration: A Study in Iconography and Semiotics (Leuven: Leuven University, 2015

Panofsky, Erwin, meaning in the visual arts, 1955, A Doubleday Anchor Book, United states of America,

Panofsky, Erwin, Studies in Iconology, 1939, Oxford university press, united states of America

https://basijnews.ir/fa/news

https://filmnet.ir/film/1461

https://www.ldoceonline.com/dictionary/on-line

https://www.parsigoo.com/goto/5398/%d8%ae%d9%84%d8%a7%d8%b5%

https://www.merriam-webster.com/dictionary/icon#synonyms

https://www.dw.com/fa-ir/opinion/a-47358210،

پی‌نوشت‌ها

۱. رعنا جوادی (۱۳۳۲) عکاس و مترجم. مدیر گروه عکس و مطالعات تصویری دفتر پژوهش‌های فرهنگی از سال ۱۳۶۸، مدیر مسؤول فصل‌نامه‌ی عکس‌نامه از سال ۱۳۸۲ و سردبیر همان فصل‌نامه از سال ۱۳۸۹. ترجمه‌ی کتاب‌های «باغ مصور عکاسی» اثر آلن پورتر، «فرهنگ دوربین» اثر هالا بلاف، «چگونه عکس ببینیم» اثر دیوید فین، «چرا مردم عکس می‌گیرند» اثر رابرت آدامز و مشارکت در کتاب تصویری «روزهای خون، روزهای آتش» (برگزیده عکس‌های انقلاب) را در کارنامه‌اش دارد.

۲. اولین نشریه صدا و سیما که بعد از انقلاب اسلامی به نشریه سروش تغییر نام پیدا کرد.

۳. بهمن جلالی پیش از انقلاب اسلامی مجموعه عکس‌های مستند فراوانی را کار کرد که به عنوان مثال مجموعه‌ی «ماهیگیران» با استقبال فراوانی مواجه شد (جوادی ۱۳۸۸، ۱۴).

4 .Appropriation

۵. عکس‌های حاصل از ترمیم نگاتیوهای دوره قاجار که برخی از آنها نیز در کتاب *گنج پیدا* به چاپ رسیده‌اند.

۶. این مجموعه با عکس با عنوان‌های «سیاه و سفید»، «قهوه‌ای» قابل شناسایی هستند

7. Iconology

8. Context of Production

۹. یکی دیگر از رویکردهای قابل اعمال و به عبارتی رایج ترین، برای بررسی تصاویر عکاسی شده رویکرد نشانه‌شناسی می‌باشد. اما با توجه به تمرکز رویکرد نشانه شناسی بر زمینه پذیرش اثر، استفاده از این رویکرد منجر به پاسخ‌دهی به سئوال‌های مطرح شده در این پژوهش نخواهد بود.

۱۰. این پنج مجموعه با عناوین «سیاه و سفید»، «قهوه‌ای»، «قرمز»، «گل‌ها و تصاویر زنان قاجاری» و «آینه‌ها و تصاویر زنان قاجاری» شناخته می‌شوند.

11. Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787- 1851)

۱۲. این تاریخ با توجه به روایت‌های مختلف در کتاب *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام ایران* تالیف یحیی ذکا، بین ۳ سال و ۵ سال اختلاف وجود دارد

۱۳. علی اصغر قره‌باغی (۱۳۱۹ -)، فارغ‌التحصیل رشته‌ی مهندسی صنایع از دانشگاه کانزاس آمریکا است. قره‌باغی در کنار رشته اصلی تحصیلی‌اش (مهندسی صنایع) به نقاشی و هنر هم پرداخت و این رشته را جدی‌تر گرفت و ادامه داد امروزه وی را به هنرمند و مترجم و منتقد هنری می‌شناسند..

۱۴. مهران مهاجر، (۱۳۴۳ -) عکاس، منتقد هنری، مدرس عکاسی، متجرم متون نظری عکاسی و زبان‌شناس ایرانی است.

۱۵. Dr. Staci Gem Scheiwiller فارغ التحصیل دکتری تاریخ هنر مدرن از دانشگاه کالیفرنیا

۱۶. داریوش شایگان (۱۳۱۳-۱۳۹۷) فیلسوف، نویسنده و شاعر ایرانی

۱۷. (۱۹۶۹) پژوهشگر تاریخ هنر، پایان‌نامه دکترای وی را با عنوان تحلیل تطبیقی نقاشی و عکاسی پرتره ایرانی در قرن نوزدهم است

۱۸. از این رو برای درک بیشتر رویکرد آیکونولوژی به ناچار تکیه این پژوهش بر منابعی است که به بررسی نگاره‌ها و تک‌نگاره‌ها با استفاده از رویکرد آیکونولوژی در آنها پرداخته شده است

19. Erwin Panofsky (1892 – 1968) Art historian

۲۰. تا پیش از قرن بیستم میلادی/ چهاردهم هجری شمسی تحقیقات آیکونولوژی و آیکونوگرافی معطوف به هنر دینی و مذهبی بود. اولین تحقیقات تطبیقی آیکونوگرافی غیر دینی در سال ۱۹۳۱ میلادی/ ۱۳۱۰ هجری شمسی توسط ریموند وان مالزر انجام گرفت. اما آنچه امروزه به عنوان یک رویکرد برای بازخوانی آثار هنری بکار می‌رود توسط آبی واربورگ، هوجه‌رف و اروین پانوفسکی ارائه شد. برای اطلاعات بیشتر میتوان به کتاب *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*، امیر

نصری، نشر چشمه، ۱۳۹۷ و *درآمدی بر آیکونولوژی*، ناهید عبدی، نشر سخن، ۱۳۹۱ مراجعه شود.

[۲۱]. Visual text

[22]. Pre- iconography

[23]. Iconography

۲۴. اغلب محققین فارسی زبان از این مرحله به عنوان «تحلیل» یاد می‌کنند، اما با توجه به نظر اعتمادی و با تکیه بر منابع انگلیسی زبان این مرحله را می‌توان «تشخیص» دانست. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به پاورقی شماره ۶ در مقاله «خوانش آیکونولوژیک مجنون درنگاره‌های دوران صفویه» نوشته الهام اعتمادی، نشریه هنرهای تجسمی(هنرهای زیبا)، بهار ۱۳۹۸، دوره ۲۴، شماره ۱ از صفحه ۵۹ تا ۶۸

۲۵. برای اطلاعات بیشتر در مورد رویکرد آیکونولوژی رجوع شود به: عبدی، ناهید، *درآمدی بر آیکونولوژی*؛ نشر سخن، چاپ اول، سال ۱۳۹۱ و کتاب *meaning in the visual arts*, Panofsky, Erwin, ۱۹۵۵, A Doubleday Anchor Book, United states of America,

26. https://filmnet.ir/film/1461

27. Transparent

۲۸. عکس‌ها نسبت به نور و رطوبت هوا واکنش نشان می‌دهند و ترکیبات نقره‌ی موجود در عکس‌ها تغییر رنگ می‌دهند، و معمولا به رنگ زرد یا قهوه‌ای متمایل می‌شوند و هر چه زمان بیشتری از چاپ عکس بگذرد این رنگ رنگ قالب تصویر می‌شود.

۲۹. صنیع الملک از نقاشان درباری ناصرالدین شاه بود که قبل از به سلطنت رسیدن ناصرالدین شاه مدتی را در اروپا به مطالعه و بررسی آثار نقاشان به نام غربی پرداخت.

۳۰. در دو مجموعه‌ی «سیاه وسفید» و «قهوه‌ای» شاهد استفاده جلالی از تصاویر مردان، زنان و بخصوص رجال دوره قاجار می‌باشیم.

۳۱. یارآوری این موضوع در این‌جا ضروری به نظر می رسد که در دوران صفویان (۱۱۱۴-۸۸۰ هجری شمسی/ ۱۷۳۶-۱۵۰۱ میلادی) به دلیل ارتباط ایران با کشورهای اروپایی تقلید از نقاشی‌های ناتورالیستی اروپا در ایران رواج یافت که «فرنگی‌سازی» نام گرفت. رواج فرنگی سازی باعث شد تا چهره‌ی زنان نیز مانند چهره مردان به صورت تک چهره نقاشی شود اما با شروع حکومت قاجار، این رویه متوقف گردید (پاکباز۱۳۸۶، ۱۳۱)

۳۲. در حال حاضر نیز در بسیاری از موارد آگهی فوت بانوان بدون تصویری از آنان به چاپ می رسد.

۳۳. برای اطلاعات بیشتر در این راستا رجوع شود به مقاله‌ی « زنان و چهل سال جمهوری اسلامی در ایران»، https://www.dw.com/fa-ir/opinion/a-۴۷۳۵۸۲۱۰ ، همچنین مقاله‌ی « تحلیل محتوای فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب اسلامی درباره نگرش به زنان»

[34]. Conceptual Art

[۳۵]. با توجه به روش پانوسکی، یکی از معایب این رویکرد، مشخص نبودن مرز بین آیکونوگرافی و آیکونولوژی است. (رجوع شود به مقاله نصری، امیر، تصویر وکلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی، تهران، نشر چشمه، ۱۳۹۷، ۳۸) استفاده بهمن جلالی از گل بنفشه زرد و بنفش و همچنین شقایق از جمله بحثی است که هم می‌تواند در بخش آیکونوگرافی جای گیرد و هم آیکونولوژی، اما از انجا که این جمله توضیحی است برای مطالب بعدی در بخش آیکونولوزی مطرح شده است.

۳۶. دکتر بهرام گرامی نویسنده و دارای دکترای ژنتیک و علوم گیاهی از دانشگاه مانی توبا در کانادا است و در رشته کشاورزی آموزش عالی دیده و از طرفی با شعر وادبیات ایران مانوس است در سال‌های دور از وطن به یاد گل و گیاهانی بوده است که شاعران هم وطنش از هزار سال پیش می‌شناختند و زیبایی و خوش بویی آن‌ها را در شعر خود ماندگار ساخته اند.

۳۷. این رسم تنها محدود به ایرانیان نبوده و در فرهنگ‌های دیگر نیز مرسوم می‌باشد.