Received: 2021/11/12
Accepted: 2022/01/18

The Discourse Constructions of Human Objects and Subjects in Zell-e-Soltan's Personal Photographs Based on Gillian Rose's Discourse Analysis

Alireza Vaez, PhD Student of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Art Studies, Art University, Tehran, Iran (Corresponding author)

Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh, Associate Professor of Art Research, Faculty of Visual Arts, Art University, Tehran, Iran.

Seyyed Mahdi Moghimnejad, Assistant Professor of Art Research, Faculty of Visual Arts, Art University, Tehran, Iran.

Abstract

Photographs and visual documents of the Qajar era reflect innumerous cultural and social values, and therefore, it is essential to pay particular attention to this treasure as a prominent history of Iran's visual culture and art. Thus, building on qualitative and interdisciplinary method of Gillian Rose's discourse analysis, this descriptive-analytical study investigated the interactions and relationships between the participants (photographer, photography object and subject, camera and audience) in the production and consumption of the purposefully selected Zell-e-Soltan's personal photographs in portrait and social documentary genres, as well as how each participant is constructed, and examined the role of power discourses and institutions in how they are constructed in such relationships. In order to answer the question that what discourses, objects, and subjects are constructed and how they are constructed during such interactions and relationships, this study achieved some results that show the mutual effectiveness of socio-political discourses and objects and subjects in constructing one another. In this process of construction, the object in front of the camera is affected by the hidden and virtual influence of power apparatuses such as photography, and more importantly Zell-e-Soltan's monitoring and hegemonic apparatus, automatically disciplines its body and casts it in a special form, and normalizes it (distorted body). In such a monitoring process, all apparatuses are a subset of a discourse: Zell-e-Soltan's discourse. Such discourses as power, patriarchy, modernity, and discipline revolve around this political-feudal discourse, constructed through the accompanying codes of objects and subjects in photographs.

Keywords: discourse analysis, photograph, Qajar era, Isfahan, Zell-e-Soltan

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۸

علیرضا واعظ[۱]، محمد خدادادی مترجم زاده[۲]، سید مهدی مقیم نژاد[۳]

برساخت‌های گفتمانی اُبژه‌ها و سوژه‌های انسانی عکس‌های شخصی ظل‌السلطان از منظر تحلیل گفتمان ژیلین رُز*

چکیده

پرداختن به گنجینه‌ی عکس‌ها و اسناد تصویری عصر قاجار که واجد ارزش‌های بی‌شمار فرهنگی و اجتماعی هستند، به عنوان بخش برجسته‌ای از تاریخ فرهنگ و هنر دیداری کشورمان، ضروری است. بنابراین مقاله‌ی حاضر با گرایش میان‌رشته‌ای و با کاربست روش کیفی تحلیل گفتمان ژیلین رُز و رویکرد توصیفی- تحلیلی، تعامل‌ها و ارتباطات میان مشارکین (عکاس، ابژه و سوژه عکاسی، دوربین و مخاطب) در تولید و مصرف عکس‌های پرتره و مستند اجتماعی موجود در آلبوم‌های شخصی ظل‌السلطان که به طور هدفمند گزینش شده‌اند، و همچنین نحوه‌ی برساخت هرکدام از این مشارکین را واکاوی کرده و نقش گفتمان‌ها و نهادهای قدرت، در نحوه‌ی برساختن و برساخته شدن در این ارتباطات را بررسی می‌نماید. این پژوهش با هدف پاسخ به این پرسش که در جریان این تعامل‌ها و روابط، چه گفتمان‌ها، اُبژه‌ها و سوژه‌هایی تولید و چگونه برساخته می‌شوند، به نتایجی رسید که نشان از اثربخشی متقابل گفتمان‌های اجتماعی- سیاسی و ابژه‌ها و سوژه‌ها در برساخت یکدیگر دارد. در این فرایند برساخت، ابژه‌ی مقابل دوربین، از نفوذ پنهانی و مجازی آپاراتوس‌های قدرت همچون عکاسی، و در رأس آنها دستگاه نظارتی و هژمونیک ظل‌السلطان متأثر گشته، به طور خودکار به بدنِ خود انضباط می‌دهد و آن را در قالب خاصی ریخته، به‌هنجار می‌سازد (بدن مقلوب). در این امرِ نظارت، همه‌ی دستگاه‌ها زیر مجموعه‌ی یک گفتمان مسلط هستند: گفتمان «ظل‌السلطان». حول این گفتمان سیاسی- فئودالیسمی، گفتمان‌های قدرت، پدرسالاری، نوگرایی و انضباطی، در چرخش‌هستند که از طریق رمزگان‌های همراهِ ابژه‌ها و سوژه‌ها در عکس‌ها برساخته شده‌اند.

کلید واژه‌ها: برساخت گفتمانی، اُبژه‌ی عکاسی، سوژه‌ی عکس، تحلیل گفتمان، عصر قاجار، ظل‌السلطان

* این مقاله، برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده‌ی اول با عنوان «تحلیل گفتمان عکس‌های عکاسان منتخب اصفهان (عصر قاجار) با تکیه بر آرا ژیلین رُز»، با راهنمایی نگارنده‌ی دوم است.

[۱] مربی گروه عکاسی، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران؛ و دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌ی علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده‌ی مسئول).

Email:alireza.vaez@yahoo.com

[۲] دانشیار پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۳] استادیار پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مقدمه

عکاسی با ورود به ایران در دوره‌ی قاجار (۱۸۴۲ م، ۱۲۵۸ ق) و پس از رونق در دهه‌های آغازین، «به عنوان یکی از مظاهر پدیده‌های مدرن و صنعتی قرن نوزدهم، تأثیرات چشمگیر و همه جانبه‌ای بر جامعه‌ی ایران گذاشت]و متقابلاً تحت تأثیر جریان‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی قرار گرفت[. در سال‌های سپری شده‌ی دوره‌ی قاجار، عکاسی همپای بسیاری از رویدادهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی همچون انقلاب مشروطه حرکت کرده و نقش روایی و تصویری خود را به شایستگی ادا کرده‌است.» (طهماسب پور، ۱۳۹۴). همزمان با این رویدادها، عکاسی با فاصله‌ی زمانی بسیار اندک، از پایتخت به اصفهان رسید و این شهر را به یکی از قطب‌های مهم و تأثیرگذار بر تاریخ عکاسی ایران مبدل ساخت. از دلایل مهم این امر، می‌توان به حضور حاکمی قدرتمند، خوش‌ذوق و بسیار علاقه‌مند به عکاسی، به نام مسعود میرزا ظل‌السلطان، پسر ارشد ناصرالدین شاه در اصفهان اشاره کرد. عکس‌های برجای مانده از آن دوره، که برخی به دستور حاکم و به وسیله‌ی عکاسان درباری و یا غیردرباری تهیه و بایگانی شده‌اند، واجد هویت‌ها و ارزش‌های آشکار و پنهان فرهنگی، اجتماعی، تاریخی، جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی زیادی بوده و از منظر مطالعه و تحلیل گفتمان، بسیار مغتنم و ارزنده هستند. بنابراین پرداختن به این امر خطیر با هدف درک و شناخت افزون تر ارتباطات پیچیده و مستور در لایه‌های فرهنگی- هنری و اجتماعی آن دوره به عنوان بخشی از تاریخ، فرهنگ و هنر ایرانِ قدیم، ضروری می‌نماید. اغلب عکس‌های شخصی ظل‌السلطان که هم‌اکنون در مراکز مختلفی نگهداری می‌شوند، به صورت آلبوم‌هایی با روکش مخملی با رنگ‌های مختلف و با عنوان «آلبوم‌های شخصی ظل‌السلطان» بایگانی شده‌اند. موضوع این عکس‌ها شامل پرتره‌های مسعود میرزا و فرزندان، درباریان، شکارها، غلامان، رعیت‌ها، اماکن تاریخی، مشاغل و .... است. نکته قابل توجه در این مجموعه عکس‌ها، وجود دستخط‌های شخصیِ حاکم است که خود، منبع مطالعاتی بسیار با ارزش در زمینه‌ی محل عکسبرداری، اشخاص درون عکس‌ها و منصب‌شان، مناسبت‌ها، تاریخ‌ها و .... می‌باشد. مسعود میرزا نیز همانند ناصرالدین شاه به عکاسی علاقه‌ی بسیار داشت و عکاسانِ قابلی را در دربار خود به خدمت گماشته بود. «بنابر شواهد موجود، بیشتر عکس‌ها توسط عکاس مخصوصِ ظل‌السلطان، عبدالخالق خان اصفهانی گرفته شده‌اند» (دمندان، ۱۳۷۹: ۲۵۳).

از سویی دیگر، با سیطره‌ی روزافزون منش و فرهنگ دیداری[۱]، چرخش از متون کلامی به تصویری (چرخش دیداری) در حیطه‌ی مطالعات فرهنگی و گرایش به متدهای تحلیل تصاویر برای پژوهش در حوزه‌های مختلف، نیز فزونی یافته است. در پژوهش‌های فرهنگ دیداری، یکی از روش‌هایی که برای تفسیر و تحلیل تصاویر به کار گرفته می‌شود، تحلیل گفتمان[۲] است. در نظر آرتور آسا برگر[۳]، تمرکز تحلیل‌گفتمان بر زبان و کاربرد آن در برساختن هویت‌ها و پدیده‌های اجتماعی و سیاسی پیرامون ما است (آسا برگر، ۱۳۹۸: ۹). بنابراین برای مطالعه و بررسی عکس‌های شخصی ظل‌السلطان ضروری است به عکاسی به مثابه‌ی زبان دیداری، ابزار ارتباطی و نظام بازنمایی نگریست. بدین منظور توجه به موضوع منش دیداری و کاربست روش تحلیل‌گفتمان تصاویر که هنگام بررسی، نه تنها یک جنبه، بلکه ابعاد مؤثر بر تحلیل را مد نظر دارد، اجتناب‌ناپذیر است. عکس، به عنوان وجهی نشانه‌ای قادر به بازنمایی تعامل و ارتباط اجتماعی خاص میان تولید کننده (عکاس یا سفارش دهنده)، بیننده (مخاطب خاص یا عام و یا ناظر)، ابژه‌ی مقابل دوربین و سوژه‌ی درون عکس، و همچنین دوربین عکاسی است. درک و دریافت معانی عمیق و پنهانی عکس به مثابه‌ی کنشی گفتمانی، نیازمند رمزگشایی و تحلیل و تفسیر رموز آن، است.

در این مقاله، پژوهشگران در تلاش هستند تا از روش کیفی و نظام‌مند تحلیل‌گفتمان ژیلین رُز[۴]، که چارچوب نظری مشخص و مناسبی برای تحقیق و مطالعه‌ی دیداری در اختیار می‌گذارد و به شبکه‌ی بینامتنی - که

تصویر در بطن آن قرار دارد - بسیار وابسته است، استفاده نمایند و تعامل‌ها و روابط میانِ مشارکین (عکاس، ابژه‌ی عکاسی، سوژه‌ی عکس، دوربین، مخاطب یا ناظر عکس و سفارش دهنده) در تولید و مصرف عکس‌ها را مورد واکاوی قرار داده و تأثیر این ارتباطات در نحوه‌ی برساختن هر کدام از این مشارکین از سوی دیگری، را بررسی نمایند. همچنین در نظر است تا مداخله‌ی دستگاه‌ها (آپاراتوس‌ها)[۵] و نهادهای قدرت در ایجاد یا تغییر این ارتباطات، و گفتمان‌هایی که از طریق آنها برساخته می‌شوند، مورد مداقه قرار گیرد. البته در بررسی عملکرد قدرتِ این نهادها، آنچه مد نظر نویسندگان است جنبه‌ی سازندگی آن در برساخت گفتمان‌ها است و نه عملکرد فیزیکی آن؛ کما اینکه فوکو نیز در مطالعات‌اش پیرامون جرم و جنایت و جنسیت، شرح داده‌است که قدرت، از نظر منطقِ سرکوبگری یا نیروی فیزیکی عملکردی ندارد، بلکه سازنده‌ی گفتمان‌ها و تکنولوژی‌های سیاسی‌ایی است که بدن‌های هنجاری و اشخاص حقیقی را برمی‌سازند (Lalvani, 1996: 36). در راستای این اهداف، نویسندگان مقاله‌ی حاضر، با این پیش‌فرض که روابط میان مشارکت کنندگان، تحت تأثیر عوامل زمینه‌ای می‌تواند سوژه‌هایی متفاوت از آنچه در ظاهر متصور است را برساخته و به گونه‌ای خاص به مصرف رساند، سعی دارند به این پرسش پاسخ دهند که در جریان این تعامل و روابط میان مشارکین، چه گفتمان‌ها، ابژه‌ها و سوژه‌هایی تولید و چگونه برساخته می‌شوند. در تدوین این مقاله، نگارندگان پس از اشاره به مطالعات انجام شده در حیطه‌ی موضوع مورد پژوهش در بخش پیشینه‌ی تحقیق، به اختصار، به تبیین مبانی نظری و رویکرد ژیلین رُز در زمینه‌ی تحلیل‌گفتمان پرداخته و برای سهولتِ ادراک، ساختار تحلیلی رُز را در قالب نموداری ساده (نمودار ۱) مطرح می‌نمایند. در بخش اصلی مقاله، در ابتدا برای بررسی تأثیرات زمینه‌ای در برساخت ابژه‌ها و سوژه‌ها، رخدادهای مختلف در زمان ظل‌السلطان مطرح گردیده و کنش‌های گفتمانی منتج از آن - که به شکل نمودار (نمودار ۴) بیان می‌شوند - در نهایت در بخش تحلیل داده‌ها به کار گرفته خواهند شد. در ادامه، عکس‌های منتخب، در سه دسته‌ی جداگانه، از منظرهای گوناگون و بر مبنای الگوی ارائه شده در بخش روش پژوهش (نمودار ۲) تحلیل قرار می‌شوند و در پایان، یافته‌های تحلیلی و برساخت‌های گفتمانی حاصل شده – قبل از نتیجه‌گیری نهایی - در قالب جدول (جدول ۱) عرضه خواهند شد.

پیشینه‌ی پژوهش

با بررسی و ارزیابی پژوهش‌های انجام شده در حیطه‌ی عکاسی قاجار، به‌خصوص در حوزه‌ی مطالعات موردی ، عمدتاً به تاریخ نگاری‌ها با محوریت سوژه مواجه هستیم که به ندرت واجد مبانی نظری و رویکرد تحلیلی مشخص هستند و صرفاً یافته‌های تاریخی – البته با ارزش – در حوزه‌ی جغرافیای زمانی و مکانی آن دوره هستند، و از سویی با تحقیق‌هایی روبرو هستیم که گرچه دارای چارچوب مفهومی خاصی هستند، اما با رویکرد، مبانی نظری و چارچوب روش‌شناختی مقاله‌ی حاضر در اختلاف هستند.

Rose (2016) در کتاب خود « Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Material» که یکی از منابع معتبر در زمینه‌ی تحلیل‌گفتمان تصاویر است، به معرفی روش‌های مختلف تفسیر متون دیداری پرداخته و ضمن پایبندی به مبانی نظری میشل فوکو[۶] در گفتمان، به این نتیجه می‌رسد که روش فوکو دارای ابهام و پیچیدگی است و تفکیک تحلیل‌گفتمان به نوع ۱ و ۲، برای تحلیل تصاویر کارساز تر از روش فوکو است. کتاب «روش و روش شناسی تحلیل تصویر»، رُز (۱۳۹۸)، ترجمه‌ی سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، نسخه‌ی قدیمی‌تر همان کتاب و تنها منبع فارسی در زمینه‌ی تحلیل‌گفتمان ژیلین رُز است که به جای چهار عرصه‌ی تحلیل، فقط به سه عرصه‌ی «تولید»، «خودِ تصویر» و «مخاطب‌گری» اشاره می‌کند. کهوند (۱۳۹۹)، در کتاب خود با عنوان « فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر»، ضمن

تشریح مبانی نظری در خصوص مطالعات فرهنگ دیداری، دو مدل تحلیل‌گفتمان نُرمن فرکلاف[۷] و رُز را با هدف ارائه‌ی مدل جدید، ترکیب نموده و از آن برای تحلیل تصاویر معاصر استفاده می‌نماید. سجودی و قاضی مرادی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ی خود با عنوان « تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره‌ی قاجار»، به گفتمان‌های مشروطه، در سه دوره‌ی ناصری، مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه، و اثر آنها بر تولید تصاویر آن دوره‌ها، بر اساس نظریه‌ی گفتمان لاکلا و موف[۸] پرداخته و به این نتیجه می‌رسند که در دوره‌ی اول، شکل‌گیری گفتمان پیشامشروطیت با مفصل‌بندی قانون و دال‌هایی چون عدالت، آزادی و اصلاحات قابل مشاهده است؛ در دوره‌ی مظفرالدین شاه با انسداد معنایی در گفتمان سلطنت، مشروطیت هژمونیک می‌شود و در عصر محمدعلی‌شاه و استقرار گفتمان پسامشروطیت، تخاصم گفتمانی اوج می‌گیرد. زین‌الصالحین و فاضلی (۱۳۹۲)، در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود «تحلیل انتقادی گفتمان‌های عکاسی ایران (۱۳۹۰- ۱۳۵۷) با تکیه بر تبارشناسی فوکویی و متد تحلیل‌گفتمان فرکلاف و ون دایک[۹]» در تلاش بوده‌اند تا ضمن باستان‌شناسی عکاسی ایران، نقش تکنولوژیک آن را در نظام معرفتی ایران نشان دهند و همچنین به واکاوی تبار گفتمان‌های عکاسی ایران بر اساس مدل ترکیبی تحلیل‌گفتمان فرکلاف و ون دایک بپردازند. زین‌الصالحین و فاضلی (۱۳۹۶)، افزون بر آن، در مقاله‌ی خود، «عکس، گفتمان، فرهنگ – تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران»، کوشیده‌اند تا با نگاه از دریچه‌ی گفتمان، فضای غالب عکاسی در دوران اخیر را واکاوی کنند و ارتباط آن را با گفتمان‌های گذشته بررسی نمایند. بدین منظور از اندیشه‌های فوکو و استوارت هال[۱۰] بهره برده‌اند. همچنین ایشان (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان: سرآغاز عکاسی در ایران (درآمدی انتقادی بر تاریخ عکاسی ایران در دوره‌ی ناصری)، با استفاده از نظریه و روش تبارشناسی و با هدف ارائه تحلیلی کیفی از تاریخ عکاسی ایران از بدو ورود دوربین عکاسی در دوره‌ی حکومتی ناصرالدین شاه، به این نتیجه می‌رسند که دیدمان عکاسی در دوره‌ی مذکور به شکلی سیاسی، و سیاسی – اُرینتالیستی صورت بندی شده‌است. Behdad (2016)، در کتاب خود با عنوان «Camera Orientalis : Reflection on Photography of The Middle East»، به نقش و تأثیر خاورمیانه در تکامل عکاسی و همچنین تغییر نگرش و دیدگاه اروپاییان نسبت به شرق می‌پردازد و نظریه‌ای درباره‌ی تأثیرهای سیاسی عکس مطرح می‌کند. دمندان (۱۳۷۷)، کتاب «چهره‌نگاران اصفهان» را صرفاً به هدف گردآوری، حفاظت و ارائه عمومی عکس‌های پرتره‌ی عکاسان قدیمی اصفهان و همچنین بررسی چگونگی پیدایش عکاسی در این شهر، تألیف نموده‌است. کتاب «چهره‌های اصفهان» نیز توسط ایشان در ۱۳۹۲ به چاپ رسید که سیر تحول عکاسی پرتره‌نگار در اصفهان را بررسی می‌کند. صادقی (۱۳۸۸)، در مقاله‌ی «آلبوم عکس‌های شخصی ظل‌السلطان»، صرفاً به معرفی منتخبی از عکس‌های آلبوم شماره ۱۱۷۷۲ مضبوط در کتابخانه‌ی مجلس که همراه زیرنویس‌ها با دستخط خود ظل‌السلطان آمده، پرداخته‌است.

در این بین، پایان‌نامه‌های کارشناسی‌ارشد و مقالات بسیاری در ارتباط با عکاسی قاجار، در دامنهٔ بسیار کلی‌تر به رشته تحریر درآمده‌است که هیچ‌کدام همسو با رویکرد پژوهش حاضر نبوده و در ارتباط با عکس‌های عصر قاجار در اصفهان نیستند و اهداف، روش‌های تحقیق و پرسش‌های آنها متمایز از تحقیق حاضر است. اما آنچه در بیشتر پژوهش‌های اشاره شده، مورد بی‌توجهی واقع گردیده، پرداختن به موضوع عکاسی با محوریت تحلیل گفتمان در پیوند با بینامتنیت و به‌کارگیری متون مختلف دیداری و نوشتاری برای نمایاندن و گشایش جنبه‌های پنهان موضوع است. و آنچه پژوهش حاضر را از دیگر پژوهش‌ها متمایز می‌سازد، تلاش در جهت برطرف ساختن نقصان موجود در مطالعات کیفی و تحلیلیِ عکس‌های تاریخی و به‌کارگیری رویکرد و نگاهی متفاوت به تاریخ عکاسی و عکس‌های اصفهان، با گزینش مطالعه‌ی موردی، در بررسی کیفی آثار، با استفاده از روش نوین و کارآمد تحلیل عکس با ورود به حوزه‌ی تحلیل‌گفتمان است.

مبانی نظری

با گسترش روزافزون علوم و فنون دیداری در دوران معاصر و اشاعه‌ی فرهنگ دیداری در لایه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادیِ جوامع پیشرفته و رو به رشد، نگرشی تازه به تجزیه و تحلیل متون دیداری ایجاد شده و این رخداد منجر به پیدایش شیوه‌های مختلف در زمینه‌ی بررسی و تفسیر این دسته از متون شده‌است. «فرهنگ دیداری از آن نوع تحلیل‌هایی است که رفتارهای اجتماعی را نشانه می‌گیرد و باید آن را بیشتر مدیون افکار ژان بودریار[۱۱] و والتر بنیامین[۱۲] دانست»(کهوند، ۱۳۹۹: ۴۳). در حوزه‌ی مطالعات فرهنگ دیداری، تحلیل‌گفتمان، یکی از این شیوه‌هاست.

تحلیل‌گفتمان به مثابه‌ی تحقیق میان‌رشته‌ای برای تبیین ساز وکارهای تولید و ساخت گفتمان و پیوستگی معنایی و انسجام (آقاگل زاده،۱۳۹۰: ۱۶)، واجد دو نحله یا سنت عمده است: پساساختگرایی و زبان‌شناسی (لی و پوینتون، ۱۳۹۱: ۳۰). این دو سنت تحلیل‌گفتمان از دو تاریخچه‌ی جداگانه‌ی واژه‌ی گفتمان سرچشمه می‌گیرند: یکی در تفکر اروپایی، که فرمول‌بندی فوکو از این اصطلاح در آن جای می‌گیرد، و دیگری در زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی ساختگرایانه. [...] تحلیل گفتمان پساساختگرایانه [رویکرد فوکو و رُز] پدیده‌ای چندرشته‌ای است که در بسیاری از حوزه‌های رشته‌ای و میان رشته‌ای متنوع یافت می‌شود (همان: ۹۰). بر این اساس، آرا و روش ژیلین رُز در حوزه‌ی تحلیل‌گفتمان پساساختگرایانه، به عنوان چارچوب نظری این پژوهش برگزیده شده‌است.

رویکرد ژیلین رُز به تحلیل‌گفتمان

رُز بر این باور است که چهار عرصه[۱۳] وجود دارد که در آنها معانی تصاویر ساخته می‌شوند: «عرصه‌ی تولیدِ[۱۴]» تصویر، «عرصه‌ی خودِ تصویر[۱۵]»، «عرصه‌ی گردش یا جابه‌جاییِ[۱۶]» تصویر، و «عرصه‌ی مخاطب‌گری[۱۷]» (Rose, 2016: 24). هر کدام از این عرصه‌ها می‌توانند از طریق سه بُعدِ[۱۸] تکنولوژیک، ترکیب‌محور[۱۹] و اجتماعی، که در فهم انتقادی تصاویر نقش دارند، متون را بررسی کنند (رُز، ۱۳۹۸: ۴۵). رُز برای هر کدام از این عرصه‌ها، پرسش‌های کلیدی مطرح کرده‌است که هنگام تفسیر و تحلیل متون تصویری، پاسخ پژوهشگر به آنها منجر به معنایابی و نتیجه‌گیری نهایی خواهد شد. (شکل ۱)

شکل ۱. عرصه‌ها و بُعدها
منبع: (Rose, 2016: 25)

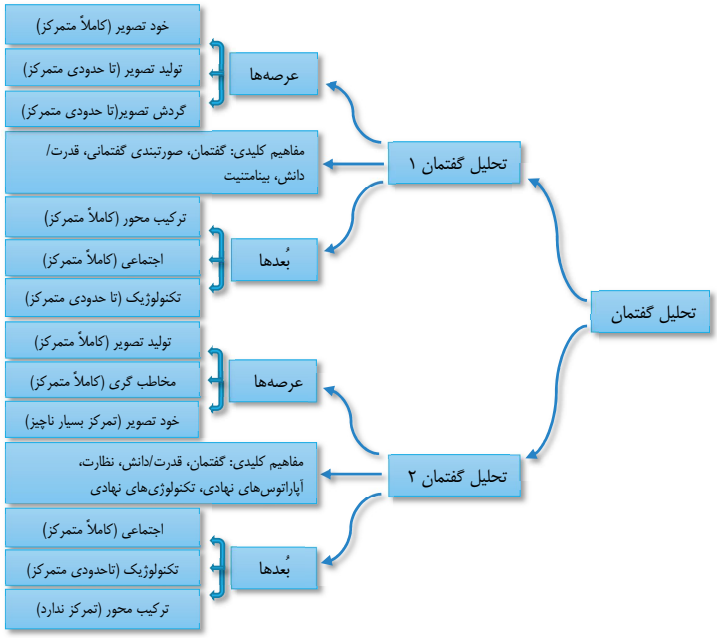
ژیلین رُز در کتاب «Visual Methodologies» (2016)، با مرور تحلیل‌گفتمان فوکو، تلاش می‌کند تا از آن به عنوان روشی برای تحلیل تصاویر استفاده کند و پیچیدگی و ابهام موجود در میراث روش‌شناختی فوکو در تحلیل گفتمان را برطرف سازد. او به مباحث فوکو در زمینه‌ی گفتمان، به ویژه به مفهوم آن وفادار می‌ماند، اما به اعتقاد وی استفاده از این روش‌شناسی به نتایج کمابیش متفاوتی منجر می‌شود که رُز آنها را تحلیل‌گفتمان ۱ و ۲ می‌نامد. (نمودار ۱)

نوع اولِ تحلیل‌گفتمان، به دقت به خودِ تصاویر و شبکه‌ی بینامتنی که آن تصاویر را در بر دارد، به تولیدات و تأثیرات اجتماعی شان در بُعد اجتماعی و ترکیب محور، و همچنین به گردش تصاویر، توجه می‌کند و دغدغه‌ی محوری آن پرداختن به چگونگی تولید تفاوت اجتماعی از طریق تصویر پردازی‌های دیداری است (Rose, 2016: 218). این نوع تحلیل گفتمان، متضمن پرداختن به جنبه‌های معینی از بافت و زمینه‌ی اجتماعی تولید گفتمانی است. [تحلیلگران گفتمان نوع اول] تمایل دارند توجه خود را به سامان رتوریکِ[۲۰] [اقناع گری] متن‌ها و تصاویرِ یک گفتمان و تأثیر ناشی از موقعیت اجتماعی تولید بر این متن‌ها و تصاویر، معطوف کنند (رُز، ۱۳۹۸: ۲۹۸).

در نوع دومِ تحلیل گفتمان، بر آپاراتوس‌ها و تکنولوژی‌های نهادی تأکید می‌گردد. این موضوع توجه را از جزییات به سوی فرایندهای تولید، توزیع و مصرف تصاویر هدایت می‌کند. آپاراتوس‌های نهادی، شکل‌هایی از قدرت/ دانش هستند که نهادهایی را ایجاد می‌کنند؛ مثلاً، معماری، مقررات، رساله‌های علمی، گزاره‌های فلسفی، قوانین، اخلاقیات، و نظایر آن؛ گفتمان از طریق همه اینها مفصل‌بندی می‌شود. تکنولوژی‌های نهادی نیز تکنیک‌های عملی هستند که برای به‌کاربستن قدرت/ دانش استفاده می‌شوند. تحلیل‌گفتمان نوع دوم، بیشتر از همه، بر عرصه‌ی تولید و مخاطب‌گری در بُعد اجتماعی تصاویر متمرکز است(همان: ۳۱۴ - ۳۱۲).

یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز میان تحلیل‌گفتمان ۱ و ۲، نگاه متفاوت آنها به موضوع «بایگانی[۲۱]» متون دیداری و کلامی است. فرَن تونکیس[۲۲] در بحث خود درباره‌ی تحلیل‌گفتمان ۱، «بایگانی» را مطالب [و مجموعه داده‌هایی] می‌داند که این نوع از تحلیل‌گفتمان با آنها کار می‌کند. در مقابل، آلن سکولا[۲۳] که تحلیلگر نوع دومِ تحلیل‌گفتمان است، همّ خود را صرف این می‌دارد که نشان دهد بایگانی، خود، یک نهاد است (همان: ۳۰۸). در نظر سکولا، بایگانی‌های عکس خنثی نیستند؛ آنها دربردارنده‌ی قدرت ذاتی انباشتگی، جمع‌آوری و گردآوری هستند، همان‌گونه که واجد قدرت ذاتی در فرمان راندن قاموس و قوانین یک زبان هستند. هر بایگانی عکس، هر چند کوچک به خاطر نفوذ و قدرتش، به طور غیرمستقیم مورد توجه نهادها قرار می‌گیرد (Evans & Hall, 2010: 184).

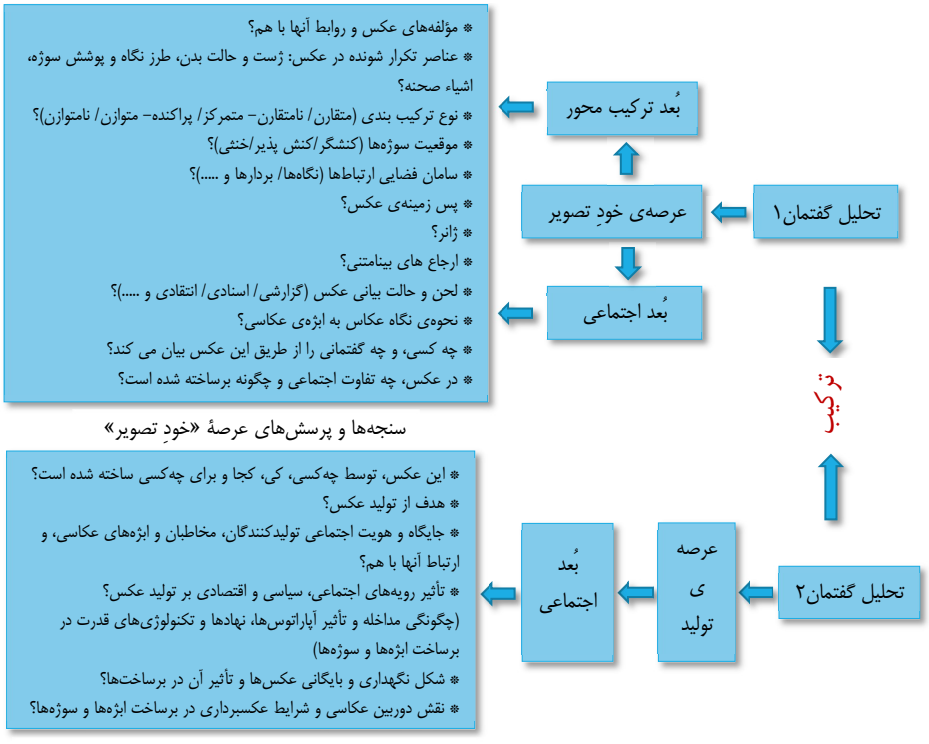
مجموعه‌ی آرا، اندیشه‌ها و روش‌شناسیِ نظام‌مند ژیلین رُز در تفسیر و تحلیل تصاویر، به سبب پرداختن و تأکید بر تأثیرات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی متون دیداری، و همچنین تمرکز بر عرصه‌ها و ابعاد مختلف در استخراج مفاهیم و معناها از بطن تصاویر، چشم اندازی بس شایسته از موقعیت محقق در مسیر پژوهش، ارائه می‌دهد.



نمودار ۱. ساختار تحلیل گفتمانِ ژیلین رُز
مأخذ داده‌ها: (Rose, 2016)
ترسیم نمودار: نگارندگان

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش در این مقاله، به روش کیفی، از نوع مطالعه‌ی موردی و با رویکرد توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات مورد نیاز نیز از طریق اسناد، منابع آرشیوی و متون و منابع تصویری و به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است. نویسندگان این مقاله با بهره‌گیری از روش ژیلین رُز در نظر دارند تا با کاربست یك شیوه‌ی ترکیبی، روش تحلیل‌گفتمان ۱ (در عرصه‌ی «خودِ تصویر» و ابعاد «ترکیب‌محور» و «اجتماعی») را با روش تحلیل‌گفتمان ۲ (در عرصه‌ی «تولید تصویر» و بُعد «اجتماعی») تلفیق نموده و الگویی ارائه دهند (نمودار ۲). به این منظور برای هر کدام از این عرصه‌ها و ابعاد، سنجه‌ها و پرسش‌هایی افزون بر آنچه رُز در نظر گرفته، مطرح شده‌است که پاسخ به آنها، به تفسیر و تحلیل داده‌ها و در نهایت به یافته‌های پژوهش منجر خواهد شد. از آنجا که موضوعِ مورد مطالعه (عکس‌های ظل‌السلطان در ژانرهای پرتره و مستند اجتماعی) شامل مجموعه عکس‌های متعدد و متنوع است، نویسندگان به شیوه‌ی هدفمند و در ژانرهای ذکر شده، تعداد ۱۰ قطعه از عکس‌ها را که امکان عرضه و نمایش و همچنین قابلیت تحلیلی افزون‌تری نسبت به دیگر عکس‌ها دارند، گزینش نموده و آنها را در سه دسته‌ی مجزا بررسی و تحلیل شده‌اند. عکس‌های این مجموعه از میان دو آرشیو، یک کتابِ عکس و سه سایت، به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که پاسخگوی دسته‌بندی سه‌گانه شامل: ۱. ظل‌السلطان به تنهایی سوژه‌ی عکس‌ها ۲. ظل‌السلطان به همراه دیگر سوژه‌ها در عکس‌ها و ۳. سوژه‌ها بدون حضور ظل‌السلطان در عکس‌ها، باشند.



سنجه‌ها و پرسش‌های عرصهٔ «خودِ تصویر»

سنجه‌ها و پرسش‌های عرصه‌ی «تولید تصویر»

ماخذ: نگارندگان

رخدادهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی اصفهان در عصر مسعود میرزا ظل‌السلطان

در دورهٔ قاجار و در زمان رخداد نهضت تنباکو، به دلیل اهمیت ویژهٔ اصفهان، [مسعود میرزا] ظل‌السلطان پسر ارشد ناصرالدین شاه برای حکومت آن انتخاب شد (شیخی، ۱۳۸۶: ۲۷). سلطان مسعود میرزا (متولد ماه صفر ۱۲۶۶ ق) در ۱۸ سالگی، حاکم اصفهان شد [....] و تا ۱۳۲۵ حکومت اصفهان را به عهده داشت و به جز اصفهان بیشتر اوقات استان‌های فارس، خوزستان، لرستان و شهرستان‌های اراک، بروجرد، همدان، گلپایگان، محلات، خوانسار، کاشان و یزد نیز ضمیمه‌ی حوزه‌ی حکمرانی او بود (صفایی، ۱۳۵۵: ۳۹). در نظر هولتسر، مسعود میرزا حاکم بسیار با استعداد و باهوش، تندخو و حیله‌گر و بافکر بود که سر حرف خودش می‌ایستاد و حتی‌الامکان مستقل عمل می‌کرد(هولتسر، ۱۳۵۵: ۷۱).

دستگاه حکومتی و اداری ظل‌السلطان از نظر کیفی یکی از کاراترین نمونه‌های سازمان‌های اداری ایران در یکصد سال اخیر است. در مدت کمتر از ۱۰ سال، او توانست اصفهان را به مرکزی سیاسی و نظامی تبدیل کند و فرماندهی بیش از ۲۱ هزار سرباز آزموده با یونیفرم‌های خارجی را برعهده گیرد (سروش منش، ۱۳۹۶: ۱۲۸ - ۱۲۷). اعتقاد باطنی او به یک قانون اساسی و نظم و نسق دولتی در همه امور و اهمیت به سازمان اداری نخبگان و مشروطه اندیشی او، زمینه‌های تربیت اجتماعی مردم شهر اصفهان را در بسیاری از امور فراهم ساخت (همان: ۱۵۲). ظل‌السلطان داعیه‌ی سلطنت نیز داشت و از این رو با کسانی چون ملکم [خان] و جمال‌الدین افغانی [اسدآبادی] بی‌ارتباط نبود(صفایی، ۱۳۵۵: ۳۹).

حمایت متجددین غرب‌گرا از مسعود میرزا باعث گرایش مردم به سوی دو روحانی برجسته‌ی اصفهان یعنی آقا نجفی و آقا نورالله گردید(شیخی، ۱۳۸۶: ۲۷). در آن عصر، دو گفتمان سیاسی رقیب در تکافو و رقابت با گفتمان قدرتمند حاکم بودند: یکی گفتمان دینی علما و در رأس آنها آقا نجفی، امام جمعه وقت اصفهان،

و دیگری، رقیبان حکومتی نزدیک به شاه و دربار. گفتمان نخست، با نفوذ بسیار که مشروعیت‌اش را از دین و مذهب داشت، از نظر برخی رفتارهای خلاف شرع حاکم، در مقابل او قرار گرفتند؛ و گفتمان دیگر، که می‌توان آن را نوعی تخاصم درون‌گفتمانی در صورت‌بندی گفتمانی شاه قلمداد کرد، از نظر برخی حرکت‌های مشکوک سیاسی ظل‌السلطان مثل تشکیل افواج نظامی بی‌مانند و ملاقات‌های طولانی با سیاسیون، در برابر او صف‌آرایی کردند که سرانجام منجر به عزل وی از حکومت گردید. در بیان نظام سیاسی و اقتصادی عصر ظل‌السلطان می‌توان اذعان داشت که حاکم، به این سبب که خود را یگانه قدرت مطلق و قانونی حوزه‌ی حکومتش می‌دانست، تمام افراد آن سرزمین، همچون دهقانان، رعایا، غلامان و نوکران و حتی صاحب منصبان، را برده و زیر دست خویش و جزء اموال و ثروت خود تلقی می‌نمود. «احاطه‌ی سلطان مسعود میرزا بر مسائل سیاسی زمان و صراحت بیان و درشتی گفتارش با ناصرالدین شاه در برخی از اسناد، معرف شخصیت قوی و وطن‌خواهی و آگاهی سیاسی اوست»(صفایی، ۱۳۵۵: ۴۱). درباره‌ی ظل‌السلطان، تاریخ نگاران داوری‌های بسیار کرده و او را به صفات بی‌رحمی و قساوت متصف ساخته‌اند، اما باید انصاف داد که بیشتر بی‌رحمی و قساوت او با دزدان و راهزنان و یاغیان بود و اگر چنین نبود نمی‌توانست نزدیک به نیم قرن سرزمین وسیع حوزه‌ی حکمرانی خود را امنیت بخشد. امنیتی که حتی بیگانگان صاحب غرض مانند ادوارد براون[۲۴] و لرد کرزن[۲۵] هم از آن تمجید کرده‌اند(همان: ۴۰).

نمودار ۴. شبکه‌ی کنش‌های گفتمانی ظل‌السلطان
ماخذ: نگارندگان

برساخت‌های گفتمانی از منظرهای «خودِ عکس»، «ابژه‌ی عکاسی»، «عکاس یا تولیدکنندگان»، «مخاطب یا ناظر» و «دوربین و مکان عکسبرداری»

برای تحلیل این عکس‌ها و نتیجه‌گیری نهایی، نخست ضروری است تا بر اساس نمودار ۲ ، مضمون‌ها و سنجه‌های گزینش شده را در مورد عکس‌های منتخب، مطرح نموده و به آنها پاسخ دهیم. بدین منظور، برای بررسی تأثیر آپاراتوس‌های مختلف در برساخت‌ها، عکس‌های منتخب در سه دسته‌ی جداگانه به شرح زیر تقسیم بندی و مورد تحلیل واقع شده‌اند.

دستهٔ اول: ظل‌السلطان به تنهایی سوژه‌ی عکس‌ها (عکس‌های شمارهٔ ۱ تا ۴ در جدول ۱)

مهم‌ترین ویژگی این عکس‌ها که در نگاه نخست چشم مخاطب را به خود جلب می‌نماید، ژست‌ها و حالت‌های متنوع سوژه است که احساسات متفاوتی را بیان می‌دارد. ژست، در لغت‌نامه انگلیسی آکسفورد

این‌گونه تعریف شده‌است: ژست، حرکت بدن یا بخشی از آن است که به فکر یا احساس اشاره دارد (Simpson & Weiner: 1989). شکل قرارگیری ابژه‌ی انسانی و رفتار او در مقابل دوربین، مثل طرز ایستادن، نشستن و حالت دادن به بدن، بیش از آنکه عملکردی مربوط به آناتومی بدن باشد، مَنشی فرهنگی و اجتماعی است. همان‌گونه که رولان بارت[۲۶] نیز اشاره کرده‌است که هر بار خود را به وسیله‌ی لنز دوربین در حال دیده شدن احساس می‌کند، همه چیز دگرگون می‌شود. در آن حال، او خودش را آماده‌ی فرایند حالت‌دادن می‌نماید و فوراً برای خود بدن دیگری می‌سازد (Barthes, 1981: 10).

در این دسته از عکس‌ها، ظل‌السلطان با آگاهی از این که بیننده‌ی عکس‌ها، تنها خود او و یا هر کسی که او اجازه دهد است (چون مالک و بایگانی کننده‌ی عکس‌هاست)، بدن خود را در حالت‌هایی کاملاً متفاوت از آنچه در سوژه‌های آن زمان مشاهده می‌کنیم، برساخته است. ژست بدن حاکم، نشان از بی‌اثری فضای عکسبرداری، حضور دوربین و حتی عکاس، بر شخص حاکم و طرز حالت دادن به بدن او دارد. در عکس شماره‌ی ۲ می‌توان ردی از یک ارجاع بینامتنی را دید؛ حاکم با نشستن بر لبه‌ی صندلی با حالتی خاص، افزون بر آماده نشان دادن و اهل عمل بودنِ خود، به پیکره‌ی جدِ خود، فتحعلی شاه (تصویر شماره‌ی ۱) نیز اشاره می‌کند (نگاه و اندیشه‌ی اسطوره‌ای). این رفتار با همراه شدن پوشش نظامی مثل لباس، مدال‌ها و سردوشی‌ها، چکمه و شمشیر مورد تأکید مضاعف قرار گرفته‌است. در عکس‌های دسته اول، حضور یک عنصر غربی یعنی صندلی – که به عقیده‌ی گنزالس[۲۷]، نماد غربگرایی است (Gonzalez, ۲۰۱۲: ۱۱۰) – در کنار عناصر سنتی همچون تخت و قالی دست‌باف، در تقابل با هم قرار گرفته‌اند. در عکس شماره‌ی ۴، ظل‌السلطان با حالت لمیده بر صندلی (که به عکس‌های مد[۲۸] در آتلیه‌ی عکسبرداری شبیه گردیده‌است)، با کفش بر روی قالی پا نهاده و بر تخت پشت کرده‌است. این رفتار، نشانه‌ی تجددگرایی و تمایزگرایی اوست؛ چیزی که در عکس شماره‌ی ۳ نیز با تکیه کردن بر صندلی به نشانهٔ اعتماد، و ایستادن با کفش بر روی قالی، بر آن تأکید شده‌است. حاکم با زدن دست بر کمر و حالت دادن به پای راست خود و زدن کفش خود بر قالی، رفتاری آرام و خیالی آسوده از خود بروز داده و به این منش خود اطمینان دارد. نکته‌ی قابل توجه دیگر طرز نگاه او است. او به استثنای تعداد انگشت شمار از عکس‌ها، در بیشتر آنها، به دوربین و بیننده نگاه نکرده و سر خود را به سمتی چرخانده است. برخی از پژوهشگران علت این موضوع را معیوب بودن یکی از چشم‌های ظل‌السلطان می‌دانند؛ در حالی که او سر خود را به هر دو سمت چپ و راست چرخانده و سعی در پنهان نمودن عیب چشم خود نداشته است. از آنجا که نگاه سوژه‌ی هر عکس به مقابل، نشانه‌ی ارتباط با مخاطب است، در واقع حاکم با ممانعت از این کار، علاقه‌ای به ایجاد پیوند با مخاطب از خود نشان نمی‌دهد و نگاه او به دوردست، هاله‌ای اسطوره‌ای و افسانه‌ای به او بخشیده‌است. نکته‌ی قابل توجه و البته شگفت‌انگیز در این مورد این است که در حقیقت حاکم، نگاه خود را از خود دریغ داشته‌است؛ چون خود، تنها مخاطب عکس‌ها است. چیزی که در عکس شماره‌ی ۱ جلب توجه می‌کند، پس‌زمینه‌ی آن یعنی سرهای شاخدارِ نصب شده بر دیوار است. مسعود میرزا در پس زمینه‌ای کاملاً بومی شده مربوط به یکی از علایق‌اش یعنی شکار، عکاسی شده‌است؛ نوعی بافت‌گرایی که علاوه بر عکاس، دخالت و فرمان حاکم در انتخاب این پس‌زمینه را عیان می‌سازد. در این سری از عکس‌ها، که لحنی گزارشی و تا حدی تبلیغاتی دارند، گفتمان‌ها و خرده گفتمان‌های «قدرت»، «انتظامی» و «نوگرایی و ضد ارتجاعی»، از طریق بازنمایی ابژه‌ها و سوژه‌ها و نشانه‌های همراه آنها همچون پوشاک و البسه، ژست و حالت بدن، پیوند نخوردن نگاه سوژه با نگاه مخاطب، بی‌اثری فضای عکاسانه بر سوژه و حس اعتماد به نفسی او، برساخته شده‌اند. او با کمک آپاراتوس عکاسی و بازنمایی‌های دیداری آن، چنین گفتمان‌هایی را برساخته‌است. به طور کلی این عکس‌ها بر قدرت و شکوه حاکمانه‌ای تمرکز دارند که به طرز نمادین با ژست اربابی و سلطنتیِ حاکم و کبکبه و دبدبه‌ی حضورش نمایان می‌گردد. این در حالی است که این حضور مقتدرانه‌ی حاکم، بر حضور عکاسان به عنوان تولیدکنندگان این عکس‌ها سایه افکنده و آنان را به حاشیه

رانده است. این نمونه عکس‌ها بیانگر ارتباطی پیچیده و پنهانی میان مشارکین در تولید و مصرف (بایگانی عکس‌ها به شکل آلبوم‌های خانوادگی و شخصی) خود هستند: ابژه، همان سفارش‌دهنده؛ سفارش‌دهنده، همان مخاطب؛ مخاطب، همان مالک (مالک عکس‌ها و عکاس) و بایگانی کننده است. چنین رابطه‌ی پیچیده‌ای تنها دلالت بر وجود یک گفتمان مسلط دارد: گفتمان ظل‌السلطانی.

تصویر شماره ۱

تصویر شماره ۲

دسته‌ی دوم: ظل‌السلطان به همراه دیگر سوژه‌ها در عکس‌ها (عکس‌های شماره‌ی ۵ تا ۷ در جدول ۱)

در این دسته از عکس‌ها، در کنار مؤلفه‌ی اصلی یعنی ظل‌السلطان، فرزندان وی، صاحب‌منصبان، پیشکاران، سپاهیان و افرادی از طبقه‌ی زیردست، اما نزدیک به او حضور دارند و به ندرت عکسی را می‌توان یافت که در آن حاکم را با فردی دون مرتبت همراه سازد و یا در کنار یک زن به نمایش درآورد. در همه‌ی این عکس‌ها، حاکم در مرکز توجه است و این موضوع با ترکیب‌بندی متمرکز و بیشترین متقارن یا نیمه متقارن در عکس‌ها ممکن گشته‌است. آرایش چیدمانی سوژه‌ها یا به شکل مثلث‌های (عکس شماره‌ی ۷) و (عکس شماره‌ی ۵) هستند یا به شکل زیگزاگ و یا خطوط مورب (عکس شماره‌ی ۶). در هر کدام از این آرایش‌ها، حاکم، در بهترین نقطه برای جلب توجه و تمرکز (رئوس بالایی و پایینی مثلث) قرار گرفته و امتداد نگاه بیننده در نهایت به حاکم می‌رسد. نکته‌ی قابل توجه در این عکس‌ها، سامان فضایی نگاه‌ها و بردارهاست. در عکس شماره‌ی ۶ ، چرخش نگاه، از سر ظل‌السلطان آغاز و از طریق برداری مورب یعنی دست راست حاکم (به عنوان کنشگر) به فرد نشسته بر زمین (کنش‌پذیر) که بر اساس نشانه‌های موجود، شخص والا مقامی به نظر می‌رسد، منتقل می‌گردد و در ادامه، از طریق نگاه او به بیننده پیوند می‌خورد و در برگشت از نگاه بیننده به بدن شخصِ نشسته بر صندلی (حاکم) به انتها می‌رسد. مهم‌ترین وجه این سامان فضاییِ ارتباط، بردار نیرومند یعنی دست حاکم است که در نقش یک چتر حمایتی مفهوم سازی می‌کند: حمایت نظامی حاکم از شخص نشسته بر زمین (که او نیز در حضور حاکم، بدن منضبط و مطیعی از خود برساخته است)، و احساس رضایت‌مندی وی و اعلان آن به بیننده با نگاه خود. این پیوندِ نگاه‌ها میان سوژه‌های عکس و مخاطب، در عکس‌های شماره‌ی ۵ و ۷ نیز به شکلی دیگر تکرار شده‌است. در این فرایندِ چرخشِ نگاه‌ها و سامان‌مندی فضا، انگار عکاس، مخاطب را به مشارکت در نگاه خود به ابژه‌های مقابلش و تفاوت موجود میان آنها، همان‌گونه که خود می‌نگرد، دعوت می‌نماید. از آنجا که چشم دوربین، معادل چشم شاه [و حاکم] است(زین‌الصالحین و فاضلی، ۱۳۹۲: ۱۴۳)، در هیچ کدام از این عکس‌ها، شخصِ حاکم به دوربین و در حقیقت به مخاطب نگاه نمی‌کند، انگار او از خیره شدن به خویش اِبا دارد. افزون بر این موضوع، در این سری از عکس‌ها صرف نظر از اینکه سوژه‌ی مورد تمرکز، ظل‌السلطان است، نحوه‌ی

آرایش و برساخت بدن‌های دیگر سوژه‌ها (چه در حالت نشسته بر زمین و چه ایستاده) به گونه‌ای است که شخص نشسته بر صندلی، نسبت به آنها از پایگاه اجتماعی بالاتری برخوردار است. در واقع می‌توان هدف تولید این عکس‌ها را برساخت «تفاوت اجتماعی» از طریق برساخت سوژه‌هایی با بدن‌های خاص دانست. این تفاوت، در نشانه‌های موجود در عکس‌ها قابل مشاهده است: در حالت ایستاده، به شکل خبردار و قفل کردن دست‌ها و قراردادن آنها در جلوی بدن، و در حالت نشسته، نشستن بر دو زانو و قراردادن دست‌ها به همان شکل و یا دست بر سینه (بدن‌های مقلوب)، همگی نشانه‌ی احترام در حضور حاکم است. در تقابل با این کردار، که آغشته به اطاعت و انضباط است، حاکم، بدنی متفاوت را برساخته‌است. در این گفتمان، نشستن روی صندلی به نمادی از «برتری» و «مِهتَری» بدل گشته و در تقابل با «کمتری» و « کِهتَری» قرار گرفته‌است. عکاسان این سری از عکس‌ها، برای تأیید و تأکید بر این تفاوت و تمایز که از منظر شأن و منزلت اجتماعیِ سوژه‌ها برساخته شده‌اند، تا حد ممکن صحنه‌ی عکسبرداری و پس‌زمینه‌ی عکس‌ها را ساده و بدون جزییات گزینش کرده‌اند. شاید در نگاه نخست، ژانر این سری از عکس‌ها که بیشتر لحن و بیانی گزارش‌گونه و نسبت به عکس‌های سری اول کمتر بیانی تبلیغی دارند، مستند به نظر آید، اما با در نظر گرفتن هدف تولید و مصرف عکس‌ها باید آنها را در زمره‌ی ژانر عکس‌های خانوادگی در نظر گرفت؛ چرا که به نظر می‌رسد این دسته از عکس‌ها به دنبال این نیستند که مخاطبان‌شان مثل عکس‌های مستند، برای فقر و پَست مقامی و تسلیم سوژه‌های‌شان دلسوزی کنند و به دنبال راه چاره‌ای برای کمک و نجات آنها باشند، بلکه چون مخاطبی خاص دارند (حاکم)، فقط به هدف جلب رضایت‌مندی و ایجاد حس تفاخر در حاکم، از داشتن چنین مایملک و دارایی‌هایی، تهیه شده‌اند. (شیوه‌ای خاص از نوعی دید پدرسالارانه). بنابراین در این سری عکس‌ها، از طریق نشانه‌های موجود در آنها (همان‌طور که در بالا اشاره شد) و روابط آشکار و پنهان میان مشارکین در تولید و مصرف عکس‌ها، گفتمان‌های «پدرسالاری» و «تکریم و مرتبت» از سوی دستگاه حاکم و نظارت آن بر عملکرد آپاراتوس‌های خُردتر یعنی عکاس و دوربین عکاسی برساخته شده‌اند.

تصویر شماره ۵

تصویر شماره ۶

دسته‌ی سوم: سوژه‌ها بدون حضور ظل‌السلطان در عکس‌ها (عکس‌های شماره‌ی ۸ تا ۱۰ در جدول ۱)

در این گروه از عکس‌ها، افزون بر ژانر پرتره، شاهد نمونه‌هایی از عکس‌های مستند اجتماعی و سیاسی شامل مشاغل، اقوام و گروه‌های مذهبی، سیاسیون و زندانیان و .... هستیم. در عکس‌های این مجموعه، با وجود غیبت حاکم، نفوذ پنهانی او و تأثیر بر رفتار و منش سوژه‌های حاضر، به شدت احساس می‌شود. این استراتژی حضور و مداخله‌ی پنهانیِ حاکم، حتی در نحوه‌ی چیدمان ابژه‌ها و سامان‌دهی فضایی عکس‌ها توسط عکاس نیز

مشهود است. از آنجا که حاکم برای تأمین امنیت جامعه در تلاش است، و تلاش او در سایه‌ی ایجاد نظم و انضباط به ثمر می‌رسد (ر ک به نمودار ۴)، حضور این آرایش منظم، متوازن و متقارن در چیدمان عکس‌ها برای جلب رضایت‌مندی وی ضروری است و عکاس (به‌خصوص درباری)، تحت نفوذ و فرمان حاکم، ملزم به رعایت و اِعمال آن در ترکیب‌بندی است. از طرفی، ابژه‌ها نیز از این موضوع باخبر هستند، بنابراین بدن خودشان را تلویحاً تحت نظارت و مراقبت حاکم می‌یابند و آنرا بهنجار می‌سازند (از خود، بدن دیگری می‌سازند). در واقع آنها با خیره شدن به دوربین، رضایت‌مندی و تسلیم در برابر فرامین ارباب خود را به اطلاع ایشان می‌رسانند. در ترکیب‌بندی عکس شماره‌ی ۸ که با چیدمان متمرکز آرایش یافته و نقطه‌ی تمرکز در مرکز عکس بر بدن حاکم‌زاده است، روابط میان مشارکین در تولید و مصرف این عکس، در سایه‌ی حضور فرزند ظل‌السلطان (به عنوان نماینده‌ی حاکم) متأثر گشته‌است. اولین و بیشترین تأثیر، بر بدن غلام است که با لباس درخشان و اتو کشیده که درخور شأن و منزلت حاکم‌زاده است، فرزند ارباب خود را به گونه‌ی خاصی در بغل گرفته و با حالت خاصِ نشستن روی صندلی، رفتاری ناآرام از خود نمایان ساخته‌است؛ دست‌هایش با حالت خاصی که نشانه‌ی اطاعت و بردگی است بر زانوها قرار گرفته و نگاهش که بارقه‌ای از سرسپردگی دارد به مخاطب دوخته شده‌است. بدنِ او تحت نفوذ آپاراتوس حاکم (حاکم به عنوان مخاطب پنهانی و فرزندش به مثابه‌ی ابژه‌ای همراه و بخشی از دستگاه حاکم) و تا حدودی متأثر از فضای عکسبرداری، دگرگون شده و شکل جدیدی از آن برساخته شده‌است (بدن مقلوب). در این عکس، «تفاوت اجتماعی» از طریق نشانه‌های موجود در آن برساخته شده‌است: تفاوت در تیرگی و روشنی پوست سوژه‌ها (نشانه‌ی کِهتری و مِهتری) ، تفاوت در تیرگی و روشنی پوشاک آنها (نشانه‌ی غم‌آلودگی و شادابی) ، و تفاوت در ژست و حالت نشستن آنها (ناآرام و آسوده). در عکس شماره‌ی ۹ که به وسیله‌ی عبدالخالق‌خان و با ساده‌ترین شکلِ ترکیب‌بندی تهیه شده، این حالتِ سرسپردگی و اطاعت، در بدنِ مقلوبِ دو سوژه‌ی هم‌تراز که مسعود میرزا آنان را کلفت‌های عیال حاجی یاقوت خان معرفی کرده، بازنمایی شده‌است. حالت ناآرامی در طرز ایستادن این سوژه‌ها به حالت خبردار و نحوه‌ی قرار دادن دست‌ها جلوی بدن و همچنین نگاه خیره و مرعوب آنان به دوربین و عکاس – به عنوان بخش‌های مهمی از آپاراتوس عکاسی- قابل مشاهده‌است. در واقع بدن این ابژه‌ها با ورود به عکس، از بافت متعارف‌شان گسسته و قهراً در نظام تازه‌ای از روابط جای داده شده و به گونه‌ی جدیدی برساخته شده‌اند؛ روابطی که نشان از نفوذ و دخالت نهادی پرقدرت در نقش ناظر و مراقب دارد. عکاس با انتخاب مکان و پس‌زمینه‌ای بسیار ساده و حذف عمق میدان با چسباندن ابژه‌ها به پس‌زمینه و قراردادن آنها تنها در یک لایه‌ی، بر سادگی شخصیت‌ها تأکید و در عوض بر زمختی و خشکی فضا و حس عکس افزوده است. عبدالخالق‌خان با وجود آگاهی از رؤیت شدن عکس از سوی حاکم، با زیرکی خاصی – همانطور که خود حاکم نیز در زیرنویس یکی از عکس‌ها به تیزهوشی و زرنگی عکاس مخصوص‌اش اذعان داشته - به عکس، لحنی انتقادی داده و دیدگاه خود را نسبت به وجود چنین تمایز اجتماعی میان اطرافیان حاکم – البته برای قضاوت آیندگان – بیان نموده‌است. چنین به نظر می‌رسد که این عکس بنابر دیدگاه عکاس و بر مبنای دو ژانر مختلف (پرتره‌ی خانوادگی و مستند اجتماعی) مصرف دوگانه‌ای دارد: با لحن گزارشی، صرفاً برای رؤیت حاکم؛ و با لحن انتقادی، برای دیگر مخاطبان از جمله معاصر. از این رو افزون بر تأثیر پنهانی دستگاه نظارتی حاکم، مداخله و تنظیم عکاس در نحوه‌ی برساختِ بدن سوژه‌ها (بدن‌های مقلوب) در این عکس، محسوس است. در عکس شماره‌ی ۱۰، پرتره‌ی حاجی یاقوت‌خان، سرایدار باشی ظل‌السلطان در کنار دو پیکره‌ی قوچ شکار شده به تصویر کشیده شده‌است. عبدالخالق‌خان، عکاس این اثر، چیدمان مؤلفه‌ها را به گونه‌ای آرایش داده‌است که پیکره‌ی شکارها، قاعده‌ی مثلثی () را کامل کنند که رأس آن سر حاجی یاقوت‌خان است. او با این کار سر سوژه را در مرکز توجه قرار داده، نگاه و حالت چهره‌ی او را با نگاه و حالت خاص چهره‌ی دو حیوان، در یک راستای عمودی و در پیوند با نگاه مخاطب قرار داده‌است. این سامان فضایی نگاه‌ها، با یک بردار قدرتمند یعنی تفنگ، ترکیب گشته و امتداد نگاه‌ها را به بیرون از قاب

عکس هدایت می‌نماید. در این عکس که لحنی به‌نسبت انتقادی دارد، سوژه‌ی انسانی در موقعیت کنشگر و حیوان‌های شکار شده در موقعیت کنش‌پذیر قرار گرفته‌اند. هرچند به نظر می‌رسد معنا در سطح صریح این بازنمایی، شکار کردن قوچ‌ها توسط انسان به وسیله‌ی تفنگ باشد، اما عکاس باز هم به زیرکی، پیامی را در لایه‌ی ضمنی این متن گنجانده‌است. از آنجا که هر دو سوژه‌ی درون عکس به‌طورمستقیم به مخاطب خیره شده و هر کدام حسی متفاوت در چهره دارند (حاجی یاقوت‌خان، کاملاً جدی و تحدیدگر؛ و شکارها، خندان و در حال تمسخر)، و همچنین آگاهی عکاس از این موضوع که بیننده این عکس شخص حاکم است، این می‌تواند پیامی جدی به حاکم باشد: «دورانی را به شکار گذراندی، حال مراقب شکار شدن خود باش». در واقع سوژه‌ی این عکس، با خود، رفتار و رویه‌ای متفاوت به فضای عکس آورده که در تعارض و تقابل با دیگر منش‌هاست و رو در روی گفتمان مرکزی (گفتمان ظل‌السلطان) قرار می‌گیرد. او نظم موجود در «بدن مقلوب» را بر هم زده و بدن خود را به شکلی متفاوت برساخته‌است؛ کنشی که خوشایند نهاد مرکزی نیست و به همین خاطر مورد سرزنش و عتاب حاکم قرار می‌گیرد؛ جایی که حاکم این حرکت او را فضولی در کار خود دانسته و این موضوع را در زیرنویس عکس بیان می‌دارد. بنابراین تولید این عکس را در درجه‌ی اول می‌توان به عکاس (از طریق سامان‌دهی و تنظیم عکس)، و در درجه‌ی دوم به حاکم (تملک عکس از طریق درج زیرنویس و تغییر پیام عکس) و مصرف آن را همچنان به مخاطب ویژه (حاکم) نسبت داد. از طریق نشانه‌های بازنمایی شده در این سری از عکس‌ها، و به واسطه‌ی روابط میان تولیدکنندگان، سوژه‌ها و مصرف‌کنندگان آنها، گفتمان‌های «فئودالیسم» (ارباب رعیتی)، «نظارت و انضباط» و خُرد گفتمان «ضدیت و تقابل» برساخته شده‌اند؛ گفتمان‌هایی که در آن، حاکم به مثابه‌ی ارباب و فراتر، ناظرِ بر رفتارِ زیردست به منزله‌ی رعیت و فروتر، است.

جدول۱. برساخت‌ها از منظرهای «خود تصویر»، «ابژه‌ی عکاسی»، «عکاس یا تولیدکنندگان»، «دوربین و مکان عکسبرداری» و «مخاطب»
منبع: نگارندگان

	یافته‌های تحلیل	عکس‌های منتخب
۱. ظل‌السلطان به تنهایی سوژه‌ی عکس‌ها	- تأثیر اندیشه و نگاه اسطوره‌ای، حاکمیتی، تجدد-گرایانه و سنت‌ستیزانه حاکم در برساخت بدن خود. - بازنمایی شکوه‌مندی و اقتدار حاکم از طریق نشانه‌های دیداری، نحوه‌ی ترکیب‌بندی و سامان فضایی، پس‌زمینه و .... در عکس‌ها. - بی‌اثری فضا، عوامل و شرایط عکسبرداری (عکاس، دوربین و ...) بر حاکم در برساخت بدن خود. - نبود تمایل حاکم به ارتباط با مخاطب از طریق حذف نگاه خود از او، و نگاه به دوردست برای تأیید اندیشه‌ی اسطوره‌ای و افسانه‌ای خود و نقش این کنش‌ها در نحوه‌ی برساخت بدن. - برساخت گفتمان‌ها و خرده‌گفتمان‌های «قدرت»، «انتظامی»، و «نوگرایی». - رجحان آپاراتوس حاکم بر آپاراتوس عکاسی در تولید عکس‌ها و برساخت بدن‌ها.	 عکس شماره ۲ عکس شماره ۱ عکس شماره ۴ عکس شماره ۳

۲. ظل‌السلطان به همراه دیگر سوژه‌ها در عکس‌ها	- تمرکز بر بدن حاکم از طریق نحوه‌ی ترکیب‌بندی، سامان فضایی و آرایش چیدمانی سوژه‌ها. - تأثیر بردارها (نگاه‌ها و دست حاکم) و پیوند کنشگر و کنش‌پذیر در برساخت دو بدن متمایز (حاکم و زیردست). - تولید «بدن‌های مقلوب» از طریق رمزگان‌های «ژست و حالت بدن سوژه‌ها»، «نگاه سوژه‌ها» و «ارتباط بدن حاکم با بدن غیر» (خود- دیگری). - بازنمایی بدن حاکم با نشانه‌های «مِهتری» و بدن- های همراهان وی با نشانه‌های «کِهتری» و برساخت «تفاوت اجتماعی» از طریق آنها. - تولید عکس‌ها به هدف جلب رضایت‌مندی و ایجاد حس تفاخر در حاکم نسبت به دارایی‌هایش. - برساخت گفتمان‌های «پدرسالاری» و «تکریم و مرتبت» از طریق بدن‌های برساخته شده.	 عکس شماره۶ عکس شماره ۵ عکس شماره ۷
۳. سوژه‌ها بدون حضور ظل‌السلطان در عکس‌ها	- حضور مجازی حاکم و اثر بر رفتار و منش ابژه‌ها و عکاس، و نحوه‌ی برساخت بدن ابژه‌ها. - برساخت بدن ابژه‌ها، متأثر از روابط میان مشارکین در تولید و مصرف عکس‌ها. - بازنمایی حس تسلیم و رضا در سوژه‌ها، متأثر از حضور مجازی حاکم و آگاهی آنها از نظارت پنهانی. - برساخت «بدن‌های مقلوب»، متأثر از آپاراتوس حاکم و آپاراتوس عکاسی (دوربین، عکاس و ....) - برساخت «تفاوت اجتماعی» از طریق رنگ پوست، نوع و رنگ پوشاک، و ژست و حالت بدن. - نقش هویت عکاس در نحوه‌ی بازنمایی سوژه‌ها، برساخت بدن‌ها و تجلی دیدگاه خود در عکس از طریق سامان‌دهی فضایی و آرایش چیدمانی ابژه‌ها. - وجود تخاصم گفتمانی، متأثر از ورود منش‌های جدید و متفاوت ابژه‌ها و دخالت عکاس. - برساخت گفتمان‌های «فئودالیسم» و «نظارت و انضباط»، متأثر از روابط میان مشارکین در تولید و مصرف عکس‌ها، و از طریق بدن‌های برساخته شده.	 عکس شماره ۹ عکس شماره ۸ عکس شماره ۱۰

بحث و نتیجه‌گیری

پژوهش در عکس‌های مجموعه‌ی شخصی ظل‌السلطان و مطالعه‌ی کیفی پیرامون روابط و تعامل میان نهادِ حاکم و زیردستانش در نحوه‌ی برساختن ابژه‌ها و سوژه‌های انسانیِ وابسته به عکس‌ها، ضمن تأیید این پیش‌فرض که روابط میان مشارکین تحت تأثیر عوامل زمینه‌ای می‌توانند سوژه‌هایی متفاوت و خاص را برسازند، نشان از نفوذ درخورِ نگرش گفتمان‌های اجتماعی – سیاسی در روند تولید و مصرف عکس‌ها و متقابلاً اثربخشی شایان توجه ابژه‌ها، سوژه‌ها و بدن‌های برساخته شده، بر تولید گفتمان‌های خُرد و کلان داشت. وجود روابط بعضاً پیچیده میان مشارکت‌کنندگان در تولید و مصرف این مجموعه عکس‌ها، و اثبات و تحلیل این ارتباطات با کاربست روش تحلیل گفتمان ژیلین رُز، متن حاضر را از نظرگاه تئوریک، به متون کلاسیکِ مارکسیستی و لنینیستی – یعنی سیطره و فرمانروایی طبقه‌ی حاکم بر طبقات زیردست – نزدیک ساخته‌است. نه تنها ظل‌السلطان به عنوان مخاطب و ناظرِ این عکس‌ها، بلکه دستگاه حاکمیت وی به مثابه‌ی یک آپاراتوس نهادی، در جهت‌دهی به دیدگاه عکاسان (به‌خصوص عکاسان دربار)، از طریق نظارت آشکار و پنهان بر تولید و محصول نهایی (عکس)، بر نحوه‌ی حرکت رو به رشد عکاسی در آن عصر تاثیر قابل توجهی گذاشته است. بسیاری از عکس‌های این مجموعه، به هدفمندی و نیت عکاس، در عکسی که قصد تولیدش را دارد اشاره نمی‌کنند، بلکه توجه را به زمینه و بافت ویژه‌ی تولید عکس در فضای کاملاً آغشته به قدرتِ نهادها و تکنولوژی‌های اثربخش، و از این رو مؤثر در برساخت نوع خاصی از عکاس، ابژه‌ی عکاسی و مخاطب عکس (حتی اگر شخص حاکم باشد) معطوف می‌نمایند. در بررسی و تحلیل گفتمانی این عکس‌ها و ناظر بر پرسش تحقیق، مشخص شد که بدنِ سوژه‌ی مقابل دوربین، به جایگاه و صحنه‌ای برای نقش‌پذیری از جانب قدرت‌های طرح‌دهنده و انضباط دهنده‌ای چون نهادهای اجتماعی، سیاسی و در رأس آنها دستگاه نظارتی حاکم، و همچنین منظومه‌ی آپاراتوس عکاسی (عکاس، دوربین به عنوان تکنولوژی نهادی، و فضای صحنه‌ی عکسبرداری)، بدل گشته‌است.

در بررسی این عکس‌ها و ناظر بر پیش‌فرض و پرسش تحقیق مبنی بر این که در جریان تعامل‌ها و روابط میان مشارکین چه گفتمان‌ها، ابژه‌ها و سوژه‌هایی تولید و چگونه برساخته می‌شوند، چنین به نظر می‌رسد که هویت فرد (سوژه‌ی عکس) در اسارت بدن و بدن در اسارت ناظر و مالک عکس است؛ پس هم هویت سوژه و هم جسمیت‌اش، هر دو در اسارت و تملک یک آپاراتوس هستند: «آپاراتوس حاکم»، حاکمی که مشروعیت‌اش را از شاه می‌گیرد؛ چون سایه‌ی سلطان (ظل‌السلطان) در لوای کسی است که خود، سایه‌ی خدا بر روی زمین است. پس حاکم، سایه‌ی سایه‌ی خدا بر روی زمین، و دستگاه او تحت حمایتِ سایه‌ی خدا و هژمونیک است. از این رو بدنِ ابژه‌ی مقابل دوربین که به دیده شدن خود از سوی مالک عکس (حاکم) اطمینان دارد، به طور خودکار، نقش پذیرفته و به خود انضباط می‌دهد و در قالب متفاوتی که مطلوب حاکم است، برساخته می‌شود: «بدن مقلوب»؛ بدنی که متأثر از گفتمان‌های خرد و کلان و آپاراتوس‌های نهادی و در رأس آنها دستگاه نظارتی ظل‌السلطان، در این قالب ریخته شده و بهنجار گشته است. این دستگاه‌های نظم دهنده به عنوان نهادهای سازنده و مولد ابژه‌ها و سوژه‌ها، همگی زیر مجموعه‌ی یک گفتمان مسلط هستند: «گفتمان ظل‌السلطانی»؛

گفتمان ظل‌السلطان به مثابه‌ی گفتمان مرکزی، که می‌توان آن را نوعی گفتمان «سیاسی- فئودالیسمی (ارباب رعیتی)»، «نظارتی»، «انضباط دهنده» و «غیر دیالکتیکی» نامید، در روند انضباط دهی، قواعدی را در نحوه‌ی رفتار سوژه‌ها و عکاس تحمیل نمی‌کند، بلکه چنین ابژه‌ها و سوژه‌هایی، یا به‌طورمستقیم تحت تاثیر این گفتمانِ مسلط، و یا متأثر از نهادها و آپاراتوس‌هایی که خود برساخته‌ی این گفتمان‌اند، تولید می‌شوند. در این فرآیند برساخت، شخص ظل‌السلطان نیز، به مثابه‌ی سوژه‌ی عکس، بدون نقش‌پذیری (و یا با کم‌ترین

تأثیرپذیری) از بافت و زمینه‌های اجتماعی و دستگاه‌های نقش‌دهنده‌ی حاشیه‌ای همچون عکاسی، بدن خود را در قالب بدنی مِهتر، آسوده، متجدد، قدرتمند، باشکوه و البته منظم برساخته‌است.
در مطالعه و تحلیل گفتمانی این مجموعه عکس‌ها، گفتمان‌های «قدرت»، «فئودالیسم»، «پدرسالاری»، «نوگرایی»، «انتظامی و انضباطی» و «تکریم و مرتبت» به عنوان اَشکال گفتمان مرکزی برساخته شدند. در این گفتمان، تولید این عکس‌ها مختص حاکم و تا حدودی عکاس، و مصرف آنها منحصر به حاکم بوده و گردش آنها نیز، با انباشتن و بایگانی (با از آنِ خودسازی و مالکیت شخصی)، مطلقاً متوقف گشته است.

پی نوشت‌ها

1. Visual Culture
2. Discource Analysis
3. Arture Asa Berger
4. Gillian Rose
5. Apparatus
6. Michel Foucault
7. Norman Fairclough
8. Ernesto Laclau & Chantal Mouffe
9. Van Dijk
10. Stuart Hall
11. Jean Baudrillard
12. Walter Benjamin
13. Site
14. Site of Production
15. Site of Image Itself
16. Site of Circulation
17. Site of Audiencing
18. Modality
19. Compositional
20. Rhetoric
21. Archive

۲۲. فرن تونکیس (Fran Tonkis): پروفسور جامعه شناسی و پژوهشگر در زمینه‌ی جامعه شناسی شهری و اقتصادی

23. Alan Sekula

۲۴. ادوارد گرانویل براون (Edward Granville Browne): خاورشناس و ایران‌شناس پرآوازه بریتانیایی.

۲۵. لرد جُرج ناتانیل کرزن (Lord George Nathaniel Curzon): ایران‌شناس و سیاست‌مدار معروف بریتانیایی در یک ربع اول قرن بیستم.

26. Roland Barthes
27. Carmen Pe’rez Gonza’lez
28. Fashion

منابع و مأخذ

- آسا برگر، آرتور (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان کاربردی: فرهنگ عامه، رسانه ها و زندگی روزمره. مترجم حسین پاینده. چاپ اول. تهران: مروارید.
- آقا گل زاده، فردوس (۱۳۹۰). تحلیل گفتمان انتقادی. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.
- دمندان، پریسا (۱۳۷۷). چهره نگاران اصفهان: گوشه ای از تاریخ عکاسی ایران. چاپ اول. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- دمندان، پریسا (۱۳۷۹). «اسناد تصویری؛ ظل‌السلطان». تاریخ معاصر ایران. شماره‌های ۱۳ و ۱۴، ۲۸۴- ۲۴۵.
- دمندان، پریسا (۱۳۹۲). چهره های اصفهان: سیر تحول عکاسی پرتره نگار در اصفهان. چاپ اول. تهران: نشر نظر.

- رُز، ژیلین (۱۳۹۸). روش و روش شناسی تحلیل تصویر. مترجم سید جمال‌الدین اکبر زاده جهرمی. چاپ سوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات/ مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.
- زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت الله(۱۳۹۲). «تحلیل انتقادی گفتمان‌های عکاسی ایران(۱۳۹۰-۱۳۵۷) با تأکید بر تبارشناسی فوکوئی و متد تحلیل گفتمان فرکلاف و ون دایک». پایاننامه کارشناسی ارشد رشته عکاسی. دانشگاه تهران. دانشکده هنرهای زیبا.
- زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت‌الله(۱۳۹۶). «عکس، گفتمان، فرهنگ- تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران». رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال هفتم. شماره اول. ۴۷- ۱۹ .
- زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت‌الله(۱۳۹۹). «سرآغاز عکاسی در ایران: درآمدی انتقادی بر تاریخ عکاسی ایران در
- دوره‌ی ناصری». هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی،، دوره‌ی ۲۵. شماره ۱. ۱۳۴- ۱۲۵ .
- سجودی، فرزان و قاضی مرادی، بهناز(۱۳۹۱). تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره‌ی قاجار. **جامعه شناسی هنر و ادبیات**. سال چهارم، شماره اول. بهار و تابستان ۹۱ . ۱۲۲- ۹۳.
- سروش‌منش، رسول(۱۳۹۶). اصفهان نصف جهان. چاپ اول. اصفهان: پویش اندیشه.
- شیخی، الیاس(۱۳۸۶). اصفهان قلب سیاسی ایران معاصر. چاپ اول. اصفهان: دادیار.
- صادقی، محسن(۱۳۸۸). آلبوم عکس‌های شخصی ظل‌السلطان. پیام بهارستان. سال دوم. شماره ۶. ۷۱۶ – ۶۸۵.
- صفایی، ابراهیم(۱۳۵۵). اسناد برگزیدهٔ دوران قاجار: سپهسالار- ظل‌السلطان- دبیرالملک تهران: بابک.
- طهماسب‌پور،محمدرضا(۱۳۹۴).«عکاسی ایران، تاریخی گرانسنگ»، معمارنت. ۱۷ ژوئن ۲۰۱۵. بازنشانی شده در پانزدهم بهمن‌ماه ۱۳۹۹. www.memarnet.com/fa/node/3191
- کهوند، مریم(۱۳۹۹). فرهنگ دیداری و روش شناسی تحلیل تصویر، تهران. یک فکر: دانشگاه هنر.
- لی، آلیسون- پوینتون، کیت (۱۳۹۱). فرهنگ و متن: گفتمان و روش شناسی پژوهش اجتماعی و مطالعات فرهنگی. مترجم حسن چاوشیان. چاپ دوم. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- هولتسر، ارنست(۱۳۵۵). ایران در یکصد و سیزده سال پیش: بخش نخست اصفهان. تهیه و ترجمه محمد عاصمی. تهران: فرهنگ و هنر.

- Barthes, R. (1981). ***Camera Lucida: Reflection on Photography***, New York: Hill and Wang.
- Behdad, A. (2016). ***Camera Orientalis: Reflection On Photography Of The Middle East***. The University Of Chicago Press, Chicago.
- Evans, J. & Hall, S. (2010). ***Visual Culture: The Reader***, Sage Publication Ltd.
- Gonzalez, C, P. (2012). ***Local Portrature: Through the Lens of the 19th Century Iranian Photographers***, Leiden University Press.
- Lalvani, S. (1996). ***Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies***, State University of New York Press.
- Simpson, J, A. & Weiner, E, S, C. (1989). ***Oxford English Dictionary***, 2nd Edition. New York: Oxford University Press.
- Rose, G. (2016). ***Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials***. SAGE Publication, London.
- Http://www.iichs.ir/picture-3346 (2021/02/26).
- www. Mashreghnews.ir
- www.noandish.com
- www.psri.ir