دوفصلنامه الهیات هنر | علمی-پژوهشی
سال دوازدهم، شماره بیست و پنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص ۲۳۱-۲۰۹

تحلیل شمایل‌نگاری روایت تصویری عکس‌های کاوه کاظمی از خط مقدم جنگ ایران و عراق

آرزو جعفری دهکردی[۱]؛ فرشاد عسگری‌کیا[۲]

چکیده

عکاسی جنگ به عنوان یک بُعد حیاتی در دنیای عکاسی محسوب می‌شود که منجر به آشکارسازی بسیاری از وقایع جنگ و پیچیدگی‌های پس از نبرد در نظر مردم و در سرتاسر جهان گردیده است. از آغاز جنگ ایران و عراق نیز عکاسان بسیاری این حادثه تاریخی را به تصویر کشیده‌اند که یکی از آنها کاوه کاظمی است. نگاه واقع‌گرایانه و بدیع کاوه کاظمی به رخدادهای جنگ تحمیلی ایران و عراق، نسبت به سایر هنرمندان این حرفه، ضرورت انتخاب آثار وی را جهت مقاله حاضر را مطرح می‌کند. بنابراین مقاله حاضر در پی تجزیه و تحلیل تصاویر کاوه کاظمی از خط مقدم جنگ ایران و عراق است که با استفاده از رویکرد شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، از میان ۵۳ قطعه عکس از کاوه کاظمی چهار نمونه به صورت انتخابی هدفمند واکاوی می‌شوند. این مقاله به دنبال پاسخ‌گویی به این سؤال است که عکس‌های جنگ تحمیلی کاوه کاظمی از خط مقدم با استفاده از نظریه اروین پانوفسکی از لحاظ ساختار معنایی، در برگیرنده‌ی چه مضامینی هستند؟ نتایج حاصل نشان می‌دهد که در عکس‌های کاظمی مضامینی همچون خطر و امنیت، همبستگی، اتحادپذیری رزمندگان ایرانی، مرگ و فناپذیری انسان، پیروزی و شجاعت رزمندگان ایرانی، سازه‌ها و تاسیسات عراقی وجود دارد.

۱. کارشناسی ارشد عکاسی، گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. arezoo.jafari.dehkordi@gmail.com
۲. استادیار سابق دانشگاه سوره و فعلی دانشگاه آروکاد قبرس. farshad.asgarikia@arucad.edu.tr

واژگان کلیـدی: عکاسـی جنـگ، جنـگ تحمیلـی، شـمایل‌نگاری، اروین پانوفسـکی، کاوه کاظمـی

مقدمه

جنـگ ایـران و عـراق بـه عنـوان یکـی از بزرگ‌تریـن و مخرب‌تریـن جنگ‌هـای قـرن بیسـتم مـیلادی، تاثیـری عمیـق و پایـدار بـر تاریـخ، جامعـه و فرهنـگ ایـران گذاشـته اسـت. ایـن جنـگ نـه تنهـا در میـدان نبـرد، بلکـه در عرصـه هنـر و بـه ویـژه عکاسـی نیـز بازتـاب گسـترده‌ای داشـته اسـت. عکس‌هـای گرفتـه شـده از جبهه‌هـای جنـگ، علاوه بـر مستندسـازی وقایـع، بـه عنـوان اسـنادی تاریخـی، نقـش مهمـی در شـکل‌دهی بـه حافظـه جمعـی و فهـم مـا از ایـن رویـداد ایفـا می‌کننـد. یکـی از برجسـته‌ترین عکاسـان ایـن دوره، کاوه کاظمـی اسـت کـه بـا نـگاه واقع‌گرایانـه و مسـتندگونه، توانسـته اسـت لحظـات حسـاس و بحرانـی جنـگ را بـه تصویـر بکشـد. در ایـن راسـتا، هـدف اصلـی ایـن مقالـه شناسـایی مضمـون و محتـوای عکس‌هـای جنـگ تحمیلـی کاوه کاظمـی از خـط مقـدم بـا اسـتفاده از نظریـه اروین پانوفسـکی اسـت و هـدف فرعـی نیـز شناسـایی و تحلیـل نمادهـا و نشـانه‌های موجـود در ایـن عکس‌هـا بـرای درک بهتـر پیام‌هـا و معانـی نهفتـه در آن‌هـا اسـت. بدیـن ترتیـب، ایـن مقالـه تلاش دارد تـا بـا بهره‌گیـری از رویکـرد شـمایل‌نگاری اروین پانوفسـکی، بـه بررسـی عمیق‌تـر و تحلیـل دقیق‌تـر از عکس‌هـای ایـن عـکاس بپـردازد.

بـا آغـاز جنـگ تحمیلـی ایـران و عـراق در (۳۱ شـهریور مـاه سـال ۱۳۵۹) هجـری شمسـی، مـردم ایـران از تمـام نقـاط کشـور، بـرای دفـاع از مـرز و بـوم خـود روانـه جبهـه‌ی جنـگ شـدند. جنـگ ایـران و عـراق طولانی‌تریـن جنـگ متعـارف در قـرن بیسـتم مـیلادی و دومیـن جنـگ طولانـی بعـد از جنـگ ویتنـام اسـت کـه نزدیـک بـه هشـت سـال بـه طـول انجامیـده اسـت. نمایـش واقعیت‌هـای جنـگ، واقعیت‌هایـی کـه بـه خـودی خـود قابـل رویـت نیسـتند، از وظایـف عکاسـان اسـت کـه بـا تبحـر و خلاقیتشـان آن‌هـا را بـه مـردم نمایـان می‌کننـد. عکاسـی جنـگ بـه مـردم کمـک می‌کنـد تـا عمـق یـک فاجعـه‌ی جنگـی را کـه از طریـق نوشـتار و گفتـار قابـل انتقـال نیسـت درک کننـد. عکاسـی جنـگ همان‌طـور کـه از نامـش پیداسـت، یکـی از پـر مخاطره‌تریـن حوزه‌هـای عکاسـی بـه شـمار می‌آیـد. بـا ثبـت عکس‌هـای جنگـی، صحنه‌هـای نبـرد و رویدادهـای آن را می‌تـوان بـرای آینـدگان بـه یـادگار گذاشـت.

در زمـان وقـوع جنـگ تحمیلـی، محدودیـت دوربین‌هـا از یـک طـرف و مصائـب عکاسـی در میـدان جنـگ از سـویی دیگـر مانـع ثبـت ایـن رخـداد نشـدند. شـایان ذکـر اسـت کـه در بیـن عکاسـان

افـرادی هسـتند کـه علاوه بـر عکاسـی از درگیری‌هـای مسـلحانه و زندگـی در مناطـق جنـگ‌زده، بـه زندگـی بعـد از جنـگ سـربازان نیـز میپردازنـد. در ایـن بیـن، کاوه کاظمـی یکـی از عکاسـانی بـود کـه تمـام مهـارت خـود را بـرای ثبـت تصاویـری منحصـر بـه فـرد از خـط مقـدم جنـگ بـه‌کار گرفـت. بـا وجـود ایـن، در پژوهـش حاضـر، تصاویـری کـه شـامل نبردهـای نظامـی، تجهیـزات نظامـی، نیروهـای نظامـی، مناظـر جنگـی و سـایر عناصـر مرتبـط بـا خـط مقـدم هسـتند، بررسـی خواهنـد شـد.

شـمایل‌نگاری[1] یکـی از رویکردهـای مهـم در تفسـیر و تحلیـل در مطالعـات تاریـخ هنـر اسـت کـه بـه آییـن، مکتـب و مذهـب خاصـی اختصـاص نـدارد و از زمـان قدیـم تـا بـه امـروز مـورد اسـتفاده قـرار گرفتـه اسـت. ایـن روش بـرای توصیـف و بررسـی موضـوع و محتـوای اثـر هنـری بـه کار مـی‌رود و امـکان بیـان روشـن مفهـوم و معنـای تصاویـر، همچنیـن رمزگشـایی عمـق اثـر هنـری را فراهـم مـی‌آورد.

اروین پانوفسـکی[2] یکـی از برجسـته‌ترین مورخـان هنـر سـده‌ی بیسـتم مـیلادی اسـت کـه نظریـات او در حـوزه‌ی شـمایل‌نگاری و شمایل‌شناسـی[3] تاثیـر گـذار بـوده اسـت. وی در خوانـش تصاویـر بـه مراتـب سـه‌گانه توصیـف پیشاشـمایل‌نگارانه[4]، تحلیـل شـمایل‌نگارانه[5] و تفسـیر شمایل‌شناسـانه[6]، توجـه ویـژه‌ای داشـت. ایـن سـه مرتبـه از دیـدگاه پانوفسـکی در طـول یکدیگـر قرارگرفتـه و هـر یـک را زمینه‌سـازی بـرای مرحلـه‌ی بعـد می‌دانسـت. بـا ایـن حـال طبـق روش پانوفسـکی و اسـتفاده از رویکـرد شـمایل‌نگاری در ایـن پژوهـش، در ابتـدا بـه فـرم، سـبک و عناصـر بصـری درخوانـش عکس‌هـای کاوه کاظمـی توجـه خواهـد شـد. سـپس در گام دوم کـه از اهمیـت ویـژه‌ای برخـوردار اسـت، بـا ورود بـه دنیـای رمـزگان عکس‌هـای وی از طریـق منابـع ادبـی، فرهنگـی، داسـتان‌ها، حکایت‌هـا وتمثیل‌هـا، بـه مضمـون و محتـوای عکس‌هـا دسـت یافتـه و در گام آخـر داده‌هـای متفـاوت را تفکیـک کـرده و بـا در کنـار هـم گذاشـتن آن‌هـا، بـه کشـف و تفسـیر محتـوای ذاتـی و درونـی عکس‌هـا پرداختـه می‌شـود.

---

1. Iconography
2. Ervin Panofsky (30 March 1892 - 14 March 1968)
3. Iconology
4. Pre-iconograghical description
5. Iconographical analysis
6. Iconogical interpretation

با گذشت ۳۵ سال از پایان جنگ ایران و عراق و وجود گنجینه‌های عظیمی از عکس‌های مربوط به این جنگ، تاکنون تحقیقات بسیاری در این زمینه صورت گرفته است. با توجه به اهمیت روز افزون ارتباط عکس‌ها با زندگی روزمره و معانی نهفته در آن‌ها، نیاز به بررسی بیشتر درباره عکاسی جنگ ایران و عراق وجود دارد. بنابراین، پژوهش حاضر سعی دارد با رویکرد عکاسانه به این واقعه بپردازد و تحلیل و تفسیر بالاتری نسبت به این رویداد مهم از تصاویر خط مقدم جنگ ایران و عراق داشته باشد.

۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های به عمل آمده نشان داد که تاکنون پژوهشی مستقل در مورد موضوع مورد نظر صورت نگرفته است. لیکن از میان نزدیک‌ترین عناوین به موضوع مقاله حاضر، پژوهش‌هایی هم‌سو شناسایی شد که به شرح زیر است:

ندایی‌فر (۱۴۰۱) در رساله دکتری «عکاسی مستند ایران از جنگ ایران و عراق (۱۳۶۷ - ۱۳۵۹) هجری شمسی و میراث هنری آن: گفتمان، نهادینه‌سازی و انتقال در رسانه‌ی عکاسی[1]» به بررسی پیشرفت عکاسی مستند ایران در طول جنگ ایران و عراق در دهه ۱۹۸۰ میلادی و تأثیر آن بر عکاسی فاین آرت پس از جنگ (۲۰۱۳ - ۱۹۸۸) میلادی می‌پردازد. پژوهشگر با تحلیل عملکرد نهادهای تولید تصویر، نشان می‌دهد که انتشار تصاویر عکاسی در کتاب‌های عکس، عکاسی مستند را به عنوان‌بخش مهمی از روایت تاریخ معاصر ایران مطرح کرده است. این کتاب‌ها به دو دوره تقسیم می‌شوند: دوره اول (۱۹۸۰ - ۱۹۸۳) با تمرکز بر شهرهای ویران‌شده و معماری، و دوره دوم (۱۹۸۳ تا پایان جنگ) که بر بدن انسان و نمایش جمعی تمرکز دارند. مضامین این کتاب‌ها در آثار نسل بعدی عکاسان فاین آرت در دهه ۲۰۰۰ بازتاب یافته و روایت رسمی جنگ را به چالش کشیده‌اند.

عسگری‌کیا، سید احمدی زاویه و خدادادی مترجم‌زاده (۱۳۹۹) در مقاله «مطالعه تطبیقی

1. Nedaeifar, Hoda (2022). Iranian Documentary Photography of the Iran-Iraq War (1980-88) and Its Artistic Legacies : Discursivity, Institutionalization, and Transfer in the Photographic Medium. Doctor of Philosophy, Indiana University.

عکس و تاریخ مکتوب جنگ تحمیلی عراق بر ایران در فاصله سال‌های ۱۳۶۱-۱۳۵۹»، مضامین و مفاهیم عکاسی جنگ تحمیلی را مورد بررسی قرار داده و آنها را با تاریخ مکتوب، مقایسه نموده‌اند. با استفاده از دیدگاه تاریخ تحلیلی کالینگوود و روش تحلیل محتوای تجمیعی، ۶۶۷ عکس از مجموعه مجلدات "جنگ تحمیلی" و ۱۷۰۳۹ صفحه از "تقویم تاریخ دفاع مقدس" نیروی زمینی ارتش بررسی شده است. نتایج حاصل بدین صورت است که، پیام تصاویر مستقل از متون است؛ تصاویر احساسات را بیان می‌کنند، در حالی که متون اطلاعات و تحلیل‌های تاریخی را منتقل می‌کنند.

جعفری (۱۳۹۸) در «مطالعه ضمیر ناخودآگاه عکاس بر اساس روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی با نگاهی به آثار سالی‌مان»، ابتدا از روانکاوی یونگ برای تحلیل تصاویر استفاده کرده است و به این نتیجه دست یافته است که عکس‌های سالی‌مان شامل نمادهای فرهنگی، اجتماعی و تاریخی هستند و در آن‌ها از شکل‌ها و عناصر گوناگون استفاده شده است. سپس برای کشف معنای ذاتی و درونی عکس‌های سالی‌مان، از رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی برای تفسیر و تحلیل عکس‌ها استفاده نموده است و نتایج حاصل نشان داده است که هر عکس دارای چندین لایه معنایی است. همچنین در این پژوهش، برای پیدا کردن معنای بنیادین و روح نمادین عکس‌ها از روش تحلیلی و توصیفی استفاده شده است.

۲. مبانی نظری

این مقاله از یک‌سو، متمرکز بر تحلیل عکس‌های کاوه کاظمی از خط مقدم جنگ ایران و عراق است و از سوی دیگر، متکی بر اساس دیدگاه اروین پانوفسکی در حوزه شمایل‌نگاری است.

شمایل[1] چیست؟ امروزه این واژه شمایل در فرهنگ لغت فارسی معین به معنی شکل، ظاهر و تصویر بزرگان دینی و مذهبی استفاده می‌شود و در زمان گذشته «به معنای اخص، به مسیحیت شرقی یا بیزانسی اختصاص دارد و پس از فروپاشی امپراتوری بیزانس در هنر مذهبی

1. Icon

روسیه‌ی ارتدوکس‌های ادامه می‌یابد» (نصری، ۱۴۰۰: ص۱۴). با این حال با مطالعه دقیق‌تر واژه شمایل و ریشه‌یابی آن می‌توان گفت که «واژه‌ی "Icon" به واژی یونانی "Eikon" باز می‌گردد که در این زبان به معنای تصویر است و شامل هر امر تصویری می‌شود» (نصری، ۱۴۰۰: ص۱۵).

۲. ۱. سابقه‌ی تاریخی شمایل‌نگاری

در هنر غرب، به خصوص در دوران قرون وسطی و رنسانس که هنر به شدت تحت تأثیر دین مسیحی قرار داشت، هنرمندان از نمادها و نشانه‌های بسیار زیادی استفاده می‌کردند تا به داستان‌ها و شخصیت‌های مسیحیت اشاره کنند. این نمادها و نشانه‌ها به عنوان یک زبان بصری برای انتقال پیام‌های مذهبی و فلسفی مورد استفاده قرار می‌گرفتند. با توجه به اینکه استفاده از نماد در هنر قرون وسطی و رنسانس بسیار رایج بود، محققین سعی کرده‌اند روش‌های عمده‌تر و دقیق‌تری برای تحلیل آثار هنری با استفاده از شمایل‌نگاری پیدا کنند. مطالعات شمایل‌نگاری در دوران قرون وسطی و رنسانس به عنوان یک روش علمی برای تحلیل آثار هنری رواج پیدا کرد. این روش عمدتاً بر پژوهش درباره نمادهای مذهبی و فلسفی استفاده شده در آثار هنری تمرکز دارد و سعی دارد مفاهیم پنهان در پشت این نمادها را بازگو کند (فرهنگ‌پور، ۱۳۹۹).

قرن شانزدهم میلادی، گام نخست تاریخچه‌ی شمایل‌نگاری است که در دوران باستان فیلوستراتوس[1] و همچنین در متون قرون وسطی قابل مشاهده است. جیووانی پی‌یتروبلوری[2]، هنرشناس و نویسنده ایتالیایی، در کتاب خود "زندگی نامه‌ی هنرمندان" به توصیف نیکولا پوسن[3] پرداخت که یکی از نخستین هنرمندانی است که از شیوه‌ی شمایل‌نگارانه برای بیان اهداف هنری خود بهره می‌برد. او بیان می‌دارد که «پوسن تصاویر را با تشخیص موضوعات، منابع ادبی و در نهایت جست‌وجو برای معانی عمیق‌تر موشکافی می‌کند» (نصری، ۱۴۰۰: ص۱۹). در قرن هجدهم میلادی، امتداد مسیر شمایل‌نگاری را در مطالعات باستان‌شناختی

1. Philostratos

2. Givoanni Pietro Bellero (15 January 1613 - 19 February 1696)

3. Nicolas Poussin (15 June 1594 - 19 November 1665)

عصـر کلاسـیک می‌تـوان ملاحظـه کـرد و در خلال قـرن نوزدهـم مـیلادی، محققـان فرانسـوی، شـمایل‌نگاری قـرون وسـطایی را مـورد توجـه خـود قـرار دادنـد کـه بعدهـا، ادامـه‌ی ایـن دسـتاوردها در قـرن بیسـتم مـیلادی توسـط امیـل مـال[1] مـورد بررسـی قـرار گرفـت.

۲. ۲. شمایل‌نگاری و واربورگ

بـا آغـاز قـرن بیسـتم مـیلادی در آلمـان ابـی واربـورگ[2]، فیلسـوف و مـورخ هنـری، بـه دیـدگاه شمایل‌شناسـی و شـمایل‌نگاری توجـه ویـژه‌ای داشـت و پـس از آنکـه حاصـل تحقیقاتـش را بـه دانشـگاه هامبـورگ ارائـه داد، در آلمـان موسسـه‌ی مطالعاتـی و تحقیقاتـی بـه نـام او تاسـیس کردنـد کـه پـس از حضـور نازی‌هـا، ایـن موسسـه بـه لنـدن منتقـل شـد. واربـورگ روش جدیـدی در مطالعـات هنـر بـه نـام شمایل‌شناسـی را در تاریـخ هنـر معرفـی کـرد کـه بعدهـا توسـط اروین پانوفسـکی توسـعه یافـت. پیـروان او از جملـه گرتـورود بینـگ[3]، ادگار وینـد[4]، اروین پانوفسـکی، فریتـز زاکسـل[5] و ریموند کلیبانسـکی[6] در شناسـایی و طبقه‌بنـدی مضمون‌هـای شـمایل‌نگاری و شمایل‌شناسـی بـه عنـوان ابـزاری در جهـت شناسـایی، تحلیـل و توصیـف آثـار هنـری، تأثیـری بسـزا داشـتند (Bohme, ۱۹۹۷).

در تاریـخ نـگاری نظریه‌هـای هنـر در قـرن بیسـتم مـیلادی، آرای واربـورگ بـه عنـوان سـنگ بنـای رویکـرد شمایل‌شناسـی پانوفسـکی شـناخته می‌شـود. ایـن بـدان معناسـت کـه آرای او، پایـه و اسـاس ایـن رویکـرد را تشـکیل داده اسـت؛ امـا بـا انتشـار دسـت نوشـته‌های او در دهه‌هـای پایانـی سـده بیسـتم مـیلادی، آشـکار شـد کـه وی مجـزا از پانوفسـکی می‌اندیشـید و دیـدگاه او بیـش از هـر فـرد دیگـری بـه ایـده‌ی «تصویـر دیالکتیکـی[7]» والتـر بنیامیـن[8] بسـیار نزدیـک اسـت (قادرنژادحمامیـان و

1. Emil Male)2 June 1862 - 6 October 1954(
2. Aby Warburg (13 June 1866 - 26 October 1929)
3. Gertrud Bing)7 June 1892 - 3 July 1964(
4. Edgar Wind)14 May 1900 - 12 September 1971(
5. Fritz Saxl)8 January 1890 - 22 March 1948 (
6. Raymond Klibansky) 15 October 1905 - 5 August 2005(
7. Dialectic Image
8. Walter Benjamin (15 July 1892 - 26 September 1940)

آقائی، ۱۴۰۰). در همین ارتباط، متیو رمپلی[1]، مقایسه‌ای میان واربورگ و والتر بنیامین انجام داد که وجود تشابه بسیاری را میان آن‌ها یافت و از این مقایسه، نتایج حاصل نشان داد که «همتای روش دیالکتیکی بنیامین را در شمایل‌شناسی واربورگ می‌توان یافت» (Rampley, ۲۰۰۱: p. ۱۲۱).

با این حال واربورگ در شمایل‌نگاری، نقطه عطفی را به وجود آورد. او شمایل‌نگاری را به عنوان یک رشته کمکی برای تاریخ هنر تفسیر نمی‌کرد؛ بلکه آن را به عنوان یک علم در مورد تصاویر و یک روش جایگزین برای درک پیشرفت سبک‌های هنر، معرفی می‌کند. «بنابراین مقصود از شمایل‌نگاری توصیف موضوع و محتوای اثر هنری است. محققان در مطالعات شمایل‌نگارانه درصدد مواجه با واقعیت ابژکتیو اثر و مشخص کردن این نکته هستند که چه چیزی در اثر هنری ترسیم شده است» (نصری، ۱۴۰۰: ص۱۶).

۳. شمایل‌شناسی و پانوفسکی

پدیده‌ی نوینی از مطالعات به نام شمایل‌شناسی توسط پانوفسکی معرفی شد که این رویکرد، ارتباط معنای هر اثر هنری را با توجه به ارزش تاریخی، فرهنگی، مذهبی و فلسفی در زمان خلق اثر مورد بررسی قرار می‌دهد (Ferretti ۱۹۸۹,).

از این رو پانوفسکی با هدف درک پیام‌های پنهان در عناصر ملموس آثار هنری و با توجه به سه مرحله‌ی توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه، به شناسایی و تفکیک سه لایه معنای اولیه، ثانویه و محتوای اصلی پرداخته است که هر یک از این لایه‌های معنایی عبارتند از:

الف. مضمون اولیه یا طبیعی: اولین موضوعی است که در یک اثر هنری شناسایی می‌شود و با شناخت فرم‌های محسوس و آشنا، به واسطه تجربه‌های عملی، معنای واقعی را

1. Matthew Rampley

برای ما به ارمغان می‌آورد. این لایه خود به دو دسته واقعی[1] و بیانی[2] تقسیم می‌شود.

ب. مضمون ثانویه: با استفاده از متون ادبی، اسناد و مدارک، روایت‌ها و داستان‌ها اعم از شفاهی و تحت‌الفظی به تحلیل اثر هنری پرداخته می‌شود. به عبارتی پانوفسکی بیان می‌کند که در این مرحله مضمون در تقابل با فرم قرار گرفته که اهمیت بسیاری دارد و هدف نهایی این مرحله از دیدگاه پانوفسکی، دست‌یابی به دنیای رمزگان اثر هنری است.

ج. مضمون محتوا (ذاتی): مرحله‌ی تفسیر محتوا، مبتنی بر سندیت یا دلالت درونی اثر هنری است که با دو مرحله‌ی پیشین (اولیه، ثانویه)، در ارتباط است. به عبارتی، این مرحله از تفسیر با درنظر گرفتن ملیت، مذهب، فرهنگ و غیره، در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است (پانوفسکی، ۱۳۹۹). با توجه به آنچه گفته شد، پانوفسکی سه حوزه خوانش تصویر را به صورت خلاصه در جدول (۱) بیان کرده است.

جدول (۱) سه حوزه خوانش تصویر از دیدگاه پانوفسکی (پانوفسکی، ۱۳۹۹: ص۵۸).

عمل تفسیر	ابژه‌ی تفسیر
توصیف پیشاشمایل‌نگارانه (تحلیل شبه فرمی)	مضمون ابتدایی یا ذاتی(A) واقعی(B) بیانی شامل دنیای مضامین هنری
تحلیل شمایل‌نگارانه	مضمون ثانویه یا قراردادی شامل دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها
تفسیر شمایل‌شناسانه	محتوا و یا معنای ذاتی شامل دنیای مفاهیم«نمادین»

۴. روش پژوهش

این مقاله به منظور بررسی عکس‌های کاوه کاظمی از نظر ماهیت و روش به صورت

1. Factual

2. Expressional

توصیفی ـ تحلیلی نگارش شده است. نوع داده‌های این پژوهش به صورت کیفی بوده است که در راستای پاسخ به سؤالات پژوهشگر مورد استفاده قرار گرفته‌اند و امکان شناخت بیشتر درباره‌ی واقعه‌ی تاریخی جنگ ایران و عراق را فراهم می‌کند. در بین عکس‌های کاوه کاظمی که از وقایع متفاوت از جمله جنگ، صلح و غیره در ایران و دیگر کشورها عکاسی شده است، به عکس‌هایی توجه شده است که با محوریت واکاوی و بررسی تصاویر از خط مقدم جنگ ایران و عراق، تناسب دارند. از این رو، پس از بررسی کل تصاویر موجود در آرشیو کتاب "انقلابیون؛ دهه‌ی نخست" و آرشیو تارنمای رسمی" گتی ایمیجز[1]"، تعداد ۵۳ عکس یافته شد که در ارتباط با خط مقدم هستند. از این تعداد، ۲۷ عکس به صورت سیاه و سفید و ۲۶ عکس به صورت رنگی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

با توجه به حجم گسترده اطلاعات موجود در تمامی ۵۳ عکس کاوه کاظمی از خط مقدم، تحلیل تمامی عکس‌ها در این مقاله امکان‌پذیر نیست و هر یک از این تصاویر پتانسیل بیشتری برای تجزیه و تحلیل دقیق‌تر دارند. با این حال، به‌عنوان نمونه، چهار عکس به صورت هدفمند برای تجزیه و تحلیل انتخاب شده‌اند. به دلیل هم‌پوشانی مراحل، نگارنده سه مرحله توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه را با یکدیگر ادغام کرده است. به عبارت دیگر، نگارنده از ترکیب مراحل مختلف برای تجزیه و تحلیل عکس‌ها استفاده کرده است.

۵. تحلیل تصاویر کاوه کاظمی

در تصویر ۱، تجمع گروهی از مردان به صورت ایستاده و با پوشش نظامی در کنار یکدیگر قابل مشاهده است. خط افق در وسط کادر افقی مشاهده می‌شود و تصویر را به دوبخش مساوی تقسیم نموده است. در این عکس، خطوط افقی، عمودی و مورب به ترتیب نمایانگر آرامش، استواری و سرزندگی هستند. تجمع افراد در پیش‌زمینه تصویر، حضور یک رزمنده ایستاده در مرکز تصویر و دود در پس‌زمینه (آسمان) مشاهده می‌شود که نشان‌دهنده توجه عکاس به هر دوبخش پیش‌زمینه و پس‌زمینه است. نگاه بیننده، از تجمع افراد در پیش‌زمینه به سمت مرکز

1. Getty Images

تصویر که رزمنده‌ای در آن حضور دارد و سپس به پس‌زمینه‌ی دودآلود، هدایت می‌شود. در این جمعیت منسجم، یک رزمنده با چهره‌ای خندان، بی‌سیم نظامی را که معمولاً با کوله‌پشتی حمل می‌شود، به دست یک نیروی نظامی دیگر که در خارج از کادر تصویر قرار دارد، تحویل می‌دهد. پرچم‌های سبز و تصاویر یک روحانی در دست رزمندگان نشان از پیروزی دارد.

استفاده از تصویر یک روحانی می‌تواند نشان‌دهنده احترام و وفاداری به این شخصیت باشد و همچنین او را به عنوان هدایتگر و رهبر عملیات معرفی کند. در این راستا، تصویر روحانی که رهبر کبیر انقلاب اسلامی است، در دست رزمندگان مشاهده می‌شود و در کنار عکس رهبر کبیر انقلاب اسلامی، پرچمی با خطوط قرمز، نمایانگر پرچم آمریکا است. به نظر می‌رسد رزمندگان در حال انجام عملی بر روی پرچم آمریکا هستند که ممکن است منجر به پاره شدن آن شود. در پس‌زمینه‌ی تصویر، سازه‌ها و ساختمان‌هایی قرار دارد که بالای آن‌ها، دود سیاهی وجود دارد و به نظر می‌رسد وجود دود غلیظ در پس‌زمینه، حسی از آشوب، ناآرامی و اضطراب را ایجاد می‌کند. این عنصر ممکن است نشان‌دهنده وجود درگیری‌ها، آتش‌سوزی‌ها یا منازعات در نزدیکی مکان قرارگیری عکاس و رزمندگان باشد. هیچ‌یک از رزمندگان حاضر در تصویر، کلاه‌خود نظامی به سر و سلاح‌های آماده برای حمله یا دفاع نیز در دست ندارند. بنابراین، با توجه به این نشانه‌ها و پرچم‌ها، تصویر پایان منازعات در شبه جزیره‌ی فاو[1] را نشان می‌دهد.

طی قرن‌ها، لباس‌های فرم به منظور ایجاد حس منزلت اجتماعی و نشان دادن وابستگی به یک سازمان ویژه به‌کار گرفته شده‌اند. با وجود این، در تصویر ۱، لباس نظامی بیش از آنکه نشان‌دهنده موقعیت اجتماعی باشد، نمادی از شجاعت و دلیری است. این پوشش برای استفاده در جنگ طراحی شده و از رنگ‌هایی استفاده می‌شود که با محیط زمین هماهنگ هستند و استتار را فراهم می‌کنند. با این حال، لباس‌های رزمندگان ایرانی به رنگ سبز (زیتونی تیره) است که نمادی از جنگ و حضور در میدان نبرد به شمار می‌آید.

پرچم‌های سبز در دست رزمندگان، نمایانگر تعهد به یک بُعد از ایدئولوژی یا عقیده خاصی

---

۱. شبه جزیره‌ی فاو؛ در جنوب شرقی کشور عراق واقع شده است. این شبه جزیره توسط رودخانه‌ی کرخه از سمت شمال و رودخانه‌ی شط العرب از سمت جنوب و مرز با خلیج فارس از سمت شرق، محدود می‌شود.

است. رنگ سبز معمولاً با امید، رستاخیز و تجدید حیات همراه است؛ اما در این تصویر، به عنوان نمادی از هویت گروهی یا حتی نشان‌دهنده ارزش‌های سیاسی یا مذهبی مورد استفاده قرار گیرد. با دقت بیشتر بر جزئیات تصویر، نماد سپاه پاسداران انقلاب اسلامی بر روی پرچم‌های سبز و به شکل مستطیل مشاهده می‌شود. این مستطیل که با پس‌زمینه‌ی سفید در پرچم‌های سبز دیده می‌شود و در مرکز آن یک علامت به رنگ سیاه قرار دارد، در گوشه پایین پرچم‌های سبز قرار گرفته که نمادی از نیروی سپاه پاسداران انقلاب اسلامی است.

در بیشتر عکس‌های جنگ، حضور مردان بیشتر به چشم می‌خورد و به ندرت حضور زنان مشاهده می‌شود. با توجه به آنچه که در تصاویر شماره ۱، ۲، ۳ و ۴ قابل مشاهده است، می‌توان این برداشت را داشت که جنگ، نمایشی از جهان مردانه و میدانی است که در آن، فقط مردها حضور دارند. این تصاویر تأکید دارند که جنگ، عرصه‌ای است که حضور و مشارکت مردان را می‌طلبد. واژه‌ی مرد در زبان فارسی به عنوان شجاعت، ایثارگری و مسئولیت‌پذیری نیز به کار می‌رود. با این حال در فرهنگ نمادها، «جنس نر قوه‌ی زندگی را صادر می‌کند که این اصل زندگی موضوع مرگ است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج ۵: ص۱۷۵).

دود سیاه در آسمان باعث ایجاد یک حالت ناخوشایند و نگران‌کننده می‌شود و این حالت به خودی خود احساساتی از ترس و نگرانی ایجاد می‌کند.

در تصویر ۱، ترکیبات سه‌گانه به اشکال مختلف تکرار شده‌اند که به نظر می‌رسد نمایانگر آغاز، میانه و پایان هستند. این تکرار نشان می‌دهد که مفهوم زمان با تداوم و یکپارچگی به تصویر کشیده شده است. در تجربه‌های روزمره زندگی نیز اغلب از عدد سه برای توصیف دوره‌های زمانی استفاده می‌شود: گذشته، حال و آینده. ولفگانگ فلیپ[1] در مورد عدد سه می‌گوید: «سراسر وجود، از احساساتی سه‌قطبی تشکیل شده است که خود را در موج، پرتوافکنی و تراکم نشان می‌دهد» (شیمل، ۱۳۹۵: ص۷۲).

در سمت چپ تصویر ۱، رزمنده‌ای دیده می‌شود که انگشتر عقیق به دست دارد. این انگشتر، پس از انقلاب اسلامی در میان بسیاری از افراد متعهد به نظام رایج شد و معانی خاصی را با خود به همراه دارد. سنگ عقیق، در فرهنگ اسلامی به عنوان یک سنگ مقدس و

1. Wolfgang Philipp (15 April 1915 - 15 February 1969)

محبوب شناخته شده است و در فرهنگ‌های کهن، این سنگ نمادی از شجاعت، رفاه و طول عمر بوده است. از این رو، حلقه‌ای که این سنگ خاص را در خود جای داده است، به عنوان حامل پیام‌های ارزشمندی از عشق، تعهد، قدرت و استواری شناخته می‌شود.

واژه‌هایی مانند "اللّهُ‌اکبر" و "ثارَاللّه[1]" که به زبان عربی هستند، روی پرچم‌های سبز قرار دارند. "اللّهُ‌اکبر" به معنی (خداوند بزرگ است) و بیان‌گر اعتقاد به عظمت و قدرت مطلق خداوند است و به عنوان نمادی از اسلام شناخته می‌شود. همچنین واژه‌ی "ثارَاللّه" به معنی (خون خداوند) است که در احادیث، متون دینی و مذهبی به عنوان یکی از القاب امام حسین علیه السلام ذکر گردیده است و به این اشاره دارد که خون‌بها و خونخواهی ایشان به خانواده یا قبیله‌ای خاص تعلق ندارد، بلکه متعلق به خداوند و مرتبط با تمام بشریت است و باید از دشمن گرفته شود.

چفیه‌ای که به دور گردن رزمنده‌ای در سمت چپ تصویر قرار دارد، نوعی شال است که معمولاً الگوی مربعی شکل و طرح چهارخانه دارد. چفیه در دفاع مقدس یا همان جنگ ایران و عراق (۱۳۶۷ ـ ۱۳۵۹) هجری شمسی، نمادی از مقاومت، جهاد و ایثار برای بسیاری از ایرانیان بود و در آن دوران، بسیاری از رزمندگان ایرانی هنگام شرکت در عملیات‌های نظامی، از آن استفاده می‌کردند. چفیه همچنین به عنوان نمادی از همبستگی و وحدت ملی در مواجهه با دشمن خارجی تلقی می‌شد و با ارزش‌های انقلابی و اسلامی کشور عجین شده بود. این شال، نه تنها کاربرد عملی در محافظت از گرد و غبار و آفتاب داشت، بلکه به عنوان بخشی از هویت رزمندگان اسلامی و تعهد آنها به دفاع از کشورشان نیز به حساب می‌آمد.

در تصویر ۲، یک سرباز با لباس نظامی در سمت راست کادر تصویر قرار دارد و به سمتی دوردست نگاه می‌کند. خط افق در بالای تپه‌های خاکی واقع شده است که نشان می‌دهد توجه اصلی عکاس به سمت پایین تصویر و زمین، متمرکز است. در سمت چپ تصویر، یک اسلحه جنگی، کیسه‌ای سفید رنگ و یک کلاه‌خود جنگی مشاهده می‌شود که به نظر می‌رسد بقایای جسد رزمنده‌ای در آن قرار دارد. حضور سرباز با لباس نظامی و کیسه در پیش‌زمینه،

---

۱. واژه ثارَاللّه: در اصل، برگرفته از کلمه " ثائر" است و در احادیث قرار دارد و از ریشه کلمه " ثأر" بر وزن کلمه " قعر" که همزه آن به الف تبدیل شده و" ثار" بر وزن کلمه "غار" خوانده می‌شود.

تصویـر را از نظـر وزن بصـری متعـادل می‌کنـد. در پس‌زمینـه تصویـر، ابرهـا و دود سـیاه در آسـمان مشاهده می‌شود که پیش‌تر درباره مفهوم دود سیاه توضیح داده شده است.

تصویر(۲) رزمنده ایرانی در شبه جزیره‌ی فاو، عراق ، ۲۶ بهمن ۱۳۶۴، آرشیو گتی ایمیجز (URL: ۲).

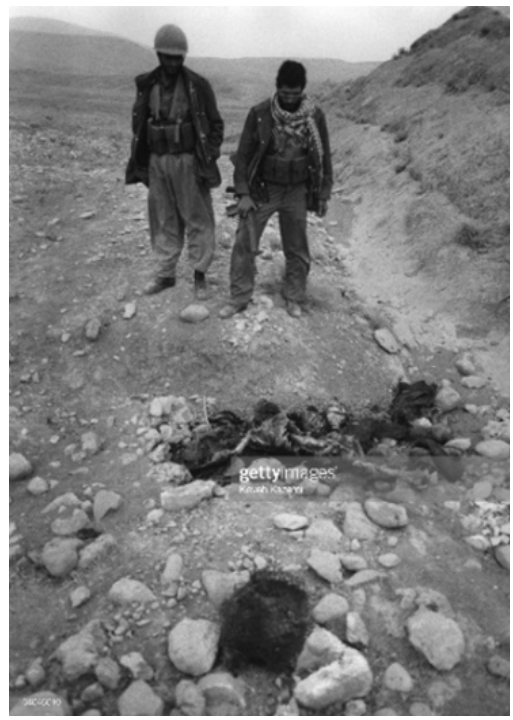
تفسـیر و بیـان احساسـات در تصویـر ۲، امکان‌پذیـر نیسـت؛ زیـرا چهـره فـرد بـه سـمتی متمایـل اسـت کـه مانـع از بیـان واضـح احساسـات می‌شـود. از طـرف دیگـر، فـرم ایسـتادن سـرباز، تداعی‌گـر احساسـاتی چـون امیـد و انتظـار اسـت. تصویـر، دارای تنالیته‌هـای تیـره و روشـن و از رنگ‌هـای خاکـی، خاکسـتری، سـفید و سـیاه تشـکیل شده‌است. دودهـای غلیـظ و تیـره در آسـمان کـه در تضـاد بـا روشـنایی آسـمان و نـور محیـط اسـت، بـا افـزودن رنـگ تیـره بـه تصویـر، حـس سـنگینی و ناآرامـی را تداعـی می‌کننـد. سـایه‌ی تنـد رزمنـده و کیسـه‌ی سـفید، حضـور خورشـید را نشـان می‌دهـد. از سـوی دیگـر، در فرهنـگ لغـت فارسـی، سـایه بـه عنـوان یـک جسـم کـدر تعریـف می‌شـود کـه بـه واسـطه مانعـی در مسـیر نـور، در برخـی منابـع نـوری ایجـاد می‌شـود (معیـن، ۱۳۸۷). تپـه‌ی خاکـی و سـنگر سـازه‌هایی هسـتند کـه توسـط دسـت انسـان سـاخته شـده‌اند. تپـه بـه عنـوان نمـاد اولیـن نشـانه‌ی خلقـت جهـان، نمـادی از آغـاز یـک فرآینـد سـربرآوردن اسـت (شـوالیه و گربـران، ۱۳۸۷، ج۲).

کلاه‌خود به عنوان یک سرپوش که اغلب به شکل نیم‌دایره از جنس آهن، فولاد یا سایر فلزات ساخته می‌شود، یک‌بخش اساسی از تجهیزات نظامی شناخته می‌شود. این سرپوش نه تنها از مجهزترین و مهم‌ترین قسمت‌های لباس نظامی است، بلکه امکاناتی مانند مقاومت در برابر ضربه، حفاظت از سر در برابر آسیب و ارائه پوشش به سربازان در شرایط سخت میدان نبرد را برای رزمندگان فراهم می‌آورد. همچنین، از طریق طراحی و نحوه قرارگیری آن، هویت و تمایز سربازان را در میدان نبرد نمایان می‌کند. «از این منظر می‌توان گفت که اندیشه را محافظت می‌کند و در عین حال آن را پنهان می‌کند. کلاه‌خود نماد برتری و علو روح است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج ۴: ص۵۹۱).

در تصویر ۳، دو مرد زنده، به صورت ایستاده قرار گرفته‌اند و به سمت یک جسد که به طرز نامشخصی در قسمت پیش‌زمینه‌ی عکس قرار دارد، خیره شده‌اند. خط افق در بالاترین حد ممکن است که نگاه بیننده را به سمت پایین کادر و بر روی زمین هدایت می‌کند و بی‌توجهی عکاس به آسمان را نشان می‌دهد. زاویه دوربین (از بالا به پایین) و نگاه عکاس به جسد و تکه‌پاره شدن آن، به‌ویژه جدا شدن سر از بدن در پیش‌زمینه، را به تصویر می‌کشد و بر مرگ و وحشت جنگ تأکید می‌کند. باقی‌مانده‌ی پیکر که تنها چند استخوان از آن به جا مانده است، نگاه بیننده را به تأمل و تفکری عمیق سوق می‌دهد.

دو مردی که ایستاده‌اند؛ یکی لباس کردی با جلیقه‌ی رزمی، پوتین نظامی و کلاه جنگی بر سر دارد، و دیگری لباس نظامی عادی به تن و تفنگی در دست دارد. توضیحات کاظمی در متن و جزئیات عکس مشخص می‌کند که دو رزمنده ایرانی در مقابل بقایای اسکلت یک سرباز عراقی ایستاده‌اند و به نظر می‌رسد که یکی از رزمندگان که لباس کردی بر تن دارد، مردی از اهالی منطقه‌ی کرمانشاه باشد.

تصویر ۳، از نظر احساسات و عواطف، بیننده را در وضعیت تأمل و فکر عمیقی قرار می‌دهد و به طور کلی، کنجکاوی را درباره‌ی این فاجعه، داستان پشت صحنه و شرایطی که به این لحظه منجر شده‌اند، برمی‌انگیزد و هم‌زمان، تصویر مرگ و زندگی را نیز نشان می‌دهد.



تصویر (۳) عکس گرفته‌شده در نزدیکی قصرشیرین، ۲۱ مهر ۱۳۵۹، آرشیو گتی ایمیجز (URL: ۳).

با توجه به مطالب فوق، تفاوت در لباس و پوشش رزمندگان ایرانی نمایانگر تنوع قومی و فرهنگی موجود در جامعه است. با این حال، مردم ایران با وجود تمامی تفاوت‌های فرهنگی، قومی و مذهبی، هنگام نبرد یکپارچه و متحد می‌شوند و آماده دفاع از وطن خود در مقابل دشمن هستند. بنابراین، در مواجهه با تهدیدات خارجی، ایرانیان از اقوام مختلف با همبستگی و هماهنگی، در مقابل دشمن مقاومت می‌کنند.

در تصویر۴، که دو مرد را به تصویر کشیده است، یکی در حالت مرگ و دیگری در حال سوگواری، بیننده را با مفهوم فناپذیری و زوال انسانی مواجه می‌سازد. نحوه قرارگیری خط افق در بالای کادر، بیانگر انتخاب هوشمندانه عکاس است که نشان از نیت او برای متمرکز ساختن نگاه بیننده بر پیش‌زمینه‌ی تصویر دارد. با این نگاه، فضای آسمان به حداقل رسیده و همین امر موجب می‌شود که توجه مخاطب به‌طور قاطع بر روی زمین جلب شود. نمای افقی تصویر اجازه می‌دهد تا پیش‌زمینه با جزئیات بیشتری دیده شود و بیننده نگاه خود را بر روی دو مرد

کـه نزدیـک بـه یکدیگـر و در مرکـز تصویـر قـرار دارنـد، متمرکـز کنـد. روی مـچ هـر یـک از مـردان، سـاعت مچـی قـرار دارد کـه اهمیـت گـذر زمـان بـرای آن‌هـا را نشـان می‌دهـد. بـر چهـره‌ی رزمنـده‌ای کـه دیگـر در قیـد حیـات نیسـت، پارچـه‌ی سـفیدی قـرار داده شـده اسـت، و بـه نظـر می‌رسـد کـه سـر جسـد بـه طـور کامـل وجـود نـدارد.

بـا نـگاه بـه تصویـر ۴، احساسـات و عواطـف انسـانی بـه شـکلی قدرتمنـد و دال بـر عمـق درونـی روح انسـان بـه نمایـش گذاشـته شـده اسـت. تصویـر دو مـرد، یکـی در پایـان حیـات و دیگـری در حـال سـوگواری، بـه تصویـری مملـو از زوال و دوام تبدیـل شـده اسـت. عـکاس بـا کاهـش فضـای آسـمان، توجـه را کاملاً بـه رویـداد اصلـی تصویـر معطـوف کـرده اسـت. بـا افزایـش تمرکـز بـر پیش‌زمینـه، جایـی کـه تقابـل بیـن زندگـی و مـرگ به‌طـور همزمـان انجـام می‌گیـرد، عـکاس بـر جـدال انسـانی بـا رویدادهـای ناگزیـر تأکیـد کـرده اسـت.

تصویر (۴)، ارتفاعات کوره موش، سر پل ذهاب، ۲۴ مهر ۱۳۵۹، آرشیو گتی ایمیجز (URL: ۴).

سـوگواری مـرد زنـده نشـان‌دهنده‌ی تأسـف عمیـق و اندوهـی اسـت کـه به‌خاطـر فقـدان و بی‌بازگشـتی، حاضـر اسـت. رزمنـده‌ای کـه در سـمت راسـت تصویـر قـرار دارد، کمربنـدی بـه کمـر بسـته اسـت. ایـن کمربنـد، نـواری باریـک و انعطاف‌پذیـر از جنـس چـرم یـا لاسـتیک اسـت کـه دور کمـر قـرار می‌گیـرد. اسـتفاده از کمربنـد بـه منظـور نگه‌داشـتن شـلوار یـا دیگـر لباس‌هـا اهمیـت بسـزا

دارد. در فرهنگ نمادها، هنگامی که مسافران کمربندی به کمر می‌بندند، این اقدام به معنای آمادگی برای مواجهه با هر خطری است. کمربند در اینجا نمادی از فروتنی و قدرت در مسیر سفر است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج ۴).

در مجموع و با توجه توضیحات کاظمی در تصویر، مشاهده می‌شود که یک سرباز ایرانی در حال سوگواری برای مرگ برادرش نشسته است. او به ارتفاعات کوره موش در استان کرمانشاه رفته است تا جسد برادرش که توسط نیروهای عراقی کشته شده است را برای خانواده بازگرداند.

۶. نتیجه‌گیری

در این مقاله که بر اساس شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، عکس‌های کاوه کاظمی از خط مقدم جنگ ایران و عراق را مورد بررسی قرار داده است، مشخص می‌شود که روش شمایل‌نگاری پانوفسکی توانسته نمادها و نشان‌ها را از طریق منابع ادبی، مذهبی و تحت‌اللفظی در تصاویر جنگ کاوه کاظمی شناسایی نماید و لایه‌های پنهانی را که در چهار تصویر به صورت مخفی وجود داشته است، آشکار سازد. مثالی از این موضوع می‌تواند بررسی مفهوم پرچم و رنگ سبز باشد که نمایانگر ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های مختلفی است که در انقلاب اسلامی و جنگ ایران و عراق نقش مهمی ایفا کردهاند. رنگ سبز در این دوره نماد اسلام، مقاومت و ایستادگی در برابر دشمنان است. از طریق بررسی روایات، داستان‌ها، منابع ادبی و مذهبی و سایر موارد، می‌توان به درک نمادهایی که در زمان جنگ تحمیلی اهمیت داشتند و به عنوان نماد اسلام شناخته می‌شدند، پی برد. این نمادها شامل واژگانی مانند "الله‌اکبر" و "ثارالله" هستند که نقش بسزایی در بیان ارزش‌های اسلامی در این دوره داشته‌اند. بنابراین آشکارسازی معانی نمادها و نشان‌های گذشته برای نسل جوانی که آن دوره را تجربه نکرده‌اند، فرصتی فراهم می‌کند تا معانی عمیق‌تری از این نمادها را درک کرده و به ارزش آن‌ها در دوران جنگ تحمیلی پی ببرند.

به طور کلی، عکس‌های کاظمی از خط مقدم جنگ ایران و عراق مفاهیمی همچون خطر و امنیت، همبستگی و اتحاد، ناپایداری انسان‌ها، مرگ و فناپذیری، و همچنین پیروزی و شجاعت رزمندگان ایرانی را در بر دارند، و به نظر می‌رسد که کاظمی، سوژه را از فاصله

دور نمایش می‌دهد و بر موقعیت و مکان جغرافیایی خط مقدم تأکید دارد. موضوع تصاویر او، شامل نمایش وضعیت خط مقدم جنگ، جابه‌جایی پیکر شهیدان ایرانی، سازه‌ها و تأسیسات عراقی در شبه جزیره‌ی فاو، کمک رزمنده‌ی ایرانی به خبرنگاران جهت حمل و انتقال وسایل، تانک‌های عراقی سرنگون شده و سوژه‌هایی مانند رزمنده ایرانی در سنگر، کودک ایرانی با لباس جنگ، اعضای بدن اجساد عراقی و کلاه‌خود جنگی که گلوله‌های فراوانی به آن اصابت کرده است، می‌شود.

کاظمی با استفاده از زاویه‌های مختلف و بازی با نور و سایه، توانسته است احساسات مختلفی را به تصویر بکشد. تصاویری از لحظات آرامش در میان طوفان جنگ، لحظات درد و اندوه از دست دادن هم‌رزم و لحظات پیروزی و افتخار رزمندگان، همگی در عکس‌های او مشهود است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های عکس‌های کاظمی، توانایی او در انتقال حس واقع‌گرایی و نزدیکی به مخاطب است؛ به گونه‌ای که بیننده می‌تواند خود را در آن زمان و مکان حس کند. این ویژگی باعث شده است که عکس‌های او به عنوان اسناد تاریخی ارزشمند شناخته شوند و داستان‌های ناگفته‌ی بسیاری از جنگ را روایت کنند. علاوه بر این، بررسی نمادهای فرهنگی و مذهبی موجود در عکس‌ها، نشان‌دهنده‌ی عمق ارتباط معنوی و فرهنگی رزمندگان با عقاید و ارزش‌هایشان است. برای مثال، نمایش پرچم ایران در صحنه‌های گوناگون نه تنها نشان‌دهنده‌ی وحدت ملی و مقاومت در برابر دشمن است، بلکه هویت فرهنگی و مذهبی رزمندگان را نشان می‌دهد و بازتاب‌دهنده‌ی روحیه‌ی مقاومت و استقامت آنان نیز محسوب می‌شود.

در نهایت، عکس‌های کاظمی از جنگ ایران و عراق، فراتر از یک مجموعه‌ی تصویری، به عنوان اسنادی زنده و گویا از تاریخ معاصر ایران شناخته می‌شوند. این عکس‌ها نه تنها جنگ و درگیری‌ها را به تصویر می‌کشند، بلکه داستان‌های انسانی و لحظات بی‌پایان از امید و ناامیدی، شادی و غم، پیروزی و شکست، نمادها، نشانه‌های فرهنگی و مذهبی را نیز روایت می‌کنند.

کتاب‌نامه

۱. پانوفسکی، اروین. معنا در هنرهای تجسمی. ترجمه‌ی ندا اخوان اقدم. تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۹۹.

۲. جعفری، بنت الهدی. مطالعه ضمیر ناخودآگاه عکاس بر اساس روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی با نگاهی به آثار سالی‌مان. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه یزد، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دانشکده الهیات، ۱۳۹۸.

۳. شوالیه، ژان؛ گربران، الن. فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد. ترجمه‌ی سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیحون، جلد ۲، چاپ اول، ۱۳۷۹.

۴. شوالیه، ژان؛ گربران، الن. فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد. ترجمه‌ی سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیحون، جلد ۴، چاپ اول، ۱۳۸۵.

۵. شوالیه، ژان؛ گربران، الن. فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد. ترجمه‌ی سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیحون، جلد ۵، چاپ اول، ۱۳۸۷.

۶. شیمل، آنه‌ماری. راز اعداد. ترجمه‌ی فاطمه توفیقی. قم: نشر دانشگاه ادیان و مذاهب، چاپ هشتم، ۱۳۹۵.

۷. عسگری‌کیا، فرشاد؛ سید احمدی زاویه، سید سعید؛ خدادادی مترجم‌زاده، محمد. «مطالعه تطبیقی عکس و تاریخ مکتوب جنگ تحمیلی عراق بر ایران در فاصله سال‌های ۱۳۶۱-۱۳۵۹». نشریه رهپویه هنرهای تجسمی، سال سوم، شماره ۸، پاییز، ص ۸۸-۷۳، ۱۳۹۹.

۸. قادرنژادحمامیان، مهدی؛ آقائی، عبدالله. «بنیان‌های تاریخی و مفهومی رویکرد ابی واربورگ به تصویر». نشریه کیمیای هنر، دوره ۱۰، شماره ۴۱، زمستان، ص ۶۷-۸۰، ۱۴۰۰.

۹. فرهنگ‌پور، یاسمین. «چگونگی به کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر پایه نظریه پانوفسکی». فردوس هنر، سال اول، شماره ۳، زمستان، ص ۷۲-۸۵، ۱۳۹۹.

۱۰. کاظمی، کاوه. انقلابیون: دهه‌ی نخست. تهران: نشر نظر، چاپ اول، ۱۳۹۶.

۱۱. معین، محمد. فرهنگ معین فارسی. تهران: انتشارات نگارستان کتاب، چاپ سوم، ۱۳۸۷.

۱۲. ندایی‌فر، هدا. عکاسی مستند ایران از جنگ ایران و عراق (۱۳۵۹-۱۳۶۷) و میراث هنری آن: گفتمان، نهادینه‌سازی و انتقال در رسانه‌ی عکاسی. رساله‌ی دکتری فلسفه، دانشگاه ایندیانا، ۱۴۰۱.

۱۳. نصری، امیر. تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی. تهران: انتشارات نشر چشمه، چاپ سوم، ۱۴۰۰.

منبع تصاویر

1. URL 1: https: //www. gettyimages. nl/detail/nieuwsfoto%27s/irans-revolutionary-guards-prepare-to-burn-an-american-nieuwsfotos/84756794?adppopup=true

2. URL 2: https: //www. gettyimages. nl/detail/nieuwsfoto%27s/an-iranian-revolutionary-guard-equipped-with-a-gas-mask-nieuwsfotos/103247714

3. URL 3: https: //www. gettyimages. nl/detail/nieuwsfoto%27s/two-iranian-revolutionary-guards-stand-in-front-of-the-nieuwsfotos/104046010

4. URL 4: https: //www. gettyimages. de/detail/nachrichtenfoto/an-iranian-revolutionary-guard-weeps-by-the-body-of-nachrichtenfoto/79890399?adppopup=true

منبع انگلیسی

1. Bohnme, Hartmut (1997). "Aby Warburg", in: Klassiker der religionwissenschaft von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, Munschen.
2. Ferretti, Silvia (1989). Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History (Richard Pierce, Trans). Indiana: Indiana University Press.
3. Rampley, Matthew (2001). "Mimesis and allegory, on aby warburg and walter benjamin". in: Art history as cultural history.