Journal of Iranian Cultural Research, 17(3), 7-39, Autumn 2024

Heydari, A., & Erfani, S. (2024). The appearance of everyday life events in photographs from the Qajar era. *Journal of Iranian Cultural Research*, 17(3), 7-39. doi: 10.22035/jicr.2023.3222.3515

https://doi.org/10.22035/jicr.2023.3222.3515 URL: https://www.jicr.ir/article_522.html

2008-1847 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

The appearance of everyday life events in photographs from the Qajar era

Arash Heydari[1]*, Sajedeh Erfani[2]

Received: Jun. 26, 2023; Accepted: Nov. 18, 2023

ABSTRACT

The present study aims to investigate everyday life events captured in the first photographs of Iranian history. As such, by focusing on a collection of photo albums from Naseri and Mozaffari eras (two Qajar rulers) and by scrutinizing them, an attempt was made to elucidate the representation patterns and modes, through which, everyday life appeared in those photos. With an emphasis on semiology and taking into account the time-space, transcendental and immanent concepts, the paper tries to examine visible and invisible patterns of everyday life in those photographs. For that sake, the images were classified into six categories: Transcendental places, photography of nature, non-royal settings, iconography out of place and time, exotic eroticism, and everyday life. The study explores the relationship between each category and the presence of everyday life, focusing on archetype photos to provide in-depth analysis and discussion.

***Keywords*:** everyday life, photography, transcendence, place, time, Qajar era

1. Assistant Professor of Cultural Studies, Faculty of Humanities, University of Science and Culture, Tehran, Iran

✉ arash.heydari@usc.ac.ir

* Corresponding Author

2. MA Student in Communication Science, Faculty of Communication Science, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

✉ sajedeherfanii@gmail.com

INTRODUCTION

The visual representations in each era encapsulate distinct perspectives on subjects and subjectivity. Historically, the subjects deemed worthy of depiction were often associated with grandeur and awe. Consequently, a significant portion of visual culture focused on portraying monarchs, royal courts, and elements or objects evoking reverence, whether sacred or secular. The initial three decades following the introduction of photography to Iran (approximately 1853 to 1882) predominantly revolved around royal court, featuring images of kings, princes, their families and affluent segments of society. Yet, within these courtly images, a unique and possibly unprecedented appearance of phenomena related to everyday life is discernible. It appears that facets of ordinary existence within both courtly and non-privileged spheres began to be captured on a novel level. A pivotal observation is that the photography of everyday life in Iran transitioned into the realm of imagery during a significant historical juncture, challenging its traditional portrayal of marginal or profane subject matter.

Iranian Cultural Research

Vol. 17
Issue 3
Autumn 2024

PURPOSE

The objective of this study lies in examining the appearance of everyday life within the Qajar era photography archive, irrespective of the photographer's intentions or identity. Focusing on the inherent qualities of the photographs themselves, we aim to discern how representations of everyday life were captured during this period. To achieve this, we will initially establish a comprehensive framework encompassing various forms of visual representation in photography. Within this framework, we will delineate the role of everyday objects and elucidate the interplay between these categories and the presence or absence of everyday elements in the captured imagery.

METHODOLOGY

In this research, we adopt a semiotic approach. Firstly, we present a typology of photographs from this period. Next, we focus on photographs that prominently capture everyday life. The study encompasses a statistical population comprising photographs from the albums of Iranian photographers, portraits on the website of the National Museum of Asian Art (asia.ci.edu), albums from the Golestan Palace Gallery, as well as images extracted from publications like "Visible Treasure" by Bahman Jalali. Additionally, it includes the collection of Antoin Sevruguin images kept at the Arthur M. Sackler Gallery of the Smithsonian Institution, along with materials from the Harvard University Archives and the Leiden University and Oxford Library websites. All these photos fall within the initial category. In alignment with the conceptual and theoretical frameworks of this study, we have selected and analyzed 23 photos that serve as archetypes in depicting everyday life.

FINDINGS

The photos from the Qajar era can be categorized based on their distinct epistemological-discourse postures.

A) Transcendental Places: This group of photos solely showcases buildings and sacred structures, obscuring the broader tapestry of daily life that forms around them.

B) Photography of Nature: This set of photos can be viewed as an extension of the longstanding tradition of naturalism, prevalent in painting and other artistic realms.

C) Photography of Non-Transcendental People and Places: Within the remnants of this period, there exists a collection of photographs that concentrate on caravansaries, chapar khanehs, and similar places. These images straddle the boundary between the manifestation of the everyday life and the transcendental realm.

D) Out-of-Place and Out-of-Time Iconography: A substantial assortment of photos extends the tradition of iconography, with the distinction that the icon pertains to ordinary individuals. Nonetheless, the figure remains transcendental, existing out of place and time.

E) Exotic Eroticism: This category encompasses photographs featuring semi-nude women characterized by a specific physique and coquettishness. This portrayal fundamentally diverges from everyday life.

F) Everyday Life: This category predominantly captures market spaces or individuals with a substantial presence in the market or on streets. The emphasis lies in seeking out the portrayal of people's daily lives in this collection of photos. Instead of delving into their intentions, aspirations, the focus should be on analyzing the representation process itself.

CONCLUSION

This research focused on a set of photos from the Naseri and early Mozaffari periods. Its aim was to delineate the boundaries vis-à-vis the prevailing research trends in this domain. Furthermore, through the presentation of a typology for this photo collection, the study sought to shed light on the manifestation of the everyday life within the representation framework of the subject. As certain studies from this period have indicated, it can be perceived as a period marked by demystification and disillusionment of the royal court. This shift permeated all political, social, and cultural spheres, with photography being one category amenable to analysis within this process of demystification. This process, culminating in the constitutional revolution, emanated from various decentralized sources and hubs, permeating

diverse realms of art, aesthetics, society, and culture. At its core was the emergence of people and their lives in juxtaposition to the royal court's transcendent status. The portrayal of individuals and the rhythm of everyday life, whether by choice or circumstance, engender an adversarial relationship with the cadence of popular knowledge and discourse. While the classical rhythm aspires to de-temporalize, trans-historicize, de-locate, and transcendentalize the flow of representation, the cadence of everyday life emerges as a dynamic force counter to this current. Everyday life is in perpetual motion, yet its portrayal as a seemingly mundane yet significant phenomenon represents an evolving occurrence.

NOVELTY

In addition to their political and social importance, historical photos can be a witness to historical ruptures of a nation. Since dealing with technical details and historical generalities does not lead us to this goal, it is necessary to re-examine these photos in an attempt to new findings in social history and art history. The semiotics of Qajar era photos from a social perspective provides important information about the daily life of that era and the way its photographers perceive.

CONFLICT OF INTEREST

The authors declare no conflict of interest.

BIBLIOGRAPHY

Afrasiyabpoor, A. (1997). *Jamali mysticism: Iranian aestheticism in the thoughts of Ain al-Qadat, Rozbahan, Ibn Arabi, Ibn Saba'in and Hafez.* Tehran, Iran: Tarfand.

Afsharkeshavarz, M. (2015). Photography and disenchantment of monarchy: The role of photography in the collapse of the king's power in the constitutional revolution. *Jourarnal of Fine Arts: Visual Arts*, 15, 14-42.

Ahmadzadeh, M. A. (2022). Investigating the status of documentary photography and its applications in the Nasseri era. *Tahqiqāt-e Târix-e Eqtesâdi Iran (Economic History Studies of Iran)*, 11(1), 3-26. doi: 10.30465/sehs.2022.39857.1784

Araqchiyan, M. Sattari, M. (2011). Qajar Photography: Occidental and Oriental Approach. *Jourarnal of Fine Arts: Visual Arts*, 42, 45-56.

Behdad, A. (2001). The power-ful art of Qajar photography: orientalism and (self)-orientalizing in nineteenth-century Iran. *Iranian Studies*, 34(1-4), 141-151. doi:10.1080/00210860108702001

De La Fuente, E. (2008). The art of social forms and the social forms of art: the sociology-aesthetics nexus in Georg Simmel's thought. *Sociological Theory*, 26(4), 344-362. doi:10.1111/j.1467-9558.2008.00333.x

Deleuze, G. (2023). *Francis Bacon: The logic of sensation* (B. Salimizade, Trans.). Tehran, Iran: Roozbehan, (Original work published 1981)

Foucault, M. (1966). *Alfaz va Ashya* [*The Order of Things: An Archaeology of the Human Science*] (F. Valiani, Trans.). Tehran, Iran: Māhi. (Original work published 1966)

Frisby, D. (1991). The aesthetics of modern life: Simmel's interpretation. *Theory, Culture & Society*, *8*(3), 73-93.

Hasanpur, M. (2021). Socio-cultural analysis of urban photography based on auditory perception. *Journal of Iranian Cultural Research*, 14(3), 27-55. doi: 10.22035/jicr.2021.2513.2945

Hasanpur, M. (2023). Critique of photography as a re-reading of the historical matter. *Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 15(4), 5-34. doi: 10.22035/isih.2023.4720.4648

Helbig, E., & Ansari, A. M. (2016). From narrating history to constructing a visual memory: The role of photography in the Iranian Constitutional Revolution.

Houshangollahi, A. (2023). Sevruguin; The illustrator of five eras, reflections on the life, time and photos of Antoin Sevruguin. Tehran, Iran: Pargār.

Jalali, B. (1998). *A collection of photos from the Golestan Palace Museum album along with Hashrieh's photo essay*. Tehran, Iran: Daftar-e Pažuhešhā-ye Farhangi.

Mahdavi, S. (2012). *Everyday life in late Qajar Iran. Iranian Studies*, 45(3), 355-370. doi: 10.1080/00210862.2011.637774

Moakkadi, S (2016). The economic function of photography in Iran's constitutional era (1285-1305). *World Conference on New Horizons in Humanities, Futurology and Empowerment* papers, Shiraz.

Mohammadi Nameghi, K., & Pérez González, C. (2013). From sitters to photographers: Women in photography from the Qajar era to the 1930s. *History of Photography*, 37(1), 48-73. doi: 10.24415/9789087281564

Mohammadion, M., & Hassanpour, M. (2022). Social history of taste in Qajar period based on photos of different social classes. *Journal of Social and Economic History*, 11(1), 269-299.

Scheiwiller, S. G. (2016). *Liminalities of gender and sexuality in Nineteenth-Century Iranian Photography: Desirous Bodies*. Taylor & Francis.

Sheikh, R. (1999). The decline of the statue of the king. *Journal of Iranian Contemporary History*, 10, 319-332.

Simmel, G. (2005). *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. Routledge.

Tahmasbizade, S., & Zarei, M. (2018). The iconography of the image of women in the Qajar period with an emphasis on the travelogues, paintings and photographs left over from this period. *Journal of Woman in Culture and Art*, 10 (4), 577-594.

Tahmasbpour, M. R. (2013). Photography in Iran: A Chronology (R. Sheikh, Trans.). *History of Photography*, 37(1), 7-13. doi: 10.1080/03087298.2012.725208

Tahmasbpour, R. (2002), Naseredin, The Photographer King. Tehran, Iran: Tārix-e- Iran.

Tahmasbpour, R. (2022). *Aksiyye*. Tehran, Iran: Maan Center.

Zarqi, M. (2016). Investigating the role of the economic and cultural structure of social classes in the process of growth and development of photography in the 19th century of Iran. *Iranian Journal of Anthropology*, 13 (23), 130- 159.

Zarqi, M. (2022). An analysis of postcards of the Qajar era as an arena for displaying photographic images. *Journal of Theoretical Principles of Visual Arts*, 7 (2), 153-164.

Zeyn-ol-Salehin, H., & Fazeli, N. (2016). History, society, representation. Ideological functions of photography in the Qajar period. *Tahqiqāt-e Tārikh-e Ejtemā'i*, 5 (10). 53- 82.

Zoka, Y. (1997). *The History of Photography and Pioneer Photographers in Iran*. Tehran, Iran: Elmi va Farhangi.

فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۷(۳)، ۳۹-۷، پیاپی ۶۷، پاییز ۱۴۰۳
حیدری،آرش؛ و عرفانی، ساجده (۱۴۰۳). ظهور امور روزمره در عکس‌های دوران قاجار. فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۷(۳)، ۳۹-۷. doi: 10.22035/jicr.2023.3222.3515
شاپا: ۱۸۴۷-۲۰۰۸ URL: https://www.jicr.ir/article_522.html https://doi.org/10.22035/jicr.2023.3222.3515
© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

مقاله پژوهشی

ظهور امر روزمره در عکس‌های دوران قاجار

آرش حیدری[۱*]، ساجده عرفانی[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۵؛ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۷

چکیده

اینکه چه چیز ارزش عکاسی و تصویرگری دارد و چه چیز ندارد مسئله‌ای به سادگیِ انتخاب یک عکاس یا نقاش نیست. نظام‌های نظریه‌پردازی متعدد در حوزهٔ نظامات تصویری (اعم از عکاسی و نقاشی) نشان می‌دهند تصویر کردن یک چیز و ارزشمند شدنِ آن برای به تصویر کشیدن یک پدیدهٔ تاریخی است و در یک بستر گفتمانی خاص معنا دارد. مقاله حاضر قصد دارد امر روزمره را در نخستین عکس‌های تاریخ عکاسی ایران مورد واکاوی قرار دهد. بدین‌منظور با تمرکز بر مجموعه آلبوم‌های عکس به‌جای‌مانده از عکس‌های دوران ناصری و مظفری تلاش شد یک دسته‌بندی از نظامات بازنمایی و شیوه‌های ظهور زندگیِ روزمره در عکس‌ها ارائه شود. با تأکید بر روش نشانه‌شناسی و با تمرکز بر مسئلهٔ زمان-مکان، استعلایی و پیش پا افتاده تلاش شد که الگوهای رؤیت‌پذیری و رؤیت‌ناپذیری زندگیِ روزمره در عکس‌ها بررسی شود. بدین ترتیب، این عکس‌ها در شش گروه دسته‌بندی شدند: مکان‌های استعلایی، عکاسی از طبیعت، مکان‌های غیر والا، شمایل‌نگاری بی‌مکان-بی‌زمان، اروتیسیزم اگزوتیک، و زندگیِ روزمره. نسبت هر یک از این دسته‌ها با شیوهٔ ظهور زندگیِ روزمره مورد بحث قرار گرفت و با تمرکز بر زندگیِ روزمره، برخی از عکس‌های سرنمون این دسته‌ها مورد تحلیل قرار گرفت.

کلیدواژه‌ها: استعلا، زمان، زندگیِ روزمره، عکاسی، مکان

۱. استادیار مطالعات فرهنگی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران
Arash.heydari@usc.ac.ir
* نویسنده مسئول
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد علوم ارتباطات، دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
sajedeherfanii@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

اینکه چه چیز ارزش عکاسی و تصویرگری دارد و چه چیز ندارد مسئله‌ای به سادگیِ انتخاب یک عکاس یا نقاش نیست. همان‌طور که نظام‌های نظریه‌پردازی متعدد در حوزهٔ نظامات تصویری (اعم از عکاسی و نقاشی) نشان می‌دهند، تصویر کردن یک چیز و ارزشمند شدنِ آن، یک پدیدهٔ تاریخی است و در یک بستر گفتمانی خاص معنا دارد (نگاه کنید به تحلیل میشل فوکو از نقاشیِ مگریت در فوکو، ۱۳۹۹؛ و همچنین تحلیلِ زیمل از نقاشی‌های رامبرانت در زیمل، ۲۰۰۵؛ و تحلیل ژیل دولوز از نقاشی‌های فرانسیس بیکن در دولوز، ۱۴۰۲). اگر چنین باشد، نظامات به تصویر کشیده شدن و ظهور چیزها در نظامات بصری را باید در نسبت با نظامات گفتمانی و فضاهای تاریخی تحلیل کرد. به عبارت دیگر، به جای آن‌که به نیات، انگیزه‌ها و آمالِ مؤلفان بپردازیم، اینکه چرا چنین چشم‌اندازی، چنین نیتی و آمالی در یک لحظه خاص تاریخی بروز و ظهور یافته‌اند پر اهمیت می‌شود. از این حیث، نظامات بصری هر عصر نمودِ نوعی فهم خاص از سوژه و سوژگی در یک زمان نیز هستند.

برای مدت‌های مدید، آنچه که ارزش به تصویر درآمدن داشت در نسبت با عظمت و هیبت آن چیز موضوعیت داشت. از این روست که بخش بزرگی از فرهنگ بصری تصویرپردازی از شاهان، دربار یا عناصر و اشیای پرهیبت (اعم از مقدس یا غیرمقدس) بوده است. تصویر کردنِ شاه یا مکان یا رویدادهای مهم (مانند جنگ‌ها و فتح‌ها) همواره حاکی از این بوده است که آنچه ارزش دیدن و به تصویر کشیدن دارد امر والا است و امر والا در هر چیز بروز و ظهور ندارد[1] و بنابراین، آنچه که تصویر امر والا است می‌تواند ثبت و ضبط شود. از خلال این فرایند تصویرگری است که می‌توان رابطهٔ شاه و رعیت را نیز فهم کرد، شاه می‌تواند تصویر شود و نه رعیت (کشاورز افشار، ۱۳۹۴).

در درون چنین فرایندی است که تصویرگری به معنای عام و عکاسی به معنای خاص را می‌توان در یک بستر تاریخی مورد تحلیل قرار داد. همان‌طورکه نقاشی پدیده‌ای درباری بود و میل به تصویر کردنِ چیزهای با عظمت و با شکوه داشت، اوایل عکاسی نیز در امتداد همین

۱. صد البته که این مدعا در قبال فرهنگ غالب و نگاه غالبی که دسترسی به فرایندهای تصویرگری دارد صادق است. در غیر این صورت، در برخی صورت‌بندی‌های عرفانی (از جمله عرفان جمالی) همه هستی و عناصر آن تجلی ذات خداوند هستند و ارزش دیدن دارند (برای بحث بیشتر نگاه کنید به: افراسیاب‌پور، ۱۳۷۶).

سنت بر حیاتِ مردانِ والا تمرکز داشت. سی سال اوایل ورود عکاسی (حدود ۱۲۳۲ تا ۱۲۶۱) بر عکاسی دربار متمرکز است و عکس‌ها به شاهان و شاهزادگان و خانواده‌هایشان و اقشار مرفه جامعه تعلق دارند و یا عکاسی از مکان‌های پرهیبت انجام شده است (شیخ، ۱۳۷۸). در دل همین عکس‌های درباری با ظهور پدیده‌هایی مواجه هستیم که در نوع خود، اگرنه بی‌نظیر، که کم‌نظیرند. در برخی از تصاویر درون دربار، مستخدمان، که ژست‌های عجیب‌وغریب و گاهی طنزگونه گرفته‌اند حاضر می‌شوند. به نظر می‌رسد که این فرایند، حتی اگر به دستور خود شاه باشد، بخشی از زندگیِ روزمره در دربار بوده است و افراد غیرمهم در سطحی نوپدید وارد فرایند تصویرگری شده‌اند که پیش از این سابقه نداشته است. در سی سال اول ورود دوربین عکاسی به ایران و عکس‌های به جای مانده از آن دوران، با غلبهٔ دربار مواجه هستیم اما سطوحی جدید از دربار و جریان‌های حیات‌اشش وارد آرشیو بصری شده است که پیش تر کم‌سابقه بوده است (نگاه کنید به: آرشیو عکس‌های ناصرالدین شاه). در سال‌های بعد، یعنی از آغاز سال‌های ۱۲۶۰ به بعد، در شهرهای بزرگ ایران عکاس‌خانهٔ عمومی دایر شد که هزینه‌بر بود و لزوماً جایی برای زندگیِ روزمرهٔ مردمان عادی نداشت. در این بین عکس‌هایی وجود دارد که برخی از جهانگردان از ایران آن زمان گرفته‌اند و سطوح جدیدی از زندگیِ روزمره را وارد آرشیو بصری ما کرده‌اند.

مسئلهٔ مطالعه حاضر دقیقاً در این نقطه جای دارد. در این مجموعهٔ عکس‌ها غالباً بر مفاهیمی مثل شرق‌شناسی، شکاف واقعیت-بازنمایی، اغراق یا حیرت تأکید شده است که در این میان یک مسئلهٔ مهم از دست رفته است. مسئله لزوماً این نیست که عکاسی از جریان زندگی روزمره در ایران آن زمان چقدر شرق‌شناسانه، حیرت‌انگیز، واقعی یا خیالی است، مسئله اینجا است که در یک گسست تاریخی آنچه امر پست یا ناسوتی بود وارد قلمرو تصویر شده است. به عبارت دقیق‌تر، شرایط امکان ظهور زندگیِ روزمره با ورود عکاسی به ایران فراهم می‌شود. اهمیت این گسست و چرخش در فرایندهای رؤیت‌پذیر شدن صد البته دلالت‌های سیاسی عمیقی دارد که امتداد آن را باید در مسئله‌دار شدنِ مردم و جریان زندگیِ آن‌ها نسبت به شاه و جریان زندگیِ دربار فهمید که در مشروطه ظهور و بروز سیاسی عمیقی دارد.

تاریخ و عکاسی امروزه دو موضوع جدایی ناپذیراند؛ چنان‌که گفته می‌شود رشته‌هایی چون تاریخ اجتماعی نوین و یا تاریخ شفاهی، بدون ظهور عکاسی، شاید امکان بروز و شیوع نمی‌یافتند (حسن‌پور، ۱۴۰۲). خوانش تاریخی از خود عکس‌ها اما گاهی به خطاهایی چون نیت‌خوانی و تحلیل صرف مسائل فنی مبتلاست؛ اگر از تحلیل نیات عکاس و یا حتی هویت او چشم‌پوشی کنیم و به خودِ عکس بازگردیم این پرسش ارزش پژوهیدن می‌یابد که در عکس‌های موجود در آرشیو عکاسی دوران قاجار، زندگیِ روزمره چگونه شرایط امکان ظهور داشته است. خودِ این ظهور امر روزمره است که برای مطالعه حاضر واجد اهمیت است. بدین‌منظور در آغاز باید یک دسته‌بندی از انواع ظهورات در عکاسی ارائه کنیم و جایگاه امر روزمره در آن‌ها را روشن کنیم و نشان دهیم که این دسته‌ها چه نسبتی با حضور و غیاب امر روزمره دارند.

۲. پیشینه تحقیق

چشم‌انداز کلاسیک و پیشامدرن (در وجه غالبش) با جداسازی و منتزع کردنِ یک لحظهٔ خاص از جریانِ عام زندگی، صور خیال خود را می‌سازد. در همین چارچوب است که مجموعه‌ای از جداسازی‌ها و انتزاع‌ها ممکن می‌شود و قالبی بصری به خود می‌گیرد. لحظه جداشده، با برکشیدنِ خود بر فراز جریانِ زندگی، خود را در نقطه‌ای فرازمانی-فرامکانی قرار می‌دهد که تصویری مثالی از آن پدید می‌آورد. این فرایند از جریانِ هم‌زمان و پویایی زندگی در پی نوعی ابدیتِ بی‌زمان و تهی از جریان زندگی می‌شود. این لحظه لزوماً به گذشته و آیندهٔ خود پیوند ندارد و هم‌چون یک لحظهٔ مکانیکی منفک است که نسبتی با جریان ندارد بلکه نوعی ایستایی است. همان‌طور که زیمل[1] (۲۰۰۵) در تحلیل‌های هنری خود خاطرنشان می‌کند، چگونگی ممکن‌شدن چنین فرایندی از تصویرگری در آثار کلاسیک حاصل یک نظمِ معرفتی خاص است که برای «بودن» بیش از «شدن» ارزش قائل است. معنا و ارزش چیزها در جوهر زمان‌زدودهٔ چیزها نهفته است و پدیدار متغیر چیزها نوعی قشر است که این جوهر بی‌زمان را پوشانده است. کارِ هنری باید به امر والا و

1. Georg Simmel

بی‌زمان بپردازد؛ بنابراین، تمامیِ فرایندهای در حال حرکت و تغییر نوعی اضافات محسوب می‌شوند که رؤیت آن چیزِ والا را در پس این ظاهر متغیر غبارآلود کرده‌اند. از این حیث است که در منطق کلاسیک حرکت و پویایی چندان ارزش بصری ندارد. از نظر زیمل (۲۰۰۵) نگاره‌های[1] هر عصر نشانگر فهم آن زمانه از سوژهٔ بشری است. خودنگاره‌های دوران کلاسیک مانند تیثیان، باکلین و سایرین تلاشی است در جهت ترسیم یک ماهیت لایتغر از خود یک بار برای همیشه.

چنین منطقی را در بسیاری از نقاشی‌های دوران مختلف تاریخی ایران نیز می‌توان جست‌وجو کرد. برای مثال به تصاویری که از پادشاهان کشیده شده است که می‌نگریم (مثل نقاشیِ فتحعلی‌شاه) این جورههٔ لازمان، لامکان قابل مشاهده است. ثبت محتواهای ناب به جای حرکات و لحظات حیاتی به سمت نوعی رازآلودگی و معما حرکت می‌کند. از طریق همین رازآلودگی است که امر تصویر شده (چه عکس باشد و چه نقاشی) قرار است به حد بالایی از تأثیرگذاری برسد چراکه گویی از جایی دیگر و از فضایی دیگر می‌آید و همین لحظه است که آن تصویر را با ما واجد رابطه‌ای طولی می‌کند. همان‌طورکه زیمل (۲۰۰۵) تأکید می‌کند سبک‌مند کردن در دوران رنسانس (و آن چشم‌اندازهایی که مدل را همچون قاب ناب و بی‌زمان تثبیت می‌کند) جریانِ زمان‌مندِ مدل را بیرون می‌گذارد تا به یک خودبسندگی برسد؛ تا جایی که به بالاترین بی‌نیازی از برون رسیده و ورای جریان زمان بایستد. تمثال‌هایی که از شخصیت‌های برجسته کشیده می‌شود در چنین منطقی جای دارند.

تداوم این منطق را در بسیاری از عکس‌ها نیز می‌توان مشاهده کرد. مجموعهٔ بزرگی از عکس‌ها از آغاز تاریخ عکاسی تا کنون همچنان درونِ این منطقِ استعلایی قابل تحلیل هستند. اما در دوران مدرن اتفاق تازه‌ای می‌افتد و آن هم لحظه‌ای است که خودِ جریان، خودِ فرم، و بازیِ منحصربه‌فرد امر عینی و امر ذهنی وارد معادله می‌شود و فردیتِ ذائقه و نسبت این امر منفرد با یک امر فرافردی و عام ارزش‌های زیبایی‌شناسی را تعیین می‌کند (فریزبی[2]، ۱۹۹۱). از این رو، از طریق تحلیل سبک‌ها و فرم‌های بازنمایی‌های بصری

1. Self portrait
2. David Frisby

می‌توانیم دلالت‌های معرفتی، اجتماعی و تاریخی یک زمانه را دریابیم؛ چراکه با فرمِ اجتماعیِ هنر مواجه هستیم. تحلیل این فرمِ اجتماعی با فهم تضادها و تلاقی‌های بین امر فردی و امر عام گره خورده است؛ یعنی همان چیزی که فهم هنر را به فهم سیاست، اقتصاد و اخلاق نزدیک می‌کند. در اینجا مسئلهٔ تحلیلی این است که فرمِ هنر و زیبایی‌شناسی یک تولید اجتماعی‌ـتاریخی است (دلافونته[1]، ۲۰۰۸).

با نظر به آنچه به تأثر از زیمل گفته شد مسئلهٔ اصلی اینجا است که ضرباهنگِ حیاتِ اجتماعی در عکس‌ها چگونه ظهور یافته‌اند؟ و چه نسبتی با امر والا و امر روزمره برقرار کرده‌اند؟ ظهور امر روزمره یک لحظهٔ بنیادین در فهم مدرنیته است. امر روزمره است که دوگانهٔ والا-پست را منحل می‌کند و فرم و جریانِ حیات را پیش می‌کشد. از این حیث عکاسی از چیزها اهمیت می‌یابد. این پرسش که چه چیز ارزش عکاسی دارد صرفاً محصول انتخابی فردی نیست بلکه یک موقعیتِ سوژگی است. اینکه تصویرگری از امر روزمره و جریانِ زندگی در فضاهای عمومی چرا در این دوره و نه دوره‌های دیگر، امکان ظهور می‌یابد مسئلهٔ محوری است. در اینجا دیگر چندان اهمیتی ندارد که نیاتِ عکاس و یا فضای روان‌شناختی او چه بوده است. آنچه مهم است فرایندها و چیزهایی است که ظاهر شده‌اند پس به جای تحلیل عکاس باید به خودِ عکس در بستر تاریخی ـاجتماعی شکل‌بندی‌اش بازگشت.

یحیی ذکا (۱۳۷۶) در کتاب تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، تحولات تاریخی و هنری عکاسی ایران را در یکصد و پنجاه سال اخیر بررسی می‌کند. این کتاب در سه بخش کلی عکاسی در تهران، عکاسی در شهرستان‌ها و فرهنگ و ادبیات عکاسی در ایران گرد آمده است. در بخش عکاسی در شهرستان‌ها به تاریخ عکاسی در شهرهایی چون تبریز، اصفهان، شیراز، قزوین، رشت، یزد، خوی و بسیاری دیگر نیز پرداخته شده است.

بهداد (۲۰۱۶) در کتاب خود با عنوان هنر قدرتمند عکاسی قاجار که مشخصاً بر عکس‌های سوریوگین تمرکز کرده است، گرچه منکر ایدئولوژی شرق‌گرایانه در این عکس‌ها نیست اما اذعان می‌کند که نباید با این تفسیر کثرت آثار سوریوگین را نادیده گرفت. کثرتی که

1. De La Fuente

در برابر خوانش‌های تقلیل‌گرا از عکس‌های او مقاومت می‌کند و به‌همین دلیل نباید تفسیری یکدست از آثار او داشت. سوریوگین به‌عنوان عکاس تنها مشاهده‌گری خنثی نیست بلکه بعضی از تصاویر نشان از مشارکت‌جویی او و آگاهی‌اش به تاریخ دوران خود دارد.

مهدوی (۲۰۱۲، ص. ۱۲۷) در مقاله خود با عنوان «زندگی روزمره در ایران اواخر قاجار» توصیفی از فضای خانه‌های شهری و زندگی خصوصی این دوران ارائه می‌کند. گرچه پژوهش او مستقیماً با عکاسی در ارتباط نیست، اما او در این توصیف از عکس‌ها نیز استفاده کرده است و جزئیات مورد اشارهٔ وی در متن با آنچه از زندگی روزمره در عکس‌های دورهٔ قاجار می‌بینیم تطابق دارد.

زارعی و طهماسبی‌زاده (۱۳۹۷) در مقاله خود با عنوان «شمایل‌شناسی زن در نگارگری‌ها، عکس‌ها و سفرنامه‌های قاجاریه» به مقایسهٔ تصویر زن در نقاشی‌ها و عکس‌ها پرداخته‌اند. آن‌ها نتیجه می‌گیرند تصویر زنان در نقاشی‌ها آرمان‌گرایانه بوده و با واقعیت تطبیق چندانی ندارد اما به هرسو شمایل زن چه در عکس و چه در نقاشی ابزاری برای بیان قدرت و سلطنت و شکوه سلطنت بوده است.

محمدی نامقی (۲۰۱۳) در مقالهٔ «زنان در عکاسی از دوره قاجار تا دهه ۱۹۳۰» به این موضوع اشاره کرده است که مردان نامحرم اجازه عکاسی از زنان دربار را نداشتند و تنها عکاسان زن مثل جین دیولافوا[1] چنین اجازه‌ای یافتند. بنابر ادعای این مقاله اولین عکاسخانهٔ زنان نیز در ۱۹۲۸ در شیراز افتتاح شده و زنان ارمنی اولین گروه زنانی بودند که پایشان به عکاسخانه‌ها باز شده است. رفته‌رفته با وقوع اصلاحات اجتماعی به‌ویژه در انقلاب مشروطه ممنوعیت برای عکاسی از زنان برداشته شده یا کم‌رنگ‌تر می‌شود. تصاویر عکاسی شده از زنان در فضای حرمسرا جزئیاتی از زندگی روزمره آن‌ها مانند نوع پوشش را در اختیار بیننده قرار می‌دهد.

شایویل[2] (۲۰۱۷) نیز در کتاب محدودیت‌های جنس و جنسی در عکاسی ایرانی قرن نوزدهم: بدن‌های آرزومند، آرشیو عکس‌ها را از دریچهٔ میل بازخوانی می‌کند. نویسنده

1. Jane Dieulafoy
2. Scheiwiller

معتقد است عکس‌هایی که افراد را به تصویر کشیده‌اند حول تفاسیر بدن انسان می‌گردند و اگر بدن کانون توجه در عکس‌های ویـژه باشـد (ماننـد پرتره‌هـا، قوم‌نگـاری و عکس‌هـای اروتیک) پس اطلاعاتی دربارۀ میل و تمایلات جنسی در آن‌ها نهفته است.

کشاورز افشار (۱۳۹۴) در مطالعه‌ی خود با عنوان «عکاسی و افسون‌زدایی از سلطنت» در پی آن است تا تأثیر عکاسی بر گسست معرفت‌شـناختی و تغییـر ذهنیـت انسـان ایرانـی دربارۀ شاه را تبیین کند. او نتیجه گرفت که عکاسی با امکـان واقع‌نمـایی و تکثیـر آن نقـش مهمی در فروپاشی انگاره قدرت شاه داشته است. عکاسی با اضمحلال این انگـاره، اولـین گام در تدوین رژیم حقیقت تجدد و مؤلفه‌های آن یعنی آزادی و برابـری را برداشـته اسـت. همچنین رضا شیخ (۱۳۸۷، ۵۶) معتقد اسـت انقـلاب مشـروطه انحصـار در عکاسـی را ازبین برده و عکاسان استودیویی را راهی خیابان کرده اسـت و بـه ایـن ترتیـب آن‌هـا موفـق شدند مجموعه‌ای پرتره از مردمان گمنام کوچه و بازار به ثبت برسانند.

عراقچیان و ستاری (۱۳۸۹، ص. ۵۶-۴۵) در مقالۀ «عکاسی قاجار: نگاه غربی، نگاه شرقی» معتقدند عکاسان خارجی (مانند سوریوگین) متأثر از نگاه شرق‌شناسانه به عکاسی از ایران پرداخته‌اند و همچنین عکاسی از شاه و دربار تبدیل به شاکلۀ اصلی عکاسی مـا در آن شده بود. آن‌ها ادعا می‌کنند گرایش به ثبت تصاویر مستند اجتماعی در بین عکاسان این دوره وجود نداشته است و عکاسان درباری صرفاً وظایف اداری و دیوانی خود را بـه انجـام رسانده‌اند. هرچند موارد استثنایی مانند آقارضا عکاس‌باشی وجود داشـته اسـت کـه عـدم حمایت دربار از او از تکرار و بسط عکاسی اجتماعی در ایران جلوگیری کرده است.

احمدزاده (۱۴۰۱) در مقاله «نگاهی به اهمیت عکاسی مستند و کاربردهای آن در ایران عصر ناصری» به خروج عکاسی از چارچوب دربـار اشـاره کـرده اسـت و نشـان می‌دهـد چگونه اولین گام‌ها در راستای تولید گزارش تصویری و عکاسی خبری تحت حمایت‌هـای ناصرالدین‌شاه در ایران برداشته شده است.

طهماسب‌پور (۱۳۸۱، ۳۶-۲۲) در کتاب ناصـرالدین، شـاه عکـاس: پیرامـون تـاریخ عکاسی ایران به تاریخ این هنر در دوره قاجار پرداخته و چند دسـتاورد بـرای عکاسـی دوره ناصری برمی‌شمرد؛ از جمله: آغاز عکاسی مستند و آموزش سیستماتیک عکاسی، ترجمـه

و انتشار رسالات مرتبط، نهادمند کردن عکاسی در دربـار و تأسـیس اولـین آتلیـه عمـومی عکس در تهران و شهرهای بزرگ ایران. طهماسب‌پور ناصرالدین‌شاه را فرد آگـاهی می‌دانـد که به ارزش اسنادی عکس خیلی زود پی برده بود و همواره برای ایجاد پایگاهی از داده‌های بصری کوشید؛ بنابراین، مجموعهٔ عظیمی از تصاویر مستند که اکنون به ما رسـیده مرهـون حمایت‌هـای اوسـت. وی همچنـین در مقالـه‌ای بـا عنـوان «زنـدگی روزمـره در آثـار سوریوگین»(۱۴۰۲) به مروری بر آثار و زندگینامه او و اهمیت آن‌ها پرداخته است.

محمدیون و حسن‌پور (۱۴۰۱) در مقالهٔ خود با عنوان «تاریخ اجتماعی چشایی در دورهٔ قاجار براساس عکس‌های طبقات مختلف اجتماعی» عناصر مربـوط بـه ذائقـهٔ چشـایی از عکس‌ها را استخراج کرده و تفاوت آن را در لایه‌های مختلف اجتمـاعی بررسـی کرده‌انـد. آن‌ها نتیجه گرفته‌اند غذا و عناصر مربوط به آن در طبقات بالای جامعه به‌جز رفع گرسنگی، نقش تجملاتی داشته و برای نمایش اشرافیت نیز بـه‌کار می‌رفتـه اسـت. مقایسـهٔ چیـدمان فضاهای سرو خوراک در عکس‌ها تفاوت زیست روزمره طبقات مختلف را نشان می‌دهد.

حسن‌پور (۱۴۰۰) نیز در مقاله خود با عنوان «نقد عکاسی به مثابه بازخوانی امـر تـاریخی» به این نکته اشاره کرده می‌کند که نمایه‌های صوتی در عکس‌ها که بار عاطفی و احساسی خود را حفظ می‌کنند، می‌توانند هنگام تفسیر اسناد تاریخی، تحلیل و بازخوانی شوند.

زین‌الصالحین و فاضلی (۱۳۹۴، ص. ۸۲-۵۳) در مقاله «سیاست و بازنمایی: بررسی نقش ایدئولوژیک دوربین عکاسی و عکس در دوره پهلوی» معتقدند همهٔ عکس‌های ثبـت شده تا پیش از مشروطه رنگ‌وبوی سیاسی دارند و به‌طور کلی در دوره قاجار سیاست عامل ارتباط همه‌جانبهٔ عکاسی با دربار و سپس جامعه است و فرصتی برای صورت‌بندی گفتمان اجتماعی عکاسی فراهم نمی‌آید (زین‌الصالحین، ۱۴۰۱).

زرقی (۱۴۰۱) در مطالعه خود با عنوان «تحلیلی بر کارت‌پسـتال‌های عصـر قاجـار بـه مثابه عرصه نمایش تصاویر عکاسی» کـارت پسـتال‌های عصـر قاجـار را ـ بـه‌ویژه پـس از انقلاب مشروطه ـ یکی از دلایل گسترش عکاسی در فضای بیرون دربار می‌داند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد کارت پستال‌ها علاوه برآن‌که عکاسی را در ایران عمومیت بخشیدند، با تبدیل آن‌ها به بیانیهٔ سیاسی‌ـاجتماعی و مذهبی به عکس‌ها ارزشی برای موردتوجـه قـرار

گرفتن و خریدوفروش شدن در جریان زندگی روزمره مردم اعطا کرده است. او همچنین در پژوهش دیگری (۱۳۹۵) با عنوان «بررسی نقش ساختار اقتصادی و فزهنگی طبقات اجتماعی در روند رشد و توسعه عکاسی سده ۱۹ ایران» نقش ساختار اقتصادی و فرهنگی بر رشد و اشاعهٔ عکاسی را بررسی کرده و نتیجه گرفته است که مشکلات راه‌ها، بی‌سوادی، ضعف در تجارت و وسایل اطلاع‌رسانی مانع از گسترش عکاسی در بین عامه مردم تا مدت زیادی جلوگیری کرده است.

هلبیگ[1] (۲۰۱۶) در مقاله «از روایت تاریخ تا برساختن حافظه: نقش عکاسی در انقلاب مشروطه ایران» به نقش عکاسی و کارت‌پستال‌ها در انقلاب مشروطه پرداخته است. او خاطرنشان می‌کند عکس و کارکردهای فرهنگی پیرامونش، قدرت آن را دارد که تاریخ ملی را عینیت بخشیده، به آن اعتبار دهد و حافظه‌ای جمعی بسازد تا بدین‌وسیله مردم بتوانند خود را ملتی یکپارچه بدانند. عکاسی در این دوران نقش مهمی در «ملت‌سازی» دارد و کارکرد دیگر آن برساختن حافظه جمعی یک ملت است.

موکدی (۱۳۹۵) در مقاله «کارکرد اقتصادی عکاسی و عکس در عصر مشروطه ایران»، جنبهٔ اقتصادی عکاسی در دورهٔ مشروطه را بررسی کرده است و نشان می‌دهد در کنار کارکردهای اجتماعی، تأسیس عکاس‌خانه‌ها و اخذ مالیات از آن، حق گمرکی از تجار و ابطال تمبر پستی بر روی کارت‌پستال مفر درآمدی برای دولت بوده است و به این ترتیب عکاسی در این دوره توانست نقش مهمی در اقتصاد نیز ایفا کند.

پیشینه‌های پژوهشی موجود که به مواردی از آن‌ها اشاره شد، هرکدام به بخش‌های مختلفی از تاریخ عکاسی در دورهٔ قاجار اشاره کرده‌اند و می‌توانند جزئی از اجزای تصویری کلی‌تر به نام نمایش امر روزمره در ایران دوره قاجار را تشکیل دهند. این مقالات عموماً با سوگیری منفی و نگاه بدبینانه به ثبت تصاویر در این دوران نوشته شده‌اند؛ پژوهش‌هایی که معتقدند این تصاویر ذیل شرق‌شناسی عصر خود و در خدمت فروش و تجارت با مغرب زمین ثبت شده‌اند و یا این آثار را عمدتاً کپی، غیراصیل و سفارشی خوانده‌اند، نمونه‌هایی از این نوع نگاه نادقیق و یکدست‌کننده هستند. این پژوهش‌ها عمدتاً

1. Elahe Helbig

با سوژه‌محوری شاه و عکاسان به‌دنبال بازخوانی نیات آن‌ها از ثبت تصاویر انجام شده و نتایج نشان داده است که این تصاویر یا در خدمت امر درباری بوده یا توجه افراد خارجی را جلب کرده است. حتی اگر بتوانیم صحت این فرضیات را اثبات کنیم، نتوانسته‌ایم دربارهٔ آرشیو گسترده‌ای از تصاویر در ژانرهای مختلف که در این دوران خلق می‌شوند و کارکرد تاریخی‌ـاجتماعی آن‌ها سخن بگوییم. ضعف دیگر برخی از این آثار بسنده کردن به مروری صرف از تاریخچهٔ آثار و زندگینامه‌های عکاسان این دوره است، این پژوهش‌ها تنها به ما یادآور می‌شوند که چنین تصاویری ثبت شده‌اند و ثبت آن‌ها شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد و بدون آن‌که بتوانند نسبتی میان این مجموعهٔ عظیم از عکس‌ها با زیست سیاسی و اجتماعی زمان خود ارائه دهند به پایان می‌رسند. در شگفتی خلق این مجموعه‌ها تردیدی نیست اما زمان آن رسیده است تا پس از ابراز حیرت و تعجب، گامی به جلو برداریم و با موشکافی آن‌ها اطلاعات بیشتری برای تاریخ هنر و سیاست استخراج کنیم. بنابراین، قصد داریم با فراتر رفتن از جزئیات ارائه‌شده از امر روزمره در دوران قاجار و فاصله گرفتن از دیدگاه‌های تخفیف‌دهنده به ارزش عکاسی این دوران، به تصویر کلی‌تری از این امر دست یابیم تا بتوانیم تاریخ آن را در تصاویر تدقیق کنیم.

۳. روش

در مقاله حاضر سعی شده است که با تمرکزی نشانه‌شناختی و با نظر به چارچوب مفهومی پیش‌گفته ابتدا یک سنخ‌شناسی از عکس‌های این دوره ارائه شود و سپس بر عکس‌هایی که ظهور امر روزمره در آن‌ها برجسته است تمرکز شود. از این رو جامعهٔ آماری این مطالعه مجموعه عکس‌های موجود در آلبوم‌های عکاسان ایرانی و پرتره‌های ایرانی در وب‌سایت موزه ملی هنر آسیایی[1]، آلبوم‌های نگارخانه کاخ گلستان و عکس‌های استخراج‌شده از این آلبوم‌ها در کتاب‌هایی از جمله گنج پیدا از بهمن جلالی، مجموعه تصاویر آنتوان سوریوگین در نگارخانهٔ آرتور ام.سکلر در مؤسسهٔ اسمیتسون، آرشیو دانشگاه هاروارد، وب‌سایت کتابخانه دانشگاه‌های لیدن و آکسفورد است که در دسته‌بندیِ اولیه به همهٔ این

1. asia.ci.edu

عکس‌ها نظر شده است. سعی بر آن بوده تا مجموعه عکس‌های گردآوردی شده از عکاسان مختلف دوره قاجار باشد؛ بنابراین، به کارهایی عکاسانی چون آنتوان سوریوگین، ارنست هولتسر، آلبرت هوتس، عبدالله قاجار، علی‌خان ولی و... نظر کردیم. لازم به ذکر است که به دلیل مشخص نبودن سال قطعی ثبت عکس‌ها، بازه‌های زمانی ذکر شده در توضیحات تصاویر مربوط به سال‌های کاری عکاس یا سال‌هایی است که در توضیحات آلبوم‌های آن‌ها در آرشیو مربوطه آمده است با توجه به فقدان تاریخ دقیق عکس‌ها، تاریخ‌های ذکر شده ذیل آن‌ها دقیق نیستند. از دل این عکس‌ها با توجه به جهت‌گیری مفهومی و نظری پژوهش حاضر ۲۳ عکس انتخاب و به عنوان عکس‌های سرنمون در ظهور زندگی روزمره مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. عناصر موجود در عکس با نظر به چارچوب مفهومی بر محور وجود یا عدم وجود جریانِ زندگی، مسئلهٔ مکان و زمان، امر والا و امر پست مورد تحلیل قرار گرفتند و با نظر به این دلالت‌های نشانه‌شناختی دسته‌بندی شدند.

۴. یافته‌ها

عکس‌های دوره قاجار طیف وسیعی از تصاویر را تشکیل می‌دهند که از پرتره‌های رسمی درباری تا عکاسی از قارچ‌های سمی را دربرمی‌گیرد. دوربین در این دوران گرچه کالایی لوکس و در محدودهٔ دربار دیده می‌شد اما توانست به‌زودی راه خود را به بیرون از آن پیدا کند، به کوچه و برزن‌ها سرک بکشد و معمولی‌ترین مردم و گمنام‌ترینشان را ثبت کند. آنچه به‌عنوان «امر روزمره» در تصاویر مورد بحث قرار می‌گیرد لحظاتی خارج از کاخ‌ها است که الزاماً ثبت رویدادی مهم یا چهره‌ای شاخص را دستور کار خود قرار نداده است؛ بلکه برعکس، شدت بی‌رویدادی و گمنامی سوژه‌های تصویر آن را به لحظه‌ای بدل کرده که قابلیت تصویربرداری دارد.

طهماسب‌پور (۱۳۹۲) عکس‌های دورهٔ دوم سلطنت ناصرالدین‌شاه را ـ که زمان شکوفایی و استقرار عکاسی در ایران است و تاحدودی از ناشناختگی‌های اولیه فاصله گرفته ـ به ۶ دسته تقسیم کرده و از آن‌ها با عنوان «گزارش تصویری» یاد می‌کند:

۱) عکس‌های مرتبط با سفر و اردوکشی‌های شاه؛

۲) تصاویر نواحی مختلف کشور که تحت فرمان‌های رسمی شاه تهیه شده‌اند؛
۳) عکس‌های ارسالی توسط حاکمان ولایات مختلف؛
۴) عکس‌های دسته‌جمعی یا پرتره‌های تکی از سرشناسان قاجار. کارگزاران، نظامیان و...؛
۵) تصاویر زندانیان و محکومین؛
۶) عکس‌هایی از رویدادهای مهم و مشاغل گوناگون.

این گروه از تصاویر که موضوعات واجد عکاسی را نشان می‌دهند، در سال‌های بعد از حکومت ناصرالدین‌شاه نیز ثبت شده و توسعه یافته‌اند. در این دسته‌بندی گرچه جای گروهی از عکس‌ها خالی است (از جمله عکس‌های اندرونی، زنان، کودکان، غلامان و... که دهۀ ۸۰ قمری اوج آن است)، اما به‌طور کلی می‌توان آن را پذیرفت و وجود یا عدم امر روزمره را در آن‌ها نشان داد.

اگر محلی به نام کاخ را مبنا قرار دهیم و تحلیلی مکان‌مند از آرشیو عکس‌های موجود ارائه کنیم با دو فضا روبرو هستیم: درون کاخ و بیرون آن. امر روزمره در این دو فضا طبعاً یکسان رخ ننموده است. به‌ویژه پس از تأسیس عکاس‌خانه مبارکه همایونی درون کاخ گلستان، عکس‌ها وارد فضای چیدمانی استودیویی شده‌اند و همه‌چیز در آن‌ها از پیش برنامه‌ریزی‌شده، منجمد و انضباط‌یافته است. عکس‌های دستۀ چهارم که طهماسب‌پور از آن‌ها نام برده است از این دست تصاویر هستند. در این عکس‌ها عمدتاً از بازیگوشی‌های سرخوشانه با دوربین ـ که ویژگی بسیاری از عکس‌های گرفته‌شده توسط ناصرالدین‌شاه و دیگر عکاسان دربار اوست ـ خبری نیست. گرچه پرتره زنان را می‌بینیم اما آن در فضایی منتزع‌شده از اندرونی رخ داده است؛ فضایی که دست به حذف تمام جزئیات و نسبت‌ها بین سوژه و جریان زندگی‌اش زده است. این دسته از تصاویر عمدتاً ترکیبی از سنت پرتره‌نگاری‌های پیشین در نقاشی و فیگورهای غربی در عکاسی است. این تصاویر حتی وقتی به شکل دسته‌جمعی ثبت می‌شوند اطلاعاتی بیشتر از آرایش چهره و لباس یا نام اشخاص حاضر را ثبت نمی‌کنند. به‌علاوه، آگاهی سوژه از لحظۀ ثبت عکس جزئیات بسیاری دربارۀ حالات ناخودآگاه چهره را حذف می‌کند (تصویر شماره ۱ و ۲).

تصویر ۱. پرتره قاجاری
عکاس: عبدالله میرزا قاجار
منبع: آرشیو نگارخانه‌های هنر فریر و ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسون، واشنگتن

تصویر ۲. میرزا محمد رحیم سوم، شیخ الاسلام أصفهان و خدمتکاران،
عکاس: ارنست هولتسر، حدود ۱۸۷۸
منبع: کتاب هزار جلوه زندگی، مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی

بخش عمدهٔ دیگری از تصاویر به‌جای مانده از این دوران را عکس‌های عمارت‌ها در شهرهای مختلف تشکیل می‌دهند. این گروه از تصاویر را می‌توان به دو دستهٔ عمارت‌های استعلایی و غیراستعلایی تقسیم‌بندی کرد. عمارات استعلایی مکان‌هایی مقدس و غیرمقدسی است که با آن‌ها به‌مثابه امر والا برخورد شده است. همان‌طور که در چارچوب مفهومی تأکید کردیم، این فضاها نه همچون بخشی از جریان زندگی که همچون امری فرادستی و بی‌زمان عکاسی شده‌اند. ماهیت این مکان‌ها چه در انتساب‌شان به دربار و چه در انتساب‌شان به امر قدسی، بستری است برای تصویربرداری استعلایی از آن‌ها. فرد و شخص در این عکس‌ها موضوعیتی ندارد و یا در اولویت‌های بعدی عکس جای می‌گیرد. ثبت کردن شکوه و قداست مکان با حذف افراد در تصویر یا جای‌گذاری آن‌ها در نقاطی خارج از تمرکز دوربین صورت پذیرفته است. تصاویر مختلف کاخ‌ها و بخش‌های مختلف کاخ گلستان زوایایی از اقتدار و جبروت قلمرو پادشاهی ایران را به رخ کشیده‌اند، انتخاب زاویه دید باز یا وسیع برای این نوع تصاویر سعی بر آن دارد تا حدالمقدور تمامی قسمت‌های بخش بیرونی یک عمارت یا جزئیات اتاق به ثبت برسد و حضور سوژه انسانی

مخلّ این نمایش نباشد. از این جهت می‌توانیم در به تصویر کشیدن یک عمارت (تصـویر ۳ و ۴) با مکانی مقدس مانند حرم امامزادگان و معصومین شباهتی قائل شویم. برای مثال، در تصویر شماره (۵) با ازدحام بدن‌هایی روبرو هسـتیم کـه وضـوحی از آن‌هـا نمـی‌بینیم؛ خلق، حجاب عکس است و باید کناری بایستد. کـانون و مرکزیـت عکـس بـا گنبـد حـرم عبدالعظیم حسنی است که کنار رفتن افراد حاضر در تصویر به برجسته‌شدن آن کمک کرده و ردیف شدن آن‌ها در دو طرف تصویر راهی برای تشرف عکاس و ببیننده به ساحت قدسی حرم باز کرده است. هر دو عکس از زاویه‌ای چشم ببیننده را وارد کـادر می‌کنـد کـه عناصـر غیرقابل کنترل تصویر (مانند درختان و چراغ) مزاحم دیدن موضوع اصلی نباشـد. اهمیـت نمایش کلیت امری والا در این تصاویر آنجا است که هرچیزی در راه آن باید حذف شود یا کمترین حضور را داشته باشد. این دو عکس یکی درون کاخ و دیگـری بیـرون از آن گرفتـه شده اما هردو از یک منطق در ثبت تصویر پیروی کرده‌انـد. در چنـین چشـم‌انـدازی، امـر روزمره اساساً یک حجاب است و غباری که باید کنار رود تا آن جوهرهٔ راستین رخ بنمایـد. چنین عکس‌هـایی در رؤیت‌ناپـذیر کـردنِ امـر روزمـره موضـوعیت دارنـد و تـداوم همـان چشم‌انداز کلاسیک و پیشامدرن هستند.

تصویر ۳. عمارت تخت مرمر دولتی

عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰

منبع: آرشیو نگارخانه‌های هنر فریر و ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسون، واشنگتن

تصویر ۴. آذربایجان

عکاس: علی خان ولی، حدود ۱۸۷۹ تا ۱۹۰۰

منبع: آرشیو دانشگاه هاروارد

تصویر ۵. آستانه مقدسه حضرت عبدالعظیم(ع)

عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰

منبع: آرشیو نگارخانه‌های هنر فریر و ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسون، واشنگتن

تصاویر عمارت‌های غیراستعلایی همگی خارج از چارچوب کاخ‌ها ثبت شده و به حضور آدم‌ها در عکس رویی گشاده‌تر نشان داده‌اند و اصراری بر حذف فرد از عکس وجود ندارد. این عکس‌ها به نمایش امر روزمره و ثبت تماماً مستند جریان آن نزدیک‌تر شده‌اند. کنترل بر بدن‌ها و القای فرمی خاص به آن‌ها در این تصاویر کمتر دیده می‌شود. به‌نظر

می‌رسد تنها حضور دوربین، افراد را متوجه خود ساخته و آنان را برای دقایقی وادار بـه فـرم خاصی از حضور کرده است (تصویر ۶ و ۷). هرچنـد در ایـن تصـاویر نیـز سـوژه اصـلی همچنان یک فضای بیرونی است که می‌تواند شهری یـا غیرشـهری باشـد و فـرد و جریـان زندگی در اولویت عکاسی نیست.

تصویر ۶. کاروان‌سرای مورچه‌خار راه شیراز است.
عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
منبع: آرشیو نگارخانه‌های هنر فریر و ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسون، واشنگتن

تصاویری که از نواحی مختلف کشور چه تحت فرمان شاه و چه اهدایی حاکمان بـوده است در راستای همان عبارت «گزارش تصویری» قابل بـازخوانی اسـت. بـه‌نظر می‌رسـد عکس‌های سفارشی شاه (به‌طور مثال آلبوم شماره ۱۷۰ در آلبوم‌خانه کـاخ گلسـتان) خـود فضاهای شهری در مناطق مختلف را مدنظر داشته اما آلبوم‌های اهدایی حاکمـان ولایـات (آلبـوم شـماره ۲۱۲) تصـاویری هـم از مکان‌هـا و هـم از افـراد را دربرگرفتـه اسـت (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱، ۸۲). آنچه حائز اهمیت است یادآوری این نکته است که همچنان در این مجموعه تصاویر ثبت روزمرگی به ماهو آن اولویتی ندارد.

تصویر ۷. خیابان وسط شهر قزوین

عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰

منبع: آرشیو نگارخانه‌های هنر فریر و ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسون، واشنگتن

دسته دیگری از تصاویر، قوم‌نگاری‌هایی از سراسر ایران است که از لحاظ فرم تفاوتی با پرتره‌های سران قاجار ندارد؛ تنها اسامی افراد حذف شده‌اند و به‌جای آن جنسیت و قومیت آنان ذکر شده است (تصویر ۸ و ۹). آن‌چه از آن به‌عنوان جریان شرق‌شناسی در عکاسی این دوره نام برده می‌شود تماماً در این مجموعه از تصاویر مشهود است: زنان و مردانی منتزع شده از فضای زیست خاص خود، بی‌نام و نشان، در کادرهایی عمودی و ایستا که فقط به‌واسطهٔ نوشتهٔ زیر عکس ـ که قومیت را ذکر کرده است ـ هویت می‌یابند. زیرنویس این تصاویر تفاوتی با آلبوم‌های گیاه‌شناسی و جانورشناسی که درپی شناساندن گونه‌های زیستی متفاوت است ندارد. این مجموعه به دلیل غریب و بعید بودنش می‌تواند کاملاً در خدمت ارضای نگاه بیننده غربی‌ای (بیگانه‌ای) درآید که ظواهر متفاوت شرق برایش جذابیت دارد و نگاه جست‌وجوگرش همواره در پی کشف تیپ‌های نو و متنوع در حرکت است.

تصویر ۸. مرد لر، ضعیفه لر

عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰

منبع: آرشیو نگارخانه‌های هنر فریر و ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسون، واشنگتن

تصویر ۹. سه زن ارمنی ایرانی در اصفهان
عکاس: ارنست هولتسر، سال ۱۸۷۳
منبع: ویکی مدیا

گروه عکس‌های مشاغل گرچه همچنان در این فرم ثبت شده‌اند و اجازهٔ ورود جزئیات جریان روزمره محدود است؛ اما نسبت به عکس‌هایی که موضوع آن‌ها تنها قومیت است نزدیکی بیشتری به ثبت امر روزمره دارد. در واقع، قومیت در اینجا موضوعیتی ندارد بلکه یک شغل و تاحدی جریان آن وارد عکس می‌شوند. آرایش بدن‌ها در بیشتر موارد دست‌نخورده باقی مانده است و عکاسان چیدمان صحنه را به حداقل رسانده‌اند تا جنبه‌های اسنادی عکس حدالمقدور حفظ شود. در یک کلام در این تصاویر با یک وضعیت روبرو هستیم نه جنسیت و قومیت و شهرت (تصویر ۱۰). گرچه این عکس‌ها نیز می‌توانسته‌اند استفادهٔ خارجی داشته باشند اما محدود کردن آن‌ها به کالای تجاری صرف، تفاوت‌های مهم آن‌ها با سایر عکس‌های این دوران و تلاش‌های عکاسان برای نزدیک‌شدن به مستندنگاری را تخفیف می‌دهد. این دسته از تصاویر را می‌توانیم نوعی بازنمایی عکاسخانه‌ای درنظر بگیریم؛ عکاسخانه‌ای که مابین دربار و خانه قرار دارد و در بازه‌ای از تاریخ که هنوز دوربین به عنوان ابزاری شخصی به درون خانه‌ها راه پیدا نکرده است، این فاصله را پر می‌کند. عکس‌ها نه تماماً به سیاق دربار و درباریان به ثبت می‌رسند و نه رهایی فضاهای خصوصی‌تر در آن‌ها به چشم می‌خورد.

تصویر ۱۰. آجیل‌فروش
عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
منبع: آرشیو نگارخانه‌های هنر فریر و ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسون، واشنگتن

تصویر شماره (۱۱) اتفاق کاملاً متفاوتی را رقم زده است؛ عکس بیشتر از آن‌که یک لحظه، یک فیگور یا قومی خاص را در کادری بسته تثبیت کرده باشد، جریانی از روزمرگی و رهایی بدن‌ها را نشان داده و عرصه را برای پروردن خیال بیننده گشوده است. در این عکس، عکاس است که به صحنهٔ روزمرگی افراد وارد می‌شود و آن‌ها او را می‌پذیرند، نه سوژه‌هایی که از جریان زندگی خود جدا شوند و مقابل عکاس و بیننده‌ای بیگانه قرار گیرند. گرچه همچنان پانویس عکس تأکید را بر مذهب و شهر گذاشته و آن را از ارائه‌ای خالصانه از امر روزمره دور کرده، اما خود عکس به تنهایی عناصر لازم برای ارائه‌ای از فعلیت روزمرگی را داراست.

تصویر ۱۱. ضعیفه‌های ارامنه در اصفهان
عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
منبع: آرشیو نگارخانه‌های هنر فریر و ام. سکلر، مؤسسهٔ اسمیتسون، واشنگتن

تلاش‌هایی برای خارج‌شدن از فیگورهای رسمی و کلیشه‌ای پیش از این در دربار آغـاز شده بـود (تصـویر ۱۲ تـا ۱۴). ایـن عکس‌هـا بـدن را نـه بـه شـکل مرسـوم آن، بلکـه بـا خلاقیت‌های بیشتری ثبت کرده‌اند. این گروه تصـاویر گرچـه همچنـان در نـوع دیگـری از اطوار آگاهانه گرفتارند اما تلاش آن‌ها برای خلق لحظه‌ای غیررسمی درون فضای رسمی را می‌توان مقدمه یا جریانی موازی با ثبت امر روزمره در بیرون دربار دانست. جایی کـه بـدن در رهاترین و کم‌اداترین شکل خود مقابل دوربین ظاهر می‌شود.

تصویر ۱۲. بدون عنوان

عکاس: ابراهیم‌خان عکاسباشی، کاخ گلستان

منبع: کاتالوگ نمایشگاه مضحکه با گردآوری محمدرضا طهماسب‌پور و کیانوش معتقدی

تصویر ۱۳. کاخ گلستان

عکاس: ابراهیم‌خان عکاسباشی، کاخ گلستان

منبع: کاتالوگ نمایشگاه مضحکه با گردآوری محمدرضا طهماسب‌پور و کیانوش معتقدی

تصویر شماره (۱۴) کاملاً در تقابل با تصاویر دستهٔ اول قرار می‌گیرد. اگر تلاش عکاسی در آن دسته از عکس‌ها ثبت هویت، اقتدار، نام و نشان و سمت افراد است، در این عکس اتفاقی کاملاً دیگرگون افتاده و از این لحاظ آن تلاش‌ها برای دیده شدن، شناخته شدن و ماندگار شدن را به استهزا گرفته است. بازیگوشی‌هایی از این دست گرچه ظاهراً عکس‌هایی جدی و مهم خلق نکرده اما شکستن فرم‌های رایج بدن و مقاومت در برابر میلی که چهره را تنها در فیگورهایی خاص به رسمیت می‌شناسد، از آن‌ها عکس‌هایی بسیار جدی ساخته است که با عکس‌های مردم کوچه و بازار وجه اشتراک پیدا می‌کند.

تصویر ۱۴. کاخ گلستان، مردی پشت به دوربین نشسته است.

عکاس: ناشناس

منبع: کاتالوگ نمایشگاه مضحکه با گردآوری محمدرضا طهماسب‌پور و کیانوش معتقدی

لحظهٔ درخشان نمایش امر روزمره در این دوره، تصاویر ثبت‌شده از بازارها و خیابان است. بازار بهترین عرصه‌ای است که می‌تواند جریان زندگی را فارغ از اطوارهای نمایشی پیش چشم عکاس نمایان کند. سوژه‌های این تصاویر گرچه به واسطهٔ ابعاد دوربین و زمان موردنیاز برای تصویربرداری از حضور عکاس و دوربینش آگاه هستند، اما این آگاهی به قرار گرفتن در فرمی خارج از وضعیت روزمره منجر نشده است؛ تنها در برخی موارد با سربرگرداندن سمت دوربین، عکاس را از آگاهی خویش مطلع کرده‌اند یا با نگاهی

پرسش‌گر به لنز او خیره شده‌اند. احتمالاً فعل عکاس برای آن‌ها مورد سؤال است و با توجه به تازگی تکنولوژی دوربین و از آن مهم‌تر تازگی حضور یک ثبت‌کننده در فضای بـه ظـاهر بی‌ارزش جهت ثبت شدن، این نوع نگاه بدیهی می‌نماید و نمی‌توان آن را به ژست گـرفتن، تصنعی بودن یا انتزاع یافتن از بافت زندگی و شغل خود تعبیر کرد (تصاویر ۱۵ تا ۲۱).

تصویر ۱۵. بازار تهران

عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰

آرشیو نگارخانه آرتور ام. سکلر، واشنگتن

تصویر ۱۶. بازار تهران

عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰

منبع: آرشیو نگارخانه آرتور ام. سکلر، واشنگتن

تصویر ۱۷. بازار تهران
عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
منبع: آرشیو نگارخانه آرتور ام. سکلر، واشنگتن

تصویر ۱۸. بازار تهران
عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
آرشیو نگارخانه آرتور ام. سکلر، واشنگتن

تصویر ۱۹. عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
منبع: آرشیو نگارخانه آرتور ام. سکلر، واشنگتن

تصویر ۲۰. خیابانی در تهران
عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
منبع: آرشیو نگارخانه آرتور ام. سکلر، واشنگتن

تصویر ۲۱. کارگاه بافندگی
عکاس: آلبرت هوتس، حدود ۱۸۹۱

دستهٔ دیگری از عکس‌ها که جریان روزمرگی کمابیش در آن‌ها به چشم می‌خورد تصاویر گرفته‌شده در حین سفرهاست که به دلایلی نمی‌توان آن را تجلی تمام‌عیاری از روزمرگی دانست، آن‌گونه که می‌توان بازارها را شایستهٔ این عنوان دانست؛ از جمله آن‌که در سفرهای شاه، خود افرادی که از آن‌ها عکاسی شده یا شغل آن‌ها در دم‌ودستگاه دربار مورد توجه عکاسان است و این آلبوم‌ها بیشتر به سفارش شاه تهیه شده و عکاس‌ها برای این امر «مأمور» شده‌اند

(طهماسب‌پور، ۱۳۸۱، ۷۴). درحالی که در عکس‌های بازار به‌نظر می‌رسد عکاس بی‌پرواتر و آزادانه‌تر به دل جمعیت پا گذاشته و ایده و خلاقیت خود را دخیل کرده است.

دو دستهٔ دیگر از تصاویر که در تحقیقات موردتوجه هستند یکی عکس‌های زنان (تصویر شماره ۱۵) و دیگری عکس‌هایی از طبیعت (تصویر شماره ۱۶) است. در خوانش‌های شرق‌شناسانه این تصاویر در خدمت پروردن خیال بیننده غربی و تلاقی امر اروتیک و اگزوتیک دانسته می‌شود که تصاویر کلیشه‌ای دربارهٔ شرق را بازتولید می‌کند؛ همچنین در خدمت نوعی نوستالژی انسان غربی درمی‌آید که بر از رفتن طبیعت بکر خود مویه می‌کند و به جوامع شرقی چنان می‌نگرد که گویی نگاه او به جوامعی عقب‌مانده و پیشاتاریخ است (بهداد، ۲۰۱۶). تصاویر اروتیک علاوه بر آن‌که می‌تواند تداوم همین سنت در نقاشی باشد و فارغ از آن‌که در خدمت ارضای میل کدام جغرافیا درآید، تصاویری بسیار دور از زیست روزمره، به‌ویژه زیست روزمره زنان است و این دوری ـ اغراقی که واجد چنین نمایشی است ـ در بعضی عکس‌ها تاحدی است که می‌تواند دربارهٔ زن این دوره آدرس‌های غلطی نیز داده باشد. عکس‌های طبیعت نیز ذیل سنت‌های ناتورالیستی قابل خوانش است که خلاقیتی در آن‌ها رقم نخورده و مهم‌تر از آن، زیست انسان در آن بلاموضوع است پس نمی‌تواند تحت نمایشی از جریان زندگی خوانده شود.

تصویر ۲۲. خانم امپریالی
عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
آرشیو نگارخانه آرتور ام. سکلر، واشنگتن

تصویر شماره ۲۳. آب شرشر در شمران
عکاس: آنتوان سوریوگین، حدود ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰
آرشیو نگارخانه آرتور ام. سکلر، واشنگتن

اگر به دسته‌بندی مکانی اولیه برگردیم، لحظه‌ای پدیدار می‌شود که در آن دوربین فرصت یافته تا از ثبت رویدادها، مناسک، سفارشات و خودنمایی‌های حاکم فاصله بگیرد، به خارج از محدودهٔ کاخ پا بگذارد و افراد بی‌نام و نشان و عرصه‌های به ظاهر بی‌اهمیت را ببیند. لحظاتی که عکاس، بینندهٔ خود را صرفاً شخص شاه، افراد اجنبی، سران قاجار و... فرض نکرده است.

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر مجموعه عکس‌هایی از دورهٔ ناصری و اوایل دورهٔ مظفری تلاش داشت از یک سو با جریان رایج پژوهش در این حوزه تعیین مرز نماید و از سوی دیگر با ارائهٔ یک تیپ‌شناسی از این مجموعه عکس‌ها، ظهور امر روزمره را در نظام بازنمایی مورد بررسی قرار دهد. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، مجموعه پژوهش‌های این حوزه

تمرکزی غیرضروری بر مواردی دارند کـه تحلیـل خـودِ نظـام بازنمـایی و گسسـتی کـه در فرایندهای تصویرگری رخ داده است را ناممکن می‌کند. همان‌طور که برخـی پژوهش‌هـای این دوره نشان داده‌اند، این دوره را می‌توان هم‌ارز نوعی هاله‌زدایی و افسـون‌زدایی از دربـار فهمید که در تمامی شئون سیاسـی و اجتمـاعی و فرهنگـی بـروز و ظهـور داشـته اسـت و عکاسی نیز درون این فرایند افسون‌زدایی قابل تحلیل است. فرایندی کـه خـتم بـه انقـلاب مشروطه شد از چندین منبع و کانون نامتمرکز آغاز شده بود و در حوزه‌های مختلف هنـر و زیبایی‌شناسی گرفته تا اجتماع و فرهنگ جریان پیدا کرده بـود. هسـتهٔ مرکـزی ایـن جریـان ظهور مردم و زندگیِ آن‌ها در مقابل دربار و وضعیت استعلایی آن بود. ظهور مردم و جریان حیات، خواه‌ناخواه با ضـرباهنگِ معرفتـی و گفتمـانی رایـج واجـد رابطـه‌ای آنتاگونیسـتی می‌شـود. هرچقـدر کـه ضـرباهنگ کلاسـیک در صـدد زمـان‌زدایی، فراتـاریخی کـردن، مکان‌زدایی و استعلایی کردن جریان بازنمایی است، جریان زندگیِ روزمـره بـه مثابـهٔ یـک دینامیسم پویا در تقابل با این جریان ظاهر می‌شود. زندگیِ روزمره همواره در جریان اسـت اما ظاهر شدن آن به مثابهٔ امر پیش‌پا افتاده اما مهم پدیده‌ای نوظهور است.

منطق روش‌شناختی پژوهش حاضر بر خودِ آرشـیو تمرکـز دارد. اینکـه عکـاس در چـه فضایی تنفس کرده است (ایرانی بوده است یا نه و...) البته اهمیت دارد؛ اما آنچه برای ما پر اهمیت است دگرگون شدنِ منطق آرشیو عکاسی و ظاهر شـدنِ عکس‌هـای جدیـدی در آن است (ولو اینکه به دست یک غربی صورت گرفته باشد). این عکس‌های نوپدید که مطابق با تحلیل ارائه شده، حاکی از ظهور امر روزمره هستند و فضای عکس و سوژه-ابژهٔ عکاسی در ایران را تحت تأثیر قرار داده است و این پدیده برای ما اهمیت داشته است.

دسته‌بندی صورت‌گرفته نیز با نظر به منطق آرشیو صورت گرفته اسـت. مقـولات مـورد اشاره از دل آرشیو عکس‌ها بیرون کشیده شده و نمونه‌هایی از آن‌ها نیز آورده شده‌اند. مقولهٔ عکاسی زندگیِ روزمره در کنار این مقولات است. بدیهی است که مقولات دیگر قرار نبوده است که زندگیِ روزمره را تصویر کنند چـون رویِ ابـژه خـود تمرکـز داشـته‌اند. آوردن ایـن مقولات برای این است که نشان دهیم چه چیز در فضای عکس ظـاهر شـده اسـت کـه در نسبت با امر روزمره (مطابق آنچه در ادبیات نظری آمده اسـت) قابـل خـوانش اسـت. ایـن

بحث ارزش بررسی دارد که نسبت این مقولات با سنت‌های بصری پیشین مورد توجه قرار گیرد که چگونه این مقولات را در تداوم یا گسست از نقاشی‌های پیشین (و تاریخ نقاشی) می‌توان مورد خوانش قرار داد. اینکه آیا می‌توان ادعا کرد که ظهور امر روزمره (به معنایی که مراد کردیم) در نسبت با دوربین عکاسی و خودِ تکنولوژی عکس قابل خوانش است و تا پیش از این در نقاشی امکان ظهور داشته است یا نه بحثی است پردامنه که از حوصلهٔ مقالهٔ حاضر بیرون است. در هر حال، ظهور امر روزمره در فضای بصری را نباید مسئلهٔ ساده قلمداد کرد. شرایط امکان ظهور این پدیده در بستر تحولات اجتماعی-سیاسی و دگرگونی‌های معرفتی مسئله‌ای است تاریخی که خودِ عکس و آرشیو بصری را به موضوعی ارزشمند برای فهم اتمسفر تاریخی تبدیل می‌کند.

همان‌طور که در تحلیل‌ها نشان دادیم عکس‌های به جا مانده از این دوره در چند دسته قابل تحلیل‌اند که هر یک می‌توانند نمودی یک موضع معرفتی-گفتمانی خاص باشند.

۱) مکان‌های استعلایی: این دسته عکس‌ها عمارت‌ها و بنای مقدس را رؤیت‌پذیر می‌کنند و کل جریانِ حیات روزمره‌ای که در اطراف این بناها شکل‌بندی می‌شود را نادیدنی می‌کنند.

۲) عکاسی از طبیعت: این طیف عکس‌ها را می‌توان تداوم ناتورالیسمی دانست که در نقاشی و سایر حوزه‌های هنری رایج بوده و تاریخ بلندی دارد. این جریان به زندگیِ روزمرهٔ بشری بی‌تفاوت است (تصویر شماره ۲۳).

۳) عکاسی از انسان‌ها و مکان‌های غیراستعلایی: مجموعه عکس‌هایی در آثار به جای مانده از این دوره وجود دارند که بر کاروانسراها، چاپارخانه‌ها و مکان‌هایی از این قبیل تمرکز دارند. در این فضاها حضور انسان و فیگور گرفتن در مقابل دوربین پدیده‌ای پرتکرار است. این عکس‌ها را می‌توان در حد فاصل میان ظهور امر روزمره و امر استعلایی فهم کرد. این عکس‌ها هنوز به جریان زندگیِ حساسیت ندارند، اما در صدد برکشیدن مکان نیز نیستند. مکان‌هایی که انسان‌ها در آن‌ها حضور معنادار دارند برای این عکس‌ها مهم است اما جریان زندگی از آن غایب است (تصویر شمارهٔ ۶)

۴) شمایل‌نگاری بی‌مکان ـ بی‌زمان: مجموعهٔ بزرگی از عکس‌ها تداوم سنت شمایل‌نگاری است؛ با این تفاوت که شمایل مردم عادی است ولی فیگور همچنان

استعلایی بی‌مکان و بی‌زمان است. از آنجا که این شکل از عکاسی از مردم عادیِ منتزع شده از مکان و زمانِ زندگی‌شان است به سمت نوعی دسته‌بندیِ گونه‌شناسانه حرکت کرده است و مثل آلبوم‌های جانورشناسی و گیاه‌شناسی است. این شکل از عکاسی یک شرق‌شناسیِ حاد است که عملاً هیچ نسبتی با زندگیِ روزمره ندارد و تنها درصدد دسته‌بندی و گونه‌شناسیِ غیر انسانی است (تصویر شمارهٔ ۸ و ۹).

۵) اروتیسیزمِ اگزوتیک: طیفی از عکس‌ها از زنان نیمه‌برهنه صورت گرفته است که همراه با یک فیگور و عشوه‌گری خاص است. این فرایند نیز با زندگیِ روزمره فاصله بنیادین دارد و در تداوم سنت‌های نقاشیِ اروتیک قابل خوانش است که تاریخِ دور و درازی دارد و واجد گسستی خاص با پیش از خودش نیست (تصویر شماره ۲۲).

۶) زندگیِ روزمره: در این دسته که غالباً رد فضای بازار است یا بازار حضور جدی دارد (تصاویر ۹-۱۳)، یا فیگوری است که از بازار یا خیابان در عکس ظاهر شده است (تصویر شمارهٔ ۷). این طیف عکس‌ها، خاصه عکس‌هایی که جریان زندگیِ رایج در بازار و خیابان در آن ظاهر شده است، در بستری قابل تحلیل است که ذیل هاله‌زدایی از دربار و شاه و تمثال پادشاه قابل خوانش است. در این گروه عکس‌ها نه با نام‌گذاریِ گونه‌شناسانه، که با هویت‌هایی شغلی و جریان‌های حیات مواجه هستیم. ظهور زندگیِ روزمرهٔ مردم را در این طیف از عکس‌ها باید جست‌وجو کرد و به جای تحلیل نیات، آمال و اموری از این قبیل باید خودِ فرایند بازنمایی را مورد تحلیل قرار داد. تحلیل‌هایی که نمی‌توانند این تیپ عکس‌ها را از عکس‌های دستهٔ (ت) جدا کنند و همه را ذیل نوعی شرق‌شناسی دسته‌بندی می‌کنند توجه ندارند که در یکی (دستهٔ ت) زمان و مکان و جریان حیات متصلب شده است و یک جوهرهٔ بی‌زمان وارد عکس شده است، اما در دیگری با دینامیسمی پویا مواجه هستیم که کاملاً از دستهٔ قبل متمایز است. این دستهٔ اخیر است که نوعی گسست در یک نظمِ معرفتی و نظام بازنمایی را آشکار می‌کند.

همان‌طور که در چارچوبِ مفهومی نیز بیان کردیم در اینجا با تولد حس نوپدیدی از زیبایی‌شناسی مواجهیم که لزوماً در گره‌خوردن به امر استعلایی آزاد نمی‌شود. ظهور امر روزمره در این معنا در نسبت با مدرنیته قابل تحلیل است؛ اینکه چشم‌اندازی مدرن پدید

آمده است که در تلاش است چیزها را در یک نسبت مسطح با یکدیگر ببیند و در کنار تمثال همایونی بازار و کسب‌وکار مردم نیز واجد ارزش هنری می‌شود. فارغ از هر نیت و کاربردی که این عکس‌ها داشته باشند، خودِ این ظاهر شدن مهم است. چیزی که تا پیش از دوربین عکاسی در نظامات تصویرگری غایب بوده است. ظهور زندگیِ روزمرهٔ مردم یعنی ظهور یک نیروی زیبایی‌شناختی-سیاسی نوپدید به معادلات میدانِ قدرت.

بدیهی است تکنولوژی و پیشرفت‌های آن اثر مستقیمی بر ثبت و بازنمایی امر روزمره می‌گذارد؛ در سراسر دوران مورد بحث، دوربین همچنان کالایی گران و سنگین است که به فضای داخلی خانه‌ها راه پیدا نکرده است. تنها فضای داخلی‌ای که دوربین در آن حضور دارد دربار است و آنچه از درون خانه‌ها به ثبت رسیده به مدد حضور عکاس بیگانه ممکن شده و خود این موضوع تصاویری که امروزه از روزمرگی در عصر قاجار می‌بینیم را تحت‌تأثیر قرار داده است. این روزمرگی با آنچه در دوره‌های بعدی خواهیم دید به دلیل محدودیت‌های فنی متفاوت است و همین امر متفاوت موضوع این مقاله بوده است.

منابع

احمدزاده، محمدامیر (۱۴۰۱). بررسی جایگاه عکاسی مستند و کاربردهای آن در عصر ناصری. فصلنامه تحقیقات تاریخ اقتصادی ایران، ۱۱(۱)، ۲۶-۳. doi: 10.30465/sehs.2022.39857.1784

افراسیاب‌پور، علی‌اکبر (۱۳۷۶). عرفان جمالی: زیبایی‌پرستی ایرانی در اندیشه‌های عین‌القضات، روزبهان، ابن‌عربی، ابن‌سبعین و حافظ. تهران: ترفند.

جلالی، بهمن (۱۳۷۷). گنج پیدا: مجموعه‌ای از عکس‌های آلبوم خانهٔ کاخ موزهٔ گلستان همراه با رسالهٔ عکسیهٔ حشریه. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

حسن‌پور، محمد (۱۴۰۰). تحلیل اجتماعی-فرهنگی عکس‌های شهری مبتنی بر ادراکِ شنیداری. فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۴(۳)، ۵۵-۲۷. doi: 10.22035/jicr.2021.2513.2945

حسن‌پور، محمد (۱۴۰۲). نقد عکاسی به مثابه بازخوانی امر تاریخی. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۵(۴)، ۳۴-۵. doi: 10.22035/isih.2023.4720.4648

دولوز، ژیل (۱۴۰۲). فرانسیس بیکن: منطق احساس (مترجم بابک سلیمی‌زاده). تهران: روزبهان.(تاریخ اصل اثر ۱۹۸۱)

ذکا، یحیی (۱۳۷۶). تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

زرقی، محمد (۲۰۱۶). بررسی نقش ساختار اقتصادی و فرهنگی طبقات اجتماعی در روند رشد و توسعه عکاسی سده ۱۹ ایران. نامه انسان‌شناسی، ۱۳(۲۳)، ۱۳۰-۱۵۹.

زرقی، محمد (۲۰۲۲). تحلیلی بر کارت‌پستال‌های عصر قاجار به مثابه عرصه نمایش تصاویر عکاسی. مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۷(۲)، ۱۵۳-۱۶۴.

زین‌الصالحین، حسن؛ فاضلی، نعمت‌الله (۲۰۱۶). تاریخ، جامعه، و بازنمایی کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دوره قاجار: پیش و پس از مشروطه. تحقیقات تاریخ اجتماعی، ۵(۱۰)، ۵۳-۸۲.

شیخ، رضا (۱۳۷۸). افول تمثال همایونی. نشریه تاریخ معاصر ایران، ۱۰، ۳۳۲-۳۱۹.

طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۱). ناصرالدین، شاه عکاس. تهران: تاریخ ایران

طهماسب‌پور، محمدرضا و همکاران (۱۴۰۱). عکسیه. تهران: مان سنتر.

طهماسبی‌زاده، ساره؛ زارعی، محمد (۲۰۱۸). شمایل‌شناسی تصویر زن در دورهٔ قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری‌ها و عکس‌های برجای‌مانده از این دوره. زن در فرهنگ و هنر، ۱۰(۴)، ۵۹۴-۵۷۷.

عراقچیان، مهدی؛ و ستاری، محمد (۱۳۸۹). عکاسی قاجار: نگاه شرقی، نگاه غربی. نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۴۲، ۵۶-۴۵.

فوکو، میشل (۱۳۹۹). الفاظ و اشیا (مترجم فاطمه ولیانی). تهران: نشر ماهی. (تاریخ اصل اثر ۱۹۶۶)

کشاورز افشار، مهدی (۱۳۹۴). عکاسی و افسون‌زدایی از سلطنت: نقش عکاسی در فروپاشی انگاره قدرت پادشاه در انقلاب مشروطه. نامهٔ هنرهای تجسمی. ۱۵، ۴۲-۱۴.

محمدیون، مازیار؛ حسن پور، محمد (۲۰۲۲). تاریخ اجتماعی چشایی در دوره قاجار بر اساس عکس‌های طبقات مختلف اجتماعی. پژوهش‌نامه تاریخ اجتماعی و اقتصادی، ۱۱(۱)، ۲۹۹-۲۶۹.

موکدی، سعید (۱۳۹۵). کارکرد اقتصادی عکاسی و عکس در عصر مشروطه ایران (۱۳۰۵-۱۲۸۵ ش)، کنفرانس جهانی افق‌های نوین در علوم انسانی، آینده‌پژوهی و توانمندسازی، شیراز.

هوشنگ‌للهی، امیر (۱۴۰۲). سوریوگین؛ تصویرگر پنج دوران، تأملاتی بر زندگی، زمانه و عکس‌های آنتوان سوریوگین. تهران: پرگار.

Behdad, A. (2001). The power-ful art of Qajar photography: orientalism and (self)-orientalizing in nineteenth-century Iran. *Iranian Studies*, 34(1-4), 141-151. doi:10.1080/00210860108702001

De La Fuente, E. (2008). The art of social forms and the social forms of art: the sociology-aesthetics nexus in Georg Simmel's thought. *Sociological Theory*, 26(4), 344-362. doi:10.1111/j.1467-9558.2008.00333.x

Frisby, D. (1991). The aesthetics of modern life: Simmel's interpretation. *Theory, Culture & Society*, *8*(3), 73-93.

Helbig, E., & Ansari, A. M. (2016). From narrating history to constructing a visual memory: The role of photography in the Iranian Constitutional Revolution.

Mahdavi, S. (2012). Everyday life in late Qajar Iran. *Iranian Studies*, 45(3), 355-370. doi: 10.1080/00210862.2011.637774

Mohammadi Nameghi, K., & Pérez González, C. (2013). From sitters to photographers: Women in photography from the Qajar era to the 1930s. *History of Photography*, 37(1), 48-73. doi: 10.24415/9789087281564

Scheiwiller, S. G. (2016). *Liminalities of gender and sexuality in Nineteenth-Century Iranian Photography: Desirous Bodies.* Taylor & Francis.

Simmel, G. (2005). *Rembrandt: an essay in the philosophy of art.* Routledge.

Tahmasbpour, M. R. (2013). Photography in Iran: A Chronology (R. Sheikh, Trans.). *History of Photography*, 37(1), 7-13. doi: 10.1080/03087298.2012.725208