نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۴۲ • تابستان ۱۳۸۹

عکاسی قاجار: نگاه شرقی، نگاه غربی*

مهدی عراقچیان[**1]، **دکتر محمد ستاری**[2]

[1] کارشناس ارشد عکاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[2] استادیار گروه آموزشی عکاسی و ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۴/۲۵)

چکیده:

در این مقاله برای دستیابی به نگاه متفاوت از دیدگاه عکاسان ایرانی و اروپایی در عکس‌برداری از ایران دوره قاجار، از روش کتابخانه‌ای و تطبیق عکس‌ها استفاده شده است با این دریافت که عکس‌ها تأثیری مستقیم و غیر مستقیم بر روابط سیاسی ـ فرهنگیِ شرق و غرب در قرن نوزدهم دارند و نقش تعیین کننده شاه و دربار در عکاسی ایرانی را نشان می‌دهند. دو فرضیه در این مقاله پی‌گرفته شده است: میزان تأثیر نگاه عکاسان غربی از جریان شرق‌شناسی قرن نوزدهم و دلایل عدم گرایش عکاسان ایرانی آن دوره به مستندنگاری اجتماعی. دراین میان به نیاز ضروری ریشه‌یابی تاریخی علل اعجاب‌گری عکاسی ایرانی نیز توجه شده است. عکاسان مورد بررسی قرار گرفته شده عبارتند از: آقا رضا عکاسباشی، عبدالله میرزا، ناصرالدین شاه، فرانسیس کارلهیان، لوئیجی مونتابونه، ارنست هولتسر و آنتوان سوریوگین. نتیجه نشان‌دهنده تأثیر بصری فرهنگ دیداری غرب و هنر ایرانی بر عکاسان ایرانی و جریانات حاکم بر کار هر دو طرف است. این نتیجه با توجه به شناختی که از تاریخ عکاسی ایران بر مبنای این دوگانگی به دست می‌آورد، در یافتن مسیر آینده این هنر و روابطی که از این طریق در حوزه ارتباطات بینافرهنگی ایجاد می‌شود، کاربرد پیدا می‌کند.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه های کلیدی:

عکاسی ایران، عکاسی قاجار، عکاسان اروپایی و عکاسان ایرانی.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان "بررسی تفاوت دیدگاه عکاسان ایرانی و اروپایی در عکسبرداری از ایران دوره قاجار" در رشته عکاسی دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۲۶۳۳۸۱، نمابر: ۸۸۹۰۱۲۲۹-۰۲۱، **E-mail:** mehdiaraghchian@yahoo.com.

مقدمه

عکاسی با داشتن زمینه مناسب برای تبدیل شدن به ابزار ارتباطی بین فرهنگ‌ها از دریچه نگاه عکاسان، از قرن نوزدهم وارد ایران شد. تحقیقات انجام شده در این زمینه به جز در موارد نادری عموماً به یافتن تاریخ آغاز فرایندها در ایران یا شرح حال، عملکرد یا زندگی عکاسان یا بررسی یک گرایش خاص در تاریخ عکاسی ایران محدود شده است. در این مقاله با مقایسه تحقیقات قبلی سعی شده است از منظر عکاسی به تحلیل وضعیت اجتماعی سیاسی و فرهنگی ایران در آن دوران و رابطه غربیان با این موقعیت پرداخته شود. ابتدا آغاز عکاسی ایرانی مورد آشنایی قرار می‌گیرد و بعد عکاسان ایرانی:

آقارضا اقبال‌السلطنه به عنوان اولین عکاس حرفه‌ای ایران که میزان تفاوت و تأثیرگیری او از عکاسان غربی و گرایش کاری او می‌تواند نقش مهمی در راه یافتن به ماهیت عکاسی ایرانی از آغاز داشته باشد.

عبدالله میرزا، عکاس مخصوص، نخستین معلم رسمی عکاسی دارالفنون، حرفه‌ای‌ترین عکاس ایرانی در آن دوره که به‌لحاظ کثرت، کیفیت و زندگی عکاسانه در بین عکاسان ایرانی بی‌بدیل می‌نماید. به دنبال آن تاثیر دربار بر مؤلفه‌های خاص عکاسی ایرانی می‌آید و پس از آن به محدوده عکاسان اروپایی که در ایران عکاسی کرده‌اند وارد می‌شویم. ابتدا از کارلهیان که اولین معلم رسمی عکاسی در ایران است آغاز می‌کنیم و بعد لوئیجی مونتابونه که حضور او در ایران و عکس‌هایش را می‌توان سرآغاز حرکت‌های هنری و زیبایی‌شناسانه در عکاسی ایران دانست. پس از آن مروری خواهیم داشت بر آثار مستند ارنست هولتسر مهندس آلمانی در ایران.

تعریف

بدیهی است در این نوشتار کلمه عکاسان اروپایی شامل عکاسان غیر ایرانی‌ای می‌شود که نگاه و رویکرد و عمل آنان متأثر و در ارتباط با فرهنگ اروپایی است و لزومی بر تولد آنان در اروپا نمی باشد. از همین منظر آثار و زندگی آنتوان سوریوگین که در سفارت روسیه در ایران به دنیا آمده، نیز به عنوان یکی از بارزترین نمونه های دورگه بودن فرهنگی مورد بررسی قرار می گیرد.

آغاز عکاسی در ایران

داگروتیپ[1]، اولین فرآیند عملی عکاسی در اوایل دهه چهل قرن نوزده میلادی کمی پس از ارایه رسمی به آکادمی علوم فرانسه در ۱۸۳۹م، در ایران مرسوم شد. در ایران، برخلاف امپراتوری عثمانی جایی که مشخصا در سرزمین‌های عرب‌زبان، عکاسی تا اوایل قرن بیستم با خصومت مذهبیون مواجه بود و عموماً توسط مسیحیان بومی یا خارجی به انجام می‌رسید؛ هرگز به عنوان عملی شیطانی یا ضد اسلامی نگریسته نمی‌شد. با این وجود بایگانی درخور توجه عکاسخانه سلطنتی ایران (آلبوم‌خانه)، تا قبل از ۱۹۸۳م که نتایج اولین بررسی تحقیقی روی آن منتشر شد، تقریباً برای پژوهشگران غربی ناشناخته مانده بود. این بایگانی شامل هزاران عکس گرفته شده توسط ایرانیان است.

پذیرش رسانه عکاسی در ایران، علایق فرهنگی به نقاشی به طور کلی و به ویژه پرتره را باز می‌تاباند.

دیپلمات‌های خارجی از تمایل شدید ایرانیان به نقاشی، خصوصاً پرتره و چیزهای نوظهور آگاه بودند. در اوایل سال‌های ۱۸۴۰م دو دوربین داگروتیپ به درخواست محمدشاه[2] برای وی ارسال شده بود. یکی از طرف ملکه ویکتوریا[3] و دیگری از طرف تزار نیکلای اول[4] که حاکی از رقابت آنان بر سر ایران بود. ناصرالدین شاه[5] جانشین محمدشاه به عکاسی تبدیل شد که بخش اعظمی از وقت خود را صرف عکاسی می‌کرد؛ شاید به این خاطر که طراحی‌هایش از نظر تکنیکی ضعیف بودند (Adle Chahryar)[6].

عکاس‌باشی

اولین ایرانی‌ای که مقدر بود عکاس حرفه‌ای و رسمی دوران آغازین عکاسی در ایران شود، آقارضا[7] فرزند میرزا اسماعیل جدیدالاسلام بود. رضا تحت آموزش یک عکاس حرفه‌ای از کشور فرانسه به نام فرانسیس کارلهیان[8] قرار گرفت. آقارضا در ۱۲۸۰ قمری (۱۸۶۳ میلادی) به لقب "عکاس‌باشی" مفتخر شد. لقبی جدید که در ایران دوره قاجار تا آن زمان به کسی داده نشده بود (ستاری، ۱۳۸۲، ۵۹)."شاه و بسیاری از رجال درباری و شخصیت‌های علمی و مذهبی بارها وبارها مقابل دستگاه

عکسبرداری او قرار گرفته‌اند". بدین سان بسیاری از رجال طراز اول سیاسی، علمی و مذهبی در ایران قرن نوزدهم، با عکس‌های او جاودان شده‌اند. شماری از بناهای معماری و تاریخی که امروز اثری از آنها برجای نیست، با عکس‌های او مستند شده است... بی‌تردید او نخستین پیشگام در تاریخ عکاسی ایران است. کارنامه پربار نزدیک به بیست سال فعالیت عکاسی او، گواه این مدعا است (طهماسب پور، ۱۳۸۵، ۶).

آنچه شایان ذکر است اینکه سبک خاص خود آقارضا، بدون تاثیرپذیری و تا حدی هم به دور از عرف رایج عکاسی درباری ایران آن سال‌هاست. این سبک عکاسی پرتره با دیدگاه رئالیستی مستند اجتماعی نمایانگر حرفه‌ها و طبقات اجتماعی ایران است. عکس‌های عمله گچ‌کار باغ طهران (آلبوم ۱۴۳)، کارگر ساختمانی با بیل و الک و چهارپایه (آلبوم ۱۶۱) و... بهترین دلیل برای این مدعا هستند (ستاری، ۱۳۸۲، ۶۰) (تصویر ۱).

تصویر ۱- پیرمرد (عمله گچ کار عمارت باغ طهران).
ماخذ: (آقا رضا عکاسباشی، کاخ گلستان (آلبوم خانه) ج۱ص۳۱۸ و ماهنامه هنرهای تجسمی، شماره ۲۳، ۵)

نداشتن پیشینه تصویری و مهارت در هنرهای تصویری دیگر، سبب شد تا نگاه او به موضوع های پیرامون خود، از جنبه‌های زیبایی شناختی، از نوعی خلوص وبی پیرایگی برخوردار باشد. نگاهی که در دوران پس از وی، کم‌کم دچار تقلید و تکرار شد. چهره حیرت زده نخستین ایرانیایی که مقابل دستگاه عکاسی قرار گرفته‌اند، بیشتر توسط وی عکسبرداری شده است و تاریخ تصویری ایران قرن نوزدهم، در سال‌های آغازین و میانه سلطنت ناصرالدین شاه، با عکس‌های او عینیت یافته است (تصویر ۲). وی همچنین نخستین عکاس ایرانی به شمار می‌رود که در کشورهای اروپایی عکسبرداری کرده است (طهماسب پور، ۱۳۸۵، ۵). آقارضا در طول زندگی کاری خود بعدها به دلیل ارتقاء در دربار و رسیدن به مقامات بالا وقت کمتری برای عکاسی کردن پیدا می کند.

تصویر ۲- نواب ضیاءالدوله و علمای شهر دامغان.
ماخذ: (آقا رضا عکاسباشی، ۲۵)

عکاس مخصوص

عبدالله میرزا قاجار[۹] عکاس صاحب سبک، تحصیلکرده خارج از کشور، نخستین معلم رسمی عکاسی دارالفنون، در زمینه پرتره، معماری، طبیعت، کپیه‌برداری از اسناد و اشیا فعالیت‌های چشمگیری داشت. او از حدود سال‌های ۱۳۰۰ق به بعد وارد دستگاه دولت شد(ذکاء، ۱۳۷۶، ۱۰۸-۹۸). او همچنین در صنعت چاپ و به خصوص چاپ مصور تبحر داشت و در اشاعه آن بسیار کوشید.

فرمان‌هایی در آلبوم‌های مجموعه آلبوم‌خانه کاخ گلستان وجود دارد که بیشتر به نام عبدالله قاجار، برای عکسبرداری از ولایات گوناگون صادر شده‌اند. از نکات جالب توجه در این فرمان‌ها، تاکید ناصرالدین‌شاه به حکمرانان محلی برای همراهی و حفاظت عکاس و همراهانش در طول سفر بوده است: "صاحبدیوان، عکس‌های توی کلات، اطراف کلات یعنی دهات معتبر مثل لاین، آرچنگان و...، دهات و سرحدات کلات و سرخس، قلعه سرخس، میان سرخس، آبادی‌های عرض راه و اطراف... همه را باید انشاءالله عکس بیندازد. علاوه بر آنها هم هر جا را خوب ببیند، بیندازد. کمال تقویت و همراهی را بکن، همه جا آدم و مستحفظ همراهش بفرست..." (طهماسب پور، ۱۳۸۷، ۸۴).

ترکیب بصری عکس‌های عبدالله میرزا بر مبنای توازن و تعادل است و در بسیاری موارد از اصل ساده تقارن بهره می‌برد ولی در مواردی هم نشانه‌هایی از کادرهای جدید و متفاوت در عکس‌هایش دیده می‌شود (حقیقی، ۱۳۷۹، ۱۸۴). استفاده از مقیاس از اساسی‌ترین نکات در تمام عکس‌های اوست.. مساله مهم دیگر در عکس‌برداری از ساختمان‌ها مساله نور و آشکارسازی بعد و شکل بنا به وسیله آن است. در عکس‌هایی که در طول سفر تهیه شده او نهایت سعی خود را در به کارگیری نور

جانبی به کار گرفته و به ندرت عکسی را می‌بینیم که نوری نامناسب داشته باشد. یکی از مهم‌ترین نکاتی که او در ارایه تصاویر رعایت می‌کند، حفظ نظم و توالی عکس‌ها بر اساس مسیر حرکت از مبدا به مقصد است. این امر امکان تمرکز و درک بهتر از موقعیت هر یک از موضوعات را به خوبی ایجاد می‌کند. از توضیحات و زیرنویس‌های عکس‌ها چنین بر می‌آید که هدف از تهیه این عکس‌ها، جمع‌آوری اطلاعات درباره وضعیت آبادانی شهرها و ابنیه قدیمی ای است که توسط حکام وقت منطقه ساخته شده‌اند. علاوه بر آن در مورد مناطق مرزی اطلاعاتی درباره وضعیت تدافعی و سوق‌الجیشی آنها کسب و ارایه شده است (حقیقی، ۱۳۷۹، ۱۸۱) (تصویر ۳). او اسنادی با ارزش و تاریخی از مکان‌هایی باقی گذاشته که بعضی امروزه اصلا وجود ندارند و یا دچار تغییر و تحولات اساسی شده‌اند.

تصویر ۳- عکس از عبدالله میرزا قاجار.
ماخذ: (کاخ گلستان (آلبوم خانه)، ج۱، ص ۲۷۹)

عبدالله میرزا پس از بازگشت از اروپا و در سال‌های آغازین در آتلیه مدرسه دارالفنون (به عنوان حرفه اصلی) مشغول به کار می‌شود. از عکس‌های موجود چنین برمی‌آید که در این سال ها از آتلیه‌ای کوچک با وسایلی محدود و ساده بهره‌مند بوده است. در این دوره او از پس زمینه‌ای[که در عکاسی سیاه و سفید] به رنگ خاکستری تیره نمود می یابد و چند وسیله نظیر صندلی چوبی و میز مدور و یک گلیم برای تزیین صحنه استفاده کرده است(حقیقی، ۱۳۷۹، ۲۹).

عکاسی پرتره در سال‌های آغازین در ایران بیانگر و موید حضور، برتری و حق مالکیت طبقه مرفه در جامعه بود؛ آنان با بهره گیری و تاثیرگذاری بر این پدیده نوظهور آن را در خدمت تمنیات خود درآوردند.

اما در اروپا پس از شیفتگی مقلدانه اولیه به پرتره های نقاشان و با شکل‌گیری نهادهای اجتماعی به تدریج کارکردهای تازه‌ای برای عکاسی پرتره ناشی از درک ویژگی مستندگونه آن به وجود آمد. آنان دریافتند که عکس پرتره علاوه بر بازنمایی ظاهری، می‌تواند هویت اجتماعی فرد را به طور مستند ثبت کند. آنان عکس را همچون سندی اجتماعی به کار گرفتند و از آن پس جهان غرب نگرشی مستقل نسبت به عکاسی پیدا کرد.

عکس هایی که آداب مدارس دوران مظفری و نوع معلمین و متعلمین آنها را به خوبی معرفی می‌کند، با نظم و دقت زیاد و به صورت گروهی توسط عبدالله میرزا تهیه شده است. جشن‌های پایان سال این مدارس که در سال‌های نخست، تبلیغات زیادی روی آن صورت می‌گرفت از موقعیت‌های مناسبی بود که عبدالله میرزا در آن به ارایه نسخه‌های چاپی و کپی خود اقدام می‌کرد. او که همواره سعی در معرفی مزایای فنون نوظهور را به ایرانیان داشت از تکثیر نسخه‌های خوش‌نویسی که برای ایرانیان جذابیت داشت برای ترویج صنعت چاپ فتومکانیکی استفاده می کرد. او از بسیاری نسخه‌های خطی و خوش‌نویسی کپی برداری کرده است تا این عکس‌ها را برای تکثیر به کار گیرد. یکی از این جشن ها، نخستین گاردن پارتی فرهنگی است که در واقع جشن سال اول مدارس و مکاتب جدید بود. عبدالله میرزا با حضور در این جشن که برای اولین بار به این شیوه برگزار می‌شد در بازار خیریه آن شرکت کرده و درآمد حاصل از فروش عکس‌های خود را تقدیم خزانه معارف می‌کند تا مورد مصرف مدارس قرار گیرد در این جشن که در ۲۶ ذی الحجه سال ۱۳۱۶ قمری برگزار شد، روسا و معلمین و شاگردان مدارس علمیه شرف، رشدیه، افتتاحیه، مظفریه، دانش و ادب شرکت داشتند(ضمیمه).[۱۰]

ضمیمه: گزارش جشن مدارس جدید.
ماخذ: (روزنامه تربیت، کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، چاپ اول، ۱۳۷۶، ص ۵۷۱)

شاه

می توان مهم‌ترین عامل در گسترش و رواج پدیده عکاسی در دوره قاجار را که استقبال و پذیرش ایرانیان از این فن نوظهور را سبب شد در آن دانست که شخص اول مملکت یعنی ناصرالدین شاه خود عکاسی می‌کرد و به عکاسی توجه فراوان داشت. او که از زمان ولایتعهدی و در حالی که نوجوانی بیش نبود در مقابل اسباب داگرئوتیپ به موضوع عکس تبدیل شده بود ؛ پس از رسیدن به سلطنت نیز از آنجایی که به صنایع و فنون و علوم نوظهور اروپایی علاقه بسیار داشت، به ترویج این علوم و فنون در دربار دست یازید. دانا استاین[۱۱] در سرآغاز عکاسی در ایران در مورد چگونگی آشنایی شاه با عکاسی و شیمی عکاسی مطالبی به شرح زیر آورده است: "... در میان اوراقی که همراه آلبوم‌های عکس از ناصرالدین شاه به جای ماند، یادداشت‌های شخصی او نیز دیده می شود که از آنها چنین برمی‌آید که وی با روش‌های علمی و فنی عکاسی و طرز کار دوربین‌های مختلف آشنا بوده است. او اغلب از دوربین‌های قطع بزرگ با سه‌پایه استفاده می‌کرد و یادداشت‌های وی فهرستی است از دستورالعمل داروهای مختلف شیمیایی و مراحل تدریجی چاپ و ظهور عکس طبق روش‌های رایج در اروپای آن زمان که وی در طی سال‌های ۱۸۷۰ - ۱۸۶۹ فرا گرفته بود. وی در یادداشت‌های مزبور، دستورالعمل‌هایی را نیز برای روش کلودیون، تهیه کاغذ عکاسی با روش‌های آلبومین[۱۲] و سالت[۱۳][نمکی]، چاپ سیانوتیپ[۱۴] و دوام بیشتر دادن به عکس از طریق استفاده از رنگ‌مایه‌های طلایی[۱۵] داده است"(استاین، ۱۳۶۸، ۲۲). اما آنچه مسلم است این است که عکاسی برای شاه بیشتر جنبه تفریحی داشت :

"... چون خاطر خطیر همایون به رواج و ترقی این علم تعلق گرفت، خود ذات ملکوتی صفات... بر این علم اطلاع یافته بر آن شدند که یکی از چاکران دربار حضرت شاهنشاهی و خاصان خلوت همایون نیز در این فن مهارتی تمام یابد که سفراً و حضراً به موجب امر ملوکانه، آشنا و غریبه و آثار قدیمه را عکس بردارد و خاطر مبارک را در اوقات فراغت بدان مشغول سازد... " (ذکاء، ۱۳۷۶، ۴۷).

به نظر می‌رسد مهم ترین سوژه‌ای که وی از آن عکس گرفته، خودش بوده است. اندام زنان پیرامون و حرم‌اش که شامل مادر و خواهران و همسران عقدی و صیغه‌ای، دختران و دیگر شاهزاده خانم‌های قاجاری محرم در اندرونی می‌شدند، بسیار مورد توجه وی بوده (تصویر ۴). عکاسی از پسران‌اش، شاهزاده‌های قاجاری، وزیران، نوکران و پیش‌خدمت‌های درباری و عزیز دردانه اش ملیجک و حتی گربه‌اش ـ ببری خان ـ همگی در زمره عکس‌اندازی‌های مورد علاقه شاه بود که گاه و بی‌گاه بدان اقدام می‌کرد. گرچه گاهی اوقات از این تفنن دست برمی‌داشت ولی باز به آن رو می‌آورد. اعتمادالسلطنه در این باره نوشته است که: "شاه چند روز است عکاسی می‌فرمایند. عزیزخانه خواجه هم شاگردشان است. مدتی است ترک کرده بوند، باز شروع کردند"[۱۶] (طهماسب پور، ۱۳۸۷، ۳۶).

تصویر ۴- انیس الدوله یکی از زنان ناصرالدین شاه ۱۲۸۸ق.
ماخذ: (ناصرالدین شاه، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ص ۳۲)

ناصرالدین شاه پس از رویت هر عکس مرقع شده و قرار دادن آن در آلبوم، در ذیل یا کنار هر عکس، مطابق عادت دیرینه‌اش مطالبی را می نگاشت که مبنی بر معرفی شخص موضوع عکس یا وضعیت زمانی و مکانی عکس‌اندازی و تاکید براین امر که خودش این عکس را انداخته بود. به عنوان مثال: "این دو عکس را با اسباب عکس فوری که از فرنگستان خریده بودم، ۸ شهر شعبان که هشت روز از عید نوروز گذشته است، در سنه ۱۳۰۷ بارس ئیل با نهایت کسالت و کج خلقی و بداحوالی انداخته‌ام" (ذکاء، ۱۳۷۶، ۳۸).

اما درباره عکاسی از زنان توسط شخصی غیر از شاه، که در واقع از محارم خود عکس می گرفت، باید به تذکر مرحوم استاد ذکاء در کتاب تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران اشاره کرد که [در اوائل] تنها گروهی از زنان که به آسانی و راحتی آماده می‌شدند از آنها عکس گرفته شود، نوازندگان، رقاصان و بالاخره روسپیان بودند که گاه به حالت عادی و گاه در حال نوازندگی و رقص یا با جامه‌های فرنگی و حتی با جامه‌های مردانه در برابر دوربین قرار می‌گرفتند (ذکاء، ۱۳۷۶، ۱۷۸). گویا از همین زنان نیز باید با اجازه مراجع مذهبی عکس‌اندازی می‌شد. ارنست هولتسر در کتاب ایران در ۱۱۳ سال پیش در یادداشت‌های خود آورده که: "... در سال‌های اخیر مجتهد بزرگ اصفهان تمام رقاصان را تحت نظارت خود گرفته، با اینکه قبلاً پیش او رفته و از او اجازه گرفته بودم، باز هم حق نداشتند پیش من بیایند که از آنها عکس بگیرم..." (هولتسر، ۱۳۵۵، ۴۹).

از گرایشات رایج عکاسی پرتره دوره ناصری می توان به عکس برداری از مقصرین و روحانیون اشاره نمود:

"... تفصیل حبس کسی که به عرض رسیده به تهران رسید، حبس شد به همان وضعی که وارد شده داد عکس او را با آن فراش مأمور انداخته درجوف عریضه عاجزانه از نظر مبارک خواهد گشت..."[۱۷] (طهماسب پور، ۱۳۸۷، ۱۰۴).

شاه در عکسبرداری از روحانیون و سران مذهبی نیز اهداف سیاسی را دنبال می کرده است؛ زیرا که او هم چون دیگر شاهان به تأیید رهبران دینی (به خصوص در مورد امور نوظهوری چون عکاسی که ذهن شاه را به شدت به خود مشغول کرده بود) نیازمند بود. در بیشتر عکس‌های روحانیون که در اوایل عکاسی برداشته شده اند، فضای پس‌زمینه همان فضای طبیعی موجود است و در برخی دیگر از پرده‌های پارچه‌ای ساده یکرنگ یا قالیچه‌های منقوش ایرانی (بدون تصاویر حیوانی) برای پوشش فضای پس‌زمینه استفاده شده است. در اکثریت قریب به اتفاق این عکس‌ها جنبه اسنادی و تاریخی بیش از جنبه‌های هنری پرتره مورد توجه قرار گرفته.

عکاسان ایرانی و جنبه های هنری عکاسی

بنا به گفته مرحوم استاد ذکاء چند عکس داگرئوتیپی که توسط موسیو ریشارخان برداشته شد و شامل یک عکس پرتره محمدشاه و دو عکس پرتره کودکی و جوانی ناصرالدین میرزای ولیعهد (ناصرالدین شاه بعدی) بودند توسط میرزا محمدخان کمال‌الملک غفاری در سال ۱۲۹۸ هـ.ق مورد استفاده قرار گرفته و شادوران کمال‌الملک از روی این عکس‌ها سه، چهار تابلوی رنگ روغن روی بوم ساخته بود(ذکاء، ۱۳۷۶، ۷).

نقل قولی از عبدالله میرزا قاجار ـ عکاس مخصوص ـ است که به فرصت‌الدوله شیرازی گفته بود: "کسی که نقاشی را به حد اعلای درجه تکمیل کرده باشد خوب است عکاسی هم بداند و یا کسی که عکاس است خوب است نقاشی هم بداند" (روح الامینی، ۱۳۸۰، ۲۰۷). همچنین اعتمادالسلطنه نوشته است:"...از وقتی که عکس ظهور یافته به صنعت تصویر خدمت خطیر کرده، دورنماسازی، شبیه کشی و وانمودن سایه روشن و به کار بردن قانون تناسب و سایر نکات این فن همه از عکس تاصل یافت و تکمیل پذیرفت..."[۱۸] (روح الامینی، ۱۳۸۰، ۲۰۴). اما دانا استاین در مورد تاثیر پذیری عکاسان ایرانی از سنت تصویری غرب چنین می گوید:

"مبنای کار نخستین عکاسان اروپایی توجه به فرم و اصول زیبایی شناختی نقاشی بود حال آنکه عکاسان ایرانی از چنین سنت تصویری طبیعت‌گرایانه‌ای که بتوانند آن را مبنای آثارشان قرار دهند بی‌بهره بودند، به همین دلیل آثار اروپاییان را سرمشق خود قرار می‌دهند آثاری که حدودا از ۱۶۵۰ م نخست به صورت آثار چاپی و نقاشی و بعدها در قالب عکس به تدریج وارد ایران شد" (استاین، ۱۳۶۸، ۳۰).

فرانسیس کارلهیان

فرانسیس کارلهیان فرانسوی متولد ۶ ماه مه ۱۸۱۸ پاریس که در ژانویه ۱۸۷۰ در تهران فوت کرد، استاد عکاسی آقا رضا بوده است (ستاری، ۱۳۸۲، ۳۴) کارلهیان از اولین عکاسان پرتره در ایران است و این گرایش تمایل اصلی او در عکاسی محسوب می شود. کارلهیان در مقایسه با عکاسان خارجی معاصرش که در ایران عکس انداخته‌اند، بیشتر به ایرانی و ایرانیان می‌پردازد و گزارش تصویری از ایران با تاکید بر سوژه‌های انسانی به دست می‌دهد (شیخ، ۱۳۸۲، ۱۳) و (ستاری، ۱۳۸۲، ۵۶).

در آلبوم ۲۴۲ کاخ گلستان عکس‌های شماره ۳۱، ۳۲ و ۳۳ و ۳۴، به احتمال قوی با درشت‌نمایی زیاد از حشرات، میگو و یا خرچنگ گرفته شده‌اند. تمامی این عکس ها که منحصراً امضای کارلهیان بر پای آنهاست، نشان دهنده توجه کارلهیان به عکاسی علمی (در ایران آن زمان) هستند. (ستاری، ۱۳۸۲، ۴۱) (تصویر ۵)

تصویر ۵- عکس از فرانسیس کارلهیان.
ماخذ: (ناصرالدین شاه عکاس، ج ۱، ص ۴۵)

لوئیجی مونتابونه

در آوریل ۱۸۶۲، پادشاه ایتالیا، طی توصیه کنت کاوور[۱۹]، هیاتی را برای اهداف سیاسی و اقتصادی روانه ایران کرد. اعضای این هیات، شانزده نفر بودند. یازده نفر از آنها در سه بخش دیپلماتیک، نظامی و علمی- تجاری فعالیت داشتند و چهار نفر دیگر عبارت بودند از لوئیجی مونتابونه[۲۰] عکاس حرفه‌ای از تورین[۲۱] و دستیارش پیتروبونه[۲۲]، دیگری نویسنده گزارش‌های سفر هیات ایتالیایی به ایران و معاون وی (ستاری، ۱۳۸۴، ۶۰). هیات سیاسی می بایستی پس از بازگشت، گزارش کتبی خود را به مقامات ایتالیایی تسلیم کند. به همین سبب مونتابونه وظیفه داشت برای مصور کردن گزارش، از اشیاء، بناهای باستانی، کتیبه‌ها و افراد و غیره عکس بگیرد و مخصوصاً خواسته‌های استادان دانشگاه و طبیعی‌دان هیات را برآورده سازد و مدارک تصویری گزارش را فراهم آورد (همان). عکس‌های مهمی که مونتابونه در این سفر برداشت عبارتند از: پرتره‌هایی از ناصرالدین شاه، ولیعهد مظفرالدین میرزا، درباریان، عکس‌هایی از ابنیه و آثار معماری. اولین آثار شناخته شده از آثار مونتابونه، آلبومی است مشتمل بر ۶۲ قطعه عکس (۶۰ عکس به

انضمام دو گزیده از همان عکس ها) که به همت آنجلو پی یه مونتزه[۲۳] در سال ۱۹۷۲ میلادی در "شرق و غرب" با شرح و تفصیل های مفید به چاپ رسید.[۲۴]

عکس‌های او از مکان‌های تاریخی ایران (دروازه جنوبی ارگ تهران، گنبد سلطانیه و مسجد کبود تبریز) در نمایشگاه جهانی پاریس (۱۸۷۶) به نمایش درآمد و موفق به دریافت نشان شد(استاین، ۱۳۶۸، ۲۰). ناصرالدین شاه به وی لقب عکاسباشی داد. عنوانی که بسیاری بدان چشم دوخته بودند. عکس های مونتابونه عضو هیات ایتالیایی در ایران، سند تاریخی مسحور کننده‌ای است. وی عکس هایی از مناظر شهرها، ابنیه تاریخی و کاخ ها به دست داده است که گرچه در این عکس‌ها زنان دیده نمی‌شوند، اما مردان طبقات مختلف اجتماع، پادشاهان، شاهزادگان، مشاوران آنان، صاحب منصبان، حکمرانان ایالات، درباریان، خواجگان حرمسرا و حتی مردم عادی نیز در آنها دیده می شوند. در اغلب عکس‌ها، اشیاء نمادهایی از شان و موقعیت موضوع هستند و سلسله مراتب اجتماعی یک گروه با چگونگی قرار گرفتن آنها در چارچوب عکس نشان داده شده است. مونتابونه پرتره‌های تکی را وینی یت[۲۵] (چاپ عکس در کادر بیضی یا دایره که کناره‌های تصویر رفته رفته محو شده به سفیدی یا سیاهی ختم می‌شود) کرده و این امر هم در عکس‌هایی که در ایران و هم در ایتالیا گرفته (شاید برای اجتناب از دیده شدن محل تلاقی فون با کف آتلیه (ستاری، ۱۳۸۳، ۷۰۲)) مشهود است. لوئیجی مونتابونه عکسی از دو سرباز ایرانی گرفته که بعداً به زیبایی هرچه تمام تر با دست رنگامیزی شده است. عکس مزبور به احتمال قوی توسط مونتابونه که عکاسی حرفه‌ای و در تورین ایتالیا آتلیه دار عکاسی بوده رنگ آمیزی شده است و جزو اولین عکس های رنگ آمیزی شده با دست در ایران روزگار اوایل ناصری محسوب می‌شود(ستاری، ۱۳۸۲، ۲-۱۵۱) (تصویر ۶).

تصویر ۶- سربازان محافظ کاخ نیاوران (رنگ آمیزی با دست)، لوئیجی مونتابونه، ۱۸۲۰ م.
ماخذ: (ایتالیایی ها و عکاسی در ایران، ص ۵۶)

شاید بتوان رد پای تاثیر نخستین کاربردهای تکنیکی و زیبایی‌شناسی اروپایی، بر عکاسی در ایران را در عکس های مونتابونه مشاهده نمود. رنگ آمیزی دستی عکس‌ها، تکنیک‌های زیباسازی و ارایه عکس، نحوه حالت دادن یا پز[۲۶] به اشخاص مورد عکسبرداری و ترکیب‌بندی‌های حاصل از تجربه‌های یک عکاس حرفه‌ای اروپایی، از جمله مواردی است که می‌توان به عنوان تاثیرات کار مونتابونه بر عکاسان ایرانی که در دربار سلطنتی به کار عکاسی مشغول بودند، پذیرفت. بی‌تردید، عکس‌های او، علاوه بر اهمیتی که از نظر سندیت تاریخی دارند، می‌توانند دستمایه‌ای برای پژوهش در برخی موضوع‌های ابداعی در تاریخ عکاسی ایران نیز قرار گیرند (طهماسب پور، ۱۳۸۵، ۴۹) (تصویر ۷).

تصویر ۷- ناصرالدین شاه (رنگ آمیزی با دست)، لوئیجی مونتابونه، ۱۸۲۰ م.
ماخذ: (ایتالیایی ها و عکاسی در ایران، ص ۶۳)

ارنست هولتسر

اروپایی دیگری که موفق به تهیه عکس‌های مستند در ایران شد، مهندسی آلمانی به نام ارنست هولتسر[۲۷] بود که برای برقراری خطوط تلگراف بین ایران و هندوستان از سوی دولت انگلستان به ایران آمده و در حدود سه دهه در اصفهان زندگی و فعالیت نمود. وی در طی اقامت طولانی خود در اصفهان (جلفا) و همزمان با کار اصلی خود یعنی سرپرستی دفتر خطوط تلگراف اصفهان با روشی تحقیقی و نظام‌مند به امر عکاسی از اماکن و ابنیه و مشاغل و رسوم و سنن و اقشار مختلف جامعه ایرانی پرداخت. هدف هولتسر از این کار، تهیه گزارش تصویری جامعی از ایرانیان دوره قاجار بود. زیرا به زعم وی با نفوذ آداب و تجملات زندگی خارجیان و اروپاییان راه و رسم زندگی در ایران متحول گشته، بدانگونه که تا چند سال دیگر بسیاری از آنچه شاردن[۲۸] و تاورنیه[۲۹] در سفرنامه‌های خود از آن توصیف کرده‌اند، چندان اثری باقی نخواهد نماند و مردم گزارش ها و توصیفات آن دو را به دیده شک

و تردید خواهند نگریست. عکس های پرتره محیطی ای که وی از افراد و اقشار و اقلیت های مختلف ساکن اصفهان گرفته بیشتر دارای ویژگی مستند اجتماعی ـ تاریخی هستند. هولتسر از معدود عکاسان اروپایی است که در برخی از عکس های پرتره‌اش، از سوژه‌های زن غیرمسلمان عکاسی کرده است. این سوژه‌های زن شامل خواهران راهبه کلیسای جلفا، دختران و زنان ارمنی، دختران دانش‌آموز ارمنی و اعضای خانواده‌اش (دو دختر و همسرش) می‌باشند، همچنین وی اولین عکاسی است که در دوره قاجار از عروس و دامادهای ایرانی (غیرمسلمان) عکس گرفته است. بیشتر این پرتره ها در محیط طبیعی موجود و با قرار دادن یک پس زمینه ساده تک‌رنگ در پشت سر سوژه گرفته شده است .او به عمل عکاسی نه به چشم یک حرفه و صنعت و نه به عنوان ممر درآمد بلکه به دیده ابزاری در جهت تهیه گزارش و پژوهشی جامعه‌شناسانه می‌نگریست (روح الامینی، ۱۳۸۰، ۶-۱۶۲) (تصویر ۸).

تصویر ۸- زنان در حال خوردن پلو (کته) و هندوانه، ارنست هولتسر، ۱۸۸۰، چاپ آلبومین (۸.۲۳ × ۲.۱۷ سانتی متر، شماره ۲۷). ماخذ: (مجموعه هوتس، آلبوم یو بی ال)

آنتوان سوروگین

حدود سال ۱۸۷۰ سوروگین[۳۰] و برادرانش کولیا[۳۱] و امانوئل[۳۲] همراه یک کاروان بزرگ به ایران آمدند. آنها بعد از مدتی در خیابان علاءالدوله (خیابان فردوسی) یک استودیو عکاسی گشودند که کارهای هنری آن را آنتوان و کارهای تجاری آن را برادرانش برعهده گرفتند.

مسافران قرن نوزدهم [به مشرق زمین] معمولاً خودشان عکاسی نمی‌کردند و عکس‌های آلبوم خاطرات‌شان از سفر را خریداری می‌کردند، بسیاری از عکس‌های سوروگین نیز به این منظور گرفته شده‌اند. از آنجا که اکثر مسافران کمتر تصور علمی و معقولی از ایران داشته و بیشتر تحت تاثیر عقاید خیالی و افسانه‌ای مغرب زمین در مورد مشرق زمین بوده‌اند، عکاسان تجاری نیز سعی می‌کردند تا آنها را از دیدگاهشان برنگردانند. سوروگین نیز سعی می‌کرد تا جنبه‌هایی از فرهنگ ایرانی همچون زندگی زنان، مذهب، آداب و رسوم، جشن و سرورها و روش‌های تنبیه خلافکاران را برای مشتریان‌اش به طور ضمنی به نمایش درآورد. او از مردان و زنان با زمینه‌های مذهبی متفاوت، در لباس‌های محلی و با مشاغلی که خاص مشرق زمین است، عکاسی می‌کرد. برای مثال می‌توانیم از عکس‌های او از بافندگان فرش، نمد مال‌ها، دست‌فروشان، عشایر، گدایان، مجرمین و جلادان یاد کنیم (فورمان، ۱۳۸۲، ۱۰).

دانش پژوهشگرانه خاورشناسی، از اواخر سدهٔ هجدهم، در اروپای غربی شکل گرفت و قانونمند شد. اگرچه خاورشناسی در ابتدا مشخصاً معطوف و متمرکز بر مطالعه دربارهٔ زبان‌های کهن و جدید آسیا بود، لیکن حیطهٔ فرهنگی مورد توجه‌اش را گسترش بخشید و در دام امپریالیسم غربی و گسترش‌طلبی استعماری گرفتار آمد. خاورشناسی همچنین به نوعی از هنر و ادبیات غربی اطلاق می‌شود که ویژه سدهٔ نوزدهم است، و در آن سعی شده است تا سرزمین‌های "شرق" را برای مخاطبان غربی توصیف کند، و غالباً از پیشداوری‌ها و تصورات از پیش ساخته آنان ملهم گشته است. این اصطلاحات تداعی‌کننده مجذوبیت عمومی‌تر و رایج‌تر غربی‌ها نسبت به "مشرق زمین" نیز هست. این تمایل، در دوران جدید، از طریق گسترش سفر میان اروپا و آسیا و افزایش موزه‌ها و گالری‌ها، تصاویر، مجلات و عکس‌های این سرزمین‌های دوردست، ارضا می‌شود و پاسخ مناسب را می‌یابد (بوهرر، ۱۹۹۹، ۵۶).

از آنجا که سوروگین سال‌ها در تهران زندگی کرده و همسر او ارمنی ایرانی بود، موفق گردید تا به طبقات مختلف جامعه دستیابی پیدا کند. او همیشه به خاطر مهارت تخصصی‌اش مورد قدردانی قرار گرفت. سوروگین به خاطر تک‌چهره‌های خوبی که می‌گرفت، عکاس عالی‌رتبه دربار ناصرالدین شاه و جانشینان‌اش تا حتی رضا شاه[۳۳] گردید. به غیر از شاه و اقوام او بسیاری از اعیان و اشراف تهران و بزرگان قبایل از مشتریان او بودند.

البته دامنه مشتریان سوروگین فراتر از افراد یاد شده و توریست‌ها بود. بسیاری از محققان و موزه‌ها آثار او را خریداری می‌کردند. عکس‌های سوروگین را می‌توان در تعداد قابل توجهی از انتشارات علمی آن زمان مشاهده کرد. مردم تهران سوروگین را تحت عنوان آنتوان خان می‌شناختند. سوروگین به خاطر عشق و علاقه‌ای که به ایران داشت خود را آنتوان خان، پرورده ایران می‌نامید.

تعدادی از عکس‌های سوروگین از وقایع آن زمان نشان‌دهنده وضعیت سیاسی تهران است. مهم‌ترین این عکس‌ها مراسم دفن ناصرالدین شاه، اعدام خلافکاران، فعالیت‌های سیاسی و بعد از آن انقلاب مشروطه را نشان می‌دهد. عکس‌های سوروگین از لحاظ فضا و نورپردازی قابل توجه و منحصر به فرد می‌باشند. نورپردازی در تک‌چهره‌هایی که در استودیو گرفته شده به صورت مورب بوده و حالتی آسمانی و بهشتی به عکس می‌دهد. عکس‌های خارج از استودیو هم به علت روش استفاده از نور فضای آزاد حالتی طبیعی دارند. سوروگین در کنار عکاسی علاقه زیادی به نقاشی و تحقیق روی نقاشی‌های سنتی ایران داشت. او یکی از تحسین‌کنندگان کارهای مینیاتور استاد بهزاد[۳۴] و رضا عباسی[۳۵] بوده و از میان

نقاشان اروپایی؛ علاقه زیادی به نقاش هلندی قرن هفدهم میلادی، رامبراند[۳۶] داشت. نقاشی‌های این نقاش احتمالا تاثیر عمیقی روی آثار سوروگین داشته است. او نیز مانند بسیاری از عکاسان از لباس‌ها، فرش‌ها، میزها و پرده‌هایی با تزیینات غربی استفاده می‌کرد.

در سال ۱۹۰۸ (سالی پر از ناآرامی‌های سیاسی) خانواده سوروگین به علت ارتباطشان با جنبش مشروطه دچار مشکلات زیادی شده و مجبور به پناه بردن به سفارت انگلستان گردیدند. با وجود اینکه اصل و نسب سوروگین روسی بود، ولی سفارت انگلستان را بر سفارت روسیه که از جنبش ارتجاعی حمایت می‌کرد، ترجیح داد. خانه‌های بسیاری از حمایت‌کنندگان از مشروطه غارت شده و خانه کنار استودیو سوروگین نیز بمب‌گذاری شد. این موضوع آسیب بزرگی به مجموعه نگاتیوهای شیشه‌ای او رساند، به طوری که فقط دو هزار عدد از هفت هزار نگاتیو شیشه‌ای باقی ماندند. در زمان رضا شاه نگاتیوهای شیشه‌ای او به بهانه اینکه ایران قدیم و منسوخ شده را نشان می‌دهند، توقیف گردید. به این ترتیب تلاش‌ها و سرمایه‌گذاری موفق سوروگین به پایان رسید. او در نهمین دهه زندگی‌اش دار فانی را وداع گفته و در مقبره خانوادگی‌اش در تهران به خاک سپرده شد(فورمان، ۱۳۸۲، ۱۰). سوریوگین مدام سراسر ایران و اروپا را درمی‌نوردید، بی‌آنکه صرفاً به یکی از این دو حیطهٔ جغرافیایی تعلق داشته باشد. او در تهران متولد شد، در آنجا درگذشت. اگرچه سوریوگین بیشتر آثارش را در ایران پدید آورد، لیکن عکاسی را در گرجستان آموخت، نمایشگاه‌هایش را در اروپا برپا کرد و در "فرنگ" تحسین و تشویق شد. کاملاً آشکار است که هم در خدمت کارفرمایان اروپایی بود و هم مشتریان ایرانی داشت. پدر عکاس از سیاستمداران روس مقیم ایران بود که در جوانی، به طرزی غیرمنتظره، فوت کرد و بیوه‌اش، به سبب دسیسه بازی‌های بدخواهانهٔ پرسنل سفارت روسیه، از دریافت مستمری‌ای که مستحقش بود، محروم ماند. او به زادگاهش، گرجستان، بازگشت. آنجا فرزندان خردسالش را بزرگ کرد و، به گفتهٔ نتیجه‌اش، در حالی که در قلمرو امپراطوری روسیه می‌زیست، "تا آخر عمر، از هرچه روسی بود احساس بیزاری می‌کرد."[۳۷] بر این اساس و در چنین چارچوبی، اقامت گزیدن سوریوگین در تهران، به عنوان "عکاسی روس"، طبیعتاً، عملی مبهم و دوگانه می‌نماید. عرصه‌ای از نوعی دیگر که محل تجلی دورگه بودن و عدم انسجام می‌شود و به خصوصیات بصری ویژهٔ آثار سوریوگین راه می‌برد و بر پایهٔ چگونگی تحول او در مقام عکاس، قابل تبیین است. به قول نوهٔ سوریوگین، "خورهٔ ذهنی" او، در تمام طول عمر، "دستیابی به ترکیب و امتزاج مستندسازی عکاسانه موضوعی خاص با نگرشی هنرمندانه" بود. سوریوگین، به میزانی یکسان، نسبت به آثار رامبراند و امپرسیونیست‌های فرانسوی، از یکسو و نقاشی سنتی ایرانی، به خصوص آثار بهزاد و رضا عباسی، از سوی دیگر، شیفتگی نشان می‌داد و مجذوب هر دو بود(بوهرر، ۱۹۹۹، ۵۰). دورگه بودن به هیچ‌وجه تلقی و ذهنیتی ساده‌دلانه یا معصومانه نیست. آثار سوریوگین، با موضوع‌های گوناگون‌شان، که از اشراف درباری تا طبقه کارگر ـ اعم از شهری و عشایری، ایرانی و غربی ـ را دربرمی‌گیرد، میان عملکرد و چشمداشت‌های عکاسانهٔ متعدد در جابجایی بودند. آثارش، در بازی بین این دو گروه‌بندی‌های مختلف، با پیچیدگی ناهمگون و گاه متضاد ایران آن دوران، در هم می‌آمیخت(بوهرر، ۱۹۹۹، ۵۳). آثار بسیاری که از او بر جای مانده‌اند، به وضوح بر این نکته گواهی می‌دهند که عکس‌هایش صرفاً نمایانگر مجموعه‌ای از رویدادها و ابنیه مختلف نیستند؛ بلکه در عین حال، تجربه‌هایی متنوع در بازنمایی به شمار می‌آیند(بوهرر، ۱۹۹۹، ۵۷). یکی از بارزترین نمونه‌های دو رگه بودن آثار سوریوگین تصاویر دراویش است، صوفیانی استثنایی و کم نظیر که از مکاتب فکری مختلفی پیروی می‌کنند و مراسم متفاوتی دارند و در سراسر ایران و بخش عمده‌ای از خاور نزدیک یافت می‌شوند(بوهرر، ۱۹۹۹، ۳-۵۱) (تصویر ۹).

تصویر ۹- درویش.
ماخذ: (آنتوان سوریوگین، حدود ۱۹۰۰-۱۸۹۰، عکس ش ۱۸۳، ص ۵۲)

سوریوگین به لحاظ تنوع و تعداد عکس‌های گرفته از زنان، بعد از ناصرالدین شاه، در مقام دوم قرار دارد. سوریوگین در زمانی به عکاسی از زنان پرداخت که منع عکاسی از زنان و تحریم‌های رایج عرفی قبلی با عکاسی ناصرالدین شاه از زنان و ادامه این روند توسط اشراف و عکاسانی چون عبدالله میرزا و ارنست هولتسر و... نیز تاسیس عکاسخانه‌های عمومی در تهران تا حدودی از بین رفته بود، همچنین گرفتن عکس از زنان به جهت فروش به خارجی‌ها یا مشتریان مرد داخلی به کار رایج تبدیل شده بود(محمدی، ۱۳۸۶، ۱۰۲). سوریوگین عکس‌های متعددی از زنان ایرانی از طوایف مختلف گرفته است. این عکس‌ها اکثراً پرتره‌هایی هستند که سوریوگین در آنها با دقت بسیار و با استفاده از لباس بومی، سعی در به تصویر کشیدن تنوع اقوام ایرانی داشته است. عکس زن ایرانی از پرطرفدارترین عکس‌های سوریوگین می‌باشد. چه چیز در این عکس، ایرانی بودن این زن را به اثبات می‌رساند؟ زن ایرانی ـ زن شرقی هر دو یکی است؛ زنی که در پس حجاب خود رخ از نگاه غریبه پوشانده است (شیخ، ۱۳۷۸، ۵) (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰- دو زن با چادر و روبنده.
ماخذ: (عکس احتمالا از آنتوان سوریوگین، سرآغاز عکاسی در ایران، عکس ۲۳)

او در عکاسی از زنان برای نیاز مشتریان اروپایی‌اش به این عکس‌ها، برداشت رایج آنها را از زنان خاورمیانه مورد تایید قرار داده و سعی در بازنمایی این ذهنیات در عکس‌هایش دارد. یکی از ویژگی‌های شرق در ذهنیات اروپاییان که بارها در سفرنامه‌هایشان از خاورمیانه و ممالک شرقی از آغاز قرن ۱۷ م به آن اشاره کرده و در نقاشی‌های قرن ۱۹ م آنها توصیف شده بود، شهوت بی‌حد و حصر مشرق زمین بود. شرق برای آنها مکانی شهوت‌انگیز و حرمسراها، این مکان‌های ممنوعه برای اروپایی‌ها، به تخیلات آنها پر و بال بیشتری می‌داد. علاقه اروپایی‌ها برای دانستن و داشتن تصویری از این مکان‌های ممنوعه و زنان شهوت انگیز پنهان در پس حجاب، بیشتر از آنکه ناشی از علاقه قوم نگارانه آنها باشد برگرفته از امیال و نگاه خیره مردان جهانگرد اروپایی بود. سوریوگین با دانستن این موارد به خوبی از پس برآوردن احتیاجات آنها برآمده است(بوهرر، ۱۹۹۹، ۵۳). البته می‌توان گفت که گو اینکه عکس‌هایش برخاسته از واقعیات است برخورد رمانتیک او در عکس‌های پرداخته‌شده‌اش در پی برانگیختن حس اعجاب[۳۸] تماشاچیان بوده است که همراه با درک هنریش در حالت ساده به عکس‌هایی دور از واقعیات منتج شده است. نمی‌توان نادیده گرفت که تحصیلات هنری سوریوگین در قسمتی از دنیا انجام گرفته است که بیشتر اروپایی بود تا آسیایی. این ورق از زندگیش رد پای خود را در بسیاری از عکس‌های او به جای گذاشته است (شیخ، ۱۳۷۸، ۵).

نتیجه

برای رسیدن به تفاوت‌های نگاه عکاسان ایرانی و اروپایی در عکس‌برداری از ایران در دوره قاجار باید به آغاز عکاسی ایران رجوع کرد. شکل‌گیری عکاسی ایرانی که از همان ابتدا با داگروتیپی از ولیعهد(ناصرالدین میرزا) و خواهرش شروع می‌شود به همان صورت یعنی عکاسی از شاه و درباریان ادامه می‌یابد و تبدیل به شاکله اصلی عکاسی ایران به خصوص آثار عکاسان ایرانی که برای دربار کار می‌کردند، می‌شود.

خلاقیت و تبحر آقارضا همچون دیگر عناصر تأثیرگذار عکاسی در ایران به خدمت شاه درمی‌آید و آقارضا پس از مدتی این خدمت را مستقیم و بدون واسطه هنری، به صورت کار سیاسی و اداری انجام می‌دهد. این موضوع نشان می‌دهد که عکاسی بخشی از سازوکار دربار و طبیعتاً محدود به مخاطب‌های خاص درباری بوده است. تناقض محدودیت عکاسی از زنان و عکسبرداری ناصرالدین شاه از زنان، فضای مناسبی را برای عکاسی عکاسان غربی از زن ایرانی محیا می‌کند.

عبدالله میرزا و ارنست هولتسر هر دو دست به تهیه گزارش تصویری می زنند؛ عکاس مخصوص برای انجام وظیفه و با وسواس پژوهشگرانه ای که برای عکس های ابنیه، زیرنویسی کامل و دقیق ارائه می‌کند و مهندس آلمانی به مستندنگاری اجتماعی می‌پردازد که نداشتن اطلاعات دقیق از مسائل فرهنگی و اجتماعی باعث کم‌حاصل شدن آثاری می‌شود که بیش از این می‌توانند مفید واقع شوند.

کپی برداری‌های عبدالله میرزا در واقع ادامه مسیر همان عکاسی علمی کارلهیان است که ایرانی شده و با آن کارکردهای این فن جدید به ملتی نمایان می‌شود که به جای زیست‌شناسی به داشتن آثار هنری سنتی علاقه‌مندند.

پس از حضور هیات ایتالیایی در ایران که می‌توانست الگوی خوبی برای مستندنگاری و گرایشات هنری ایرانیان باشد، جذابیت تصاویر گرفته شده از شاه منجر به برداشتی ماندگار از جنبه های هنری عکاسی پرتره مونتابونه در ایران بدون توجه به بخش دیگر آثار او یعنی مستندات شد؛ این تاثیرپذیری یکسویه در شکل دادن به جریان غالباً اشرافی پسند پرتره در ایران تاثیر به سزایی دارد.

عکاسی از دراویش به خاطر جاذبه‌های بصری خاص و روایت‌پذیر بودن عکس هایشان، برای عکاسان خارجی جایگزین عکاسی از روحانیت که تأثیر زیادی در اجتماع آن روز داشتند می‌شود. غربی ها هم از روحانیون عکس گرفته‌اند ولی در مقایسه با ایرانیان بسیار اندک. آنها به دنبال تصویری رؤیایی از ایران بودند و ایرانی‌ها مامور به ثبت تصویر واقعی افراد تأثیرگذار.

اقلیت‌ها از دیگر مواردی هستند که مورد علاقه غربیان هستند ولی در کار عکاسان ایرانی آنچنان جایگاهی ندارند. گرایش به اقلیت های خاص (اجتماعی، فرهنگی و...) در زمان حاضر نیز یکی از نقاط تفاوت جریان مستند اجتماعی داخلی و خارجی است. علیرغم تمایل خارجی‌ها به این موضوع، ایرانیان همچنان میل به دیدن تصاویر عوام و افراد عادی دارند. شاید این میل غربیان ریشه در همان اعجاب‌گری قرن نوزدهم داشته باشد.

در پایان می توان گفت عکاسی از همان آغاز با ورود به دربار راهی متفاوت از آن چیزی که به طور عادی باید طی می‌کرد را پیمود و با حمایت و جهت‌دهی‌های ناصرالدین شاه مسیر دوگانه و غریبی را طی کرد که در هیچ‌کجای دنیا نپیمود. مسیری که هنوز هم در آن سیر می کند. عکاسان توانمند ایرانی که در این مسیر حرکت می‌کردند درگیر مسائل سیاسی و اداری بودند و به انجام مأموریت‌های محوله می‌پرداختند. اینکه تا چه حد کار آنان مفید واقع می‌شد و کارفرما چقدر از محصول کار آنان بهره می‌برد بحث دیگری است که در این مقال نمی‌گنجد. صَرف وقت عکاسان در این راه و عدم نفوذ عکاسی به بطن اجتماع راه را برای عکاسان خارجی که به حق در کار خود استاد بودند ، باز کرد. آنان که از ابتدای عکاسی با تدریس و تأثیرگذاری مستقیم و غیرمستقیم نگاه عکاسان ایرانی را تحت تأثیر قرار داده بودند با ورود به این عرصه اسنادی از تاریخ ایران و شواهدی از نگاه خاص اروپاییان قرن نوزدهمی به مشرق زمینیان را به جای گذاشتند که پیش برنده تحقیقات روابط بینافرهنگی است. این تفاوت فرهنگی اصلی‌ترین عامل تفاوت دیدگاه عکاسان ایرانی و اروپایی در عکسبرداری از ایران دوره قاجار است.

دیدگاه عکاسان اروپایی در عکاسی از ایران دوره قاجار را در مواردی می‌توان متأثر از جریان غالب شرق‌شناسی قرن نوزدهم دانست. برای نمونه شاخص‌ترین و شناخته‌شده‌ترین عکاس به تعبیری خارجی دوره قاجار ، آنتوان سوریوگین ، هم در این جریان قرار می‌گیرد. این نگاه از عکاسی تا انتخاب‌کننده و ارایه‌کننده و خریدار را در برمی‌گیرد. در مواردی همچون ارنست هولتسر، طبیعی است که نقش عکاس در این میان بسیار کم و حیطه عمل آلبوم‌سازان و یا حتی شاید ارائه‌کنندگان امروزی و شارحان عکسها خیلی پررنگ‌تر می‌شود. در این فرآیند نه خود عکس‌ها که مسیری که طی می‌کنند هویت کارکردی آنها را تعیین می‌کند. آنتوان سوریوگین خود، آگاهانه تولیدکننده و فرستنده این گونه آثار به اروپا بود. تصاویری که در این حوزه از او به جا مانده آشکارا به خدمت در حوزه شرق‌شناسی مشغولند، هر چیزی که اعجاب را برانگیزد در این زمینه جای می گیرد.

به این دلیل که عمده عکاسان ایرانی دوره قاجار از رجال و درباریان بودند، طبیعتاً موضوعات آنان نیز دوروبری‌هایشان بودند. طبیعی است که شاه علاقه‌ای به دیدن وضعیت فلاکت‌بار مردم مملکت‌اش نداشت و عکاسی غالباً برای او عملی تفریحی یا گاهی هوشمندانه به عنوان ابزاری برای کنترل یا آگاهی از اوضاع مملکت تحت قلمرو خویش محسوب می‌شد. در این میان حضور عکس‌هایی با گرایش اجتماعی همچون آثار مطرح شده آقارضا در اوایل عکاسی ایران که چون عکس‌های اجتماعی اروپاییان کارکردی اسنادی دارند، نشان از عدم حمایت دربار و جریان حاکم از این عکس‌ها دارد، چون در غیر این صورت باید شاهد تکرار و بسطشان به داخل اجتماع می‌بودیم. آنچه که مسلم است دست گذاشتن بر این آثار به عنوان موارد استثنا و ظرفیت های بر باد رفته می‌تواند قابل بررسی باشد، نه به عنوان یک گرایش رایج. طبیعی است که از حضور این عکس‌ها می‌توان به عنوان ردپایی از گرایشاتی که هیچ‌گاه در دوره قاجار(به جز دوره مشروطیت) جدی گرفته نشد یاد کرد. این مورد را می‌توان به معدود آثار مستند اجتماعی عبدالله میرزا هم نسبت داد. اگر سفارش‌دهنده کارهای او دستور تهیه عکس‌های اجتماعی مردم شناسانه را هم به او می‌داد، با توجه به استعداد فوق‌العاده این عکاس بزرگ، اکنون چه آرشیو پرباری از اسناد اجتماعی تصویری با نگاه ایرانی داشتیم. دلیل این فقدان همان نگاه تفریحی و یا در موارد کاربردی یکسونگرانه شاه در آن دوره است که همه تصمیمات از او صادر می‌شده است.

آثار عکاسان اروپایی به لحاظ بصری میراث‌دار سنت نقاشی غربی هستند و در مواردی تأثیراتی کم‌رنگ از نقاشی ایرانی گرفته‌اند. تأکید بر گرایشات مستندگونه، باتوجه به خواست خریداران آثار اروپاییان به نحو چشم‌گیرتری نسبت به آثار عکاسان ایرانی که گرایش به پرتره و ابنیه از اصلی‌ترین سفارشات کاری شان در دربار بوده به چشم می‌خورد. آثار ایرانیان که در ابتدا ساده‌تر بود پس از مدتی به تصاویری برگرفته از عناصر تلفیقی نقاشی غرب و فرهنگ و هنر ایرانی بدل شد.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ Daguerreotype.
۲ ۱۲۵۰-۱۲۶۴ ق.
۳ Queen Victoria.
۴ Tsar Nicolas I.
۵ ۱۲۶۵-۱۳۱۳ ق.
۶ http://www.iranica.com.
۷ ۱۲۵۹-۱۳۰۷ ق.
۸ Francis Carlhian 1818 - 1870.
۹ ۱۲۶۶-۱۳۳۱ ق.
۱۰ روزنامه تربیت، شماره ۱۴۳، صفر ۱۳۱۷ ق.
۱۱ Donna Stein.
۱۲ Albumen.
۱۳ Salt.
۱۴ Cyanotype.
۱۵ Gold toning.
۱۶ روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه ص ۵۷۱.

۱۷ نامه احتمالا معتمدالدوله به ناصرالدین شاه و گزارش اوضاع روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر دوم فرنگستان (۱۲۹۵ ه.ق) به کوشش فاطمه قاضی‌ها، سازمان اسناد ملی ایران، پژوهشکده اسناد، ۱۳۷۹ ه.ش.
۱۸ نقل قول از اعتمادالسلطنه در المآثر والآثار، ص ۱۶۸.
۱۹ Count Cavour (camilo di cavour. 1810- 1861).
۲۰ Luigi Montabone.
۲۱ Turin.
۲۲ Pietrobon.
۲۳ Angelo Piemontese.
۲۴ East and west (New series. Vol.22 - no: 3-4, sep -des 1972) ISMO. Via Merulana, 248. ROME
۲۵ Vignette.
۲۶ Pose.
۲۷ Ernst Hoeltzer (1935 - 1911).
۲۸ Sir John Chardin (1643-1713).
۲۹ Jean-Baptiste Tavernier (1605 - 1689).
۳۰ Antoin Sevruguin (late 1830s - 1933).
۳۱ Kolia.
۳۲ Emanuel.
۳۳ ۱۹۴۱- ۱۹۲۵ م.
۳۴ فعالیت هنری از ۱۴۷۰ تا ۱۵۲۰.
۳۵ فعالیت هنری از ۱۵۸۷ تا ۱۶۳۵.
۳۶ H.Rembrandt.
۳۷ دکتر امانوئل سوروگیان Sevrugian Emanuel به سوزی نمازی از گالری آرتور سکلر، ۲۷ نوامبر ۱۹۹۰.
۳۸ Exoticism.

فهرست منابع:

استاین، دانا (۱۳۶۸)، سرآغاز عکاسی در ایران، ترجمه ابراهیم هاشمی، چاپ اول، اسپرک، تهران.
اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۰۶)، المآثر و الآثار، به کوشش ایرج افشار ۳ جلد، نشر اساطیر، تهران.
اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۴۵)، روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه، به کوشش ایرج افشار، انتشارات امیرکبیر، تهران.
برجسته، وان والویک وان دورن. ل.ا. فریدون و دیگران(۱۳۸۲). ایران از نگاه سوریوگین، باهمکاری کورین ی. م. فورمان و دیگران، چاپ سوم انتشارات زمان و برجسته وان والویک وان دورن، تهران و روتردام.
بوهرر، فردریک (۱۳۸۱)، سوریوگین وتصویر ایران، ترجمه کاوه میر عباسی، ماهنامه عکس، شماره ۱۸۳، صص ۵۰-۵۳.
بوهرر، فردریک (۱۳۸۱)، سوریوگین وتصویر ایران، ترجمه کاوه میر عباسی، ماهنامه عکس، شماره ۱۸۴، صص۵۶-۵۹.
حقیقی، عاطفه (۱۳۷۹)، بررسی و تحلیل زندگی و آثار عبدالله میرزا قاجارعکاس مخصوص، پایان نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.
دولت آبادی، یحیی (۱۳۶۱)، حیات یحیی، انتشارات فردوسی، چ۲، ج۳، تهران.
ذکاء، یحیی (۱۳۷۶)، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، چ۱، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
روح الامینی، زهره (۱۳۸۰)، بررسی عکاسی پرتره در دوره قاجار، پایان نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.
ستاری، محمد و طهماسب پور، محمد رضا (۱۳۸۵)، آقا رضا عکاسباشی، چ۱، عکسخانه شهر، تهران.
ستاری، محمد (۱۳۸۴)، اولین عکاس حرفه ای پرتره در ایران، ماهنامه هنرهای تجسمی، شهریور ۱۳۸۴، شماره ۲۳، صص۲-۷.
ستاری، محمد (۱۳۸۴)، ایران عصر قاجار از نگاه لوئیجی مونتابونه، ماهنامه هنرهای تجسمی، آذر ۱۳۸۴، شماره ۲۶، ص۶۰-۶۶.
ستاری، محمد (۱۳۸۲)، بررسی تطبیقی میان آثار آقا رضا اقبال السلطنه اولین عکاس حرفه ای ایران و تنی چند از معاصرین وی در جهان، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.
سمسار، محمد حسن و سراییان، فاطمه (۱۳۸۲)، کاخ گلستان (آلبوم خانه)، چ۱، میراث فرهنگی و کاخ گلستان، تهران.
شیخ، رضا (۱۳۷۸)، سوریوگین و تصویرسازی از ایران، عکسنامه، مرداد و شهریور ۱۳۷۸، سال دوم، شماره ۷، صص۲-۱۳.
شیخ، رضا (۱۳۸۲)، آلبوم یادگاری، فصلنامه عکسنامه، بهار و تابستان ۱۳۸۲، سال سوم، شماره ۱۱، صص۹-۲۳.
طهماسب پور، محمدرضا و ستاری، محمد (۱۳۸۵)، آقا رضا عکاسباشی، چ۱، عکسخانه شهر، تهران.
طهماسب پور، محمدرضا (۱۳۸۵)، ایتالیایی ها و عکاسی در ایران، چ۱، نشر قو، تهران.
طهماسب پور، محمدرضا (۱۳۸۷)، ناصرالدین شاه عکاس، چ۲، نشر تاریخ ایران، تهران.
محمدی، خدیجه (۱۳۸۶)، بازنمایی زنان در عکسهای اواخر قرن نوزدهم میلادی در ایران، پایان نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.
هولتسر، ارنست (۱۳۵۵)، ایران در یکصدوسیزده سال پیش، ترجمه محمد عاصمی، مرکز مردم شناسی، تهران.