تأثرات نقاشی و عوامل فرهنگی در نوع چیدمان پیش‌زمینه و پس‌زمینه عکاسی دوره قاجار[1]

رضا افهمی[2]
نسرین معصومی بدخش[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۴/۰۵
تاریخ تصویب: ۱۳۹۴/۰۸/۱۱

چکیده

پدیده‌ی عکاسی با اختلاف سه سال از اختراعش در اروپا هم‌زمان با حکومت قاجار وارد ایران (۱۸۴۲ م/۱۲۵۸ هـ ق) شده و هم‌زمان با آن رشد کرده است. عکاسی در ابتدای اختراع در اروپا، جهت به‌کارگیری احتیاج به بستری مناسب داشته که به دلیل قرابتش به نقاشی از قواعد و ظرایف هنر نقاشی اروپایی بهره‌مند گشته است. فرضیه مقاله براین است که این مدل تأثیرگذاری در ایران نیز تکرار شده و عکاسی دوره قاجار در نوع چیدمان پیش‌زمینه و پس‌زمینه از نقاشی ایرانی متأثر گردیده است. همچنین می‌توان گفت چینش صحنه عکاسی دوره قاجار تحت تأثیر فرهنگ جامعه‌ای که در آن رشد کرده، بوده است. هدف از این پژوهش تبیین ریشه‌های اثرگذار نقاشی و فرهنگی بر نوع چیدمان پیش‌زمینه و پس‌زمینه در عکس‌های ثبت‌شده دوره قاجار قبل از مشروطه است. بدین منظور در ادامه نوع چیدمان پیش‌زمینه و پس‌زمینه موجود در نقاشی ایرانی به همراه تعدادی از عکس‌های دوره ناصرالدین‌شاه قاجار موردمطالعه قرار می‌گیرد. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و شیوه گردآوری منابع به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای است.

نتایج حاکی از آن است که نوع چیدمان بکار رفته در عکاسی دوره قاجار قبل از مشروطه، آمیخته‌ای از ترکیب‌بندی سنت ایرانی و اروپایی بوده که در نوع خود سبکی کاملاً ایرانی است.

واژگان کلیدی: عکاسی قاجار، پس‌زمینه، پیش‌زمینه، چیدمان، نقاشی ایرانی.

۱. DOI: 10.22051/jjh.2017.150. کد.
این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نسرین معصومی بدخش از دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس، تحت عنوان «مبانی ترکیب‌بندی عکاسی دوران قاجار (مطالعه موردی: عکس‌های یادگاری دوره ناصری)» است.
۲. دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس، Email: Afhami@modares.ac.ir
۳. کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس، نویسنده مسئول، Email: nasrin.masoumi_b@yahoo.com

مقدمه

عکاسی در ایران تقریباً پیشینه‌ای همپای ظهور این پدیده در جهان دارد. توجه و حمایت ویژه شخص ناصرالدین‌شاه موجب رشد، ترقی و گسترش عکاسی در ایران گردیده است (طهماسب پور،۱۳۸۷: ۱۱). پدیده عکاسی همانند هنر نگارگری و دیگر هنرهای درباری، به علت هزینه‌ی هنگفت ابتدا در خدمت دربار و سپس اشراف قرار گرفت و بعد از گذشت چند سال، به عرصه عمومی جامعه گام نهاد. بی‌شک دیوارهای دربار و خانه‌های اشراف به تابلوهای نقاشی ایرانی و اروپایی مزین بوده (فلور[۱] و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۲) و بدین سبب حافظه بصری درباریان و اشراف که حتی برخی از آنان نقاشی می‌دانستند، خودآگاه و ناخودآگاه پر از نگاره‌ها و تصاویر بوده است. ازاین‌جهت می‌توان گفت که تجربیات بصری این افراد هنگام عکاسی در نوع چیدمان و فضاسازی تأثیر داشته است. از طرفی سه رخداد موجب تأثیرگذاری سلیقه غربی‌ها بر چیدمان و ترکیب‌بندی عکس‌های دوره قاجار شده است: ۱- ورود عکاسان اروپایی در قالب سیاح یا تاجر یا دیپلمات به ایران. ۲- حضور عکاسان اقلیت‌های مذهبی همچون آنتوان سورویوگین[۲]. ۳- سفر گروهی از ایرانیان به خارج برای فراگیری عکاسی (خوانساری، ۱۳۸۵: ۵-۹).

عکاسی در ابتدای اختراع در اروپا به‌واسطه‌ی شباهت ظاهری به نقاشی در نوع چیدمان و زیبایی‌شناسی تحت تأثیر هنر نقاشی اروپایی قرار داشته است. شارف[۳] در کتاب هنر و عکاسی مفصلاً به این قضیه و تاریخ عکاسی پرداخته و معتقد به تأثیرپذیری متقابل عکاسی و نقاشی است. با توجه به اینکه عکاسی در اروپا تحت تأثیر نقاشی اروپا رشد کرده می‌توان گفت عکاسی در ایران نیز تحت تأثیر متقابل با نقاشی ایرانی بوده است.

پیشینه پژوهش

در رابطه با تاریخ عکاسی در ایران کتاب‌ها و مقالات ارزنده‌ای چون کتاب تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران نوشته یحیی ذکاء، سرآغاز عکاسی در ایران نوشته دانا استاین[۴]، ناصرالدین‌شاه عکاس نوشته محمدرضا طهماسب‌پور و مجموعه مقالات کریم امامی، ایرج افشار، محمد ستاری به چاپ رسیده ولی در زمینه تحلیل عکس‌های دوره‌ی قاجار کمبود بیشتری احساس می‌شود. در کتاب‌های تاریخ عکاسی ایران در رابطه با ریشه‌های اثرگذار بر عکاسی ایران به‌صورت گذرا اشاراتی شده و معمولاً عکاسی دوره قاجار برخاسته از بی‌تجربگی[۵] و یا اثر پذیرفته از عکس‌های اروپایی خوانده می‌شود. در رساله‌های دانشگاهی با محوریت عکاسی قاجار کمتر به تحلیل عناصر و موضوعات عکاسی پرداخته‌شده و اکثراً در این آثار میل به‌کلی گویی دیده می‌شود. در زمینه تأثیر عکاسی بر نقاشی ایرانی نیز اشارات کوتاهی در کتب مختلف شده مانند نقاشی ایرانی نوشته شیلا کن‌بای[۶] به نگارگری ایران از قرن هفتم تا سیزدهم (هـ ق) می‌پردازد و با تحلیل یکی از نگاره‌های ناصرالدین‌شاه که از روی عکسی از وی کشیده شده، تأثیر عکاسی بر نقاشی ایرانی را امری بلامنازع دانسته است. همچنین ویلم فلور در کتاب نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه تأثیر عکاسی بر نقاشی ایرانی را با توسل به نقاشی‌های محمود خان صبا عنوان کرده است. در بین آثار مربوط به عکاسی دوره قاجار در دو حوزه تاریخی و تحلیلی کمتر کسی به تحلیل تأثیرات نقاشی ایرانی برچیدمان عناصر عکس‌های دوره قاجار پرداخته است.

در این نوشتار تمرکز بر تبیین تأثرات عکاسی دوره قاجار قبل از مشروطه[۷] در نوع چیدمان پیش و پس‌زمینه از نقاشی ایرانی است که از نوآوری‌های پژوهش حاضر بشمار می‌رود. بررسی سلسله تأثیرات نقاشی ایرانی بر چینش و آرایش پیش‌زمینه در عکاسی دوره‌ی قاجار ابتدا با نقاشی اواخر دوره‌ی صفویه انجام می‌گیرد چراکه نقاشی این دوره تحت تأثیر نقاشی رئال اروپا بوده و از این دوره به بعد است که آثاری نزدیک به آثار عکاسی خلق می‌شود. سپس نقاشی دوره‌ی زندیه و در آخر نقاشی دوره‌ی قاجار موردمطالعه قرار می‌گیرد و برای درک بهتر گفته‌ها از نمونه‌های نقاشی استفاده می‌شود. در خاتمه به تحلیل نوع به‌کارگیری پس‌زمینه متأثر از فرهنگ بصری جامعه‌ی ایرانی در عکس‌های دوره‌ی مذکور پرداخته می‌شود.

دوره صفوی

در دوره صفویان نقاشی ناتورالیستی[۸] اروپا، بنا به عللی که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود وارد ایران شد و نظر نقاشان ایرانی را به خود معطوف ساخت. نقاشان ایرانی از اصول و قواعد این نوع نقاشی الگوبرداری کرده و از این زمان به بعد عنوان فرنگی‌سازی[۹] به اسلوبی اطلاق شد که عناصر نقاشی اروپایی، برجسته‌نمایی، حجم‌نمایی و نقش‌مایه‌های اروپایی در آن بکار گرفته‌شده است. این اسلوب از زمان شاه‌عباس اول شروع‌شده و در روزگار شاه‌عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ هـ . ق / ۱۶۴۲-۱۶۶۷ م) رونق بسیار یافته و در دور قاجار به تکامل رسیده است (آژند، ۱۳۸۹: ۶۶۳). گام‌های ورود نقاشی ناتورالیستی اروپا به ایران به‌قرار زیر است:

۱. هنر اروپا در ایران: اروپاییانی که در مقام سفیر، تاجر، ماجراجو، مشاور و میسیونر مذهبی وارد ایران می‌شدند.

۲. حضور نقاشان اروپایی در ایران.

۳. جلفای جدید: پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان این شهر به‌عنوان پایگاهی برای مبادلات بازرگانی اروپا و آسیا قرارگرفته است.
۴. ارتباط با عثمانی: از دور شاه‌عباس اول به بعد کالاهای اروپایی از طریق عثمانی وارد ایران و کالاهای شرقی به اروپا صادر می‌شده است.
۵. ارتباط با هند: نقاشی هند نیز در ورود نقش‌مایه‌های نقاشی اروپایی به ایران سهمی داشته است (همان: ۶۶۴-۶۶۹).

در این دوران تحولی تدریجی در سلیقهٔ دربار صفوی و ثروتمندان اصفهان به وجود آمد. نقاشی‌های اروپایی و شبه‌اروپایی بیش از نگاره‌های سنتی خواستار پیدا کردند. به همین سبب تعدادی از نقاشان ایرانی با استفاده از عناصر و ویژگی‌های اروپایی و هندی آثاری متفاوت از مکتب اصفهان پدید آوردند، البته هیچ‌یک از این آثار کاملاً اروپایی نیستند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

(تصویر ۱) پرده‌ی روغنی متعلق به نیمه دوم سده یازدهم هجری از مکتب اصفهان است که در آن زنی اروپایی باحالت ایستاده در لباس ایرانی دیده می‌شود. موضوع پرده همانند اکثر نقاشی‌های این دوره اروپایی است. در این نگاره تلفیقی از عناصر دوبعدی و سه‌بعدی، شگردهای برجسته‌نمایی، سایه‌روشن نگاری و عناصر منظره نگاری بکار گرفته‌شده همگی اروپایی هستند البته ریزه‌کاری لباس نگارگری مکتب اصفهان را به یاد می‌آورد (همان: ۱۳۲-۱۴۱). حالت ایستاده زن و موقعیت سه رخ وی شباهت بسیاری با ژست افراد در عکس‌های دوره قاجار دارد. در نگاه اول حالت پیکره متأثر از عکس‌ها و کارت‌پستال‌های اروپایی به نظر می‌رسد، حال آن‌که ظاهر شدن سه رخ پیکره در نقاشی ایرانی قدمت طولانی دارد. شاردن در کتاب سیاحت‌نامهٔ شاردن در زمینهٔ پیکرنگاری ایران چنین آورده است: «...آنان [نقاشان ایرانی] همچنین سعی می‌کنند که نیم‌رخ بکشند؛ چون آسان‌تر است. نقاشی سه‌رخ را هم می‌کشند. ولی در نقاشی‌های تمام‌رخ، بسیار ناموفق‌اند...» (بینتون و دیگران[۱۰]، ۱۳۶۷: ۳۷۸). هدف از ذکر این نقل‌قول، تحلیل درستی یا نادرستی آن نیست بلکه به‌عنوان سندی بر سابقه‌ی سه رخ‌نمایی پیکره در نقاشی ایرانی است که می‌توانسته بخشی از حافظه‌ی بصری عکاسان در نوع ژست دادن به پیکره‌ها باشد. حالت سه‌رخ، نیم‌رخ و یا نگاه خارج از کادر افراد در عکس‌های دوره قاجار نمی‌توانسته کاملاً به تقلید از حالت‌های اروپایی باشد زیرا پیشینه نگارگری ایرانی مملو از چنین نگاه‌هایی است.

(تصویر ۲) زنی با چهره‌ی سه رخ و قامتی ایستاده در کادر مستطیل عمودی از دوره‌ی صفویه را نشان می‌دهد.

تصویر ۱- پرده‌ی روغنی، بانویی در لباس ایرانی، مکتب اصفهان، دوره صفویه، مأخذ: (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۳۲).

تصویر ۲- بانویی ایستاده، تمپرا روی گچ، دوره‌ی صفوی، مأخذ: (آژند، ۱۳۸۹: ۶۱).

تصویر ۳- دو دلداده، رقم محمد صادق، مکتب زند، سال ۱۱۴۸هـ‌ق، مأخذ: (آژند، ۱۳۸۹: ۷۶۳).

تصویر ۴- زنی که روبندش را کنار زده است، منسوب به محمد، پرده‌ی روغنی، میانه‌ی سیزدهم هـ‌ق، مأخذ: (آژند، ۱۳۸۹: ۶۸۸).

تصویر ۵- زنی از اندرون، آلبوم شماره ۲۸۹، آلبوم خانه‌ی کاخ گلستان.

حالت عشوه گونه زن در نوع ایستادن و ظرافت حرکت انگشتان و حالت لباس وی یکی از صدها نمونه‌ی توجه به ژست و حالت پیکره‌ها در نگارگری ایرانی است. پیش‌تر گفته شد که عکاسی در ایران به‌موازات اروپا رشد کرده است. براین اساس می‌توان گفت همان‌طور که عکاسان اروپایی به تقلید از موضوعات و جلوه‌های نقاشی (کو و دیگران[11]، ۱۳۸۶: ۱۴۷) برای حالت به پیکره‌ها و چینش صحنه سود جسته و گرایش زیادی به تصاویر نقاش‌گونه در دو دوره تصویرگرایی[12] و طبیعت‌گرایی داشته‌اند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۶-۱۴۵)، عکاسان ایرانی نیز در تمهیدات صحنه تحت تأثیر نگارهای ایرانی عمل کرده‌اند؛ بنابراین با دیدن عکسی از دوره قاجار که پیکره در آن دارای حالتی نرم دارد، نمی‌توان سریعاً آن را برگرفته از عکس‌های اروپایی دانست و تنها حالت‌های ساده و خشک پیکره‌ها را ایرانی دانست. چراکه از دیرباز چنین حالت‌های نرمی موردتوجه هنرمندان ایرانی بوده است.

در نگارگری ایرانی بیشترین تأکید بر موضوع اصلی بوده و معمولاً پس‌زمینه با تپه‌ها و یا چمنزار ساده با چند گلچه (تصویر ۲)، نهال و یا حیوانات تزئین شده است (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۹). بکار بردن پس‌زمینه ساده در عکس‌های دوره‌ی قاجار قبل از مشروطه می‌تواند متأثر از نوع نگاه و اهمیت نگارگر ایرانی به پس‌زمینه باشد که در ادامه به‌طور مفصل به ریشه‌های احتمالی مؤثر در نوع به‌کارگیری پس‌زمینه توسط عکاس قاجاری پرداخته می‌شود. با آنچه تاکنون گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که موقعیت سه‌رخ و نیم‌رخ و ژست‌های نرم افراد در عکس‌های دوره قاجار قبل از مشروطه، همچنین پس‌زمینه ساده در این عکس‌ها متأثر از نقاشی اواخر دوره صفوی است که البته نقاشی این دوره نیز، همان‌طور که ذکر شد تحت تأثیر نقاشی رئال اروپا بوده است. در ادامه به زمینه‌های اثرگذار نقاشی دوره زند بر عکاسی دوره قاجار اشاره می‌شود.

دوره زند

نقاشی دوره زند از زمینه نقاشی اواخر صفوی و دوره افشار سر برکشیده و مضامین شاعرانه و تغزلی خود را پرورش داده است. ازنظر سبک‌شناسی شیوه فرنگی‌سازی در این دوره همچنان ادامه یافته و خصوصیات نقاشی فرنگی را با نقش‌بندی‌های تزیینی و زیبایی‌شناسی ایرانی درهم‌تنیده

تصویر ۶- خواجه‌های حرم، مأخذ: (جلالی، ۱۳۷۷: ۹۷).

تصویر ۷- گروپ زنان حرم، مأخذ: آلبوم شماره ۲۸۹، آلبوم خانه‌ی کاخ گلستان.

است. در نقاشی دوره زندیه رنگ‌بندی‌های سنگین و عمیق با منظره‌پردازی قراردادی شیوه‌ی فرنگی‌سازی و ترکیب‌بندی‌های دل‌نشین، اندک نیستند. درحقیقت نقاشی دوره‌ی زندیه شالوده‌ای بر پیکره نگاری دوره قاجار بوده است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۳۶-۷۳۷).

شیراز در دوره زند شاهد گرایش به ترکیب‌بندی قالب‌های دوره صفوی و چهره‌نگاری درباری اروپایی با نوعی رویکرد عامیانه در تکنیک بوده است. در این دوره از عناصر عارضی تزیینی؛ نظیر دسته‌ای از گل‌های دل‌انگیز رنگارنگ روی ردای پیکرها، پارچه‌ها، پرده‌ها، چارچوب‌ها و کف اتاق‌ها جهت تأکید بر سه بعدیت استفاده‌شده است (اسکارچیا، ۱۳۶۷: ۴۱). البته پیش‌ازاین نیز شاهد به‌تصویردرآمدن پارچه‌های چین‌دار و پرده‌ها و چارچوب‌ها و پنجره‌های ارسی در نگارگری هستیم ولی در این دوره به دلیل تمرکز بر این عناصر برای ایجاد عمق و سه‌بعدی بودن، نقش این قبیل عناصر پُررنگ شده و بعدها در چیدمان پس‌زمینه عکس‌های دوره‌ی قاجار نیز ظاهر می‌شوند.

در (تصویر ۳) نگاره دو دلداده اثر محمدصادق، پس‌زمینه به منظره‌پردازی شیوه‌ی فرنگی سازی مزین گردیده و زمینه تصویر به فرشی با نقوش ایرانی تزیین‌شده است. پوشاندن کف صحنه در عکس‌های دوره‌ی قاجار می‌تواند وام‌دار نحوه پوشش زمینه در نگاره‌های ایرانی باشد (تصویر ۱). در ابتدای ورود عکاسی به ایران به دلیل ضعیف بودن مواد شیشه‌ی حساس به نور و نبود نور الکترونیکی به‌منظور جبران ضعف روشنایی، چیدمان در حیاط خانه و یا فضای خارجی انجام‌گرفته و عمل عکس‌برداری انجام می‌شده است (ذکاء، ۱۲۴:۱۳۸۸). در نگاره پیش‌رو ترکیب‌بندی دو پیکره درکل فضایی زیبا و دلکش به نمایش می‌گذارد که مشحون از حال‌وهوای شاعرانه و عاطفی مخصوص این دوره است. چیدمان پیش‌زمینه قابل‌تأمل است در اکثریت نگاره‌های ایرانی شاهد چیدمان تنگ آب، جام شراب و یا ظرف میوه و شیرینی در پیش‌زمینه تصویر هستیم (تصویر ۳). تداوم چنین چیدمانی در عکس‌های دوره‌ی قاجار با دگردیسی خاصی مشاهده می‌شود. برای مثال در پیش‌زمینه عکس‌های دوره‌ی قاجار جام شراب و ظروف میوه‌ی نگاره‌ها جای خود را به چند کتاب یا ساعتی بر روی میز داده‌اند که همگی می‌تواند نشانه‌ای از روح تجددطلب دوره‌ی قاجار باشد. می‌توان گفت چیدمان میز و اشیای روی آن در عکس‌های دوره قاجار آمیخته‌ای از نگاره‌های ایرانی (تصویر ۱) و تأثیرپذیری از پرتره‌ها و عکس‌های اروپایی است. در ادامه پژوهش حاضر خصوصیات نقاشی دوره قاجار عنوان می‌شود و عوامل تأثیرگذار نقاشی این دوره بر نوع چیدمان پیش‌زمینه در عکاس‌های دوره قاجار ذکر خواهد شد.

دوره قاجار

هنر نقاشی دوره قاجار به‌صورت کامل دنباله‌رو اسلوب فرنگی‌سازی اواخر دوره صفوی، افشاریه و زندیه بوده است. در دوره قاجار این شیوه رو به کمال رفته و با اعزام محصلان به اروپا و فراگیری نقاشی ناتورالیسم اروپایی، شکل منطقی به خود گرفته است. این رخداد فرهنگی به‌خصوص در دوره ناصرالدین‌شاه قوت گرفته است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۷۷-۷۷۸). می‌توان نقاشی دوره‌ی قاجار را به لحاظ اسلوب به دو دوره تقسیم کرد: دوره اول شامل دوره حکومت آقا محمدخان (۱۱۹۳-۱۲۱۱ ق)، فتحعلی‌شاه (۱۲۱۱-۱۲۴۹ ق) و دوره محمدشاه (۱۲۴۹-۱۲۶۳ ق) است که در آن برجسته‌نمایی و ژرف نمایی فرنگی‌سازی با ترکیب‌بندی‌ها و شگردهای سنتی نگارگری ایرانی درهم آمیخت و آثاری پدید آورد که ازنظر بصری ناپخته و خام و بداندام بوده است. دوره دوم تقریباً شامل دوره پنجاه‌ساله حکومت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۳-۱۳۱۳ ق) و پس‌ازآن است. در این دوره نقاشی قاجار به‌تدریج حالت گرگ‌ومیشی پیشین خود را با اسلوب اروپایی کنار

تصویر ۸- مظفرالدین میرزا در دوره‌ی ولیعهدی در تبریز، مأخذ: (افشار، ۱۳۷۱: ۱۵).

گذاشته و یکسره پایبند اصول و قراردادهای آن شده است. محصول این دوره شکل‌گیری کامل ناتورالیسم نقاشی اروپایی درصحنه هنرهای ایران بوده است (همان: ۷۹۶).

به‌طورکلّی از مشخصات نقاشی مکتب قاجار می‌توان نکات زیر را برشمرد: ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با عناصر افقی و منحنی، سایه‌پردازی مختصر در چهره و جامه، تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری و رنگ گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم. روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌گری به طرز درخشان باهم سازگار شده‌اند و پیکر انسان اهمیت اساسی دارد. غالباً شاه و شاهزادگان و رامشگران درباری، به‌تنهایی در برابر ارسی یا پنجره‌ای قرارگرفته‌اند که پرده‌اش به کناری جمع شده است. مردان با ریش بلند و کمر باریک و نگاه خیره در حالی نمایانده شده‌اند که دستی بر شال کمر و دست دیگری بر قبضه خنجر دارند. زنان در حالتی مخمور به تصویر درآمده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۵۱).

یکی از اصول بنیادین در تحلیل هنر ایران تقارن است که از گذشته‌ها در ساختار اکثر هنرهای ایرانی همچون معماری در کانون توجه قرار داشته است. در نگاره‌های ایرانی به‌ویژه در جلوس شاهانه افزون بر تقارن با شاه‌محوری نیز روبه‌رو هستیم. مرکز نگاره همیشه جایگاه شاه یا برترین فرد تصویر بوده و بقیه افراد برحسب نزول مقامشان از مرکز فاصله گرفته و به سمت کناره‌های تصویر رانده می‌شوند. این نوع چیدمان افراد بعدها در عکاسی دوره قاجار مشاهده می‌شود (معصومی، ۱۳۹۲: ۹۹). تصویر ۴، پیکره زنی ایستاده با پوشش ایرانی منسوب به محمد است که با نگاه خیره، پیکره و دستی که نقاب صورت را به کناری زده است به طرز جالبی شبیه به تصویر ۵ است. این‌گونه ژست‌ها در نگاره‌ها و عکس‌های دوره قاجار به سبب نوع پوشش بانوان در این عصر زیاد به چشم می‌خورد. از طرفی در عکس‌های دوره قاجار افراد اغلب در حالت کشیدن قلیان ثبت‌شده‌اند، کشیدن قلیان یکی از سرگرمی‌ها و وسایل رایج پذیرایی در بین ایرانیان بوده که به این واسطه در پیش‌زمینه نگاره‌ها و عکس‌های فراوانی به چشم می‌خورد.

بحث و تجزیه‌وتحلیل یافته‌ها

آنچه تاکنون در پژوهش حاضر بدان پرداخته شد، بیشتر در رابطه با تأثیرات احتمالی نقاشی بر نحوه چیدمان پیش‌زمینه عکس‌های دوره قاجار قبل از مشروطه بوده است. همان‌طور که پیش‌تر بیان گردید چینش صحنه عکاسی دوره قاجار خصوصاً در رابطه با پس‌زمینه می‌توانسته تحت تأثیر فرهنگ جامعه‌ای که در آن رشد کرده باشد. در ادامه عوامل احتمالی تصویری و فرهنگی اثرگذار بر نوع چیدمان پس‌زمینه در عکس‌های دوره قاجار قبل از مشروطه عنوان می‌شود. پیشینه‌ی هنرمندان ایرانی در بکار بردن جنبه‌های تزیینی با تمهیدات صحنه‌ای بعدها ادامه‌ی کار عکاسان ایرانی شده است. البته این مطلب همراه با ابتکارات بخصوصی در نحوه چیدمان و آرایش پس‌زمینه و پیش‌زمینه در دوره گسترش عکاسی نمودار می‌شود. با نگاهی به عکس‌های اولیه در ایران دوره قاجار با عکس‌های متعددی روبرو می‌شویم که عکاس از ملحفه، پارچه چروکیده، چادر

تصویر ۹- نمایی از دکوراسیون داخلی یک خانه قدیمی اواخر قاجار، مأخذ: (تعمیدی، ۱۳۷۴: ۹۷).

زنانه، گلیم و قالیچه به‌عنوان عنصر پس‌زمینه استفاده کرده درحالی‌که اطراف زمینه اصلی کاملاً پوشانده نشده و در تصویر نهایی دیده می‌شود (تصاویر ۶ و ۷ و ۸). این نوع عملکرد عکاس ایرانی در رابطه با عنصر پس‌زمینه در مقایسه بامعنای واژه زمینه بسیار متفاوت است. در معنای لغوی زمینه، معادل کلمه‌ی فرانسوی فون و کلمه‌ی انگلیسی بک‌گراند[۱۳] است. در عکاسی «زمینه» معمولاً به پرده رنگی و یا نقاشی شده اطلاق می‌شود که پشت موضوع اصلی قرارگرفته و زمینه‌ی تصویر را کاملاً پوشش می‌دهد. پیشینه کاربرد پس‌زمینه در سنت نمایشی و تصویری غربی همواره جهت جداسازی زمانی و مکانی موضوع و قرار دادن سوژه درصحنه‌ای ویژه بوده درحالی‌که در فرهنگ نمایشی سنتی ایرانی پس‌زمینه به‌عنوان عنصر تزئینی درصحنه بکار می‌رفته است. نوع کاربری پس‌زمینه در عکس‌های دوره قاجار توسط عکاس ایرانی می‌توانسته نشئت‌گرفته از عوامل فرهنگی در رابطه با درک زیبایی‌شناسی تزیینی جاری در جامعه ایرانی باشد که در ذیل به آن‌ها پرداخته‌شده است:

گفته می‌شود مباحث نظریه‌پردازی در باب علم متفاوت از بحث هنری است بدین‌صورت که در زمینه هنری، نظریه همواره بعد از ایجاد و پیدایش اثر هنری عنوان می‌شود درصورتی‌که در مباحث علمی ابتدا دانشمند نظریه خود را اعلام کرده و در صورت تأیید مبنای علمی می‌گردد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۶: ۳۸-۳۹). این مسئله درزمینه‌ی خوانش عکس‌های دوره‌ی قاجار نیز صدق می‌کند. در سال‌های گذشته در نقد نقاشی سنتی ایرانی، عدم به‌کارگیری پرسپکتیو توسط نقاش ایرانی ناشی از ضعف و عدم آگاهی وی از اصول پرسپکتیو خوانده می‌شد. امروزه این قضیه را دلیل بر مقاصد معنوی نقاش و آفرینش تصویری آسمانی دانسته و نقاشی ایرانی برآمده از تعالیم معرفتی و سبکی کاملاً ایرانی عنوان می‌گردد (معصومی، ۱۳۹۲: ۶۲).

به‌نظر می‌رسد عکاسی دوره قاجار قبل از مشروطه نیز مورد نگاه شتاب‌زده برخی از پژوهشگران واقع‌شده است. گفته‌شده نوع به‌کارگیری پس‌زمینه توسط عکاس ایرانی به دلیل بکر بودن فضای ذهنی و پیش‌زمینه‌های تصویری بوده است. درحالی‌که با نگاهی به تاریخچه عکاسی دریافت می‌شود که عکاسی در بدو ورود به ایران، در انحصار درباری مزین به نقاشی‌های ایرانی بوده است. این مسئله می‌توانسته متضمن پیشینه‌ی تصویری قوی برای عکاسان اولیه‌ی ایرانی که عموماً از خدمتگزاران نزدیک به شاه بودند، باشد. هنرمند عکاس معمولاً دستی در سایر هنرها ازجمله نقاشی داشته[۱۴] و احتمالاً به اصول سه‌گانه‌ی رنگ‌آمیزی نگارگری (پس‌زمینه، موضوع و دورگیری) واقف بوده است. بدین سبب نمی‌توان ذهن عکاس دوره‌ی قاجار را نسبت به ماهیت پس‌زمینه بکر دانست. ازنظر جامعه‌شناسان تمدنی که دارای اصالت و پشتوانه‌ی قوی باشد هر بار که پدیده‌ای نو به آن وارد شود بعد از کوتاه زمانی رنگ و بوی آن ملت را به خود گرفته و مورد پالایش و خواست فرهنگ آن ملت قرار می‌گیرد. می‌توان گفت عکاس دوره‌ی قاجار عنصر پس‌زمینه را نه برای پوشش کامل فضا بلکه به هدف تزیین بکار برده است (همان: ۶۲).

از طرفی ذکاء از قول ریشار خان چنین آورده است

تصویر ۱۰- زنان حرم، مأخذ: آلبوم شماره ۲۱۰، آلبوم خانه‌ی کاخ گلستان.

«دوربین عکاسی اهدایی ملکه الیزابت به شاه ایران، باآنکه دارای دفترچه راهنما بود، ولی کسی طریقه‌ی استفاده از آن را نمی‌دانست، پس مرا احضار کردند چون اطلاعاتی در این زمینه داشتم» (ذکاء، ۱۳۸۸: ۴ و ۵). بدون در نظر گرفتن این مطلب که به سبب نوظهور بودن دوربین و پدیده عکاسی در ایران، ذهن افراد نسبت به این وسیله کاملاً بکر بوده و حتی باوجود دفترچه راهنما، متوجه نحوه استفاده از دوربین عکاسی نشده‌اند، از گفته‌ی بالا می‌توان این‌گونه استنباط کرد که ملکه، دوربین عکاسی را با تمامی لوازم آن ازجمله عنصر پس‌زمینه که (احتمالاً پارچه سیاه و یا پرده نقاشی شده به سبک طبیعت‌گرایی بوده) و همگی دارای دفترچه‌ی راهنما بوده‌اند را به شاه اهدا کرده است. می‌توان گفت که در دفترچه راهنما درباره نوع کاربرد عنصر پس‌زمینه توضیحاتی وجود داشته و به سبب آن عکاس قاجاری از ماهیت و کاربرد عنصر پس‌زمینه آگاهی داشته است (معصومی، ۱۳۹۲: ۶۱).

همچنین ذکاء در کتاب تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، چنین آورده است: مسیو کارلهیان اولین عکاس حرفه‌ای در سال ۱۲۷۵ هـ ق/۱۸۵۹ م وارد ایران شد و این‌گونه عکاسی در ایران شکل تخصصی به خود گرفت (ذکاء، ۱۳۸۸: ۲۶)؛ بنابراین گفته، عکاسان اولیه ایرانی از راهنمایی‌های مسیو کارلهیان به‌عنوان مرجعی قابل‌قبول بهره‌مند و متوجه کاربری عنصر پس‌زمینه بوده‌اند ولی تمایلی به پوشاندن کامل فضای پشتی نداشته و به روش خود از این وسیله استفاده کرده‌اند.

باکمی تأمل برعکس‌های تک‌نفره و دسته‌جمعی درصحنه‌های واحد که معمولاً فضای خارج از آتلیه است درمی‌یابیم که عنصر پس‌زمینه بکار رفته در عکس‌های تک‌نفره یا دونفره فضا را کاملاً پوشش داده است. ولی در خصوص عکس‌های دسته‌جمعی پوشش کامل زمینه مشاهده نمی‌شود. اگر عکاس اطلاع کافی از نحوه‌ی استفاده‌ی عنصر بکار رفته در زمینه را نمی‌دانسته، در ثبت عکس‌های تک‌نفره و دونفره نیز موفق به رعایت اصول به‌کارگیری عنصر پس‌زمینه نمی‌شده است (معصومی، ۱۳۹۲: ۶۲).

البته جدایی از آگاهی عکاس از ماهیت عنصر پس‌زمینه باید در نظر داشت که عوامل فرهنگی و پیش‌زمینه‌های تزیینی که فضای پیرامون زندگی عکاس قاجاری را احاطه کرده بر نوع حس زیبایی شناسانه‌اش در چیدمان صحنه می‌توانسته تأثیر بسزایی داشته باشد. در دوره ظهور عکاسی، اتاق‌های خانه‌های ایرانی به طاقچه‌های کوچکی روی دیوار تزیین می‌گردیده که جنبه کاربردی نیز داشته (تصویر ۹) این طاقچه‌ها با پارچه سه‌گوش، آینه‌شمعدان

و کتاب قرآن آراسته می‌شده است. از طرفی پستوهای اتاق‌ها با پارچه‌های منقوش و قلمکاری شده پوشانده و تزیین می‌گردیده است. ذهنیت و حافظه بصری عکاس ایرانی به چنین آرایشی عادت داشته و در زیبایی‌شناسی درک شده توسط وی لزومی به پوشاندن کل فضا احساس نمی‌شده بلکه در نظر عکاس همینکه پارچه‌ای در قسمتی از صحنه آویزان شده باشد کافی است. (همان: ۶۳).

همچنین از دیگر عوامل فرهنگی که می‌توانسته در نوع چیدمان صحنه بر عکاس قاجاری تأثیر داشته باشد از هنرنمایشی نام برد. آماده‌سازی صحنه در هنرنمایشی تا حدودی شبیه به آماده‌سازی فضا در عکاسی است. در سنت نمایشی اروپا با چیدمان صحنه و بکار بردن وسایل گوناگون، تلاشی برای القاء زمان و مکان دیگر شده ولی در سنت نمایشی ایران چنین دیده نمی‌شود. اساس نمایش‌های سنتی (تعزیه و نقالی) در ایران بر تصور بنا بوده و صحنه نمایش عبارت از گوشه دیوار و یا دایره‌ای در میان جمعیت بوده است. بازیگر با برداشتن چند قدم، از سرزمینی به سرزمین دیگر رفته و با حرکت چوبی که در دست داشته در فضا، رودخانه و یا جای معینی را ترسیم و موقعیت مکانی تازه‌ای را ایجاد می‌کرده است. این قضایا برای ذهن تصویرساز تماشاگر ایرانی قابل‌درک و پذیرفتنی بوده است (زارع خلیلی، ۱۳۸۶: ۶۸-۷۳). عکاس قاجاری نیز در چنین جامعه‌ای رشد کرده و بدین ترتیب حافظه‌ی تصویری وی با دکور بیگانه بوده است. هدف عکاس قاجاری از بکار بردن عنصر پس‌زمینه تزیین صحنه به روش درک شده از سوی جامعه‌ی خود بوده است.

درنهایت می‌توان به این قضیه اشاره کرد که عکس‌هایی که امروزه از دوره قاجار مشاهده می‌شود چاپ مجدد از روی شیشه‌ها و نگاتیوهای موجود است[۱۵]. در این عکس‌ها حاشیه‌ها و دورهای زائد به‌وفور دیده می‌شوند (تصویر ۱۰). پژوهشگر چند نمونه از عکس‌های موجود در آلبوم‌های اصلی کاخ گلستان را مشاهده کرده و حاشیه زائدی را که درباز چاپ تصاویر وجود دارد را به این شدت نیافته است. در سال‌های آغازین پیدایش عکاسی[۱۶]، عکس‌ها بر روی مقواهای رنگی ضخیم و یا در قاب‌های بیضی و دایره شکل که به پیروی از قاب‌های نقاشی انجام می‌گرفت ارائه می‌شده است (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۷). بر این مبنا ممکن است عکاس از قصد مقداری از فضای اطراف پس‌زمینه را در کادر جای‌داده تا قسمت‌های اضافی به زیر قاب پنهان شود نه قسمت‌های اصلی عکس (معصومی، ۱۳۹۲: ۶۷).

نتیجه

هر اجتماع فرهنگی در هر گوشه‌ای از جهان در چهارچوب و الگوی خاصی در برابر پدیده‌ای نوظهور از خود واکنش نشان می‌دهد که این امر او را از اجتماع‌های فرهنگی دیگر متمایز می‌سازد. البته تفاوت جوامع بشری در الگوهای فرهنگی، دلیل برتری یک الگو بر الگوی دیگر نیست. پدیده‌ی نوظهور عکاسی در جامعه‌ی ایرانی بر طبق الگوهای خاصی که برای تزئین و پوشش فضا در ذهن اعضایش وجود داشت، رشد و نمو کرده است. بامطالعه نقاشی سه دوره اواخر صفویه، زند و دوره قاجار می‌توان گفت پیشینه تصویری عکاس ایرانی مملو از نگاره‌های ایرانی بوده که در پیش‌زمینه به شکل چیدمانی از اشیاء مختلف چون ساعت، کتاب، جام می و ظروف پر از میوه و شیرینی به نمایش گذاشته‌شده است. در حافظه بصری عکاس قاجاری، در جای‌جای نقاشی ایرانی پس‌زمینه به شکل گلچه‌های کوچکی که نه باهدف پوشاندن کامل زمینه، بلکه جهت تزئین پرداخته‌شده، نقش بسته است. در ذهن وی خانه‌های ایرانی همانند منازل اروپایی سرتاسر با کاغذدیواری پوشانده نشده، بلکه با مختصر گچ‌بری و آینه‌کاری تزیین گردیده است. به همین سبب عکاس ایرانی در تمهیدات پس‌زمینه عکاس‌ها تمایلی به پوشاندن کامل فضا نداشته و حس زیبایی‌شناسی درک شده وی از محیط اطراف، عکاس را به تزیین مختصری در پس‌زمینه وامی‌دارد. همواره اساتید و هنرمندان ایران از ادوار گذشته درصدد کسب اطلاع و استفاده از ایده‌های خارجی بوده و هستند، ولی هیچ‌گاه دست‌بسته مقابل این ایده‌ها تسلیم نشده‌اند بلکه آن‌ها را با اوضاع طبیعی و اجتماعی ایران تطبیق داده و عمل بومی‌سازی انجام داده‌اند. می‌توان گفت چیدمان بکار رفته در پیش‌زمینه و پس‌زمینه عکس‌های دوره قاجار قبل از مشروطه، آمیخته‌ای از ترکیب‌بندی ایرانی و اروپایی است که در نوع خود سبکی کاملاً ایرانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱- Willem M.Floor
۲- A. Sevruguin
۳- Aaron; Scharf

۴- سرآغاز عکاسی در ایران، نوشته‌ی دانا استاین ابتدا در سال ۱۹۸۳ به‌صورت مقاله‌ای تحت عنوان مذکور منتشر شد. استاین در مقاله‌ی خود بیشتر متکی به آثار و نوشته‌های برجای‌مانده از عکاسان اروپایی خصوصاً ایتالیایی‌ها است که در دوره‌ی قاجار به ایران آمده بودند. وی همچنین تعدادی از عکس‌های فهرست آلبوم‌های کتابخانه‌ی سلطنتی آتابای را در مقاله خود جای‌داده است. این مقاله در سال ۱۳۶۸ توسط ابراهیم هاشمی ترجمه و توضیحات ارزشمندی بدان اضافه گردید و به‌صورت کتابی به چاپ رسید.

۵-طهماسب‌پور در کتاب ارزنده ناصرالدین، شاه عکاس در رابطه با عنصر پس‌زمینه، عملکرد عکاس ایرانی را دلالتی بر بکر بودن فضای ذهنی و پیش‌زمینه‌های تصویری‌اش می‌داند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۱۶۵).

۶-Sheila R; Canby

۷- با طلوع مشروطیت در ایران گرایش به عکاسی خبری بعد خاصی یافت (تاسک، ۱۳۸۵: ۳۷). این قضیه موجب تحول عکاسی دوره مشروطه و بعدازآن نسبت به عکاسی دهه‌های نخستین ظهور این پدیده گردید. بدین‌جهت نگارنده در مقاله حاضر در تحلیل عکس‌ها تأکید برعکس‌های دوره قاجار قبل از مشروطه دارد.

۸- Naturalism(طبیعت‌گرا)

۹- در سده‌ی یازدهم، دورانی جدید در تاریخ نقاشی ایران آغاز شد که تا اواخر سده‌ی سیزدهم هجری قمری ادامه یافت. در این دوران شاهد انواع الگوبرداری‌های ناقص از نقاشی طبیعت‌گرای اروپا هستیم که اصطلاح فرنگی سازی در این مورد مصداق کامل دارد (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

۱۰- Lawrence Bynton

۱۱- Brian; Coe

۱۲-Pictorialism

۱۳-Background

۱۴- برای مثال در کتاب ناصرالدین‌شاه عکاس، ناصرالدین‌شاه به‌عنوان یکی از عکاسان اولیه نامبرده می‌شود که در زمینه‌های هنری گوناگون چون نویسندگی، طراحی، شعر سرایی و نقاشی توانمند بوده است (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۱۸).

۱۵- مانند عکس‌هایی که در آلبوم خانه کاخ گلستان به پژوهشگران ارائه می‌شود.

۱۶-داگرئوتیپ اولین فرآیند عمده در عکاسی بوده که تنها یک نسخه از هر تصویر را ارائه می‌داده است. عدم امکان تولید و تکثیر عکس در این روش موجب تلاش افراد در نگهداری و مراقبت ازاین‌گونه تصاویر شد و به پیروی از سنت نقاشی داگرئوتیپ‌ها درون قالب‌های چرمی یا فلزی همراه با تزیینات ویژه قرار داده می‌شدند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۶). اولین عکس‌برداری به شیوه داگروتیپ در ایران ۱۲۵۸ ق/ ۱۸۴۲ م به دست بیکلای پاولف ۱۷ روسی در اواخر سلطنت محمدشاه صورت گرفت (ستاری، ۱۳۸۵: ۵). بافاصله‌ی کمی از وی ژول ریشار۱۸ فرانسوی با روش چاپ نقره‌ای [داگروتیپ] عکس انداخت (استاین، ۱۳۶۸: ۱۶). بعد از داگرئوتیپ روش کالوتیپ ۱۹ در عکاسی را فاکس تالبوت ۲۰ در سال ۵۶-۱۲۵۵ هـ ق / ۱۸۴۱ م معرفی کرد. تصویر حاصله از روش کالوتیپ بر روی کاغذ حساس آغشته به ترکیبات نقره پدید می‌آمد و منفی بود و از روی نسخه منفی برای دست یافتن به تصویر مثبت کنتاکت تهیه می‌شد و این یعنی قابلیت تکثیر عکس (تاسک، ۱۳۸۵: ۴). در ایران نیز پس از داگرئوتیپ با شیوه کالوتیپ بر می‌خوریم. لوئیچی پشه ۲۱ برای نخستین بار در ایران در سال ۷۵-۱۲۷۴ هـ ق/ ۱۸۵۸ م با این روش عکاسی نمود (ذکاء، ۱۳۸۸: ۲۲).

۱۷-Nikolai Pavlov

۱۸-Jules Richard

۱۹-Calotype

۲۰-Fox Talbot

۲۱-Luigi Pesce

منابع

-آژند، یعقوب (۱۳۸۹). ***نگارگری ایران***، جلد ۲، تهران: انتشارات سمت.

-آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۶). ***«ترکیب‌بندی افقی در نگارگری مکتب شیراز»***، مجله هنر و معماری، شماره ۵، صص ۳۸-۳۹.

-استاین، دانا (۱۳۶۸). ***سرآغاز عکاسی در ایران***؛ ترجمه‌ی: هاشم ابراهیمی. تهران: انتشارات اسپرک.
-اسکار چیا، جان ربرتو (۱۳۶۷). ***هنر صفوی زند قاجار***؛ ترجمه‌ی: یعقوب آژند، تهران.
-افشار، ایرج (۱۳۷۱). ***گنجینه عکس‌های ایران همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران***. تهران: انتشارات فرهنگ.
-افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴). ***هنرمند ایرانی و مدرنیسم***. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
-بینتون، لورنس و دیگران (۱۳۶۷). ***سیر تاریخ نقاشی ایران***؛ ترجمه‌ی: محمد ایرانمنش، تهران: انتشارات امیرکبیر.
-پاکباز، رویین (۱۳۸۷). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
-تاسک، پطر (۱۳۸۵). ***سیر تحول عکاسی***؛ ترجمه‌ی: محمد ستاری، تهران: انتشارات سمت.
-تعمیدی، فاطمه؛ طائب، فاطمه (۱۳۷۴). ***خانه‌های قدیمی، یادهای جمعی ما***، تهران: انتشارات سروش.
-جلالی، بهمن (۱۳۷۷). ***گنج پنهان***. تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
-خوانساری، شهریار (۱۳۸۵). ***تاریخ تطبیقی عکاسی ایران و جهان***، تهران: انتشارات علم.
-ذکا، یحیی (۱۳۸۸). ***تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
-زارع خلیلی، عباس (۱۳۸۶). ***«نگاه ایرانی، عکس ایرانی»***، گلستان هنر، شماره ۹، صص ۶۸-۷۳.
-طهماسب پور، محمدرضا (۱۳۸۷). ***ناصرالدین‌شاه عکاس***، تهران: انتشارات تاریخ هنر.
-فلور، ویلم و دیگران (۱۳۸۱). ***نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه***؛ ترجمه‌ی: یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
-کن بای، شیلا (۱۳۸۲). ***نقاشی ایرانی***؛ ترجمه‌ی: مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
-کو، برایان و دیگران (۱۳۸۶). ***عکاسان بزرگ جهان***؛ ترجمه‌ی: پیروز سیار، تهران: نشر نی.
-معصومی بدخش، نسرین (۱۳۹۲). ***مبانی ترکیب‌بندی عکاسی دوران قاجار (مطالعه موردی: عکس‌های یادگاری دوره ناصری)***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

References

-Azhand, Y (2010). ***Iranian painting*** volume 2, Samt: Tehran (Text in Persian).
-Ayatulahi, H (2007). "The Horizontal Composition in Shiraz Painting School ", ***HONAR-E MEMARI Journal***, No. 5, pp. 38-39(Text in Persian).
-Afshar, I (1992). ***Treasury of early Iranian photography together with a concise account of how photography was first introduced in Iran.*** Farhang: Tehran (Text in Persian).
-Afshar mohajer, K. (2005). ***Iranian Artist and modernism.*** Tehran: University of the Arts(Text in Persian).
-Binyon, L and others (1971). ***Persian Miniature Painting***; Translator: Iranmanesh, M. Tehran: Amir Kabir (Text in Persian).
-Canby, S. (2003). ***Persian Painting***; Translator: Hosseini, H. Tehran Art University Press (Text in Persian).
-Coe, B & other (2007). ***Les Grands Photographes et Leur Technique***; Translator: Sayar, P. Tehran: Ney(Text in Persian).
-Floor, W, & et al.(2002). ***Art and artists in Qajar Persia***, Translator : Azhand, Y. Tehran: Ill Shahsavan Baghdady (Text in Persian).
-Jalali, B. (1998). ***Hidden Treasure***. Tehran: Iran Cultural Studies (Text in Persian).
- Khansari, Sh. (2006). ***Comparative History of Photography in World and Iran***, Tehran: Elm (Text in Persian).
-Masoumi badakhsh, N.(2013). ***Basics of Photography Composition During Qajar Period (Case Study: Taking photos of Nazareth)***. Master thesis, Faculty of Arts, University of Madras(Text in Persian).
-Pakbaz, R (2008). ***Iran paintings from ancient times until today***. Tehran: zarin and simin(Text in Persian).
- Stein, D. (1989). ***Early photography in Iran***; Translation: Ibrahimi, H, Esparak: Tehran (Text in Persian).
-Scarcia، G. R.(1988). ***Safavid, Zand, Qajar art*** (present book is a translation from Safavid and Qajar part

of the book Encyclopedia of the world of art), Translator: Azhand, A. Tehran (Text in Persian).
-Tausk, P. (2006). ***History and Evolution of Photography***; Translator: Satari, M. Tehran: Samt (Text in Persian).
-Tamidi, F; Taeb, F. (1995). ***Old Houses, Our Collective Memories***, Tehran: Soroush(Text in Persian).
Tahmasb Pour, M. R., (2008). ***Naser al-Din Shah: The Photographer***, Tehran: Tarikhe Honar (Text in Persian).
-Zoka, Y. (2009). ***History of Photography and Pioneer Photographers Of Iran***, Tehran: Elmifarhangi (Text in Persian).
-Zare Khalili, A. (2007). ***"Iranian Look, Iranian Photo"***, Golestan Art, No. 9, pp. 68-73(Text in Persian).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Influences of Painting Basics and Cultural Factors in Type of Background's and Foreground's Composition in Photography of Qajar Era[1]

R. Afhami [2]
N. Masoumi[3]

Received:2014.6.26
Accepted:2015.11.2

Abstract

Photography entered Iran with a time difference of three years after its invention in Europe, at the time of Qajar dynasty (1842 A.D. / 1258 A.H.) and grew with the growth of this dynasty. Photography needed a proper context at the beginning of its invention and due to its similarity to the painting it used principals and details of western painting. The main hypothesis of present paper is that this effectiveness model has been repeated in Iran and we can witness effects of Persian painting in foreground and background of photographs of Qajar era. We can also claim that composition of photography set in Qajar dynasty was affected by the culture of society which was growing in it. Present paper aims to determine effective roots of painting ad culture on type of background and foreground composition in photographs taken during Qajar era before Mashrute (constitution period) (1904 A.D. / 1322 A.H.).

Therefore we have studied the type of composition in foreground and background of Persian painting and a number of photographs taken during of «Naseraldin Shah Qajar» time period. Present research is descriptive - analytical. Library and field resources were used to gather data.

Result indicate that composition used in photography of Qajar era before Mashrute (constitution period) was a mixture of Iranian traditional composition and European composition; which could be considered as a completely Iranian style.

Key words: Qajar Photography, Background, Foreground, Composition, Persian Painting, Culture.

1. DOI: 10.22051/jjh.2017.150.
2. Associate Professor of Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modarres University Afhami@modares.ac.ir
3. Master of Art Research, nasrin.masoumi_b@yahoo.com