عباس زارع خلیلی

نگاه ایرانی، عکس ایرانی

بررسی «زمینه» در عکسهای دورهٔ قاجار

گرچه دربارهٔ عکاسی ایران در دورهٔ قاجاریان تحقیقات مناسبی انجام شده است، به واسطهٔ فراوانی عکسهای به‌جامانده می‌توان از منظرهای مختلفی به آنها نگاه کرد؛ به‌خصوص اگر نظرگاه خود را به مسیر تاریخی ماجرا و کشف جنبه‌های مستند محدود نکنیم و به تحلیل عکسها نیز بپردازیم.[1]

انگیزهٔ اصلی من در این نوشته بررسی عکسهایی از آلبوم‌خانهٔ کاخ‌موزهٔ گلستان است که برخی از آنها در کتاب *گنج پیدا* چاپ شده است. در بسیاری از عکسهای این مجموعه، از پارچه و نقاشی و قالی و عناصر دیگر در زمینهٔ عکس به نحوی استفاده شده که با «زمینه» در سنت عکاسان غربی تفاوت دارد. آیا به‌راحتی می‌توان طرز استفاده از زمینه را در عکاسی این دوره به سهل‌انگاری عکاس یا بی‌بهرگی‌اش از مهارت فنی نسبت داد؟ بررسی علل این رویکرد در به‌کارگیری زمینه هدف این نوشته است.

«زمینه» معادل کلمهٔ فرانسوی فون[1] و کلمهٔ انگلیسی بک‌گراند است[2] و در عکاسی معمولاً به پرده‌ای رنگ‌شده و نقاشی‌شده اطلاق می شود که پشت موضوع اصلی قرار می گیرد. هدف از به‌کارگیری زمینه در سنت تصویری و نمایشی غربی جداسازی زمانی و مکانی موضوع و قرار دادن آن در صحنه‌ای ویژه است. زمانی که صحنه‌پردازی از حالت دوبعدی خارج می‌شود و اشیا و لوازمی نیز به زمینهٔ نمایش اضافه می‌شود، از واژهٔ چشم‌انداز و یا دکور[3] استفاده می‌کنند.

بررسی عکسهای ایرانی از لحاظ زمینه می‌تواند به مطالعات دامنه‌دار و جذابی منتهی شود اشیا و لوازم زمینه و طرز قرارگیری آنها در صحنه یا روشهای ابداعی برخی عکاسان در این باره را در برگیرد. در این مجال کوتاه، مفهوم زمینه در سنت تصویری ایرانی را محور می‌کنیم. قبل از آن، گذری اجمالی از منظر تاریخی به عکاسی قاجار ضروری است.

اولین دوربین عکاسی که به ایران وارد شد هدیهٔ تزار روس به محمدشاه بود (۱۸۴۴). ژول ریشار[4] که معلم زبان انگلیسی و فرانسوی بود، و قاسم‌میرزا[2] اولین کسانی بودند که در دربار به عکاسی پرداختند.[4] این زمانی بود که فقط پنج سال از ثبت اختراع دوربین عکاسی در آکادمی علوم فرانسه گذشته بود (۱۸۳۹).

از دورهٔ قاجار عکسهای بسیاری به دست ما رسیده که اسناد مهمی برای مطالعات فرهنگی و اجتماعی است. اما از این گذشته، می‌توان این عکسها را از نظر بصری تحلیل کرد و به جنبه‌هایی از ذوق عکاسان آنها و جامعهٔ ایرانی در آن زمان پی برد. با بررسی این عکسها، معلوم می‌شود که در بسیاری از آنها، «زمینهٔ» عکس مطابق با قواعد متداول عکاسی تنظیم نشده است. با داوری شتاب‌زده، ممکن است این بی‌قاعدگی ظاهری را به بی‌مهارتی عکاسی نسبت دهیم؛ اما با تأمل بیشتر درمی‌یابیم که این‌گونه زمینه‌ها تعمدی و مطابق با ذائقهٔ ایرانی و مشابه تلقی ایرانیان از صحنه در هنرهای نمایشی است. ایرانیان در تعزیه صحنه را از زندگی واقعی جدا نمی‌کردند. چنین تمایلی در عکاسی و انتخاب زمینهٔ آن نیز به ظهور رسید. از این رو، این گونه عکسها را باید ایرانی‌ترین عکسها در تاریخ عکاسی ایران شمرد.

(1) fond
(2) background
(3) décor
(4) Jules Richard (1816-1891)

پدیدهٔ عکاسی در جامعه‌ای حضور پیدا کرد که قشریان به نحوی بی‌سابقه در ساختار حکومت نفوذ کرده بودند و به هر پدیدهٔ تازه‌ای که از خارج ــ در اصطلاح رایج آن زمان از طرف «کافر و اجنبی» ــ وارد می‌شد به دیدهٔ شک و تردید می‌نگریستند. دوربین عکاسی در دربار حضور یافت و مثل بسیاری از پدیده‌هایی که احتمال می‌رفت قشریان آن را طرد کنند، فقط در تالارها و اتاقها و حیاطهای کاخ شاه به کار رفت.

عکاسی که در جوامع صنعتی چون نماد دنیای مدرن و حضور فردیت هنرمند جلوه‌گر شده بود، مدتها در اندرونی و چهاردیواری درباریان قاجار محصور ماند و مردمی نشد. بساط حکومت استبدادی و مطلق چنان در تمام این سرزمین حضور پیدا کرده بود که برای جامعه چیزی جز بیماری و فقر و یأس و ترس نمانده بود. پیامد این وضع شکل نگرفتن طبقهٔ متوسط بود. در غیاب طبقهٔ متوسط، طبیعی بود که ارتباطات و وسایل ارتباط جمعی معنی و کارکرد خود را از دست بدهد. به همین علت، عکاسی تا مدتهای طولانی در میان چهاردیواریها ماند و ثبت چهره مهم‌ترین نقش عکاس ایرانی شد.

بر اثر خوش اقبالی یا حسن تصادف بود که عکاسی در دربار قاجار جدی گرفته شد؛ وگرنه این پدیده نیز ممکن بود مثل خیلی از جریانات و پدیده‌های هم‌زمان، دستخوش فراموشی یا بی‌مهری شود. علت این اقبال را می توان در مسحوری چهارمین پادشاه قاجار به عکاسی خلاصه کرد. ناصرالدین‌شاه (حك۱۲۶۴ـ۱۳۱۳ق/ ۱۸۴۸ـ ۱۸۹۸م)، که پس از محمدشاه به سلطنت رسید، از همان دوران جوانی با پدیدهٔ عکاسی آشنا شده بود. حاصل شیفتگی او به عکاسی رواج این پدیده در دربار بود؛ چنان‌که امر به تأسیس «عکاس‌خانهٔ همایونی» کرد که نتیجهٔ آن تربیت عکاسان درباری و همچنین عکاسی از کاخها، سفرها، مراسم شکار، و عملهٔ دربار بود. خود او نیز عکسهای فراوانی از خود و اطرافیانش گرفت. عکاسی را در دربار ناصرالدین‌شاه تا به آن اندازه جدی گرفتند که چون یکی از صنایع در دارالفنون تعلیم داده می‌شد.

گنجینهٔ عکسهای دورهٔ ناصری که در موزهٔ کاخ گلستان در جایگاهی ویژه به نام آلبوم‌خانه نگهداری می‌شود و شامل بیش از چهل‌هزار قطعه عکس است، به منزلهٔ یکی از مجموعه‌های معتبر عکاسی در قرن نوزدهم شهرتی جهانی دارد. بی‌شک وجود این گنجینه بر درایت و شعور ناصرالدین‌شاه دلالت می‌کند که اهمیت عکاسی را فهمیده بود. ذوق و شوق فردی او در اهمیت دادن به عکاسی، باعث شد که هم اکنون از دورهٔ قاجار شناخت مناسب‌تری داشته باشیم. جنبهٔ استنادی این عکسها می‌تواند مبنای بسیاری از تحقیقات علوم اجتماعی و سیاسی قرار گیرد. اگر آسیبهای پیوستهٔ اجتماعی و دگرگونیهای عمیق سیاسی یکی پس از دیگری بروز نمی‌کرد، مسلماً این آرشیو کامل‌تر و گران‌بهاتر بود.

◆

عکاسی، همانند بسیاری از پدیده‌هایی که در طول قرن نوزدهم در اروپا به‌وجود آمد، با فرهنگ بورژوازی تکامل یافته بود؛ فرهنگ تازه‌ای که به‌واسطهٔ تغییرات فکری و رشد عظیم اقتصادی ناشی از تسلط فرهنگ سرمایه‌داری، طبقهٔ متوسط را که شاخص زندگی مدرن است توسعه می‌داد. طبقهٔ متوسط به دنبال امکاناتی بود تا هر اندازه بیشتر از عکاسی بهره ببرد. به همین سبب، تنها ده سال پس از اختراع عکاسی، این هنر در جامعهٔ غربی فراگیر شد و بیشتر از هر پدیدهٔ دیگر تا آن زمان، خاستگاه مردمی پیدا کرد. توان اقتصادی طبقهٔ متوسط، رشد مفاهیم شهروندی و توسعهٔ ارتباطات و رسانه‌ها، از علل فراگیری عکاسی بود. همین جریان، یعنی مردمی شدن پدیدهٔ عکاسی، در ایران، به سبب شکل گرفتن طبقهٔ متوسط و تفاوت ساختاری با اروپا در حیطه‌های اجتماعی و اقتصادی، حدود صد سال طول کشید. جامعهٔ ایرانی بایست یک قرن صبر می‌کرد تا بتواند از مواهب عکاسی، چه در قالب هنر و چه رسانه، استفاده کند. اگر ورود عکاسی به ایران را در ابتدای نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در نظر بگیریم، تا یک قرن پس از آن، یعنی دههٔ پنجاه قرن بیستم، عکاسی در جامعهٔ ایرانی همچنان پدیده‌ای تجملی و تزیینی تلقی می‌گردید و مردمی نشد.

به مدد ثبات و آرامش نسبی که در دورهٔ فتح‌علی‌شاه تا آخر دورهٔ ناصرالدین‌شاه بر کشور حاکم بود، شاهان قاجار فرصت یافته بودند تا از فعالیتهای هنری حمایت و هنرمندان را تشویق کنند. نمایشهای مردمی مثل تعزیه، یا هنرهای نمایشی از قبیل بقال‌بازی و روحوضی اعتباری

ت ۱. (راست)
مظفرالدین‌شاه، مأخذ:
جلالی، *گنج پیدا*

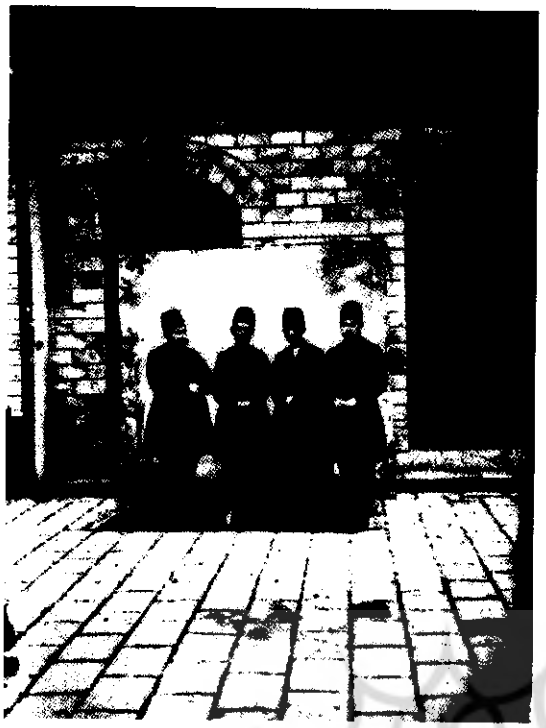
ت ۲. (چپ)
خواجه‌باشی، مأخذ:
جلالی، *گنج پیدا*

ویژه یافت. طی سه سفری که ناصرالدین‌شاه به فرنگ کرد، اهمیت هنرهای نمایشی را دریافت با اثر پذیرفتن از بنای آلبرت هال در لندن، فرمان ایجاد بنای تکیهٔ دولت با گنجایش بیست‌هزار نفر را صادر کرد.

در این دوره که امکان ارتباط با دنیای غربی مهیا شد، گونه‌های متفاوتی از هنرهای ایرانی پدیدار گشت. مهم‌ترین ویژگی هنرهای بصری دورهٔ قاجار این بود که مانند تمام مظاهر اجتماعی و فرهنگی آن دوره، نه کاملاً ایرانی و نه کاملاً اروپایی، بلکه دورگه (هیبرید) بود؛ یعنی همچنان‌که ویژگیهایی از هنر سنتی خود را حفظ کرده بود، اثرهایی نیز از هنر غربی پذیرفته بود. مثلاً در این دوره، مفهوم پرسپکتیو یا بُعدنمایی تا حدودی در نگارگری وارد شد، ولی خصوصیات نگارگری ایرانی در قلم‌گیریها و کاربرد رنگهای خالص همچنان حفظ می‌شد. در هنر قاجار، ویژگیهای متضاد سبکی، به‌ویژه از آن جهت که به دو نظام تجسمی مشخص و قانونمند تعلق دارند، در پیوستگی با هم، به یک مکتب منسجم دورگه شکل می‌دهند. هنرمندان آن دوره به مقتضای فرهنگ ایرانی، تا اندازه‌ای هنوز بر این گونه عمل می‌کردند که فرهنگ بیرونی را در خود مستحیل سازند، نه خویشتن را در آن؛ و این از ارزشمندترین رویکردهای هنر قاجار است. تغییر ناگهان عالم هنر و ناخودآگاه هنرمند، امری محال است و شرایط و زمان بسیار زیاد می‌طلبد.

در دوران قاجار چیزی ناخودآگاه در آثار هنری رخ داد و آن یافتنِ ناخودآگاهِ وجهی بود در عالم انسانی که در حال تغییر بود. گرچه این تغییر به انگیزهٔ جبر قدرتمند زمان بر او تحمیل می‌شد، اما احساس خطر از دست دادن گوشهٔ دنجی که در تمام ادوار تاریخ داشته است را به او گوشزد می‌کرد. در واقع، این تغییر عالم هنوز انسان آن زمان را چون انسان امروزی ایرانی در دورهٔ فترت مطلق قرار نداده بود. هنرمند عصر قاجار در وضعی بینابین قرار داشت که در آثارش این تغییر عالم خود را همچون میراثی که هنوز دوستش می‌داشت در گنجه‌ای پنهان می‌نمود، بر نقش پارچه‌ای محفوظ می‌داشت و در عمل نقاشی همچون یک تصویر بیرون از شرایط خود، در چهارچوبهٔ پنجره یا قاب و قلمدانی محصورش می‌کرد.[۵]

و یا در نمایش اگر به‌جای فرش، که به‌جز حدود صحنه، معرف هیچ چیزی نبود، «دورنما» باب شد، نشان‌دهندهٔ زمان و مکان دقیقی نبود؛ طرحی کلی بود از زمینهٔ نمایش که اغلب هم با تغییر صحنه تغییر نمی‌کرد. به هر طریق، گفتگوی هنرمندان ایرانی آن عصر با غرب تا حدودی بر اساس اصالت طرفین صورت می‌گرفت. هنرمند دوران



ت۳. (راست) گروهی از عملهٔ خلوت، مأخذ: جلالی، *گنج پیدا*

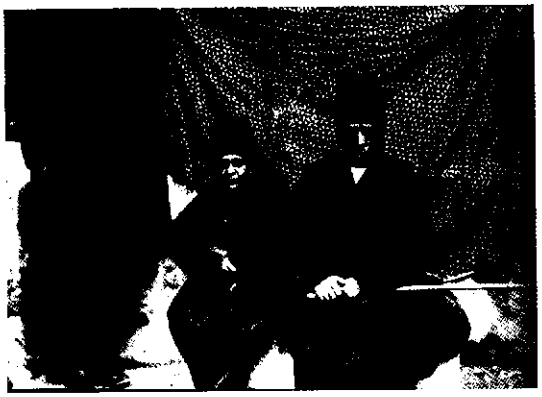
ت۴. (چپ) گروهی از درباریان، مأخذ: جلالی، *گنج پیدا*

قاجار هنوز با آگاهی کامل به این وادی قدم ننهاده بود که عالم او مابین دو دنیایی واقع شود که سخت یکدیگر را نفی می‌کنند. او توانسته بود نوعی هم‌زبانی با غرب برقرار کند. این هم‌زبانی در هنر قاجار راههای زیادی را باید طی می کرد تا به مرزهای قطع پیوند تاریخی فرهنگ ایرانی با ناخودآگاه قومی‌اش نزدیک شود. تغییراتی که در ظاهر آثار هنری از این زمان به بعد مشاهده شد گسستن از ساحت ملکوتی و نزول به درون کادرهاست.

عکاسی به منزلهٔ پدیده‌ای غربی وقتی به دنیای ایرانی وارد شد، همان قواعد دوگانه و دورگهٔ عصر قاجار بر آن حاکم گشت؛ یعنی در همان زمان که قواعد به‌کارگیری و مبانی بصری آن را می‌پذیرفت، الگوهای ذهنی و تاریخی خود را در آن وارد می‌کرد. اولین نشانه‌اش برخورد ذهن ایرانی با دکور و زمینه بود. سابقهٔ ذهن ایرانی دربارهٔ زمینه به نمایشهای ایرانی بازمی‌گشت؛ چه نمایشهایی که نمود مذهبی داشتند، مثل تعزیه، و چه نمایشهایی که بر پایهٔ تقلید برپا می‌شد، پیش از آنکه بر پایهٔ صحنه‌پردازی باشد، بر اساس تصورْ بنا می‌شد. صحنهٔ نمایش عبارت بود از گوشهٔ دیوار و یا دایره‌ای در میان جمعیت. بازی در همهٔ اوضاع و احوال زمانی و مکانی‌ای که تماشاگران ممکن بود با تفاوتهایی درک کنند، می‌توانست اتفاق بیفتد. ذهن ایرانی با دکور بیگانه بود. بر همین اساس، بازیگر با چوب مسیر رودخانه را روی زمین مشخص می‌کرد، یا با برداشتن چند قدم، از سرزمینی به سرزمین دیگر می‌رفت، یا با ترسیم جای معینی در فضا، موقعیت مکانی تازه‌ای ایجاد می‌کرد؛ و اینها برای تماشاگر ایرانی هم پذیرفتنی بود. اگر پارچه یا فرشی در پشت صحنه آویزان بود، به معنای دکور نبود؛ بلکه فقط به معنای وجود و محل و شاید حدود صحنه بود.

وقتی با این نگرش به عکسهای دورهٔ قاجار نظر می‌کنیم، می‌توانیم دریابیم که چرا در عکسهای فراوانی، کاربرد عنصر زمینه با آنچه در عکاسی غرب متداول بوده تفاوت دارد. اگر پارچه یا فرش فقط قسمتی از صحنهٔ عکاسی را پوشانده است، به تجربهٔ ذهنی عکاس از مفهوم زمینهٔ نمایش ایرانی بر می‌گردد، نه به نداشتن مهارت در قاب‌گیری کناره‌های صحنه. زمینه آن‌چنان‌که در غرب به کار می‌رود، نقش جداسازی زمانی و مکانی صحنه را بر عهده دارد؛ اما در فرهنگ نمایشی سنتی ایرانی، برای جداسازی زمانی و مکانی صحنه عمل نمی‌کرده، بلکه چون عنصری تزیینی در صحنه قرار می‌گرفته است.

نکتهٔ درخور توجه اینکه از ابتدای حضور عکاسی در دربار قاجار تا سی سال پس از آن، که اولین



ت۵. (راست) آغامحمد خواجه، آغارضا خواجهٔ مستوفی‌الممالک مأخذ: جلالی، *گنج پیدا*

ت۶. (چپ) مشیرالحکما (حکیم‌الملک بعدی) در حال معاینه است. مأخذ: جلالی، *گنج پیدا*

عکاس‌خانهٔ عمومی به امر ناصرالدین‌شاه افتتاح گردید.[۶] حضور عکاسان خارجی در سمت معلم و نظارتی که اعمال می‌کردند در جهت تعلیم قواعدی بود که خلق تصاویری بر پایهٔ تناسبات و ویژگیهای تصویری غربی را ممکن می‌ساخت. از همین رو، عنصر زمینه نیز در عکاسی این دوره اغلب به همان مفهومی استفاده می‌شد که با معیارهای غربی تطابق داشت. اتفاقاً پس از گسترش نسبی عکاسی و فزونی عکاسان ایرانی، کاربری زمینه به معنای متعارف و غربی‌اش، که جداکنندهٔ زمان و مکان بود، کمرنگ شد و سلیقهٔ ایرانی و ناخوآگاه قومی حضور یافت.

با بررسی عکسهای برجامانده، اگر حالت خاص زمینه در عکسهای این دوره را به بی‌درایتی عکاس یا نداشتن تسلط فنی بر قواعد کاربری زمینه نسبت دهیم، قواعد ذهنی نمایش و زمینه‌های فرهنگی و پیوندهای قومی ایرانی را کنار گذاشته‌ایم و بر اساس معیارهای غربی به داوری آثار پرداخته‌ایم. این داوری بر اساس فترت مطلقی است که از قطع پیوند تاریخی با ناخودآگاه قومی حاصل شده است. دورهٔ قاجار آغاز کمرنگ شدن پیوندهای تاریخی و قومی هنرمند ایرانی است. از همین رو، در آثار این دوره، همچنان‌که واقعیت‌گرایی غربی در حال جلوه‌گری است، هنوز رگه‌هایی از ذهنیت و تجرید ایرانی حضور دارد.

عکاسی دورهٔ قاجار، علاوه بر ارزشهای استنادی و تاریخی‌اش، گویای هم‌نشینی زبان قومی و تاریخی ایرانی با زبان صریح و واقع‌گرای جدید است. از این زاویه، پاره‌ای از عکسهای این دوره را باید ایرانی‌ترین عکسها شمرد؛ چرا که در آنها خاطرهٔ قومی و پیوندهای تاریخی ناخودآگاه عکاس و مخاطب هم‌زمان او، در مقابل اسباب از فرنگ آمده (دوربین عکاسی)، هنوز حضور دارد.

شیوهٔ رایج در هنرهای سنتی تصویری ایرانی، مثل نقاشی، نمایش هم‌زمان و هم‌سطح موضوعات و حوادث بود ــ نادیده گرفتن ترتیب زمانی و از میان بردن بُعد مکانی. در نگارگری، بیننده می‌توانست هم‌زمان بیرون خانه و درون آن را ببیند؛ همچنان‌که تصویر داخل چاه و بیرون آن را. محدودیت کادر و خارج بودن از دایرهٔ دید در ذهن هنرمند ایرانی جایی نداشت.

اگر در تعداد زیادی از عکاسهای دورهٔ قاجار می‌بینیم که در کناره‌های تصویر، افراد یا اشیایی حضور و یا نیمه‌حضوری دارند، به علت سابقهٔ ذهنی و پیوندهای تاریخی و قومی ایرانی با نمایش است. ذهن سنتی ایرانی در خصوص تصویر و نمایش نه مبتنی بر به‌کارگیری زمینه و صحنه‌پردازی، بلکه بر اساس قدرت نقاش یا بازیگر در اجرای نقش و استفاده از ارزشهای مفهومی و پذیرفتهٔ هنرمند و مخاطب بود. لذا صحنه و زمینه، اهمیت چندانی نداشت. بر این اساس بود که در نمایش ایرانی، بازیگر در وسط نمایش به‌آسانی صحنه را ترک می‌کرد مثلاً نفسی تازه می‌کرد یا آبی می‌خورد و دوباره بازمی‌گشت و ادامهٔ داستان را پی می‌گرفت؛ یا فی‌البداهه و خارج از متن داستان، دیالوگی بیان می‌کرد، و یا با همکارش نجوا می‌کرد. بازیگران هرگز قصد نداشتند وقایع را روی صحنه زندگی ببخشند، بلکه تنها زندگی را یادآوری می‌کردند؛ مثلاً اگر هنگام تعویض صحنه مُرده برمی‌خاست و پیش روی همه از جای بازی خارج می‌شد، برای این بود که هم تماشاگران و هم بازیگران به یاد داشته باشند که این نمایش است و بازیگر فقط ادای مردن را درآورده است.

چنین ذهنیت و مرامی بود که عکاس دورهٔ قاجار را قانع می‌کرد که زمینه را محدودهٔ صحنه تلقی نکند و صحنه را گسترده‌تر و یا متفاوت از کاربرد غربی آن در نظر آورد. مثلاً در عکسی که مظفرالدین‌شاه را در حیاط عمارت نشان می‌دهد، وی و زمینهٔ مورد استفاده فقط قسمت کوچکی از عکس را اشغال کرده‌اند و مابقی عبارت است از عمارت و همچنین عملهٔ خلوت که حضور و نیمه‌حضوری دارند؛ گویی صحنهٔ نمایش است و همه (عکاس، بازیگر، بازیگران فرعی، و مخاطب) از این موضوع آگاهی دارند.

◆

هجوم سهمگین مدرنیته به دنیای شرق و مقهور و مبهوت شدن شرق باعث شد که هنرمند ایرانی اتکا به خود را فراموش کند. نتیجه معلوم است: پیش از آنکه چیز تازه‌ای به‌دست آورد، آنچه را داشت به‌سرعت از دست داد. روشنفکران، بدون داشتن شناختی درست، به نفی ارزشهای گذشته پرداختند و برخی واسطه‌ها مظاهر فرهنگ غرب را، بدون درک عمیق مبانی آنها، تبلیغ کردند. غرب که شناختن شرق را از چند قرن پیش آغاز کرده بود، در آنچه گرفت دقت نظری به خرج داد و آن‌را از صافی شخصیت و فکر انتخابی و انتقادی خود گذراند و با روحیه و بینش و مسایل خود تطبیق داد و عاقبت از آن عنصری غربی بیرون آورد؛ اما هنرمند ایرانی پس از دورهٔ قاجار تنها به تقلیدی سطحی و بی‌تصرف از غرب اکتفا کرد. □

پی‌نوشتها:

۱. مقالهٔ رضا شیخ تحت عنوان «ظهور شهروند شاهوار» از این نظر شایان تقدیر است.

۲.معلم زبان فرنگی در دربار قاجار که بعدها مسلمان شد و نام رضا را برای خود انتخاب کرد.

۳. ملک‌قاسم‌میرزا بیست‌وچهارمین پسر فتحعلی‌شاه قاجار و اولین عکاس ایرانی بود. ــ یحیی ذکاء، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، ص۸.

۴. برخی محققان از حضور مهندسی روسی به نام نیکلای پاولوف (Nikolaï Pavlov) و عکس‌برداری وی قبل از افراد یادشده، سخن گفته‌اند.

۵. آریاسب، دادبه، «روح زمان و روح هنر قاجار»، ص۱۰۲.

۶. اولین عکاس‌خانه به سال ۱۸۶۸ در خیابان جبّاخانه و به مدیریت عباس‌علی بیگ دایر شد. ــ طهماسب پور، *ناصرالدین شاه عکاس*.

کتاب‌نامه

بیضایی، بهرام. *نمایش در ایران*، تهران، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۹.

جلالی، بهمن (گردآورنده). *گنج پیدا*، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷.

دادبه، آریاسب. «روح زمان و روح هنر قاجار»، در: *حرفه هنرمند*، (پاییز ۱۳۸۴).

ذکاء، یحیی. *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، تهران، ۱۳۷۹.

شیخ، رضا. «ظهور شهروند شاهوار»، در: *عکس‌نامه*، ش ۱۹، (پاییز ۱۳۸۴).

طهماسب پور، محمدرضا. *ناصرالدین‌شاه عکاس*، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی