# مطالعه تطبیقی عکس‌های مردم‌نگارانه
# آنتوان سوریوگین و نصراله کسرائیان از منظر پسااستعماری*

**بتول مظفری**[**۱]، آزاده مدنی[۲]**

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران
[۲] دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه مدرس، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۶/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی:۹۸/۹/۸)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.4.2.67

## چکیده

پیوند تنگاتنگ میان عکاسی با علم انسان‌شناسی و فرآیند مدرنیته، امری انکارناپذیر است. دوربین عکاسی درعصر پوزیتیویست قرن نوزدهم ظهور کرد. عصری که در آن انسان‌شناسان در پی نظریه تطورگرایی و ظهور قدرت‌های استعماری، برای ثبت عینی و واقع‌گرایانه مردمان جوامع شرقی، نیاز به ابزاری مناسب داشتند. با ورود زودهنگام دوربین عکاسی به ایران، آنتوان خان سوریوگین در زمان قاجار و نصراله کسرائیان در دوران پس از انقلاب اسلامی به مستندنگاری از مردم پرداختند. با مطالعه تطبیقی عکس‌های مردم‌نگارانه این دو عکاس، با رویکردی انسان‌شناسانه و از دو منظر متفاوت، گفتمان شرق‌شناسی و بومی‌گرایی، این پرسش مطرح گردید که این گفتمان‌ها چگونه در آثار این عکاسان بازنمایی می‌شوند. برای پاسخ به این پرسش، از روش توصیفی و تحلیل تطبیقی بهره گرفته ودریافتیم که هردوعکاس در روند ثبت تصویر دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی هستند که در تقابل با فرهنگ اروپایی که در نگاه بیرونی خودش نسبت به پدیده‌ها داشت، مطرح می‌شوند. ما این نگاه را تحت عنوان اگزوتیسم می‌شناسیم. بدین‌معنا که ما با افزودن ایسم به آخر این واژه، آن را از حوزه گفتار عادی جدا و به حیطه‌ی گفتمانی انتقال می‌دهیم و ادعا می‌کنیم که اگزوتیسم نه یک مفهوم، بلکه یک جریان فرهنگی و نوعی شیوه نگاه هست که گفتمان‌هایی را به همراه دارد.

**واژگان کلیدی**

انسان‌شناسی‌تصویری، مدرنیته، شرق‌شناسی، بومی‌گرایی، اگزوتیسم

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نگارنده اول با عنوان «مطالعه تطبیقی عکس‌های مردم‌نگارانه آنتوان سوریوگین و نصراله کسرائیان از منظر پسااستعماری» با راهنمایی نگارنده دوم در رشته عکاسی می‌باشد.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۴۷۴۰۶ ؛ پُست الکترونیک: bitamphoto@gmail.com

## مقدمه

عکاسی در عصر گردآوری اولین دایره‌المعارف‌های امروزی و سفرهای اکتشافی محققان مغرب زمین در اروپا پا به عرصه وجود گذاشت. دنیای غرب تشنه چنین دانشی بود. دانشی که هر کس به دید خودش، درعصر پوزیتیویست[1] قرن نوزده، آن را مفید و مثبت می‌پنداشت. دراین میان عالمان علم انسان‌شناسی نیز از امکانات این وسیله، در جهت پیشبرد اهداف خود بهره بردند. آنان به دنبال ابزاری بودند که بتواند به ثبت بدون جانبداری جهان خارج بپردازد. همین وجه بی‌طرفانه عکاسی موجب شد که انسان‌شناسی را شیفته خودکند که حاصل آن به وجود آمدن زیرشاخه‌ای مستقل در انسان‌شناسی، به نام انسان‌شناسی تصویری[2] است.

«انسان‌شناسی تصویری اصطلاحی است مرکب از دو واژه انسان‌شناسی که به اعتقاد اریک ولف[3] انسانی‌ترین شاخه از علوم انسانی است و واژه تصویرکه نمایندگی حوزه‌های هنری فیلم، سینما و عکس را برعهده دارد. این اصطلاح همچنین دربرگیرنده نوعی تعارض در هم نشینی زیبای این دو واژه است که به دو روش دیدن و درک پدیده‌ها برمی‌گردد، یکی روش علمی و مردم‌شناختی و دیگری روش هنری و زیباشناختی»(خاشعی،۱۳۹۲: ۱۲۶). «دوربین در جهت منافع غرب به ثبت و تعریف مردم استعمارزده مشغول شد. مفاهیمی چون فرمان‌برداری، غریب‌جویی و مردم بدوی مفاهیم عمده‌ای بودند که عکاسان آنها را مستندنگاری و فهرست می‌کردند. عکاس و بیننده‌ی اروپایی از طریق این تصاویر می‌توانست فرادستی خود را حس کند. اروپا را فرهنگ هنجارمی‌انگاشتند و دیگر فرهنگ‌ها را با آن می‌سنجیدند. به خاطر همین دیگربودگی، از آن فرهنگ سلب اختیار و قدرت می‌شد»(ولز، ۱۳۹۲: ۲۸۳).

«کاربرد عکاسی در عرصه‌ی انسان‌شناسی اجتماعی و گزارش‌های مسافران کشورهای استعمارگر اروپا به مستعمره‌ها، موجب جلب توجه به تبعات ایدئولوژیک استفاده از عکاسی برای مشخص کردن تیپ‌های اجتماعی‌ای‌شده است که متفاوت با دیگری تلقی می‌شوند» (همان: ۲۵).

در این میان یکی از مناطقی که از دیرباز مورد توجه اروپائیان بود، منطقه خاورمیانه از جمله ایران بود. همزمانی ورودعکاسی تنها پس از سه سال از اختراع آن در اروپا، توسط دو دولت انگلیس و روسیه به دربار محمدشاه قاجار و شروع روابط با دول بیگانه، موجب گردید تا بار دیگر ایران مورد توجه اذهان غربی قرار گیرد.

«این عکس‌ها که پیشینه تاریخ عکاسی مستند هستند، در آن زمان در سالن‌های ویژه‌ای در نمایشگاه‌های بین‌المللی در معرض دید عموم قرار می‌گرفتند. بسیاری از این غرفه‌ها، متعلق به مستعمرات بود و چون دنیای غرب، مهد انقلاب صنعتی بود، تفاوت فاحش بین مغرب‌زمین و دنیای دگر به وضوح دیده می‌شد. در آن زمان تنها کسی که مسئولیت اشاعه تصویر عکس از ایران را به عهده داشت، آنتوان خان سوریوگین بود»(شیخ، ۱۳۷۸: ۲).

اما در طی سال‌ها و با تغییر حکومت از قاجار به پهلوی، ایران در بازه‌ی نیمه دوم قرن نوزدهم و بیستم ، یک گذار از فرهنگ سنتی، به سمت فرهنگ و جامعه‌ای مدرن را تجربه کرد. این امر یعنی تغییر پارادایم از سنت به مدرنیته، هم تأثیر خود را بر انسان‌شناسی گذاشت و هم بر انسان‌شناسی تصویری که با این علم پیوندی مستقیم دارد و موجب گردید که فصل جدیدی از عکاسی مردم‌نگارانه در ایران گشوده شود. فصلی که در آن، تصاویر قوم‌نگارانه‌ی جدیدی، از زوایه‌ای متفاوت با گذشته و براساس اهدافی کاملاً مغایر گرفته و ارائه گردید. در این پژوهش، نگارنده سعی برآن دارد تا به مطالعه‌تأثیراین تغییرات بر عکس‌های مردم‌نگارانه ایران با رویکردی انسان‌شناسانه که نسبت به این نوع عکاسی اتخاذ می‌شود و از دو منظر متفاوت‌یعنی شرق‌شناسی و بومی‌گرایی که هر دو مربوط به حوزه مطالعات پسا استعماری هستند، بپردازد. این امر نیز از طریق قیاس آثار دو عکاس برجسته به نام‌های آنتوان خان سوریوگین و نصراله کسرائیان، صورت می‌گیرد.

### پیشینه تحقیق

«نگاهی به تصویر دیگری در انسان‌شناسی» نوشته مهرداد عربستانی که در مجله خیال در سال ۱۳۸۵ به چاپ رسیده است. در این مقاله به بررسی دلالت‌های ناشی از نیروهای سیاسی-اجتماعی و معرفت شناختی مؤثر بر پژوهشگر در ساخت تصویر دیگری، در انسان‌شناسی بصری می‌پردازد.

دیانوش اماره، دانشجوی مقطع ارشد دانشکده هنردانشگاه‌الزهرا با راهنمایی دکتر زهرا رهبرنیا، به تحقیقی پرداخته با عنوان «عکاسی پرتره محیطی، کوششی درخدمت پژوهش انسان‌شناسی» که به نقش پرتره‌های محیطی درمطالعات‌انسان‌شناسانه می‌پردازد. دردانشگاه هنر، محقق ناصر محمدی، دانشجوی کارشنای ارشد رشته عکاسی، به راهنمایی دکتر محمدخدادادی مترجم‌زاده، پایان نامه‌ای با عنوان «نقد زیباشناسانه‌ی آلبوم عکس‌های خانوادگی آنتوان سوریوگین با رویکرد فرمالیستی» انجام داده است و به این نتیجه رسیده است که «این مجموعه دارای یک ساختار و سازمان بصری منسجم در قالبی واحد که بیانگر خانواده‌های مختلف و متفاوت دوره قاجار است».

در دانشگاه هنر، فاطمه شریعتی، دانشجوی ارشد رشته عکاسی، به راهنمایی دکتر مهدی مقیم‌نژاد، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی آثار مردم‌نگاری آنتوان‌سوریوگین با آثار آگوست ساندر، عکاس آلمانی» به مطالعه عکس‌های این دو عکاس می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که آثار سوریوگین ارزش عکاسانه و زیبایی‌شناسانه دارد اما آثار آگوست ساندر، ارزشی جامعه شناختی دارد.

**مبانی نظری**

«نظریه پسااستعماری در یک تعریف عام عبارت است از توجه و تأمل در اعتبار، تأثیر و پیامدهای گفتمان و رابطه استعمارگر-مستعمره در همه وجوه، از ژرفای روان تا سیاست و جامعه»(درودی، ۱۳۹۳: ۲۷).

«مطالعات پسااستعماری هم به معنای بازاندیشی در مفهوم استعمار و پیامدهای آن است و هم نگرشی فرهنگی و گفتمانی به مفهوم استعمار دارد. به عبارتی دیگر ادعای اصلی مطالعات پسااستعماری، کشف و روشن‌سازی از سیاست‌های گفتمانی و متنی استعمارگر درکالاهای فرهنگی آن است. از مهم‌ترین روش‌های کار منتقدان پسااستعماری برای تحلیل وضعیت استعمار و پس از آن، به چالش گرفتن کاربست‌های فرهنگی و روشنفکرانه‌ی اروپایی اعم از رمان، شعر، اپرا، نقاشی، زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، تئاتر، سینما و غیره است. کاربست‌هایی که غرب از طریق آنها، عملکرد تاریخی استعمارگری را از زمان پیدایش آن نمادین و بدیهی ساخته، به یاری آنها تشخص یافته و خود را متمایز کرده است. این شیوه‌ی بررسی، به نظریه و نقد پسااستعماری رهنمون شد، نقدی که بر آن است تا راه‌های متنوعی را که قدرت استعماری برای اعمال فشار و تحکم در پیش می‌گیرد را فاش کند. فشارهایی که نه فقط از طریق ستم نژادی، طبقاتی یا جنسیتی در نظام خودکامه‌ی استعماری، که از مسیر ادبیات، هنر و رسانه اعمال می‌شوند، زیرا امکانات خفته و نهفته‌ی ادبیات و هنر با اثرگذاری بر ناخودآگاه مخاطبان، راه را برای استقرار استیلایی نهادینه‌تر و مستحکم‌تر هموار می‌کند»(ساعی، ۱۳۸۵: ۱۳۴).

«گفتمان پسااستعماری مجموعه‌ای از قواعد، رویه‌ها و دیدگاه‌هایی بود که در سرزمین‌های استعماری شکل گرفت و موجب بروز گفتمان شرق‌شناسی گردید. در این گفتمان، هنر شرق به عنوان هنری رمزآلود و نامتعارف، ساخته و پرداخته شد. استعمارگران با استفاده از واژه‌هایی چون بدوی، ساده، عقب‌مانده، پیشاصنعتی برای اشاره به هنر و فرهنگ کشورهای تحت استعمار آنها را به دوره‌ای تبعید می‌کردند که خود پشت سرگذاشته بودند. کشورهای تحت استعمار به ابژه دانش غرب بدل گردیدند»(مریدی، ۱۳۸۹: ۲۰).

ادوارد سعید، منتقد فلسطینی‌تبار آمریکایی در کتاب خود شرق‌شناسی استدلال می‌کند، تصاویری که غرب از شرق ارائه داده است، فارغ از عمدی یا سهوی‌بودن آن، همیشه بخشی از گفتمان ویرانگر بوده است و دانسته یا ندانسته، همواره در خدمت عملکردهای قدرت غرب، ایفای نقش کرده است. از دید سعید، «مشرق‌زمین نه تنها در حکم یکی از ژرف‌ترین و مکررترین تصویرهایی است که اروپائیان از دیگران در ذهن دارند، بلکه یکی از مفاهیمی است که اروپا یا جهان غرب را به صورت مفهوم متقابل یا مغایر مشرق‌زمین در زمینه اندیشه‌ها و خصوصیات و تجربیات تاریخی تعریف می‌کند. مشرق‌زمین بخش جدایی‌ناپذیری از فرهنگ و تمدن مادی است و این بخش را از دیدگاه فرهنگی و حتی از دیدگاه ایدئولوژیک بیان می‌کند و نمودار آن است. در این نقش، شرق‌شناسی در حکم یک طریقه تماس وگفتمان است و در این زمینه از یاری نهادها، واژگان، پژوهش‌ها، تصاویر، نظریه‌ها و حتی دستگاه‌های دیوان‌سالاری استعماری و شیوه‌های استعماری برخوردار است»(سعید، ۱۳۸۶: ۲۰).

البته در نیمه دوم قرن بیستم، دوران استعمار به پایان رسید، اما صورت‌های تازه‌ای از آن مانند تقسیم جهان به اول، دوم و سوم ادامه داشت. از میان همه اندیشمندانی که پس از جنگ جهانی دوم در صفوف روشنفکران جهان سوم قلم زدند، می‌باید فرانتس فانون(۱۹۲۵-۱۹۶۱)، روانپزشک و کوشنده انقلابی اهل جزیره مارتینیک را اصیل‌تر و بی‌نظیر دانست. از بسیاری از جهات می‌توان اعتبار بدعت‌گذاری گفتمان متقابلی را که در اینجا بومی گرایی نامیده‌ایم، به او داد. «کتاب دوزخیان روی زمین فانون، هندسه گفتمان روشنفکر جهان سوم را تغییر داد. برای نخستین بار غرب، و نه فرد بومی، به عنوان دیگری تعریف شد. فانون به این موضوع پرداخت که مردم جهان سوم چگونه می‌توانند از اینکه غرب آنان را از جنبه شناختی مسخر سازد، جلوگیری کنند. فانون با یک سبک شاعرانه نه تنها استعمارگران را متهم می‌سازد، بلکه از استعمارزدگان نیز به این دلیل انتقاد می‌کند که تصویری را که استعمارگران از آنان به عنوان فرودست کشیده‌اند را، درونی ساخته‌اند. به نظر فانون حساس‌ترین لحظه استعمار آنجا رخ می‌دهد که بومی، فروتری خود را می‌پذیرد و لذا به قلع و قمع سنت‌های فکری خود تن در می‌دهد. فانون عقیده داشت که راه بیرون‌آوردن بومیان از ضعف و سترونی و احساس حقارت در برابر غرب نوشتن متقابل است. طریق کسب هویت راستین آن است که در وهله نخست حق روایت‌گری را از راه نوشتن به چنگ آورد. اگر قرار باشد که بومیان از عقده حقارت درونی‌شده خویش رها شوند، باید استراتژی تقلید و مدرنیسم تقلبی نخبگان بومی غرب گرا یا به قول فانون دروغ‌های سفید متحرک را نیز به مبارزه خواند»(بروجردی

از قول فانون، ۱۳۹۶ :۳۲).

«بنابراین بومی‌گرایی را هم در سطح متن و هم در سطح آگاهی سیاسی، باید پاسخی به اروپامداری و استعمار تلقی کرد. بومی‌گرایی یک پدیده مدرن است زیرا پیام آن یعنی خودت باش که آدمی را به اصالت توجه می‌دهد و خود ساخته عصرمدرن است. بومی‌گرایی براساس تفکری که دغدغه هویت دارد، شکل می‌گیرد تا بر چیستی، ویژگی‌ها و نقش فرهنگ بومی در برابر فرهنگ دیگران و جهان‌شمولی آن انگشت تأکید بگذارد. بومی‌گرایی به معنی بازتعریف، بازسازی و بازیابی هویت بومی و محلی خویش است. بومی‌گرایی انسجام اجتماعی و حس تعلق به سرزمین و مردم خویش را تقویت می‌کند. یکی از فاکتورهای هرگونه توسعه و مشارکت اجتماعی و اقتصادی این است که مردم به سرزمین محل زندگی خویش علاقه‌مند باشند و منافع آن را رعایت کنند. هویت بومی یک هویت مدرن اما برپایه سنت و فرهنگ محلی است که می‌تواند در رشد این حس تعلق به کار گرفته شود. عنوان مدرن که اولین‌بار در مباحث جامعه‌شناسی قرن نوزدهم مطرح شد، به قصد ایجاد تمایز میان عصر حاضر و عصر پیشین بود که دوره‌ی قدیم نامیده می‌شد. متخصصان همواره بر سر زمان دقیق شروع دوره‌ی مدرن و نحوه‌ی تشخیص مدرن از غیرمدرن اختلاف داشته‌اند. هربار که مورخان به بررسی این مسأله می‌پردازند، ظاهرا دوره‌ی مدرن زمان زودتری آغاز می‌شود.اما معمولا عصرمدرن را با عصر روشنگری اروپا که تقریبا از میانه‌ی قرن هجدهم آغاز شد، مرتبط می‌دانند»(کلیگز، ۱۳۹۴: ۲۳۳).

«روشنگری با پدیدآوردن مدرنیته، به انقلاب صنعتی انجامید و در نتیجه آن، برنامه‌ی استعمار، قوتی بی‌سابقه یافت. برنامه‌ی روشنگری، فلسفه‌ها و رشته‌های علمی مختلفی را ایجاد کرد. رشته‌های علمی نظیر انسان‌شناسی و شرق‌شناسی. علم اول به شناخت جوامع بومی اولیه‌ای می‌پرداخت که از نظر اروپایی‌ها هیچ سامان مشخصی نداشتند وعلم دوم نیز به حوزه‌هایی می‌پرداخت که سامان سیاسی داشتند اما غیراروپایی بودند، نظیر چین، مصر و ایران. این دو دسته علم، مخصوصاً انسان‌شناسی بیشترین خدمت را به برنامه‌های استعماری کردند. رشته‌هایی نظیر انسان‌شناسی، با ساختن ایدئولوژیک دیگری که باید ابژه برای تحقیق غربی‌ها می‌شد، نقشی بی‌بدیل در تثبیت این نوع از نظام‌های دانش و حقیقت ایفا کردند»(توهیو ای اسمیت، ۱۳۹۴: ۱۰).

در این میان دیگربودگی از آنجا که در خود گفتمانی در آن واحد هم خودمحوربینانه(قوم‌مدارانه) را حمل می‌کرد و هم گفتمانی بیگانه‌گرا[۴] را و همچنین به این دلیل که نظریه حاکم برآن کاملاً نظریه‌ای تطوری بود، در واقع حامل گفتمان مدرن نیز بود. در واقع آنچه بیش از هر چیز این گفتمان را نشان می‌داد، رویکرد بیگانه‌گرا بود. یعنی تعریف دیگربودگی در عجیب‌و غریب‌بودگی، در تفاوتی که دیگری را در نهایت به چیزی خاص بدل می‌کند که می‌تواند همچون شیئی غریب بر آن مطالعه کرد»(فکوهی،۱۵:۱۳۸۵).

**روش تحقیق**

این تحقیق از لحاظ هدف کاربردی است که با روش توصیفی و تحلیل تطبیقی انجام گرفته است. انتخاب این روش به دلیل همپوشانی است که این تحلیل با تمامی مضامین مطرح‌شده در بخش ادبیات پژوهش نظیر مردم نگاری، پسااستعماری، شرق‌شناسی، بومی‌گرایی و نگاه اگزوتیک دارد و آن مسأله‌مندی «فرهنگ» است.

«تحلیل تطبیقی به معنای توصیف و تبیین مشابهت‌ها و تفاوت‌های شرایط یا پیامدها در بین واحدهای اجتماعی بزرگ مقیاس مانند مناطق، ملت‌ها، جوامع و فرهنگ‌هاست. این تحلیل بازتاب سنت‌هایی چون تحلیل بین جامعه‌ای درجامعه‌شناسی، تحلیل روانشناسی تطبیقی در روانشناسی و تحلیل بین فرهنگی در مردم‌شناسی است»(غفاری،۱۳۸۸: ۷۶).

در واقع می‌توان گفت که تحلیل تطبیقی در مردم‌شناسی یک رهیافت فرهنگی است. «فرهنگ، نه مجموعه‌ای از چیزها، رمان‌ها، نقاشی‌ها، برنامه‌های تلویزیونی یا فکاهی‌های مصور، بلکه به منزله فرآیند یا مجموعه‌ای از رویه‌هاست. در درجه اول، فرهنگ به تولید و مبادله معناها مرتبط است. دادوستد معنا میان اعضای یک جامعه یا گروه، بنابراین فرهنگ متکی به مشارکت‌کنندگانش است که به نحوی معنادار چیزهای اطرافشان را تفسیر کرده و به شیوه‌هایی مشابه به جهان معنا می‌بخشند»(رز به نقل از استوارت هال، ۱۳۹۷: ۲۴).

**شیوه انتخاب آثار**

«انسان‌شناسان بصری بر این باورند که برخی از مؤلفه‌های تجارب انسانی می‌توانند در قالب تصویر به بهترین شکل ارائه شوند، یعنی این تصویر است که می‌تواند تجارب علمی را به خوبی نشان دهد»(خاشعی،۱۴۷:۱۳۹۲).

«از دیدگاه انسان‌شناسی بصری، فعالیت‌های انسانی که تصویر می‌شود، از سه جزء تشکیل شده و دارای سه جنبه هستند: جنبه بدنی فرد عامل یعنی حرکات و نحوه ایستادن او. جنبه مادی شامل ابزار و شیئی که بر روی آن کار انجام می‌گیرد. جنبه آئینی شامل مناسک، آداب و رسوم آئینی»(گیویان، ۱۳۸۶: ۲۲۴).

بدین لحاظ معیار دسته‌بندی را براساس این دیدگاه قرار دادیم اما با توجه به حجم مطالب به دسته‌بندی آثار با موضوعیت زن

پرداختیم.

آثار سوریوگین از منابع ذیل مورد مطالعه قرار گرفته‌اند: کتاب «ایران از نگاه سوریوگین» با مجموع ۱۶۸ عکس(۲۲ عکس با موضوعیت زن)

- کتاب الا سایکس با عنوان "Through Persia on a Side-Saddle" با مجموع ۳۱ عکس(۴ عکس با موضوعیت زن) ، که طی مسافرتی که به ایران داشت در سال ۱۸۹۸ به چاپ رسیده است و در این کتاب از عکس‌های سوریوگین استفاده کرده و در مقدمه کتاب از او به عنوان یک عکاس ارمنی مقیم ایران یاد کرده است. سایت «مؤسسه اسمیتسونین» با مجموع ۱۰۷۶ عکس از سوریوگین(۵۲ عکس با موضوعیت زن) عکس‌های سوریوگین به دو بخش، عکاسی از زنان با صحنه‌پردازی در داخل استودیو و عکاسی از زنان در خارج از استودیو تقسیم و مورد مطالعه قرار گرفته است. تصاویر نصراله کسرائیان نیز از سه مجموعه‌ی وی(ترکمن‌صحرا، کردستان و شمال)، انتخاب شده‌اند که در این میان با توجه به محتوای تصاویر، عکس‌ها به دوبخش، زنان با انتزاع از زندگی روزمره و زنان در محیط زندگی روزمره(کار)، تقسیم و مورد مطالعه قرار گرفته است. شایان ذکر است که انتخاب تصاویر در نسبت با کار عکاسانه و بر مبنای کارآمدی مطالعه تطبیقی عکس‌ها و بر اساس مضامین مورد نظر این پژوهش بوده است.

**آنتوان خان سوریوگین**

**بخش اول: عکاسی از زنان با صحنه‌پردازی در داخل استودیو**

سوریوگین عکاسی بود که توانست با استفاده از استعاره‌ها و دلالت‌های خاص فرهنگی موجود در مشرق زمین، اعم از سفرنامه‌ها و نقاشی‌های مینیاتوری، موضوعات کلیشه‌ای تصویری و داستانی مشرق زمین که مورد علاقه غربی‌ها بود، لذت تماشای شرق را به صورت دنیایی پیشامدرن و نوستالژیک به تصویر بکشد. نوستالژیک‌بودن این تصاویر برای اروپائیان بدین جهت بود که از دیرباز شرق در سفرنامه‌های سیاحان و جهانگردانی که به خاورمیانه از جمله ایران سفر کرده بودند، به تصویر کشیده شده بود. سوریوگین با بازنمایی این تصاویر نوستالژیک، توانست فضایی بیناذهنی میان حال و گذشته‌ای که برای اروپائیان در حال محوشدن بود، ایجاد کند.

**تصویر ۱. زنی با قلیان سوریوگین(ایران از نگاه سوریوگین)**

**تصویر ۲. زنی با قلیان - فرانتز کاسپار شیلینگر (اسناد مصور اروپائیان از ایران)**

در تصویر۱ عکسی است که سوریوگین گرفته است. زن نیز در یک دست قلیان دارد و با دست دیگرش گوشه‌ای از چادر را نگه داشته است. در هر دو تصویر پاها در زاویه‌ای بخصوص قرار گرفته‌اند.

تصویردوم، نقاشی از یک بانوی ایرانی است که قلیانی در دست دارد و جامی در دست دیگر، چهره او بیشتر شبیه به تصاویر مینیاتوری است. این تصویر مربوط به سفرنامه مصور فرانتز کاسپارشیلینگر است که با سه کشیش آلمانی از ایران دیدن کردند. شیلینگر در سال ۱۷۰۷ میلادی، سفرنامه مصوری در شهر نورنبرگ منتشر ساخت. چند نکته حائز اهمیت درتصاویر سوریوگین از زنان در داخل استودیو وجود دارد، یک به کارگیری عناصر بصری در ایجاد هویت مکانی است. مقصود ما از مکان در این نوشتار، دست‌بافته‌ها و یا اشیائی هستند که سمبل هویت و منشاء شناخت مکان و فضای جغرافیایی قرار می‌گیرند. سوریوگین با قراردادن این اشیاء در کنار سوژه‌هایش و با دخل‌وتصرف در آنها، به تهیه این تصاویر می‌پرداخت. سوریوگین با ترکیب خصوصیات ظاهری یا شخصی با عناصر بصری چون فرش، قالی، پرده، قلیان، کرسی در این عکس‌ها، گیرایی و معنادهی آن را افزایش داده است. زنان در تصاویر او در حالت‌های مختلف ایستاده، نشسته و خوابیده با پاها و اندام برهنه و نیمه‌برهنه به تصویر کشیده شده‌اند. او در این عکس‌ها، کل بدن زنان را در کادر قرار می‌دهد. بدین شکل او به مخاطبان اجازه می‌دهد تا بدون دیده‌شدن با نگاهی خیره به سوژه نگریسته و جزئیات(اطلاعات)

**تصاویر ۳. زنان در اندرونی‌ها عکاس: سوریوگین مؤسسه اسمیتسونین (Through Persia on a Side-Saddle)**

بیشتری دریافت کنند.

در این تصاویرسوم، شکل آرایش موها، حالت‌های ایستادن، نشستن و خوابیدن، به کارگیری عناصر بصری، همه در بستر جنسیت و هویت است که معنا می‌شوند. ملاک معنا، دیده شدن این زن‌ها هستند در اندرونی‌ها. «چرا که در آن زمان سکسوآلیته به منزله‌ی یکی از عناصر نیرومند خیال‌پردازی برساخته‌ی غرب، جایگاه پیچیده‌ای در گفتمان‌های شرق‌شناسانه داشت، رابطه‌ی بین زنان، دیگری و شرق در قرن نوزدهم به عنوان موضوعی در هنر ادامه یافت و به دلیل عجیب‌وغریب‌بودن شرق، با توهم‌های جنسی همراه گشت. زنانگی نماد شرق محسوب می‌شد. در گفتمان شرق‌شناسی، شرق بیشتر موجودیتی زنانه، منفعل ، مطیع و نامقبول بود و لاجرم مستدعی سلطه و کنترل قدرت مردانگی و عقلانیت غربی»(عباس‌زاده، ۱۳۹۰:۲۱۸). اهمیت این تصاویر در استفاده آنها برای بینندگان اروپائی بود.

نکته دوم در آثار سوریوگین، عنصر تکرار است، هم از جهت محتوی و هم از نظر فرم و حالات بدنی که در تصاویر او زیاد به چشم می‌خورد. «در فاصله قرون ۱۸ و ۱۹، فرآیند و سبک خاصی از شرق‌شناسی رایج شد که به موجب آن، برای مستشرق، اشتغال به پژوهش در هر موضوع و قلمرویی از شرق‌شناسی تفاوت نداشت اما همه نتایج می‌بایست به یک‌جا ختم می‌شد و آن بازتولید فرمول شرق‌شناسی است. این فرمول در هر زمانی و در هر شرایطی بنا به اقتضائات و نیازهای غرب، شکل خاصی به خود می‌گیرد. طبق این فرمول، کار ویژه مهم مستشرقان اخذ ماده‌ی تحقیق از متن شرق و تحمیل صورت غربی به آن در فرایند شرق‌شناسی است. به عبارت دیگر، مستشرقان، شرق را ابژه کردند و به دلخواه خود بدان صورت بخشیدند»(رهدار، ۱۳۸۳: ۹۷).

ما نیز آثار بسیار مشابهی را می‌توانیم در میان آثار عکاسان آن دوره پیدا کنیم که در آن مردمان این مناطق را در چهارچوب صحنه‌پردازی‌ها و تحت شرایطی یکسان هم از نظر محتوی و هم از نظر فرم و حالات بدنی عکاسی می‌کردند. سوریوگین

**تصویر ۴. عکاس: اوگوست روزالی رابینسون ،مصر(جهانگردان در سرزمین مصرباستان ۱۸۶۹)**

**تصویر ۵.عکاس: سوریوگین (ایران از نگاه سوریوگین)**

**تصویر ۶. عکاس :هارواد دامنی، هوریدن سر آفریقا**

Anthropologys photogrophy(1863-1919)

**تصویر ۷. عکاس: سوریوگین (ایران از نگاه سوریوگین)**

نیز از این قاعده مستثنی نبود. تأثیر کار اینان در عکس‌های سوریوگین کاملا مشهود است. در واقع او با تکرار این عناصر و این حالات می‌خواهد تا بر واقع‌نمایی این تصاویر صحه گذارد. در آن زمان رویکرد غالب بر انسان‌شناسی، اثبات‌گرایی(پوزیتیویسم) بود. طبق این رویکرد هر واقعیت عینی قابل مشاهده است و در عکاسی به این شکل تعبیر می‌شدکه ما چندین تصویر واحد از یک موضوع داشته باشیم.

عکس چهارم توسط اوگوست روزالی رابینسون در مصر و تصویر پنجم توسط سوریوگین در ایران عکاسی شده‌اند موضوع هر دو تصویر نشان‌دادن دایه‌ای در حال شیردادن به کودک است. واچک در کتاب جهانگردان در سرزمین‌های باستانی می‌نویسد: «خارجیان با تصویر مریم شیرده در دوره رنسانس آشنایی داشتند اما با دیدن مادران شیرده در خیابان‌ها متعجب می‌شدند»(واچک و لـویی باکلند، ۱۳۸۱: ۱۵۶). شاید علت تعجب انان این بوده که خود را مردمی متمدن و جوامع دیگر را انسان‌هایی بدوی و غیرمتمدن تصور می‌کردند و از نگاه آنان یک زن مدرن هیچگاه در انظار کودک خود را شیر نمی‌دهد. موضوع دو تصویر بعدی، جوریدن سر است(برای شپش) که توسط سوریوگین در ایران و Harold Dauncey در بین سال‌های ۱۹۱۹-۱۸۶۳ از یک قبیله افریقایی موتانو، عکاسی شده است.

این تصاویر بیش ازآنکه نمودار واقعیتی فرهنگی پویا باشند، بازگوکننده شیوه هویت‌سازی به نام دیگری هستند. چرا که «توصیفات تصویری در مردم‌نگاری، خواسته یا ناخواسته، آشکار یا پنهان، همیشه شامل دو خبر هستند: یکی در باره موضوع، فارغ از این که درست یا اندکی درست به تصویرکشیده شده باشد و دومی در باره پدیدآورنده تصویرانگاره‌ها و پندارهای فردی یا جمعی او، مهارت‌های او و سبک روزگاری که او در آن به زبان هنر خود را ابراز می‌کند. این امر در مورد دیگر توصیف‌ها، چه نوشتاری و چه تصویری نیز صدق می‌کند. هر شرح آگاهانه‌ای از بیگانگان در بردارنده عناصر خودنمایی پدیدآورنده آن است. از این ترکیب است که اثر بیگانه‌نمایی[۵] ناشی می‌شود. در واقع سوژه

بیگانه، شی یا شخص، بالذات به هیچ‌وجه عجیب نیست، بلکه موضع ناظر نسبت به اوست که تعیین‌کننده میزان بیگانگی اوست. به عبارتی دیگر، بیگانگی صفت موروثی بیگانه نیست، بلکه از بیرون بر آن بار می‌شود. بیگانه‌نمایی ساخته می‌شود. در بیگانه‌نمایی، شی بیگانه با نگرشی تحمیلی روبه‌رو می‌شود. نگرشی از دنیای خودی و شی از دنیای دیگر. این قالبی ایدئولوژیک است»(الستی و اوپتیس، ۱۳۹۴: ۵۵).

این بازنمایی‌ها به شیوه‌های گوناگون توسط غربیان تفسیر می‌شد و شرق ملاک سنجش برای غربیان بود. ملاکی برای دیدن و رویاپردازی که ساختار اساسی آن را می‌توان در اندیشه مدرنیته جستجو کرد. در حقیقت، با ورود مدرنیته، فرهنگ غربی هر چقدر که مدرن‌تر شد، از سمت نوشتار به سمت تصویر نزدیک‌تر شد.

«بدین‌ترتیب، بازنمایی از زنان در شرق و مردمش، بیشتر به صورت مجموعه‌ای از عمل‌ها، نهادها و فیگورهای اگزوتیک ارائه می‌شد»(باباجانی و مریدی، ۱۳۹۷: ۱۳۰). هنگامی که به دنبال تعریف واژه اگزوتیک در لغت‌نامه‌های مختلف می‌گردیم، کلمه خارجی، عجیب‌وغریب، دور و متعلق به کشورهای خارجی و دورافتاده بیشتر به چشم می‌آید. اما در واقع معنی این کلمه به زمینه‌ای که در آن آمده است بستگی دارد و در نسبت اینجا با آنجا تعریف می‌شود. «اگزوتیک نمی‌تواند یک واقعیت یا یک ویژگی مطلق باشد، بلکه دیدگاه نسبی، گفتمان، مجموعه‌ای از ارزش‌ها و بازنمایی‌ها در مورد چیزی، جایی و کسی است. اگزوتیک از قضاوت ارزش‌ها می‌آید و مسأله‌ای در مورد تفاوت‌های عینی بین مکان‌ها و مردمان نیست، بلکه در مورد مغایرت‌هاست. اگزوتیک تنها چیزی است که به اندازه کافی، به لحاظ مادی و نمادین، بخشی از زندگی روزانه ماست. نه آنکه به طور اساسی با عادات و ارزش‌های اساسی ما متفاوت باشد. ابژه اگزوتیک قرار است با اتکا به غریبه‌بودنش، بفروشد و جذاب باشد تا تمایز بین ما با دیگری و فاصله‌گذاری‌ها پابرجا بماند. هویت هر مکانی منوط به این فاصله‌گذاری‌ها می‌باشد»(Staszak, 2008: 13).

از طرفی نکته قابل تأمل در همگی این تصاویر شیوه ترکیب‌بندی در آثار سوریوگین است که یک شیوه‌ی تلفیقی می‌باشد. تلفیقی از مکتب ادغام(نگارگری ایرانی) و مکتب کپی‌کردن. لوسین رودلف[۶] دو مکتب متفاوت در ترکیب‌بندی هنرهای تجسمی تشخیص داده است. کپی‌کردن و ادغام. «در مکتب کپی‌کردن، ترکیب‌بندی با ریتم سه‌بُعدی فضا هماهنگ است و از نظم و ترتیبی قوی برخوردار است. در این ترکیب، تمام اصول و سلسله‌مراتب با درجه‌بندی مرتب رعایت می‌شود. ریتم به خاطر رعایت قواعد اعداد و عدم تأکید و تضادهای ناگهانی فضای یکنواختی را ایجاد می‌کند ولی در عوض لذت خاص خودش را در انسان برمی‌انگیزد. لذتی که ناشی از صراحت و سادگی است. این صراحت و سادگی هنر را سرزنده نگه می‌دارد و بیش از ترکیبات ادغامی جا را برای تعبیر و تفسیرهای متنوع باز می‌گذارد. اما در مکتب ادغام هیچ ترتیب شماره‌ای وجود ندارد و اشیا می‌توانند بدون هیچ نوبت و ترتیبی گرد هم آیند و نگاه مشاهده‌کننده می‌تواند با آزادی آن‌ها را بنگرد، بدون اینکه هیچ یک از جزییات نگاه را در جهت خاصی راهنمایی کند. نگارگری ایرانی یک نمونه از ترکیب ادغامی است»(گونزالز، ۱۳۸۶: ۵۷).

**تصویر ۸ .عکاس: سوریوگین یک زن کلدانی (ایران از نگاه سوریوگین)**

در واقع سوریوگین با تلفیقی از هنر عکاسی غرب که در روسیه آموخته بود با هنر نگارگری ایرانی، توانسته بود آثاری خلق کند که هم با سلیقه و فرهنگ ایرانیان مناسبت داشت و هم متناسب با تقاضای بازار برای عکاسان تجاری غربی بود.

**بخش دوم عکاسی از زنان در خارج از استودیو[۷]**

در این بخش، موضوعیت تصاویر سوریوگین از زنان در خارج از استودیو، قومیت‌ها، اقلیت‌ها، دخترکان و زنان کوچه و بازار است. در تصویرهشتم او یک زن کلدانی را به تصویر کشیده است. کلدانیان در کردستان و کرمانشاه زندگی می‌کردند. در پس زمینه سه نفر دیده می‌شوند. دو مرد و یک دختر جوان. یک مرد در آستانه در و دیگری در انتهای آن و دختر جوان که در گوشه در ورودی نشسته است. عکاس بدین وسیله مثلثی را رسم می‌کند که راس آن مردی است که در انتهای قاب قرار دارد و احتمالاً پدر خانواده است. او به زیبایی و با نبوغ خاص خویش، زن را میان این قاب قرار می‌دهد. در واقع در این تصویر ما با دو قاب روبه‌رو هستیم. یکی خانواده و دیگری زن که در مرکز ان قرار دارد. سوریوگین آگاهانه این ترکیب‌بندی را چیده است. او با استفاده از عمق میدان کم و محوکردن پس‌زمینه، تأکید را بر سوژه اصلی قرار داده است. همچنین او با ایجاد فاصله میان سوژه و پس زمینه، فضای بیشتری را به او اختصاص داده است و بدین وسیله قدرت بیشتری را برای نگاه زن در تصویر قرار داده است. اوتمام قد ایستاده است. این تمهیدی است از سوی عکاس برای بازنمایی هویت فردی او. سربند او که از نوعی منجوق تهیه شده است، روسری که بر دور شانه‌اش بسته و با نقوشی خال‌دار تزئین‌شده

است و شالی که معمولاً کُردها بر کمر می‌بندند تا علاوه بر زیبایی از برآمدن شکم جلوگیری کند. پیراهن بلندی که به آن کراس می‌گویند نیز پوشیده است. سوریوگین با قراردادن دست‌های زن بر روی پاهایش به زیورالات او(انگشتر) اشاره می‌کند. حساسیت او در به کارگیری نور و نحوه پرداخت آن در تصویر بسیار مشهود است. نوری که از پشت و به صورت مورب تابیده است در ایجاد یک فضای سه‌بُعدی و ایجاد حس عمق تأثیرگذار است.

توجه سوریوگین به کیفیت نور در تصاویرش باعث تأکید بر جزئیات و شخصیت آنها شده است. شیوه او در نورپردازی، متأثر از نورپردازی رامبراند است. در تصاویر او نور با زاویه‌ای مورب و از سمت بالا وارد محیط شده و بر موضوع می‌تابد. او همچنین به تمامی جزئیات ترکیب‌بندی توجه دارد. استفاده او از پس‌زمینه و قراردادن مناسب عناصر در کادر تصویر، استفاده از فاصله کانونی، دیافراگم و زاویه دید دوربین نسبت به افراد که اغلب هم‌سطح و رو به بالاست، ایجاد فضای مناسب برای تمامی عناصر تصویر، توجه او به پوشش(لباس) به عنوان نمادی در جهت تشخیص هویت بومی و محلی و از همه مهم‌تر توجه به حالات و جنبه‌های بدنی افراد است که مورد توجه قرار می‌گیرد. چرا که در مطالعات انسان‌شناسی تصویر محور، «محوریت پژوهش در بدن بر معنا و نماد استوار است. بدن با شرایط تغییرناپذیر، تفاوت‌های اجتماعی، بنیادهای طبیعی و فیزیکی در ارتباط است. از نظر هرتز، الگوهای فکری در بدن منعکس می‌شوند. از نظر موس، اولین و طبیعی‌ترین ابزار انسان بدن است. بدن دارای اهمیت ذاتی بوده و بر همین اساس از توانایی‌ها و یا محدویت هایش در فرهنگ استفاده می‌شود»(عزت‌اللهی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۳۵).

تصاویر سوریوگین از مردم در خارج از استودیو با نوعی پراکنده‌نگاری همراه است. او هر جا که سوژه‌ای می‌یافت با تبدیل محیط زندگی او به یک محیط لوکیشن برای عکاسی، عکسی از او می‌گرفت. او ارتباط خوبی با سوژه‌هایش برقرار می‌کرد، به همین دلیل در چهره آنان آرامش و اعتماد بیشتری وجود دارد. او در همه عناصر تصویر حضور دارد. توجه او به تمایزات طبقاتی موجب شده تا با نگاهی همدلانه و انتقادی به گفتگو بپردازد و در بهترین حالت سوژه را به تصویر بکشد. چرا که در زمان قاجار

**تصویر۶. عکاس: سوریوگین، دو دخترمتمول از ایل شاهسون(ایران از نگاه سوریوگین)**

**تصویر۷. عکاس: سوریوگین،دختران فقیر در حال برداشتن آب‌از سرداب(ایران از نگاه سوریوگین)**

بنا به دلایل مختلف سیاسی، اجتماعی و عوامل محدودیت‌زا، آموزش سواد به زنان رایج نبود. تنها محل آموزش و تحصیل، مکتب‌خانه‌ها بودند که دختران سهم ناچیزی از آن داشتند. تنها دختران برخی خانواده‌های مرفه،آن ه م به شرط موافقت پدرانشان می‌توانستند به کمک معلمان سرخانه تا حدودی به تحصیلات خود ادامه دهند. سوریوگین اما به خوبی این تمایزات فرهنگی را در عکس‌های خود به نمایش می‌گذارد.

در تصویر۶، سوریوگین، دو دختر متمول از ایل شاهسون را به تصویر می‌کشد. آنان به زیبایی و با وقار خاصی ایستاده‌اند. سوریوگین با انتزاع این دختران از محیط خود، آنان را به تصویر کشیده است. عکاس جزئیات لباس و هویت شخصی دختران را به خوبی ترسیم کرده است. به همین منظور دختر بزرگ‌تر دستان خود را روی هم قرار داده تا زیبایی آستین ها را به نمایش بگذارد. هر یک سربندهای متفاوتی به سر دارند. به این سربندها «قبه» می‌گفتند. این قبه‌ها کلاهی فلزی هستند به شکل نیم‌کُره که دختران پیش از ازدواج برسرمی‌گذاشتند. در دستان دختر کوچک کتابی قرار دارد که نشان از موقعیت اجتماعی او دارد.

در تصویر ۷، سوریوگین، سه کودک فقیر که دو دختر و یک پسر هستند را در حال برداشتن آب از آب‌انبار نشان می‌دهد. تنها یکی از کودکان به دوربین نگاه می‌کند. استفاده او از پس زمینه‌ها و قراردادن کودکان به تناسب آن، توجه به همه عناصر بصری در تصویر، حالات بدنی اعم از نیم‌رخ، سه‌رخ، فاصله قرارگیری افراد در تصویر از هم، به ترکیب‌بندی و قدرت عکس او اضافه می‌کند. در پس‌زمینه عکس دو ستون و مابین این ستون‌ها فضایی خالی وجود دارد. او هر یک از این سه کودک را در هر یک از این پس‌زمینه‌ها قرار می‌دهد. پسرک را در سمت چپ تصویر و در پس‌زمینه ستون اول، یکی از دختران را مابین دو ستون در فضای خالی تصویر و دخترک دیگر را در انتهای ستون اول جای می‌دهد. حالات قرارگیری کودکان در عکس و موقعیت کوزه در دستان آنان، مراحل برداشت آب از چشمه را در یک فریم به تصویر می‌کشد و به زیبایی نسبت اندازه کوزه را با قد کودکان بیان می‌کند. دختری که در سمت راست تصویر قرار دارد چادر به سر دارد و با یک دست کوزه و با دست دیگر چادرش را نگه داشته

است. دخترکی که در وسط تصویر قرار دارد، چادرش را به روی گردن انداخته تا روسری یا چارقد خود را به نمایش بگذارد. پسرک اما نیم رخ ایستاده و صورت خود را با کوزه ای که بر دوش دارد پوشانده است. تأکید بر کلاه، پیراهن و پاپوش اوست .

در واقع تمهیدات سوریوگین در فرم‌دهی به سوژه‌ها و توجه به حالات بدنی آنها در جهت هویت‌سازی برای آنهاست. واقعیت این است که «حالت نشستن یا زانوزدن یا ایستادن هر فرد نه فقط با محدویت‌های فیزیکی او بلکه با فرهنگ و روابط اجتماعی او شکل‌های مختلف می‌گیرد. حالات مردم دنیا همان قدر متنوع است که پوشاک و اثاثیه و خوراک و موسیقی آنها. توجه به حالت و فرم بدن در تعیین شخصیت و نحوه قضاوت ما در مورد انسان‌ها همان اندازه مهم است که توجه به سخن گفتن آنها. به طور کلی ژست‌گرفتن را می‌توان پاسخ سوژه به تماشاچی احتمالی دانست. قراردادن خودخیالی در مقابل نگاه کسی که ممکن است وجود داشته باشد. ژست گرفتن در مقابل دوربین عکس‌العملی در برابر نگاه منجمدکننده دوربین است»(گونزالز، ۱۳۸۶: ۵۴).

**تصویر ۸. عکاس: کسرائیان زن ترکمن از طایفه تکه(مجموعه ترکمن‌های ایران)**

**تصویر ۹ .دو ساقدوش عروس نزدیک سقز(مجموعه کردهای ایران)**

**نصراله کسرائیان**

**بخش اول: زنان با انتزاع از محیط زندگی روزمره[۸]**

کسرائیان در مجموعه عکس‌های خود از زنان، با انتزاع زنان از محیط و تبدیل‌کردن محیط زندگی روزمره آنان، به یک لوکیشن برای عکاسی و با تأکید بر ویژگی‌هایی چون پوشش، به مستندنگاری از آنان می‌پردازد. توجه او در این عکس‌ها صرفاً به معیارهای زیبایی بومی درخودتزئینی زنان ترکمن و کُرد است. معیارهایی چون انواع پوشش اعم از سرپوش‌ها، تن پوش‌ها، بالاپوش‌ها و زیورآلات و تنوعات رنگی آنهاست.

در عکس‌های او، زنان با نگاهی محجوب و خیره به دوربین به تصویر کشیده شده‌اند. نوع پوشش هر یک متفاوت با دیگری است و دلیل آن این است که هر یک از این زنان متعلق به قوم و طایفه‌ای خاص هستند. در واقع تفاوت در نوع پوشش این زنان در خودتزئینی، عامل تمایز از دیگری است. چرا که در بین اقوام، پوشاک یکی از مهم‌ترین نمادهای هویتی جوامع است. گاهی تغییرات اجتماعی درجوامع باپوشاک‌اعلام می‌شود. پوشاک هر قوم و ملت در اصل، مشخص‌کننده شخصیت وهویت فرهنگی آن قوم و ملت و نشانه‌ای از پای‌بندی و اعتقاد آنان به آداب و رسوم و ضمنا به نوعی، نشانگر علاقه‌شان به استقلال فرهنگی است. نقوش و رنگ در پوشش رابطه مستقیمی با هویت دارد. تمایز جنسیتی را در این جوامع با نقش و رنگ نشان می‌دهند. نقوش لباس‌های سنتی زنانه و مردانه با هم فرق کرده، به طوری که امکان استفاده از نقوش جنس دیگری وجود ندارد.

در تصویر ۸، زنی ترکمن از روستای دویدوخ، متعلق به طایفه تکه، درلباسی سنتی از جنس ابریشم قرمز(کوینک) که لباس اصیل ترکمن است و بالاپوش سوزن‌دوزی‌شده(کرته) که برسر می‌اندازند، به تصویر کشیده شده است. این نوع بالاپوش‌ها در عین زیبایی، سنگین و پوشیدن آن توأم با سختی است. اما زن با نگه‌داشتن گوشه‌ای از آن، این زیبایی را به نمایش گذاشته است. او دهان خود را با پارچه‌ای به نام یاشماق پوشانیده است. یاشماق یعنی پوشانیدن بخشی از چهره، که زن ترکمن در هنگام برخورد با مردان غربیه، دهان خود را با آن می‌پوشاند. این کار نشانه حُجب و حیا محسوب می‌شود. نحوه نشستن زن نیز مربوط به ادب خاص زنان ترکمن است. زاویه دید دوربین رو به پایین است که تداعی‌کننده نوعی نگاه پدرسالارانه است. گویا از قاب نگاه خود به او می‌نگرد. در این نگاه عکاس بدون توجه به اینکه سوژه چه قابلیت‌هایی دارد، نگاه محدود خود را تفسیر کرده و از زاویه‌ای بالا با تمام وجود بر سوژه فرود می‌آورد.

پس‌زمینه و ترکیب‌بندی عکس‌های کسراییان بسیار ساده و بدون پرداخت است. او هیچ تلاشی در جهت فرم‌دهی به افراد ندارد. اکثر آثار او به صورت تک‌چهره هستند. سوژه‌ها همه در مرکزتصویر قرار دارند .جهت نورپردازی‌ها مشخص نیست. زوایای دوربین هنگامی که زنان نشسته‌اند، رو به پایین و هنگامی که ایستاده‌اند از روبه‌رو است. نگاه او نگاهی سریع و لحظه‌ای است. تو گویی که عکاس آنجاست، فقط برای لحظه‌ای که فرا برسد تا او موضوع را شکار کرده و ثبت کند. ما از همان زاویه و از همان نقطه‌ای به سوژه خیره می‌شویم که او خیره شده است. نوعی فاصله وجود دارد میان ما(مخاطب)، عکاس و سوژه درون عکس. (تصویر۹) دو زن جوان کُرد را نشان می‌دهد. لباس زن‌ها (کراس) پیراهن بلندی است که تا روی پنجه پا را پوشانده و روی آن یک نیم‌تنه(کلنجه یا سوخمه) پوشیده‌اند. پارچه‌ای توری به عنوان روسری بر سر و پارچه‌ای دیگر به اسم پشتوین (نوعی شال) روی کمر بسته‌اند. آنان

موهای خود را با روسری یا دستاری که کلکه نام دارد و به جای کلاه مورد استفاده این زنان قرار می‌گیرد پوشانده‌اند. کلکه دارای رشته بلندی از ابریشم سیاه‌وسفید با ملیله‌دوزی است. در این تصویر، فاصله میان سوژه و پس زمینه بسیار کم است و به همین جهت نه تنها تصویر تخت شده است بلکه سایه سیاه سوژه‌ها نیز روی دیوار افتاده است. کسرائیان هیچ تلاشی در جهت ایجاد یک تصویر سه بعدی انجام نداده است. زنان حالتی منفعل دارند. عکاس هیچ تلاشی درجهت ژست و حالت دادن به سوژه‌های خود ندارد. میدان تصویر محدود به مدل و زاویه دوربین از روبه‌رو و رو به پایین است. نگاه او نوعی اقتدار پدرسالارانه است و به یک نگاه گردشگری می‌ماند.

تمامی بازنمایی‌های بصری به شیوه‌های مخت لفی ساخته می‌شوند واحتمالاً شرایط تولیدشان در تأثیرهایی که بر جا می‌گذارند،نقش دارد.بعضی استدلال می‌کنند،تکنولوژی‌های به ک ار گرفته‌شده در ساخت تصاویر، شکل، معنا و تأثیر آن را تعیین می‌کنند. تکنولوژی‌های بصری در اینکه یک تصویر چگونه دیده شود و بنابراین در کاری که یک تصویر انجام می‌دهد و کاری که در مورد آن انجام شده است، موضوعیت دارد.

کسراییان در مصاحبه‌ای که با حمیدیان در مجله حرفه و هنرمند داشت، اظهار می‌داردکه از لنز تله فوتوی زوم ۸۰۰-۲۰۰ برای ثبت تصاویر استفاده کرده است. وی دلیل این انتخاب را عدم پذیرش عکاس در میان مردم در سی سال پیش می‌داند و این به دلیل تجربه تلخی بوده که در بلوچستان به واسطه عکاسی از یک زن بلوچ داشته است، تجربه‌ای که با پادرمیانی همراهان بومی به خیر ختم می‌شود. شاید به همین دلیل، اغلب کادربندی‌های کسراییان از زنان از یک موضع دوردست گرفته شده‌اند.

کسراییان به دلایل روانشناختی که پیشتر گفته شد، نتوانسته میان خود و موضوع ارتباط برقرار کرده و آثار او به یک زیبایی صرف تقلیل یافته است. گویا کار پژوهش در مردم‌نگاری را به توضیحات مفصل و تخصصی همسرش در مقدمه‌ی کتاب‌ها ارجاع می‌دهد.

**تصویر ۱۰. عکاس: کسرائیان زنان شمال (مجموعه شمال ایران)**

**تصویر ۱۱. عکاس: کسرائیان زنان شمال (مجموعه شمال ایران)**

**تصویر ۱۲. عکاس: کسرائیان زن دروگر نزدیک آستارا( مجموعه شمال ایران)**

**تصویر ۱۳. عکاس: کسرائیان مرد دروگر نزدیک آستارا (مجموعه شمال ایران)**

اما حقیقت این است که در پژوهش‌های مردم‌شناسی تصویرمحور که فرهنگ و هویت یک قوم را به تصویر می‌کشد، نمی‌توان به بیانات و روایت‌های شفاهی بسنده کرد. چرا که تأثیر این تصاویر بر مخاطب با نگرش به من هویتی آغاز می‌شود و در این میان بدن به عنوان مهم‌ترین رسانه می‌تواند معرف هویت‌های قومی و جمعی تلقی شود.

"مرلوپونتی مدعی است که بدن به‌مثابه یک سوژه در دیالوگ با جهان و مردمان است. او بدن را تنظیم‌کننده روابط جهان می‌داند. وی می‌گوید: درک ما در کجا آغاز می‌شود؟ و پاسخ می‌دهد: در بدن. از منظر فوکو در کتابی با عنوان «تاریخ جنسیت»، بدن همچون لوح سفیدی است که فرهنگ بر آن نقش می‌زند و مانند رسانه‌ای در جامعه عمل می‌کند. آیروبی معتقد است، بدن دارای حافظه بوده و محلی برای گفتمان‌های متعدد تاریخ، هویت، فرهنگ و مجاری اصلی هنر و منبع نهایی معناست، نوشتن باعث پایداری تاریخ نمی‌شود بلکه بدن بستر و مخزنی برای حفظ تاریخ است. بدن‌مندی در زنان بسیار اهمیت دارد، زیرا هویت زنانه در تجربه زندگی روزمره نشان داده می‌شود" (عزت‌اللهی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۴۴).

در مجموعه شمال نیز همین رویه تکرار می‌شود. نکته قابل تأملی که در بازنمایی مجموعه شمال ایران توسط کسرائیان در مقایسه با مجموعه‌های ترکمن‌های ایران و کُردهای ایران وجود دارد، این است که، در این مجموعه، تعداد زنانی که درحالت انتزاع از محیط و با تأکید بر تیپ و پوشش آنها به تصویر کشیده شده‌اند، بسیار اندک است.کل تصاویر مجموعه شمال کسراییان به تصویر یک زن مسن گیلکی و دو کودک، خلاصه می‌شود. به نظر می‌رسد تصاویر او به کنجکاوی‌های عکاسانه نزدیک هستند تا پژوهش‌های مردم‌نگارانه(تصویر ۱۰).

**بخش دوم: زنان در محیط زندگی روزمره(کار)**

درحقیقت نگاه بومی‌گرایانه کسرائیان در بازنمایی زنان و نوع حضور آنان در قومیت‌های مختلف، برمبنای «کار» (جنبه مادی) است، که تعریف می‌شود. دغدغه کسرائیان و تأکید او بر نقش

زنان، چه در جمع‌های گروهی(دورهمی‌ها)، چه در محیط‌های داخلی و چه وقتی که بر سر زمین هستند، همگی در کار خلاصه می‌شوند و در این میان نکته جالب توجه در همه عکس (بخصوص مجموعه شمال) زمین است.

در باورهای کهن ایرانی، زمین را مثل زنان، زاینده و پرورش‌دهنده می‌دانستند و جنسیتش را زن فرض می‌کردند و به همین خاطر واژه‌های زیبایی مثل مام‌میهن یا سرزمین مادری در زبان فارسی به وجود آمده است. به نظر می‌رسد در عکس‌های کسراییان نیز اهمیت زمین و رابطه آن با باروری، استعاره‌ای است که در نسبت اهمیت کار زنان بر روی زمین مطرح می‌شود. در واقع زنان در این عکس‌ها به شکل بارورانه زمین نزدیک می‌شوند. چه زمین نماد باروری است و با فروتنی و گذشت زندگی را برای همگان فراهم می‌سازد(تصویر ۱۲).

نکته قابل توجه در بازنمایی زنان در این بخش، توجه کسرائیان به تمایزات جنسیتی در تقسیم کار است. تقسیم کار در جوامع سنتی، براساس قدرت فیزیکی میان زن و مرد، تقسیم می‌شود. برای مثال کارهایی نظیر خم ودولاشدن(نشاکردن و وجین‌کردن و دادن خوشه‌ها به شوهر در هنگام دروگری) که نیاز به ابزار فیزیکی ندارند به زن‌ها اختصاص می‌یابد و کارهایی نظیر استفاده از داس، خردکردن سنگ به منظور گسترش سطح زیر کشت، ماهیگیری وغیره به مردان واگذار می‌شود. در این دو تصویر(تصاویر ۱۲) که در ارتباط با هم هستند، کسراییان به خوبی تقسیم وظایف بین جنسیت، نقش‌های جنسیتی زنانگی در برابر مردانگی و کم‌رنگ بودن مرز میان فضاهای مردانه و زنانه را در این مجموعه‌ها، به تصویر کشیده است.

در هر دو تصویر چهره‌ها مشخص نیستند. تصویر زن از پشت گرفته شده است و تصویر مرد در حالی که داسی در دست دارد از روبه‌رو ثبت شده است. تأکید عکاس بر نشان‌دادن نحوه تقسیم کار جنسیتی در این جوامع است.

در تمامی جوامع سنتی،کسب درآمد یکی از تکالیف زنان است. نمدمالی، سوزن‌دوزی، تهیه پارچه برای پیراهن، آماده‌کردن تنور و پخت نان، درست‌کردن پنیر، بافتن قالی و قالیچه از جمله وظایفی بوده که ریشه در تاریخ، سنت و فرهنگ دارد. قالی‌بافی سند هویت زنان است و درآمد حاصل از آن نقش مکمل اقتصاد خانواده را دارد. کسراییان از همه این موارد عکس گرفته است.

**تصویر ۱۳.عکاس:کسرائیان زن دامدار یموت درحال درست کردن پنیر، منطقه جرگلان (مجموعه ترکمن‌های ایران)**

**تصویر ۱۴. عکاس: کسرائیان دختر قالیباف، روستای بلبان (مجموعه کُردهای ایران)**

درتصویر سیزدهم یک زن دامدار یموت را در حال درست‌کردن پنیر، نشان می‌دهد. پوستین‌های آویزان به دیوار و وسایل روی طاقچه نظیر قوری ودر کنار آن ظرف شکر و قوطی چای، گرسوز و قوطی‌هایی که حاوی حبوبات یا ادویه جات هستند، نشان از آشپزخانه ساده و زیبای او دارند. نور ملایمی از سمت مقابل تابیده و فضای کار را روشن کرده است. زن صورتش متمایل به دوربین اما در عین‌حال به آن بی‌اعتنا است. او به حالتی نیم‌رخ نشسته و لباسی را به تن دارد که زنان ترکمن هنگام کار برای راحتی به تن می‌کنند. ژست او به شکلی است که در جایگاه صاحب چیزی قرار گرفته است و اجازه تسخیر و انتزاع توسط عکاس را نمی‌دهد.

با وجودی که این تصاویر غالباً از فاصله‌ای دور عکاسی شده‌اند. اما به واسطه اینکه سوژه‌ها درحال انجام‌دادن کاری هستند و هر یک برای خود نقشی دارند، عکاس نتوانسته نقش آن دیگری غریبه را ایفا کند و در واقع شکل نگاه شرق‌شناسانه در مقابل این ژست‌ها و این نشستن‌ها، شکست می‌خورد.

تصویر چهاردهم سه کودکی را نشان می‌دهد که با بقایای گرمای تنوری که در آن نان پخته شده، پاهای خود را گرم می‌کنند و خواهر بزرگ‌تر قالی می‌بافد. با وجودی که کودکان در پیش زمینه به تصویر کشیده شده‌اند، اما نگاه دخترک قالی‌باف که در مرکز کادر یک‌سوم بالا قرار گرفته است، ما را به سمت خود می‌کشاند. قالی میان او و کودکان فاصله انداخته است. فاصله‌ای میان او و کودکی‌اش. پله‌های نردبان که در گوشه سمت راست تصویر به دیوار تکیه داده، شاید حکایت از تعداد زمانی است که او صرف بافتن این قالی کرده است. قرارگیری درست عکاس با توجه به مقتضیات سوژه موجب ایجاد حس عمق در این تصویر گردیده است. نور موربی از سمت پنجره به داخل تابیده است که بخشی از ان بر روی قالی و بخشی دیگر بر روی صورت کودکان در کنار تنور تابیده شده است. کسرائیان با کادری عمودی به خوبی بلندی دار قالی را به تصویر کشیده است. او موقعیت خود را با توجه به مقتضیات سوژه تغییر می‌دهد تا مخاطب بتواند به بهترین‌شکل به چیستی‌وچرایی تصویر پی ببرد. او در نقش یک مفسر و مشارکت کننده فعال و در بهترین حالت به تفسیر موضوع و ایجاد معنا برای

**جدول تطبیقی مقایسه آثار عکاسان منبع: نگارنده**

| سوریوگین | کسرائیان |
|---|---|
| نگاه شرق شناسانه در بازنمایی زنان داخل استودیو | محبوس ماندن نگاه بومی‌گرایانه در بازنمایی زنان با انتزاع از محیط زندگی روزمره که به نگاه شرق‌شناسانه نزدیک می‌شود |
| نگاه همدلانه و بومی‌گرایانه در بازنمایی زنان خارج از استودیو | با دیدگاهی تفسیرگرایانه و بومی‌گرایانه به عنوان یک مشارکت کننده فعال درهمه صحنه‌ها حضور دارد |
| مستندنگاری عکاسانه و زیبایی‌شناسانه | مستند نگاری عکاسانه |
| عکاسی صحنه‌پردازی شده از زنان در داخل استودیو | - |
| استفاده از عنصر تکرار درجهت تاکید برواقع نمایی | - |
| بازتولید فرمول شرق شناسی | - |
| استفاده از هویت مکانی | - |
| ترکیب خصوصیات ظاهری یا شخصی با عناصر بصری چون فرش، قلیان، کرسی و... | - |
| استفاده از زبان زنانه در عکس‌ها | - |
| بازنمایی سوبژکتیویته در جهت بازنمایی جنسیت و هویت معماگونه زن شرقی در اندرونی | - |
| توجه به زیورآلات | توجه به زیورآلات |
| استفاده از نور محیطی در جهت تمهیدات زیباشناسانه | استفاده از نور محیطی اما عدم کنترل درست آن |
| مدل‌ها ایستاده، نشسته، خوابیده و تمام قد، نیم تنه | مدل‌ها ایستاده، نشسته، تمام قد و نیم تنه بیشتر تک چهره |
| توجه به حالات و فرم بدنی | عدم توجه به حالات و فرم بدنی |
| عناصر ترکیب بندی آگاهانه و تلفیقی | ترکیب‌بندی ساده |
| استفاده از عناصر پس زمینه در جهت مفهوم‌دهی به عکس | عدم استفاده از پس زمینه و توجه به آن |
| توجه به فضاهای منفی و استفاده بهینه از آن | عدم توجه به فضاهای منفی |
| عکاسی صحنه‌پردازی شده | عکاسی بدون دخل و تصرف |
| استفاده از دوربین بزرگ و سه پایه | استفاده از دوربین ۳۵میلی متری و لنز زوم ۸۰۰-۲۰۰ |
| ایجاد فاصله‌ی مناسب هم میان سوژه‌ها و هم میان سوژه و پس زمینه برای ایجاد حس عمق | عدم توجه به فواصل میان سوژه‌ها و سوژه با پس زمینه |
| استفاده از خطوط قطری و قراردادن سوژه در قاب در جهت عمق بخشیدن به فضا | - |
| استفاده از عمق میدان کم وزیاد | استفاده از عمق میدان کم و زیاد |
| توجه به تمایزات طبقاتی | توجه به تمایزات جنسیتی |

مخاطب می‌پردازد.

رویکرد بومی‌گرایی در تصویر در جهت معرفی تمدن و فرهنگ یک کشور نقشی ماندگار دارد. مؤلفه‌های بومی‌گرایی همچون باورها و الگوهای رفتاری مردمان یک منطقه محسوب شده که اگر در جهت نگاهی همدلانه و بومی‌گرایانه یعنی با نوعی توجه و آگاهی از پندار و گفتار و آداب و رسوم خاص مردم یک خطه، به تصویر کشیده شوند، می‌توانند همچون یک آینه بازتاب دهنده ریشه‌های عمیق فرهنگ‌وهویت اصیل ایرانی باشند.

تمرکز و جزیی‌نگری در این بخش‌ها موجب شده تا کسراییان با نگاهی همدلانه و بومی‌گرایانه به سوژه‌ها نزدیک شود. نگاهی که دیلتای از دیدگاه تفسیرگرایانه خویش به آن نزدیک می‌شود. در این دیدگاه، «آنچه کنش انسانی(اجتماعی)را از حرکت اشیای فیزیکی متمایز می‌کند آن است که کنش انسانی،ذاتاً معنادار است. بنابراین، برای فهم یک کنش اجتماعی خاص، محقق باید معناهایی را بفهمد که آن کنش را می‌سازند. بدین معنی که برای دانستن یک موضوع درپدیده‌های انسانی باید تا جایی که امکان دارد به کنش‌گران اجتماعی نزدیک شد تا بتوانیم فهم درستی از موضوع به دست آوریم. این عمل تا حدی که مسأله ایشان را مسأله خود تلقی کنیم، پیش می‌رود. در این صورت به نظر می‌رسد که به شناختی عمیق رسیده‌ایم»(شوانت، ۱۳۷۸: ۳۱). این امر با رویکرد

بازتابندگی در انسان‌شناسی مطابقت دارد. در این رویکرد، محقق خود بخشی از موضوع تحقیق است و از آن تأثیر می‌پذیرد و این امر به واسطه توجه کسرائیان به جزئیات زندگی روزمره این اقوام، انتخاب زوایای متفاوت، تغییر موقعیت خود با توجه به مقتضیات سوژه، به خصوص وقتی که سوژه، قابل عکاسی‌شدن در حالتی که او ایستاده است، نیست، حاصل شده است. در پایان با ترسیم جدول تطبیقی به مقایسه آثار عکاسان پرداخته‌ایم.

**نتیجه‌گیری**

سوریوگین در بازنمایی زنان در استودیو همچون یک کنشگر در تمام صحنه‌ها حضوری فعال دارد. او سوژه را از مسیری عبور می‌دهد که به ایجاد حس اعجاب و کنجکاوی مخاطب غربی کمک کند. در واقع او سه ضلع مثلث عکاس، سوژه و مخاطب را می‌سازد و در این میان عکاس و سوژه به داد و ستد «معنا» برای مخاطب(گیرنده پیام) می‌پردازند. هرچند که به ظاهر مخاطب مشارکتی در این امر ندارد اما امر معناسازی توسط او(عکاس) و سوژه صورت می‌پذیرد و مخاطب از درون تصویر به قضاوت ارزش‌ها می‌پردازد. این بازنمایی‌ها به شیوه‌های گوناگون توسط غربیان تفسیر می‌شد و شرق ملاک سنجش برای غربیان بود. او با استفاده از عناصر بصری در ایجاد هویت مکانی، عنصر تکرار برای تأکید بر واقع نمایی امر عکاسانه، تمهیدات زیبایی‌شناسانه، استفاده از ترکیب‌بندی‌های تلفیقی(مدل غربی عصر ویکتوریایی و مدل شرقی مینیاتوری) به بازتولید فرمول شرق‌شناسی در تصاویر خود می‌پرداخت. نگاه او در این بخش نگاهی اگزوتیک و شرق‌شناسانه می‌باشد.

سوریوگین در بازنمایی زنان قومیت‌ها و کودکان کوچه و بازار، همچون یک کنشگر فعال در همه عناصر تصویر حضور دارد. او خود را با یک موقعیت یکسان با سوژه روبه‌رو می‌کند. تو گویی با نگاهی انتقادی، تضادهای طبقاتی در دوران قاجار را به نمایش گذاشته است. او با تکیه بر ذهن خلاق خویش و با استفاده از عناصر محیطی، ارتباطی برابر میان خود، سوژه و مخاطب در جهت معناسازی ایجاد می‌کند. تمهیدات او در این بخش در فرم دهی به سوژه‌ها و توجه به حالات بدنی در جهت هویت‌سازی برای آنهاست. او با نگاهی همدلانه و بومی‌گرایانه به عکاسی از زنان در این بخش می‌پردازد.

کسرائیان در بخش مربوط به انتزاع زنان از محیط زندگی روزمره، به دلایل روانشناختی نتوانسته ارتباط خوبی با سوژه‌هایش، ایجاد کند. تصاویر کسراییان در چگونگی ساخت تصاویر هویت «من» در نسبت با مسأله فرهنگ به تصویر کشیده نشده‌اند. در هیچکدام از این تصاویر هیچ اثری از ژستی که متأثر از فرهنگ باشد، دیده نمی‌شود. او نتوانسته به عنوان یک مشارکت‌کننده در به حرکت درآوردن فرهنگ و در به تصویرکشیدن آن نقش داشته باشد. عاملیت دال ها و مدلول ها صرفاً در حد یک نگاه ساده است. او با نگاهی کنجکاوانه و با دیدگاهی کلیشه‌ای به عکاسی در این بخش می‌پردازد. به همین جهت نگاه بومی‌گرایانه او محبوس مانده و به نگاه شرق‌شناسانه نزدیک می‌شود. دربخش مربوط به زنان در محیط زندگی روزمره(کار)، کسرائیان در یک موقعیت برابر با سوژه، قرار می‌گیرد. او موقعیت خود را با توجه به مقتضیات سوژه تغییر می‌دهد تا مخاطب بتواند به بهترین شکل به چیستی و چرایی تصویر پی‌ببرد. او در نقش یک مفسر و مشارکت کننده فعال و در بهترین حالت به تفسیر موضوع و ایجاد معنا برای مخاطب می‌پردازد. تمرکز و جزیی‌نگری در این بخش‌ها موجب شده تا کسراییان با نگاهی همدلانه و بومی‌گرایانه به سوژه‌ها نزدیک شود.

**پی‌نوشت**

1 .Positivist

2. Visual Anthropology

3. E.R.Wolf

4. Exotic

5. Exoticizing Effect

6. Lucien Rudloff

۷. توجه به رویکرد بومی‌گرایی در عکاسی برای اولین‌مرتبه است. که در این مقاله مطرح می‌شود.

۸. نظر به اینکه در شرح ذیل هیچ یک از عکس‌های آنتون خان سوریوگین و نصرالله کسراییان در منابع مندرج در ذیل عکس‌ها در این مقاله عیناً مطابقت دارد با توضیحات.

**منابع فارسی**

**کتاب**

الستی، احمد و اوپتیس، مایکل(۱۳۹۴)، هنر دقت، *کلام و تصویر در مردم نگاری*، بنگاه، ترجمه و نشر کتاب پارسه، تهران.

بروجردی مهرزاد(۱۳۹۶)، *روشنفکران ایرانی و غرب، سرگذشت نافرجام بومی‌گرایی*، ترجمه جمشید شیرازی، انتشارات فرزان روز، چاپ هفتم، تهران.

توهیوای اسمیت، لیندا(۱۳۹۴)، *استعمارزدایی از روش*، ترجمه احمد نادری و الهام اکبری، نشر ترجمان علوم انسانی، تهران.

رز، ژیلیان (۱۳۹۷)، *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*، ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات/ مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما، تهران.

سعید، ادوارد(۱۳۸۶)، شرق شناسی، ترجمه، لطفعلی خنجی، انتشارات: امیرکبیر، تهران.

کسرائیان، نصراله و عرشی، زیبا(۱۳۷۰)، *ترکمن‌های ایران*، ناشر مؤلف، تهران.

کسرائیان، نصراله و عرشی، زیبا(۱۳۷۲)، *کردهای ایران*، ناشر مؤلف، تهران.

کسرائیان، نصراله و عرشی، زیبا(۱۳۷۴)، *شمال ایران*، ناشر مؤلف، تهران.

کلیگز، مری (۱۳۹۴)، *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه جلال سخنور/ الاهه دهنوی/ سعید سبزیان، نشر اختران، تهران.

ل.ا.فریدون، فوخلسانگ، جیلین.م.فورمان،کورین ی.م(۱۳۷۸)، *ایران از نگاه سوریوگین، مجموعه عکس‌های اواخر قرن نوزدهم ایران*، موزه نژاد شناسی لیدن، هلند، محصول مشترک انتشارات برجسته وان والویک وان دوران و انتشارات زمان، تهران.

واچک، لوئی و لویی باکلند، گیل( ۱۳۸۱)، *جهانگردان در سرزمین‌های باستانی: تصویری از خاورمیانه در سال‌های ۱۸۳۹ تا ۱۹۱۹*، ترجمه احمد وخشوری، انتشارات طهوری، تهران.

ولز، لیز(۱۳۹۲)، *عکاسی درآمدی انتقادی*، مترجمان: سولماز ختایی لر، ویدا قدسی رائی، مهران مهاجر و محمد نبوی، انتشارات مینوی خرد، تهران .

همایون، غلامعلی(۱۳۴۸)، *اسناد مصور اروپائیان از ایران*، گنجینه تحقیقات ایرانی، شماره ۵۵، چاپخانه دانشگاه تهران.

مقالات

باباجانی سنگتابی، معصومه و مریدی، محمدرضا(۱۳۹۷)، شرق گرایی عکاسانه، *فصلنامه نقدکتاب ادبیات و هنر*، سال اول، شماره ۳و۴، ص ۱۴۰-۱۲۵.

خاشعی، رضا(۱۳۹۲)، انسان‌شناسی تصویری، تفکر مردم‌شناختی مبتنی بر سکانس، *فصلنامه رادیو و تلویزیون*، سال نهم، شماره ۲۰، ص ۱۵۶-۱۲۵.

درودی، مسعود(۱۳۹۳)، نگرشی اجمالی بر مطالعات پسااستعماری و رویکردهای آن، *مجله علوم اجتماعی*، شماره ۷۳، ص.۷۹-۸۶

رحمانیان، مصطفی(۱۳۹۰)، دغدغه‌های شرق‌شناسی ادوارد سعید: ادوارد سعید در دو پرده، *ماهنامه زمانه*، شماره ۱۲، ص. ۵۹-۵۷.

رهدار، احمد(۱۳۸۳)، تأثیر شرق‌شناسی بر تاریخ‌نگاری ایران معاصر، *فصلنامه آموزه‌های قرآنی*، شماره ۶، ص. ۱۷۱-۲۲۸.

ساعی، احمد(۱۳۸۵)، مقدمه‌ای بر نظریه و نقد پسااستعماری، *مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی*، شماره ۷۳، ص. ۱۳۳-۱۵۴.

شیخ، رضا(۱۳۷۸)، سوریوگین و تصویرسازی از ایران در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی، *نشریه عکسنامه*، سال دوم، شماره۷، ص. ۱۳-۲.

شیخ، رضا(۱۳۷۸)، نقدی بر ادوار نخستین عکاسی مستند مردم‌شناسی (۱۹۰۰-۱۸۴۰)، *نشریه عکس‌نامه*، سال دوم، شماره ۶، ص. ۳-۱۵.

شوانت، توماس(۱۳۸۷)، تفسیرگرایی و هرمنوتیک، ترجمه محسن ناصری‌راد، *روزنامه اعتماد*، شماره ۱۷۱۱، ص. ۱-۲۰.

عباس‌زاده، محسن(۱۳۹۰)، برساختگی شرق، روایت خلق«دیگری» از رهگذر بازنمایی، ماهنامه رهیافت‌های سیاسی بین*المللی*، ص. ۲۳۷-۲۰۱.

غفاری، غلامرضا (۱۳۸۸)، منطق پژوهش تطبیقی، *مجله مطالعات اجتماعی ایران*، دوره ۳، شماره۴، ص. ۹۲-۷۶.

فکوهی، ناصر(۱۳۸۵)، انسان‌شناسی و پسامدرنیسم، *روزنامه* شرق، ۲۰ اردیبهشت، شماره ۷۶۰، ص. ۱۶.

گونزالز، کارمن پرز(۱۳۸۶)، بررسی ایرانیت در عکاسی استودیویی در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، ترجمه مینا زندی، *نشریه عکسنامه*، شماره ۲۶، ص. ۴۶-۶۱.

گیویان، عبداله(۱۳۸۶)، سهم مردم‌شناسی و سینما در مردم‌شناسی بصری: نقدی بر کتاب «سینمای قوم‌پژوهی»، *فصلنامه علوم اجتماعی*، شماره ۳۹و۳۸، ص. ۲۳۵-۲۰۳.

مریدی، محمدرضا(۱۳۸۹)، تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه،بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران، مجله جامعه‌شناسی هنر و *ادبیات*، سال دوم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۸۹، ص. ۷-۳۸.

## پایان‌نامه

عزت‌الله‌نژاد، طیبه(۱۳۹۴)، انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی بومی در خودتزئینی زنان ترکمن روستای دویدوخ، *پایان‌نامه* مقطع دکتری، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر.

## منابع لاتین

The National Geographic Magazine (April 1921), Volume 39, number 4.

Sykes, Ella C. (1898). *Through Persia on a Side-Saddle, London*: A.D. Innes and company, ltd. contributor: University of California Libraries.

Staszak, Jean-François. (2008). *Qu'est-ce que l'exotisme?* LE GLOBE - TOME 148.

## سایت اینترنت

www.si.edu

*Abstract*

# Comparative Analysis of Anthropological Photographs of Antion Sevrioguin and N. Kasraeian from Post-Colonial Perspective

**Batool Mozaffari*[1], Azadeh Madani[2]**

[1] MA in Photography, Soore University, Tehran
[2] Ph.D in Art Research, Tarbiat Modarres University, Tehran

(Received: 7 Sep 2019, Accepted: 9 Dec 2019)

A tight link between photography, anthropology and modernity is undeniable. Fixed time and space photography allowed scientists to do something that was impossible before. The emergence of the camera and the need for anthropologists to have a more accurate record of society and its intended culture has made photography an integral part of anthropology from the outset. But one has to ask what it was in photography that connected him to the world of anthropology and why anthropologists should take advantage of this technology. The photography appeared in the nineteenth-century positivist era, An era in which Anthropologists following the theory of evolution and the emergence of colonial powers for objective and realistic recording of people of the Oriental communities, needed a proper instrument and camera because of its realistic and impartial nature has served in the hands of the colonial powers In their path to political hegemony. With the early introduction of photography in Ira, Antoin Sevruguin in Qajar era Looking at the popularity of European tourists and satisfying the same desire that led to the formation of anthropological science, he portrayed various manifestations of people's lives. But over the years, with the change of government from Qajar to Pahlavi, during the second half of the nineteenth and twentieth centuries, Iran experienced a transition from traditional culture to modern culture and society. This implies a paradigm shift from tradition to modernity, both in its impact on anthropology and on image anthropology, which is directly related to science and has opened a new chapter in ethnographic photography in Iran. A season in which new ethnographic imagery was taken from a different angle from the past and based on completely different goals. In post Islamic revolution of Iran N. kasraeian have been documented the Iranian people.

By comparative studying of anthropological photographs of these two photographers with anthropological approach and with two different perspectives, orientalist and indigenous, both of which are related to post-colonial studies, this question is raised that how Orientalist and Indigenous discourses have been represented in the Works of these photographers.We used descriptive and comparative analysis to answer this question. The choice of comparative analysis method in this study is due to overlapping contents with literature review of this research: "the issue of culture". In this regard we have analyzed the works of the photographers in three categories of subjects: women, ritual and work. We have realized that there are some differences and similarities between the works of the photographers and their works are in contrast to the European view toward orient, European outer look at phenomena. We know this outer look as exotism. Adding "ism" to the end of the word Separates it from ordinary everyday speech and transfer it to the realm of discourse. The research asserts that exotism is not just a concept but a cultural flow, a kind of looking and special process that brings special discourses with itself too.

**Keywords**

Visual Anthropology, Modernity, Orientalism, Indigenous, Exoticism

Corresponding author: Tel: (+98-21)09122479406 ; E-mail: bitamphoto@gmai.com