فصلنامه علمی-ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره۲، شماره۵، پاییز ۱۴۰۰

مطالعهٔ رابطهٔ عکاسی و نقاشی در دورهٔ قاجار

به نگارش پریسا حکیم‌جوادی*[۱]

۱.پژوهشگر دکترای پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده:

این مقاله، با بهره‌گیری از پژوهش‌های پیشین، به مطالعهٔ اجمالی رابطهٔ عکاسی و نقاشی در دورهٔ قاجار بر مبنای نظرات محققان گوناگون می‌پردازد. در این راستا، دو بحث اصلی مطرح می‌شود: اول رابطهٔ عکاسی و نقاشی به عنوان مدیوم‌های نمایش قدرت و تحکیم آن، که در ذیل این بحث به کارکرد آیینی تصاویر در ایران قرن نوزدهم نیز خواهیم پرداخت. سپس تأثیرات متقابل عکاسی و نقاشی و مدیوم‌های دیگر بازنمایی تصویری (مثل چاپ سنگی) به واسطهٔ مواجههٔ بیشتر و عمیق‌ترِ ایرانیان با تکنولوژی‌های تصویریِ غرب. بحث اول، جایگزین شدن عکاسی به جای نقاشی به عنوان مدیوم اصلی رؤیت‌پذیر ساختن قدرت را در پیش می‌گیرد، که در نتیجه‌ی آن برخی خصیصه‌های نقاشی به عکاسی منتقل می‌گردد. بحث دوم، با تأکید بر نیاز متعادل ساختنِ دیدگاهِ مبتنی بر زوال و دیدگاه اُرینتالیستی به هنر ایران در عهد قاجار، به اجمال، به تلاقی‌های مدیوم‌های مختلفِ تصویرپردازی در این عهد می‌پردازد.

مقدمه:

فرصت‌الدولهٔ شیرازی در زندگی‌نامهٔ خودنویس‌اش، که به عنوان مقدمه‌ای بر چاپ دیوانش در بمبئی آن را نگاشته بوده، از عکاسی به عنوان «یکی از علوم» نام برده است. (Afshar: ۲۷۲-۲۷۳) پس، در آغاز سده‌ی چهاردهم هجری یا اوایل قرن بیستم، عکاسی در نظر برخی همچنان یک علم محسوب می‌شده است؛ اما خودِ فرصت‌الدوله که در نقاشی دستی داشته از زمان اقامتش در تهران نقل می‌کند که: «باری در ایام توقف در تهران «عبدالله میرزای قاجار عکاس‌باشی» مرا گفت کسی که نقاشی باعلا درجه تکمیل کرده باشد، خوب است عکاسی هم بداند. اصرار در این صنعت نمود و صنعت عکاسیم آموخت» (۱) .

در بسیاری از پژوهش‌های حائز اهمیت در باب تاریخ عکاسی ایران نقل قولی از محمد حسن خان اعتمادالسلطنه، نویسنده و سیاستمدار نامدار عصر ناصری، آورده شده است. چهل سال پس از ورود عکاسی به ایران، او در کتاب المآثر و الآثار خود ذیل عنوان «ترقی نقاشی» می‌نویسد: «از وقتی که عکس ظهور یافته به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده، دورنماسازی و شبیه‌کشی و وانمودن سایه و روشن و به کار بردن قانون تناسب و سایر نکات این فن همه از عکس تأصل یافت و تکمیل پذیرفت» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۴: ۱۶۸).

این دو نقل قول، یکی درباره‌ی تجربه‌ی شخصیِ فردی فرهیخته چون فرصت شیرازی و دیگری نظر اعتمادالسلطنه، یکی از مهم‌ترین رجال عصر ناصری، اهمیت رابطه‌ی نقاشی و عکاسی را به عنوان مدیوم‌های اصلی تصویرپردازی در عصر قاجار روشن می‌سازد. متن پیشِ رو، بر دیدگاه‌های موجود در باب رابطهٔ این دو مدیوم در ایرانِ قرن نوزدهم مروری می‌کند. لیلا دیبا در ارزیابی خود از عکاسی قاجار و رابطه‌ی آن با هنر ایران، تاریخچه‌ای از مطالعات دربارهٔ عکاسی ایرانی ارائه می‌دهد. در نتیجهٔ گسترش فراگیر و بین‌المللی تحقیق و تفحص در باب تاریخ عکاسی از اواخر دهه‌ی هفتاد میلادی، توجه مورخین و

* ایمیل نویسند Parisa.hakim@gmail.com

متخصصین هنر به شدت به عکس‌هایی معطوف شد که از ایران قرن نوزدهم به جا مانده بود. پژوهشگران غربی بیشتر به کار عکاسان اروپایی در ایران و مسائل مرتبط با اُرینتالیسم توجه داشتند. پژوهشگران ایرانی، که مشتاق ثبت و مستند ساختن کار عکاسان بومی بودند، شواهدی بر پایه‌ی منابع تاریخی غنی دوره‌ی قاجار و مجموعه آلبوم‌های عکس دربار قاجار که در تهران در کاخ گلستان محفوظ بود ارائه کردند، که پژوهشگران غیرایرانی یا به این منابع نپرداخته بودند یا به آن‌ها دسترسی نداشتند. (Diba, ۲۰۱۳: ۸۵) پذیرفته شدن پرشور عکاسی در ایران دوره‌ی قاجار، به ویژه در عهد ناصرالدین شاه (۱۲۷۵-۱۲۲۷ ه.ش.)، به خوبی مستند شده است. پذیرش این اختراع یا ابداع نوین، انعکاس پیشرفت‌هایی در اروپا بود ولی با تفاوت‌هایی جدی و چشمگیر: در ایران، دربار، حامیِ اصلیِ عکاسی بود (برخلاف اروپا که بورژوازی حامی اصلیِ عکاسی بود) و دیگر این‌که محبوبیتِ عکاسی در ایران بر سنتِ درازمدتِ فرهنگ بصری ایرانی استوار بود (برخلاف اروپا که محبوبیت عکاسی بر یک فرهنگ چاپ از پیش موجود مبتنی بود) (همان).

رابطه‌ی نقاشی و عکاسی به عنوان مدیوم‌های نمایش قدرت:

دیبا در ادامه‌ی بحث خود به شم فتحعلی‌شاه در استفادهٔ سیاسی از تصویرِ نقاشانه برای نمایش قدرت اشاره می‌کند. محمد شاه، پسر فتحعلی شاه، به این قابلیت سیاسی تصاویر چندان توجه نداشت؛ اما نوه‌ی فتحعلی شاه، یعنی ناصرالدین شاه، در کنار فرم‌های سنتی‌ترِ تصویرپردازی بصری، برای ساخت تصویری از شاه (یعنی خودش) از عکاسی به شیوه‌ای بهره گرفت که با شیوهٔ بهره‌گیریِ فتحعلی شاه از نقاشی‌های پرتره و کنده‌کاری روی سنگ در ابعاد واقعی برای ارائه‌ی تصویر سیاسی خودش مشابه بود (ibid: ۸۶). اما آن‌چه کمتر مورد توجه واقع شده، محبوبیت عکاسی به عنوان میانبری به نقاشی مبتنی بر پرسپکتیو و پرتره‌نگاریِ رئالیستی است. نقاشی ایرانی به طور معمول تزیینی، چکیده‌نگارانه، و تجریدی انگاشته می‌شود. ولی دست‌کم از اواخر سدهٔ پانزدهم میلادی (اواخر قرن دهم هجری) برخی نقاشان در پیِ دستیابی به فرمی بومی از رئالیسم - به ویژه در حیطه‌ی پرتره - بودند. به زعم دیبا، ایرانیان باور داشتند که دوربین، مدرن‌ترین وسیلهٔ نهایی برای رسیدن به آن رئالیسم کاملی خواهد بود که مدت‌ها در پی‌اش بودند(ibid: ۸۶) .

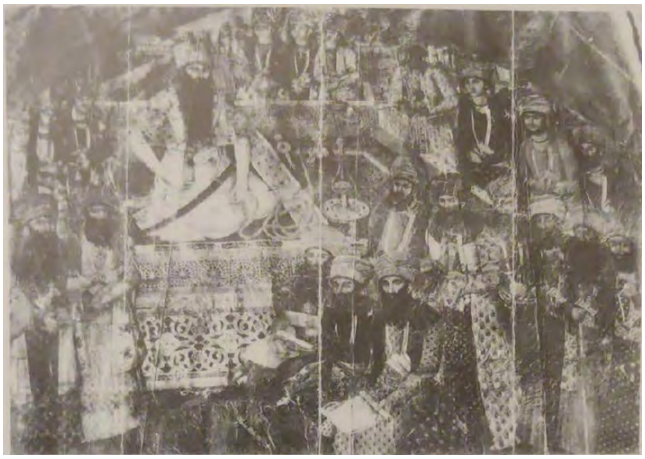
از ابتدای قرن بیستم اهمیت نقاشی در مطالعات اسلامی و ایرانی به کرات مورد پژوهش واقع شده، اما از نظر دیبا، این پژوهش‌ها تأثیر اندکی بر گفتمان رایج دربارهٔ نقاشی و تصویرپردازی ایرانیِ دوره‌های متأخر داشته است (Diba, ۱۹۹۹: ۳۱). غفلت از اهمیت نقاشی دلایل متعددی دارد که به زعم دیبا، مهم‌ترین‌شان احتمالاً کتابی از تامس آرنولد ، چاپ ۱۹۲۸، با عنوان نقاشی در اسلام است.آرنولد، در این کتاب، چنان قدرتمند به نفع نشان دادن منع هرگونه تصویرپردازی در فرهنگ اسلامی استدلال کرده که اعتبار بحث وی برای مطالعه و بررسی نقاشی ایرانیِ دوره‌های متأخر به رغم استثناهای متعددی که در پیِ آن ارائه شد به ندرت زیر سؤال رفته است (همان).

دلیل مهم دیگری که دیبا برای غفلت از اهمیت نقاشی برمی‌شمارد، تخریب وسیع ابنیه‌ی تاریخی مزین به نقاشی‌های دیواری است، که باعث شده عمدهٔ پژوهشگران شواهد موجود از تصویرپردازی انسان در مقیاس طبیعی را به نفع سنت کتاب‌نگاری که به طور گسترده مستند و مدون شده و در دسترس‌تر است، نادیده بگیرند. نتیجتاً مطالعهٔ نقاشی ایرانی و پژوهش درباره‌ی آن با مطالعه و پژوهش در باب «مینیاتور» معادل انگاشته شد. این مینیاتورها، که به آسانی قابل حمل بودند و غالباً منبع، تاریخ و مکان نقاشیِ آن‌ها مشخص بود، شالودهٔ مطالعات و پژوهش‌های غربی در باب نقاشی ایرانی را بنیان گذاشتند و به این ترتیب، به جای پرسش‌های مربوط به محتوا و پیام، مسائلی چون رده‌بندی و دسته‌بندی مورد تأکید واقع شد (همان).

دلیل دیگری که دیبا برای این غفلت برمی‌شمارد، جدا شدن نقاشی‌های دیواری از بافت اصلی خود در معماری است که میراث علاقهٔ شدید غربی به گردآوری و تشکیل مجموعه است. بسیاری از این نقاشی‌ها اکنون در بازارها، گالری‌ها و موزه‌های غرب و خاورمیانه هستند. پرسش دیبا این است که تصویرپردازیِ این آثار چگونه می‌تواند خارج از زمینه و بافت اصلی که به آن تعلق داشته‌اند، همان قدرت و نفوذ را القا کند؟ پیشنهاد او برای بازاندیشیِ این سؤال مهم، تعریف و به‌کارگیریِ مجدد برخی اصطلاحات است. به‌کارگیری کلمه‌ی «تصویر»، یعنی کلمه‌ای که در میان پیشینیان ما مرسوم بوده، و یا کلمه‌ی «بازنمایی» حیطه‌ی پژوهش ما را وسیع‌تر می‌کند (همان).

دیبا سپس به شیوه‌هایی می‌پردازد که از «بازنمایی» برای تحکیم قدرت دودمان قاجار طی دوران حکومت آغامحمدخان و جانشین او، فتحعلی شاه، بهره گرفته شده است. چرخه‌های چندتصویری (مثلاً در کاخ سلیمانیه) و ترکیب‌بندی‌های یادمانیِ یک یا دو قسمتی از نظر درونمایه (در باغ نگارستان) دو شیوه‌ی اصلی کار تزیینی در این دوره‌اند (همان: ۳۷) نمونه‌ی آن اجرای چرخه‌های نقاشی بزرگ تمام‌قد از شاه در مراسم سلام در کنار پسران و درباریان وی است، که بسیاری از این نقاشی‌ها اکنون بافت یا زمینهٔ اصلیِ خود را در کنار نقاشی‌های دیگرِ چرخه در فضای معماریِ مربوط به آن از دست داده است (تصویر ۱).

کاخ سلیمانیه تنها کاخی است که چرخه‌های نقاشی دیواریِ آن تا به امروز باقی مانده است. این نظر که کارکرد اصلی تصویر، تحکیم و نمایش قدرت برای مصرف خارجی بوده با



تصویر ۱. تاجگذاری فتحعلی شاه، میرزا بابا، ۱۲۱۳ ه. ق.، حدود ۲۹۰×۵۰۰ سانتیمتر، مجموعه‌ی خصوصی

تصویر ۲. ناصرالدین شاه در برابر دوربین، نقاش ناشناس، حدود ۱۲۲۹-۱۲۲۸ ه. ش.، آبرنگ، ۴۴×۱۸ سانتیمتر، مجموعه‌ی خصوصی یحیی ذکاء

این نکته تقویت می‌شود که بازدیدکنندگان خارجیِ متعددی در کاخ سلیمانیه اسکان داده می‌شدند یا برای دیدن و تحسین این چرخهٔ نقاشی به این کاخ برده می‌شدند(همان: ۳۹). دییا اجرای این نقاشی‌ها را، در کنار شیوه‌های دیگر تصویرپردازی چون حجاریِ تصویر شاه در نقاط گوناگون ایران، در راستای استفاده از تصویرپردازی بصری به عنوان بخش هنریِ یک خط مشیِ هماهنگ و همنوای احیای فرهنگی و پروپاگاند سیاسی بهَ منظور برابر انگاشتن شاهان قاجار با گذشته‌ی شکوهمند ایران می‌بینند.

در باب عکاسیِ دوره‌ی قاجار، علی بهداد نخستین عکس‌های این دوره را ابزاری اُرینتالیستی می‌داند که به گنجاندن و محاط کردن ایران در مناسبات استعماری قدرت کمک کرد. او همچنین عکس را وسیله‌ای کارآمد برای شاه ایران می‌داند تا به واسطهٔ آن قدرت خود را درون ایران مستحکم کند. بهداد بحث خود را بر نقاشی‌ای که نقاش آن نامعلوم است استوار می‌کند (تصویر ۲). در این نقاشی، عکاسی ناشناس را در حال عکس انداختن از ناصرالدین شاه می‌بینیم. شاه برای یک پرترهٔ عکاسانه، رو به عکاس ژست گرفته است و او را به عنوان شخصیتی چنان نافذ می‌بینیم که هنرمندان دربار همزمان از او عکاسی و نقاشی می‌کردند. بهداد این نقاشی را یک «تصویر سلطنتی »، متمرکز بر شکوه قدرت شاه، می‌خوانَد که به طور نمادین در کسوت گران‌قیمت، ژست شاهانه و تکنولوژی که او را همراهی می‌کند بازنمایی شده است. شاه در این نقاشی سوژهٔ جدیدترین فرم بازنمایی، یعنی عکاسی، است (Behdad, ۲۰۰۱: ۱۴۱) .

بهداد در ادامهٔ بحث خود به توصیف دقیق‌ترِ این نقاشی می‌پردازد. از نظر او، آن‌چه این تصویر نه چندان معروف و چه بسا فاقد اهمیت زیبایی‌شناختی را شاخص می‌کند، قدرتِ آن در تبیین دگرگونی بازنمایی از نقاشی به عکاسی در ایرانِ قرن نوزدهم است. در این نقاشی، گرچه عکاس دربار – زانوزده در پشت پرده – یک جایگاه حاشیه‌ای را در نسبت با شاه اشغال کرده، نزدیکی ابزار عکاسی به شاه حاکی از آن است که چگونه عکاس جای نقاش را در طول سلطنت ناصرالدین شاه گرفته است. ابزار عکاسی با قرار گرفتن در میان عکاس و سوژه، یعنی شاه، بر نقاشی تسلط می‌یابد و مداخلهٔ نمادین عکاس در فضا و اثر نقاش نشانگرِ برتری عکاسی بر نقاشی در نیمه‌ی قرن نوزدهم در ایران است. به عبارت دیگر، دوربین به طور نمادین یادآور این نکته است که در طول سلطنت ناصرالدین شاه عکاسی به قدرتمندترین وسیلهٔ بازنمایی در ایران تبدیل شد (قدرتِ تصویر عکاسانه به تصویر قدرت دودمانی بدل شد) (همان: ۱۴۲-۱۴۱).

به اعتقاد بهداد، در عهد ناصری عکاسی به مدیوم غالب و مسلط بازنمایی هنری در ایران تبدیل می‌شود. همان‌طور که در بحث از پژوهش دیبا به اجمال گفته شد، فتحعلی شاه، یعنی پدربزرگ ناصرالدین شاه، با تشویق و حمایت هنرمندان جدید دربارش یک سنت قدرتمند پرتره‌نگاری را پایه گذاشت؛ ولی ناصرالدین شاه با فراهم آوردن وسایل و شرایط مورد نیاز برای رشد عکاسی در ایران آن سنت هنری را که فتحعلی شاه پرورش داده بود برانداخت. البته بهداد تأکید می‌کند که منظورش از متذکر شدن این تغییر و دگرگونیِ بازنمایی هنری از نقاشی پرتره به عکاسی حذف کامل نقاشی در عهد ناصری نیست و منظور این نیست که عکاسی سوژه‌های کاملاً جدید یا دغدغه‌های فرمی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی را معرفی کرد

که پیشتر ناشناخته بودند، بلکه منظور این است که یک تحول زیبایی‌شناختیِ کلی در چگونگی بازنمایی شرق توسط غرب و نیز توسط خود شرق پدید آمد. «این تحولِ زیبایی‌شناختی به رغم قواعد و تکنیک‌های جدید آن به طور مداوم و مستمر به سوژه‌ها، آگاهی زیبایی‌شناختی، حساسیت‌های فرمیِ نقاشی یعنی وجه و شیوه‌ی پیشین بازنمایی هنری بازمی‌گشت و آن‌ها را تکرار می‌کرد » (همان: ۱۴۲). این نکته نیز که عکاسانی چون آنتوان سوریوگین مشغلهٔ هنری خود را ابتدا به عنوان نقاش آغاز کردند و بعد به عکاسی روی آوردند، یعنی مدیوم بازنمایی هنری خود را تغییر دادند، بسیار گویاست. در عین حال، بهداد تصاویر عکاسانه‌ی شرق را به طور گسترده وامدار آثار نقاشی هنرمندان اُرینتالیستی چون دلاکروا ، انگر و ژان لئون ژروم می‌داند (همان).

کارکرد آیینی تصاویر نقاشانه و عکاسانه در عهد قاجار :

اکنون که تا حدی به بحث‌های مطرح در باب تصویر سلطنتی و نقش آن در تحکیم قدرت سلسلهٔ قاجار و وضعیت عکاسی و نقاشی در این میدان پرداختیم، به سراغ جنبهٔ دیگری از کارکرد تصاویرِ نقاشانه، و در ادامه‌ی آن عکاسانه، می‌رویم که دیبا به آن پرداخته است: نقش باورها و آیین‌های ریشه‌دار، در بهره‌گیریِ نوآورانهٔ شاهان قاجار از تصویرپردازی بصری. بررسی باورهای خرافی رایج درباره‌ی قدرت تصاویر در ایرانِ عهد قاجار برای درک اهمیت احساسی، روان‌شناختی تصویرپردازی به اندازهٔ طبیعی در این دوره ضروری است (Díba, ۱۹۹۹: ۴۱). دیبا بر این باور است که توجه پژوهشگرانه به معانی تصاویر تحت تأثیر این ادراک که فرهنگ ایرانی بسیار فرهیخته و ادیبانه است بوده و به نفع بررسی و پژوهش ساخت‌های روایی کتاب‌های نگارگری سرکوب شده است. پژوهشگران هنر اسلامی عموماً از بررسی این مسئله به خاطر حساس بودن آن رویگردان بوده‌اند و تمایلی به اقرار به وجود کردوکارهای آیینی مرتبط با تصاویر نداشتند(همان: ۴۱-۴۲). در شرح این جنبهٔ آیینیِ کارکرد تصاویر، دیبا به گنجاندن تصاویر سلطنتی در مراسم و فضاهای دربار و نیز فرهنگ عامه در طول حکومت فتحعلی شاه و به میزان کمتر در طول حکومت جانشینان وی اشاره می‌کند و به بازگویی سِر جان مالکوم در کتاب دوجلدی خودش، «تاریخ ایران » (چاپ ۱۸۱۵)، از خاطره‌اش مبنی بر این‌که چطور نقاشی پرتره‌ی فتحعلی شاه که برای حاکم سند فرستاده شده بود با همان حرمت و تکریمی در خیابان‌ها حمل می‌شد که گویی خود شاه در حال عبور بود، به رغم این‌که پرتره درون جعبه بوده و حتی قابل دیدن نبوده است. مالکوم می‌گوید که وقتی تخت روان حامل جعبهٔ پرتره به نزدیکی بوشهر رسید، حاکم بوشهر با خدم و حشم و سپاهیانش تا یک منزلی از آن استقبال کردند و از فاصلهٔ قابل ملاحظه‌ای در برابر آن کرنش کردند(همان: ۴۲).

نمونهٔ دیگری از چنین احترام آیینی به تصویر در حیرت‌نامه‌ی ابوالحسن خان ایلچی، سفیر کبیر فتحعلی شاه در لندن، آمده است. وی نیز در مواجهه با نقاشی پرترهٔ تمام‌قد فتحعلی شاه در مدخل کتابخانهٔ تالار کمپانیِ هند شرقی در لندن تعظیم غرایی می‌کند. دیبا رفتار ابوالحسن خان ایلچی و سایر ایرانیان در قبال تصاویر شاه را دارای تفاوت آشکار با رویکرد زیبایی‌شناختی اروپاییان قرن نوزدهم می‌داند، چرا که اهمیتِ شمایلیِ تصویرپردازی مدت‌ها بود در اروپا از میان رفته بود (همان).

دیبا نمونه‌ی بسیار مهم دیگرِ استفاده‌ی آیینی از تصویر را از فارسنامه‌ی ناصری به قلم حاج میرزا حسن حسینی فسایی نقل می‌کند: واقعه‌ی آوردن آب چشمه‌ی شش‌پیر در نزدیکی سپیدان به شیراز در عید نوروز ۱۲۲۷ شمسی به کوشش نظام‌الدوله، حاکم فارس، و همتِ استادان بنا و کاریزکنان و عمله‌ی بیلدار و کلنگ‌زن (حسینی فسایی: ۷۸۵). در جشنی که در همان روز به این مناسبت برپا می‌گردد با تمثال (شبیه، پرتره) ناصرالدین شاه همچون خود شاه رفتار می‌شود، گویی شاه در آن‌جا حاضر است؛ به این صورت که «در آن روز تمامی بزرگان وارد خیمه‌ها گشته به آیین حضور پادشاهان رفتار نموده ... هر نفری وجه نقدی به عنوان پیشکش تقدیم حضور مبارک تمثالی نموده، سرهای خاضع و گردن‌های خاشع به خاک کریاس بارگاه مالیدند ...» (همان: ۷۸۶).

این تعظیم و تکریم تصویرپردازی به عنوان جایگزین شخص شاه در مراسم و موقعیت‌های آیینی در خلال قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم ادامه پیدا کرد(Diba, ۱۹۹۹: ۴۲). در چنین مراسم و موقعیت‌هایی، عکس به تدریج جای نقاشی را به عنوان شیئی که صاحب تصویر را حاضر می‌ساخت و قدرت و نفوذ او را اعمال و مطالبه‌ی تکریم و احترام می‌کرد گرفت.

برای مثال، دیبا از عکسی یاد می‌کند که علی‌الظاهر در سال ۱۲۸۵ شمسی، یعنی سال تاجگذاری محمدعلی شاه و حدود دو سال قبل از به توپ بستن مجلس، انداخته شده و انبوه

تصویر ۳. حمل پرتره‌ی محمدعلی شاه به مجلس، عکاس ناشناس، ۱۲۸۵ ه. ش.

جمعیت را در حال حمل یا تماشای حمل پرترهٔ محمدعلی شاه به مجلس به تصویر می‌کشد (تصویر ۳) .«این عکس به خوبی نشان می‌دهد که سنت بهره‌گیری از تصویرپردازی به منظور حاضر و رؤیت‌پذیر ساختن شاه غایب در مراسم و آیین‌ها همچنان برقرار بوده است» (همان) (۲).

تأثیرات متقابل مدیوم‌های بازنمایی تصویری در عهد قاجار:

اغلب پژوهشگران، چه خارجی و چه ایرانی، دیدگاهی مبتنی بر زوال، نسبت به هنر عهد قاجار دارند؛ اما در سال‌های اخیر توجه خاصی به هنر عهد قاجار مبذول شده که دیدگاهی متعادل‌تر نسبت به تأثیر مواجههٔ هنرمندان عهد قاجار با غرب و تأثیر این مواجهه بر شیوهٔ کارشان می‌طلبد. این دیدگاه مبتنی بر زوال، که معدود پژوهشگرانی چون دیوید راکسبرا آن را مورد نقد قرار می‌دهند، در باب رابطهٔ عکاسی و نقاشی پس از ورود و رواج عکاسی در ایران نیز قایل به تقلید صرف نقاشان از عکس است. برخی دیگر از پژوهشگران، مانند علی بهداد

تصویر ۴. جلد لاکی دیوان منوچهری دامغانی با عکسی از دوستمحمدخان معیرالممالک، ۱۲۵۷-۱۲۵۵ ه. ش. (Bonhams, London, Islamic & Indian Art, lot ۸۸)

که به بخشی از نظرات او پرداختیم، قائل به تقلید هنرمندان ایرانی از دیدگاه اُرینتالیستیِ غربیان در بازنمایی دیگریِ شرقی هستند(۳). معدود پژوهشگرانی چون دیوید راکسبرا برآنند که هر دو دیدگاه از پنداشت وقوع نوعی گسستگی یا گسیختگی در قرن نوزدهم در هنر ایران و دگرگونی بزرگی در سنت و اسلوب هنری ناشی می‌شوند که نتیجهٔ دسترسی بیشتر به هنر، فرهنگ بصری، کالاها و تکنولوژی اروپا بوده است. راکسبرا بر این عقیده است که این دو دیدگاه (دیدگاه مبتنی بر زوال و دیدگاه اُرینتالیستی) را می‌توان با مطالعهٔ دقیق طیفی وسیع از مواد بصری، از اشیا خلق شده تحت حمایت نهادهای ممتاز و حامیان درباری گرفته تا اشیای خلق‌شده در بازار که عموم، آن‌ها را می‌خریدند تعدیل نمود. «این اشیا در تلاقی‌های بسیار پیچیده میان مدیوم‌ها و نیز در «از نو رسانده شدن‌شان به میانجیِ مدیومی دیگر « به چشم می‌خورند» (Roxburgh, ۲۰۱۷: ۱۰۹) . مثال‌های تصاویری که در مدیومی شکل گرفته و در مدیومی دیگر مورد تقلید واقع شده‌اند در دوره‌ی قاجار بسیار است؛ مثلاً استفاده از عکس، در جایگاه نقاشی، در تزیین قلمدان‌ها و افتتاح کتاب‌هایی چون دیوان شاعران. تصویر ۴ عکسی است از دوستمحمدخان معیرالممالک در ابتدای دیوان اشعار منوچهری دامغانی که به زعم راکسبرا «کیفیت انکساری جلای رنگی که به عکس اعمال شده به آن جلوه‌ای نقاشانه می‌بخشد» و نکته‌ی دیگر آن‌که «ترکیب‌بندی‌های توأم با ژست و به شدت کنترل‌شده‌ی عکاسی استودیویی مقلدِ عُرفِ نقاشیِ رنگ روغن بودند» (همان: ۱۱۰).

راکسبرا نمونه‌های متعددی از این تلاقی‌ها و رفت‌وآمدهای خلاقانه میان مدیوم‌های نقاشی، عکاسی و چاپ سنگی را مثال می‌زند. به زعم او در دوره‌ی قاجار، «هنرمندان کمابیش شیوهٔ کار خود را کمافی‌السابق ادامه دادند، یعنی مانند زمانی که هنوز در معرض جدیدترین تکنولوژی‌های تصویر که در اروپا متولد شده بود قرار نگرفته بودند. دگرگونی اصلی در نتایجِ خاصِ زیبایی‌شناختیِ این تبادل‌ها حین گذرشان از مدیومی به مدیومِ دیگر بود».

این بودِ مقدمه‌ای بر رابطهٔ پیچیده و درهم‌تنیده‌ی عکاسی و نقاشی در دوره‌ی قاجار. ابتدا با تکیه بر نظرات لیلا دیبا و علی بهداد به بررسی نقش تصویر نقاشانه و عکاسانه در نمایش و تحکیم قدرت دودمان قاجار پرداختیم. انتقال ظرفیت تأثیرگذاری بر مخاطب، با نمایش شاه و نسبت دادن قدرت به او، از نقاشی به عکاسی با رواج عکاسی در ایران از خلال پژوهش این دو محقق بررسی شد. سپس دیدیم که چگونه کارکرد آیینی نقاشی، که آن نیز در خدمت نمایش قدرت شاهانه بود، در ایرانِ قرن نوزدهم به عکس منتقل شد و در نهایت با مطالعهٔ نظراتِ راکسبرا، به ارتباطی پیچیده‌تر میان نقاشی و عکاسی به عنوان دو مدیومِ مادیِ بازنمایی رسیدیم؛ اما برای رسیدن به فهمی دقیق‌ترَ از رابطهٔ عکاسی و نقاشی در عهد قاجار، همچنان به پژوهشی گسترده‌تر درباره‌ی مدیوم‌های دیگر بازنمایی بصری (مثل چاپ سنگی) و همچنین اشیای

دیگری که نقاشی و عکاسی در شکل‌گیری آن‌ها سهم داشتند (مانند قلمدان‌ها) نیاز است.

یادداشت‌های پایانی:

۱. نقل از ایرج افشار، در
Some remarks on the early history of photography in Iran, in Qajar Iran: Political, Social, and Cultural Change, 1800–1925, ed. Clifford Edmund Bosworth and Carole Hillenbrand, Edinburgh University Press, 1983, pp. 261-290.
متن اصلی در دیوان فرصت‌الدوله شیرازی، مقدمه و تصحیح و حواشی و فهرست از علی زرین‌قلم، تهران: کتابفروشی سیروس، ۱۳۳۷، ص. ۱۰۱.

۲. شایان ذکر است که به رغم وجود چنین نمونه‌هایی که استثنا هم نبوده‌اند، برخی از پژوهشگران عکس را به دلیل ویژگی‌هایی چون واقع‌نما بودن، تکثیرپذیری و در دسترس بودن واجد نقش مهمی در فروپاشی انگاره‌ی قدرت شاه در ذهنیت انسان ایرانی در عصر مشروطه می‌دانند. برای نمونه، نگاه کنید به:
کشاورز افشار، مهدی (۱۳۹۴). عکاسی و افسون زدایی از سلطنت نقش عکاسی در فروپاشی انگاره قدرت پادشاه در انقلاب مشروطه، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۱۵، صص. ۴۲-۱۴.

۳. دیوید راکسبرا در بخش نخست مقاله‌ی خود با عنوان Troubles with Perspective خلاصه‌ای از تحقیقات انجام‌شده با این دو نقطه‌نظر را ارائه می‌دهد. نگاه کنید به
4.Roxburgh, David (2014). "Troubles with Perspective: Case Studies in Picture-Making from Qajar Iran". Art History in the Wake of the Global Turn. Ed. Jill H. Casid & Aruna D›Souza. New Haven: Yale University Press, 107–125.

منابع

اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۷۴). چهل سال تاریخ ایران (جلد اول: المآثر و الآثار)، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات اساطیر.
فرصت‌الدوله شیرازی (۱۳۳۷). دیوان فرصت‌الدوله شیرازی، مقدمه و تصحیح و حواشی و فهرست از علی زرین‌قلم، تهران: کتابفروشی سیروس.
Afshar, Iradj (1983). Some Remarks on the Early History of Photography in Iran. In Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change 1800–1925, edited by E. Bosworth and C. Hillenbrand, Edinburgh: Edinburgh University Press, 261–290.

Behdad, Ali (2001). The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/4, Qajar Art and Society, 141-151.

Diba, Layla (1999). Images of Power and the Power of Images: Intention and Response in Early Qajar Painting, (1785-1925)in Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, edited by Layla S. Diba with Maryam Ekhtiar, New York: Brooklyn Museum of Art (in association with I. B. Tauris Publishers), 30-49.

Diba, Layla (2013). Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art: A Reassessment, History of Photography, 37:1, 85-98.

Roxburgh, David (2017). Painting after Photography in 19th-Century Iran, in Technologies of the Image: Art in 19th-century Iran, Cambridge, Massachusetts: Harvard Art Museums.