صفحات ۱۲۵ - ۱۳۴
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۵، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹

سرآغاز عکاسی در ایران*
(درآمدی انتقادی بر تاریخ عکاسی ایران در دوره‌ی ناصری)

حسن زین‌الصالحین [۱]، **نعمت‌الله فاضلی** [۲*]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۲/۱۹)

چکیده

بایگانی عکس‌های دوره‌ی قاجار، یکی از بزرگ‌ترین گنجینه‌های تصویری تاریخ ایران است. اگر این بایگانی را همچون یک فضای بصری متصور شویم، می‌توان چیستی و چگونگی آن را مورد تحلیل انتقادی قرار داد و اگر نام دیدمان را به کلیت این فضای بصری اطلاق کنیم، می‌توان پرسید چه دیدمانی، چرا و چگونه در دوره‌ی ناصری صورت‌بندی شده و این دیدمان چه کارکردی می‌توانست در گذشته داشته و یا حتی در ادوار بعدی می‌تواند داشته باشد؟ چنین موضعی در قبال تاریخ عکاسی ایران، می‌تواند فصلی آغازین و مطالعه‌ای بنیادین در این حیطه باشد؛ امری که در تحقیقات انجام شده کم و بیش مورد غفلت قرار گرفته است. تبارشناسی به عنوان یک نظریه-روش تاریخی، راه‌گشای مناسبی برای این نوشتار خواهد بود. هدف، ارائه‌ی تحلیلی کیفی از تاریخ عکاسی ایران از بدو ورود دوربین عکاسی به این سرزمین، در دوره‌ی ناصری است. آنچه که نگارندگان در این مجال موجه می‌سازند، این مهم است که دیدمان عکاسی در دوره‌ی ناصری به شکلی سیاسی، البته با توجه به مفهوم سنتی سیاست، صورت‌بندی شده است. البته در این میان نباید دیدمان سیاسی-اریانتالیستی را هم از نظر دور داشت؛ موردی که می‌تواند کارکرد سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خود را به نحوی حتی تا به اکنون حفظ کند.

واژه‌های کلیدی

عکاسی، دیدمان، تبارشناسی، سیاست، قدرت، شرق‌شناسی.

*این مقاله، برگرفته از پایان‌نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد نگارنده‌ی اول با عنوان: «تحلیل انتقادی گفتمان‌های تاریخ عکاسی ایران» است که به راهنمایی نگارنده دوم در گروه عکاسی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به انجام رسیده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۴۳۴۸۵۷، نمابر: ۷۷۹۲۱۸۶۱-۰۲۱، E-Mail: n.fazeli@ihcs.ac.ir .

مقدمه

عکاسی در سال ۱۸۳۹م/۱۲۸۱ق. در فرهنگستان علوم فرانسه ثبتِ اختراع و به اطلاع عموم رسید. جالب آن است که در همان سال، هیئتی نظامی از فرانسه عازم ایران شد ولی دوربین عکاسی جزء هدایایی نبود که به شاه تقدیم شد (ذکاء، ۱۳۸۴، ۳۸۳). دوربین عکاسی به عنوان یک ابزار نوین شرق‌شناسی، در نهایت می‌بایست توسط قطب‌های اصلی استعمار جهانی در میانه‌ی قرن ۱۹م، یعنی ملکه ویکتوریای[۱] انگلیس و تزار نیکلای اول[۲] روس که بی‌شک هر دو بر سر ایران، منابع اقتصادی ایران و منافع سیاسی‌شان در منطقه در رقابت بودند، وارد ایران شود. دوربین عکاسی روس‌ها، به عنوان پیشکشی به دربار محمدشاه قاجار، بی‌آنکه او خود بخواهد، اندکی زودتر از رقیب انگلیسی‌شان، یعنی در سال ۱۸۴۲م/۱۲۵۷ق. توسط دیپلماتی به نام نیکلای پاولوف[۳] به ایران رسید. «داگروتیپ»[۴]، اولین تصویر حاصل از فرآیند عکاسی در آن زمان بود که در ایران نیز استفاده شد. اگر چه هیچ داگروتیپی از آن زمان به جا نمانده است، ولی محققان تاریخ عکاسی، از جمله شهریار عدل و یحیی ذکاء، بر این باورند که اولین عکس در ایران در سال ۱۸۴۲م/۱۲۵۷ق. توسط پاولوف روسی و از نوع داگروتیپ، از ناصرالدین میرزا، ولیعهد محمدشاه قاجار، برداشته شده است (به نقل از طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۷ و ۲۱).

کتب و نوشته‌های تاریخی حاکی از آن‌اند که بعد از گذشت دو سال، یعنی در سال ۱۸۴۴م/۱۲۵۹ق. شخصی فرانسوی به نام ژول ریشار[۵]، برای بار دوم محمدشاه و ناصرالدین میرزا را مقابل دوربین قرار داده و تصویر آن‌ها را بر داگروتیپی انداخته است. اگرچه این داگروتیپ‌ها نیز به جا نمانده‌اند، ولی اسناد تاریخی که این اتفاق را گزارش می‌کنند، موجود هستند. بعد از مرگ محمدشاه و به سلطنت رسیدن ناصرالدین‌شاه در سال ۱۸۴۸م/ ۱۲۶۴ق. اوضاع نابه‌سامان و ناآرامی‌های سیاسی ایران و آشوب‌های قومی و قبیله‌ای که مقارن با صدرالعظمی میرزا تقی‌خان امیرکبیر بود، مجال را برای حضور بیشتر عکاسی در صحنه می‌گیرد. سومین گزارش‌ها و نمونه‌های موجود از عکاسی در ایران به نام افسران و معلمان نظامی (ایتالیایی و اتریشی) و یا نظامیان عکاس، در سال ۱۸۵۳م/۱۲۶۹ق؛ و سال‌های بعد از آن ثبت شده است[۶]. افسرانی چون: فوکه‌تی[۷]، لوئیجی پشه[۸]، جیانوتزی[۹]، لوئیجی مونتابونه[۱۰] و اگوست کرشیش[۱۱] اتریشی. از تجربیات عکاسی فوکه‌تی نمونه‌ای یافت نشده است و در سال ۱۸۶۲م/۱۲۷۸ق. به ایتالیا بازگشته است. اوج کار پشه و جیانوتزی به سال ۱۸۵۸م/۱۲۷۴ق. برمی‌گردد که آلبوم‌هایی از مناظر شهری و مناطق باستانی شیراز و مکان‌های مذهبی مشهد را به ناصرالدین‌شاه هدیه داده‌اند و حتی بعضی از عکس‌ها را در آلبومی و به قصد فروش به خارجیان، از کشور خارج کردند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۵، ۴۴ –۲۶). مونتابونه کارش را از سال ۱۸۶۲م/۱۲۷۸ق. آغاز می‌کند و کرشیش هم بیشتر در نقشه‌برداری از تهران فعال بوده است و سومین نقشه‌برداری از تهران و نخستین نقشه‌ی علمی از آن را در سال ۱۸۵۸م/۱۲۳۶ش. انجام داده و به چاپ رسانده است (ذکاء، ۱۳۸۴، ۱۸).

کارلیان[۱۲] و هانری دو بلوکویل[۱۳]، عکاسان فرانسوی‌ای بودند که با هیئتی نظامی در سال ۱۸۵۸م/۱۲۷۴ق. به ایران آمدند. بلوکویل برای عکس‌برداری از دفع غائله ترکمنان، در سال ۱۸۶۰م/۱۲۷۶ق. به خراسان رفته و به دست ایشان اسیر شده و وسایل او شکسته و به تاراج رفت (ستاری، ۱۳۸۷، ۲۴). کارلیان تنها عکاسی است که صرفاً برای آموزش عکاسی به شاه صاحب ذوق ما در ایران می‌ماند. در بین سال‌های ۱۸۵۳م/۱۲۶۹ق. تا ۱۸۵۸م/۱۲۷۴ق. احتمالاً در دربار ناصرالدین‌شاه، عکس‌های اندکی برداشته شده است، ولی شروع جدی ناصرالدین‌شاه و بعدها عکاس‌باشی‌ها و درباریان به عکاسی، به همان سال ۱۸۵۸م/ ۱۲۷۴ق؛ و یا حتی، به احتمال زیادتر، به سال ۱۸۶۳م/۱۲۷۹ق. برمی‌گردد؛ چرا که تا کنون هیچ سندی دال بر عکاسی ناصرالدین‌شاه تا قبل سال ۱۸۶۳م/ ۱۲۷۹ق. به دست نیامده است. همانگونه که واضح است، سال ۱۸۵۸م/ ۱۲۷۴ق. نقطه‌ی مهمی در عکاسی ایران محسوب می‌شود و از همین سال به بعد، عکاسان خارجی و شاه عکاس، فعالیت کیفی و کمی خود را در این زمینه، آغاز کرده و نیز گسترش می‌دهند؛ بنابراین، قریب به دو دهه طول می‌کشد تا پایه‌های عکاسی در دربار محکم شده و تولیدات تصویری عکاسانه در کاخ شاهی آغاز و انباشت گردند. حال پس از گذشت یک و نیم قرن، می‌توان فرم و محتوای کلی این بایگانی را مورد وارسی و بازخوانش قرار داد تا دریافت چرا و چگونه آن چنان بوده است.

مبانی نظری و روش‌شناختی متفاوت این تحقیق، موضع دیگرگونی را نسبت به موضوع و تاریخ عکاسی ایران در سال‌های آغازینش فراهم می‌آورد؛ امری که در میان دیگر تحقیقات تاریخی کمتر مورد بررسی قرار گرفته و بر نگارندگان است که به قدر وسع و مجال خویش به آن بپردازند. پرداختن به تاریخ عکاسی به شکل تحلیل تاریخیت دیدمان‌های مسلط، رویکرد متفاوتی است که در این تحقیق در پیش گرفته شده است. از این منظر، فضای دیداری، که البته در این تحقیق حاصل عکس و عکاسی است، به بلوک‌های بزرگی (دیدمان) تقسیم می‌شود و هر بلوک به فراخور ساختارهای بنیادینی که بر روی آنها سوار شده و در آنها مفصل‌بندی شده است، مورد نقد و تحلیل قرار می‌گیرد. تنها به سبب همین رویه است که این تحقیق می‌تواند به نحوی پیش از دیگر تحقیقات پیرامون تاریخ عکاسی و نقد عکس‌های موجود در این بایگانی عظیم، قرار گیرد. هدف از این مقاله، بررسی شکل‌گیری، شرایط و چرایی شکل‌گیری دیدمان حاکم بر فضای تصویری (عکاسی) دوره‌ی قاجار (ناصرالدین‌شاه) و نقد روابط قدرت است. برای این مهم، توجه به سیاست، مفهوم و مشی سیاسی، نوع حکومت و همچنین توجه به نقش مذهب، توجیه‌گر تحلیل‌ها خواهند بود؛ به عبارتی، نگارندگان با توجه به مفهوم سیاست در دوره‌ی قاجار (پیش از مشروطه) سعی دارند صورت‌بندی دیدمان مسلط، حوزه و قلمرو دیدمان و نمودهای آن را در دوره‌ی مذکور روشن ساخته و دیدمان عکاسی در دوره‌ی قاجار را مورد تحلیل انتقادی و تبارشناختی[۱۴] قرار دهند.

مبانی نظری و روش‌شناختی

«دیدمان» هم‌ارزی برای «گفتمان» ولی نه در حوزه‌ی گفتار و نوشتار که بیشتر در تحلیل انتقادی گفتمان[۱۵] مورد توجه است، بلکه در حوزه‌ی دیدن و تصویر است؛ بنابراین، دیدمان را می‌توان معادل بصری گفتمان در نظر گرفت. به گفته فوکو، گفتمان به مانند عملکردی است که از سوی محقق به چیزها و از جمله تاریخ تحمیل می‌شود تا نه تنها رویه‌ای برای مطالعه آن در نظر آورد، بلکه این تنها راه بررسی و بازپرسی تاریخ است (Foucault, 1981, 67). از این منظر، گفتمان‌ها نظام‌هایی اعم از افراد بوده و تمام تحلیل‌هایی که در بستر گفتمان انجام می‌شود -حتی مفاهیم و گزاره‌های گفتمانی- بدون توجه به نقش خودآگاه سوژه انجام می‌پذیرد. گفتمان به مانند حوزه‌ای در نظر گرفته می‌شود که موقعیت متفاوت و گاه متضادی را برای سوژه‌های انسانی ایجاد کرده و از همه مهم‌تر در درک آنها از واقعیت پیرامون تأثیر می‌گذارد. به عقیده‌ی فوکو، گفتمان، تنها نوشته‌ها، کتاب‌ها و متن‌ها نیستند، بلکه روال‌های عمل‌کردن به آنها نیز هستند. گفتمان‌ها، در سازوکاری دوسویه، هم وسیله‌ای برای اعمال قدرت و هم نتیجه‌ی قدرت‌اند (Foucault, 1978, 100).

در سطور بالا می‌توان واژه‌ی دیدمان را جانشین گفتمان کرد. میرزایف[۱۶]، دیدمان را یکی از واژگان کلیدی فرهنگ بصری[۱۷] می‌داند و ابداع آن را به توماس کارلایل[۱۸] در میانه‌ی قرن ۱۹م. نسبت می‌دهد (Mirzoeff, 2006, 53). او از «سوژه‌ی بصری»[۱۹] سخن می‌گوید، یعنی شخصی که هم عامل دیدن و نگاه با توجه به قابلیت زیست‌ریختی‌اش است و هم ابژه‌ی دیدمان (Ibid, 54)، سوژه‌ای که در دیالکتیک سوژه و ابژه برساخته می‌شود. بدین ترتیب دیدمان می‌تواند همچون فضایی متصور شود که سوژه‌ها از آن منظر می‌بینند و دیده می‌شوند و یا حتی مهم‌تر از آن، به تأکید باید از آن منظر ببینند و دیده شوند. دیدمان بر این نکته تکیه دارد که باید مقوله‌ی دیدن و نگاه را در عرصه‌ی وسیع‌تر فرهنگی و اجتماعی و البته سیاسی دید و البته می‌توان آن را در ارتباط با روابط ساده و پیچیده‌ی قدرت در نظر گرفت و به نوعی نقد تبارشناختی به منزله‌ی یک نظریه-روش تحقیقاتی دست یافت. تبارشناسی، چارچوبی روش‌شناختی است که فوکو در تحلیل مفاهیم و گزاره‌های حوزه‌های گوناگون و البته درگیر در روابط قدرت و دانش به کار می‌گیرد. آنچه که در این روش کیفی محوریت دارد، تحلیل روابط قدرت و شیوه‌های برساخت انسان‌ها به عنوان سوژه و ابژه‌های گفتمان است. تبارشناس می‌کوشد تحلیل تاریخ را بر اساس شرایط بروز و ظهور حوادث و رویدادها در زمینه و زمانه‌ی مورد نظر ارائه دهد.

دیدمان سیاسی

عکاسی به واسطه‌ی قدرت‌های بزرگ سیاسی جهان و کشورهای استعمارگر روسیه و انگلیس به ایران وارد شد. نخستین عکسبرداری‌ها در ایران توسط هیئت‌های نظامی، افسران و معلمان نظامی انجام شد. به علاوه، عکاسی به دربار، کاخ و نزد شاه ایران، یعنی به نزد بالاترین مقام سیاسی و حکومتی ایران، فرستاده شد. اولین عکس‌ها در آن جا برداشته و اولین عکاس‌خانه هم در آنجا احداث شد. همه‌ی این موارد، مدخلی هستند برای تشخص و تعین پیداکردن دیدمان عکاسی، بر روی ساختاری به نام حکومت[۲۰] و دربار، صورت‌بندی‌شدن آن در سیاست[۲۱] و پیوند خوردن آن با مناسبات قدرت سیاسی (زین‌الصالحین، ۱۳۹۲، ۱۳۳-۱۳۴) البته قدرت، سیاست و حکومت به معنای سنتی آن. از سوی دیگر، تنها راز زنده‌ماندن عکاسی در آن دوران سخت مذهبی که در مقابل هر تکنولوژی جدیدی واکنش نشان داده و مقاومت به خرج می‌داد، پیوند آن با دربار، حمایت و پشتیبانی شخص شاه (ناصرالدین شاه) از این پدیده‌ی نوین بود. می‌توان این احتمال را داد که اگر عکاسی دیرتر و به واسطه‌ی ارامنه و یا حتی به وسیله‌ی تاجران و اشرافی که به فرنگ مسافرت می‌کردند، وارد ایران می‌شد و از قضا آنان قصد استفاده از آن در بین عموم و حتی برپایی عکاس‌خانه‌ای را می‌کردند، آنگاه عکاسی در نطفه خفه می‌شد و به آن زودی در ایران دیگر پا نمی‌گرفت.

مردم ایران به مانند دیگر ملت‌ها در برابر ورود تکنولوژی‌های جدید، مقاومت‌های فرهنگی شدیدی را از خود نشان داده‌اند. جعفر شهری در کتاب *تاریخ اجتماعی تهران در قرن ۱۳*، نمونه‌های متعددی را از این نوع مقاومت‌ها ارائه می‌دهد.[۲۲] داشتن رادیو حتی تا دهه‌ی ۱۳۴۰ شمسی برای روحانیون حرام و گوش‌کردن به آن عملی حرام‌تر می‌بود (تقیپور و دیگران، ۱۳۹۱، ۱۴)؛ حال چه رسد به عکاسی، آن هم در اواسط و اواخر قرن ۱۹م/۱۳ق در یک بافت و ساختار سنتی و مذهبی. نیروی سنت و ساختارهای قدرت سنتی، عامل اصلی مقاومت‌های فرهنگی در مقابل پدیده‌های نوین هستند (فاضلی، ۱۳۸۷، ۲۸۲). "نفی ایدئولوژیک و ارائه تصویری از نظر مذهبی یا اعتقادی مغایر با ارزش‌های دینی در مقابل تکنولوژی‌های نوین، اولین حربه در مقاومت فرهنگی ایرانیان محسوب می‌شود" (همان، ۲۸۵). تصویری که دوربین عکاسی ارائه می‌داد، معلول قراردادهای نظام نمادینی که غرب از بعد رنسانس دنبال می‌کرد، بود که نهایتاً آن را بعد از چند قرن در عکاسی یافت. با توجه به سنت تصویری ایران‌زمین و با توجه به این که اسلام نقش انسان و حیوان را منع کرده بود، ارائه‌ی چنین تصویری از جهان و انسان، بی‌شک با مقاومت شدید روحانیون و مراجع مذهبی مواجه می‌شد. همانگونه که عکاسی در کشورهای عرب زبان که عموماً توسط مسیحیان بومی و یا خارجی به انجام می‌رسید، با خصومت مذهبیون مواجه شد و تا اوایل قرن بیستم به عنوان عملی شیطانی و ضداسلامی نگریسته و جلوی رشدش گرفته شد (ستاری و عراقچیان، ۱۳۸۹، ۴۶).

انقیاد چندین دهه‌ای عکاسی در دربار و توجه ویژه‌ی شخص شاه به عکاسی و یا به عبارتی روشن‌تر، نضج گرفتن عکاسی در

دستگاه قدرت سیاسی و حکومتی، تنها دلیل پذیرش عکس و عکاسی و عدم مخالفت گسترده‌ی مراجع مذهبی و بعدها عموم مردم در مقابل این پدیده‌ی نوین بود. عکاسی‌کردن ناصرالدین‌شاه از روحانیون و مراجع و روبروکردن آن‌ها با عکس، کنشی حساب‌شده برای جلوگیری از واکنشی کاملاً مذهبی و ایدئولوژیک از سوی آن‌ها بود. محمدحسن خان اعتمادالسلطنه در *مرآت البلدان*، در مورد سفر ناصرالدین‌شاه به خراسان و عکس‌برداری از ملاهادی سبزواری، نوشته است: "روز بیست و هشتم و بیست و نهم در بلده‌ی سبزوار اقامت و با علمای این دیار خاصه جناب ملاهادی سبزواری که از اجله حکمای متأهلین است، ملاقات و مفاوضات فرمودند و آقارضا عکاس‌باشی، پیشخدمت مخصوص، حسب‌الامر عکسی از جناب حاجی ملاهادی برداشت و چون جناب حاجی تا این وقت، عمل عکاسی را ندیده بلکه آن را مخالف قانون و براهین علمیه حکمای سلف می‌دیدند، نهایت متعجب شدند" (به نقل از طهماسب‌پور، ۱۳۸۹، ۱۸ و ۱۹)(افشار، ۱۳۷۰، ۳۳). "حاجی ملا سبزواری بنا بر اصول فلسفه‌ی قدیم معتقد بود که بقاء و انتقال ظل که عرض است، بی‌وجود شی و یا جسم که جوهر است، امکان ندارد؛ بنابراین، ثبت تصویر و عکس انسان بر روی شیشه یا کاغذ امری محال و از حیّز امکان خارج است" (ذکاء، ۱۳۸۴، ۵۳). بنابراین شاید این محال‌بودگی می‌توانست مقدمه‌ی خوبی برای مخالفت، حرام‌کردن عکس و عکاسی و تحریم آن از سوی علماء و روحانیون محسوب شود؛ امری که به هر نحو اتفاق نیفتاد [۲۳].

بنابراین، از سویی محصورشدگی عکاسی در چند دهه بعد از ورودش در دربار و در دست شاه، درباریان، اشراف و رجال حکومتی و همچنین پیوند عکاسی با قدرت سیاسی و حکومتی یعنی شخص شاه و از سوی دیگر، عدم موضع‌گری روحانیون و عاملان مذهبی در رد و حرام‌دانستن این پدیده‌ی نوظهور، ضامن شکل‌گیری، حفظ و بقاء عکاسی، بسط آن در دیگر ابعادش و همچنین باعث تلطیف و طبیعی‌گشتن تصور و دید درباریان و بعدها مردم نسبت عکس و عکاسی شد. تلطیف‌نمودن تصور اذهان نسبت به عکس و عکاسی، با نمونه‌های دیگری که البته با دخالت و پشتیبانی مذهب و سیاست همراه می‌شده است نیز قابل بررسی است. به عنوان مثال، رساله‌ی عکسیه *الحشریه* که دومین کتاب چاپی در زمان ناصرالدین‌شاه است و به تاریخ ۱۸۸۹م/۱۳۰۶ق. توسط مشکوةالملک نگارش شده است؛ تنها کتابی است که منظری دیگرگون به عکاسی دارد. در این کتاب نویسنده، مراحل عکس‌برداری، ظهور و چاپ عکس را با کردار و نیات انسان و بازتاب آن‌ها در آخرت مقایسه کرده است و با تکیه بر آیات قرآن و احادیث فراوان و مقایسه‌ی آن‌ها با ماهیت استنادی عکس (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۲۶۶)، سعی کرده است با نگاهی مذهبی، عرفانی و اسلامی، نگاه و دید افراطی به این پدیده را که بی‌شک ممکن بود بعضی مذهبیون می‌داشتند و با آن مخالفت می‌کردند، بردارد و یا اندکی تلطیف کند (ذکاء، ۱۳۸۴، ۳۱۸). از میان حدوداً بیست کتابی که در این دوره و درباره‌ی عکاسی نوشته شده است، قسمت اعظم آن‌ها دست‌نویس بوده و در مورد مسائل فنی و شیوه‌ی عکس‌برداری‌اند، ولی این کتاب، جزء معدود کتاب‌های آن دوران است که هم چاپ‌شده و هم از بحث در مورد مسائل فنی عکاسی کناره گرفته است. چاپ این نوشته درجه‌ی اهمیت آن را نیز آشکار می‌کند.

در میان این کتاب‌ها، دست‌نوشته‌ای نیز موجود است به نام *علم عکاسی*، نوشته‌ی میرزااحمد عکاس‌باشی به سال ۱۸۹۰-۱۸۸۹م/۱۳۰۶ق. در این کتاب نویسنده با بیانی مبالغه‌آمیز و در مدح ناصرالدین‌شاه، عکس را معادل «پلاک ناصری» و عکاسی را معادل «صنع ناصری» قرار داده است (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۲۶۴-۲۴۹). اینگونه برابرسازی، به صورت‌بندی دیدمان عکاسی، به مرکزیت شاه دلالت می‌کند. اکثر کتاب‌هایی که در مورد عکاسی، در این دوره نوشته و یا چاپ شده‌اند، یا به دستور شخص شاه بوده‌اند، مانند کتاب *عکاسی* که در سال ۱۸۶۳م/۱۲۷۹ق؛ توسط محمدکاظم محلاتی، معلم شیمی دارالفنون نوشته شده است؛ یا به دستور اشراف و درباریان نوشته می‌شدند و در نهایت به شخص شاه پیشکش می‌شده‌اند. بعد از تأسیس «دارالفنون» در سال ۱۸۵۱م/۱۲۶۷ق.، عکاسی در ابتدا به عنوان یک علم در زیرمجموعه‌ی علم شیمی و در نهایت در سال ۱۸۶۱م/۱۲۷۷ق. بعد از فراخوانی چند عکاس اروپایی جهت تدریس در دارالفنون، در ردیف رشته‌هایی مانند نقاشی، مورد آموزش نه عموم، بلکه اعیان و اشراف و نزدیکان شاه قرار گرفت. بنابراین دیدمانی که پیرامون شاه به عنوان پایگاه توأمان سیاست و مذهب [۲۴] سامان یافته بود، در نهایت باعث طبیعی‌شدن آن و عمل عکاسی شد و این پدیده‌ی نوظهور غربی توانست راهش را به راحتی آغاز و در طول تاریخ ادامه دهد.

بدون توجه به موضوع مورد عکاسی و با چشم‌پوشی از عکس‌هایی که شاه برای سرگرمی و تفریح، از خود، کاخ، زنان و درباریان می‌گرفت؛ این نکته قابل مشاهده است که عکس‌های درباری به دستور و فرمان رسمی شاه نسبت به عکاسی اقدام می‌کردند. از فرمان ناصرالدین به ژول ریشار، مبنی بر عکاسی از بناهای تخت جمشید (ذکاء، ۱۳۸۴، ۵) که انجام نشد و در نهایت پشه آن را به انجام رسانید (همان) و اعزام بلوکویل به جنگ ترکمنان (همان، ۴۱) گرفته تا دستور او به آقارضا، برای عکاسی از سفرها و اردوکشی‌های شاه به اطراف تهران و سفرهای شاه به نواحی گوناگون مملکت به مانند خراسان، سلطانیه و ... و سفرهای او به فرنگ (همان، ۴۷ و ۵۴)، دستور او به عبدالله میرزا برای عکاسی از نواحی خراسان و ولایات گوناگون (همان، ۱۰۲)، فرمان او به عباسعلی بیگ برای عکاسی از اماکن متبرکه (همان، ۵۸)، دستور عکاسی به محمدحسن خان قاجار، عکاس عکاسخانه‌ی نظامی، از زندانیان و محکومین (همان، ۱۲۰)، عکس‌هایی که به صورت تک‌چهره از رجال و نظامیان و سران گرفته می‌شد، دستورهایی که به حاکمان ولایت‌ها، برای عکاسی از مناطق تحت فرمان می‌داد و... همه و همه به دستور مستقیم شاه انجام می‌گرفتند.

در این اثناء اگر عکس و یا عکس‌هایی برداشته می‌شد که به دستور شاه نبود، باید نسخه‌ای از آن و یا همان نسخه‌ی اصلی، همانند کتاب‌هایی که نوشته و یا چاپ می‌شد، به شاه تقدیم می‌شد؛ مانند آلبوم‌هایی که هم از طرف خارجیان؛ به عنوان مثال،

پشه و مونتابونه و هم از طرف عکاسان داخلی؛ به مانند علی‌خان والی به شاه تقدیم شد (زین‌الصالحین، ۱۳۹۲، ۱۳۹). گه‌گاه این پیش‌کشی‌ها با دریافت مدال و نشان افتخار و یا ترفیعی هم همراه می‌شده است؛ مانند پشه که در انتهای آلبومی که از بناهای تخت جمشید تهیه کرده است، اظهار امیدواری کرده است که از سوی شاه به دریافت نشان دولتی مفتخر شود (ذکاء، ۱۳۸۴، ۲۱) و یا سوریوگین که به نشان «شیرخورشید الماس» از سوی دولت ایران نائل شد (همان، ۱۳۶) و حتی والی که به دلیل عکاسی از شهرهای مختلفی که در ایران بر آن‌ها حکومت می‌کرد و گزارش‌های مصوری که به حضور شاه می‌فرستاد، به دریافت دست‌خطی از شاه نائل گردید (همان، ۶۸).

حال اگر به بایگانی‌ای که از این عکس‌ها ایجاد شده است، رجوع کنیم، درمی‌یابیم که در عکس‌هایی که ایرانیان (شاه، درباریان، عکاس‌باشی‌ها) گرفته‌اند، آن چه که غالب است، پرتره‌ی اشخاص حکومتی و عالی‌مقام، ابنیه، گزارش‌های تصویری از سفرهای شاه، زنان و درباریان است؛ آن هم بیشتر به قصد تصویرشدن و دیده‌شدن در قالب عکس و پیشکشی به شاه. در این میان، درصد اندکی به عکس‌های رعایا، عوام و زندگی فلاکت‌بار آن‌ها تعلق دارد (زین‌الصالحین، ۱۳۹۲، ۱۴۲). "از آنجا که عکاسان، رجال، درباریان و اشراف بودند؛ بنابراین، سوژه‌های آن‌ها نیز به خودشان و زندگی خودشان محدود می‌شد و طبیعی است که علاقه‌ای برای دیدن وضعیت بد مردم و جامعه نداشته باشند" (ستاری و عراقچیان، ۱۳۸۹، ۵۵). اگر در میان عکس‌هایی که مثلاً آقارضا، عبدالله میرزا، محمدحسن قاجار و یا علی‌خان والی تهیه‌کرده‌اند، عکس‌های اندکی از مردم و یا بهتر است بگوییم، رعایا موجود است، هیچ جنبه‌ی اجتماعی نداشته و گرایش مهمی محسوب نمی‌شود، چرا که به هیچ عنوان بسط نمی‌یابد، دیگر تکرار نمی‌شود و مهم‌تر از آن از طرف کسی و یا شخص شاه حمایت نمی‌شود و حتی علاقه‌ی شخصی آنان نیز به این مورد جلب نمی‌شود (همان)؛ و این عکس‌ها، همانطور که گفته شد، تنها برای «دیدن» مملکت تحت قلمروی خویش بودند؛ بنابراین، در آرشیوی که در دیدمان سیاسی عکاسی و در دوره‌ی ناصری ایجاد گشت، مردم و یا بهتر است گفته شود، رعیت و رعیت‌زادگان طرد شده و کاملاً در حاشیه‌اند (زین‌الصالحین، ۱۳۹۲، ۱۴۲).

با توجه به مواردی که در سطور پیشین به شکل مبسوط و با ذکر مثال‌هایی توضیح داده شد؛ اگر دیدمان را به فضایی که در آن می‌بینیم و دیده می‌شویم، ترجمه کنیم، در دیدمانِ عکاسی آن دوران، مردم نه می‌دیدند و نه دیده می‌شدند و یک دال حاشیه‌ای محسوب می‌شدند؛ بنابراین این دیدمان عکاسی، دیدمانی تماماً سیاسی است، چرا که دوربین در دست تعداد معدودی است و به سختی می‌توان جنبه‌ی اجتماعی برای آن لحاظ کرد؛ عکس‌ها توسط عده‌ی معدودی گرفته و مخاطبان معدودی داشتند؛ به دستور شاه و برای شاه بودند (همان). در این دیدمان اگر هم عکسی از مردم که حاکی از جنبه‌ی اجتماعی آن باشد، موجود باشد، تنها می‌توان آن را دالی محسوب کرد که در پیوست با دیدمان مذکور ولی در دیدمانی سیاسی- ایرانتالیستی که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد، مفصل‌بندی می‌شود و نه در دیدمانی اجتماعی؛ به عبارتی اگر «تولید»، «توزیع» و «مصرف» عکس را به عنوان اعمال و کنش‌های دیدمانی در نظر بگیریم، در این دیدمان، تولید و مصرف عکس محدود به شاه و درباریان است و نه تنها با توزیع عکس به مثابه‌ی یک متن روبرو نیستیم، بلکه برعکس با انباشت و بایگانی آن در کاخ مواجه‌ایم (همان). «دال اصلی» [۲۵]، کلیدی و محوری این دیدمان و در این مقطع از تاریخ «شاه» است؛ دیدمان بر محور او می‌چرخد؛ همه چیز از او شروع شده و به او ختم می‌شود؛ تنها صدایی که از این دیدمان و عکس‌ها به مثابه‌ی متون آن بلند می‌شود، صدای شاه به عنوان تولیدکننده‌ی اصلی متون و در نهایت درباریان و اشراف‌زادگان آن هم در جهت تفاخر، تأیید نفس و حس خودستایی است (همان، ۱۴۳). چشم دوربین، معادل چشم شاه است؛ حس تحت فرمان بودن مملکت، نوکرها و رعایا از طریق گردآوری تصاویر آن‌ها برای شاه تقویت می‌شد و این حس به واسطه‌ی عکاسی از آن‌ها به آن‌ها نیز تزریق می‌شد (همان). افراد خیره به دوربین، خوب می‌دانستند که تصویرشان به ملاحظه‌ی شاه خواهد رسید و تصویرشان در سایه‌ی حضور بااقتدار و مجازی شاه قرار می‌گرفت (شیخ، ۱۳۸۴، ۱۱)؛ بنابراین، چشم دوربین را حقیقتاً همان چشم شاه می‌دانستند.

قدرتی که در این دیدمان، عکاسی واسطه و مجرای آن می‌شود، چند ویژگی دارد. نخست با شکل عمومی و سنتی قدرت روبروییم (همانگونه که با حکومت و سیاست به معنای سنتی آن روبروییم)، یعنی شاه در مرکز قدرت است و مستقیماً بر روی دیگران اعمال زور می‌کند. دوم این که این قدرت، کاملاً آشکار و بیرونی است و به هیچ عنوان مخفی نیست و مخفیانه عمل نمی‌کند. سوم، با قدرت به مثابه‌ی «توانایی» صرف و به معنای «حق داشتن» که تعاریف سنتی از قدرت‌اند (هیندس، ۱۳۹۰، ۷)، مواجه‌ایم. با توجه به مواجهه با قدرت، حکومت و سیاست در معنای پیشامدرن و سنتی آن، دارای وجوهی آشکار از روابط قدرت هستیم، چرا که قدرت در دیدمان سیاسی عکاسی آن دوران، کاملاً تک سویه عمل می‌کند. اقتدار شاه به سبب مشروعیتی که در پیوند با مذهب ایجاد می‌گشت، تا درجه‌ی بالایی عقلانی و منطقی شده بود. به عنوان مثال، در آلبومی که علی‌خان والی به شاه هدیه کرده است، در صفحات آغازین آلبوم، بعد از تصویر چهره‌ی پیامبر و ائمه، عکس ناصرالدین‌شاه آمده است [۲۶]، که این موضوع مشروعیت قدرت سیاسی پادشاه را به قدرت مذهب پیوند می‌زد.

عکاسی منحصر به چارچوبی بسته به نام دربار و کانونی دقیق به نام شاه بود و به عنوان یک تکنولوژی، واسطه و وسیله‌ی برقراری و اعمال قدرت و حتی ابزاری جهت برانگیختن رعب و وحشت در جهت سیاست مجرمین می‌شده است؛ به عنوان مثال، رسم بر این بوده است که عکس مجرمی را که قرار است کشته شود، پیش از آن بردارند (زین‌الصالحین، ۱۳۹۲، ۱۴۵). رئیس اداره‌ی تأمینات تهران در سال‌های ۱۹۱۲م/۱۳۳۰ق. تا ۱۹۱۵م/۱۳۳۳ق. در خاطرات خود نوشته است: "... وقتی که مترجم به درخواست من به زندانیانی که آزاد نشده بودند توضیح داد که فردا از آنان عکس‌برداری خواهد

شد، بی‌نهایت ترسیدند و رنگ و روی آن‌ها پرید. حتی یکی از آن‌ها نقش بر زمین شد. من علت ترس آنان را پرسیدم و او توضیح داد: زندانیان تصور می‌کنند که فردا به دار آویخته خواهند شد. چون در ایران معمولاً فقط قبل از اعدام زندانی از وی عکس‌برداری می‌کنند. من از مترجم خواستم به آن‌ها اطمینان دهد که چنین خطری آنان را تهدید نمی‌کند و مقصود فقط این است که اگر زندانی فرار کرد، با مراجعه به عکس، وی را شناسایی می‌کنیم..." (به نقل از طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۰۹ و ۱۱۰). دوربین عکاسی به عنوان یک کالا و منبع، در دسترس تعداد معدودی بود و این مهم، تمایزگذاری میان شاه، درباریان و دیگران را تشدید می‌کرد. قدرت در دست کسانی است که دسترسی بیشتری به دیدمان حال حاضر دارند؛ بنابراین، دیدمان سیاسی عکاسی کاملاً در دسترس شاه و درباریان بود.

در دیدمان سیاسی و تا دوران قدرت داشتن مظفرالدین‌شاه، نه میدان دید به قلمرو قدرت، بلکه این قلمرو قدرت بود که به میدان دید شاه تبدیل می‌شد. مهم‌ترین هدف شاه، «نظارت»[۲۷]، نه به جهت «دیده‌بانی»[۲۸] و «انضباط»[۲۹]، بلکه صرفاً به جهت «رویت‌پذیر»[۳۰] کردن و مرئی ساختن و قابل رویت‌کردن قلمرو قدرت و مملکت خویش بوده است. به عنوان مثال، عکس‌هایی که با هدف به تصویر کشیدن نواحی مشخص و بر اساس فرمان‌های رسمی شاه تهیه شده‌اند؛ مانند فرمان‌هایی که به عبدالله قاجار و ... در جهت تصویر کردن نواحی و شهرهای ایران صادر شد (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۸۵ -۸۱) و یا عکس‌هایی که حاکمان ولایات گوناگون به دربار می‌فرستادند، مانند آلبوم‌هایی که آقایانس، علی‌خان والی و ظل-السلطان پسر ناصرالدین‌شاه برای او فرستادند (همان، ۹۴ - ۸۵). بهترین معادل برای این رویت‌پذیری، دم دست بودن است؛ بنابراین فرآیند نظارت در آن دوران، به هیچ وجه به سطح بهنجارسازی، دیدبانی و انضباط که در ادامه‌ی فرآیند نظارت‌اند، وارد نمی‌شود و می‌توان گفت که در سطح مشاهده‌ی صرف و یک گزارش تصویری حداقلی متوقف می‌شود. «فردیت»، در زیر سایه‌ی ملوکانه‌ی شاه، بعد از شخص شخیص شاه، به مستوفیان، رجال، بزرگان، صاحب‌منصبان، کارگزاران، نظامیان، سران ایل، کارکنان امور دیوانی و دولتی متعلق بود، آن هم با نام نوکران و بقیه نیز با نام «رعیت»، «کلیت» می‌یافتند. آلبوم‌های زیادی در کاخ گلستان موجود است که به این فردیت‌ها، تصویر بخشیده‌اند، مانند آلبوم‌هایی که عبدالله قاجار از شاگردان و معلمان دارالفنون تهیه کرده بود و یا آلبوم‌هایی به نام «ایل جلالی قاجار» که به دستور ناصرالدین‌شاه، از رجال و بزرگان و کارمندان دیوانی تهیه شده بود (همان، ۱۰۱ —۹۴). این آلبوم‌ها و عکس‌ها، عموماً با نام، سمت شغلی و یا خویشاوندی نسبی آن‌ها با خانواده سلطنتی، همراه می‌شد، به عبارتی زیر تصویر هر شخص، شرحی کوتاه مربوط به شناسایی و معرفی اشخاص، منصب و جایگاه شغلی آن‌ها موجود بود.

برخی از محققان این آلبوم‌ها را نمونه‌های اولیه‌ی بایگانی‌های تصویری به منظور تهیه‌ی پیشینه‌ی اداری از کارکنان و کارگزارن حکومتی در ایران می‌دانند ولی نگارندگان بر این عقیده‌اند که اگر به این نکته توجه کنیم که عکس‌ها به دستور شاه برداشته شده و یا در نهایت به شاه تقدیم شده‌اند، می‌توان چنین عکس‌هایی را، به میل شدید شاه به عکاسی و دیدن همه چیز در قالب عکس مرتبط دانست و به یک گزارش تصویری صرف در جهت دیدن و برنشاندن عطش شاه برای مشاهده و رویت نوکرانش تقلیل داد و حتی نوشته‌ی زیر عکس را به سنتی که ناصرالدین‌شاه باب کرده و دیگران به آن عادت کرده بودند و جزء لاینفک تصویر می‌دانستند، ارتباط داد (البته به فراخور موضوع). بنابراین، دانستن چنین عکس‌هایی، به عنوان یک بایگانی منظم، در جهت تهیه‌ی هدف‌دار پیشینه و پرونده‌ی اداری کارکنان دولت، به ذهن مدرن، نظم‌دهنده و آرشیوساز کنونی ما برمی‌گردد. به عقیده‌ی نگارندگان، این عکس‌ها و آلبوم‌ها برای شاه، ارزشی بیشتر از آلبومی که گزارشی تصویری از یک شهر و یک ناحیه است، ندارند و البته برای ما ارزشمند و برای تاریخ ارزشمندتر. همچنین در آلبوم‌های کاخ گلستان، عکس‌هایی از زندانیان و مجرمان جزایی و سیاسی دوره‌ی ناصری موجود است که به صورت تکی، چند نفری و یا گروهی و با غل و زنجیر آن‌ها را به تصویر کشیده‌اند، مانند عکس‌هایی که محمدحسن قاجار از زندانیان قزوین برداشته است و یا عکس مشهور میرزا رضای کرمانی (همان، ۱۱۱ —۱۰۲). برخی چنین عکس‌هایی را گونه‌ای از پرونده‌سازی از پیشینه‌ی سوء جزایی یا سیاسی افراد در آن دوران می‌دانند ولی باز هم نگارندگان با توجه به دیدمان مسلط، شرایط حاکم و ساختارهای موجود و غالب، بر این عقیده‌اند که چنین عکس‌هایی صرفاً عمل تصویرکردن و تنها به جهت دیدن و مشاهده برداشته شده‌اند و کارکردی در جهت پرونده‌سازی نداشته‌اند، آن هم به چند دلیل:

نخست آنکه اینگونه عکس‌ها در میان آلبوم‌ها پراکنده‌اند. در میان بیشتر آلبوم‌های گزارش تصویری‌ای که از ولایت‌های گوناگون ایران تهیه شده است، چند عکس از زندانیان و محکومین در بند هم وجود دارد (همان، ۱۰۴)؛ مانند عکس‌های موجود در آلبوم علی‌خان والی؛ بنابراین، ساختار منظمی بر اینگونه عکس‌ها حاکم نیست. دوم، عکس‌ها به رویت شاه می‌رسیده و شاه نیز طبق معمول سنت شرح نوشتن بر عکس، به فراخور متن، بر آن‌ها یادداشت‌هایی تحقیرآمیز می‌نوشته است؛ بنابراین، اگر پرونده‌سازی‌ای در کار بوده، باید نظمیه، با عکاس مخصوص و جداگانه به تولید، تکرار، بسط و نظام دادن به چنین عکس‌هایی و چنین رویه‌ای ادامه می‌داده است و لزومی ندارد والیان و عکاسان مخصوص درباری، به گرفتن چنین عکس‌هایی مشغول شوند و مهم‌تر از آن، لزومی نداشته است که چنین عکس‌هایی را در نهایت به رویت شاه یک مملکت برسانند که او نیز از سر سرگرمی در زیرشان جملات توهین‌آمیز بنویسد[۳۱] و سوم اینکه اگر اینگونه عکس‌ها را با نمونه عکس‌های تبهکاران در همین دوران و در اروپا مقایسه کنید به تفاوت فاحش آن‌ها پی برده خواهد شد. به عنوان بارزترین و سطحی‌ترین تفاوت، در چنین عکس‌هایی باید تأکید تنها بر سر و صورت شخص مجرم باشد، نه اینکه با عکسی تمام قد و گاه گروهی از مجرمان و تبه‌کاران که در میان برخی آلبوم ها پراکنده‌اند، مواجه شویم. خیلی واضح است که هدف از چنین عکس‌هایی، به تصویرکشیدن و در نهایت به ملاحظه‌ی شاه رساندن،

بوده است؛ بنابراین، اصلی‌ترین و مرکزی‌ترین هدفی که قدرت با در دست داشتن دوربین دنبال می‌کند، دیدن است، یک دیدن کاملاً سطحی؛ به عبارتی، رویت‌پذیرکردن، به واسطه‌ی تصویرکردن تمام چیزهایی که در قلمرو قدرت شاه موجودند. عکس، ضمیمه‌ای تصویری و جالب برای گزارش‌هایی بوده است که به هر دلیل و از هر کجا برای شاه فرستاده می‌شده است و آن گزارش را جذاب‌تر می‌کرده است و شاه را نیز راغب‌تر.

دیدمان سیاسی- اریانتالیستی

بخش قابل توجهی از عکس‌های به جامانده از دوره‌ی قاجار، توسط خارجیان و البته با نگاه آگاهانه‌تر و هوشیارانه‌تری نسبت به سرزمین ایران و همچنین اوضاع اجتماعی و حال و روز مردم کوچه و بازار برداشته شده‌اند و این عکاسان فرنگی توجه ویژه‌ای به وضع اجتماعی مردم و اقشار مردم ایران داشته‌اند؛ به عبارت دیگر، نگاه «اگزوتیک» و «اوریانتالیستی» در عکس‌های مستند اجتماعی‌ای که آن‌ها از سرزمین و جامعه‌ی ایران، به عنوان ابژه‌ی شگفتی برای خودشان و بعدها برای دیگر غربی‌ها (حکمرانان، گالری‌داران، موزه‌داران و بعدها پژوهشگران شرق‌شناس)، تهیه‌کرده‌اند، کاملاً مشهود است. این عکس‌ها در دیدمانی «سیاسی- اریانتالیسی» قابل بررسی‌اند. عکاسان و یا افسران عکاسی که با هیأت‌های نظامی وارد ایران شدند، نگاه وارسی و سفارشی غرب را نسبت به شرق، به عنوان امری شگفت، عجیب و غریب، ضمیمه‌ی عکس‌هایشان کرده‌اند؛ مانند پشه که با دیدگاهی الهام گرفته از شوق اروپائیان قرن ۱۹م. در کشف و دیدن عجایب سرزمین‌های شرق این‌گونه خاطرنشان کرده است: "سلاطین فرنگستان مبالغ خطیری محض از برای دیدن اشکال و عمارات باقی مانده تخت جمشید، مخارج به نقاشان می‌دهند که آمده به مملکت ایران، تصاویر تخت جمشید را کشیده و ببرند" (همان، ۲۲)؛ و یا مونتابونه که عکس‌هایی از اماکن و بناهای ایران و همچنین اقشار مردم، درباریان و... تهیه کرده است. ارنست هولتسر[۳۲]، مهندس آلمانی‌ای بود که برای راه‌اندازی خطوط تلگراف ایران و هند، در سال ۱۸۶۳م/۱۲۷۹ق. به ایران آمد. او در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه و اوایل سلطنت مظفرالدین‌شاه، حدود سه هزار عکس از مناطق مختلف ایران، خصوصاً اصفهان گرفت. او در عکس‌هایش با نگاهی جامعه‌شناسانه، گزارش جامعی از ایران و جامعه‌ی ایران و اوضاع و احوال مردم ایران و شرایط اجتماعی دوره‌ی قاجار به دست داده است[۳۳]. این مهم را می‌توان همچنین در عکس‌های دیگر عکاسان خارجی آن دوره مشاهده کرد[۳۴].

نکته‌ی قابل‌توجه این است که همه‌ی آلبوم‌ها و عکس‌هایی که این عکاسان در ایران تهیه کرده‌اند، به هرنحو، نسخه‌ای از آن به خارج از کشور رفته، نمایشگاه و یا کتاب شده و حتی جوایزی را از آن خود کرده‌اند. به عنوان مثال، پشه در سال ۱۸۶۱م/۱۲۷۷ق. در نامه‌ای که به کنت کاور[۳۵] رئیس مجلس ایتالیا فرستاده است، ضمن درخواست بازگشت به ایتالیا خاطرنشان کرده است "که آلبومی از جالب‌ترین آثار تاریخی ایران که تاکنون کسی از آن‌ها عکس نگرفته و وی اولین کسی بوده که فکر تهیه این عکس‌ها به خاطرش رسیده، تهیه کرده است. در همان سال، پشه نسخه‌ی دیگری از آلبوم را برای گیوم اول[۳۶]، پادشاه پروس (قسمتی از کشور اتریش کنونی) فرستاده است (به نقل از طهماسب‌پور، ۱۳۸۵، ۲۶) (افشار، ۱۳۷۰، ۲۳). دانا استاین[۳۷]، محقق تاریخ عکاسی ایران، به آلبوم دیگری از پشه در موزه‌ی «متروپولیتن»[۳۸] نیویورک اشاره کرده است و احتمال می‌دهد، نسخه‌ای از همان آلبومی باشد که به پشه به پادشاه پروس اهدا کرده است (همان، ۲۷). آلبوم دیگری هم در «موزه‌ی ملی هنرهای آسیایی گیمه»[۳۹] شهر پاریس موجود است که متعلق به کلنل ویکتور برونیار[۴۰] فرانسوی بوده است. عکس‌های مونتابونه در نمایشگاه جهانی پاریس به سال ۱۸۶۷م/۱۲۸۳ق. به نمایش درآمد و او موفق به دریافت نشان افتخار شد (همان، ۴۸) و یا آلبومی از او شامل ۶۲ قطعه عکس که به همت آنجلو پی‌یه مونتزه در سال ۱۹۷۲م/ ۱۳۵۰ش. در «شرق و غرب» با شرح و تفصیل‌های مفید به چاپ رسید (ستاری و عراقچیان، ۱۳۸۹، ۵۱). بسیاری از عکس‌های سوریوگین در گالری «فریر» واشنگتن نگهداری می‌شود و عکس‌های او در نمایشگاه ۱۸۹۷م/۱۳۱۴ق. بروکسل مدال طلا گرفته است (ستاری، ۱۳۸۷، ۱۹). به علاوه، عکس‌های سوریوگین در سفرنامه‌های نگاشته‌شده به دست برخی از افراد خارجی که در دوران قاجار از ایران دیدار کرده‌اند و همچنین در دو کتاب که به ترتیب در هلند و ایالات‌متحده به سال ۱۹۹۹م/۱۳۷۷ش. به چاپ رسیده‌اند، دیده می‌شود.

«اگزوتیسم» به معنای بیگانه، خارجی و غریب ولی در عین حال شگفت‌انگیز، جالب و دارای جلوه‌های رازآلود و نامتعارف، امری است که در تبادل بین «خود» و «دیگری» ساخته و پرداخته می‌شود. اگزوتیسم عمیقاً رنگ و بوی فرهنگی و بینافرهنگی دارد. این امر بیش از هرچیزی در پیوند با مفهوم «شرق‌شناسی» قرارگرفته است. شرق‌شناسی، به باور ادوارد سعید،[۴۱] نوعی استراتژی برای برتری موقعیت خودی (غرب)، نسبت به دیگری (شرق) است که او را در موضع بالاتری قرار می‌دهد (سعید، ۱۳۸۹، ۲۳). واژه‌ی شرق‌شناسی، به جهت الصاق برچسبی همه شمول برای اقوام غیرغربی به عنوان انسان‌هایی غیرفعال (در مقابل فعال)، کودک مآب (در مقابل یک انسان بالغ)، زنانه (در مقابل مردانه) و بی زمان که آن‌ها را جدا از پیشرفت تاریخ جامعه‌ی غربی نشان می‌داد، شکل گرفت (Warner Marien, 2010, 146). ایران نیز همیشه یکی از همین دیگری‌ها برای غرب بوده است؛ جایی آلوده به امر اگزوتیک که باید مورد «دیدن» قرار می‌گرفته است. مدرنیسم غربی در اوج بسط خود و مفاهیم خود، در میانه‌ی قرن ۱۹ام، چشم خود، دوربین عکاسی، را به سوی ایران شرقی گسیل می‌دارد و پرواضح است که عکاسی می‌توانست در الصاق این برچسب و برای تجسم مفهوم شرق‌شناسی، مکمل کارسازی برای غرب باشد.

آنچه که تاکنون با ذکر مصادیقی توضیح داده شد؛ تقابل خود (غرب) و دیگری (شرق/ایران) و نگاه غرب به سوی شرق را به عنوان ابژه‌ی اگزوتیک، در تاریخ عکاسی معاصر ایران نشان می‌دهد؛ چیزی که تکنولوژی دوربین عکاسی و آثار ایدئولوژیک عکاسان

غربی از ایرانیان موجبات آن را فراهم آورده بودند، ولی این تنها یک روی سکه است. به نظر می‌رسد که در ساخت دیگری (ایران دوره‌ی قاجار) در تصاویر عکاسی آن دوران، حرکتی دومنظوره صورت پذیرفته است؛ حرکتی که بخشی از نتایجش را در حال و قسمت دیگرش را برای آینده ذخیره کرده بود که اکنون به شکلی در حال تخلیه هستند. در این تصاویر عکاسانه، از سویی یک دیگری اگزوتیک برای غرب شکل‌گرفته است (دیدمان سیاسی- اریانتالیستی) و از دیگرسو، یک دیگری اگزوتیک برای آیندگان جامعه‌ی ایران در قرون بعدی که در جای خود قابل بحث و بررسی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است. می‌توان اینگونه فرض کرد که اگر دوربین عکاسی در دوره‌ی پهلوی وارد ایران می‌شد، چه اتفاقی می‌افتاد. در این وضعیت در مواجهه‌ی کنونی با ایرانی که در فرآیند مدرنیزاسیون به سر می‌برد؛ کمتر با یک دیگری اگزوتیک روبرو می‌شدیم تا با ایران دوره‌ی قاجار. بنابراین در فرآیندی سیاسی- فرهنگی، اکنون تصاویر عکاسی موجود از جامعه‌ی ایران در دوره‌ی قاجار دقیقاً به منزله‌ی یک «دیگری» عجیب و غریب برای «خود» ما ایرانیان نیز جلب توجه می‌کنند [۴۲]. در فرآیندی فرهنگ‌ساز و فرهنگ‌سوز که در حیطه‌ی روان‌شناسی اجتماعی قابل بحث است، مواجهه جامعه‌ی کنونی با نیاکان قاجاری خود در شمایلی عجیب و غریب و غیرقابل فهم می‌تواند بارهای روانی‌ای برای جامعه به همراه داشته باشد و نوعی شکاف فرهنگی در هویت جمعی و حافظه تاریخی ما به وجود آورد. امری که منجر به طرد دیگریِ شرقی/ سنتی (ایران قاجاری) و جذب دیگریِ غربی/ مدرن در جامعه می‌شود [۴۳]. دستگاه نمایش عکاسانه‌ای که «شهرفرنگ» نام داشت نقطه‌ی آغاز بروز این تقابل و شکاف فرهنگی برای جامعه ایران بود؛ فرآیندی که از گذشته تا اکنون در جریان است و عکس بیش از هر رسانه‌ی دیگری مسبب آن شده و آثار و نتایجی را هم به بار آورده است [۴۴].

نتیجه

عکاسی به دلیل ورودش به دربار شاه قاجار و محصورشدن آن در دست شاه، درباریان و عاملان حکومتی در دهه‌های آغازین پس از ورودش به ایران، به شکل دیدمانی (گفتمان) سیاسی صورتبندی و مفصل‌بندی می‌شود؛ البته با سیاست به مفهوم سنتی آن دوران، یعنی خشونت آشکار شاه و خودکامگی آن نسبت به مملکت، نوکران و رعایا؛ که این مهم نیز در عرصه‌ی تصاویر عکاسی آن دوران کاملاً مشهود است. به عبارتی می‌توان گفت دیدمان عکاسی بر روی ساختار سیاسی تعین‌یافته و این مورد تنها دلیل پذیرش بی‌چون و چرای عکاسی، مقبولیت یافتن آن و عدم مخالفت مراجع مذهبی بر این پدیده نو ظهور بوده است. شاه، محوری است که دیدمان به حول آن می‌چرخد و دال اصلی دیدمان است. اکثر عکس‌ها به دستور ناصرالدین‌شاه گرفته شده و یا در نهایت به رویت او می‌رسیده است. به عبارتی همه چیز با یا بدون واسطه به او بر می‌گردند. در این راستا، عکاسی از مجرمان در حکم مرحله‌ای مقدماتی در سیاست آن‌ها می‌شود. فردیت در این مقطع فقط در زیر سایه‌ی ملوکانه‌ی شاه بود که به دیگران (درباریان، حاکمان ولایت‌ها، اشراف و ...) در قاب تصویر منتقل می‌شد و جماعت مفلوک در کلیتی با نام رعیت که به ندرت به قاب تصویر می‌آمدند، در حاشیه محصور بودند؛ بنابراین، تمایزگذاری بین شاه و دیگران (در قدم نخست با زیردستان و در مرحله‌ی بعد با رعیت) با انحصار دوربین در نهاد دربار و در دست افراد معدودی که دسترسی تامی به دیدمان موجود دارند، در این نظام حفظ می‌شود. مهم‌ترین هدفی که قدرت در این گفتمان دنبال می‌کند، رویت‌پذیرکردن و مشاهده‌کردن سطحی قلمرو شاه است. البته بخش قابل توجهی از بایگانی بزرگ عکس‌های دوره‌ی ناصری تحت مقوله و دیدمان دیگری با نام دیدمان سیاسی-اریانتالیستی قابل ارزیابی و بررسی هستند. این مقوله بخشی از خروجی ماشین استعمار در شکل‌گیری نگاه خود و دیگری و برساخت تصویری اگزوتیک از شرق برای غرب بوده است که به شکل واضحی در تصاویری که غربیان از ایران تهیه کرده‌اند، قابل مشاهده هستند. از سوی دیگر بخشی از این فرآیند تا اکنون جامعه‌ی ایران قابل پیگیری است که به عنوان نوعی شکاف فرهنگی عمیق میان حال و گذشته نمود می‌یابد؛ نوعی نگاه اگزوتیک به گذشته تاریخی و پیشینیان خود که در شکل دیگری ظاهر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1 Queen Victoria.
2 Tsar Nicolas I.
3 Nikolaj pavlov.
4 Daguerreotype
5 Jules Richard.

۶ البته گمانه‌زنی‌هایی از عکاسی‌کردن ملک قاسم میرزا، نوه‌ی فتحعلی‌شاه، آن‌هم از نوع داگروتیپ در ایران و حتی شاید قبل از ژول ریشار وجود دارد (ذکاء، ۱۳۸۴، ۱۴- ۱۲ و ۳۸۲ – ۳۶۸) که ثابت‌کردن آن به عهده‌ی نگارندگان نیست و با فرض وجود چند عکس در آلبومی که به سال ۱۲۶۶ق/ ۱۸۴۹م/ ۱۲۲۷ش. از سوی او به ناصرالدین‌شاه تقدیم شده است و تنها ۸

عکس از عکس‌های آن آلبوم به احتمال، متعلق به اوست و بقیه بعدها در آن آلبوم چسبانده شده، نقصانی در استدلال‌های نگارندگان ایجاد نمی‌کند.

7 Fochetti.

8 Luigi Pesce.

9 Antonio Giannuzi.

10 Luigi Montabone.

11 A. Kriziz.

12 Fransis Karlhian.

13 Henri de Couliboeuf de Bloqueville.

14 Genealogic.

15 Critical Discourse Analysis (C. D. A).

16 Nicholas Mirzoeff (1962-).

17 Visual Culture.

18 Thomas Carlyle (1795-1881).

19 Visual Subject.

۲۰ حکومت به معنای قدیم آن بدین معنا بود که «شاه هرکاری که بخواهد می‌تواند انجام دهد، سخنش قانون است... زندگی و مرگ همه‌ی افراد خانواده‌ی شاه در دست اوست... حق سلب حیات در هر حال فقط در اختیار اوست... سه قوه‌ی حکومت، یعنی مقننه، قضاییه و مجریه در وجود او متمرکز است... وی محور زندگی عمومی در کشور است» (آبراهامیان، ۱۳۸۴، ۱۳).

۲۱ سیاست، تا قبل از گفتمان مشروطه به حقوق پادشاه در سرکوبی، شکنجه، سربریدن شورشیان اطلاق می‌شده است (تاجیک، ۱۳۸۴، ۱۷۱). به عنوان مثال، در آلبوم شماره‌ی ۱۳۵ آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان، چهار عکس از چهره‌ی سارق جواهرات تخت طاووس گرفته شده است که در شرح یکی از آن‌ها اینگونه نوشته شده است: «محمدعلی سرایدار، پسر مرحوم کاظم سرایدار سردرب باب همایون است که معروف به کاظم سروری بوده و این محمدعلی، به جرم سرقت جواهرهای تخت طاووس «سیاست» شد» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۰۷ و ۱۰۸).

۲۲ با توجه به موضوع بحث می‌توان به مواردی از این مقاومت‌های فرهنگی در مورد خود عکاسی و عکس‌گرفتن اشاره کرد. شهری در جلد سوم از این کتاب در قسمتی تحت عنوان «مناظر مضحک»، اینگونه آورده است: «این عکس گرفتن‌ها و عکس خواستن‌ها مناظر خنده‌آوری داشتند به این صورت که یکی از دوربین ترسیده جلو آن نمی‌نشست و یکی تا از خطر رویاروشدن با دوربین مصون بماند از پشت می‌نشست و یکی خود را قایم کرده مچاله شده یکی دسته‌ای خود را جلو صورت می‌گرفت و دیگری تا از وحشتش کاسته شود نفر دیگری را نیز پهلوی خود می‌نشاند و آن یکی رو از دوربین برمی‌گرداند و بر عکاس بود که برای هرکس مدتی وقت خود را صرف اصلاح ادا اطوارهای آن‌ها نموده با سخنانی دل دهنده به آن‌ها قوت قلب داده ترسشان را زایل بکند و چه زیاد از آن‌ها را که به کس دیگر و اگر شاگردی داشت به شاگردش دستور دهد تا از عقب، پشت سر او پنهان شده کله‌اش را گرفته بطور لازم جلو دوربین قرار بدهد و پس از آن که برای این کار صندلی‌های خود را مانند سلمانی‌ها پشت گردنی‌دار نمودند» (شهری، ۱۳۸۷، ۱۷۱ و ۱۷۰).

۲۳ مراجع و علمای مذهبی نه تنها جبهه‌گیری شدید و دامنه‌داری در مقابل تصاویر دوربین عکاسی نکردند، بلکه خود از خدمات دوربین در دوره‌های بعد بهره برده و بارها جلوی دوربین نیز نشستند و به عکس درآمدند. به عنوان مثال، در ارتباط با حرام نکردن عمل عکاسی توسط مذهبیون در روزنامه‌ی اطلاع مورخ ۱۸۹۲م/۱۳۰۹ق. آمده است که «می‌گویند شرعاً نقاشی حرام است نه عکاسی زیرا که در اول اسلام علم عکس نبوده است و شارع مقدس حکم بحرمت عکس نفرموده» (به نقل از زنگی‌آبادی، ۱۳۹۰، ۱۰۴).

۲۴ لازم به ذکر است که قدرت شاه در پیوند آن با مذهب و تأیید آن به دست مراجع مذهبی مشروعیت می‌یافت. شاه «ظل‌الله» نام داشت و مظهر قهر و لطف خداوند. «از اواخر صفویه علمای تشیع رسماً اعلام نموده‌اند که حکومت بر مسلمین حق الهی آنهاست و آخرین پادشاه صفوی یعنی «شاه سلطان حسین» نیز این حق را به جهت مقام اجتهاد خود بدست آورد... از پایان صفویه در تاریخ ایران دیگر هیچ پادشاهی بدون تأیید علمای تشیع نتوانست صاحب این حق شود، یعنی در حقیقت علما این حق خود را به سلاطین تفویض می‌نمودند... علمای عظام به فتحعلی شاه قاجار رسماً اعلام نمودند که حکم شاهنشاهی او بدون تأیید ایشان «مشروعیت» نخواهد داشت» (دادبه، ۱۳۸۴، ۹۳).

25 Master Signifier.

۲۶ برای مشاهده این آلبوم ر.ک به:
http://www.Pds.lib.harvard.edu/pds/view/6665026

27 Surveillance.

28 Monitoring.

29 Discipline.

30 Visibility.

۳۱ در نامه‌ای (احتمالاً از معتمدالدوله در تهران و برای گزارش اوضاع) به ناصرالدین شاه که در سفر فرنگستان بوده، نوشته شده است: «... تفصیل حبس کسی که به عرض رسید، به تهران رسید، حبس شده، به همان وضعی که وارد شد، داد عکس او را با آن فراش مأمور انداخته در جوف عریضه از نظر مبارک خواهد گذشت» (به نقل از طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۰۴) و یا در خاطرات حاج سیاح نوشته شده: «... روز نائب عبدالله آمده اسامی محبوسین را با نسب هریک پرسیده گفت: شاه می‌خواهد زیر عکس ایشان بنویسد...» (سیاح، ۱۳۵۹، ۳۶۶).

32 Ernst Hoeltzer.

۳۳ برای مشاهده‌ی این امر ر.ک: پریسا دمندان و فریبا فرزام، هزار جلوه‌ی زندگی، تصویرهای ارنست هولتسر از عهد ناصری (تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، ۱۳۸۲).

۳۴ البته در این دیدمان باید به عکس‌هایی که سیاحان و باستان‌شناسان غربی از ایران تهیه کرده و همراه خود به اروپا بردند، مانند عکس‌های اگوست دیالافوآ (August Dieulafoy) و همسرش که امتیاز حفاری از شوش را در سال ۱۸۸۳م/۱۳۰۰ق. از شاه ایران گرفتند و حتی عکس‌هایی از عکاسان ایرانی که از ایران خارج شده و در مراکز دانشگاهی غرب نگهداری می‌شوند، مانند آلبوم عکس علی‌خان والی که در دانشگاه هاروارد آمریکا است، اشاره کرد. که این آلبوم توسط یک کلکسیونر به نام ویلکینسون (Wilkinson) به دانشگاه هاروارد آمریکا اهدا و یا فروخته شده است. برای مشاهده‌ی این آلبوم، ر. ک:
Pds.lib.harvard.edu/pds/view/6665026

35 Count Cavour.

36 Wilhelm Guillaume I.

37 Donna Stine.

38 Metropolitan

39 Musee National des Arts Asiatique Guimet.

40 Victor Brogniart.

41 Edward Wadie Said.

۴۲ تعداد کثیری از عکس‌های جامعه‌ی ایران در دوره‌ی قاجار و زنان و مردان قاجاری چند سالی است که با توجه به رشد قابل توجه شبکه‌ها و صفحات مجازی و یا اینک گروه‌های تلگرامی در چرخش هستند و نگاه تعجب‌برانگیز و گاه تمسخرآمیز ما را به خود جلب می‌کنند.

۴۳ این فرآیند از دوره‌ی پهلوی آغاز و شتاب ویژه‌ای به خود گرفت. عکس‌های تبلیغاتی نیز نقش مهمی در شکل‌گیری این فرآیند ایفا کردند.

۴۴ در این کشاکش خود و دیگری، آنچه که مسئله‌ساز می‌شود، تقابلی است که تحت نام ساده‌شده‌ی سنت و مدرنیته برای جامعه‌ی ایران مطرح می‌شود و می‌تواند دست‌آویز مهمی برای آثار هنری نیز قرار گیرد (نوعی فرآیند درونی‌شده‌ی اورینتالیستی در طول سالیان). این مهم را به عنوان نمونه می‌توان در آثار یکی از هنرمندان عکاس حال حاضر کشورمان دنبال کرد. مجموعه عکس‌های «زنان قاجاری» شادی قدیریان به وضوح نوعی نگاه اگزوتیک در همان کشاکش خود و دیگری، سنت و مدرنیته را بازنمایی می‌کنند؛ چیزی که نخست حاصل خصیصه‌ی ذاتی خود دوربین عکاسی و دوم حاصل وجود همان عکس‌های اگزوتیکی است که از دوره‌ی قاجار به جامانده است. دیگری اگزوتیک (زنان قاجاری در شمایل سنتی) در اینجا دستمایه‌ی آثار هنری خودمان می‌شود؛ آثاری که با جادادن نمادهایی

از جامعه‌ی مدرن ایران این نگاه اگزوتیک را دوچندان می‌کنند؛ اگزوتیک هم برای خودمان و هم برای غربیان در بازارها و حراجی‌های آثار هنری که به دنبال برجسته‌کردن چنین تصاویری از شرق هستند. تصاویری که به شکل کاملاً ضمنی همان نگاه غالب فرهنگی غرب به شرق را در اصطلاح پسااستعماری و اوریانتالیستی خود بازتولید می‌کنند.

فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۴)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه‌ی احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، چاپ یازدهم، نشر نی، تهران.

افشار، ایرج (۱۳۷۰)، *گنجینه‌ی عکس‌های تاریخی ایران*، چاپ اول، نشر فرهنگ ایران، تهران.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۴)، *روایت هویت و غیریت در میان ایرانیان*، چاپ اول، انتشارات فرهنگ گفتمان، تهران.

تقی‌پور، امیرعباس و دیگران (۱۳۹۱)، *صراحت‌نامه*، چاپ اول، انتشارات سیمای شرق، تهران.

دادبه، آریاسپ (۱۳۸۴)، روح زمان و روح هنر قاجار، *فصلنامه‌ی حرفه‌ی هنرمند*، شماره‌ی ۱۳، صص ۱۰۵ – ۹۲.

دمندان، پریسا و فرزام، فریبا (۱۳۸۲)، *هزار جلوه‌ی زندگی، تصویرهای ارنست هولتسر از عهد ناصری*، چاپ اول، مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۴)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، چاپ دوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

زنگی‌آبادی، نازنین (۱۳۹۰)، *بازتاب عکاسی در روزنامه‌ها و مجلات عصر قاجار (با تأکید بر دوره‌ی ناصری)*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

زین‌الصالحین، حسن (۱۳۹۲)، *تحلیل انتقادی گفتمان‌های تاریخ عکاسی ایران*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

ستاری، محمد (۱۳۸۷)، *در مقدمه‌ی سیر تحول عکاسی نوشته‌ی پطر تاسک*، چاپ پنجم، انتشارات سمت، تهران.

ستاری، محمد و عراقچیان، مهدی (۱۳۸۹)، عکاسی قاجار: نگاه شرقی، نگاه غربی، *نشریه‌ی هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، شماره‌ی ۴۲، صص ۵۶ – ۴۵.

سعید، ادوارد (۱۳۸۹)، *شرق‌شناسی*، ترجمه‌ی لطفعلی خنجی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

سیاح، حمید (۱۳۵۹)، *خاطرات حاج سیاح*، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

شهری، جعفر (۱۳۷۸)، *تاریخ اجتماعی ایران در قرن ۱۳: زندگی و کسب و کار*، جلد اول و سوم، چاپ سوم، مؤسسه‌ی خدمات فرهنگی رسا، تهران.

شیخ، رضا (۱۳۸۴)، ظهور شهروند شاهوار، ترجمه‌ی فرهاد صادقی. *فصلنامه‌ی عکس‌نامه*، سال پنجم، شماره‌ی ۱۹، صص ۲۷ – ۴.

طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۵)، *ایتالیایی‌ها و عکاسی در ایران*، چاپ اول، نشر قو. تهران.

طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ناصرالدین‌شاه عکاس*، چاپ دوم، انتشارات تاریخ ایران، تهران.

فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۸۷)، *مدرن و یا امروزی شدن فرهنگ ایران*، چاپ اول، پژوهشکده‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران.

هیندس، باری (۱۳۹۰)، *گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو*، ترجمه‌ی مصطفی یونسی، چاپ اول، پردیس دانش، تهران.

Foucault, Michel (1978), *The History of Sexuality*, Volume I: An Introduction, translated from the French by Robert Hurley, Vintage books, New York.

Foucault, Michel (1981), *the order of discourse, In the Untying the Text: A Post-Structuralist Reader by Robert Young*, Routledge & Kegan Paul, Boston, London.

Mirzoeff, Nicholas (2006), On Visuality, *Journal of Visual Culture*, Vol 5(1), pp.53–79.

The Beginning of Photography in Iran*

(Critical Introduction on Iran Photohistory in Naseri Period)

Hassan Zeinolsalehin[1], Nematolah Fazeli[2]**
[1] Ph.D. Candidate, Department of Advanced Art Studies, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Institute for Humanities and Social Sciences (IHCS), Tehran, Iran.
(Received 29 Dec 2018, Accepted 10 Mar 2019)

In 1842, three years after its announcement in Paris, photography, as a gift, was brought to Mohammad Shah Qajar's palace by both England's and Russia's legations. It was later put into the hands of Naser al-Din Shah Qajar (r. 1848-96) and his courtiers as an object for entertainment and was used vastly. In Iran, we could regard photography as a tool, which was brought to the court unintentionally and without any previous inquiry from the king or royal family, although there could be the ideological and colonial goals for introducing the camera to Iran's court by European states intentionally. The camera stayed for years in the palace and in the shah's hands, the courtiers', and other Qajar nobles' and consequently too many photographs were taken and archived. The photos` archive of the Qajar period is undoubtedly one of the largest visual treasures and an important part of Iranian history. If we consider this archive as a visual atmosphere, then it is possible to discuss ontological issues regarding it or analyze the essence and circumstance of this visual atmosphere from a critical point of view. If this visual atmosphere is named Visuality then we can ask what kind of visuality, why and how it was formed during the Naseri period, what functions could this visuality have had in the past, or even in future? We can regard visuality as a visual synonym for discourse. Foucault considers discourse as violence or a violent procedure that we frame phenomena (e.g., history) to study them. This procedure or method is the only way to legitimize historical events and to interrogate history. Such a position in relation to the history of photography in Iran can be considered as a fundamental study in this field; something that has been neglected almost in scholarly work on Iran's history of photography. Genealogy as a historical methodology can make a suitable framework for this paper. The author justifies a possibility that the visuality of photography in the Naseri period is politically formed and articulated, albeit in the context of the traditional concept of politics. There were some reasons, such as the camera in the hands of the most important person in a country; taking the first photographs there; the establishment of the first house of photography in the palace for fixing the photography on a structure called government and palace; being formed in politics; and connecting with power relations. Yet we should consider politics and government based on their traditional concepts, and that is why the author can talk about the formation of political visuality in this period. Of course, one should not miss the political-orientalist view that can maintain its political, social and cultural functions even till now. Indeed the foreign photographers have paid more attention to the social subjects and generally the eastern-Iranian man; in other words, the view of orientalist is completely obvious in the documentary social photos taken by them for rulers, curators and later for those scholars whose job was to study about Iran.

Keywords
Photography, Visuality, Genealogy, Politics, Power, Orientalism

*This article is extracted from the first author`s M.A. thesis entitled: "Critical Discourses Analysis of History of Iranian Photography" under supervision of second author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 2434857, Fax: (+98-21) 77921861, E-Mail: n.fazeli@ihcs.ac.ir.