تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹٤، ۵۳ - ۸۲

تاریخ، جامعه، و بازنمایی

کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دورهٔ قاجار: پیش و پس از مشروطه

حسن زین‌الصالحین*

نعمت‌الله فاضلی**

چکیده

تاریخ عکاسی در ایران تافته‌ای جدابافته از تاریخ این سرزمین نیست. از این رو، توجه به زمینهٔ سیاسی و اجتماعی می‌تواند منظر مناسبی برای بازخوانی آن فراهم آورد. به منظور درک بهتر شرایط عکاسی در ایران در دورهٔ قاجار (پیش و پس از مشروطه) و نقش این رسانهٔ نوپا در فضای آن دوران، نگارندگان دریچهٔ «گفتمان» را به روی تاریخ عکاسی در ایران می‌گشایند تا به این سؤال پاسخ دهند که چه گفتمانی و چگونه در این دوره صورت‌بندی شده است و این گفتمان چه ارتباطی با قدرت دارد؟ از سوی دیگر، غلبهٔ این گفتمان به طرد چه گفتمانی منجر شده است؟ چهارچوب مفهومی و روش‌شناختی این تحقیق بر اساس اندیشه‌های میشل فوکو است. هدف از این مطالعه تبارشناسی گفتمان عکاسی در دورهٔ پیش و پسامشروطه و بررسی نقش ایدئولوژیک عکاسی در آن دوره است. نگارندگان در آغاز به شرایط ظهور گفتمان عکاسی در دورهٔ قاجار می‌پردازند و در رویه‌ای تاریخی روشن می‌سازند که گفتمان «سیاسی»، با توجه به برداشت سنتی از «سیاست» و قدرت، در این دوره صورت‌بندی شده و غالب آمده و همین گفتمان، به تبع انقلاب مشروطه، به نحوی اساسی تغییر شکل یافته است. سرانجام، گفتمان (غالب) سیاسی به طرد گفتمان (خاموش) اجتماعی در تاریخ عکاسی ایران منجر شده است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ، تبارشناسی، جامعه، سیاست، عکاسی، قدرت، گفتمان.

---

* کارشناس ارشد عکاسی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول)
h.salehi13@gmail.com

** دانشیار دانشکدهٔ علوم اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی nfazeli@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۱/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/٤/٦

۱. مقدمه

عکاسی بسیار زود، سه سال پس از اختراع آن در غرب، بـه واسـطهٔ سـفارت روسـیه و انگلیس، به منزلهٔ تحفهٔ شاهی، وارد دربار محمدشاه قاجار شد و بعدها اسباب و ابزاری سرگرم‌کننده و باارزش برای ناصـرالدین‌شـاه و درباریـانش شـد. عکاسـی در ایـران را می‌توان پدیده‌ای کاملاً وارداتی دانست؛ پدیده‌ای که ناخواسته وارد دربار شد و تا سال‌هـا در کاخ و دربار در میان شاه، درباریان و اشراف‌زادگان قاجار محصور ماند و بسـیار دیـر، آن هم با تأسیس عکاس‌خانه‌های عمومی، به بیرون از کاخ راه یافت و در اختیار برخی از مردم قرار گرفت.

اگرچه دربارهٔ تاریخ عکاسی در ایران، به‌ویژه در دورهٔ قاجـار، جـایِ تحقیـق و تفحـصِ بسیاری وجود دارد، پژوهش‌های خوبی انجام شـده کـه عمـدتاً کمّـی و تـاریخی‌انـد و بـه تحولات و وقایع عکاسی از بدو ورود آن به ایران نگـاهی گـاه‌شـمارانه دارنـد. در بـیش‌تـرِ پژوهش‌هایِ انجام‌شده در زمینهٔ تاریخ عکاسی ایران به‌ندرت با تحلیلی کیفی مواجه می‌شویم که چهارچوبِ مفهومیِ ویژه‌ای داشته باشد. بنابراین، در ایـن مطالعـه بـر آنـیم تـا از دریچـهٔ مفهومی مشخصی به تاریخ عکاسی در دورهٔ قاجار (ناصری و مظفـری) و دورهٔ چندسـاله‌ای که با نام «مشروطه» می‌توان از آن یاد کرد بنگریم و از منظر خاصی به تأمل انتقادی بپردازیم.

در بخش نخست این مطالعه نگارندگان کوشیده‌اند به بررسی شکل‌گیری و شرایط شکل‌گیری گفتمان[1] (discourse) حاکم بر فضای تصویری (عکاسی) در دورهٔ قاجار (دوران حکومت ناصرالدین‌شاه) بپردازند. در این مرحله، توجه به سیاست، مفهوم و مشی سیاسی، و قدرت و حکومت با توجه به تلقی سنتی از آن‌ها توجیه‌گر تحلیل‌ها خواهد بود. به عبارتی، نگارندگان، با توجه به مفهوم کلاسیک سیاست در دورهٔ قاجار، کوشیده‌اند صورت‌بندی گفتمان مسلط، حوزه و قلمرو گفتمان، و اَشکال (نمودهای) آن را در دورهٔ قاجار روشن کنند. این بخش (پیشامشروطه) در حکم مقدمه‌ای بر بخش بعدی خواهد بود تا فضای گفتمان دورهٔ مشروطه و پس از آن (تا پایان دورهٔ قاجار) روشن شود. به دیگر سخن، نگارندگان بر آن‌اند که به نقادی تبارشناختی (genealogy) گفتمان و فضای گفتمان عکاسی از دورهٔ قاجار تا دورهٔ مشروطه بپردازند. بررسی ارتباط گفتمان عکاسی شکل‌گرفته در این دوره با قدرت و روابط درونی آن محور اصلی این مطالعه است. در مطالعهٔ پیش رو، به تبعیت از فوکو (Michel Foucault) و تبارشناسی او، به قدرت و حوزه‌های غیرگفتمانی و قواعدِ صورت‌بندیِ گفتمانِ عکاسیِ مرتبط با روابط قدرت پرداخته می‌شود. آن‌چه باید با تحلیل‌های انتقادی و تبارشناسی گفتمان روشن و تبیین شود روابط قدرت و انسان در مقام

سوژه و ابژه است. نکتهٔ حائز اهمیت در تحلیل قدرت این است که باید توجه خود را به کارکرد قدرت معطوف کنیم نه صرفاً به فاعل قدرت (Foucault, 1978: 91-97). فضای کلیِ این مطالعه عبارت است از شناسایی گفتمان «سیاسی» در تاریخ گفتمان عکاسی در ایران (در دورهٔ قاجار). در این میان به چرایی شکل‌گیری و صورت‌بندی گفتمان سیاسی و شرایط تاریخی ظهور و بسط آن، به‌ویژه در دورهٔ مشروطه، پرداخته خواهد شد.

۲. چهارچوب مفهومی (مبانی نظری)

والتر بنیامین (Walter Benjamin) تاریخ را در قالب زبان عکاسی می‌فهمد. او به هم‌گراییِ «تاریخ» و «عکاسی» عقیده دارد. به گفتهٔ ادواردو کاداوا (Eduardo Cadava)، استفادهٔ بنیامین از زبان عکاسی در بیان تاریخ نه‌تنها بر این باور او استوار است که «تصویر باید به شکل امر تاریخی فهمیده شود، بلکه با این عقیدهٔ رادیکال‌تر او نیز تطابق دارد که تاریخ را باید به صورت 'ایماژیستی' (emagistic) متصور شد» (Cadava, 1977: 84). پیش از بنیامین، زیگفرید کراکوئر (Siegfried Kracauer) نخستین کسی بود که ضرورت تفکر توأمان عکاسی و تاریخ را درک کرده بود.

> او عکاسی را وسیله‌ای برای توجه دوباره به رابطهٔ تاریخ و تاریخ دان می‌دید ... او با زیر سؤال بردنِ این فرضِ تاریخ‌دانان، که تاریخْ خطی و توالی‌دار است، سعی می‌کند مفهوم تاریخ و تفکر عکاسیِ را، با تأکید بر آنچه برای او خصلت گسلنده و حتی خطرناک آن‌هاست، تغییر دهد ... به زعم بنیامین و کراکوئر، آن‌چه تاریخ تفکر برای فکر کردن به دست می‌دهد عکاسی است (ibid: 135).

بنابراین، فصل اشتراک تاریخ و عکاسی را می‌توان با استعاره‌ای این‌گونه بیان کرد: همان‌گونه که «عکس» لحظه‌ای گسسته از زمان و مکان است، هر لحظه از «تاریخ» نیز قطعه‌ای گسسته از گذشته و آینده است.

این نوع نگاه به تاریخ، یعنی تاریخ «گسست‌ها»، با نگاه و تأکید فوکو بر نقاط گسست در تاریخ هماهنگ است. فوکو در تبارشناسی، برخلاف روش تاریخ سنتی، در پی کشف تداوم و پیوستگی میان رویدادها و وقایع نیست، بلکه تلاش می‌کند گسست‌ها و ناپیوستگی‌هایی را که در روند حرکت‌های اجتماعی و تاریخی بسیار مؤثر بوده‌اند و از آن‌ها غفلت شده است نشان دهد. به دیگر سخن، «تاریخ‌نگار ملزم است تا بر پایهٔ نقاط دور و گسسته از هم و بر اساس آن گسست‌های در پی هم آمده به کشف دوبارهٔ خط به‌هم‌پیوستهٔ تکامل دست بزند» (فوکو، ۱۳۸۹: ۲۰۶). از منظر تبارشناسی نیز، تاریخْ ثبت

ویژهٔ رویدادهای تاریخی است، همانند عکاسی که چیزی جز ثبت ویژهٔ هر لحظه از زمان و مکان نیست. «اکنون توأمان هم 'زمانی است شبیه به همهٔ زمان‌های دیگر' و هم 'زمانی' است که هرگز با هیچ زمان دیگر شباهت کامل ندارد» (Foucault, 1988: 36)؛ مانند هر عکس که هم خصلت تکرارپذیری دارد هم یکّه است و منحصر به زمان و مکانی خاص. «تصویر عکاسی گزاره‌ای است که رابطه‌اش با جهان این‌همان‌گویی است؛ یعنی آرمانش شباهت است و تکرار، چراکه در تکثیر تصویر یک واقعیت بارها تکرار می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۹: ٤٧) و از سوی دیگر «کنش عکاسی هر لحظه را از تداومش می‌گسلد و آن را حفظ می‌کند» (همان: ٨٤) تا کشف دیگری از واقعیت پشت سر و پیش رویش شکل دهد.

فوکو گفتمان را خشونت یا عملکردی می‌داند که ما بر چیزها (تاریخ) تحمیل می‌کنیم تا چهارچوبی برای مطالعهٔ آن محقق سازیم و این روال یگانه راه قانون‌مند کردن رخدادهای تاریخ و بازپرسی تاریخ است (Foucault, 1981: 67). در این تاریخ، گفتمان‌ها نظامی فراشخصی و فراتر از فرد در نظر گرفته می‌شوند و تحلیلِ فرایندهایی که گفتمان را به وجود آورده و حتی تحلیل گزاره‌ها و مفاهیم گفتمانی بدون توجه به سوژه و مؤلف انجام می‌شود. گفتمان بیان‌گر ویژگی‌ها و خصوصیات تاریخی گفته‌ها و ناگفته‌هاست و فضایی را شکل می‌دهد که از درون گفتمان‌های گوناگون جهانی متفاوت درک می‌شود (ibid: 17). به عبارت دیگر، گفتمان به مثابهٔ میدانی عمل می‌کند که انسان‌ها را در موقعیت‌های گوناگون و گاه متضاد قرار می‌دهد و درک آن‌ها از واقعیت را شکل می‌دهد. یکی دیگر از ویژگی‌های تفکر گفتمانی فوکو در باب تاریخ این است که گفتمان‌ها را با کارکردشان می‌سنجد. از نظر فوکو، گفتمان شاملِ نوشته‌ها، کتاب‌ها، و متن‌ها نیست، بلکه الگوهای عمل به آن‌ها نیز است (ibid: 55). گفتمان‌ها هم ابزاری برای قدرت‌اند و هم نتیجهٔ قدرت (Foucault, 1978: 100). گفتمان‌ها نه‌فقط همواره در قدرت دست دارند، بلکه یکی از نظام‌هایی هستند که قدرت از طریق آن‌ها جریان می‌یابد (Hall, 1992: 294). هم‌چنین، در رابطه‌ای دوسویه، مناسبات قدرتْ آن‌چه باید و نباید دیده شود در ظرف گفتمان‌ها مشخص می‌کنند. بدین سبب هر دو در دایرهٔ توجهْ تبارشناس‌اند.

۳. عکاسی در دورهٔ قاجار (شکل‌گیری گفتمان سیاسی)

پیش از آن‌که تاریخ عکاسی در دورهٔ مشروطه بررسی شود، لازم است به شکلی اجمالی به وضعیت عکاسی در دورهٔ ناصرالدین‌شاه پرداخته شود تا مقدمات بحث و سرنخ‌های مهم برای سرگیری این روند در دورهٔ مشروطه نیز به دست آید.

عکاسی به واسطهٔ قدرت‌های بزرگ سیاسی جهان و کشورهای استعمارگر روسیه و انگلیس به ایران وارد شد. هیئت‌های نظامی، افسران، و معلمان نظامی نخستین عکس‌برداری‌ها را در ایران انجام دادند. به‌علاوه، دوربین عکاسی به دربار و کاخ و نزد شاه ایران (بالاترین مقام سیاسی و حکومتی ایران) فرستاده شد. نخستین عکس‌ها در آن‌جا گرفته شد و نخستین عکاس‌خانه هم در آن‌جا احداث شد. همهٔ این موارد مدخلی است برای تشخص و تعیّن یافتنِ عکاسی بر روی ساختاری به نام حکومت و دربار، صورت‌بندیِ آن در سیاست، و پیوندِ آن با مناسبات قدرت سیاسی؛ البته، سیاست و حکومت به مفهوم سنتی آن در آن دوران.

سیاست در گفتمان پیش از مشروطه به حقوق پادشاه در سرکوبی، شکنجه، سر بریدن شورشیان (تاجیک، ۱۳۸٤: ۱۷۱) و حکومت بر رعایا و ممالک سرزمین پدری اطلاق می‌شد. مثلاً، در آلبوم شمارهٔ ۱۳۵ آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان، چهار عکس از چهرهٔ سارق جواهرات تخت طاووس وجود دارد؛ 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).

حکومت نیز، به معنای قدیم آن، بر شیوهٔ کنترل رفتار و تملک افراد و گروه‌ها اطلاق می‌شد: حکم‌رانی بر کودکان، بر مردم، بر جماعات، بر خانواده‌ها، و ... (Foucault, 1982: 789, 790). عاملان حکومتی نیز شکل کلاسیک قدرت را لحاظ می‌کردند. یعنی نخست با شکل عمومی و سنتی قدرت روبه‌روییم (همان‌گونه که با حکومت و سیاست به معنای سنتی آن روبه‌روییم). به عبارتی، شاه در مرکز قدرت است و مستقیماً بر دیگران اعمال زور می‌کند. دیگر آن‌که این قدرت کاملاً آشکار و بیرونی است و به هیچ وجه مخفیانه عمل نمی‌کند و دیگر آن‌که با قدرت به مثابهٔ «توانایی» صرف و به معنای «حق داشتن»، که تعاریفِ سنتی قدرت‌اند (هیندس، ۱۳۹۰: ۷)، مواجهیم.

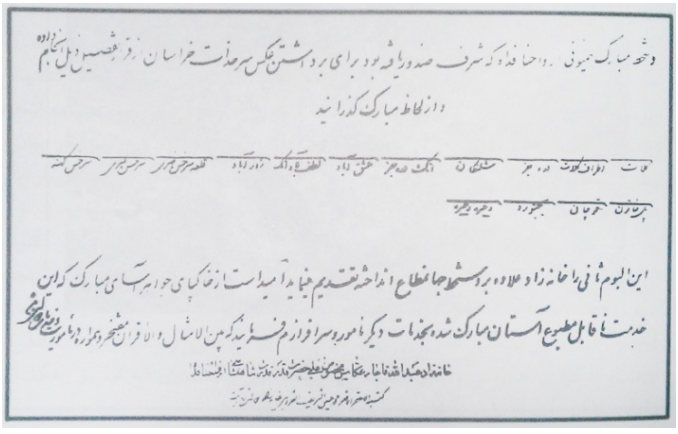
همین امر «سیاسی» و طرز تلقی سنتی از سیاست، حکومت، و قدرت در دورهٔ قاجار بن‌مایهٔ اصلی تحلیل تاریخی و گفتمانی عکاسی در ایران، در دورهٔ مشروطه، است؛ زیرا به عقیدهٔ نگارندگان با تغییر شکل و مفهوم سیاست، مشی سیاسی، و نوع حاکمیت تاریخ عکاسی در ایران نیز متحول شده و هر دوره گفتمان خاصی دارد. این روندی است که نگارندگان در این مطالعه آن را دنبال می‌کنند تا ثابت کنند چگونه گفتمانی سیاسی در تاریخ عکاسی در ایران به تبع مفهوم سنتی سیاست، مشی سیاسی، و نوع حاکمیت ظهور

می‌کند و چگونه شکل این گفتمان به تبع مشروطه و مشروطه‌خواهی تغییر می‌کند. البته، شکل‌گیری و تغییر شکل این گفتمان به دیگر مؤلفه‌های مقتضی در ساختارهای اجتماعی نیز برمی‌گردد که در ادامهٔ این مطالعه به نقش آن‌ها نیز پرداخته خواهد شد. ولی نکته این‌جاست که حتی همان تغییرات ساختاری در بنیان جامعهٔ ایران نیز به تغییر نظام سیاسی، نوع دولت، و حکومت تأویل‌پذیر است و تغییر نظام سیاسی نیز متأثر از حرکت‌های دیالکتیکی تاریخ است.

تا پیش از انقلاب مشروطه، «دال اصلی» (master signifier)، کلیدی و محوری گفتمان عکاسیْ «شاه» است. گفتمان بر محور او می‌چرخد. همه چیز از او شروع و به او ختم می‌شود. تنها صدای غالبی که از این گفتمان و عکس‌ها به مثابهٔ متون این گفتمان بلند می‌شود صدای شاه، به منزلهٔ تولیدکنندهٔ اصلی متون، و، در نهایت، درباریان و اشراف‌زادگان آن هم در جهت تفاخر، تأیید نفس، و خودستایی است. چشم دوربینْ معادل چشم شاه است. از طریق گردآوری تصاویر نوکران و رعایا، حسِ «حاکمیت» برای شاه تقویت و حس «تحت فرمان بودن» به زیردستان شاه تزریق می‌شد. افراد خیره به دوربین خوب می‌دانستند که تصویرشان به ملاحظهٔ شاه می‌رسد و تصویرشان در سایهٔ حضور بااقتدار و مجازی شاه قرار خواهد گرفت (شیخ، ١٣٨٤: ١١). بنابراین، چشم دوربین را حقیقتاً همانند چشم شاه می‌دانستند؛ فروافتادگیِ شخصِ به تصویر درآمده و حالت حقیرانهٔ او که گویی در محضر شاه ایستاده و او را نگاه می‌کند و دست‌هایی که به نشان احترام به هم گره شده‌اند به‌وضوح گویای این نکته‌اند (تصویر ۱).

تصویر ۱. میرزامحمودخان رموز، منشی وزارت خارجه و مستوفی‌الممالک، رئیس دفترخانه و صندوق‌خانهٔ مبارکه (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۹۹ و ۱۰۰).

با صرف نظر از موضوعی که از آن عکس‌برداری می‌شد، اگر از عکس‌هایی که شاه برای سرگرمی و تفریح از خود، کاخ، زنان، و درباریان می‌گرفت چشم‌پوشی کنیم، مشاهده می‌کنیم که عکاس‌باشی‌ها عکس‌ها را به دستور و فرمان رسمی و اداری شاه می‌گرفتند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ٦١) (تصویر ۲). آن‌چه در پی می‌آید به دستور مستقیم شاه انجام می‌گرفت[۲]: فرمان ناصرالدین‌شاه به ژول ریشار (Jules Richard) مبنی بر عکاسی از بناهای تخت جمشید (ذکاء، ۱۳۸٤: ۵) که انجام نشد و سرانجام لوئیجی پشه (Luigi Pesce)، افسر نظامی ایتالیایی، آن را به انجام رساند (همان)؛ اعزام بلوکویل (Henri de Couliboeuf de Bloqueville) به جنگ ترکمنان (همان: ٤١) و دستور به آقا رضا برای عکاسی از سفرها و اردوکشی‌های شاه به اطراف تهران و سفرهای شاه به نواحی گوناگون مملکت، مانند خراسان و سلطانیه، و سفرهای شاه به فرنگ (همان: ٤٧ و ٥٤)؛ دستور به عبدالله‌میرزا برای عکاسی از نواحی خراسان و ولایات گوناگون (همان: ۱۰۲)؛ فرمان به عباس‌علی‌بیگ برای عکاسی از اماکن متبرکه (همان: ۵۸)؛ دستور عکاسی به محمدحسن خان قاجار، عکاس عکاس‌خانهٔ نظامی، از زندانیان و محکومان (همان: ۱۲۰)؛ عکس‌هایی که به صورت تک‌چهره از رجال، نظامیان، و سران گرفته می‌شد؛ دستور به حاکمان ولایت‌ها برای عکاسی از مناطق تحت فرمان.



تصویر ۲. شرح مأموریت عکس‌برداری از نواحی خراسان به وسیلهٔ عبدالله قاجار (۱۸۹۳م/ ۱۳۱۰ق)
(طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ٦١)

در این میان، اگر عکس‌برداری‌ای انجام می‌شد که به دستور شاه نبود، باید نسخه‌ای از آن یا همان نسخهٔ اصلی، مانند کتاب‌هایی که نوشته یا چاپ می‌شد، به شاه تقدیم می‌شد، مثل آلبوم‌هایی که خارجیانی مانند پشه و مونتابونه (Luigi Montabone) و عکاسان داخلی

مانند علی‌خان والی به شاه تقدیم می‌کردند. گه‌گاه این پیش‌کش‌ها با دریافت مدال و نشان افتخار یا ترفیعی همراه می‌شد، مانند پشه که در انتهای آلبومی که از بناهای تخت جمشید تهیه کرده بود اظهار امیدواری می‌کرد که شاه او را به دریافت نشان دولتی مفتخر کند (همان: ۲۱) یا سوریوگین (Antoin Sevruguin)، عکاس روسی‌تبار مقیم ایران، که نشان «شیر خورشید الماس» را از دولت ایران دریافت کرد (همان: ۱۳۶) و حتی علی‌خان والی، به سبب عکاسی از شهرهای گوناگونی که در ایران بر آن‌ها حکومت می‌کرد و گزارش‌های مصوری که به حضور شاه می‌فرستاد، به دریافت دست‌خطی از شاه نائل شد (همان: ٦٨).

دوربین عکاسی در دورهٔ قاجار در دست شمار معدودی بود. جنبهٔ اجتماعی بارزی برای عکاسی در آن دوران نمی‌توان لحاظ کرد. معدود افرادی این عکس‌ها را می‌گرفتند و مخاطبان این عکس‌ها اندک بودند. درواقع، عکس‌ها به دستور شاه و برای شاه گرفته می‌شد. اگر تولید، توزیع، و مصرف عکس را به منزلهٔ اعمال و کنش‌های گفتمانی در نظر بگیریم، در این گفتمان، تولید و مصرف عکس محدود به شاه و درباریان است و نه‌تنها با توزیع عکس به مثابهٔ یک متن روبه‌رو نیستیم، بلکه برعکس با انباشت و بایگانی آن در کاخ مواجهیم. در عکس‌هایی که ایرانیان (شاه، درباریان، و عکاس‌باشی‌ها) گرفته‌اند آن‌چه غالب است پرترهٔ اشخاص حکومتی و عالی‌مقام، ابنیه‌ها، گزارش‌های تصویری از سفرهای شاه، زنان، و درباریان است؛ آن هم بیش‌تر به قصد تصویر شدن و دیده شدن در قالب عکس و پیش‌کش به شاه.[۳] در این میان، درصد اندکی از تصاویر به رعایا، عوام، و زندگی فلاکت‌بار آنان تعلق دارد. از آن‌جا که عکاسانْ رجال، درباریان، و اشراف بودند، سوژه‌های آن‌ها نیز به خودشان و زندگی‌شان محدود می‌شد و طبیعی بود که به دیدن وضعیت بد مردم و جامعه علاقه‌ای نداشته باشند (ستاری و عراقچیان، ۱۳۸۹: ۵۵). اگرچه در میان عکس‌هایی که عکاس‌باشی‌ها تهیه کرده‌اند عکس‌های اندکی از مردم یا بهتر است بگوییم رعایا دیده می‌شود، اما گرایش مهمی به شمار نمی‌رود، زیرا به هیچ وجه بسط نمی‌یابد، دیگر تکرار نمی‌شود، و مهم‌تر از آن کسی یا شخص شاه از آن‌ها حمایت نمی‌کند و حتی علاقهٔ شخصی عکاسان نیز به این مورد جلب نمی‌شود (همان). اگر گفتمان را به فضایی که در آن می‌بینیم و دیده می‌شویم ترجمه کنیم، در گفتمان عکاسی آن دوره مردم نه می‌دیدند نه دیده می‌شدند و یک دال حاشیه‌ای و طردشده به شمار می‌رفتند.

نهادمندی در گفتمان سیاسی مسلط در دورهٔ قاجار به چهارچوبی بسته به نام دربار و به کانونی دقیق به نام شاه منحصر می‌شود. عکاسی، به منزلهٔ یک تکنولوژی، واسطه و وسیلهٔ برقراری و اِعمال قدرت می‌شد و حتی ابزاری می‌شد برای برانگیختن رعب و وحشت در

جهتِ سیاست کردنِ مجرمان. مثلاً، رسم بر این بود که از مجرمی که قرار بود کشته شود پیش از کشته شدن عکس بردارند. رئیس ادارهٔ تأمینات تهران در خاطرات خود از سال‌های ۱۹۱۲م/ ۱۳۳۰ق تا ۱۹۱۵م/ ۱۳۳۳ق می‌نویسد:

> 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 اعدامِ 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).

گفتنی است، دسترسی به دوربین، هم‌چون یک کالا و منبع، محدود بود و این مهم تمایزگذاری میان شاه، درباریان، و دیگران را تشدید می‌کرد. قدرت در دست کسانی است که دسترسی بیش‌تری به گفتمان حال حاضر دارند. بنابراین، گفتمان سیاسی عکاسی کاملاً در دسترس شاه و درباریان بود؛ این مهم با توجه به نگرش سنتی به سیاست، مشی سیاسی، و نظام سنتی حکومت قاجاریان کاملاً بدیهی است.

از دید فوکو، روابط قدرت به واسطهٔ سه نتیجه و پیامد خاص سازوکار «وارسی» (examination) به هم متصل می‌شوند؛ این سه نتیجه عبارت‌اند از: ۱. تبدیل شدن میدان دید به قلمرو قدرت، ۲. گردآوری پرونده‌ها، اسناد، و مدارک ثبتی، ۳. ایجاد پرونده‌های فردی (Foucault, 1995: 185-192). در گفتمان سیاسی و تا دورهٔ قدرت مظفرالدین‌شاه این قلمروِ قدرت بود که به میدان دید شاه تبدیل می‌شد و عکس‌ها صرفاً واسطه‌ای بود برای «دیدَن» مملکت تحت قلمروِ شاه. مهم‌ترین هدف شاه در این مرحله «نظارت» (surveillance) نه به جهت «دیده‌بانی» (monitoring) و «انضباط» (discipline)، بلکه صرفاً به جهت «رؤیت‌پذیر» کردن (visibility) و مرئی ساختن قلمرو قدرت و مملکت خویش بود، مثل عکس‌هایی که با هدف به تصویر کشیدن نواحی مشخص و بر اساس فرمان‌های رسمی شاه تهیه شده است، مانند فرمان‌هایی که به عبدالله قاجار در جهت تصویر کردن نواحی و شهرهای ایران صادر شد (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۸۱–۸۵) یا عکس‌هایی که حاکمان ولایات گوناگون به دربار می‌فرستادند، مانند آلبوم‌هایی که آقایانس، علی‌خان والی، و ظل‌السلطان (پسر ناصرالدین‌شاه) برای ناصرالدین‌شاه می‌فرستادند (همان: ۸۵–۹۴). بهترین معادل برای این رؤیت‌پذیری دم دست بودن است. بنابراین، فرایند نظارت در آن

دوران به هیچ وجه بـه سـطح بهنجارسـازی، دیـده‌بـانی، و انضـباط، کـه در ادامـهٔ فراینـد نظارت‌اند، وارد نمی‌شود و می‌توان گفت که در سطح مشاهدهٔ صرف و گزارشِ تصـویریِ حداقلی‌ای متوقف می‌شود.

«فردیت»، در زیر سایهٔ ملوکانهٔ شاه، بعد از شخص شخیص شاه، متعلق بود به مستوفیان، رجال، بزرگان، صاحب‌منصبان، کارگزاران، نظامیان، سـران ایـل، کارکنـان امـور دیـوانی، و دولتی؛ آن هم با نام «نوکران». عوام نیز در زیر نام «رعیـت» «کلّیـت» مـی‌یافتنـد. در چنـین سلطنتی، شاه خود را سایهٔ خدا می‌دانست و همهٔ مـردم زیـر سـایهٔ ایـن موجـود نامتنـاهیِ اساطیری بودند (اخوت، ۱۳۸۸: ۲٤). قبلهٔ عالم، در نظام پادشاهی ایران، نمودار حاکمیـت و استیلای شاه بر اتباعش و مبتنی بر نمایش قدرت او بود (همان: ۱۰۰). آلبوم‌های بسیاری در کاخ گلستان وجود دارند که به این فردیت تصویر بخشیده‌اند، مانند آلبوم‌هایی کـه عبـدالله قاجار از شاگردان و معلمان دارالفنون تهیه کرده بود یا آلبوم‌هایی به نام «ایل جلالی قاجار»، کـه بـه دسـتور ناصـرالدین‌شـاه از رجـال، بزرگـان، و کارمنـدان دیـوانی تهیـه شـده بـود (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۹٤–۱۰۱).

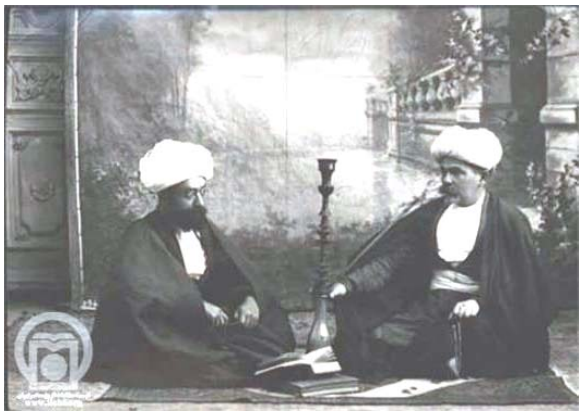
این آلبوم‌ها و عکس‌ها عموماً با نام، سِمت شغلی یا خویشاوندی نسبی افراد با خـانوادهٔ سلطنتی همراه می‌شد. به عبارتی، زیر تصویر هر شخص شرحی کوتاه به منظور شناسایی و معرفی افراد و منصب و جایگاه شغلیِ اشخاص نوشته شده بود که در نهایت و در یک دور التزام‌بخش به شخص شاه، به مثابهٔ محور اصلی گفتمان، برمی‌گشت (تصـویر ۱) و نمـایش مجازی قدرت شاه در عرصهٔ تصاویر عکاسی بود.

برخی از محققان تاریخ عکاسی ایران بر آن‌اند «که این آلبـوم‌هـا نمونـه‌هـای جـالبی از نخستین بایگانی‌های تصویری به منظور تهیهٔ پیشینهٔ اداری از کارکنان و کارگزاران حکومتی در ایران به شمار می‌آیند» (همان: ۹٤). ولی نگارندگان بر آن‌اند که اگر به ایـن نکتـه توجـه کنیم که عکس‌ها به دستور شاه برداشته شده یا، سرانجام، به شاه تقدیم شده‌انـد، مـی‌تـوان چنین عکس‌هایی را به میل و عطش شدید شاه به عکاسی و دیدن همه چیز در قالب عکس مرتبط دانست و به گزارش تصویری صرف به جهت دیدن و برنشاندن عطـش شـاه بـرای مشاهده و رؤیت نوکرانش تقلیل داد و حتی نوشتهٔ زیر عکس را به سنتی که ناصرالدین‌شاه باب کرده بود و دیگران به آن عادت کرده بودند و جزو لاینفک تصویر می‌دانسـتند مـرتبط دانست (البته، به فراخور موضوع)، زیرا او حتی از ببری‌خـان، گربـهٔ مـورد علاقـه‌اش، هـم عکس گرفته و زیر آن چیز نوشته است. بنابراین، دانستن چنین عکس‌هایی، به منزلـهٔ یـک بایگانی منظم، در جهت تهیهٔ هدف‌دار پیشینه و پروندهٔ اداری کارکنان دولت، به ذهن مدرن،

نظم‌دهنده، و آرشیوساز کنونی ما برمی‌گردد. به عقیدهٔ نگارندگان، این عکس‌ها و آلبوم‌ها برای شاه ارزشی بیش‌تر از آلبومی که گزارشی تصویری از یک شهر و یک ناحیه است ندارد و البته برای ما ارزش‌مند است و برای تاریخ ارزش‌مندتر. تنها نکتهٔ حائز اهمیت در چنین عکس‌هایی فرایند فردیت‌یابی است که بعد از شاه به دیگران در عرصهٔ تصویر منتقل می‌شود. به عقیدهٔ نگارندگان، مواردی که با ذکر مثال تحلیل شد، با توجه اکید به معنای کلاسیک سیاست، قدرت، و حکومت در جامعهٔ سنتی ایران دورهٔ قاجار توجیه‌پذیرند.

۴. مشروطه و عکاسی (بسط و تغییر شکل گفتمان سیاسی)

مسیو نوژ (Joseph Naus) بلژیکی در ۱۹۰۳م/ ۱۳۲۰ق به سمتِ وزارت گمرک و پست ایران منصوب شد. او در ۱۹۰۵م/ ۱۳۲۲ق در مجلس «بال کوستومه» با لباس آخوندی شرکت کرد و در همان سال چندین عکس از او منتشر شد (مستوفی، ۱۳۸٦: ۸٦۵) (تصاویر ۳ و ٤). انتشار این عکس‌ها و توهینی که به لباس روحانیت شده بود در میان روحانیون، که در انتظار جرقه‌ای برای مشروطه و ابراز مخالفت با حکومت بودند، هیاهویی برپا کرد. بهبهانی نخستین کسی بود که اعتراض کرد و عزل نوژ را خواستار شد. پس از بهبهانی، طباطبایی نیز زبان به اعتراض گشود. این اعتراض‌ها اگرچه راه به جایی نبرد، اما ادامه یافت. عکس مسیو نوژ این دو آخوند، بهبهانی و طباطبایی، را بیش‌تر در کنار هم قرار داد. با شکل‌گیری جنبش آزادی‌خواهی و تقویت روز به روز آن فرمان مشروطه امضا شد (کسروی، ۱۳٦۳: ۳۹-٤۹) و شاه مقید به قانون شد.



تصویر ۳. مسیو نوژ بلژیکی در لباس آخوندی
(وب‌سایت مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران: www.iichs.ir)

تصویر ٤. مسیو نوژ بلژیکی در لباس آخوندی
(وب‌سایت مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران: www.iichs.ir)

مظفرالدین‌شاه در سال ۱۹۰٦م/ ۱۳۲٤ق و پس از امضای فرمان مشروطه درگذشت و محمدعلی‌شاه تاج‌گذاری کرد. از دورهٔ استبداد صغیر تا انقراض کامل سلسلهٔ قاجار و استقرار دولت و حکومت مطلقهٔ جدید به جای حکومت خودکامهٔ قدیم، یعنی به مدت بیست سال، دورهٔ اعتراض‌های گسترده علیه قدرت شاه و حکومت به منظور برقراری ساختارهایی جدید در رأس حکومت و مملکت بود. تاریخ شاهد حوادثی بود که منورالفکران و مشروطه‌خواهان به حمایت از رعیت و رعیت‌زادگان این حوادث را آفریدند. «رعیت» در هیاهوی مشروطه موقعیتِ ممتازی نسبت به قبل یافت و نام «مردم» به خود گرفت. «مردم» نامی بود برای اجتماعی ملی با حق حاکمیت و برای افراد تشکیل‌دهندهٔ پیکرهٔ یک «ملت» (تاجیک، ۱۳۸٤: ۱۷۱). انقلاب، که تا پیش از مشروطه و نظام سیاسی آن به نابسامانی حاصل از شورش رعیت اطلاق می‌شد، در مشروطه نامی بود برای مبارزهٔ مردم در قالب یک ملت علیه حاکم و حاکمیت استبداد (همان: ۱۷۰).

گفتمان سیاسی عکاسی، که تا پیش از مشروطه بر روی دربار و حکومت (به مرکزیت شاه) موقتاً بسته شده بود، با انقلاب مشروطه تغییر شکل یافت و پهنهٔ خویش را بازتر کرد و «مردم» را به عنوان دالی کلیدی و اصلی در کنار «شاه» و بعدها «دولت» و «مجلس» یا بهتر است گفته شود اعضای دول مختلف و اعضای مجلس مفصل‌بندی کرد (تصویر ۵). رعیت، که تا پیش از این طرد شده و در حاشیه بود، با معنا و هویتی تازه و با عنوان «مردم» مرکزیت یافت.

با نگاهی به عکس‌های مشروطه، مشاهده می‌شود که دیگر صدای متن تنها از آنِ شاه و درباریان نبود، بلکه مردم نیز در کنش‌های گفتمانی دخالت می‌کردند. آنان از انفعالِ خارج شده و جایگاه فعالی یافته بودند. در روابط قدرت تغییری حادث شده بود و عکاسی رابطه و واسطهٔ روابط قدرت (شاه) و مقاومت (مردم) شده بود. بنابراین، مردم با دسترسیِ محدود به گفتمان غالب دورهٔ مشروطه اندکی به قدرت می‌رسند (تصویر ٦). گفتمانِ غالب در این مرحله از تاریخ، برعکس، کارکردی «هویتی» (identity function)، «ارتباطی» (relational function)، و «فکری» (ideational function) می‌یابد؛ کارکردهایی که تا به امروز نیز با رویه‌های دیگرگونی پابرجای‌اند.

تصویر ۵. نمایندگان مجلس (وب‌سایت مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران: www.iichs.ir)

تصویر ٦. تحصن مردم در دورهٔ مشروطه (وب‌سایت مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران: www.iichs.ir)

بسیاری از عکس‌های سران مشروطه، از جمله ستارخان و باقرخان و روحانیون مبارز، در آن دوره تکثیر و بین مردم پخش می‌شد (تصویر ۷). حوادث تبریز، نه دیگر گوش به گوش، بلکه به واسطهٔ عکس به مردم مبارز تهران مخابره می‌شد و مردم به واسطهٔ عکس‌ها از حوادث جاری باخبر می‌شدند (تصویر ۸). هم‌چنین، عکس تجمع‌های اعتراض‌آمیز و تحصن مشروطه‌خواهان تهران نیز به شهرهای دیگر فرستاده می‌شد. اگرچه شمار اندکی باسواد روزنامه می‌خواندند، عکس (تصویر) برای مردم آن دوره کارکردی هم‌چون زبان داشت و واقعیت حوادث را پیش روی آن‌ها می‌گذاشت و نقشی ارتباطی ایفا می‌کرد. در این مقطع شاهدیم که عکاسی، به منزلهٔ واقع‌گراترین رسانه، حتی کلام را نیز به کنار می‌زند. عکاسی مؤثرترین ابزار خبری و آگاهی‌رسانی در رویدادهای عصر مشروطه بود و وظیفهٔ عکسْ انتقال واقعیت‌های دوران بود (طهماسب‌پور، ۱۳۸۹: ٤٥).

تصویر ۷. ستارخان (وب‌سایت مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران: www.iichs.ir)

تصویر ۸ گروهی از مجاهدین مسلح در میدان لیل‌آباد تبریز
(وب‌سایت مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران: www.iichs.ir)

در بسیاری از مقاله‌ها و پایان‌نامه‌ها به نقش عکس‌های مشروطه در هویت‌بخشی به اقشار مردم در قالب عکس‌های دسته‌جمعی پرداخته شده است. اما، نکته‌ای که عموماً از قلم افتاده این است که هویتی که در این مقطع با نام «هویت ملی» و «فردی» یا «جمعی» شکل می‌گیرد و به واسطهٔ عکاسی صورت‌مند می‌شود، بنا بر گفتمان غالب سیاسی آن دوره، هویتی کاملاً «سیاسی» و «ایدئولوژیک» است. عکاسی، به منزلهٔ رسانهٔ تصویری، نقش مهمی در صورت بخشیدن به حافظهٔ سیاسی و بازنمایی و ساخت صورتی ایدئولوژیک از ملتی انقلابی و سیاسی به مانند ایران داشته است؛ چه برای کسانی که در آن دوره چنین عکس‌هایی را مشاهده می‌کردند و درگیر مشروطه بودند و چه برای کسانی که اکنون نظاره‌گر تصاویری از مردم، ملت و نیاکان انقلابی خویش‌اند (تصویر ۹).

تصویر ۹. جمعی از مشروطه‌خواهان (وب‌سایت مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران:www.iichs.ir)

گفتمان عکاسی در این دوره، نه با سیاست با مفهوم قبلی، بلکه با مفهومی تازه از سیاست تغییر می‌یابد، ولی هم‌چنان سیاسی می‌ماند. سیاستِ تغییر شکل داده دیگر حقوق پادشاه برای سرکوبی و شکنجهٔ شورشیان رعیت‌زاده و نوکرزاده نیست، بلکه کوشش مردم برای به‌خدمت‌گیری دولت به منظور پیش‌برد منافع همگانی یک «ملت» است (تاجیک، ۱۳۸٤: ۱۷۱). به عبارت دیگر، با سیاست از نوع «توده‌ای» (mass-politics) آن روبه‌روییم. اسلحه و جماعتِ اسلحه به دست مهم‌ترین نماد برای این سیاست در تصاویر به‌جامانده از آن دوران است.[٤] اگرچه عکس، به منزلهٔ متن، در میان مردم در سطح بسیار اندکی توزیع و مصرف می‌شود، مردم تولیدکنندهٔ اصلیِ متن نیستند. عکاسیِ عکس‌های مشروطه به عهدهٔ عکاسان درباری، مانند میرزا حسن عکاس‌باشی و ابراهیم‌خان عکاس‌باشی، و عکاسان خارجی‌تبار، مانند آنتوان خان سوریوگین، روسی‌خان (ستاری، ۱۳۸۷: ۳٤)، و استپان استپانیان (Stepan Stepanyan) (ذکاء، ۱۳۸٤: ۲۱۱)، و عکاسان دیگر هم‌چون حاجی آقاخان (همان: ۲۱۷)[٥] بود. آن‌ها پس از عکس‌برداری این عکس‌ها را تکثیر و توزیع می‌کردند؛ البته، به سبب تعداد کم دوربین و توسعهٔ اندک تکنولوژی و مباحث فنیِ دربارهٔ عکس این امر کاملاً بدیهی بود. به هر ترتیب، عکس منبع مشترکی میان حکومت و مردم بود و صدای هر دو از درون عکس‌ها به گوش می‌رسید. تصویر خشن، مستبدانه، و بااقتدار محمدعلی‌شاه، که به منظور انتشار میان مردم گرفته شده بود و تصویری از قدرت شاه حاضر در صحنه ارائه می‌داد (تصویر ۱۰)[٦]، در مقابل تصاویری قد علم می‌کرد که تودهٔ مردم یا ملت را نشان می‌داد (تصویر ۱۱)؛ هر دو تصاویری بودند برای ابراز وجود، تبلیغات، و اهداف سیاسی در جهت تضعیف روحیهٔ یک‌دیگر.

تصویر ۱۰. محمدعلی‌شاه (عاقلی، ۱۳۷۹: ۳۳)

تصویر ۱۱. تحصن مردم در دوران مشروطه (وب‌سایت مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران: www.iichs.ir)

عکسْ یکی از وجوه مشترکی بود که میان شاه (قدرت) و صف‌بندی مردم (مقاومت) به منزلهٔ عاملی ضدقدرت حائل شده بود و در یک روند متضاد هم ابزار قدرت بود هم نقطهٔ مقاومت، و، به عبارتی، تحلیل برندهٔ قدرت. در فضای دوقطبی شاه و مردم، گاه شاه، در غیاب مردم، عکس‌های مردم را در مقابل خود داشت و گاه مردم عکس‌های شاه را. بدین سبب، دشمنی محمدعلی‌شاه و حکومتش به عکس، عکاسان، و عکاس‌خانه‌ها سرایت کرد و دامن آن‌ها را نیز گرفت. میرزا جوادخان عکاس، که عکس ستارخان را تکثیر و در میان مردم پخش می‌کرد، به دست مأموران شاه کشته شد (ذکاء، ۱۳۸٤: ۲۸٤ و ۲۸۵). فروش عکس نمایندگان مجلس و رهبران مجاهدین ممنوع بود و عاملان حکومت بر عکس و عکاسی، با ایجاد رعب و وحشت بر عکاسان، سانسور را اِعمال می‌کردند.[۷] از سوی دیگر، مغازهٔ عکاسی روسی‌خان و مصورالملک، به سبب آن‌که محل تجمع قزاقان و مستبدان بود و هم‌چنین بدین سبب که روسی‌خان از نزدیکان محمدعلی‌شاه و لیاخوف روسی بود، در جنگ‌های مشروطه‌خواهان و مستبدان حکومتی غارت شد (همان: ۱۵۰).

صنعت «کارت‌پستال» (postal card) در ۲۵ سال پایانی حکومت قاجار رشد کرده، گسترش یافته، و بازار یافته بود. بیش‌ترِ کارت‌پستال‌های قدیمی موجود از آن دوران به وقایع مشروطه مربوط می‌شود.[۸] این کارت‌پستال‌ها حاکی از ماهیت سیاسی و ایدئولوژیک تصویر در آن دوره‌اند (تصویر ۱۲). تصاویر مشروطه به تصاویر دیگر، که غالباً موضوع کارت‌پستال‌ها می‌شوند و معمولاً از این نوع کارت‌ها انتظار می‌رود، مجالی نمی‌دهد.

بنابراین، بُعد سیاسی این تصاویر بر بُعد اجتماعی و حتی زیبایی‌شناختی آن‌ها غالب است. چاپ، انتشار، و خرید و فروش چنین کارت‌هایی در آن دوره کاملاً بدیهی و نیاز روز بوده است؛ برخلاف امروز، که چنین تصاویری در قالب کارت‌پستال عجیب و غریب و نامرسوم است. «واقعیت آن است که بسیاری از عکس‌های این دوره، که تا به امروز در دسترس عموم قرار داشته، به صورت کارت‌پستال بوده است و طی این همه سال کتاب‌هایی هم که عکس‌های این دوره را چاپ کرده‌اند از همین کارت‌پستال‌ها استفاده کرده‌اند» (شیخ، ۱۳۸٦: ۳٤).

تصویر ۱۲. نمونه‌ای از کارت‌پستال‌های مشروطه (صافی، ۱۳٦۸: ۱۵۵).

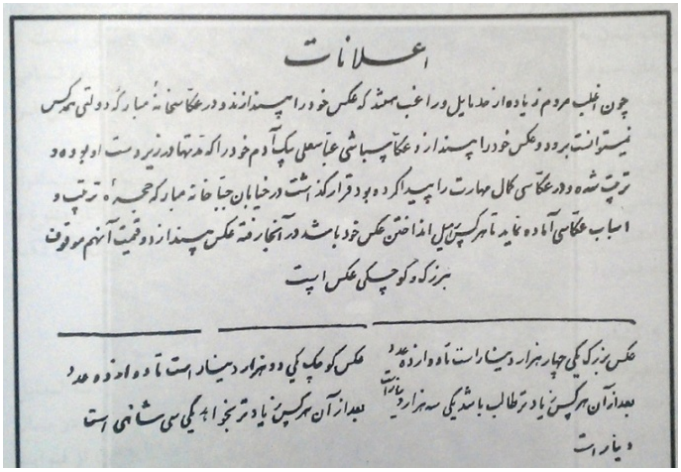
بعد از فرار محمدعلی‌شاه و پناهنده شدن وی به روسیه و پایان حکومت او در ۱۹۰۸م/ ۱۳۲۵ق و هم‌چنین به تخت نشستن احمدمیرزا، پسر دوازده‌سالهٔ محمدعلی‌شاه، دورانی است که شاه قاجار کاملاً به حاشیه رانده می‌شود[۹] و بازیگران جدیدی با نام «دولت» جدید و «مجلس» عالی و ملی وارد صحنه می‌شوند. شاه ایران در این مقطع فقط نظاره‌گر و مخاطب عکس‌هایی بود که احتمالاً در روزنامه‌های اروپایی چاپ می‌شد. علاوه بر تصاویر اعتراضات و تحصن‌ها و بست‌نشینی‌ها و تصاویر روحانیون و مبارزان، تصاویر نمایندگان مجلس، وزرا، دولتیان، و تجار در این گفتمان با رنگ و بوی سیاسی موجود است. بنابراین، همهٔ تصاویری که در این مقطع بیست‌ساله با مرکزیت موضوعی مشروطه موجود است در گفتمان سیاسی عکاسی دسته‌بندی می‌شود. سیاست (نه امر اجتماعی) تا این مقطع عاملی بود که عکاسی را به جامعه پیوند می‌داد.

۵. مشروطه و امر اجتماعی (طرد گفتمان اجتماعی)

با آن‌که مشروطه انقلابی اجتماعی بود و تخاصمی اجتماعی بـه ظهـور مشـروطه منجـر شده بود،[۱۰] باید تأکید کرد که هیچ تخاصم و کشمکش گفتمـانی در تـاریخ عکاسـی در ایران در این مقطع ایجاد نمی‌شود و به‌سختی می‌توان از صورت‌بندی گفتمان اجتمـاعی در عکاسی در ایران سخنی به میان آورد. با آن‌که شاهد تصاویر گروهی مـردم از اقشـار مختلف در کنار هم یا، به گفتهٔ محققان عکاسی، شاهد عمومیت یافتن موقـت عکاسـی در میان مردم هستیم، غلبه با گفتمان سیاسی است و فقط بـا ضـمیمه شـدن ضـعیف امـر اجتماعی به گفتمان سیاسی روبه‌روییم و ماهیـت سیاسـی تصـاویر بـه نحـوی جـدی بـر ماهیت اجتماعی تصاویر غلبه دارد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که نباید تخاصم اجتماعی بالاگرفته در دورهٔ مشروطه را با کشـمکش گفتمـانی ــ تصـویری عکاسـی خلـط کـرد و نمی‌توان از ظهور و شکل‌گیری تمام‌عیار گفتمان اجتماعی در تاریخ عکاسی سخن گفـت. در این مقطع از تاریخ عکاسی، هیچ گفتمان اجتماعیْ با گرهِ عکاسی صورت‌بنـدی نشـده است. نیز شاهد رقابتِ گفتمانیِ دو گفتمان سیاسی و اجتماعی عکاسی نیستیم تا کشمکشی رخ دهد و گفتمان اجتماعی سعی در استقرار داشته باشد، بلکه حتی گفتمـان اجتمـاعی در این فضا طرد شده است.

آن‌چه در مشروطه اتفاق افتاد فقط تغییر شکلی بود در مفصل‌بندی گفتمان سیاسی و اضافه شدن دال‌هایی هم‌چون مردم، مجلس، و دولت (به منزلهٔ دال‌های اصلی و کلیدی) و، سرانجام، به حاشیه راندن موقت شاه در گفتمان سیاسی، نـه صـورت‌بنـدی یـا غلبـهٔ گفتمان اجتماعی. مشروطه را می‌توان یکی از بنیان‌ها و نقطهٔ آغازینِ شکل‌گیری گفتمان اجتماعی عکاسی در آینده به شمار آورد و گفتمان سیاسی و کلیت اَمر سیاسی را عامـل اساسی به تعویق افتادن شکل‌گیری گفتمان اجتماعی در تاریخ عکاسی در ایـران. بـرای صورت‌بندی یک گفتمان (اجتماعی) و حتی غالب آمدن آن در یـک نظـم گفتمـانی بـه شرایط و فاکتورهایی نیاز است؛ گفتنی است که تا این مقطع از تاریخ عکاسی در ایـران کاملاً میسر نشده است. اگرچه بعـدها و در مقـاطع مختلـف ایـن امـر میسـر مـی‌شـود (دورهٔ پهلوی)، تا این زمان بسیار دشوار است که از عمومیت عکاسی و شـکل گـرفتن گفتمان اجتماعی عکاسی سخنی به میان آورد. نخستین دلیـل و نـه محکـم‌تـرین دلیـل، همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، این است که مـردم اگرچـه نقـش فعـالی، بـه منزلـهٔ مصرف‌کنندهٔ عکس، به خود می‌گیرند، در تولید عکس، بـه منزلـهٔ کـنش گفتمـانی، بـه دلایل فراوان و بدیهی دخالت نمی‌کنند.

دلیل دوم را باید در جایی دیگر جست وجو کرد و به گونه‌ای دیگر این امر را ثابت کرد. نخستین عکاس‌خانهٔ عمومی به فرمان ناصرالدین‌شاه در ۱۸٦۸م/ ۱۲۸٤ق گشایش یافت (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۵۸؛ ذکاء، ۱۳۸٤: ۵۸). سپس، مسیو پاپازیان ارمنی‌تبار (Joseph Papazian) نخستین شخصی بود که در ۱۸۷۵م/ ۱۲۹۱ق عکاس‌خانه‌ای در تهران دایر کرد (ذکاء، ۱۳۸٤: ٦۲). سومین عکاس‌خانهٔ عمومی متعلق به مدرسهٔ دارالفنون بود که آن نیز در ۱۸۷۷م/ ۱۲۹۳ق گشایش یافت (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ٤۷). مسیو فُکرد (Monsieur Fokerd)، روسی‌خان، و آنتوان خان نیز کسانی بودند که در تهران و حوالی همان سال‌ها عکاس‌خانهٔ عمومی باز کردند. ولی این‌که چقدر این عکاس‌خانه‌ها عمومی بودند و منظور از «عمومی» و واژهٔ «اغلب مردم» در اعلان گشایش نخستین عکاس‌خانهٔ عمومی تهران چیست جای سؤال دارد (تصویر ۱۳).



اعلانات

چون اغلب مردم زیاده از حد مایل و راغب شدند که عکس خود را بیندازند و در عکاسخانهٔ مبارکهٔ دولتی میرکس نمیتوانست برود و عکس خود را بیندازد و عکاسباشی عباسعلی یکی از آدم خود را که در تهران در زیردست او بوده و ترتیب شده و در عکاسی کمال مهارت را پیدا کرده بود قرار کذاشت در خیابان جنب خانهٔ مبارکه حجره ترتیب و اسباب عکاسی آماده نماید تا هر کس میل انداختن عکس خود باشد در آنجا رفته عکس بیندازد و قیمت آنهم موقوف بزرکی و کوچکی عکس است

عکس بزرکی چهار هزار دینار است تا دوازده عدد
بعد از آن هر کس زیادتر طلب باشد یکی سه هزار دینار است

عکس کوچکی دو هزار دینار است تا دوازده عدد
بعد از آن هر کس زیادتر بخواهد یکی سی شاهی است
دینار است

تصویر ۱۳. اعلان گشایش عکاس‌خانهٔ عمومی تهران و قیمت عکس‌برداری در روزنامهٔ دولتی به تاریخ ۱۸٦۸م/ ۱۲۸٤ق (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ٦۰).

قیمت عکس در اعلان گشایش این عکاس‌خانه، که در ۱۸٦۸م/ ۱۲۸٤ق به چاپ رسید، بین دوهزار تا چهارهزار دینار بوده است. از سطح سواد مردم که بگذریم، این روزنامه نمی‌توانست در اختیار عامهٔ مردم قرار گیرد، زیرا هر شمارهٔ آن ده‌شاهی بود و در آن روزگار یک من گوشت یک قران ارزش داشت. بدین ترتیب، هر شمارهٔ آن برابر نیم من گوشت می‌شد (ربیعی، ۱۳۸٤).[۱۱] با توجه به این‌که هر هزار دینار یک قران بوده است، عکس بین دو تا چهار قران ارزش داشته و با چند من گوشت برابری می‌کرده است. با توجه به مشکلات فقر و تنگ‌دستی مردم و هم‌چنین دست و پنجه نرم کردن جماعت رعیت با

بیماری‌های واگیرداری هم‌چون «وبا»،[۱۲] که هزاران انسان را سالانه به کام مرگ می‌کشید، گرفتن عکس بعید است که ضروری‌تر از خوردن گوشت و سیر کردن شکم بوده باشد. بی‌شک مشتریان چنین عکاس‌خانه‌هایی اقلیتی از تجار و اعیان بوده‌اند. بنابراین، پُرواضح است که کسی به فکر عکس یادگاری گرفتن از خود نباشد و سراغ عکاس‌خانه نیز نرود.

محققان تاریخ عکاسی روی کار آمدن مظفرالدین‌شاه و دهۀ ۱۹۰۰م/ ۱۳۱۷ق را دورۀ رشد شمار عکاس‌خانه‌ها در تهران و شهرستان‌ها و حضور فزایندۀ مردم عادی برای گرفتن عکس می‌دانند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۹: ۱۲۷). ولی حتی این تاریخ نیز سؤال‌برانگیز است. اگر گرانی عکس و مشکلات فقر و گرسنگی مردم را به شمار نیاوریم، باز هم به این دلیل که بخش اعظم جمعیت ایران در روستاها زندگی می‌کرده و جمعیت شهرنشین اندک بوده است یا، به کلامی روشن‌تر، با توجه به رشد نکردنِ شهرنشینی و فقدان طبقۀ متوسط شهری عمومیت عکاسی نه‌تنها در این دوره، حتی تا چند دَهۀ بعد از آن نیز امری محال است؛ مگر این‌که عمومیت را به گونه‌ای دیگر تعریف کنیم. دلیل عمومیت سریع عکاسی در اروپا شهرنشینی فزاینده و وجود طبقۀ متوسط بود. حال اگر عمومیت را فقط به طبقۀ متوسط شهری محدود کنیم و به تعریف آن بپردازیم، در ایران از بعد استقرار حکومت پهلوی در دهۀ ۱۹۳۰م/ ۱۳۰۸ش با طبقۀ تشکل‌یافتۀ متوسط و هجوم مردم به شهرها روبه‌روییم. بنابراین، شاید از این دهه و در دهه‌های بعد بتوان از عمومیت عکاسی و شکل‌گیری گفتمان اجتماعی عکاسی سخن به میان آورد.

جعفر شهری در جلد اول کتاب *تاریخ اجتماعی تهران در قرن ۱۳*، به ۲۳ عکاس‌خانۀ عمومی و دو عکاس دوره‌گرد اشاره می‌کند (شهری، ۱۳۷۸: ۱/ ۸۰ و ۸۷). بنابراین، رشد اندک عکاس‌خانه‌ها را می‌توان پذیرفت، ولی عمومیت عکاسی را خیر. ناآگاهی فرهنگی از عکس و عکاسی یکی دیگر از دلایل همگانی نشدن عکاسی در ایران، حتی تا اوایل دورۀ پهلوی (رضاشاه)، است. شهری، در جلد سوم *تاریخ اجتماعی تهران در قرن ۱۳*، در بخشی با عنوان «مناظر مضحک» این‌گونه آورده است:

> این عکس گرفتن‌ها و عکس خواستن‌ها مناظر خنده‌آوری داشتند؛ به این صورت که یکی از دوربین ترسیده، جلوی 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 جلوی 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 هر کس مدتی وقت خود را صرف اصلاح ادا اطوارهای آن‌ها نموده، با سخنانی دل‌دهنده 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، به طور لازم جلوی دوربین قرار بدهد و پس از آن‌که برای این کار صندلی‌های خود را مانند سلمانی‌ها پشت گردنی‌دار نمودند ... مثلاً اگر جوان بود، بپرسد: 'کدام یک از رفقایت را بیش‌تر دوست داری؟' و چون جواب بدهد مثلاً فلانی را. بگوید: 'تکان نخور.' و این‌که همین تو را نگاه بکند حاضر می‌شود و یا ... بگوید: 'محکم بشین و توی این سوراخی را نگاه کن، الان یک کبوتر قشنگ از آن بیرون آمد، روی کلاهت می‌نشیند.' و تا طرف متوجه دوربین شود فلش را فشار داده، بگوید: 'پرید، تو ندیدی، بلند شو بگذار رفیقت بنشیند تماشا کند.' و به این صورت عکس می‌گرفت (همان: ۳/ ۱۷۱ و ۱۷۰).

از تهران، پایتخت ایران، اگر عبور کنیم، باید ببینیم عمومیت عکاسی در شهرستان‌ها چگونه بوده است. پس از تهران، به‌ترتیب تبریز، اصفهان، و شیراز شهرهایی بودند که عکاسی و عکاس‌خانه‌های عمومی در آن‌جا پا گرفت. نخستین عکاسان اصفهان و تبریز ارمنی‌ها بودند. ارمنی‌ها عکاس‌خانه‌های این دو شهر را دایر کرده بودند. طبیعتاً، در سال‌های نخستِ گشایش عکاس‌خانه‌ها، مشتری‌های آنان نیز ارمنیان بودند. ارمنیانی، که با توجه به دارا بودن کیش مسیحی، بدون مقاومت فرهنگی، مذهبی، و ایدئولوژیکی در مقابل دوربین ظاهر می‌شدند؛ آن‌چه ایرانیان در مقابل آن کم و بیش مقاومت می کردند. برادران هایراپتیان (Hairapetian) نخستین کسانی بودند که در تبریز حوالی سال ۱۹۰۰م/ ۱۳۱۷ق عکاس‌خانه‌ای افتتاح کردند (ذکاء، ۱۳۸٤: ۲۰٦)، ولی، به سبب کسادی کار، برادر بزرگ‌تر انصراف داد و برادر کوچک‌تر با گذشت سال‌ها و با صبوری کار خود را ادامه داد (همان: ۲۰۷). از نخستین مشتریان ارمنی عکاس‌خانهٔ برادر کوچک‌تر که بگذریم، خانواده‌های اعیان و اشراف او را به خدمت می‌گرفتند، نه عموم مردم. وضعیت دیگر عکاسان ارمنی تبریز هم‌چون استپان استپانیان، آوادیس و سراپیون (Avadis and Serapion) و اوسپیانس (Hosepians) و وضعیت مشتریان آن‌ها، به عقیدهٔ نگارندگان، بر همین منوال بود. بنابراین، بسیار سخت است که از رونق و عمومیت عکاسی، آن هم در میان ایرانیان تبریزی، سخنی گفت.[۱۳]

در اصفهان، ماتوس آقاخان قاراخانیان (Matos Aghakhan Karakhanian)، تونی هوانسیان (Thooni Johannessian) و میناس پات گرهانیان (Minas Pat Kerhanin) عکاسان ارمنی‌تباری بودند که نخستین عکاس‌خانه‌های عمومی را در جلفای اصفهان (از مناطق ارمنی‌نشین اصفهان) دایر کردند (دمندان، ۱۳۷۷: ۱۰۸، ۱۱۳، ۱۲۰). ولی، تا سال‌ها مشتری آن‌ها ارمنی‌ها و هم‌تبارانشان بودند و این مهم از روی عکس‌های اولیهٔ آن‌ها تشخیص‌دادنی است.[۱٤] مثلاً، قاراخانیان نخستین عکس خود را در ۱۹۲۱م/ ۱۳۳۹ق گرفت و بعدها یکی از

اتاق‌های خانه‌اش، در محلهٔ چهارسوی جلفا، را به تاریک‌خانه تبدیل کرد (همان: ۱۰۹). تاریخ دقیق عکاس‌خانهٔ هوانسیان، که عکاس مخصوص ظل‌السلطان نیز بود، مشخص نیست، ولی نخستین مکان در اصفهان است که در آن عکاس‌خانه تأسیس شده است (همان: ۱۱۳). با توجه به این‌که هوانسیان در جلفا مشغول به کار بود و درشکه‌خانه و کارخانهٔ لیموناد‌سازی نیز در آن‌جا تأسیس کرده بود (همان)، می‌توان حدس زد که عکاس‌خانهٔ او نیز در منطقهٔ جلفا بوده باشد. اگرچه می‌توان به حضور ایرانیان نیز در عکاس‌خانهٔ آن‌ها اذعان کرد، نمی‌توان از عمومیت در بین مردم تبریز و اصفهان سخن گفت، زیرا محدود به افراد متمول آن شهرها می‌شده است.

در شیراز هم وضع به همین منوال بود. نخستین عکاس‌خانهٔ شیراز را میرزا حسن عکاس‌باشی، که از لقب او پیداست به تشکیلات حکومتی وابسته بوده است، در ۱۹۰۰م/ ۱۳۱۷ق تأسیس کرد و به عکاسی از رجال، منظره، و علمای ایالت فارس پرداخت (ذکاء، ۱۳۸٤: ۲٤۰ و ۲٤۱). فتح‌الله چهره‌نگار در ۱۹۲۷م/ ۱۳۰۵ش عکاس‌خانهٔ فردوسی را دایر کرد (همان: ۲٤۸). ولی، نکته این‌جاست که در ۱۹۲۵م/ ۱۳۰۳ش عبدالخالق‌خان، عکاس‌باشی اصفهانی (عکاس مخصوص ظل‌السطان فرزند ناصرالدین‌شاه)، که به جهت تأسیس عکاس‌خانه به شیراز سفر کرده بود، در نامه‌ای به میرزامهدی‌خان چهره‌نما، از دیگر عکاسان اصفهان، نوشته است:

> ... کار عکاسی ابداً نیست. مردمان بی‌ذوق سلیقه دارد. اعیان این شهر مثل مردمان وحشی هستند؛ مال هر کس را بردند دیگر نمی‌دهند، عکس نمی‌دانند چیست. باری، خیلی مأیوس بی‌خیال برگشتن هستم (دمندان، ۱۳۷۷: ۱۱۷).

بنابراین، می‌توان حدس زد که تا روی کار آمدن دورهٔ پهلوی و حداقل تا حوالی سال ۱۹۳۰م/ ۱۳۰۸ش نمی‌توان به‌هیچ‌وجه از عمومیت عکاسی و رونق عکاس‌خانه‌ها حرف زد، به دلایلی هم‌چون مشکلات فنیِ عکاسی، گران بودن عکس، بی‌سوادی، فقر و گرفتاری‌های معیشتی، مقاومت‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی، فقدان طبقهٔ متوسط، عدم رشد شهرنشینی و رشد اندک جمعیت (بیش‌تر جمعیت نیز در روستاها سکونت داشتند)،[۱۵] عدم رشد اقتصادی و فقدان فاکتورهای اقتصادی، و نیز جنگ جهانی اول و مسائلی که به همراه داشت. همان‌طور که گفته شد، به تصویر درآمدن به خانوادهٔ اشخاص مهم و ثروت‌مند محدود می‌شد. از سوی دیگر، با همهٔ دلایلی که ذکر شد و با حاکم بودن شرایط خاص سیاسی بر کشور، نمی‌توان از صورت‌بندی یا غالب آمدن گفتمان اجتماعی عکاسی تا این مقطع از تاریخ سخنی به میان آورد. صورت‌بندی گفتمان اجتماعی به فاکتورهایی، اعم از

سیاسی، اجتماعی، و اقتصادی، نیاز دارد و فقط در دورهٔ بعد موجودیت می‌یابد و زمینه‌ساز گفتمان مربوطه و حتی غالب آمدن آن در سال‌های بعد و در تاریخ عکاسی در ایران می‌شود. به هر ترتیب، شرایط سیاسی و اجتماعی ایران دورهٔ قاجار و تسلط گفتمان سیاسی عکاسی در این دوران، که به تبع مشروطیت تغییر شکلی اساسی می‌یابد، عامل اساسی طرد و به تعویق افتادن گفتمان اجتماعی بوده است.

۶. نتیجه‌گیری

عکاسی در بدو ورود به ایران، به سبب آن‌که در دربار قاجار و دست شاه، درباریان، و عاملان حکومتی محصور و محدود می‌شود، چندین دهه پس از ورودش به ایران به شکل گفتمانی سیاسی صورت‌بندی می‌شود؛ البته، با سیاست به مفهوم کلاسیک و سنتی آن، یعنی خشونت آشکار شاه و خودکامگی او نسبت به مملکت، نوکران و رعیت که این مهم نیز در عرصهٔ تصاویر عکاسی آن دوران کاملاً مشهود است. شاه محوری است که گفتمان به حول او می‌چرخد و دال اصلی گفتمان است. همهٔ عکس‌ها به دستور شاه گرفته می‌شود یا در نهایت به رؤیت شاه می‌رسد، و همه چیز مستقیم و غیرمستقیم به او برمی‌گردد، حتی عکس‌ها نیز به کام او و برای اوست.

عکاسی از مجرمان در حکم مرحله‌ای مقدماتی برای سیاست کردن مجرم‌ها بود. چشم دوربین در این مرحله معادل چشم شاه بود و عکس‌ها سرانجام به رؤیت شاه و درباریان می‌رسید. فردیت در این مقطع فقط در زیر سایهٔ ملوکانهٔ شاه به دیگران و در قاب تصویر منتقل می‌شد و جماعت مفلوک در کلیتی با نام «رعیت»، که به‌ندرت به قاب تصویر درمی‌آمدند، در حاشیه محصور بودند. بنابراین، تمایزگذاری بین شاه و دیگران با انحصار دوربین در نهاد دربار و درباریان، که دسترسی تامی به گفتمان موجود داشتند، در این نظام حفظ می‌شود. مهم‌ترین هدفی که قدرت در این گفتمان دنبال می‌کند رؤیت‌پذیر کردن و مشاهده کردن سطحی قلمرو شاه است.

با انقلاب مشروطه دوران گذاری شکل گرفت که مهم‌ترین نتیجه‌اش تغییر مفهوم سیاست و، به تبع آن، مشی سیاسی بود. گفتمان سیاسی عکاسی، که تا پیش از این موقتاً بر روی دربار بسته شده بود، پهنهٔ خود را بازتر کرد، تغییر شکل داد، و دال دیگری هم‌چون مردم را این بار به جای رعیت با هویتی سیاسی و ایدئولوژیک در کنار شاه و در مرکز گفتمان مفصل‌بندی کرد. از این پس مردم نیز همانند شاه، درباریان، اشراف، و اعیان صدا و

تصویر دارند و دیده می‌شوند. سیاست (به معنای توده‌ای آن، که دیگر جای سیاست خودکامهٔ شاه را گرفته بود) عامل ارتباط عکاسی با جامعه می‌شود و عکاسی عاملی برای روابط قدرت و مقاومت بین شاه و مردم می‌شود؛ تا این‌که عرصه برای شاه در مرکز گفتمان تنگ‌تر می‌شود و شاه به حاشیه رانده می‌شود. حال جایی برای بازیگران جدید و دال‌های دیگر هم‌چون دولت و مجلس در گفتمان سیاسی باز می‌شود. در این تخاصم اجتماعی، هم شاه و عاملان حکومتی و هم مردم و مشروطه‌خواهان از عکاسی بهره‌ای سیاسی و ایدئولوژیک می‌برند تا در غیاب خود تصویر خود را در مقابل هم ببینند.

همهٔ تصاویر عکاسی آن دوره تا پایان مشروطه رنگ و بوی سیاسی دارند و همهٔ آن‌ها را می‌توان در گفتمان سیاسی دسته‌بندی کرد. تا این مقطع از تاریخ اگرچه امر اجتماعی، آن هم به دلیل حضورِ توده‌ایِ عوام در عکس‌ها، به شکل ضعیفی به گفتمان سیاسی عکاسی ضمیمه می‌شود، نمی‌توان از گفتمان اجتماعی در تاریخ عکاسی در ایران و عمومیت عکاسی به دلایلی هم‌چون فقر و روستانشینی سخنی به میان آورد. به طور کلی، باید گفت که تا این مقطع سیاست عامل ارتباط همه‌جانبهٔ عکاسی با دربار و بعد از آن جامعه است و فرصتی برای صورت‌بندی گفتمان اجتماعی عکاسی فراهم نمی‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این پژوهش با گفتمان به معنای فوکویی آن، یعنی شیوهٔ سازمان‌دهی و قاعده‌مندسازی معرفت و نگاه به جهان، سر و کار داریم و روش تحلیل داده‌ها در این تحقیق تبارشناسی و تحلیل گفتمان فوکویی است. به طور خلاصه، منظور از گفتمان در حیطهٔ عکاسی و تصاویر عکاسی در این مطالعه فضایی است که سوژه‌ها در آن زندگی می‌کنند، از آن منظر می‌بینند، دیده می‌شوند یا مهم‌تر از آن باید از آن منظر ببینند و دیده شوند. برای اطلاعات بیش‌تر و متمرکز دربارهٔ گفتمان و گفتمان در اندیشهٔ فوکو ← میلز، ۱۳۸۸؛ میلز، ۱۳۸۹.

۲. البته، باید به عکس‌هایی که خارجیان مقیم ایران به هر نحوی از ایران، مردمان، و جامعهٔ ایران تهیه کرده‌اند نیز اشاره کرد. در عین حال، باید توجه کرد که این عکس‌ها نیز به تبع نگاه شرق‌شناسانهٔ (orientalism) موجود به گفتمانی سیاسی ـ ارپانتالیستی تأویل‌پذیرند نه گفتمانی اجتماعی. این مهم بدین سبب است که خارجیان در ایران عکس‌هایی می‌گرفتند با نگاه آگاهانه‌تر و هوشیارانه‌تر به سرزمین ایران و هم‌چنین اوضاع اجتماعی و حال و روز مردم کوچه و بازار و عکاسان توجه ویژه‌ای به وضع اجتماعی مردم و اقشار مردم ایران و کلیت انسان شرقی ــ ایرانی داشتند. به عبارت دیگر، نگاه «شرق‌شناسی» در عکس‌های مستند اجتماعی‌ای که آن‌ها از

سرزمین و جامعهٔ ایران، به منزلهٔ ابژهٔ شگفتی و تجربه‌ای دست دوم برای خودشان و بعدها برای دیگر غربی‌ها (حکم‌رانان، گالری‌داران، موزه‌داران، و بعدها پـژوهش‌گـران شـرق‌شـناس)، تهیـه کرده‌اند کاملاً مشهود است. واژهٔ «شرق‌شناسی» به جهت الصاق برچسبی همه‌شمول برای اقـوام غیرغربی، به منزلهٔ انسان‌هایی غیرفعال (در مقابل فعال)، کودک‌مآب (در مقابل انسان بالغ)، زنانـه (در مقابل مردانه)، و بی‌زمان که آن‌ها را جدا از پیش‌رفت تاریخ جامعهٔ غربی نشان می‌داد، شکل گرفت (Warner Marien, 2010: 146) و پُرواضـح اسـت کـه عکاسـی چگونـه در الصـاق ایـن برچسب می‌توانست برای تجسم این مفهوم مکملِ کارسازی باشد. روی دیگـر سـکهٔ سیاسـت خشک و نابالغ شاهی بود که عطش سیری‌ناپذیری به دیدن و بایگانی عکس‌هایی از مملکتش در گنجه‌های کاخش داشت، زیرا رسم بر این بود تا آلبومی از عکس‌های عکاسان خارجی حتماً به شاه پیشکش شود، شاید به جهت دریافت لقب یا جایزه‌ای و شاید هم مجوزی ضمنی برای ادامهٔ فعالیتشان در ایران. برای مشاهدهٔ این موضوع ← دمندان و فرزام، ۱۳۸۲؛ عاصمی، ۱۳۵۵.

۳. ← محبوب نریمانی و نعمتی، ۱۳۸٤.

٤. اسلحه و لباس نظامی جزئی از لوازمی بود که در عکاس‌خانه‌های آن دوران برای گرفتن عکـس یادگاری قرار داشت (طهماسب‌پور، ۱۳۸۹: ٦۱).

۵. توجه به نام عکاس‌خانهٔ حاجی‌خان، با نام «وطن» (ذکاء، ۱۳۸٤: ۲۱۷)، به عنـوان دالـی مهـم در گفتمان مشروطه و گفتمان سیاسی عکاسی، جالب توجه است.

٦. «محمدعلی‌شاه هم علاقه‌اش به عکس کم نبود؛ مخصوصاً عکس‌های تکیِ خودش در حـال بـه تخت بودن و ایستاده و نشسته سوار کالسکه و سوار اسب بودن، با جبروت و باد و بروت تمـام و عکس‌های غصب و زجر و شکنجه دادن مخالفین و طنـاب‌انـدازی و حلـق‌آویـز و خلاصـه عکس‌هایی که خود وی و عظمت و شوکت و قدرت‌نمایی او را معلوم بکنـد» (شـهری، ۱۳۷۸: ۱٦۷). شایان ذکر است که در بحبوحهٔ مشروطه عکس محمدعلی‌شاه را به جای خودش از میان مردم به مجلس شورای ملی بردند و عموم مردم در این مسیر، همان‌گونه که اگـر شـخص شـاه می‌بود، به تصویرش احترام می‌گذاشتند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۹: ٦٤)، زیرا تمثال شاه نـوعی صـنم است؛ چیزی که می‌تواند بر غیبت او دلالت کند. خودش نیست، اما تمثـالش حضـور دارد. اگـر کسی به عکس او هم بی‌احترامی کند، سخت مجازات می‌شود (اخوت، ۱۳۸۸: ۵۵ و ۵٦).

۷. برای مطالعهٔ نمونه‌ها و جزئیات اسناد مربوطه ← طهماسب‌پور، ۱۳۸۹: ٥٤–۵۹.

۸. برای مشاهدهٔ کامل این کارت‌ها ← صافی، ۱۳٦۸.

۹. احمدشاه در ۱۹۱۳م/ ۱۳۳۱ق رسماً تاج‌گـذاری مـی‌کنـد و در ۱۹۲۳م/ ۱۹٤۱ق، پـس از سـفر سومش به اروپا، دیگر برنمی‌گردد.

۱۰. البته، در این‌جا باید متذکر شد که مشروطه گفتمان تاریخی‌ای است که با حفظ نوعی پیوسـتار تا زمان حال نیز تداوم دارد. مهـم‌تـرین نظریـهٔ همـایون کاتوزیـان، اقتصـاددان، تـاریخ‌نگـار، و

کاوش‌گر علوم سیاسی، در تاریخ و سیاست ایران، این موضوع مهم است کـه «تضـاد دولـت و ملت» به سبب سبک تعامل و ارتباط این دو همیشه در درازای تاریخ ایران جاری و ساری بوده است. این حکم در جامعهٔ ایران، از گذشته‌های دور (ایران باستان) تا دوران معاصر، که مشروطه و انقلاب اسلامی را در خود دیده است، با اصطکاک نهاد سیاسی (که در رأس آن دولت بود) و نهاد اجتماعی (که تودهٔ مردم در بطن آن بودند) همیشه خودنمایی مـی‌کنـد (کاتوزیـان، ۱۳۸۰). کاتوزیان دربارهٔ این تضاد می‌گوید: «چون همهٔ حقوق اساساً در انحصار دولت بود، همهٔ وظایف نیز اساساً بر عهدهٔ دولت قرار داشت و مردم ... در برابر دولت وظیفه‌ای برای خود قائل نبودنـد. بنابراین، طبقات اجتماعی، صرف نظر از تضادها و اختلاف منافع درون خود، به هیئت اجتمـاع خصلتاً با آن برخورد و تضاد داشتند» (کاتوزیان، ۱۳۹۱: ۷).

۱۱. ← ربیعی، ۱۳۸٤. بایگانی *magiran*، دسترسی در تاریخ ١٤ آبان ۱۳۹۲.

۱۲. هما ناطق، در کتاب *مصیبت وبا و بلای حکومت*، پژوهشی مفصل همراه با اسناد، مکتوبات، و گزارش‌های تاریخی از شیوع چندین بارهٔ بیماری وبا در ایران (تهران و ولایات دیگـر) در بـین سال‌های ۱۸۲۰م/ ۱۲۳۵ق تا ۱۹۰۳م/ ۱۳۲۰ق ارائه می‌دهد و به تأثیرات اجتمـاعی، سیاسـی، و اقتصادی این بیماری در عهد قاجار می‌پردازد. او هم‌چنین دربارهٔ میزان مرگ و میر در سال‌های شیوع وبا و رفتار حکومت و مردم در این باره توضیحات جالبی به اسـتناد مـی‌افزایـد. از بـاب نمونه، نگارندگان به نقل قول‌هایی از او، در حوالی سال‌های گشایش عکاس‌خانهٔ عمومی تهران و دارالفنون، بسنده می‌کنند و مخاطب را برای توضیحات بهتر و بیش‌تر به اصـل کتـاب ارجـاع می‌دهند: «در ١٢٨٤ق وبای شدید دیگری همهٔ شهرهای ایران را گرفت. در همـان سـال دکتـر طولوزان نوشت: 'چون در ایران قانونی برای نگاه داشتن شمار مردگان نیست، معهذا نمی‌توانیم عدهٔ آن‌ها را کماکان معین کنیم. معهذا می‌دانم که عدهٔ این مردگان کم‌تـر از یکصـد هـزار نفـر نبوده' ... در ١٢٨٦ق وبای خفیفی در قم و کاشان بروز نمود ... در ۱۲۸۷ق وبـا همـراه قحطـی آمد ... از وضع تهران در این سال حاج محمد حسن امین‌الضرب نوشت: 'روزی ۱۰۰ الی ۱۵۰ نفر مردند' ... در ۱۲۸۸ق هنوز قحطی ادامه داشت و وبا هم مزید بر علت شـد. در تهـران، بـه گواهی امین‌الضرب، 'روزی ۲۰۰ تا ٤٠٠ نفر در کوچه و بازار و محله‌ها مردند.' تنها تهران نبود؛ در همهٔ ولایات ناخوشی مشهود و کسادی و بی‌رونقی و بی‌پولی افتاد ... تبریز کن فیکون شـد؛ هم ناخوشی بود هم قحطی و هم سیل ... در همهٔ ولایات قحطی و گرانی نفس مـردم را قطـع کرد و از پای درآورد ... هر روز در مشهد آدم می‌گیرند که سگ کشته و گوشـت او را آورده و فروخته است. عجب این‌که سگ و گربه و موش می‌خورند ... در ١٢٩٤ق از نو وبای سختی در گیلان پدیدار گشت ... به همین سال طاعون هم از بین‌النهرین رسید ... آخرین وبا وبای سختی بود که در ذی‌حجهٔ ۱۳۰۹ق از بادکوبه آغاز گشت و روسیه را گرفت ... همگان گواهی می‌دهند که این وبا چیز دیگری بود. بیست سالی بود که چنین کشتاری را مردم فراموش کرده بودنـد و

در تهران هرگز چنین ناخوشی واقع نشده بود. دکتر طولوزان هم می‌گفت: 'در مدت سی سال، که من در ایران بودم، این سخت‌ترین و گسترده‌ترین وبایی بود که شاهدش بودم و کسی امید یک ساعت زنده ماندن نداشت.' ... وبای ۱۳۱۰ق تهران ابتدا در محلهٔ سرچشمه بروز کرد ... اعتمادالسلطنه می‌گوید: 'بین ۲۰ تا ۲۱ محرم یعنی در دو روز ۱۶۰۰ نفر تلف شدند.' تجار نوشتند: 'روزی ۱۰۰۰ نفر از میان رفتند' ... اعتمادالسلطنه، به استناد گفتهٔ اطبا، نوشته: 'در شهر و اطراف شهر ۲۳۰۰۰ نفر مبتلا شده و تلف شدند.'» (ناطق، ۱۳۵۸: ۱۷–۱۹).

۱۳. تعدادی از پرتره‌هایی که اوسپیانس و هایراپتیان در عکاس‌خانهٔ خود در تبریز گرفته‌اند در کتابی با نام *کهن پرتره‌های ایران*، به کوشش محمد محمدزاده (۱۳۸۹)، به چاپ رسیده است. همهٔ سوژه‌های این تصاویر، که مشتریان این دو عکاس بوده‌اند، ارامنه‌اند.

۱٤. برای مشاهدهٔ این موضوع ← دمندان، ۱۳۷۷.

۱۵. برآورد جمعیت در ۱۹۲۱م/ ۱۳۳۹ق در مجموع ۱۱۳۷۰۰۰۰ بود و در آن زمان رشدی کم‌تر از یک درصد در سال داشت؛ به دلیل مرگ و میر نوزادان در سطحی وسیع و مرگ و میر مردم به سبب امراض و خشک‌سالی. بیش از هفتاد درصد مردم در روستاها ساکن بودند و جوامع روستایی در انزوایی نسبی زندگی می‌کردند و به کشاورزی مشغول بودند (اوری و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۸٦ و ۱۸۷). جمعیت ایران از ۱۸۸۱م/ ۱۲۹۸ق تا ۱۹۲۱م/ ۱۳۳۹ق دارای رشد ثابت، حداقلی، و سالانه ۰/٦ درصد بوده است. به عبارتی، جمعیت از ۷٦٥٤ هزار نفر در ۱۸۸۱م/ ۱۲۹۸ق به ۹۷۰۷ هزار نفر در ۱۹۲۱م/ ۱۳۳۹ق رسیده است. برای مشاهدهٔ جدول‌های مربوطه ← مقالهٔ «تحولات شهرنشینی در ایران»، هفته‌نامهٔ الکترونیکی *برنامه*، دفتر امور اجرایی و روابط عمومی معاونت برنامه‌ریزی و نظارت راهبردی رئیس‌جمهور، ش ۲۹۱ (دسترسی در ۳ آذر ۱۳۹۲)، به آدرسِ http://files.spac.ir/Barnamehgozashteh/291/p2.htm .

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۹). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۸۸). *دو بدن شاه: تأملاتی دربارهٔ نشانه‌شناسی بدن و قدرت*، تهران: خجسته.

اوری، پیتر و دیگران (ویراستار) (۱۳۸۸). *تاریخ ایران کمبریج*، قسمت سوم (دورهٔ پهلوی)، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران: مهتاب.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸٤). *روایت هویت و غیریت در میان ایرانیان*، تهران: فرهنگ گفتمان.

دمندان، پریسا (۱۳۷۷). *چهره‌نگاران اصفهان*، تهران: دفتر پژوهش‌های ایران.

دمندان، پریسا و فریبا فرزام (۱۳۸۲). *هزار جلوهٔ زندگی، تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری*، تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی.

ذکاء، یحیی (۱۳۸٤). *تاریخ عکاسی و عکاسان پیش‌گام در ایران*، تهران: علمی و فرهنگی.

ربیعی، منیژه (۱۳۸٤). «از وقایع الاتفاقیه تا تملق ناصری»، روزنامهٔ *شرق*، ش ۱٦.
ستاری، محمد (۱۳۸۷). *در مقدمهٔ سیر تحول عکاسی نوشتهٔ پطر تاسک*، تهران: سمت.
ستاری، محمد و مهدی عراقچیان (۱۳۸۹). «عکاسی قاجار: نگاه شرقی، نگاه غربی»، نشریهٔ *هنرهای زیبا*، ش ٤۲.
شهری، جعفر (۱۳۷۸). *تاریخ اجتماعی ایران در قرن ۱۳: زندگی و کسب و کار*، ج ۱ و ۳، تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.
شیخ، رضا (۱۳۸٤). «ظهور شهروند شاهوار»، ترجمهٔ فرهاد صادقی، فصل‌نامهٔ *عکس‌نامه*، س ۵، ش ۱۹.
شیخ، رضا (۱۳۸٦). «انقلاب مشروطه، هویت ملی، و خرد تاریخ‌های تصویری»، ترجمهٔ احمدرضا تقاء، فصل‌نامهٔ *عکس‌نامه*، س ٦، ش ۲٦.
صافی، قاسم (۱۳٦۸). *کارت‌پستال‌های تاریخی ایران*، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر.
طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۷). *ناصرالدین‌شاه عکاس*، تهران: تاریخ ایران.
طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۹). *از نقره و نور*، تهران: تاریخ ایران.
عاصمی، محمد (۱۳۵۵). *ایران در یکصد و سیزده سال پیش*، تهران: مرکز مردم‌شناسی ایران و وزارت فرهنگ و هنر.
عاقلی، باقر (۱۳۷۹). *روزشمار تاریخ ایران*، تهران: نشر گفتار.
فوکو، میشل (۱۳۸۹). *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمهٔ عبدالقادر سواری، تهران: نشر گام نو.
کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۸۰). *تضاد دولت و ملت: نظریهٔ تاریخ و سیاست در ایران*، ترجمهٔ علی‌رضا طیب، تهران: نشر نی.
کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۹۱). *اقتصاد سیاسی ایران: از مشروطیت تا پایان سلسلهٔ پهلوی*، ترجمهٔ محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.
کسروی، احمد (۱۳٦۳). *تاریخ مشروطهٔ ایران*، تهران: امیرکبیر.
محبوب نریمانی، الهه و بهزاد نعمتی (به کوشش) (۱۳۸٤). *گزیدهٔ عکس‌های تاریخی موجود در مرکز اسناد آستان قدس رضوی*، مشهد: انتشارات سازمان کتاب‌خانه‌ها، موزه‌ها، و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.
محمدزاده، محمد (۱۳۸۹). *کهن پرتره‌های ایران*، مشهد: دانش موسوی.
مستوفی، عبدالله (۱۳۸٦). *شرح زندگانی من*، ج ۱، تهران: هرمس.
میلز، سارا (۱۳۸۸). *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: نشر هزارهٔ سوم.
میلز، سارا (۱۳۸۹). *میشل فوکو*، ترجمهٔ داریوش نوری، تهران نشر مرکز.
ناطق، هما (۱۳۵۸). *مصیبت وبا و بلای حکومت*، ج ۲، تهران: نشر گستره.
هیندس، باری (۱۳۹۰). *گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو*، ترجمهٔ مصطفی یونسی، تهران: پردیس دانش.

Cadava, Eduardo (1997). *Words of Light: Theses on the Photography of History*, London: Princeton University Press.

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

Foucault, Michel (1981). *The order of discourse, in the Untying the Text: a Post-Structuralist Reader by Robert Young*, London: Routledge and Kegan Paul, Boston.

Foucault, Michel (1982). 'The Subject and Power', *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 4.

Foucault, Michel (1988). *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and other writing*, United states of America: Rouledge, Chapton & Hall.

Foucault, Michel (1995). *Discipline and Punish: the birth of the prison*, trans. Alsn Sheridan, United states of America: Random House.

Hall, Stuart (1992). *Formation of Modernity, Introduction to sociology*, London: Polity Press.

Warner Marien, Mary (2010). *Photography: a Cultural History*, London: Pearson Education.