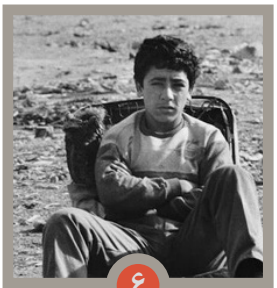
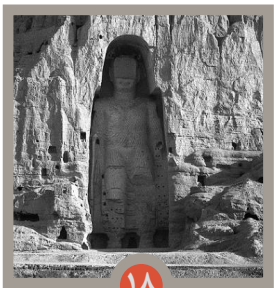
مطالعات هنر غرب آسیا
پیش شماره اول . زمستان ۱۳۹۸

عکاسی و سیاست در غرب آسیا

فهرست


۶

نبرد بر سر تصویرِ ایران: عکاسی و سیاست در ایران پیشا انقلابی


۱۸

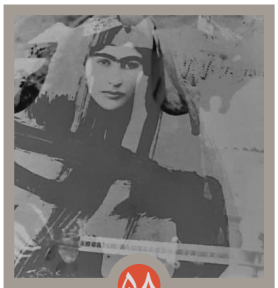
عکاسی در افغانستان

۳۴

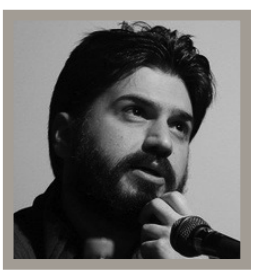
نگاهی به نقش سلطان عبدالحمید دوم عثمانی در پیشبرد عکاسی

۵۰

گزارش دوسالانه‌ی استانبول ۲۰۱۹ و دنیای هنرهای قراردادی


۵۸

لنز بومی



هادی آذری ازغندی

۱۳۶۳، مشهد. کارشناس ارشد عکاسی از دانشگاه تهران. دکترای پژوهش هنر از دانشگاه تربیت مدرس. استاد دانشگاه‌های تهران، سوره و شریعتی . منتقد و نویسنده عکاسی . همکاری با مجله «هنرهای زیبا»، «عکسنامه» و «حرفه: هنرمند» و سایت‌های «عکسخانه» و «عکاسی» . ترجمه کتاب «مبانی تاریخ هنر» . نمایشگاه گروهی «مزامیر سکوت»، «اولین جشنواره عکس دانشگاه تهران» و «یازدهمین دوسالانه عکس ایران»

نبی خلیلی

۱۳۵۴، کابل. روزنامه نگار و استاد دانشگاه. او تحصیلات لیسانس خود را در رشته روزنامه نگاری و فوق لیسانس را در رشته مدیریت بازرگانی به پایان برد و حدود ۱۲ سال با رسانه‌های نوشتاری و صوتی همکاری داشته است. از آن پس مدت ۷ سال به تدریس در رشته های روزنامه نگاری و نیز مدیریت و اقتصاد در دانشگاه های افغانستان مشغول بوده و همچنین دو اثر به صورت کتاب به چاپ رسانده است.

مهدی صادقی

۱۳۶۱. تهران.کارشناس ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران. وی به مدت ۸سال عکاس مطبوعات و به مدت ۲سال دبیر سرویس عکس آژانس عکس سوره بوده همچنین عکاسی در حوزه سینما و شرکت در چندین نمایشگاه گروهی را در کارنامه خود دارد.

محدثه وحیدی مهر

مهدی حبیب‌زاده

۱۳۶۰، همدان. کارشناس ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران، دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس. تدریس دروس نظری عکاسی در دانشگاه‌های هنر تهران و اصفهان، همکاری با مجلات حرفه هنرمند و اطلاعات حکمت و معرفت

معرفی عکاس:
نزیک آرمناکیان

معرفی هنرمند:
کریمه عبود

امید آرمات

۱۳۷۱، مشهد. کارشناس ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران. مدرس عکاسی

مرتضی صدیقی‌فرد

۱۳۶۹، مشهد. کارشناس ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران. عضو انجمن عکاسان ایران، کانون عکس انجمن سینمای جوان ایران. برگزیده‌ی ده‌ها جشنواره و برگزاری چندین نمایشگاه عکاسی از اهم فعالیت‌های او می‌باشد.

مطالعات هنر غرب آسیا

ساتیــن

عکاسی و سیاست در غرب آسیا

پیش شماره اول . زمستان ۱۳۹۸

صاحب امتیاز و مدیر مسئول : **محدثه وحیدی مهر**
سردبیر : **حسن خوبدل**
دبیر تحریریه : **محمد مهر آرا**
مترجم انگلیسی : پریسا رزجی
مترجم عربی : زهرا الاخرس
صفحه بندی : رضا نجیب
ویراستار : نوشین گنگانی
همکاران این شماره :
هادی آذری ازغندی / نبی خلیلی / مهدی صادقی / مهدی حبیب‌زاده / امید آرمات / مرتضی صدیقی‌فرد

www.sateenart.com
Email : info@sateenart.com
Instagram : sateenart_magazine

سخن سردبیر

از چند سال پیش که مفاد درسی رشتهٔ عکاسی در دانشگاه‌های تهران مورد بازنگری قرار گرفت و واحدی درسی با عنوان «تاریخ تطبیقی عکاسی ایران و جهان» در فهرست دروس مقطع کارشناسی ارشد عکاسی در برخی دانشگاه‌ها گنجانده شد، جرقهٔ نظر به عکاسی در کشورها و فرهنگی‌هایی غیر از اروپا و آمریکا در ذهنم زده شد. تا پیش از آن، تاریخی از عکاسی که در دانشگاه‌ها تدریس شده و به بحث گذاشته می‌شد صرفاً بر رخدادهای عکاسی در اروپای غربی و شمالی و ایالات متحدهٔ آمریکا متمرکز بود. این واحد درسی در روزهای نخستین، مواد و مصالحش از پژوهش‌های بومی در حوزهٔ تاریخ عکاسی ایران و کتاب‌های کلاسیک تاریخ عکاسی غرب تهیه می‌شد و در نهایت با روش‌شناسی مطالعات تطبیقی پیش می‌رفت.

بعدها شاید در اثر اتفاق، و یا خواست زمانه، زیر عنوان همین واحد درسی بحث کلاس‌ها به فرهنگ‌های دیگر نیز کشیده شد و برای شخص من در همین کلاس‌ها بود که جذابیت مطالعه و پژوهش در مورد فرهنگ‌های «دیگران» ، از اروپای شرقی گرفته تا آفریقا و آسیا و حتی آمریکای جنوبی و استرالیا و ... خود را نشان داد. علاوه بر جذابیت داده‌هایی که از فرهنگ‌های دیگر در برخورد با عکاسی پیش رویمان بودند، مفهوم رسانهٔ عکاسی و کارکردهای آن در مقام رسانه‌ای فرهنگی بیش‌ازپیش در برابر چشمانمان وسعت یافت. بعدها به فراخور مباحث، به نقاشی و اصولاً فرهنگ تصویری این جغرافیاها نیز می‌پرداختیم تا درک خود از فرهنگ تصویری و برخورد فرهنگ‌های غیر اروپایی و آمریکایی با این رسانه را قوت و عمق ببخشیم.

تا چندی پیش یافتن مطلبی پژوهشی و تحلیلی در میان منابع فارسی و حتی انگلیسی در مورد عکاسی نقاط دیگر جهان کار دشواری بود. اما امروز وضعیت این حوزهٔ پژوهشی نسبت به دههٔ پیش تفاوت‌های چشمگیری داشته است. درست است که هنوز هم مطالب جدی زیادی در مورد عکاسی و هنر به‌اصطلاح «دیگران» موجود نیست، اما بارقه‌های امید بیش از گذشته خودنمایی می‌کنند. یکی از این بارقه‌ها پایان‌نامه‌های پژوهشی جدی در این حوزه و پرداختن نهادهای دانشگاهی کشورهای خارج از جغرافیای مرکز مسلط، به انواع مدیوم‌های هنری در کشور خود از منظرهای مختلف است.

نشریهٔ مطالعات غرب آسیای ساتین بر اساس چنین دغدغه‌ای متولد شده است. دوست داریم و امیدواریم که بتوانیم متولی و آغازگر جدی مطالعه، پژوهش و نوشتار بومی در مورد عکاسی، نقاشی و هنرهای جدید این جغرافیا باشیم و در صورت امکان بستری برای حمایت و انعکاس پژوهش‌ها و بحث‌ها در عکاسی و نقاشی حوزهٔ غرب آسیا باشیم. علاوه بر این، تلاش برای انتشار مقالات اصلی به سه زبان فارسی، عربی و انگلیسی در راستای این امید است که بحث را از محدودهٔ زبان فارسی بیرون کشانده و نویسندگان و پژوهشگران دیگر کشورها را به شرکت در بحث و نگارش مقالات تشویق کرد.

برای این کار تصمیم هیأت تحریریهٔ نشریه بر این شد تا نخست چند پیش‌شماره با عناوین کلی «عکاسی در غرب آسیا» و «نقاشی در غرب آسیا» گشایش بحثی باشند و آزمونی برای ما برای رسیدن به شمایل نهایی و دلخواه نشریه. پس از این چند پیش‌شماره، هر کدام از شماره‌های اصلی به شکل موضوعی، بر مبحث و دغدغه‌ای خاص متمرکز شده و سفارش نوشتار مقاله و پژوهش بر اساس آن موضوع پیش خواهد رفت. همان‌طور که گفته شد تلاش داریم تا علاوه بر پژوهش‌گران و نویسندگان ایرانی، بتوانیم از حاصل پژوهش‌های نویسندگان بومی کشورهای غرب آسیا، در راستای هر چه غنی‌تر کردن مطالبمان بهره ببریم. همچنین بر آنیم تا برای دسترسی و مطالعهٔ علاقمندان، مطالب مفیدی که در قالب کتاب در حوزهٔ عکاسی و نقاشی غرب آسیا نگاشته شده است را با ترجمه‌هایی سلیس و دقیق در وب‌سایت نشریه به شکل ماهانه

و دنباله‌دار در اختیار خوانندگان علاقمند قرار دهیم تا در نهایت به شکل کتابی در دسترس قرار بگیرند. نخستین مطلب انتخابی در این زمینه کتاب «لنز بومی» است که با ترجمهٔ مترجم متخصص و توانمند، مهدی حبیب‌زاده از این شماره در دسترس خوانندگان عزیز قرار می‌گیرد.

عناوین مقالات پیش‌شمارهٔ نخست

در پیش‌شمارهٔ؛ «درآمدی بر عکاسی در غرب آسیا» از چند پژوهشگر هنر حوزهٔ غرب آسیا دعوت کردیم تا به شکلی عام در مورد حوزهٔ پژوهش و دغدغهٔ خود مقاله‌ای برای نشریه بنویسند. با تشکر از این دوستان، مقالات این شماره به این قرار هستند:

نبرد بر سر تصویر ایران: عکاسی و سیاست در ایران پیشاانقلابی

هادی آذری که دانش‌آموختهٔ رشتهٔ عکاسی و پژوهش هنر است، رسالهٔ دکترای خود را در حوزهٔ تاریخ عکاسی ایران نگاشته است. او همچنین در دانشگاه‌های ایران به تدریس عکاسی، در حوزهٔ نقد و نظریه مشغول است. او در این مقاله، به اقسام و اشکال گوناگون کنش سیاسی رسانهٔ عکاسی در ایران دورهٔ پهلوی دوم پرداخته است. او در این مقاله تلاش‌های اندیشه‌ها و گفتمان‌های رقیب پیش از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ برای در اختیار گرفتن توان و قابلیت عکاسی در راستای به کرسی نشاندن ایدهٔ خویش را به‌تفصیل کاویده است.

عکاسی و افغانستان

نبی خلیلی پژوهشگر در زمینهٔ تاریخ عکاسی افغانستان است و به همراه احمد شفایی در سال ۲۰۱۴ کتابی با عنوان «تاریخچهٔ عکاسی افغانستان» به زبان فارسی و انگلیسی منتشر کرده‌اند. او در این مقاله با نگاهی تاریخی تلاش کرده است تا روند رخدادها در عکاسی افغانستان از زمان ورود این رسانهٔ نوظهور تا نخستین فعالیت‌های جدی و اثرگذار را به بحث بگذارد. با توجه به این‌که در زمینهٔ تعاملات سرزمین و فرهنگ افغانستان با رسانهٔ عکاسی مطالب زیادی در دسترس نیست، مقالهٔ نبی خلیلی فرصت مغتنمی برای آشنایی با عکاسی افغانستان و در دسترس قرار گرفتن داده‌هایی برای آغاز بحث در این زمینه است. از ایشان که با فروتنی و مهربانی مقالهٔ خود را در اختیار نشریه قرار دادند صمیمانه سپاسگزاریم.

نگاهی به نقش سلطان عبدالحمید دوم عثمانی در پیشبرد عکاسی و بررسی آلبوم‌های اهدایی او به کتابخانهٔ کنگره ایالات متحدهٔ آمریکا و موزهٔ بریتانیا

مهدی صادقی دانش‌آموختهٔ عکاسی در مقطع کارشناسی ارشد، مدرس و پژوهشگر در حوزهٔ تاریخ عکاسی است. در این‌جا او بخش‌هایی از رسالهٔ کارشناسی ارشد خود را که در آن به عکاسی در امپراطوری عثمانی قرن نوزدهم پرداخته است در اختیارمان قرار داده است. در این مقاله او به نقش سلطان عبدالحمید دوم در روند پیشبرد عکاسی پرداخته و بر آلبوم‌هایی که او به منظور نشان دادن چهره‌ای متفاوت از سرزمین‌های تحت حاکمیت خود به اروپا و آمریکا فرستاده است متمرکز شده است. صادقی در این‌جا نوع برخورد امپراطور با رسانهٔ عکاسی و کارکرد این رسانه برای این امپراطوری و عکس‌های این آلبوم‌ها را به بحث گذاشته است.

از سوی تمامی دست‌اندکاران نشریه، از دوستان و عزیزانی که موجبات دلگرمی ما در آغاز این راه دشوار را فراهم کردند، صمیمانه سپاسگزاری کرده و شما را به خواندن این مقاله‌ها دعوت می‌کنم. از دل و جان پذیرای انتقادات و پیشنهادات و همکاری‌ها هستیم.

حسن خوبدل، دی‌ماه ۱۳۹۸

نبرد بر سر تصویرِ ایران: عکاسی و سیاست در ایران پیشاانقلابی

هادی آذری ازغندی

چکیده

رابطه‌ی تنگاتنگ عکاسی با واقعیت به‌عنوان واقع‌گراترین شکل بازنمایی، به آن قدرت اقناعی منحصربه‌فردی بخشیده است. همین امر باعث می‌شود که عکس به ابزاری بی‌رقیب در انتقال پیام‌های سیاسی یا ترویج ایده‌های خاص در جامعه بدل شود. هرچند استفاده‌ی برنامه‌ریزی‌شده از عکاسی می‌تواند به پیشبرد منافع گروهی خاص بیانجامد، عکاسی در دست منتقدان و مخالفان وضع موجود نیز می‌تواند به ابزاری برای مبارزه‌ی سیاسی بدل شود. این مقاله می‌کوشد با تمرکز بر گفتمان‌های سیاسی پیش از انقلاب اسلامی در ایران، نشان دهد که چگونه عکاسی می‌تواند فراتر از فعالیتی هنری، به کنشی سیاسی بدل شود. بهره‌گیری از عکاسی با دو جریان واقع‌گرایی ایدئالیستی و واقع‌گرایی انتقادی، به تقابلی میان دو گفتمان پهلویسم و جریان چپ‌گرا در سال‌های منتهی به انقلاب منجر شد، که در آن هر جریان سیاسی تلاش می‌کرد مفهوم مورد نظر خاص خود را به عکاسی الصاق کند و از طریق آن مشروعیت گفتمانی خود را به اثبات برساند.

مقدمه

عکاسی نقطه‌ی کمال روندی است که از دوران رنسانس به بعد در هنر اروپا و با کشف پرسپکتیو آغاز شده و به سمت واقع‌گرایی هر چه بیشتر حرکت می‌کرد. پیوند ناگسستنی عکاسی با واقعیت، جایگاهی بی‌بدیل به آن در میان هنرها بخشیده است. آندره بازن[1] اصالت در عکاسی را با اصالت در نقاشی متمایز دانسته و علت آن را در «ماهیت اساساً عینی عکاسی» می‌داند. از نظر او، سرشت عینی عکاسی اعتباری به آن می‌بخشد که دیگر شیوه‌های تصویرسازی فاقد آن هستند (۳، ص ۱۱). همان‌طور که بارت بیان می‌کند، در گذار از شیء به تصویر عکاسی نوعی تقلیل رخ می‌دهد؛ تقلیل در اندازه‌ها، ابعاد، رنگ‌ها و غیره، هرچند این به معنای تبدیل یا تغییر صورت‌بندی نیست. (۴، ص ۱۴) به دیگر بیان، می‌توان گفت که عکس در میان انواع گوناگون بازنمایی تصویری، نزدیک‌ترین نوع بازنمایی به شیء و صحنه‌ی بازنمایی‌شده است. از نظر بارت، در عکاسی هیچ‌وقت نمی‌توان حضور شیء در

۱- Andre Bazin (۱۹۱۸-۱۹۵۸)

برابر دوربین را انکار کرد. عکس‌ها همواره عکس چیزها یا رخدادهایی هستند که در زمانی خاص در برابر دوربین به وقوع پیوسته‌اند[۲]، در حالی که تاریخ نقاشی و مجسمه‌سازی مملو از موضوعاتی است که وجود خارجی نداشته‌اند. آن‌طور که فلوطین عنوان می‌کند، فیدیاس پیکره‌ی زئوس را از روی یک الگو نساخته است بلکه آن‌را به‌طوری تصویر کرده که اگر قرار بود زئوس از آسمان به زمین بیاید، بر ما نمایان می‌شد. بنابراین در نقاشی و مجسمه‌سازی، ترسیم موضوع کاملاً از تخیلات نقاش سرچشمه می‌گیرد، نه از واقعیتی بیرونی، حال آن‌که عکسی با همین موضوع بی‌شک و الزاماً نیازمند یک الگوی انسانی است که با آرایش و گریمی خاص در مکان و زمانی مشخص جلوی دوربین قرار گیرد. بنابراین عکس مدرکی است بی‌چون وچرا مبنی بر این‌که چیزی اتفاق افتاده است. هرچند عکس‌ها می‌توانند به اشکال مختلف واقعیت را تحریف کنند «همواره فرض بر این است که چیزی وجود دارد یا وجود داشته که شبیه آن چیزی است که در عکس می‌بینیم» (۱۰، ص ۲۳).

از دیگر سو، عکاسی به‌لطفِ سهل‌الوصول بودن و قابلیت تکثیرپذیری، از نحوه‌ی بازنمایی یا یک شکل هنری فراتر رفته و با پیوند خوردن با آحاد افراد جامعه، به پدیده‌ای اجتماعی و جریان‌ساز بدل می‌شود. پدیده‌هایی چون «کارت شیدایی»[۳] در دهه‌های میانی قرن نوزدهم و تب جمع‌آوری عکس مناطق باستانی یا چهره‌ی مشاهیر در قالب کارت‌پستال‌ها نشان از حرکت به سمت فرهنگی دارد که بیش‌ازپیش بر لنز دوربین مبتنی است. قابلیت تکثیرپذیری عکس در کنار ارتباط ناگسستنی آن با واقعیت (حداقل تا قبل از دهه‌های اخیر) آن را به ابزاری مناسب برای اطلاع‌رسانی بدل می‌سازد. شکل‌گیری مجلات مصور پرتیراژ در دهه‌های نخست قرن بیستم گواهی است بر این مدعا.

عکاسی و سیاستِ بازنمایی

همین جنبه اسنادی عکاسی در بازنمایی واقعیت، در کنار قابلیت تکثیرپذیری آن باعث گردید تا عکاسی خیلی زود در خدمت اهداف سیاسی و تبلیغاتی قرار گیرد. در واقع، عکاسی به‌عنوان واقع‌گراترین شیوه‌ی بازنمایی، مخاطبان را قانع می‌کرد که عکس دروغ نمی‌گوید. هرچند بنا به گفته‌ی لوئیس هاین «دروغ‌گوها می‌توانند عکس بگیرند.» در هر صورت عکاسی از یک سو به‌عنوان بخشی از صنعت فرهنگ و دستگاه پروپاگاندای دولت‌ها، می‌توانست مروج ایده‌ها و باورهای ایدئولوژیک و سیاسی خاص شده و در خدمتِ منافع طبقه‌ی حاکم قرار بگیرد. به‌عنوان نمونه باید به استفاده از عکس در تبلیغات و آگهی‌های سیاسی در جریان سوسیالیسم رئالیستی شوروی اشاره کرد. مع‌الوصف، عکاسی در دست منتقدان طبقه‌ی حاکم و وضعیت موجود، هم‌زمان می‌توانست این سیاست‌ها را به چالش بکشد. در این زمینه می‌توان به آثار عکاسانی چون جان هارتفیلد در انتقاد از سیاست‌های

۲- این مساله تا حد زیادی در خصوص عکاسی تا پیش از پیدایش فناوری دیجیتال صادق است زیرا حتی عکس‌های ساختگی و خیالی همواره بازنمایی الگویی بیرونی بوده‌اند که به کمک جلوه‌های ویژه، گریم و بازیگران ممکن می‌گشته‌اند.

۳- Cardomania: در میانه قرن نوزدهم و با ابداع کارت‌های ویزیت که توسط دوبینی چهار لنزی گرفته می‌شد، شیفتگی زیادی از سوی عموم برای گرفتن و جمع‌آوری این کارت ویزیت‌ها شکل گرفت.

حزب نازی یا آثار عکاسان مستند اجتماعی اشاره کرد که می‌کوشیدند با انتقاد از سیاست‌های جاه‌طلبانه و نابرابرانه، زمینه را برای اصلاح این سیاست‌ها فراهم آورند. در دهه‌های ابتدایی و میانی قرن بیستم، بسیاری بر این باور بودند که «امر بازنمایی یکی از اجزاء اصلی مبارزه‌ی سیاسی است» و فقر را از پیامدهای نظام اجتماعی حاکم می‌دانستند؛ همین امر زمینه‌ساز فعالیت‌های رادیکال چپ در زمینه تئاتر، سینما و عکاسی شد. (۶، ص ۱۲۱) به‌عنوان یک نمونه‌ی دیگر می‌توان به عکاسانِ اداره حفاظت کشاورزی ایالات متحده در دهه‌ی ۱۹۳۰ اشاره کرد که با تصویر کردن مصائب کشاورزان خلع‌ید شده و آوارگان، می‌کوشیدند نگاه‌ها را از ظاهرِ پرزرق‌وبرق و منسجم رویای آمریکایی، به واقعیت تلخ و زننده‌ی فقر معطوف سازند.

عکاسی جنگ یکی از آوردگاه‌های اصلی تقابل رویکرد مبتنی بر پروپاگاندای دولتی و رویکرد افشاکننده و انتقادی است. در دوران جنگ ویتنام، دولت ایالات متحده از طریق عکاسان نظامی در تلاش برای مدیریت تصاویر جنگ بود. آن‌ها می‌کوشیدند تصاویری را در رسانه‌های جمعی از جمله شبکه‌های تلویزیونی منتشر کنند که ویت‌کنگ‌ها[۴] را در مقام افرادی وحشی و غیرمتمدن را تصویر کند. این در حالی است که عکاسان روزنامه‌ها و مجلات مستقل، با تصویر کردن کشتار مردم غیرنظامی ویتنام توسط نظامیان آمریکایی عملاً باعث گردیدند تا انگشت اتهام به سمت گردانندگان جنگ در کاخ سفید نشانه رود. این مسئله در مورد جنگ خلیج فارس نیز به وقوع پیوست که در آن شبکه‌های تلویزیونی «تصاویر به‌شدت گزینش‌شده و طراحی‌شده‌ای از این جنگ را [...] بازپخش می‌کردند.» (۱۳، ص ۴۱۴)

یا به‌عنوان نمونه‌ای دیگر از این تقابل می‌توان به تفاوت در بازنمایی طبقه‌ی کارگر توسط عکاسان طبقات فرادست و خود کارگران اشاره کرد. در حالی‌که طبقات فرودست در آثار عکاسان طبقه‌ی متوسط همچون یک «دیگری»، وصله‌ای ناجور برای جامعه تصویر می‌شدند، کارگر-عکاسان با تمهداتی از قبیل تصویر کردن فرزندان خود در پشت میزهای مدرسه، در تلاش بودند تا «هویت طبقاتی اطمینان‌بخشی» از خود ارائه دهند (۱۷، ص ۱۷۲). بنابراین می‌توان این‌طور استدلال کرد که به‌موازات تقابل‌های سیاسی، همواره نبردی نیز بر سر تصویر عکاسانه وجود داشته است. تصویر عکاسی در ایران نیز از این مقوله مستثنا نبوده و عکس در برهه‌های زمانی مختلف بدل به ابزاری برای ترویج یک ایدئولوژی خاص و همزمان در دست مخالفان، برای مشروعیت‌زدایی از آن ایدئولوژی بدل شده است. در همین راستا، این مقاله می‌کوشد که این نبرد بر سر تصویر عکاسی در سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ را مورد واکاوی قرار دهد.

عکاسی در دوران قاجار

پیدایش عکاسی به‌همان اندازه که مرهون پیشرفت‌ها و اکتشافات علمی است، پیامد رشد نظام سرمایه‌داری و شکل‌گیری طبقه‌ی متوسط بوده است. در تائید این نکته همین کافی که همزمان با اعلام عمومی عکاسی در فرانسه، علاوه بر هنری فاکس تالبوت در انگلستان، حدود ۲۰ مورد دیگر از ثبت اختراع عکاسی در سراسر جهان از جمله در خود فرانسه ثبت شده

۴- F.S.A (Farm Security Administration)

است (۱۹، ص ۲۳). ابداع عکاسی در غرب با شکل‌گیری و تکوین طبقه‌ی متوسطی ملازم گردید که به دنبال ابزاری برای خودبیانگری بود و عکاسی می‌توانست حکم این ابزار را برای این طبقه‌ی نوظهور داشته باشد. (۱۸، ص ۲۰) این مسئله نشان می‌دهد که اختراع عکاسی به‌جای آن‌که صرفاً بر حسب اتفاقات یا پیشرفت‌های علمی باشد، بیشتر پدیده‌ای اجتماعی است که شهروند مدرن، به واسطه‌ی آن حضور و وجودش را طلب می‌کند. شهروندی که بخشی از حقوق مدنی‌اش را در حق بازنمایی خود و جهان پیرامونش بازمی یابد.

عکاسی نزدیک به سه سال پس از ابداع یا به عبارت دقیق‌تر اعلام عمومی آن در ۱۸۳۹ میلادی و همزمان با دوران قاجار به ایران وارد شد. برخلاف اروپا که عکاسی روند رشد و توسعه‌ی خود را از پایین به بالا طی کرد؛ یعنی توسط خود شهروندان مطالبه و ابداع شده و در ادامه مورد توجه دربار و رده‌های بالای جامعه قرار گرفت، این روند در ایران به شکل معکوس طی شد؛ یعنی از دربار و رده‌های بالای جامعه آرام‌آرام به بطن جامعه ورود پیدا کرد. عکاسی در دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه جایگاه ویژه‌ای یافت. شیفتگی شاه به عکاسی تا حدی بود که بخشی از عمارت کاخ گلستان را به عکاسخانه‌ی مبارکه‌ی همایونی بدل گرداند و معلمانی را برای آموزش عکاسی در مدرسه‌ی دارالفنون به ایران آورد، اما هیچ‌کدام از این اقدامات باعث نشد که عکاسی همچون غرب به فرایندی مردمی و توده‌ای بدل شود.

عکاسی در شرایطی به ایران پا گذاشت که عامه‌ی جامعه ایران نمی‌توانست آن را همانند انسان غربی به کار بندد و شاید به همین خاطر نیز باشد که بعد از مرگ ناصرالدین‌شاه عکاسی نیز رفته‌رفته به‌دست فراموشی سپرده می‌شود و تنها در برهه‌های تاریخی حساس از قبیل انقلاب مشروطه فراخوانده شده، ارج و قربی می‌یابد. به عنوان مثال، آن‌طور که کسروی می‌گوید، عکس مسیو نوز[۵] تأثیر به‌سزایی در بالاگرفتن شعله‌ی مشروطه‌خواهی داشته است (۹، ص ۲۷). عکاسی دوران قاجار تا حد زیادی حول محور شاه در حرکت بود، آن‌طور که عکاسان در اکثر موارد یا به دستور شاه اقدام به عکاسی می‌کردند یا عکس‌ها را به نیت عرضه و ارائه به دربار می‌گرفتند (۹، ص ۲۶). درواقع، در دوران پهلوی و با رشد نظام سرمایه‌داری و شهرنشینی و رشد طبقه‌ی متوسط بود که عکاسی به‌عنوان فرایندی توده‌ای مطرح شد. علاوه بر این، با رشد مجلات و روزنامه‌هایی که از عکس بهره می‌گرفتند، عکاسی می‌توانست در جهت مطامع طبقه‌ی حاکم و حکومت پهلوی مورد بهره‌برداری قرار گیرد.

مدخلی بر عکاسی در دوران پهلوی

چند عامل در رشد قابل توجه عکاسی در دوران پهلوی علی‌الخصوص در دوران حکومت محمدرضا پهلوی دخیل بود که در ادامه سعی می‌کنیم پرتویی بر آن‌ها بیافکنیم. در دوران قاجار، جمعیت ایران بیشتر از دو قشر اعیان و اشراف در مقابل عوام‌الناس تشکیل می‌شد و اقشار میانی یا همان اوساط‌الناس شامل گروهی کوچک از «کدخدایان،... علمای محلی، زمین‌داران و تجار خرد» می‌گردید (۲، ص، ۴۳). این در حالی است که به قدرت رسیدن رضاشاه که از آن تحت عنوان دوره پهلوی اول نیز یاد می‌شود، مقارن بود با «گرایش به سوی

۵- Joseph Naus

عرفی شدن، غربی شدن و آغاز اقدامات از بالا برای دستیابی به مدرنیسم» و همچنین ایجاد و توسعه‌ی نیروهای تازه‌ای که از آن‌ها تحت عنوان «طبقه‌ی متوسط جدید» یاد می‌شود. (۵، ص ۱۹) بنابراین شکل‌گیری طبقه‌ی متوسط جدید همان «حلقه‌ی گمشده‌ای» بود که عکاسی برای توده‌ای شدن در ایران به آن نیاز داشت.

علاوه‌براین در دوران پهلوی، ابزار و ادوات عکاسی که به لطف پیشرفت‌های فناورانه، سبک‌تر و قابل‌حمل‌تر شده بود، جای خود را به‌عنوان ابزارِ ثبت خاطرات و لحظات مهم زندگی از جمله جشن‌ها، لحظات تحویل سال نو و سفرها در میان طبقه متوسط شهری باز کرد. از این گذشته، در بازه دهه ۱۳۳۰ تا سال ۵۷ شمسی، هجده عنوان کتاب در زمینه عکاسی به چاپ رسیده بود که عمدتا به مسایل فنی اختصاص داشتند (۱۱، صص ۵۰ تا ۵۴). این مساله نشان از اقبال عمومی به فراگیری عکاسی دارد. رشد کمّی عکاسی در دوران پهلوی در قالب عکس‌های پرسنلی و یادگاری، باعث تحکیم رابطه میان عکاسی و واقعیت و تثبیت قدرت اقناع‌کنندگی آن گردید؛ امری که به‌نوبی خود زمینه را برای بهره‌گیری سیاسی و تبلیغاتی از عکاسی را فراهم می‌آورد.

از جمله عوامل دیگری که باعث تقویت کارکردهای تجاری و سیاسی عکاسی شد می‌توان به تشکیل اتحادیه عکاسان تهران در دهه ۱۳۳۰ و به‌رسمیت شناخته‌شدن عکاسی از سوی وزارت فرهنگ و هنر در دهه ۴۰ شمسی اشاره کرد. (۱۲، ص ۳۰). با استقلال وزارت فرهنگ و هنر از وزارت فرهنگ در سال ۱۳۴۳ بود که عکاسی برای نخستین بار به صورت رسمی در کنار سایر هنرها قرار گرفت (۸، ص ۱۸ و ۱۹). این مسئله نشان از آگاه شدن حکومت پهلوی از اهمیت عکاسی در هدایت افکار عمومی دارد.

کارکرد خبری و رسانه‌ای عکاسی نیز متعاقباً در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ شمسی گسترش یافت. همزمان با رشد مطبوعات در دهه‌های یادشده، شاهد شکل‌گیری اولین بارقه‌های عکاسی مطبوعاتی هستیم که خود را بیشتر در عکاسی از هنرپیشه‌ها، عکاسی فیلم، عکاسی ورزشی و حوادث بروز می‌دهد. در این رابطه، می‌توان به مجلاتی چون «مهرگان» و «تهران مصور» اشاره کرد که با انتشار داستان‌های عاشقانه و عکس‌های هنرپیشگان هالیوودی در عمل «سبک زندگی غربی» را ترویج می‌کردند. (۱۶، ص ۱۲۲).

علاوه بر این، نرخ بالای بی‌سوادی در دهه ۱۳۴۰ شمسی مزید بر علت می‌شد تا عکس به عنوان رسانه‌ای که پیام خود را به سهولت منتقل می‌کند، بیش‌ازپیش به ضرورتی در کنار نوشته بدل شود. (۸، ص ۶۷). این نگرش به عکاسی برای ترویج مدرنیسم یا تجددطلبی آمیخته با غرب‌گرایی، در دوران سلطنت محمدرضاشاه پهلوی نیز در نشریاتی چون «زن روز»، «سپید و سیاه»، «دختران و پسران» دنبال شد. به نظر می‌رسد که در دوران پهلوی و به موازات فرایند مدرنیزاسیون هرچند آمرانه و از بالا به پایین که در اصلاحات ارضی و کشف حجاب نمود می‌یابد، عکاسی رفته‌رفته در همان مسیری قدم می‌گذارد که پیش‌تر در غرب طی کرده بود. یعنی به عنوان نیازی اجتماعی و ابزاری سیاسی و ایدئولوژیک به کار گرفته می‌شود. در واقع سیاست‌گزاران حکومت پهلوی به خوبی درک کرده بودند که عکاسی

تصویر بالا (شماره ۱)

عکاس: رولاف ینی
از کتاب:
ایران عناصر سرنوشت

به‌واسطه‌ی واقع‌گرایی بی‌بدیل و قانع‌کنندگی‌اش، ابزاری مناسب برای مدیریت جامعه و تروج باورهایی خاص است؛ امری که رشد کمّی و کیفی عکاسی را به دنبال داشت.

با این حال، بهره‌گیری از عکاسی برای ترویج باورها یا یک ایدئولوژی خاص تنها به نهادهای حاکمیتی محدود نمی‌شد و دیگر بازیگران سیاسی‌ـفرهنگی نیز می‌کوشیدند که از عکاسی در راستای ترویج ایده‌های خود بهره بگیرند. بنابراین برای ایجاد درکی صحیح از گرایش‌ها و جریان‌های عکاسانه در پیش از انقلاب، ابتدا باید شمایلی از فضا و گفتمان‌های سیاسی حاکم بر فضای ایران در سال‌های منتهی به انقلاب ۵۷ ترسیم کنیم.

گفتمان‌های سیاسی در عصر پهلوی

اضمحلال سلسله قاجار که به معنای ضعف حکومت مرکزی بود در کنار مداخله‌ی کشورهای بیگانه در جریان جنگ جهانی دوم، شکل‌گیری یک دولت مرکزی قدرتمند را به خواست و مطالبه‌ی روشنفکران ایرانی بدل کرد. البته بحران سیاسی در ایران باعث شده بود که روشنفکران ایرانی راه‌حل‌های متفاوتی را برای برون‌رفت از این وضعیت و تشکیل یک دولت‌ـملت قوی پیشنهاد دهند. در یک سو متفکرانی چون آخوندزاده، چاره را در ترویج و نظریه‌پردازی شکلی افراطی از ملی‌گرایی، بازگشت به هویت ایرانی و نفی عناصر اسلامی‌ـعربی می‌دیدند. آخوندزاده راه نجات ایران را در «ترک زبان عربی، طرد دین و بازگشت به دوران پیش از اسلام» می‌دید. (۷، ص ۸). شکل تعدیل‌شده‌ی این جریان افراطی در ادامه با گرایش ضداستعماری و میهن‌پرستانه، در شکل‌گیری جبهه‌ی ملی به رهبری محمد مصدق نمود یافت.

گروهی دیگر از متفکرین نیز راه نجات ایران از عقب‌ماندگی و حرکت به سوی تجدد را در الگوبرداری تمام و کمال از غرب می‌پنداشتند. در این میان، عده‌ای نیز برای توجیه و تئوریزه کردن این غرب‌گرایی، می‌کوشیدند بر ریشه‌های مشترک ایران و غرب انگشت بگذارند که از آن جمله می‌توان به تلاش‌های میرزاآقاخان کرمانی در تشخیص ریشه‌ی مشترک لغات فرانسوی و فارسی اشاره کرد. از جمله اصلی‌ترین چهره‌های این جریان باید به تقی‌زاده اشاره کرد که باور داشت ایرانیان باید از فرق سر تا نوک پا غربی شوند. (۱۶، ص۱۲۰) سازمان پیشاهنگی و کاخ جوانان از جمله سازمان‌هایی بودند که در دوران سلطنت پهلوی، سیاست‌های غرب‌گرایانه حاکمیت را ترویج می‌کردند.

به موازات این دو جریان، جریان سومی نیز تحت عنوان چپ مارکسیستی فعالیت داشت که متأثر از آموزه‌های کارل مارکس، فیلسوف آلمانی و ولادیمیر لنین، رهبر انقلاب روسیه، راه نجات ایران را در انقلاب کارگری و استقرار نظام کمونیستی می‌دانست. از جمله چهره‌های مطرح این رویکرد می‌توان به تقی ارانی و بزرگ علوی اشاره کرد. تقی ارانی در دوران رضاشاه با انتشار مجله «دنیا» این ایده‌ها را ترویج می‌داد. هرچند این جریان در دوران رضاشاه سرکوب شد، اما در دهه‌ی ۱۳۲۰ و با تشکیل حزب توده بار دیگر پا گرفت.

در این سال‌ها جریان دیگری نیز تحت عنوان اسلام‌گرایان پا به عرصه مبارزه سیاسی

تصویر بالا (شماره ۲)

عکاس: **رولاف ینی**
از کتاب:
ایران عناصر سرنوشت

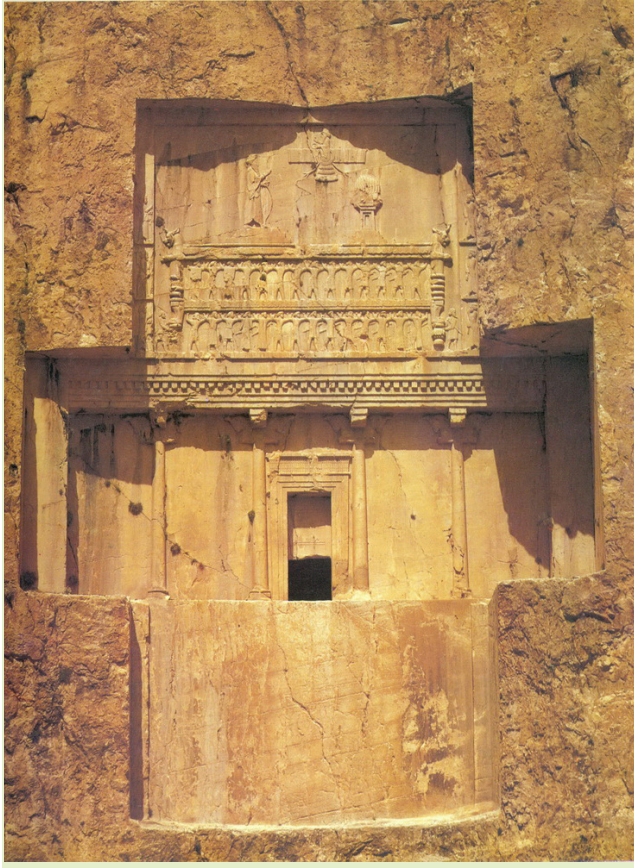
گذاشتند که بعد از قیام ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ و تحت رهبری امام خمینی سر و شکل جدی‌تر پیدا کرده بود. برخی از روحانیون نیز مانند نواب صفوی با تشکیل گروه فداییان اسلام، مشی مسلحانه در مبارزه را در پیش گرفتند. البته این جریان اسلام‌گرا به‌واسطه‌ی اصول اعتقادی و نگاه سنتی، از تبیین مشخصی در مواجهه یا استفاده از هنر به مثابه ابزاری برای مبارزه برخوردار نبود.

می‌توان از جریان دیگری که به‌صورت رسمی از سوی دربار نیز حمایت و ترویج می‌شد تحت عنوان ایدئولوژی پهلویسم یاد کرد. در دورانی که گرایش ضداستعماری با تلاش برای ملی شدن صنعت نفت توسط محمد مصدق به‌شدت اوج گرفته بود، رضاشاه نیز با شکل دادن به نوعی ناسیونالیسم شاهنشاهی که بر «دو رکن اساسی هویت نژادی (آریایی) و هویت تاریخی (باستان‌گرایی) استوار بود»، سنگ بنای این گفتمان را گذاشت. (۱، ص۱۰). در ادامه نگرشی که در دوران سلطنت رضاشاه به شکلی ناپخته پا گرفته بود، در دوران حکومت محمدرضا پهلوی، در قالب یک ایدئولوژی مدون قوام یافت. در واقع این ایدئولوژی بر آن بود که با «تلفیق... فرهنگ ایران باستان، ایران دوره اسلامی و عناصری از سوسیالیسم و لیبرال‌دموکراسی غربی» مکتب فکری نوینی را پایه‌گذاری کند. (۱، ص ۸) این مکتب می‌کوشید با بخشیدن جایگاهی قدسی به پادشاه، حکومت پهلوی را ادامه‌دهنده‌ی تمدن باستانی عظیم ایران و تأمین‌کننده‌ی رفاه و امنیت کشور جلوه دهد.

گفتمان‌های سیاسی و هنر

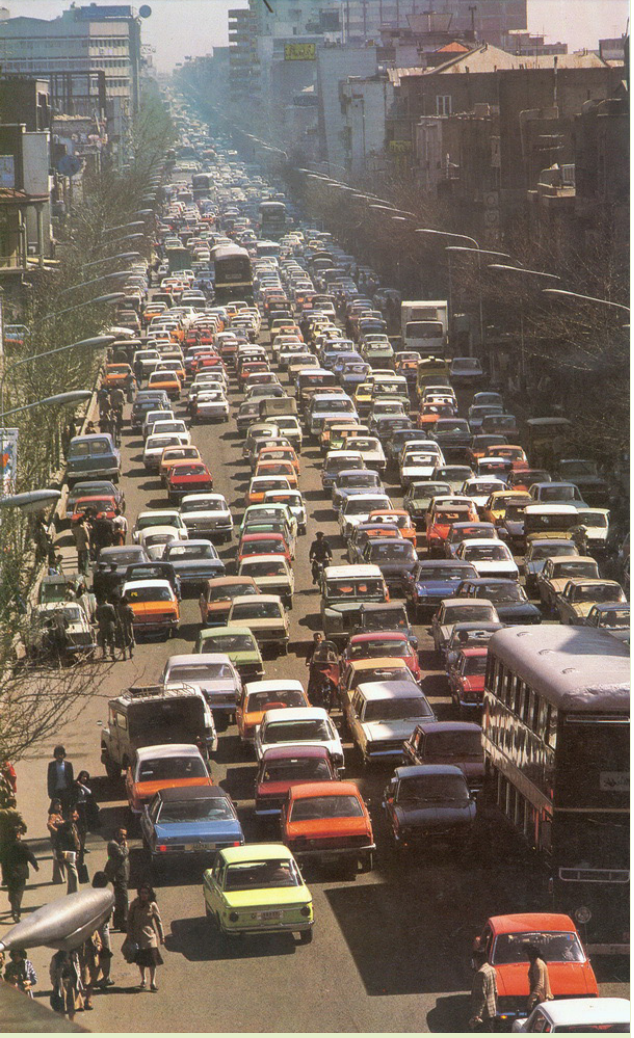
به استثنای جریان اسلام‌گرا، هر کدام از جریان‌های فکری و گفتمان‌های سیاسی دیگر، تعریف و انتظار مشخصی از هنر را اشاعه می‌دادند. جریان غرب‌گرا، از آن‌جاکه خواهان الگوبرداری از ارزش‌ها و اصول غربی بود، منطقاً پیروی از اصول مدرنیستی هنر را ترویج می‌کرد. اولین بارقه‌ها و تجلیات این نگرش پیش‌تر با آثار واقع‌گرایانه‌ی کمال‌الملک و شاگردانش در ایران بروز کرده بود، اما در حدود و ثغور نگرش ناتورالیستی به هنر باقی مانده بود. تأسیس دانشکده‌ی هنرهای زیبا و حضور مدرسین اروپایی در این دانشکده را باید نقطه‌ی آغاز جریان مدرنیستی در ایران دانست.

جریان ملی‌گرا که بازگشت به ریشه‌های ایرانی را ندا می‌داد، در هنرهای تجسمی با رجعت به سنت دیرینه‌ی تصویرگری ایرانی یعنی نگارگری و در معماری با رجعت به معماری باستانی ایران همراه بود. به عنوان مثال، می‌توان به الگوگیری از عناصر معماری باستانی همچون «طاق کسرای ساسانی برای موزه‌ها و سرستون‌های تخت جمشید برای بانک‌ها و بناهای اداری و نظامی» اشاره کرد (۱۵، ص۱۵۰). این خواست بازگشت به ریشه‌های فرهنگی رفته‌رفته به خواستی عمومی بدل می‌شد. به عنوان مثال، جلیل ضیاءپور از جمله نخستین فارغ‌التحصیلان دانشکده‌ی هنرهای زیبا در نوشته‌های خود نسبت به عدم تدریس تاریخ هنر ایران در این دانشکده اعتراض می‌کرد. این نگرش ملی‌گرایانه فارغ از بحث فرم، که با بازگشت به سنتی تصویری ایرانی یعنی مینیاتور همراه بود، از لحاظ محتوایی نیز خود را با توجه به عناصر و موتیف‌های ایرانی نمود می‌بخشید.



تصویر بالا (شماره ۳)

عکاس: رولاف ینی
از کتاب:
ایران عناصر سرنوشت



تصویر بالا (شماره ٤)

عکاس: **رولاف ینی**
از کتاب:
ایران عناصر سرنوشت

در حالی‌که گفتمان‌های ملی‌گرا و غرب‌گرا به‌تنهایی ناتوان از ارائه‌ی یک بدیل هنری منسجم بودند[۶] ، شاهد شکل‌گیری جریانی تحت عنوان واقع‌گرایی ایدئالیستی در پرتو گفتمان پهلویسم هستیم. واقع‌گرایی ایدئالیستی می‌کوشید با ارائه‌ی تصویری منسجم و مقتدر از حکومت پهلوی، نظام شاهنشاهی را یگانه منجی کشور و تنها راه پیشرفت ایران معرفی کند. ارائه‌ی تصویری زیبا و آرمانی از کشور مستلزم این بود که محرومیت‌های اقتصادی و اجتماعی یا نادیده گرفته شوند یا به اشکال و تمهیدات مختلف، زیبایی‌شناختی شوند. نقطه‌ی اوج این رویکرد را می‌توان در برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و مجلات مصور سراغ گرفت.

در تقابل با واقع‌گرایی ایدئالیستی تحت حمایت حکومت پهلوی، جریان چپ‌گرا نیز که هنر را ابزاری برای مبارزه‌ی طبقاتی می‌دید، نوعی رئالیسم انتقادی را ترویج می‌کرد. به‌عنوان مثال، احسان طبری در کنگره‌ی نویسندگان ایران در تابستان ۱۳۲۵ که توسط انجمن فرهنگی ایران و شوروی برگزار شده بود، هنر را ابزاری برای نبرد طبقاتی تعریف کرد. پرویز ناتل خانلری نیز در سال ۴۲ در مجله سخن این طور نوشته است: «طبقه‌ی محروم از هنرمند توقع دارد که او را در نبرد [طبقاتی] یاری کند.» (۷، ص ۷) اولین بارقه‌های این نگرش رئالیسم انتقادی در هنرهای تجسمی را باید در نقاشی‌های محمد اولیا و اسماعیل آشتیانی جستجو کرد که در آثارشان به بازنمایی مضامین کارگری از جمله زحمت‌کشان روستایی و اعتصابات کارگری می‌پرداختند (۱۴، ص ۹۵ و ۹۶). بعدها نیز برخی فیلمسازان از قبیل کامران شیردل و فروغ فرخزاد در فیلم‌های مستندشان با پرداختن به مطرودین و به حاشیه‌رانده‌شدگان می‌کوشیدند از تصویر و فیلم برای انتقاد سیاسی و مشروعیت‌زدایی از گفتمان پهلویسم و متعاقباً رئالیسم ایدئالیستی بهره گیرند.

بنا به آن‌چه گفته شد، می‌توان این‌طور استدلال کرد که عکاسی بیشترین کارکرد را در گفتمان چپ‌گرا و پهلویسم پیدا می‌کرد که دُکترین هنری‌شان به‌ترتیب مبتنی بر واقع‌گرایی انتقادی و واقع‌گرایی ایدئالیستی بود. دو جریان ملی‌گرا و غرب‌گرا از یک سو بیشتر در دیگر شاخه‌های هنرهای تجسمی از جمله نقاشی و مجسمه‌سازی نمود می‌یافتند. علاوه‌براین، گفتمان غرب‌گرا تا حد زیادی در گفتمان پهلویسم جذب شده بود و گفتمان ملی‌گرایی نیز از آن‌جا که بر سنت تصویری ایران و نگارگری تأکید داشت، با عکاسی به‌عنوان نقطه‌ی اوج نظام بازنمایی پرسپکتیوی، قرابت و سنخیتی نداشت. گفتمان اسلام‌گرا نیز که نظر مساعدی نسبت به تصویرگری نداشت، به‌رغم مبارزه‌ی سیاسی علیه رژیم پهلوی نمی‌توانست به جریان و رویکردی در عکاسی شکل بدهد. در نتیجه دو گفتمانی که بیشترین بهره‌گیری را می‌توانستند از عکاسی داشته باشند، پهلویسم و مارکسیسم بودند که به لحاظ سیاسی و ایدئولوژیک نیز در تقابل با یکدیگر قرار داشتند.

عکاسی و رئالیسم ایدئالیستی

۶- در تائید این مساله همین کافی که «مکتب سقاخانه» در دوران پهلوی از تلاقی رویکرد مدرنیستی و رویکرد مبتنی بر موتیف‌های ایرانی شکل گرفت.

تصویر بالا (شماره ۵)
عکاس : هادی شفائیه

هرچند در دهه‌ی ۵۰ شمسی، مجلات با انتشار تصاویر بازیگران هالیوودی، می‌کوشیدند تا بخشی از دستورالعمل دربار پهلوی به‌منظور مدرانیزاسیون اجباری کشور را به‌پیش ببرند، این تصاویر به‌تنهایی نمی‌توانستند پاسخگوی کلیت جهان‌بینی دربار باشند. از دیگر سو، حاکمیت که از ابتدای دهه‌ی ۴۰ شمسی و حادثه‌ی قیام ۱۵ خرداد با چالش‌هایی جدی مواجه شده بود، می‌کوشید تا به انحاء مختلف با سرپوش گذاشتن بر مشکلات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، تصویری یکدست و مقتدر از ایران ارائه دهد. در همین راستا، حکومت پهلوی تلاش کرد شکلی از رئالیسم ایدئالیستی را ترویج دهد. در این نگرش کوشیده می‌شد تا با تأکید بر مظاهر پیشرفت، مدرنیزاسیون، عظمت و شکوه، خط بطلانی بر ضعف‌ها و کاستی‌های سلطنت پهلوی کشیده شود. در واقع در راستای ایدئولوژی ناسیونالیسم شاهنشاهی یا پهلویسم، تلاش می‌شد تا معضلات و محرومیت‌های اجتماعی و تضادهای طبقاتی در پس یک تصویر زیبا و ایدئال پنهان گردد.

به عنوان بهترین نمونه‌های این نگرش باید به آثار رولاف بنی[۷] ، عکاس کانادایی در دو کتاب «ایران، عناصر سرنوشت» و «ایران، پل فیروزه» اشاره کرد که در تصاویر خود با تأکید بر عظمت و شکوه تاریخی، جلوه‌های پیشرفت و زندگی پرتحرک شهری، تلاش دارد تصویری یکدست و آرمانی از ایران ارائه دهد. به عبارت دیگر، در این تصاویر هیچ نشانه‌ای از محرومیت، فقر، فساد و ناهنجاری دیده می‌شود. حتی در تصاویری که از زندگی روستایی نشان داده می‌شود، نشانه‌ای از فقر یا محرومیت وجود نداشته و این نابرابری‌ها در پس

۷- Rollof Beny

تصویر راست (شماره ٦)

عکاس: **کاوه گلستان**
از مجموعه: **شهر نو**

زیبایی طبیعی پنهان می‌شوند (تصاویر ۱ و ۲). آثار برونو باربی[۸] در کتاب «ایران: احیاء تمدن ازلی» نیز نمونه‌ای دیگر از به‌کارگیری تصویر عکاسانه در جهت اشاعه‌ی ایدئولوژی پهلویسم محسوب می‌شود. به‌عنوان مثال، خود عنوان «ایران: احیاء تمدن ازلی» می‌تواند دال بر این باشد که عظمت امپراطوری ایران در سلسله‌ی هخامنشی، بار دیگر تحت هدایت پادشاهان پهلوی احیاء شده است. علاوه بر این، آثار این عکاس عمدتاً ترکیبی است از مظاهر پیشرفت، آبادانی، اقتدار نظامی، اماکن باستانی و خاندان سلطنتی (تصاویر ۳ و ۴). در آثار باربی نیز نشانه‌ای از فقر و محرومیت و تبعیض‌های اجتماعی و طبقاتی به چشم می‌خورد؛ حتی تصاویر ثبت‌شده از مناطق روستایی نیز بر مکانیزه‌شدن کشاورزی و معماری سنتی ایرانی‌ـاسلامی تأکید می‌شود.

شاید بتوان به عنوان نمونه‌ای دیگر از این دست آثار، به عکس‌های هادی شفائیه از اشیاء باستانی ایران اشاره کرد. این نمایشگاه که در کاخ ابیض برگزار گردید و مورد بازدید محمدرضا شاه نیز قرار گرفت. همین مسئله موید همسویی این نمایشگاه با گفتمان پهلویسم است. (تصویر ۵) البته نه این‌که هادی شفائیه آگاهانه و هدفمند در راستای این گفتمان اقدام به گرفتن این عکس‌ها کرده باشد، بلکه ارجاعی که این عکس‌ها به تمدن باستانی ایران و عظمت سلسله‌های پادشاهی داشتند، به‌شکلی ناخواسته آن‌ها را در راستای گفتمان پهلویسم قرار می‌دهد.

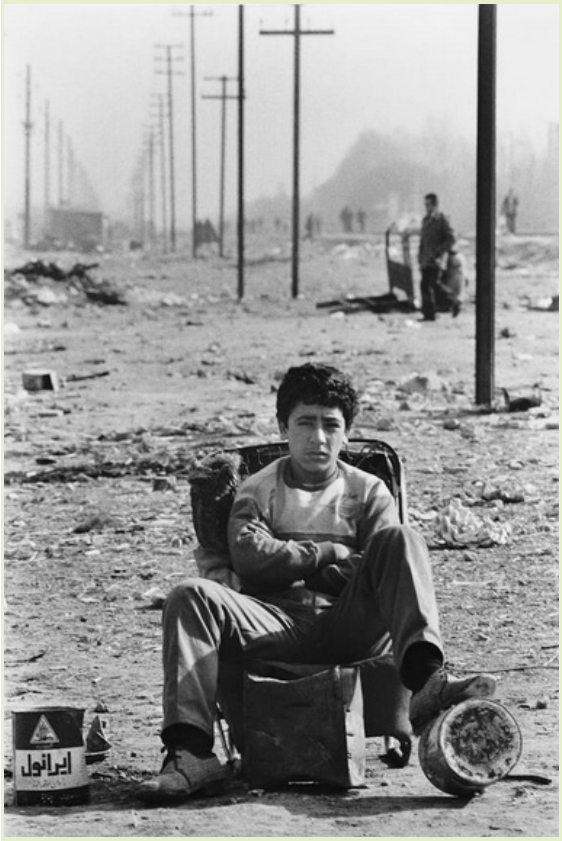
۸- Bruno Barbey

عکاسی و رئالیسم انتقادی

در تقابل با نگرش رئالیسم ایدئالیستی در عکاسی و تحت تأثیر جریان رئالیسم انتقادی، شاهد آثاری عکاسانی هستیم که با تصویر کردن مصادیق محرومیت و ناهنجاری‌های اجتماعی، می‌کوشیدند مشروعیت تصویر ارائه شده از ایران در نگرش رئالیسم ایدئالیستی را زیر سوال ببرند. این نگرش در عکاسی ایران را می‌توان تلفیقی از جریان مستند اجتماعی و هنر متعهد سیاسی دانست. در تاریخ عکاسی غرب، عکاسی مستند اجتماعی جریان قدرتمندی بود که در آن عکاسان می‌کوشیدند با تصویر کردن معضلات و مشکلات اجتماعی، زمینه‌ی اصلاح آن‌ها را فراهم آوردند. در این رابطه، می‌توان به آثار عکاسانی چون لوئیس هاین، جیکوب رِیس و در ادامه یوجین اسمیت اشاره کرد. در ایران نیز، بالا گرفتن اعتراضات به رژیم پهلوی بر عکاسی تأثیر می‌گذارد. به‌عبارت دیگر، عکاسی مستند اجتماعی با رفتن به سراغ مواردی که گفتمان حاکم نادیده‌شان می‌گیرد، به کنشی سیاسی بدل می‌شود.

از جمله عکاسان مهم و تأثیرگذار در جریان رئالیسم انتقادی، باید از کاوه گلستان نام برد که سه‌گانه‌اش با عنوان «کارگر، روسپی و مجنون»، علاوه بر چاپ در روزنامه‌ی آیندگان در سال ۱۳۵۵، در تالار فارابی دانشگاه تهران نیز به نمایش درآمد که با استقبال بی‌نظیری نیز مواجه شد. مسعود امیرلویی، سردبیر مجله عکس، در مورد این نمایشگاه بر این باور است که کاوه با انتخاب این موضوعات به نوعی کوشیده تا خانواده‌ی ایرانی در آن روزگار را به تصویر بکشد. پدر خانواده (کارگری) که استثمار می‌شود، مادر خانواده (روسپی) که به بردگی جنسی کشیده شده و کودک خانواده (مجنون) که سرنوشتی بهتر از والدین در انتظارش نیست. (تصویر ۶).

عکس‌های هنگامه گلستان از زندگی روستاییان خمین و خانوارهای کارگری محله‌ی ته دره (منطقه‌ی جهان‌آرای امروز در تهران) نیز در این رویکرد قرار می‌گیرند. آثار هنگامه گلستان نیز به‌مانند همسرش کاوه گستان، اسنادی تصویری از یک سبک زندگی حاشیه‌نشینی و نوعی خرده فرهنگ اجتماعی است. انتخاب یک قشر حاشیه‌نشین توسط هنگامه گلستان نیز عملاً در تقابل با تصویری از ایرانِ پیشرفته و مترقی قرار گرفته و به‌نحوی گفتمان پهلویسم را زیر سوال می‌برد. (تصویر ۷) در زمره‌ی دیگر عکاسانی که با الهام از ایده‌های چپ‌گرایانه، به سبک رئالیسم انتقادی روی آوردند می‌توان به نصرالله کسرائیان اشاره کرد.کسرائیان نیز در آثارش با تصویر کردن حاشیه‌نشین‌ها از جمله ساکنین حلبی‌آبادها و وضعیت نابسامان زندگی آن‌ها عملاً در تقابل با گفتمان پهلویسم قرار می‌گیرد. (تصویر ۸) در واقع، صرف عکاسی از طبقات فرودست و به‌حاشیه‌راندشدگان فراتر از کنشی اجتماعی در دوره پهلوی، حُکم کنشی سیاسی را پیدا می‌کرد. جالب این‌که با پیروزی انقلاب اسلامی، همین سبک رئالیسم انتقادی به جریان اصلی و غالب در تولیدات و آفرینش‌های هنری تا پایان جنگ تحمیلی بدل می‌شود.



تصویر صفحه روبرو (شماره ۷)

عکاس: هنگامه گلستان
از مجموعه: خمین
منبع : روزنامه آیندگان

تصویر بالا (شماره ۸)

عکاس: نصر الله کسرائیان
از کتاب: گذر

نتیجه‌گیری

به طور خلاصه می‌توان گفت که به موازات نبرد در عرصه سیاسی، نبردی نیز بر سر تصویر ایران در سال‌های منتهی به انقلاب وجود داشت که بیش از هر جایی خود را در تصاویر عکاسی متجلی می‌ساخت که در نتیجه‌ی رشد مجلات و روزنامه‌ها و همچنین اقبال عمومی به آن، به هنری توده‌ای و مردمی بدل شده بود. این نبرد بر سر تصویر عکاسی، نبردی بود میان واقع‌گرایی ایدئالیستی و واقع‌گرایی انتقادی. آثار عکاسانی چون برونو باربی، رولاف بنی و هادی شفائیه را باید در نگرش واقع‌گرایی ایدئالیستی جای داد؛ در آثار این عکاسان، ایران بیشتر کشوری مرفه و در حال پیشرفت نشان داده شده، بر مظاهر و جلوه‌های موفقیت اقتصادی و رفاه اجتماعی و یا تاریخ پرشکوه آن تأکید می‌شود و در آن‌ها نشانی از تضادها و محرومیت‌های اجتماعی به چشم نمی‌خورد. در واقع، به‌نظر موضع ایدئولوژیک این عکاسان در حمایت از وضعیت ایران و حکومت پهلوی در آثارشان نمود می‌یابد. در نقطه‌ی مقابل این دیدگاه باید به نگرش رئالیسم انتقادی در آثار عکاسانی چون کاوه گلستان، هنگامه گلستان و نصرالله کسرائیان اشاره کرد که با تصویر کردن محرومان و حاشیه‌نشینان، می‌کوشیدند از تصویری که حکومت پهلوی از ایران ارائه می‌داد، مشروعیت‌زدایی کنند. در واقع با ریشه دواندن انگیزه‌های انقلابی در جامعه و جدی شدن خواست تحول‌خواهی بنیادین در سال‌های میانی دهه‌ی پنجاه، عکاسی نیز در پاسخ به این فضای سیاسی-اجتماعی به سوی نوعی رسالت و تعهد برای بازنمایی مصائب زندگی فرودستان، حاشینه‌نشینان و معضلات اجتماعی روی می‌آورد. عکاسی در دست این گروه عکاسان، فراتر از فعالیتی هنری، کنشی سیاسی محسوب می‌شد که تصویر ارائه‌شده از ایران در رسانه‌های مسلط را به چالش می‌کشید.

منابع

۱- اکبری، محمدعلی و بیگدلو، رضا (۱۳۹۰)، پهلویسم: ایدئولوژی رسمی دولت محمدرضا پهلوی در دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰ شمسی، فصلنامه گنجینه اسناد، شماره ۸۴، صص ۲۵-۶.

۲- اشرف، احمد و بنوعزیزی، علی (۱۳۸۷)، طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران، سهیلا ترابی فارسانی، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

۳- بازن، آندره (۱۳۸۲)، سینما چیست؟، محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: انتشارات هرمس.

۴- بارت، رولن (۱۳۸۹)، پیام عکس، راز گلستانی¬فرد، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۵- بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۹)، طبقه متوسط و تحولات سیاسی در ایران معاصر (۱۳۸۰=۱۳۲۰) (پژوهشی در گفتمان‌های سیاسی قشرهای میانی ایران)، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.

۶- پرایس، دریک (۱۳۹۰)، ناظر و نظارت‌شده: عکاسی این‌جا و آن‌جا در عکاسی: درآمدی انتقادی، گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

۷- حسینی‌راد، عبدالمجید و خلیلی، مریم (۱۳۹۱)، بررسی نقش جریان های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی، فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره ۴۹، صص ۱۷-۵.

۸- خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۹۳)، کارکردهای فرهنگی-هنری عکاسی در ایران (۱۳۸۰-۱۳۲۰ خورشیدی)، چاپ اول، انتشارات مرکب سفید، تهران.

۹- زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۶)، عکس، گفتمان، فرهنگ: تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران، رسانه و فرهنگ، سال هفتم، شماره اول، صص ۱۹-۴۷.

۱۰- سونتاگ، سوزان (۱۳۹۰)، درباره¬ی عکاسی، نگین شیدوَش، چاپ اول، تهران: انتشارات حرفه:نویسنده.

۱۱- عباسی، اسماعیل (۱۳۷۱)، فهرست کتاب‌های عکاسی، عکس، سال ششم، شماره ۷، صص ۵۴-۵۰.

۱۲- عکس (۱۳۶۵)، شماره اول، سال اول، بهمن و اسفند ۱۳۶۵.

۱۳- لیستر، مارتین (۱۳۹۰)، عکاسی در عصر تصویرپردازی الکترونیک در عکاسی: درآمدی انتقادی، گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

۱۴- مریدی، محمدرضا (۱۳۹۵)، کشمکش‌های گفتمانی رئالیسم و ایده‌آلیسم در نقاشی ایران معاصر: طرح رویکردی برای مطالعه تاریخ اجتماعی هنر ایران، دوفصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره هشتم، شماره ۲، صص ۱۱۲-۸۱.

۱۵- مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۱)، گفتمان‌های هنر ملی در ایران، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۲۹، صص ۱۵۶-۱۳۹.

۱۶- نواختی مقدم، امین و نوریان اصل، حامد (۱۳۸۸)، مبانی ایدئولوژیک سیاست‌های فرهنگی رژیم پهلوی، فصلنامه مطالعات انقلابی اسلامی، سال ششم، شماره ۱۹، صص ۱۳۰-۱۱۵.

۱۷- هالند، پاتریشیا (۱۳۹۰)، «خوشا نگریستن به...»: عکس‌های شخصی و عکاسی عامه‌پسند، در عکاسی: درآمدی انتقادی، گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

۱۸- Freund, G. (۱۹۸۰), **Photography & Society, David R Godine Pub, the University of Michigan.**

۱۹- Warner Marien, Mary (۲۰۱۰), **Photography: A Cultural History, 3rd edition, Pearson.**

عکاسی در افغانستان[1]

نبی خلیلی

نقاشی‌های
مغاره‌های بامیان،
عکاس: علی
ماندگار

تصویر، زبان گویای جهانی است. هرکسی بی‌واسطه و بی‌ترجمه آن را درک می‌کند. امروزه درک جهانیان از یکدیگر بیشتر یک درک تصویری است. افغانستان اما، یک سرزمین بی‌تصویر است. اگر تصویری هم هست، از زاویه‌ی دید خبرنگارانی است که از شرایط بحرانی این سرزمین گزارش شده است؛ جنگ، خشونت، ویرانی، برقع، سنت‌های کهنه، قتل، اعدام، القاعده، طالبان، و ...

اما این تمام افغانستان نیست. جغرافیای متفاوت و مناظر زیبا، رسوم و فرهنگ‌های متنوع، مکان‌های دیدنی، مردم مهمان‌نواز و مهربان، چهره‌های گرم و خوش‌برخورد، خوشی و شادی‌های بی‌شائبه و غیره و غیره، تصاویر دیده‌نشده‌ای از افغانستان است که کمتر به نمایش گذاشته شده است. علت آن هم نبود توجه به تصویر و فقر تصویرگری است که از گذشته‌ی تاریخی تا کنون بر این کشور سایه افکنده است. چیزی که به تناسب روزگار و سایر تحولات اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی این کشور باید تغییر کند.

همچنان‌که در این مقاله خواهید خواند، توجه به عکاسی و تصویر به دلایل مختلف در افغانستان وجود نداشته و رشد چندانی نیز نکرده است. فقط در پی تحولات بعد از ۱۱سپتامبر ۲۰۰۱ و توجه جهانی به افغانستان بود که همزمان با تحول در دیگر عرصه‌ها، عکاسی نیز فرصت رشد و بالندگی یافت و اکنون ما می‌توانیم بگوییم که عکاسی افغانستان می‌تواند حرفی برای گفتن در سطح جهانی داشته باشد.

مشکل اساسی دیگری که افغانستان، همچنان به آن دچار است، فقر فرهنگی و در میان آن نبود مستندات و تحقیقات لازم در زمینه‌های مختلف است. در هنر عکاسی نیز چنین است. در طول تاریخ عکاسی افغانستان، کتابی را نیافتیم که هرچند مختصر بتواند از عکاسی افغانستان بگوید.

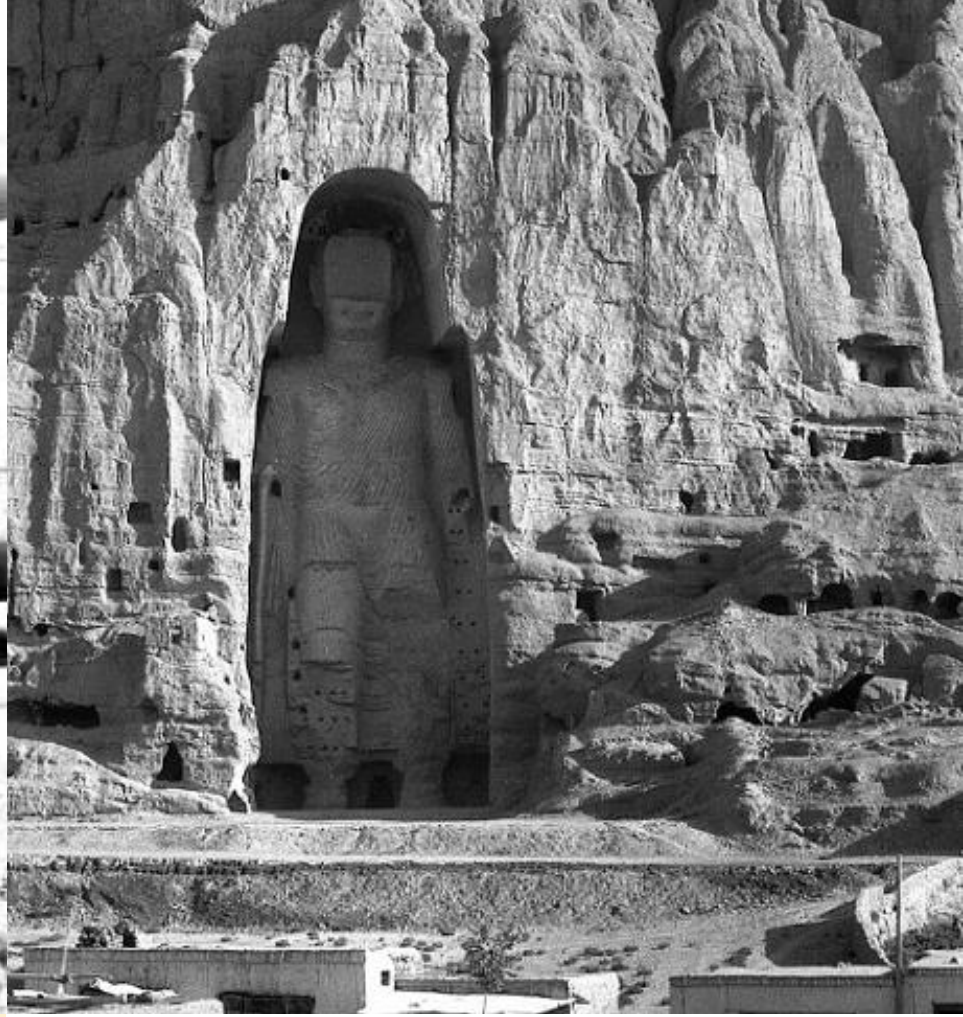
اولین‌های عکس و تصویر در افغانستان

پیش از آن‌که به تاریخچه‌ی عکاسی در افغانستان بپردازیم، مناسب‌تر خواهد بود ابتدا تاریخچه‌ی تصویر را به معنای عام آن در این سرزمین مرور نماییم که شامل آثار به‌جای‌مانده از هنرهای تصویرگری مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، مینیاتور و... است.

مجسمه‌های مقدس

ساخت مجسمه‌های سربه‌فلک‌کشیده بوداهای بامیان از قرن دوم میلادی و در زمان

۱- در ویرایستاری این مقاله تلاش شده است تا حد امکان لحن و ساختار نوشتار، آهنگ و رنگ فارسی افغانی امروزین را حفظ کند.



تصویر سمت راست:
مجسمه بودا معروف به صلصال (۵۳ متری)

تصویر سمت چپ:
مجسمه بودا معروف به شهمامه (۳۵ متری)

امپراطوری کنیشکای کبیر (پادشاه مقتدر سلسله کوشانیان[۲] (۶۰ تا ۳۷۵ میلادی)) آغاز شد. مجسمه‌ای که به صلصال معروف شده است ۵۳ متر و شهمامه ۳۵ متر ارتفاع دارد. علاوه‌بر این دو مجسمه‌های بزرگ، هزاران مجسمه‌ی دیگر از بودا در طول دوران بودائیان در این سرزمین، هم در بامیان و هم در مناطق دیگر، از جمله لوگر، بگرام و... ساخته شد که آثار آن تاکنون باقی مانده است.

اولین نقاشی‌های رنگ و روغن جهان

اغلب مجسمه‌های بودا در داخل سنگ حجاری شده اند. جدای از خود مجسمه که توسط زیورات تزئین می‌شد، نقاشی‌های زیبایی توسط هنرمندان در دیواره‌های این مجسمه‌ها کشیده می‌شد که براساس مستندات تاریخی اولین نقاشی‌های رنگ و روغن جهان محسوب می‌شود.[۳]

۲- کوشانی/http://fa.wikipedia.org/wiki
۳- قبلا تصور بر این بود که اولین نقاشی‌های رنگ و روغن مربوط به هنرمندان اروپایی مربوط به قرن ۱۵

اولین عکاسان

جان برک عکاس ایرلندی احتمالاً اولین کسی است که با سفر به افغانستان در زمان جنگ دوم این کشور با نیروهای انگلیسی در سال ۱۸۷۸تا۱۸۸۰ توانسته است از این کشور عکس تهیه کند. او از مهندسین استخدام شده‌ی قوای سلطنتی انگلیس بود که همراه با ویلیام بیکر، عکاس انگلیسی به هند رفت و کار عکاسی را با دستیاری وی آغاز کرد.

اندکی بعد و با آغاز جنگ دوم انگلیس و افغانستان از قوای انگلیسی خواست تا او را به عنوان عکاس ارتش همراه خود ببرند؛ درخواستی که از سوی ارتش رد شد. بااین‌حال برک تصمیم گرفت با هزینه‌ی شخصی به افغانستان برود و از زندگی، مناظر و البته قوای بریتانیا در افغانستان عکاسی کند. از عکس‌های برجای‌مانده این طور برمی‌آید که عکاس ایرلندی بیشتر از زندگی روزمره‌ی مردم و وضعیت اجتماعی افغانستان به مناظر طبیعی و محل اردوی ارتش انگلیس علاقمند بوده است. با این وجود اندک عکس‌های او از شهر و مردم این کشور از جذابیت و ارزش تاریخی ویژه‌ای برخوردار است. مجموعه عکس‌های برک با عنوان «جنگ افغانستان» در موزه‌ی کتابخانه بریتانیا قابل دسترسی است.

اولین عکس موجود در تاریخ عکاسی افغانستان هم متعلق به جان برک است که از امیر شیرعلی‌خان، پادشاه افغانستان گرفته شده است. این عکس، امیر را نشان می‌دهد که روی چوکی (تخت) نشسته و شمشیر در دست دارد. زمانی که امیر در دربار امباله با برتانیایی‌ها مذاکره می‌کرد، جان برک، این عکس را گرفته است.

پس از این، خارجی‌های زیادی به عکس گرفتن از افغان‌ها ادامه دادند. ولی خود افغانها به عکس گرفتن، یا آن‌گونه که روستائیان افغان آن را می‌خوانند «عکس کندن»، سال‌ها بعد و در اوایل قرن بیستم شروع کردند. البته «عکس کندن» نیز امتیازی بود که فقط درباریان از آن بهره می‌بردند و از دربار شروع شد. [۴]

بنیان‌گذار عکاسی افغانی و اولین عکاس افغانستانی

شاه عکاس

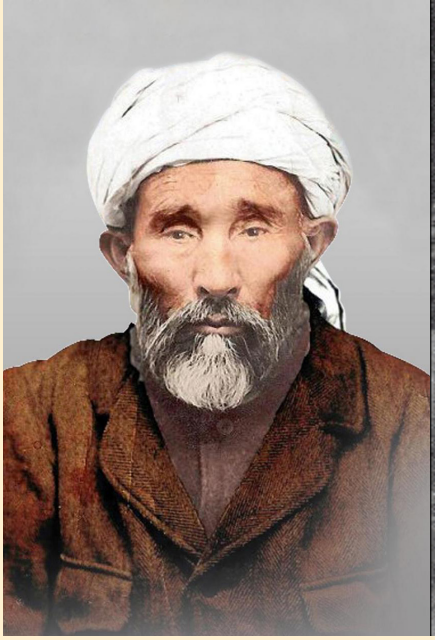
نخستین عکاس افغانستانی امیرحبیب‌الله‌خان، پادشاه افغانستان (۱۹۰۱-۱۹۱۹) است. حبیب‌الله مرد خوشگذرانی بود و علاقه‌ی زیادی به مظاهر دنیای جدید داشت. او اولین بار موتر (ماشین) را به افغانستان آورد که «رولز رویس» سیاهی بود و حکومت بریتانیا به او هدیه داده بود. او دیگر چیزهای نو مانند سینما و تلفون و عکاسی را نیز به کابل آورد.

تصویر بالا:
امیر حبیب‌الله خان

تصویر پایین:
عکس امان‌الله خان که توسط پدرش امیر حبیب‌الله خان گرفته شده

میلادی است. اما کشفیات جدید نشان داد که قدمت نقاشی رنگ و روغن به حدود ۱۵ قرن پیش و آثار به‌جای‌مانده در بامیان باز می‌گردد (نویسنده).

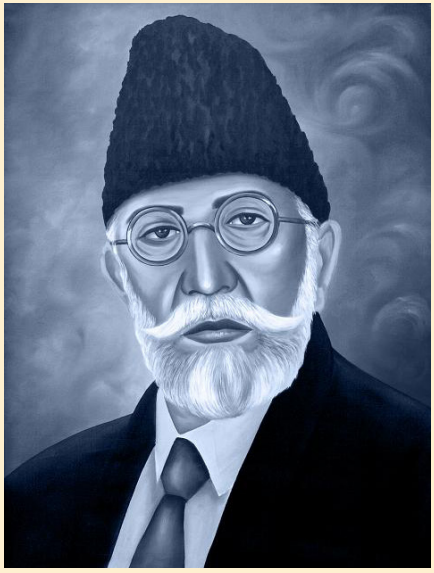
۴- تارنمای بی‌بی‌سی ۲۰ آوریل ۲۰۱۲ - ۰۱ اردیبهشت ۱۳۹۱ علی کریمی



تصویر بالا راست:
اولین موتر در افغانستان

تصویر بالا چپ:
فیض محمد کاتب هزاره (پدر تاریخ نگاری افغانستان)

تصویر پایین:
محمود طرزی پدر ژور نالیزم افغانستان



فیض محمد کاتب، مورخ و واقعه‌نگار دربار حبیب‌الله‌خان، در جلد چهار «سراج التواریخ» می‌گوید در اوایل سال ۱۹۰۹ میلادی امیر حبیب‌الله‌خان که به قول او به «لهو و لعب و سیر و شکار و ترک کار» مصروف بود، از هندوستان «هزاران روپیه» را وسایل عکاسی خریداری کرده و قسمتی از ضلع شمالی ارگ شاهی را به استدیوی عکاسی تبدیل کرد.

امیر گروهی از درباریان را با فنون عکاسی آشنا کرد تا کار شستن و روتوش عکس‌ها را انجام بدهند. این شاگردان بیشتر از اعضای دربار بودند: میر حسام‌الدین رسام، از سادات غزنی، نقاش معروف دربار که نقاشی دیواری می‌کشید، همراه با دو برادرش میر عبدالرئوف و سیدجواد و نیز دو غلام‌بچه‌ی دربار به نام‌های امان‌بیگ شغنانی و محمدایوب‌خان ایلخانی هزاره از اولین کسانی بودند که با فنون عکاسی آشنا شدند.

امیر حبیب‌الله و شاگردانش ابتدا عکس شهزاده‌گان، سرداران، و اعیان را می‌گرفتند و آنها را به صاحبان عکس فروخته و درآمد آن‌را صرف یتیم‌خانه‌ای می‌کرد که در سال ۱۹۱۱ تاسیس کرده بود. به نوشته‌ی فیض‌محمد کاتب، امیر حبیب‌الله از این طریق، هفتادهزار روپیه برای یتیم‌خانه جمع کرد. البته امیرحبیب‌الله‌خان یگانه شاه عکاس نبود، در ایران نیز ناصرالدین‌شاه قاجار که عکاسی را در کشورش گسترش داد، خود عکاس بود.

اولین عکس‌ها در روزنامه‌های افغانستان

محمود طرزی در سال ۱۹۱۱ میلادی روزنامه‌ای را به نام «سراج‌الا خبار» بنیان‌گذاری کرد. برهمین اساس او پدر ژورنالیزم افغانستان شناخته می‌شود.

این روزنامه در اوایل به روش «لیتوگرافی» چاپ می‌شد که امکان چاپ عکس را نداشت. اما در سال دوم نشراتی روزنامه از ماشین چاپ جدیدی استفاده کرد که به روش

«تیپوگرافی» بود و امکان چاپ عکس را نیز داشت.

امیر حبیب‌الله‌خان اکثر عکس‌هایی را که خود می‌گرفت در این جریده‌ی دولتی چاپ می‌کرد.

اولین مسابقه‌ی عکاسی

گفته می‌شود همزمان با استدیوی عکاسی که در قصر سلطنتی در کابل ایجاد شده بود، یک عکاس هندی نیز در شهر کابل، عکاسخانه‌ای باز کرده بود و از مردم عادی عکس می‌گرفت. اگرچه این موضوع را کاتب در «سراج‌التواریخ» ذکر نکرده است. ولی می‌توان حدس زد که پس از چند سال احتمالاً افراد بیشتری غیر از خود امیر، صاحب دوربین شده بودند. چون در سال دوم روزنامه «سراج‌الاخبار» در سال (۱۹۱۲) یک مسابقه‌ی عکاسی برگزار شده بود.

عکس‌های کاندید شده در مسابقه ا کثراً از درباریان آن وقت بود. نتیجه‌ی مسابقه در شماره‌ی دوم با چاپ دو عکس برنده اعلام شد. اولی عکسی است از باغ استالف در شمال کابل که توسط معین‌السلطنه سردار عنایت‌الله‌خان گرفته شده بود و دیگری عکسی از باغ سردار غلام حیدرخان در جلال آباد که توسط محمد شریف‌خان «غلام‌بچه‌ی خاص حضور اعلاحضرت همایونی» گرفته شده بود. در این مسابقه هر دو عکس «درجه‌ی اول» اعلام شده‌اند.

عکس دومی از باغ سردار غلام‌حیدرخان از جلال‌آباد ولایت ننگرهار همیشه بهار بود که توسط محمدشریف‌خان، غلام‌بچه‌ی خاص امیر حبیب‌الله‌خان گرفته شده بود. در مسابقه هر دو عکس برنده‌ی «مقام اول» اعلام شد. هر دو باغ از تفریح‌گاه‌های مردم در کابل و جلال‌آباد بودند که به نمای زیبا و درختان کهنسال معروف هستند.

اولین عکس‌ها از زنان

امیر حبیب‌الله‌خان زنان زیادی داشت و دوست نداشت که از زنانش عکاسان دیگری عکس بگیرند و همیشه خودش کمره به دست می‌گرفت و از زنانش عکاسی می‌کرد.

عکسی که منجر به کشف یک شهر باستانی شد

از دیگر شاهان افغان که به عکاسی علاقه‌ی زیادی داشته است، ظاهرشاه است که نه تنها در عکاسی بلکه ذوق خوبی در دیگر هنرها نیز داشت. عکسی که او از یک مجسمه‌ی شکسته در یکی از سفرهایش در شمال افغانستان گرفت، باعث شد هیات باستان‌شناسی فرانسه در افغانستان شهر یونانی ـ باختری «آی خانم» را کشف کنند که سال‌ها در پی آن

به کاوشگری مشغول بودند.

ظاهرشاه، در سفری که به ولایت تخار در شمال افغانستان داشت، عکسی از یک مجسه گرفت که بعدها معلوم شد این تصویر مربوط به مجسمه‌ای از شهر گمشده‌ی خانم است. باستان‌شناسان فرانسوی در سال ۱۹۶۴میلادی پس از دیدن این عکس کاوش‌های علمی خود را در منطقه آغاز کردند که در نتیجه‌ی آن یکی از شهرهای بزرگ جهان باستان کشف شد. شهر آی‌خانم جهت حفاظت راه‌های شمال شرقی و راه‌های آبی که به باکتریا (بلخ) وصل می‌شد، ساخته شده بود.

این شهر تاریخی در ولسوالی دشت قلعه ولایت تخار در بیش از صد متری شمال مجرای رودخانه‌ی کوکچه و دو کیلومتری جنوب شرق رودخانه‌ی پنج (دریای آمو) قرار دارد.

نخستین عکس از یک قتل سیاسی

از صحنه‌ای که نادرشاه به دست عبدالخالق به قتل می‌رسد، عکسی گرفته شده است که اولین عکس از یک قتل سیاسی در جهان محسوب می‌شود. این عکس بدون شک توسط یک عکاس افغانستانی گرفته شده است. عکاس آن را به انگلستان فرستاده و روزنامه‌های انگلیسی آن عکس را با هیاهوی زیاد به چاپ رساندند.

روزنامه‌ی «اخبار مصور لندن» نوشته است که هنوز هیچ عکسی از لحظه‌ی قتل یک رهبر سیاسی گرفته نشده است و این عکس در نوع خود «منحصربه‌فرد» است. فقط از زمانی که در مادرید به کالسکه‌ی شاه و ملکه‌ی اسپانیا یک بمب دستی انداخته شد، عکسی وجود دارد که در سال ۱۹۰۶ در روزنامه‌ها به صورت وسیع منتشر شد.

اولین نمایشگاه عکاسی

نصرالله پیک در سال‌های جنگ داخلی در کابل (۱۹۹۲-۱۹۹۵) یک نمایشگاه عکس از زندگی مردم کابل در گرماگرم جنگ راه اندازی کرد. [۵]

کمره فوری

در زمان سلطنت طولانی ظاهرشاه، غیر از خود شاه دو عکاس دیگر نیز در افغانستان بودند که هر دو بیشتر برای حکومت کار می‌کردند. یکی صاحب‌داد، عکاس رسمی امان‌الله‌خان بود که از طرف وی به لندن فرستاده شده بود تا فن عکاسی را بیاموزد و دیگری مامور محمدشاه.

اما آن‌چه که در دوره‌ی ظاهر شاه اهمیت دارد ظهور دوربین‌های صندوقی چوبی است

۵- http://www.bbc.co.uk/persian/afghanistan/۱۲۰۴۱۹/۰۴/۲۰۱۲_۱۰۹_photography_history_in_afghanistan.shtml

تصویر صفحه روبرو بالا: روز نامه سراج الاخبار

تصویر صفحه روبرو پایین: آی خانم (ماه بانو)

تصویر بالا: اولین عکس از یک قتل سیاسی (لحظه ی ترور نادرشاه، پادشاه افغانستان که توسط یک عکاس افغانستانی گرفته شده است)

که در افغانستان به «کمره فوری» شهرت دارد که باعث گسترش بی‌سابقه‌ی عکاسی در افغانستان شد.

این دوربین‌ها بسیار ارزان و ساده بودند که روی سه‌پایه قرار می‌گرفتند. لنز آن در یک صندوق چوبی قرار داشت و می‌توانست بر روی کاغذ، عکس‌های سیاه‌وسفید را در چند دقیقه چاپ کند.

احتمال این وجود دارد که این دوربین‌ها از هند به افغانستان آمده باشند، ولی برخی نیز گفته‌اند که برای اولین بار یک تاجر یهودی یکی از این دوربین‌ها را از خارج به افغانستان آورد و شخصی بنام «افندی» که عکاس مشهور و از شاگردان مأمور محمدشاه بود، به تقلید از آن، تعداد زیادی از این نوع دوربین ساخت.

کمره فوری که هنوز تعدادی از آن در کابل و ولایت‌های افغانستان یافت می‌شود، در واقع یک کمره‌ی خیابانی است که عکاسان در کنار خیابان گذاشته و از مردم عکس می‌گیرند. این کمره‌ها، جادوی عکاسی را از قصرها و دربارهای سلطنتی به درون مردم آوردند.

فراگیری این نوع کمره در اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ اتفاق افتاد، زمانی‌که دولت تصمیم گرفت تا شناسنامه (تذکره) را با عکس صادر کند. پیش از آن تذکره‌ها بدون عکس و فقط با نشان انگشت صادر می‌شد.

به این منظور دولت، آقای افندی را که تا آن زمان بیشتر در عکاسخانه سعادت، در جاده میوند مشغول بود، استخدام کرد تا گروهی را جهت کار با کمره فوری آموزش دهد و آنان با مأمورین توزیع شناسنامه به ولایت‌ها سفر کنند.

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پروژه‌های توسعه‌ای دولت به کمک شوروی و ایالات متحده گسترش یافت و افغانستان با ساخت شاهراه‌ها، فرودگاه‌ها و قرار گرفتن در مسیر سفرهای اروپایی دروازه‌هایش به سوی دنیای نو باز شد.

کمره فوری همچنان تا اواخر حکومت طالبان وسیله‌ی مسلط عکاسی عمومی به شمار می‌رفت که در خیابان‌های شهر می‌شد همیشه تعدادی از آنها را یافت.

جادوی چشم

ظهور این تکنالوژی نوین، به‌خصوص در قریه‌ها و ولایات افغانستان یک اتفاق بسیار عجیب بود. به عنوان مثال، در قندهار یک سید (احتمالاً از شاگردان افندی) اولین کسی بود که در این شهر با کمره فوری‌اش عکاسی را رواج داد.

مردم قندهار شایعاتی را درباره‌ی این عکاس و دستگاه جادویی‌اش پخش کردند. از جمله این‌که، سید سحر و جادو بلد است، از او باید در حذر بود چون او می‌تواند با چشم‌هایش

تصویر بالا:
نقاشی شاه امان‌الله خان

تصویر پایین:
امیرحبیب‌الله خان کلکانی با جمع همسنگرانش

عکس آدم را بگیرد. سال‌ها وقت گرفت تا قندهاری‌ها به عکس گرفتن عادت کردند.

امیر امان‌الله‌خان

پس از قتل امیر حبیب‌الله‌خان پسرش امیر امان‌الله‌خان در سال ۱۹۱۹ میلادی به پادشاهی رسید. در زمان حکومت امان‌الله‌خان هنر عکاسی در افغانستان جای بیشتری باز کرد. او هم مانند پدرش در توسعه و پیشرفت عکاسی در افغانستان توجه زیاد داشت. عکس و عکاسی برای شاه امان‌الله‌خان خیلی با ارزش بود و برای این هنر مستند وتاریخ‌ساز ارزش خاص قایل بود و به دیده‌ی قدر می‌نگریست.

شاه امان‌الله‌خان خودش عکاسی نمی‌کرد. او در سفر اروپائی‌اش در سال ۱۹۲۷ میلادی، چندین پایه کمره و وسائل عکاسی را از شهر درسدن آلمان با خود به افغانستان آورد تا باعث تشویق و انکشاف هرچه بیشتر این هنر با ارزش شود.

امیرحبیب‌الله‌خان کلکانی

در دوره‌ی حکومت حبیب‌الله کلکانی (۱۹۲۹م)، کشمکش‌های سیاسی و نظامی زیاد بود اما عکاسان به حالت عادی فعالیت داشتند و عکس‌های مستند و یادگاری می‌گرفتند.

سردار محمد نادرشاه

نادرخان (۱۹۲۹-۱۹۳۳م) از آن جهت در تاریخ عکاسی مشهور است که صحنه‌ی قتلش توسط عبدالخالق، متعلم مکتب نجات، در ارگ شاهی باعث شد اولین عکس از یک قتل سیاسی درجهان آفریده‌شود.

محمد ظاهرشاه

محمد ظاهرشاه (۱۹۳۳-۱۹۷۳) بعد از ترور پدرش محمد نادرشاه به حکومت رسید و مدت چهل سال پادشاهی نمود.

ظاهرشاه علاقمندی خاص به عکاسی، نقاشی، موسیقی و سایر هنرها داشت. خودش عکس می‌گرفت از عکس‌های آثار باستانی و تاریخی گرفته تا طبیعت و یادگاری و نیز ابسترک.

دوره‌ی ظاهرشاه، دوره‌ی امنیت و آرامش در افغانستان بود. به همین جهت رفت‌وآمد جهانگردان، عکاسان و فلمبرداران خارجی در این دوره زیاد بود. با آمدن جهانگردان و عکاسان، کمره‌های عکاسی آنالوگ که در آن از فلم (نگاتیف) استفاده می‌شد، در عکاسخانه‌های شهر کابل زیاد شد. عکاسخانه‌های شهر کابل برعلاوه‌ی عکس‌های رسمی که برای اسناد استفاده می‌شد، عکس‌های هنری و یادگاری هم می‌گرفتند.

تصویر بالا:
سردار محمد نادر شاه

تصویر پایین:
محمد ظاهر شاه

رشد استفاده از عکس در نشریات افغانستان

در زمان حکومت ظاهرشاه تعدادی روزنامه، هفته‌نامه، ماه‌نامه و فصل‌نامه به چاپ می‌رسید که در آن از عکس استفاده می‌شد، اما نام عکاسانی که در این نشریات عکاسی می‌کردند، ذکر نشده است.

پایین چپ:
مجله ژوندون در سال ۱۳۵۰

پایین راست:
مجله پشتون ژغ در سال ۱۳۵۰

صفحه روبرو:
استفاده از عکس در یک صفحه میانی مجله

شاها نه ذات اوعلیا حضرته معظمه ملکه له خیره سره وطن ته ر اور سیدل

شاهانه ذات دشاهی ارگ په جومات کی د کوچنی اختر لمونخ ادا کړ

محصلان صنف چهار پوهنځی ادبیات علوم بشری به اسا سس پروگرام مرتبه از تاریخ ۱۱ ـ ۲۱ حمل بمنظور سیر علمی سفری به ولایات غزنی، قندهار وهرات کردند. آنها در این سفر از آثار تاریخی ولایات متذکره دیدن کردند بخصوص آثار دورهٔ تیموریان هرات را دلچسپ خواندند عکس محصلان جوانان فاکولته ادبیات را قبل از حرکت با معاون آن فاکولته نشان میدهد.

شماره ۵

اعلیحضرت معظم همایونی وعلیاحضرت ملکه معظمه پس از مسافرت در بعضی از ولایات کشور مع الخیر بکابل مواصلت فرمودند.

حرفهایی در بارهٔ موسیقی و نگاهی مختصر بر کنسرت دیودر کابل نداری

سردار محمد داود خان

داودخان (۱۹۷۳-۱۹۷۸) هنر، فرهنگ، عکاسی و ورزش را دوست داشت. او در سال ۱۳۵۶ هجری شمسی دستگاه تلویزیون و وسائل آن‌را از کشور جاپان وارد افغانستان کرد.

در دوره حکومت او، تعدادی از جوانان به منظور فراگیری فلمبرداری، عکاسی، گویندگی، دیکوریشن، گریم، مکیاژ و تخنیک تلویزیون به کشورهای جاپان، ایران و بلغاریا فرستاده شدند.

اولین استاد فوتوژورنالیسم

آنچه از منابع موجود به نظر می‌رسد عبدالحمید فیاض اولین استاد فوتوژورنالیسم به معنای آکادمیک آن است که در دانشگاه کابل تدریس می‌کرد. او همچنین نویسنده‌ی کتابی در همین زمینه است با عنوان: «اساسات فوتوژورنالیسم».[۶]

عکاسخانه‌های کابل

عکاسخانه‌های کابل در این دوره، به دنبال ایجاد تنوع در کارهای عکاسی و استفاده از ظرافت‌های هنری برای ایجاد جذابیت بیشتر در بازار کارشان بودند. مثلاً با تأثیر از فیلم‌های کاوبائی[۷] که در آن دوره بیننده زیاد داشت، جوانان لباس‌های کاوبائی که شامل کلاه شپو، جمپر جیر شملک‌دار و یا جمپر چرمی، موزه‌ی چرمی، عینک و قمه‌ی دو لبه (که در عکاسخانه موجود بود) می‌پوشیدند و عکس می‌گرفتند. و یا دو نفر باهم دو جوره لباس را می‌پوشیدند و در داخل استدیو مقابل هم ایستاده می‌شدند و در حالت تعرض و دفاع، یک صحنه‌ی هیجانی را ثبت می‌کردند.

نشریات و عکس در دوره داودخان

در این دوره کمره‌های عکاسی بیش‌ازپیش در دسترس علاقمندان عکاسی بود. عکس و عکاسی خوب جا افتاده بود و عکاسخانه‌ها در کابل زیاد شده بودند.

۶- یک نسخه از کتاب مذکور که احتمالاً نسخه‌ی اصل قبل از چاپ می باشد، در مرکز معلومات افغانستان در دانشگاه کابل (ACKU) موجود است.

http://catalog.acku.edu.af/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=۴۴۳۳

۷- Cowboy

تصویر بالا راست:
سردار محمد داود خان

تصویر بالا چپ:
عبدالحمید فیاض استاد فوتو ژور نالیزم پوهنتون کابل

تصویر پایین:
مجله ژوندون در سال ۱۳۵۳

بناغلی محمد داؤد رئیس جمهور بایکعده مدعوین درد عوت شام ۲۷دلوکه درهوتل انتر کانتی نتنـــل برگذار فرموده بودند .

رهبرانقلابیو موسس‌جمهوریت بناغلی محمد داؤد رئیس‌جمهور منتخب با همســـر محترمه شان میرمن زینب‌داؤدموقعیکه تالار لویه جرگـه را ترک میکویند ، به استقبـال

رئیس دولت وصدر اعظم
معین وزارت خارجه پولند راپذیرفتند

متن بیانیه وزیر معادن وصنایع به مناسبت روز بین المللی کارگر

روز بین المللی کار گردد اخل
فابریکات ومحل کار کارگران تحلیل گردید

رهبر انقلاب مؤسس جمهوریت بناغلی محمد داؤد به حیث اول رئیس جمهور افغانستان به اتفاق آراء ازطرف اعضای لویه جرگـه انتخاب شدند .

های رهنمای خانواده، درپهلوی سایرفعالیت های خود، به کمک چنین فامیل هایی بردازند.

دکتورسراج پیرامون انجمن رهنمای خانواده درافغانستان گفت :

- موسسات رهنمای خانواده ممالک مختلف به چند حوزهٔ بین المللی مربوط است، که افغانستان ، شامل حوزهٔ (میانه‌شرق میانه وشمال افریقا) می باشد .

وی افزود :

- کلینیک های انجمن رهنمای خانواده و حمایه طفل ومادر که برای تداوی و کمـک خانواده هاومادران فعالیت می کنند، در کابل وولایات وجود دارند. چنانچه نه‌کلینیک انجمن رهنمای خانواده در زایشگاه ، نسا یعنـی ، خیرخانه ، میرویس میدان، علاوالدین، جادهٔ میوند ، شاه شهید ، بی‌بی‌مهرو وشفا خـانه مرکزی درکابل فعال می‌باشند. همچنان‌کلینیک های این انجمن در شیوکی، لوگر، میربچه‌کوت ،پروان، بغلان، قندز، مزار شریف ، هرات لشکرگاه، کندهار، غزنی وننگرهار نیز فعالیت می کنند، که درهریک ازاین‌کلینیک ها، دکتور نرس، قابله وخانم های مبلغ برای رهنمای خانواده ها، وجود دارند ...

گوشه یی از یک کلینیک انجمن رهنمای خانواده

مادران برای طرز تغذی، حفظ‌الصحهٔ نگهداری وپرورش طفـل ، رهنمایی میشوند

شمارهٔ ۲۱ صفحه۱۷

بنا غلی محمد داؤد رئیس‌جمهور ، در ضیا فتی که‌به‌افتخار اعضای اولین لویـه‌جرگه رولت‌جمهوری شب ۲۷ داؤ در هوتل انتر کانتی‌نتنـال‌ترتیب داده بودند، باهر یاندا نیا یندهان ملت صحبت‌فرمودند .

درین عکس باموسس‌جمهوریت جهـاد نـــن از نمایندگان‌وهنر مندان را دیو افغانستان‌دیده میشوند .

تصویر بالا راست:
راهپیمائی محصلین کابل در
سال ۱۳۵۷

تصویر بالا چپ:
مجله ژوندون در سال ۱۳۵۷

تصویر پایین:
حفیظ‌الله امین

عکاسی در زمان رژیم‌های کمونیستی

در دوران حکومت ۱۶ ماهه‌ی نورمحمد تره‌کی (۱۹۷۸-۱۹۷۹) عکاسی خبری، مستند، هنری و یادگاری در تاریخ عکاسی افغانستان، جای زیادتری باز کرد.

عکاسان و فلمبرداران از راهپیمائی و شعارهای انقلابی لحظات و صحنه‌ها را ثبت می‌کردند که عکس‌هایشان در روزنامه‌ها، هفته‌نامه‌ها و ماه‌نامه‌ها چاپ می‌شد و فلم‌هایشان از طریق تلویزیون ملی در کابل و ولایات به نشر می‌رسید.

از سوی دیگر در آن زمان بورسیه‌های تحصیلی شوروی زیاد بود. افراد هم می‌توانستند برای دوره‌های کوتاه‌مدت یا بلندمدت به تفریح بروند، که اغلب بعد از بازگشت در جمع سوغاتی‌هایشان کمره عکاسی حتمی بود. از ۳ و ۴ کمپنی روسی که کمره تولید می‌کردند، کمپنی زینت سرسبد همه‌ی کمره‌های روسی آن زمان بود که از آماتورها گرفته تا عکاسان خبری و مستند از آن استفاده می‌کردند. تعداد نشریه‌ها زیاد شده بود و استفاده از عکس هم به صورت وسیع انجام می‌شد. اگرچه در این دروه هم، همچنان عکس‌ها بدون ذکر نام عکاس چاپ می‌شدند. [۸]

۸- مقاله نشر ناشده «تاریخچه‌ی عکاسی افغانستان»، نجیب‌الله مسافر

عکاسی استدیو و عکس فوری

در استدیو عکس سیاه‌وسفید می‌گرفتند که بعد از ۲۴ ساعت به مشتری داده می‌شد. همچنین عکس فوری سیاه‌وسفید توسط کمره‌های صندوقچه‌ای که در پیاده‌روهای پر ازدحام شهر کابل و ولایات افغانستان عکس می‌گرفتند در عرض ۱۵ تا ۲۰ دقیقه عکس را به مشتری تحویل می‌دادند.

تصویر بالا:
کمره فوری صندوقچه ی

عکاسی خبری و مستند

عکاسان خبری و مستند دولتی معمولاً از جلسات و افتتاحیه‌ها برای نشریات چاپی عکاسی می‌کردند، اما عکاسان آزاد خبری و مستند فعالیت چشمگیری نداشتند.

در زمان حکومت ببرک کارمل (۱۹۸۰-۱۹۸۶) بورسیه‌های تحصیلی و دوره‌های آموزشی کوتاه‌مدت و درازمدت زیاد شد. همچنین سفرهای کوتاه‌مدت تفریحی برای اعضای حزب و بعضی کارمندان دولتی راه‌اندازی می‌شد. این رفت‌وآمدها و آوردن کمره‌های زیاد برای فروش، بازار کمره‌فروشی را در کابل و ولایات پررنگ‌تر از گذشته‌ها ساخت، که اکثر خانواده‌های علاقمند به عکس و عکاسی می‌توانستند با پول کم صاحب کمره‌ی عکاسی شوند.

در دوره‌ی حکومت ببرک کارمل، انواع هنرها رشد خوبی داشت. مخصوصاً نمایشگاه‌های زیاد نقاشی، خطاطی، گرافیک و مینیاتور در شهر کابل و ولایات دایر می‌شد.

تصویر وسط:
ببرک کارمل

تصویر پایین:
داکتر نجیب‌الله

درج نام عکاس

در این دوره، یکی از تحولات مهم در عکاسی افغانستان، درج نام عکاس در مجلات و نشریات است.

نگاتیف رنگی

برای اولین بار و به مقدار وسیع، رول‌های نگاتیف رنگی از طریق دانشجویانی که در روسیه درس می‌خواندند وارد افغانستان شد. البته پیش از این و در زمان حکومت ظاهرشاه، سردار محمد داود، نور محمد تره‌کی، حفیظ‌الله امین و ببرک کارمل هم نگاتیف رنگی وجود داشت، اما به دلیل قیمت بالای آن، تنها دولت‌مداران، تاجران و افراد پولدار می‌توانستند از این رول‌فلم‌ها استفاده کنند. بعضی از نشریات و مجله‌های پولدار هم از این نوع نگاتیف‌ها استفاده می‌کردند. این نوع نگاتیف‌ها در بازار کابل نبود و اشخاص متمول در سفرهای

تصویر بالا:
دهمزنگ کابل، آثاری از جنگ های داخل افغانستان، عکاس: نجیب الله مسافر

تصویر صفحه روبرو بالا:
نمونه آثار عکاسی استاد فیاض استاد فوتو ژور نالیزم دانشگاه کابل در سال ۱۳۶۷ هجری شمسی

تصویر صفحه روبرو وسط:
نمونه عکسهای مستند عکاسان افغان در سال ۱۳۶۷ هجری شمسی

تصویر صفحه روبرو پایین:
نمونه آثار عکاسی، عکاسان افغان در سال ۱۳۶۷ هجری شمسی

خارجی خود آن را با خود می‌آورند. [۹]

در دوران حکومت داکتر نجیب‌الله یک مجله‌ی رنگی به نام «افغانستان امروز» به چاپ می‌رسید که هر دو صفحات پشتی و بعضی از صفحات داخلی‌اش رنگی بود. این مجله اولین مجله‌ی رنگی بود که با مطالب و تصاویر رنگی با کیفیت خوب به چاپ می‌رسید و علاقمندان زیادی داشت.

در این دوره، شست فیلم و چاپ عکس رنگی فقط در عکاسخانه‌های شهر کابل انجام می‌شد اما در دیگر ولایات این امکانات تخنیکی وجود نداشت. چاپ عکس‌های رنگی هم چندان حرفه‌ای نبود. کار چاپ عکس با ماشین‌های دستی انلارجر انجام می‌شد که معمولاً کار سخت و نیازمند مهارت بالا بود و معمولاً ضایعات قابل‌توجهی داشت.

۹- نجیب الله مسافر، تجربیات و مشاهدات شخصی

منابع و مآخذ:

نجیب الله، مسافر، یادداشت‌های چاپ نشده با عنوان «تاریخچه‌ی عکاسی افغانستان»

ایسنا، خبرگزاری دانشجویان ایران، چهارشنبه ۲۰ فروردین ۱۳۹۳

تارنمای بی‌بی‌سی، علی کریمی، ۲۰ آوریل ۲۰۱۲ - ۰۱ اردیبهشت ۱۳۹۱

بی‌بی‌سی؛ ۰۷ فوریه ۲۰۱۴ - ۱۸ بهمن ۱۳۹۲

Bateman, Thomas, Snell, Scott A, Management: Competing in new era, McGraw-.Hill Companies, Fifth Edition, New York, 2002

http://www.bbc.co.uk/persian/topics/pictures

https://www.tribunezamaneh.com/archives/50950

www.Afghan Box Camera Project.htm

.www.isna.ir

http://www.bbc.co.uk/persian/afghanistan

http://www.bbc.co.uk/persian/l09_ _120419 /04 /afghanistan/2012 photography_history_in_afghanistan.shtml

نگاهی به نقش سلطان عبدالحمید دوم عثمانی در پیشبرد عکاسی، و بررسی آلبوم‌های اهدایی او به کتابخانه‌ی کنگره‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا و موزه‌ی بریتانیا

مهدی صادقی

چکیده

ورود و گسترش عکاسی در امپراطوری عثمانی به نظر همزمان و هم‌پایه با ایران صورت گرفته است. با توجه به این‌که کشور ایران و امپراطوری عثمانی، مسلمان، همسایه و به لحاظ فرهنگی دارای وجوه اشترک زیادی بوده‌اند، بررسی رخدادهای عکاسی اعم از ورود، شکل‌گیری، توسعه و پیشرفت در امپراطوری عثمانی دارای اهمیت دوچندان است. انجام این پژوهش از آنجا مهم می‌نماید که عکاسی کشور عثمانی (ترکیه) با حمایت سلطان عبدالحمید دوم مشابهت‌های بسیاری به عکاسی در دوران ناصرالدین‌شاه قاجار دارد. پژوهش حاضر به بررسی نقش عبدالحمید دوم عثمانی در گسترش عکاسی در امپراطوری عثمانی پرداخته و بر مسائلی چون نقش او در پیشبرد عکاسی در امپراطوری متمرکز است. همچنین آلبوم‌های اهدایی عبدالحمید دوم به کتابخانه‌ی کنگره‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا و موزه‌ی بریتانیا بررسی می‌شوند. پژوهش پیش رو نشان می‌دهد که سلطان عبدالحمید نقشی اساسی در ترویج عکاسی و استفاده از آن به عنوان یک رسانه در خدمت امپراطوری و شخص سلطان داشته است.

این پژوهش، توصیفی و عمدتاً کمّی است، متغیرهای مورد نظر برای کار پژوهش، دیدگاه سلطان عبدالحمید دوم، و آلبوم‌های اهدایی او به کتابخانه‌ی کنگره‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا و موزه‌ی بریتانیا است.

تصویر بالا (شماره ۱)
قایق در ونیز
کارلو نایا، ۱۸۷۰

عثمانی‌ها از اختراع عکاسی آگاه می‌شوند

در بیست‌وهشت اکتبر ۱۸۳۹ «تقویم وقایع»، روزنامه‌ای که به زبان‌های ترکی، عربی، فرانسه، یونانی و ارمنی در استانبول چاپ می‌شد خبر ذیل را اعلام کرد:

«این ترجمه‌ی گزارشی است از روزنامه‌ای اروپایی: همگان آگاه‌اند که در سال‌های اخیر موتورهای بخار که روی ریل حرکت می‌کنند تولید شده‌اند. در حوزه‌ای دیگر، مردی شریف، اندیشه‌هایش را بر هنر منحصربه‌فردی که اثر شگفت‌انگیزی چون آینه دارد متمرکز کرده است. یک فرانسوی با استعداد، داگر، تصویر منعکس‌شده‌ی اشیاء در نور آفتاب را با ترفندهای مختلف هنری و علمی ثبت کرده است. این پیشرفت علمی خارق‌العاده حاصل بیست‌سال تلاش است. این اختراع، موفقیتی عظیم بوده و تحسین جهانیان را به همراه داشته است.» (**Ozendes**، ۲۰۱۳: ۱۵)

تصویر بالا (شماره ۲)
سلطان عبدالحمید دوم

عکاسی از همان ابتدای ظهورش در امپراطوری عثمانی حضور داشت. خبر اختراع لویی داگر در سال ۱۸۳۹ برای نخستین‌بار در روزنامه‌ی تقویم وقایع چاپ شد و به دنبال آن سیل عکاسان به عثمانی سرازیر شدند تا از این امپراطوری و بناهای مهم آن عکس‌برداری کنند. در سال ۱۸۴۵ میلادی، کارلو نایای ایتالیایی اولین استودیو عکس استانبول را در شهر پرا باز کرد که در آن‌جا هم تجهیزات عکاسی می‌فروخت و هم عکاسی را آموزش می‌داد (تصویر ۱). اختراع روش کلودیون در اوایل دهه‌ی ۱۸۵۰ میلادی توسط فردیک اسکات آرچر (که از صفحه‌های شیشه‌ای به جای صفحه‌های فلزی داگر استفاده می‌کرد) عکاسی را ساده‌تر و ارزان‌تر کرد و گسترش آن را سرعت بخشید.(**Greene**، ۲۰۱۱)

نقش عبدالحمید دوم در گسترش عکاسی

سلطان عبدالحمید دوم (۱۹۱۸-۱۸۴۲، سلطنت:۱۹۰۹-۱۸۷۶) بعد از مراد پنجم (۱۹۰۴-۱۸۴۰، سلطنت: تا ماه می و آگوست ۱۸۷۶) به سلطنت رسید که تنها سه‌ماه پس از عبدالعزیز حکومت کرده بود. (**Ozendes**، ۲۰۱۳ ۳۲)

در دوران سلطنت عبدالحمید دوم بر امپراطوری عثمانی، عکاسی کاربرد عملی‌تر و مستندنگارانه‌تری پیدا کرد. سلطان علاقه‌ی شدیدی به عکاسی داشت و حتی قبل رسیدن به تاج‌وتخت با زیرکی در پی کاربردهای احتمالی عکاسی بود. (**Waley**، ۱۹۹۱)

گرایش عبدالحمید به عکاسی نیز بیانگر شخصیت دوگانه‌ی اوست. عکاسی یکی از چندین اختراع اروپایی بود که عبدالحمید را مجذوب خود کرده بود. در واقع سلطان چنان عاشق عکس بود که مجموعه‌ای بیش از سی‌هزار عکس را در کاخ ییلدیز نگهداری می‌کرد. برخی از آنها در قاب‌های نقره‌ای الماس‌نشان نگهداری می‌شدند، اما بیشترشان در آلبوم‌هایی چسبانده شده بودند که در کتابخانه نگهداری می‌شدند و او بسیار به آن‌ها رجوع می‌کرد. عکاسان مورد علاقه‌ی او علی‌رضا ـ عکاسِ ارشدِ وزارت جنگ و آکادمی مهندسی ـ و عبدالله فرزز (برادران عبدالله) بودند. برادران عبدالله یک شرکت ارمنی در خیابان گرند رو د پرا ، خیابان اصلی بخش اروپایی قسطنطنیه، شماره‌ی ۴۲۵ دایر کرده و از سال ۱۸۷۶ عکاسِ درباری سلطان بودند. (تصویر۲)

این شوق عبدالحمید (و جانشینانش) نسبت به عکاسی بود که رشدِ آن را در امپراطوری تسریع کرد. نارضایتی نسبت به بازنماییِ به‌شدت واقع‌گرایانه پیکرهای انسانی که عکاسی امکانش را فراهم آورده بود، غالباً از سوی طبقات پایین جامعه و عالمان دینی ابراز می‌شد. طبقات بالاتر، به پیروی از الگوی سلطان، حامیان پروپاقرص استودیوهای عکاسی استانبول بودند که گردانندگان آن‌ها معمولاً عثمانی‌های غیرمسلمان بودند. بسیاری از عکاسان، مسیحیانِ ارمنی، سوری و یونانی بودند که خانواده‌های‌شان در رشته‌های مرتبط با فن‌آوری عکاسی، مانند فلزکاری و داروسازی، پیش‌زمینه داشتند. قرابت‌های فرهنگی و زبانی با اروپای غربی (به علاوه نداشتن منع مذهبی عکاسی) این گروه‌ها را برای پذیرش حرفه‌ی عکاسی آماده‌تر می‌کرد. دست‌اندرکاران مسلمانِ عکاسی عموماً فارغ‌التحصیلان مدرسه‌های

نظامی بودند که با عکاسی از صحنه‌های مانورهای نظامی کاربردی عملی برای عکاسی پیدا کرده بودند. (**Greene**، ۲۰۱۱)

ولی عکس فقط یک تفریح ساده برای سلطان نبود. او بیش از هر حاکم دیگری از عکاسی به عنوان یک ابزار و سلاح استفاده می‌کرد. (**Mansel**، ۱۹۸۹) سلطان به علم چهره‌شناسی سنتی، که از طریق آن می‌شد به ویژگی‌های شخصیتی بر اساس خصوصیات فیزیکی پی‌برد، علاقه‌مند بود. او با بررسی عکس‌ها، از آن‌ها برای انتخاب دانشجویان مدرسه‌های نظامی نیز استفاده می‌کرد. (**Waley**، ۱۹۹۱)

او در سال ۱۸۴۴ به رئیس پلیس امپراطوری دستور داد تا همه‌ی زندانیانِ زندان‌های استانبول را بیرون آورده و از آن‌ها عکس‌برداری کند. بدین ترتیب پرتره‌های تمام‌قد زندانیان، چه تکی و چه در گروه‌های سه‌نفری، گرفته شد و در آلبوم‌هایی چیده شد که نام زندانیان، جرم و مدت محکومیت‌شان در زیر عکس‌شان نوشته شده بود. در سال ۱۹۰۱، در بیست‌وپنجمین سالگرد پادشاهی سلطان عبدالحمید، او از این آلبوم‌ها استفاده کرد تا تصمیم بگیرد کدام زندانیان لایق بخشش هستند. این آلبوم‌ها با تصویرهایی از مردمی با پیشینه‌های گوناگون، منبعی است غنی از شیوه‌های مختلف پوشش در آن دوره. (تصویر۳) (**Ozendes**، ۲۰۱۳. ۳۲)

عکاسان از آلبانی گرفته تا بین‌النهرین، به سراسر امپراطوری فرستاده می‌شدند، تا سلطان ـ که به‌ندرت قصرش را ترک می‌کرد، چه رسد به پایتخت ـ بتواند از اوضاع امپراطوری خود آگاه باشد. او همچنین سفارش عکس‌برداری از کارکنان دولت را می‌داد تا خصوصیات آن‌ها را پیش از به حضور پذیرفتن‌شان بررسی کند.

تعدادی از این عکس‌ها (این مجموعه در کل بیش از سی‌هزار قطعه عکس را شامل می‌شود) در قالب صفحات شیشه‌ای، توسط مرکز تحقیقات تاریخ، هنر و فرهنگ اسلامی در استانبول، مرمت و فهرست‌نویسی شده‌اند. دفاتر این مرکز در همان کاخ ییلدیز واقع شده‌اند که یک قرن پیش محل سکونت سلطان عبدالحمید بود. (**Mansel**، ۱۹۸۹)

خود سلطان عبدالحمید، که به هنرهای زیبا علاقه داشت، عکاسی هم می‌کرد. در ژانویه‌ی سال ۱۸۹۴، دستور داد تا یک استودیوی عکاسی با تمام تجهیزات در کاخ ییلدیز برپا شود و علی‌رضا بِی را به عنوان مسئول استودیو گماشت. سلطان بیشتر اوقات فراغت خود را در استودیوی نقاشی، عکاسی و اتاق موسیقی کاخ می‌گذراند. او قیافه‌شناسی زیرک بود، عکس‌های اعضای خانواده‌های رده بالای استانبول را به‌دقت بررسی می‌کرد و دانشجویانی را برای عضویت در آکادمی نظامی انتخاب می‌کرد.

تحسین پاشا ، منشی اول سلطان در خاطراتش نوشته است که سلطان اغلب به او درحالی که روزنامه‌ی مصور خارجی را ورق می زد می‌گفت: «هر تصویری تجسم اندیشه‌ای است. یک عکس به‌تنهایی بیانگر اندیشه‌های سیاسی و احساسی است که در صدها صفحه نوشته هم نمی‌گنجند. به همین دلیل است که من بیشتر از عکس استفاده می‌کنم تا نوشته»

تصویر بالا (شماره ۳)
راهزن
مصطفی فرزند علی، یکی از راهزنان
که حکم اعدام دریافت کرد، ۱۹۰۰

اهمیت چشمگیری که سلطان به عکاسی می‌داد سبب شد تا در دوران حکومتش این هنر به سرعت در امپراطوری عثمانی گسترش یابد. عبدالحمید عکاسان را مأمور کرد تا اتفاقات و نهادهای اصلی کشور را ثبت کنند. او عکس‌هایی از تمام کشتی‌های نیروی دریایی، موسسه‌های نظامی و کارخانه‌ها با تمام خدمه و اعضا و کارگرانش داشت و نیز عکس‌هایی از همه بناهای در حال ساخت به دست دولت؛ مدرسه‌ها، ایستگاه‌های پلیس، مساجد، صحنه‌های قوم‌نگاشتی، منظره و مکان‌های باستان‌شناسی. او سفرهای دولت‌مردان خارجی به امپراطوری عثمانی و افتتاح بیمارستان‌ها و دیگر موسسه‌های مهم را، از طریق عکس‌هایی که سفارش می‌داد، مشاهده می‌کرد.

به این ترتیب سلطان عبدالحمید به برجسته‌ترین حامی و پشتیبان عکاسی عثمانی بدل شد. (**Ozendes**، ۲۰۱۳. ۳۲)

سلطان عبدالحمید بیشترِ دوران طولانی حکومتش را در ترس دائم از ترور شدن به سر برد. دوره حکومت او دوره‌ی بحرانی تقریباً دائمی و تقلا برای نجات امپراطوری بود. همان‌طور که عکس‌های پرشمار آلبوم‌های سلطان نشان می‌دهند، او به اصلاحات نهادی زیادی دست زد که برخی‌شان به مدرن‌شدن کم‌وبیش امپراطوری منجر شد.

سلطان که محافظه‌کار و ترسو بود، به‌ندرت پناهگاهش را ـ مجموعه کاخ‌های ییلدیز در بشیکتاش نزدیک ساحل اروپایی خلیج باسفاروس (بُسفر) ـ ترک می‌کرد. او برای این‌که در جریانِ اتفاقات سیاسی و دیگر پیشرفت‌ها بماند به شبکه‌ی گسترده‌ای از خبرچین‌ها و جاسوس‌ها متکی بود. عکاسی وسیله‌ای تقریباً ایدئال برای او بود تا اطلاعات نوشتاری و شفاهی‌اش را با داده‌های تصویری کامل کند. در این‌جا ممکن است حقیقتی بدیهی اما بسیار مهم را به یاد بیاوریم: عکاسی، گرچه به‌ظاهر رسانه‌ای متکی بر واقعیت است، به راحتی می‌تواند پوشاننده و یا منحرف‌کننده‌ی حقیقت نیز باشد. معلوم نیست که سلطان تا چه حد از این مسئله آگاه بوده باشد؛ اما احتمالاً مأمورانی که منطقه‌ی تحت کنترل‌شان توسط عکاسان سلطان بازدید می‌شد به خوبی از آن آگاه بودند. در هر رویدادی که به تصویر کشیده شده، نمونه‌هایی در مجموعه‌ی خود سلطان وجود دارد که این نکته را نشان می‌دهد.(**Waley**، ۱۹۹۱)

سلطان عبدالحمید دوم پس از ۳۲ سال و ۷ ماه و ۲۷ روز حکومت از سلطنت معزول شد. کاخ ییلدیز به غارت رفت و بعضی از غارتگران سعی کردند به کتابخانه‌ی کاخ وارد شوند. مجموعه‌ی ارزشمند نسخه‌های خطی، کتاب‌ها و آلبوم‌های عکس کتابخانه به دست سرپرست کتابخانه، کلکندلنلی صبری بِی ، نجات داده شد. صبری بِی با دراز کشیدن جلوی در کتابخانه و گفتن این‌که غارتگران تنها با گذشتن از روی جسد وی می‌توانند به کتابخانه وارد شوند آنان را از ورود به آن‌جا بازداشت. (**Ozendes**، ۲۰۱۳. ۳۵)

عکس‌های عبدالحمید تصویری فراموش‌نشدنی از امپراطوری نیمه‌اروپایی نیمه‌آسیایی در خاورمیانه را نشان می‌دهند که در تلاش برای بقاست. با این‌همه نقاط خالی شگفت‌انگیزی

وجود دارد. با این‌که بعد از سال ۱۸۸۳ اورینت اکسپرس قسطنطنیه را به دیگر پایتخت‌های اروپایی متصل کرد، هیچ عکسی از قطارها در این آلبوم‌ها وجود ندارد. فیگورهای انسانی به‌دقت در مقابل ساختمان‌های اداری یا استودیوهای عکاسان ژست گرفته‌اند، اما از خیابان‌های شهر حذف شده‌اند. مهم‌تر از همه، عکس‌های انگشت‌شماری از خود سلطان وجود دارد. دلیلش چه تردیدهای مذهبی باشد و چه ترس از این‌که هفت‌تیری در دوربین پنهان شده باشد، این شیفته‌ی سلطنتی عکاسی، تصویر خود را از تصاویری که تلاش می‌کردند جلوه‌ای بهتر از امپراطوری‌اش را به نمایش بگذارند حذف کرده است. (**Mansel**، ۱۹۸۹)

عکاسی در خدمت امپراطوری

عبدالحمید همچنین از عکاسی استفاده می‌کرد تا از امپراطوری عثمانی تصویری همچون یک دولت مدرن را به جهان نشان دهد. حکومت عثمانی از مدت‌ها پیش از تصویرِ منفی‌اش در پایتخت‌ها و روزنامه‌های اروپای غربی آگاه بود.

عبدالحمید به‌ویژه نسبت به نظرِ اروپایی‌ها حساس بود، زیرا با وجود آن‌که از دخالت قدرت‌های اروپایی بیزار بود، برای حفظ امپراطوری خودش به حمایت آن‌ها نیاز داشت، او اغلب اروپایی‌هایی را که به دیدارش می‌آمدند با ضیافت‌های شام سرگرم می‌کرد و اشیایی تزیینی به آنان هدیه می‌داد تا نظر مثبت آنان را جلب کند. (**Mansel**، ۱۹۸۹)

ضرورت ایجاد تصویری مثبت از امپراطوری عثمانی و زندگی درون آن مسئله‌ای روشن بود. از آن‌جا که قدرت نظامی و صنعتی عثمانی در حال افول بود (با وجود تصویر مقتدر آن در آلبوم‌های سلطان) و به علت ناتوانی روزافزون دولت در دفاع (و یا حفظ نظم) در مناطق جغرافیایی دوردست و متفاوت آن، امپراطوری برای نجات به سیاست روی آورده بود. همه سیاست‌های ملایم عثمانی با گفتمان دیپلماتیک و ادبی زمانه پیچیده‌تر می‌شد. تصویر منفی ترک‌ها تنها به فرهنگ دیداری محدود نشده بود.

تصویر منفی عثمانی در افکار عمومی که دولت عثمانی باید به مقابله با آن می‌پرداخت در نوشته‌های نویسندگان و دولتمردان اروپایی نیز مشهود بود. گزارش‌های وحشی‌گری حکومت عثمانی در قبال اقلیت‌ها به‌کثرت در یادداشت‌ها و نوشته‌های دولتمردان زمانه منعکس شده بود.

تصویری که دولت سلطان عبدالمحید دوست داشت جهان از امپراطوری عثمانی ببینند غالباً با تصویری که از طریق آلبوم‌های سوغاتی و کارت‌پستال‌های خریداری شده توسط جهانگردان و مسافران راحت‌طلب به اروپا و ایالات متحده راه پیدا می کرد در تضاد بود. در عین‌حال هیچ‌کدام از دو سو، واقعیت یا دروغ مطلق نبود. هر دو نشان‌دهنده‌ی دیدگاه مشخصی بودند که امپراطوری عثمانی برای مخاطبانی یکسان حاضر و آماده کرده بود، اما پیامی متفاوت را منتقل می‌کردند. دیدن این دو گونه عکس در کنار هم، تصویری از امپراطوری در حال گذار را نشان می‌دهد.

تصویر بالا (شماره ٤)
سه برادر و خواهرشان
صِباح و ژولیر، ۱۹۰۱

عکاسان خود را به تولید عکس‌هایی برای جهانگردان محدود نکرده بودند. بخش زیادی از تجارت‌شان عکاسی پرتره برای طبقات بالای جامعه‌ی عثمانی و مقامات عالی خارجی بود. شهروندان طبقات بالای عثمانی، همچون سلطان، از خود عکس‌های پرتره‌ی خانوادگی تهیه می‌کردند (تصویر۴). بازیل کاروپولو و بعدتر عبدالله فررز، به عنوان عکاسان سلطان، افتخار عکاسی از خانواده‌ی سلطنتی و هیئت دولت او را داشتند. این عکس‌ها، تصویرهایی از خود سلطان، فرزندان پرشمارش ، معشوقه‌ها و ژنرال‌های او را در بر می‌گیرند.

عکاسان معروف، برادران عبدالله، هم در سال ۱۸۵۸ استودیوی عکاسی خود را در پرا به راه انداختند. سه برادر، کوورک، ویجن و هووسپ (که نیاکان‌شان ارمنی بودند)، عکاسی را در پاریس آموختند و آن‌چه آموخته بودند در استانبول و جهان برایشان شهرتی بسیار به همراه آورد. عبدالله فررز دومین استودیویی بود که در زمان حکومت سلطان عبدالعزیز و عبدالحمید ملقب به عکاس سلطان شد. توجه ویژه‌ی آنان به نور و سایه و نیز سازماندهی فضایی معرف کیفیت هنری عکس‌های آن‌هاست. پاسکال صباح، کاتولیک سوری، استودیوی خود به نام اِل‌چارک را در سال ۱۸۵۷ گشود. ال‌چارک در سال ۱۸۸۸ به نام صباح و ژولیه شناخته شد و بعد از آن‌که در سال ۱۹۳۴ مالکیتش به پسران صباح رسید و شرکای خارجی جدیدی به آن اضافه شدند، نام آن به فُتو صباح تغییر یافت. با این‌که صباح هیچ‌گاه به عناوین رسمی‌ای که برادران عبدالله به آن دست یافتند نرسید، یکی از پرکارترین، باسابقه‌ترین و از نظر تجاری موفق‌ترین استودیوها بود (که در نهایت بعد از نودوپنج سال فعالیت در سال ۱۹۵۳ تعطیل شد). صباح و ژولیه حتی استودیوی برادران عبدالله را در سال ۱۹۰۰ خریدند و سبک خود را به عنوان «جانشینان عبدالله فررز» عرضه کردند، که خود گواهی بود هم بر موفقیت استودیوی صباح و هم بر ماندگاری شهرت آثار برادران عبدالله.

همه‌ی این استودیوها به لطف وجود سه موقعیت کار می‌کردند: یکی حمایت سلطنتی، دیگری حامیان خصوصی و در نهایت تولید آلبوم و تصاویر کارت‌پستالی برای جهانگردان و بازدیدکنندگان امپراطوری عثمانی. بررسی تفاوت‌ها در انتخاب و ارائه‌ی موضوع در هریک از این سه دسته مسئله‌ای قابل توجه است. بیشتر عکس‌هایی که برای سلطان تهیه شده‌اند شسته‌رفته و مستند هستند، درحالی‌که آثار تجاری عموماً بنا به مد روز تغییر کرده‌اند. دولت بر اساس نیاز خود عکس‌هایی را سفارش می‌داد، اما عکس‌های غیردولتی بر اساس آن‌چه مردم بیشتر می‌خریدند تولید می‌شدند.

سلطان استودیوهای عکاسی استانبول را که ذکرشان رفت (مهم‌ترین آن‌ها عبدالله فررز و صباح و ژولیه) استخدام می‌کرد تا نیاز مستندنگارانه و اداری دولت را برآورده کنند، نه نیازهای هنری آن را. ساختمان‌ها، بناهای تاریخی و مکان‌های صنعتی در استانبول و دیگر مناطق امپراطوری موضوعات این مستندنگاری‌های عکاسی بودند. به نظر می‌رسد که هدف این پروژه عکاسی از تمام اماکن مهم امپراطوری بود، بدون آن‌که منطقه‌ای از نگاه دوربین دور بماند.

بنابراین دوربین نقش زندانِ تمام‌بین را برای سلطان عبدالحمید دوم داشت. مجموعه‌ای که در اصل در کاخ ییلدیز نگهداری می‌شد و اکنون در کتابخانه‌ی دانشگاه استانبول است، بیش از هشتصد آلبوم را شامل می‌شود که هر کدام بیش از هشتاد عکس دارند. این مجموعه‌ی عظیمِ عکس، منجر به شناخت (و در نتیجه کنترل) امپراطوری، حداقل به نظر سلطان می‌شد. به سلطان عبدالحمید چیزی نشان داده می‌شد که می‌خواست ببیند؛ عکس‌های مجموعه‌ی او در کل منظری شاد و خوش‌بینانه از وضعیت امپراطوری عثمانی را به نمایش می‌گذارند. مجموعه عکسِ شخصیِ سلطان عبدالحمید درک او از نقش عکاسی به عنوان بازنمای «صادقانه»ی واقعیت را نشان می‌دهد. بی‌شک پیچیدگی‌های تازه و مکانیکی این رسانه به بالا رفتن مرتبه‌ی آن به عنوان مستندنگار زندگی کمک کرده بود. دوربین برخلاف نقاشی و طراحی «دروغ» نمی‌گفت؛ عکس محصول فرآیند شیمیایی صرفی بود که نور روی سطحی حساس ثبت می‌کرد. عکاسی جهان را آن‌طور که بود نشان می‌داد. آیا واقعاً چنین بود؟

علاوه بر استفاده‌ی شخصی از عکاسی، سلطان عبدالحمید دوم قابلیت آن را برای صادر کردن تصویر اجتماعی مثبتی از امپراطوری خود تشخیص داده بود. سلطان از اهمیت نشان دادن امپراطوری به عنوان کشوری سازنده غافل نبود. نظر عمومی در خارج از این کشور به‌شدت بر اعمال دولت‌های خارجی، که قدرتمندترین‌های‌شان در حال اشغال مناطقی از خاک عثمانی بودند، تأثیر می‌گذاشت. یک تصویر عمومی مثبت بر تغییر دیپلماسی به نفع امپراطوری و بهبود دادوستدهای اقتصادی تأثیرگذار بود. برنامه‌ی سلطان برای پخش کردن تصویری از امپراطوری عثمانی به عنوان دولتی پیشرو و مدرن در مجموعه‌ای از آلبوم‌ها، که در سال ۱۸۹۳ میلادی، به کتابخانه‌ی کنگره و موزه‌ی بریتانیا فرستاده است، نمایان است. (**Greene**، ۲۰۱۱)

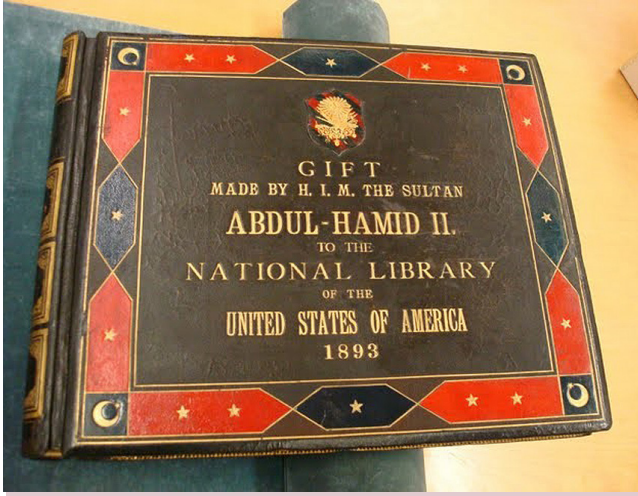
آلبوم‌های سلطان عبدالحمید دوم

آلبوم‌های کتابخانه‌ی کنگره و موزه‌ی بریتانیا

در سال ۱۸۹۳ سلطان عبدالحمید دوم یازده آلبوم عکاسی به کتابخانه‌ی کنگره‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا و چهل‌وهفت آلبوم به موزه‌ی بریتانیا در انگستان فرستاد تا آنان را با امپراطوری عثمانی آشنا کند .

این آلبوم‌ها عکس‌هایی از شش عکاس را دربرداشت که مدارس و دیگر مناظری از شهرهای آلپو ، داماسکوس ، آدانا ، ازمیر ،، دنیزلی ، بغداد ، ادرین ، مانیسا ، بورسا ، ازمیت ، تسلونیکا ، کاستامونو ، ترابزن ، بیروت و استانبول را به نمایش می‌گذاشتند. (**Ozendes**، ۲۰۱۳. ۳۲)

آلبوم‌های کتابخانه‌ی کنگره از سال ۱۹۸۸ به واسطه‌ی شماره‌ی ویژه‌ای از مجله‌ی مطالعات ترکیه، نسبتاً در دسترس قرار گرفتند و در واقع دسترسی آنلاین به آن‌ها ممکن است، اما دسترسی به آلبوم‌های موزه‌ی بریتانیا از طریق آنلاین امکان‌پذیر نیست. این دو



تصویر بالا (شماره ۵)
یکی از آلبوم های سلطان عبدالحمید دوم،
روی جلد،
کتابخانه کنگره، واشنگتن دی سی
عکس از تریش گرین

تصویر پایین (شماره ٦)
یکی از آلبوم های سلطان عبدالحمید دوم،
پشت جلد،
کتابخانه کنگره، واشنگتن دی سی
عکس از تریش گرین

مجموعه آلبوم به هم شبیه هستند اما کاملاً یکسان نیستند و محتوایشان نشانگرِ گزینشی دقیق برای ارائه‌ی تصویری از امپراطوری عثمانی است که قصدش انتقال پیامی بسیار خاص به سیاستمداران و دیگر اعضای بانفوذِ دو دولتی بوده که آلبوم‌ها به آنان اهدا شده است. (**Micklewright, Freer and Sackler Galleries, Smithsonian Institution** ۲۰۰۳)

این عکس‌ها که از میان عکس‌های کتابخانه‌ی کاخ ییلدیز گلچین شده‌اند عموماً تصاویری از مردم و مناظر ترکیه و به‌ویژه استانبول را نشان می‌دهند، گرچه عکس‌هایی از بناهای تاریخی از سراسر امپراطوری عثمانی هم در بین آن‌ها به چشم می‌خورد.

سی‌ویک آلبوم حاوی عکس‌هایی است که عبدالله فرزز گرفته است. صباح و ژولیه و استودیوی فبوس هردو با دو آلبوم که بین شصت تا شصت‌وشش عکس دارند بعد از برادران عبدالله قرار گرفته‌اند. واحد عکاسی مدرسه‌ی سلطنتی مهندسی در تولید یک آلبوم پنجاه‌وپنج عکسی مشارکت داشته است. نُه آلبوم باقی‌مانده که مجموعاً ۲۸۶ عکس دارند نام عکاسی را بر خود ندارند. (**Greene**، ۲۰۱۱)

این آلبوم‌ها جلدهای باشکوهی به رنگ سبز، قرمز و طلایی دارند؛ بعضی‌شان بسیار بزرگ هستند و از صفحات طلاکاری شده‌ی بسیار ضخیم و جلدهایی پر از نقش‌برجسته چنان سنگین شده‌اند که تنها آدم‌های نیرومند از پس بلند کردن‌شان بر می‌آیند (**Mansel** ۱۹۸۹).

آلبوم‌ها نه به ترتیب موضوع که بنا بر نام عکاسان مرتب شده‌اند، گرچه بعضی از عکاسان تنها بر موضوعاتی خاص تمرکز کرده‌اند. همه‌ی آلبوم‌ها که تقریباً ۴۸ در ۶۴ سانتی‌متر اندازه دارند با چرم مشکی صحافی شده‌اند و حروف‌نگاری و جزییاتی به رنگ قرمز و آبی دارند. (تصویر ۵) (**Greene**، ۲۰۱۱)

این آلبوم ها با نشان سلطان عبدالحمید دوم به رنگ قرمز، سبز و مشکی با حاشیه‌هایی طلایی تزیین شده است. جلوی لبه‌های آلبوم طلاکاری شده و درون هر جلد با طلا نوشته شده است. چاپ‌های آلبومِن با ماده‌ی چسبنده‌ی نشاسته‌ای روی صفحات مقوایی ضخیم چسبانده شده‌اند.

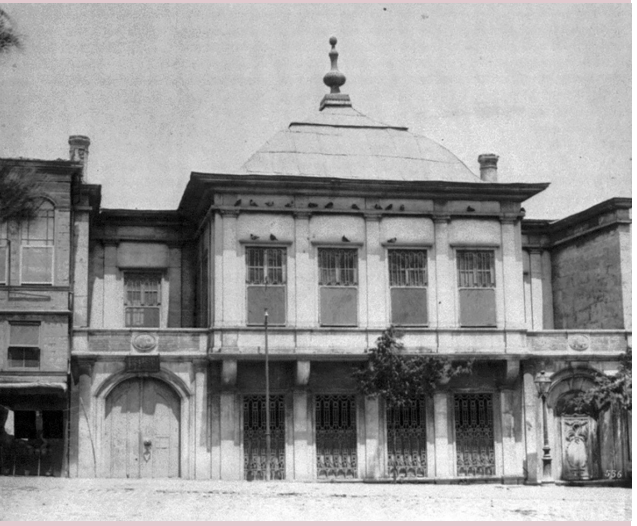
موضوع هر عکس با زیرنویسی دست‌نوشته روی مقوای نگه‌دارنده عکس مشخص شده است. بیشتر عکس‌ها دو زیرنویس دارند: یکی به زبان ترکی عثمانی و دیگری به فرانسه. (یا در مواردی اندک به انگلیسی) (**Waley**، ۱۹۹۱)

در روی جلد همه‌ی آلبوم‌ها به انگلیسی نوشته شده: «پیشکش، توسط اچ.آی.ام. سلطان عبدالحمید دوم، به کتابخانه‌ی ملی ایالات متحده‌ی آمریکا، ۱۸۹۳.» در پشت آلبوم‌ها (تصویر۶) به خط عثمانی نوشته شده و آلبوم‌ها به شیوه‌های گردآوری شده‌اند که برای خوانندگان انگلیسی چپ به راست و برای خوانندگان عثمانی راست به چپ خوانده شوند. (**Greene**، ۲۰۱۱)

آلبوم‌ها در سال ۱۸۹۳ به ایالات متحده‌ی آمریکا اهدا شدند و مجموعه‌ی دیگری یک‌سال

تصویر بالا (شماره ۷)
دانش آموزان، مکتب عشیره
عبدالله فرزز، ۱۸۹۲ یا ۱۸۹۳

تصویر پایین (شماره ۸)
مدرسه راهنمایی برای دختران
عبدالله فرزز، ۱۸۹۳-۱۸۸۰



بعد به کتابخانه‌ی موزه‌ی بریتانیا فرستاده شد. از آن‌جا که به نظر می‌رسد کتابخانه‌ی کنگره هیچ سندی از دریافت این آلبوم‌ها در اختیار ندارد نحوه‌ی دقیق ارائه‌ی آن‌ها مشخص نیست.

در مورد دلیل واقعی اهدای این آلبوم‌ها و شرایط اهدایشان هنوز بحث و گمانه‌زنی است. با آن‌که اهدای آلبوم‌ها با نمایشگاه سال ۱۸۹۳ شیکاگو مصادف بود، و با وجود آن‌که آلبوم‌ها با سیاست کلی دولت عبدالحمید همخوان بودند، هیچ نشانه‌ای از این‌که آلبوم‌ها در غرفه‌ی عثمانی در این نمایشگاه به نمایش گذاشته شده باشند یا حتی به هدف نمایش داده شدن ارسال شده باشند نیست. ممکن است که گفتگوهای سلطان با هویت و آن‌چه او در مورد نظر عمومی کشورش می‌دانسته سلطان را به فکر انداخته باشد تا راه‌حلی برای آن‌چه به نظرش تصور غلط در مورد زندگی عثمانیان بوده پیدا کند. تصویرهای شرق‌شناسانه از کشور عثمانی به عنوان کشوری عقب‌افتاده و به دور از تمدن پیش‌تر به فرهنگ غربی نفوذ کرده بود. خلاص شدن از تصویر «شرق بدون تغییر» که در سنت اگزوتیک غرق شده و رویاروی درک و عقلانیت غربی قرار داده می‌شد، برای سطلان عبدالحمید ضروری بود. در سندی داخلی که احتمالاً خطاب به استودیوهایی چون عبدالله فرزز نوشته شده، سلطان نوشته است: «غالب عکس‌هایی که در اروپا فروخته می‌شوند سرزمینِ امنِ ما را مسخره و تحقیر می‌کنند. ضروری است که عکس‌هایی گرفته شوند که با نمایش دادن مردم مسلمان به شیوه‌ای تحقیرآمیز و زننده به آنان توهین نکنند .(**Greene**،۲۰۱۱)

از موضوعات عکس‌های انتخاب‌شده برای ارائه به کتابخانه‌های خارجی چنین بر می‌آید که هدف اصلی احتملاً نشان دادن رژیم سلطان عبدالحمید به عنوان حاکمی روشنگر و اصلاح‌گر بوده که هدفش مدرن کردن امپراطوری و بهبود شرایط زندگی مردم است. با توجه به ماهیت مراکزی که این آلبوم‌ها برایشان فرستاده شدند، ممکن است علاوه بر هدف مستقیم نشان دادن بناهای معماری به جهانیان، سلطان در نظر داشته تا برخی از مناظر شکوهمند معماری آسیای غربی، چه کلاسیک و چه اسلامی، را برای آیندگان حفظ کند.

سلطان عبدالحمید سنت‌گرایی بود آگاه از گذشته‌ی باشکوه امپراطوریاش که اکنون مصیبت‌زده بود؛ و با فرستادن این آلبوم‌ها می‌خواست با یادآور شدن تمدن درخشان پیشین ترکیه، به موزه‌ی بریتانیا و بازدیدکنندگانش، همدلی بیشتری در نظر عموم به دست آورد. (**Waley**، ۱۹۹۱)

محتویات آلبوم های کتابخانه کنگره و موزه بریتانیا

موضوعات این عکس‌ها را به سه دسته می‌توان تقسیم کرد: مناظر، بناهای تاریخی بیزانسی و ترکی و پیشرفت‌های آموزشی، صنعتی و نظامی. دسته‌ی آخر بیشترین حجم مجموعه را اشغال کرده است و غالباً مهم‌ترین موضوع تلقی می‌شود. چندین آلبوم از دانش‌آموزان مدارس دولتی نظامی و مهندسی وجود دارد که گاهی در استودیو و گاهی در فضای بیرونی عکس‌برداری شده‌اند. مکان‌های صنعتی چون کارگاه‌های کشتی‌سازی و

تصویر بالا (شماره ۹)
دانش آموزان مدرسه راهنمایی
عبدالله فرزز، ۱۸۹۳-۱۸۸۰

تصویر پایین (شماره ۱۰)
ساختمان مکتب سلطانی
عبدالله فرزز، ۱۸۹۳-۱۸۸۰

تصویر بالا (شماره ۱۱)
گروهی از دانش آموزان مکتب سلطانی.
عبدالله فرزر، ۱۸۹۳-۱۸۸۰

کارخانه‌ها بر شیوه‌های مدرن تولید در امپراطوری عثمانی تأکید می‌کنند. تصویرهایی از املاک و دارایی‌های سلطان، کاخ‌هایش، به‌خصوص کاخ دولمباغچه ، قایق‌های‌اش و اسطبل سلطنتی هم جایگاه ویژه‌ای در میان عکس‌ها دارند. مضمون فراگیر این عکس‌ها این است که قدرت‌های غربی حس کنند امپراطوری عثمانی تفاوت چندانی با آن‌ها ندارد. یک ببیننده‌ی عادی ممکن بود حس کند این عکس‌ها در پاریس یا لندن یا استانبول گرفته شده‌اند و نکته‌ی عکس‌ها هم دقیقاً همین است.

آن‌چه از این عکس‌ها حذف شده هدف آن‌ها را بیان می‌کند. آن‌چه غایب است تصویر دختر پراحساس و اگزوتیک حرم است که رویای بسیاری از هنرمندان آن زمان بود، و موضوع بسیاری از عکس‌های تجاری، که عکاسان‌شان همان عکاسان آلبوم‌های سلطان عبدالحمید بودند. این عکس‌های تجاری چندان بر وضعیت «عقب‌مانده»‌ای که نقطه‌ی مقابل تصویر مدرنی بود که سلطان عبدالحمید در نظر داشت، تأکید نمی‌کردند. با این همه، همین عکاسان در عکس‌های تجاری‌شان با همین موضوعات برخوردی متفاوت داشتند. در تصویری که سلطان عبدالحمید در نظر داشت، از گداها و فقرا، که موضوع جالب دیگری برای جهانگردها بودند، خبری نبود. آلبوم‌های سلطان تلاشی آگاهانه برای شکستن این کلیشه‌ها هستند. با این‌که یهودیان و مسیحیان نقشی حیاتی در بخش‌های اداری و فرهنگی کشور بازی می‌کردند در این آلبوم‌ها هیچ تصویری از اقلیت‌های غیرمسلمان نیست (و یا اگر بوده از آن‌ها نامی برده نشده است). دولت عثمانی می‌خواست که خود را به عنوان امپراطوری اسلامی برجسته‌ای در سطح جهان از دیگر کشورها متمایز کند. سلطان، این فرمانروای به ظاهر مدرن و پیشرو، خلیفه‌ی مسلمین هم بود، و هیچ قدرت اروپایی‌ای نباید در ممالک زیر حمایتش دخالتی می‌کرد. خلاصه این‌که، نارضایتی‌های شهری، جنبش‌های اصلاحی و کشمکش‌های شدید درونی که داشت امپراطوری را از هم می‌پاشید کاملاً از تصویرهای آلبوم‌های سلطان غایب بودند.

امیدبخش‌ترین تصویر امپراطوری در عکس‌های مراکز آموزشی دیده می‌شود. آلبوم کاملی به مدرسه‌ی عشیره‌ای برای فرزندان کوچ‌نشینان و قبایل اختصاص یافته است. این آلبوم را برادران عبدالله تهیه کرده‌اند. مکتب عشیره در استانبول با این هدف تأسیس شد که فرزندان قومیت‌های عرب، کرد وآلبانیایی را در سراسر امپراطوری آموزش دهد تا «متمدن شوند» و به نوبه‌ی خود این مدنیت را به خانواده‌ها و جامعه‌شان منتقل کنند، فلسفه‌ای شبیه به فلسفه‌ی آمریکا که «مأموریت‌های متمدنانه‌اش» قرار بود به «نفع» سرخ‌پوستان بومی آمریکا باشد. مأموریت این مدرسه این بود که در دانش‌آموزان حس میهن‌پرستی عثمانی را پرورش دهد و از وفاداری‌شان در رویارویی با تأثیرات امپریالیسم اطمینان حاصل کند (به‌ویژه از سوی بریتانیا در مورد اعراب). عکس‌های دانش‌آموزان مکتب عشیره آنان را با پیشینه‌ها و قومیت‌های مختلف‌شان در کنار هم در پوشش‌های محلی‌شان نشان می‌دهد که در برابر یک پس‌زمینه نقاشی‌شده ایستاده‌اند (تصویر۷).

آموزش دختران موضوع حساس دیگری برای جوامع غربی بود. آلبوم‌های عبدالحمید

تصویر پایین (شماره ۱۲)
تمرینات ژیمناستیک دانش آموزان مکتب سلطانی
عبدالله فرزر، ۱۸۹۲-۱۸۸۰

پُر است از عکس‌هایی از ساختمان‌های مدارس دخترانه (تصویر ۸) و خود دانش‌آموزان. (تصویر۹) دختران این عکس‌ها در تضادی با کلیشه‌ی همیشگی زن مسلمان به عنوان زنی منفعل و شهوانی قرار دارند. این عکس‌ها این پیش‌فرض را زیرسوال می‌برند که زنان و دختران عثمانی (و مسلمان) به طور کلی سرکوب می‌شوند و از حق تحصیل برخوردار نیستند. در اینجا دختران دانش‌آموزی در مقطع دبستان و راهنمایی، و همچنین دانش‌آموزان مدرسه‌ی هنر را می‌بینیم. بسیاری از آن‌ها کتاب و یا دیپلمی که فعالیت درسی‌شان را نشان می‌دهد در دست گرفته‌اند.

آموزش برای رژیم خود مشروعیت‌بخش حمیدی دغدغه‌ای اساسی بود. در دوران حکومت سلطان عبدالحمید، تلاشی آگاهانه صورت گرفت تا مدارس ابتدایی برای همه‌ی شهروندان در سراسر عثمانی فراهم شود. برای بسیاری از دولت‌مردان عثمانیایی روشن بود که یکی از دلایل مشکلات امپراطوری این است که استانداردهای آموزشی از غرب بسیار پایین‌تر است. علاوه بر داشتن جمعیتی دانش‌آموخته‌تر و در نتیجه سازنده‌تر، آموزش دولتی، راهی برای جلوگیری از نفوذ فرهنگ غربی هم به نظر می‌رسید. مدارسی که توسط خارجی‌ها اداره می‌شدند به سادگی می‌توانستند بخشی از یک نقشه امپریالیستی توسط نیروهای بیگانه و متجاوز باشند. نظام آموزشی عثمانی اشتراکات زیادی با روسیه، اتریش-مجارستان، بریتانیا، آلمان و ژاپن داشت، که در آن‌ها هدف مدارس دولتی پرورش جماعتی مطیع، میهن‌پرست و یکپارچه با ضوابط فرهنگی مورد نظر طبقه‌ی حاکم بود. کتاب‌های درسی غالباً به زبان ترکی بودند، حتی در مناطق غیرترک زبان و برای دانش‌آموزان غیرترک (مثل مکتب عشیره).

همین مسئله در مورد گالاتاسرای لیسه (مکتب سلطانی) هم صادق بود. این دبیرستان که در اواخر دهه‌ی ۱۸۸۰ میلادی با کتاب‌هایی که غالباً به زبان فرانسه بودند و بر سنت فلسفی یونانی ـ رومی تأکید می کردند شروع به کار کرد و سپس به تغییراتی کوته‌بینانه دچار شد. آلبوم کاملی به تصاویر گالاتاسرای لیسه اختصاص یافته است. شهرت خارجی آن به عنوان آموزشگاهی پیشرو و مدرن همان تصویری بود که سلطان عبدالحمید می‌خواست. ساختمان مدرسه (تصویر۱۰) و عکس‌هایی از دانش‌آموزان (تصویر۱۱) به‌علاوه عکسی از سالن ورزشی (تصویر۱۲) در میان این عکس‌ها به چشم می‌خورند. به این ترتیب امپراطوری عثمانی از الگوهای اروپای غربی استفاده می‌کرد تا با تأثیرات همین قدرت‌ها بجنگد، حتی اگر تصویری که ارائه می‌داد تصویری واقعی نبود.

همین‌که دختران دانش‌آموز آلبوم‌های سلطان به سن خاصی می‌رسیدند دیگر از تصویر امپراطوری‌اش حذف می‌شدند. تنها عکسی در این مجموعه که زنان بزرگسال در آن حضور دارند، تصویر بخش بیماران مسلول بیمارستان زنان هِسکی در استانبول است. (تصویر ۱۳)

در همین حال که آموزش‌های ابتدایی و راهنمایی در امپراطوری عثمانی سلطان عبدالحمید بیشتر و بیشتر به ابزاری برای انتشار ایدئولوژی رسمی دولت بدل می‌شد،

تصویر بالا (شماره ۱۳)
بخش سل بیمارستان هِسکی برای زنان
عبدالله فرزز، ۱۸۹۲-۱۸۸۰

تصویر پایین (شماره ۱۴)
عکس گروهی از دانشجویان و معلمان
مدرسه سلطنتی نظامی و پزشکی
عبدالله فرزز، ۱۸۹۲-۱۸۸۰

موسسات آموزش عالی بیشتری در کشور تأسیس می‌شدند. دانشجویان موسساتی چون مدرسه‌ی سلطنتی نظامی و پزشکی (تأسیس ۱۸۹۸ میلادی) و مدرسه‌ی سلطنتی حقوق (۱۸۷۸) آینده‌ی امپراطوری شمرده می‌شدند. در مدرسه‌ی سلطنتی نظامی و پزشکی (تصویر۱۴) دانشجویان و اعضای دانشکده با وسائل آموزشی‌شان در تصویر جمع شده‌اند. یک جسد نیمه‌تشریح‌شده روی میزی در جلوی آنان قرار گرفته و نمونه‌هایی از اسکلت انسان و دیگر جانداران در تصویر دیده می‌شود.

آلبوم‌های سلطان عبدالحمید ـ همان‌طور که بسیاری از عکس‌های آن نشان می‌دهند ـ به‌طورکلی احترامی عمیق به آموزش را ابراز می‌کنند. تصویری از یک محقق در حال مطالعه‌ی کتابی در کتابخانه‌ی عمومی سلطان بایزید (تصویر۱۵) پلی میان بنیان‌های مذهبی و آینده‌ی سکولار امپراطوری می‌زند.

علاوه بر نظام آموزشی درجه‌ی یک، آرمان نیروی نظامی عثمانی در سطح جهانی هم جنبه حیاتی دیگری از تصویر خودساخته‌ی امپراطوری بود. از شاخه‌های نظامی به نمایش درآمده در آلبوم‌های سلطان، نیروی دریایی بیشتر از همه به چشم می‌خورد. با این‌که (و شاید به دلیل این‌که) باور عمومی بر این بود که نیروی دریایی عثمانی فراموش‌شده‌ترین بخش نظامی تحت حکومت سلطان عبدالحمید دوم است، آلبوم‌ها تصویری از یک نیروی دریایی مدرن و زیرساخت‌های کشتیرانی در خور یک قدرت بزرگ خاورمیانه را به نمایش می‌گذارند. عکس‌هایی از کشتی‌های مدرن، مانند ناو محافظ حمیدیه (تصویر۱۶) در این آلبوم‌ها دیده می‌شود. قدرت آتش نیروی دریایی در ناو محافظ و زره‌پوش محمودیه و تصویرهایی از توپخانه‌ی کشتی (تصویر۱۷) و تمرینات نظامی روی عرشه‌اش به تصویر کشیده شده است. (تصویر ۱۸)

آلبوم‌های عبدالحمید شوق بی‌اندازه‌ی سلطان را برای از بین بردن تصورات نادرست درباره‌ی امپراطوری عثمانی نشان می‌دهند. اما این تلاش‌ها تا چه اندازه تأثیرگذار بودند؟ آیا این هدایا نظر بریتانیایی‌ها و آمریکایی‌ها را درباره‌ی تاریخ و مقاصد آخرین امپراطوری بزرگ اسلامی تغییر دادند؟

محمد عیسی ولی ، هنرگردان ، می‌نویسد: «به نظر می‌رسد که انتخاب این عکس‌ها از یک سو برای نشان دادن و مستند کردن تلاش‌های فراوان سلطان و وزیرانش برای اصلاح و نوسازی نهادهای امپراطوری و از سوی دیگر ثبت شکوه و زیبایی معماری و مناظر بوده است. هفده آلبوم شامل چشم‌اندازهایی از قسطنطنیه و پایتخت‌های سابق سلطنتیِ ادیرنه و بورسا است؛ هفده آلبوم ارتش و تأسیسات نیروی دریایی را نشان می‌دهد، چند آلبوم مدارس و دانشکده‌های غیرنظامی را نشان می‌دهد و ۲ آلبوم هم شامل عکس‌هایی از اسب‌ها است.

این عکس‌ها تصویری بی‌اندازه خاطره‌انگیز از قسطنطنیه را در آخرین روزهای شکوه و عظمت امپراطوری عثمانی نشان می‌دهند. آن‌ها با ثبت جزئیات معماری مساجد و

تصویر بالا (شماره ۱۵)
نمای داخلی کتابخانه سلطان بایزید
عبدالله فرزز، ۱۸۹۲-۱۸۸۰

تصویر پایین (شماره ۱۶)
ناو همایونی امپراطوری

لباس‌های سلاطین درگذشته در قفسه‌های شیشه‌ای در کاخ توپ‌قاپی، علاقه به گذشته را آشکار می‌کنند. حتی از کلیساهای بیزانسی و خرابه‌های رومی هم برای خلیفه‌ی مسلمین عکس‌برداری شده است.

پس از تماشای آلبوم ها ممکن نیست باور کنیم امپراطوری عثمانی به طور کامل استبدادی بوده، یا این‌که هیچ کاری برای مردمش انجام نداده است. عثمانی ممکن است از نظر سیاسی «مرد بیمار اروپا» بوده باشد، اما امپراطوری نوگرای خاورمیانه است. تعدادی از مهمترین رهبران آینده‌ی کشورهای عربی در مدارس دولت عثمانی تحصیل کرده بودند. در واقع امپراطوری عثمانی همسایگان خودش را چنان تحت تأثیر قرار داده بود که وقتی حاکمان بخارا، یمن یا افغانستان می‌خواستند مدرن شوند برای مشاوره به قسطنطنیه روی می‌آوردند.

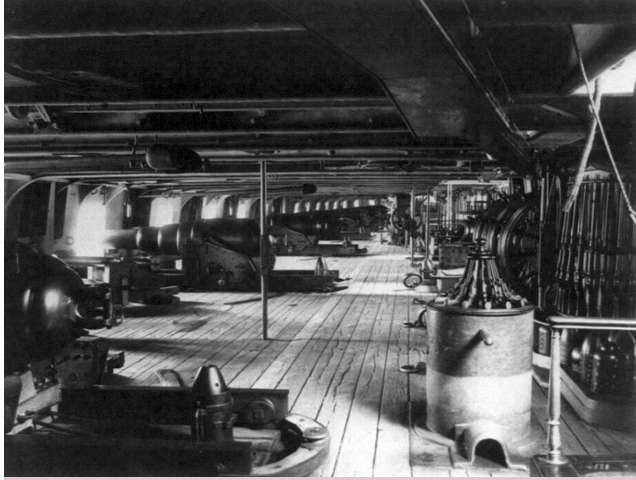
با این وجود، تلاش های سلطان در تحت تأثیر قرار دادن غرب چندان موفقیت‌آمیز نبود. به‌خصوص پس از سرکوب شورش ارامنه در سال ۱۸۹۴ و جنگ یونان و ترکیه در سال ۱۸۹۷ که به طور روزافزون برای سلطان تبلیغات منفی به دنبال داشت. وقتی او با انقلاب ترک‌های جوان در سال ۱۹۰۸ و ۱۹۰۹ از سلطنت خلع شد، غربی‌ها بسیار خوشحال شدند. (**Mansel**، ۱۹۸۹)

محمد عیسی ولی محتویات آلبوم‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند:

آلبوم‌ها با دقت گردآوری شده‌اند و تقریباً همگی، مجموعه‌ای منسجم از عکس‌های مرتبط به هم را شکل می‌دهند، عکس‌های این آلبوم‌ها را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. دسته‌ی اول، بیست آلبوم از پنجاه‌ویک آلبوم، تصویرهایی از مناظر جغرافیایی و بناهای تاریخی معماری، چه بیزانسی و چه اسلامی، در بر می‌گیرند (تصویرهای ۱۹ و ۲۰). بیشتر این مناظر از شهر استانبول، پایتخت عثمانی و اطراف آن هستند، اما دو آلبوم به بناهای شکوهمند معماری شهر بورسا اختصاص یافته‌اند و به طرزی اجمالی‌تر مناظری از شهرهای اسکیشهیر، ایزنیک و سوگوت را به نمایش می‌گذارند که همه در برآمدن عثمانی‌ها به عنوان قدرت سلطنتی نقش داشتند. یکی از آن‌ها دیدِ گسترده‌ای از خلیج گلدن هورن را نشان می‌دهد و در ادامه تصویرهایی از نمای بیرونی مسجد ایاصوفیه، مسجد سلطان احمد، مسجد سلیمانیه و مسجد فتحیه آمده است؛ و در پایان چند تصویر از مقبره‌ها و چشمه‌های ایوب سلطان دیده می‌شود، که در آن زمان هنوز از منطقه‌ای روستایی به منطقه‌ای شهری بدل نشده بود.

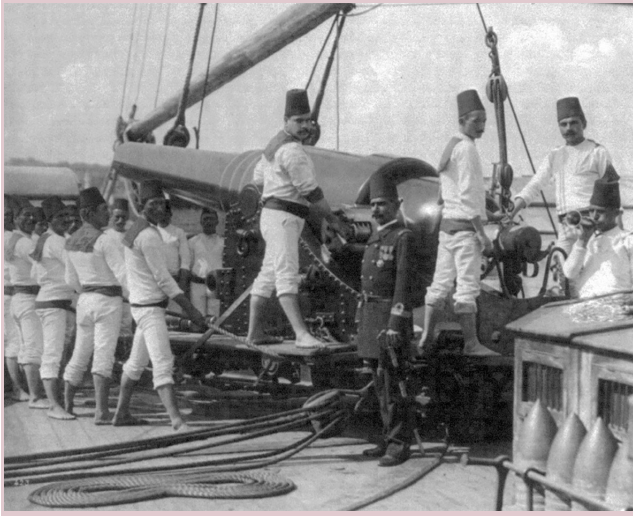
آلبوم های ییلدیز

آلبوم‌های ییلدیز، که در تضادِ شدیدی با تصویرِ وسواس‌گونه‌ی ارائه‌شده از امپراطوری عثمانی در آلبوم‌های کتابخانه‌ی کنگره و موزه‌ی بریتانیا قرار دارند، از بیش از سی‌وشش هزار عکس در نهصدویازده آلبوم شکل گرفته‌اند و با وجود نگاهِ کم‌وبیش تصادفی‌ای که به مکان‌ها و مردم سراسر امپراطوری عثمانی دارند همچون یک دانشنامه‌ی تصویری هستند.



تصویر بالا (شماره ۱۷)
توپخانه ناو امپراطوری محمودیه. عبدالله فرزز،
۱۸۸۰-۱۸۹۲

تصویر پایین (شماره ۱۸)
توپ بر روی عرشه ناو امپراطوری محمودیه
عبدالله فرزز، ۱۸۸۰-۱۸۹۳



تصویر بالا (شماره ۱۹)
بندر استانبول و گالاتا از کاخ توپ قاپی

گرچه یک کتاب از نورهان آتاسوی مروری بر عکس‌های آلبوم‌های ییلدیز را ممکن کرده است اما دسترسی به این آلبوم‌ها بسیار دشوارتر است. این نهصدویازده آلبوم اندازه‌ها و قالب‌های مختلفی دارند و از عکس‌هایی به سفارش سلطان و یا نمایندگانش پُر شده‌اند. این عکس‌ها را عکاسانی که از علاقه‌ی سلطان به عکاسی آگاه بوده‌اند، به کاخ فرستاده‌اند و یا هدایایی از طرف فرمانروایان و مقامات عالیِ خارجی هستند. موضوعاتِ عکس‌های آلبوم‌های ییلدیز، همچون خاستگاهشان، متنوع است و هر چیزی، از چشم‌اندازهای ژاپنی تا تصویرهایی از مجرمان عثمانی و راه‌آهن‌های و مراکز پلیسِ تازه‌تأسیس در سراسر امپراطوری را دربرمی گیرند. (**Micklewright, Freer and Sackler Galleries, Smithsonian Institution** ۲۰۰۳)

مجموعه‌ی گیگورد

مجموعه گیگورد آلبوم‌های زیادی دارد که در رده‌ی عکاسی رسمی قرار می‌گیرند، مانند مجموعه‌ی سه آلبومی که به دست عکاسِ اصلی وزارتخانه‌ی نیروی دریایی، علی سامی بِی تهیه شده‌اند، که از حدود سال ۱۸۹۲ میلادی تا برکناری سلطان عبدالحمید سمت عکاس رسمی را داشته است.

اولین آلبوم از این مجموعه آلبوم‌ها که شامل یازده عکس است، خاطره ملاقاتِ مظفرالدین‌شاه، شاه ایران از دربار عثمانی در سال ۱۹۰۰ میلادی را زنده نگه داشته است. (تصویر۲۱) این آلبوم با تصویرِ رسمیِ پرتره‌ی گروهی آغاز می‌شود که شاه را با گروهی از مقامات ایرانی و عثمانی نشان می‌دهد. عکس‌های بعدی طوری چیده شده‌اند تا روایتی مختصر از سفر دریایی کوتاه شاه از تنگه باسفاروس (بُسفر) را ارائه دهند. تصویرهایی از آغاز سفر، بارگیری در باکرکوی ، ادامه‌ی سفر در حاشیه‌ی ساحل، و عکس‌هایی از نقطه‌ی پایانی سفر، یالتا .

هر صفحه برچسبی دست‌نوشته به زبان ترکی عثمانی دارد که موضوع عکس را شرح داده است. در کنار این برچسب یادداشت مدادی به ترکی مدرن وجود دارد، به جز عکس آخر، که یادداشتی مدادی به زبان آلمانی موضوع عکس را توصیف کرده است.

آلبوم دومِ علی سامی بِی، مراسمِ وقف چشمه‌ی قیصر ویلهم در سلطان‌احمد را در روز بیست‌وهفتمِ ژانویه‌ی سال ۱۹۰۱ به تصویر می‌کشد. دوازده عکس این آلبوم بخش‌های مختلف این مراسم را به بیننده نشان می‌دهند که ریاستش را توفیق پاشا ، وزیر خارجه‌ی عثمانی، و ارتشبد فن بیبرشتاین بر عهده داشتند. این آلبوم روایتی تصویری است با تصویرهایی از چشمه‌ی تازه‌تأسیس، گردهماییِ مقامات عالی‌رتبه، سخنرانی‌ها و دیگر جنبه‌های مراسم؛ و حتی چشم‌اندازی جذاب از میز غذاخوریِ آماده‌شده برای ضیافت رسمی با مجسمه‌ای کوچک از فواره در وسط میز. چند عکس آخر، کشتی و گروهی از مهمانان آلمانی را نشان می دهند. این آلبوم و سومین آلبوم مربوط به آن‌ها، شباهت‌های چشمگیری از نظر اندازه، طرح جلد و تعداد عکس‌ها به هم دارند. هر سه آلبوم پوششِ

تصویر پایین (شماره ۲۰)
روملی حصار در باسفاروس (بُسفر)
عبدالله فرزز

تصویر پایین (شماره ۲۱)
مظفر الدین شاه بر روی عرشه قایق بادبانی خود
در طول دیدارش از استانبول
علی سامی آکودر، ۱۹۰۰

پارچه‌ای قرمز یا قهوه‌ای دارند که با نشان سلطنتی (نشان عثمانی که از اوایل دهه‌ی ۱۸۸۰ میلادی به کار گرفته شد) و یا دیگر نشان‌های سلطنتی، هم بر روی جلد و هم پشت آن، تزیین شده است. هر سه آلبوم، با ده یا دوازده عکس، تصویر متمرکزی از واقعه‌ای خاص را به نمایش می‌گذارند. عکس‌ها از نوع ژلاتین نقره‌اند و نسبتاً محو شده‌اند. متن نسبتاً نامرتب به زبان ترکی مدرن و یادداشت‌هایی به زبان آلمانی که پس از تولید اولیه‌ی آلبوم‌ها اضافه شده‌اند نمایانگر دست‌به‌دست شدنِ مداوم این آلبوم‌ها ورای هدفِ اولیه‌ی تولیدشان هستند.

شباهت‌های این آلبوم‌ها بیانگر این مسأله است که تولیداتی باقاعده و پیوسته بوده‌اند و نه اشیائی یکتا، نظری که توسط باهاتین اُزتانکای هم در کتاب پرتکلف‌اش، عکاسانِ استانبول تأیید شده است. بنا به آن‌چه در روزنامه‌ی صباح آمده، علی سامی بِی در کنارِ دیگران در دو واقعه از سه مراسمی که در این آلبوم‌ها ثبت شده حضور داشته است و تقریباً بلافاصله بعد از هر واقعه این آلبوم‌های یادبود را برای ارائه به سلطان و شاه آماده کرده است. شاه ایران نیز سفارش دوازده نسخه‌ی دیگر از آلبومی که به وی تقدیم شده بود را به علی سامی بِی داد و به احتمال زیاد آلبوم مجموعه‌ی گیگورد هم یکی از این آلبوم‌هاست. در نتیجه‌ی این پروژه‌ها، علی سامی در دفترش در وزارتخانه نیروی دریایی، به سرپرستی تولید آلبوم‌های یادبود دیگری هم گماشته شد که عکس‌هایش را عکاسانی که مأموریت‌های خاصی در سراسر امپراطوری داشتند تهیه می‌کردند. از آن‌جایی که اطلاعاتِ به همین اندازه دقیقی از تهیه آلبوم‌های مشابه در سال‌های بعد در اختیار نداریم ـ مانند دو جلد آلبومی در مجموعه‌ی گیگورد به سال ۱۹۱۱ میلادی که سفر سلطان محمود پنجم را به مناطق غربی امپراطوری به تصویر کشیده‌اند ـ وجود این آلبوم‌ها و تعداد زیادی آلبوم مشابه و عکس‌های پراکنده‌تر، چه در مجموعه‌ی گیگورد و چه در دیگر مجموعه‌ها، نشانگر این است که مستندنگاری عکاسی از فعالیت‌های رسمی سلطان، بی‌شک بعد از حکومت عبدالحمید دوم هم پابرجا بوده است.

از مستندنگاری فعالیت‌های سلطان که بگذریم، عکاسی رسمی به گستره‌ی وسیعی از دیگر موضوعات مرتبط به فعالیت‌های دولت هم پرداخته است، آموزش آتش‌نشانان عثمانی، تولید و خریدفروش سیگار و دیگر فرآورده‌های تنباکو و ساخت‌وساز راه‌آهن، تنها چند نمونه‌ی اندک از این موضوعات هستند. آلبوم‌های زیادی در مجموعه‌ی گیگورد وجود دارند که به این موضوعات و یا موضوعاتی دیگر پرداخته‌اند. این آلبوم‌ها غالباً تولیداتی پیچیده هستند که آشنایی گسترده‌ی عکاسان ترک را با گستره وسیع تکنیک‌های عکاسی نشان می‌دهند. (**Micklewright, Freer and Sackler Galleries, Smithsonian Institution**، ۲۰۰۳)

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهش حاضر می‌توان به این نتیجه رسید که عکاسی رشد قابل توجهی در دوران سلطان عبدالحمید دوم داشته و حمایت‌های سلطان از عکاسی باعث رشد و توسعه‌ی آن در سراسر امپراطوری شد. همچنین استفاده از عکاسی به عنوان رسانه‌ای در خدمت امپراطوری برای مقاصد سیاسی، از دیگر ویژگی‌های کارکرد عکاسی در این دوره است. به نظر می‌رسد سلطان با شناخت کامل از عکاسی و استفاده از آن به عنوان رسانه‌ای تأثیرگذار برای نشان دادن سرزمین‌های تحت سلطه‌اش و پیشرفت و ابهت امپراطوری خود نهایت تلاش خود را در حمایت از عکاسی کرده است.

اگرچه او مقاصد سیاسی در پس این حمایت داشته، نباید ذوق هنری‌اش نادیده گرفته شود. سلطان عبدالحمید دوم هرچند با استفاده از عکاسی و پی بردن به تأثیر شگفت‌انگیز آن سعی در بقای خود و امپراطوری‌اش داشت، در نهایت نتوانست بر سر قدرت بماند.

چه این تصاویر کنجکاوی بیننده‌ای غیرمتخصص را برانگیزد و چه نه، عکس‌های سلطان عبدالحمید منبعی غنی برای پژوهش‌گرانی است که در حوزه‌ی مسائل مختلف در اواخر دوره‌ی عثمانی کار می‌کنند.

مردم و اماکنی که در این عکس‌ها مستند شده‌اند منبعی ارزشمند برای محققان این دوره بوده و اسنادی دیداری از امپراطوری‌ای در تلاش برای بازآفرینی خود را نشان می‌دهند. نویسندگان، نقاشان و عکاسان اروپایی با اشتیاق، تصویری از کهنگی و بربریت را به نمایش می‌گذاشتند، تصویری که امپراطوری عثمانی سخت در تلاش بود تا از آن بگریزد. ایجاد تصویری خودساخته از طریق عکاسی برای برنامه‌ی ارتباطات خارجی حکومت حمیدی از اهمیت بسیار بالایی برخوردار بود. غربی شدن جامعه‌ی عثمانی که در عکس‌های آلبوم‌ها به نمایش گذاشته شده لزوماً مبتنی بر واقعیت نبود، این نکته را می‌توان در عکس‌های تجاری همان عکاسان دید. این دو شاخه‌ی عکاسی، موقعیت امپراطوری عثمانی را به عنوان کشوری که در میان شرق و غرب، کهنه و نو، و مرگ و زایش در تقلا بود به روشنی نشان می‌دهند.

سلطان عبدالحمید، رهبر یکی از آخرین امپراطوری‌های نیمه‌مذهبی جهان و هم مدرن‌طلبی مصمم بود. اقدامات سلطان بیانگر آن است که تولید و انتشار عکس، به‌ویژه در دهه‌های آخر قرن نوزدهم، تا چه حد در دستگاه اداری عثمانی نفوذ کرده و با ساختار تشکیلاتی و توانایی فنی، تا چه حد بر وجود سیاست‌های پیچیده‌ی ارتباطی صحه می‌گذاشت. اسناد آرشیوی به طور مشابهی ارتباط میان کاخ و مقامات رسمی در سراسر امپراطوری را، از طریق عکس‌هایی که از مکان‌ها و وقایع خاص گرفته شده، مستند کرده‌اند. مقام، پول و نشان افتخار، پاداش مأموران دولتی بود که وظیفه‌ی تولید اسناد عکاسی گسترده‌ای را داشتند که سلطان خواهانش بود. شکی در این نیست که سلطان عبدالحمید توانست ساختارهای تکنولوژیک و اداری برای گردآوردن مجموعه‌ای وسیع از عکس‌ها ایجاد کند.

منابع:

کتابهای انگلیسی:

۶- Ozendes, Engin (2013), Photography in the Ottoman Empire 1839-1923, Yapi-Endustri Merkezi, Istanbul.

مقالات انگلیسی:

1-Greene, Trish, The Abdülhamid II Photo Collection: Orientalism and Public Image at the End of an Empire.2011 http://www.coplac.org/publications/metamorphosis/metamorphosis.php?a=Spring2010.

2-Mansel, Philip, Selling the Ottoman Empire, Photographs courtesy of The British Library.1989. https://www.saudiaramcoworld.com/issue/198901/selling.the.ottoman.empire.htm

3-Micklewright, Nancy, Freer and Sackler Galleries, Smithsonian Institution, Archaeologists & travelers in the ottoman lands. 2003. https://repository.si.edu/bitstream/fsg_Micklewrightessay_0./17135/handle/10088.pdf?sequence=1&isAllowed=y

4-Wally, Isa, Mohammad, Images of the Ottoman Empire: the photograph albums presented by sultan abdulhamid II.1991. <http://www.bl.uk/eblj/1991articles/article9.html>.

5-Woodward, Michelle, Between Orientalist Clichés and Images of Modernization Photographic Practice in Late Ottoman Era.2003. http://www.mwoodward.com/HistoryPhotography_Woodward.pdf.

گزارش دوسالانه‌ی استانبول ۲۰۱۹ و دنیای هنرهای قراردادی

محدثه وحیدی مهر

صنم خطیبی

در یک نگاه

شانزدهمین دوره‌ی دوسالانه‌ی استانبول از سوی بنیاد فرهنگ و هنر استانبول (IKSV) با عنوان "قاره هفتم" از تاریخ ۱۴ سپتامبر تا ۱۰ نوامبر ۲۰۱۹ برپا شد. این دوسالانه در سه فضای مجزای موزه‌ی پرا، گالری نقاشی و معماری دانشگاه معمار سینان و جزیره‌ی بویوک آدا برگزار شد. دوسالانه پذیرای آثار ۵۶ هنرمند از ۲۵ کشور جهان با مجموع ۲۲۰ اثر بود که به موضوع محیط زیست: نگهداری و تبدیل زباله‌های پلاستیکی پرداخته بودند. مجموعه آثاری شامل نقاشی، عکس، ویدیو آرت، چیدمان، پرفورمنس (هنر اجرا) و مجسمه‌سازی در این نمایشگاه حضور داشتند و کارآمایی[1] نمایشگاه بر عهده نیکولاس بوریادو[2] فرانسوی بود.

برخی آثار عرضه شده در این دوسالانه علاوه بر مواد معمول (بوم، رنگ و ..) از مصالح ساختمانی همچون آجر، سیمان، خاک و سنگ‌های معدنی خلق شده بودند. شاید که هنرمندان این مصالح را برای انتقال مفهوم هنر خود ضروری یافته بودند.

هنرمندان ایرانی

دو هنرمند زن ایرانی در این رویداد شرکت داشتند: صنم خطیبی، ساکن: بروکسل و طلا مدنی، ساکن: لس‌آنجلس.

صنم خطیبی

صنم خطیبی با چهار اثر در این رویداد شرکت کرده بود. نخست کاری تلفیقی از نقاشی، گلدوزی، ملیله‌دوزی دست بافت با عنوان «من خواب دیدم در چشم تو چاقو زدم». در این کار که بر برهنگی انسان تاکید زیادی شده بود، خشونت انسانی به شدت جلب نظر می‌کرد. یک نقاشی رنگ روغن و مداد روی بوم با عنوان « ظهر یک روز گرم تابستان»، یک مجسمه مار از جنس سرامیک با عنوان « برای لب‌های یاقوتی رنگ شهوت انگیزشان» و یک مجسمه‌ی سرامیکی با عنوان « تو باید بر سر مقام خود بمانی» که شباهت زیادی با تریومورفیک‌های باستانی ایران داشت.

خطیبی در مصاحبه‌ای که از وی در کتاب دوسالانه چاپ شده می‌گوید: «من اغلب

۱- Curator
۲- Nicolas Bourriaud

می‌گویم که سوژه‌های من همیشه در فضایی که حیوانات و گیاهان هستند به تصویر کشیده می‌شوند. برای من انسان‌هایی که تصویر می‌کنم همان میزان اهمیتی را دارند که حیوانات، گیاهان و اشیا دارند. گمان می‌کنم، در این صورت، می‌توانم به نوعی کارم را با زمانی که محدودیت‌های فیزیکی و نمادین انسان‌ها را جدا کرد و باعث فروپاشی محیط‌شان شد مربوط کنم.» خطیبی در ادامه می‌گوید که اغلب در یک حالت ناخودآگاه نقاشی می‌کند و هرگز دوست نداشته به یک موضوع بیش از دیگر موضوعات اهمیت و جایگاه بدهد. و این ویژگی برابری سوژه‌ها در اثر وی مشهود است.

طلا مدنی

طلا مدنی با دو نقاشی و یک انیمیشن در این رویداد شرکت کرده بود. هر نقاشی دارای دو قسمت بود که به صورت عمود بر هم در کنار هم قرار گرفته بودند. «خطوط»، ۲۰۱۹ رنگ روغن و «فرار جمعیت»، ۲۰۱۹ رنگ روغن، دو نقاشی وی بود که در ادامه‌ی سری نقاشی‌های مشابه عمودی است که وی از سال ۲۰۱۸ شروع کرده است. تابلوها به صورت زاویه‌دار بر دیوار نصب می‌شوند. در این نقاشی‌ها معمولا یک لامپ یا پروژکتور که گویی نور را بر تصویر اسکرین مانند می‌تاباند دیده می‌شود و تصاویری انتزاعی از انسان‌ها در قسمت روشن شده‌ی تصویر به چشم می‌خورد.

در تابلوی «فرار جمعیت» یک پروژکتور بر روی نیمه مقابل می‌تابد و تصاویری انتزاعی از آدم‌ها را نشان می‌دهد که در حال فرار هستند. این تابیدن نور یادآور سالن‌های سینمای آنالوگ است.

در نقاشی «خطوط» علاوه بر منبع نور اصلی، شاهد سه منبع نور موضعی دیگر هستیم که هر یک قسمتی را روشن می‌کند و دست‌هایی را می‌بینیم که در مقابل این منابع نور قرار گرفته‌اند و یادآور بازی سایه‌ها هستند. منابع نور کوچکی که توجه را به خود جلب می‌کنند و در ادامه‌ی منبع بزرگ تابیده شده بر روی صفحه نیستند. انیمیشن مدنی با عنوان «حضار» این نقاشی‌ها را همراهی می‌کند. تم اصلی کار وی تسلط قدرت مدیا به خصوص تلویزیون و سینما بر کنترل افکار است. در این انیمیشن حضار بدون هیچ واکنشی به نبرد درگرفته بین گروهی از افراد می‌نگرند و واکنشی نشان نمی‌دهند. چیزی که القای نوعی مسخ‌شدگی است. احتمالا هنرمند قصد داشته به این نکته اشاره کند که مردم نسبت به اتفاقاتی که برای دیگران می‌افتد تا چه اندازه بی تفاوت شده‌اند.

سایر آثار

گالری دانشگاه معمار سینان که به حق در طراحی و معماری قابل تعمق بود، پذیرای بیشترین تعداد آثار هنرمندان در چهار طبقه بود. موزه‌ی پرا نیز در سه طبقه کارها را به نمایش گذاشته بود. اما جذاب‌ترین شیوه‌ی نمایش آثار در این دوسالانه از نگاه نگارنده در جزیره‌ی بویوک آدا اجرا شده بود. چرا که مواجهه‌ای توریستی با آثار برای مخاطب پدید می‌آورد؛ بازدیدکننده برای یافتن مکان نمایش آثار می‌بایست در کوچه‌های جزیره قدم بزند و در کنار بازدید از دوسالانه، از فضای جذاب جزیره هم دیدن کند. این موضوع وفاداری

طلا مدنی
نام اثر: فرار جمعیت

برگزارکنندگان به ایده‌ی آنتونی باند[۳]، کارآمای نخستین دو سالانه‌ی هنر معاصر لیورپول (سال ۱۹۹۹) را نشان می‌داد. آنتونی باند در کاتالوگ نمایشگاه نوشته بود: «پراکندن آثار هنری در سطح شهر باعث می‌شود بازدیدکنندگان همزمان با تجربه‌ی هنر، غنای لیورپول را نیز کشف کنند.» (استالابراس، ۳۵) نکته‌ی جالب دیگر انتخاب مناسب فضاها برای نمایش آثار در جزیره بود که عموما هم خوانی بسیاری بین ایده و اجرای هنرمند با فضای انتخاب شده برای ارائه وجود داشت. به عنوان مثال آثار چتویند[۴] که مجسمه‌های بزرگ ترسناکی از حیوانات با فرم‌های انسانی بودند، در یک مکان متروک با معماری گوتیک ارائه شده بودند. بدین ترتیب خودِ فضا نیز به بیان اثر کمک می‌کرد. مدرسه تاش هم که در آن اثر میکس مدیای هیل تنگر[۵] به نمایش درآمده بود، یک ساختمان قدیمی، مخروبه و هراس انگیز بود که با موسیقی وهم آلودی که بخشی از اثر بود همخوانی کامل داشت. این کار شامل یک موسیقی به دو زبان ترکی و انگلیسی، یک شعر از خود تنگر و سنگ‌های صیقل یافته‌ای بود که در بخش‌های گوناگون حیاط مدرسه نصب شده بودند و همانند آینه انعکاسی از طبیعت و به خصوص درختان در آنها دیده می‌شد. این نوع هماهنگی بین اثر و مکان نمایش، باز وامدار نخستین دوسالانه‌ی هنر معاصر لیورپول بود. تا شاید آنگونه که جولیان استالابراس[۶] درباره‌ی چنین هماهنگی‌هایی بین اثر و محل نمایش که در دو سالانه‌ی لیورپول وجود داشت، نوشت: «هدف از این نوع ترکیب آن است که مکان و اثر با هم بیامیزند تا بدین ترتیب بر غنای هم بیافزایند، به شکلی زایا و مؤثر فرهنگ‌های گوناگون را در یک جا جمع آورند، شخص را به اندیشیدن برانگیزند، و دریچه‌ای به روی تاریخ‌ها و فرهنگ‌ها بگشایند.» (هنر معاصر ۳۳) کار آندره‌آ زیتل[۷] با عنوان «طرح‌های شخصی»، که نوعی معماری فضای شهری بود و توجه وی را به محیط پیرامون، فضا و ساختار نشان می‌داد نیز بسیار مورد استقبال گردشگران جزیره قرار گرفته بود. البته عده‌ی زیادی هم بدون دقت به این نکته که با یک اثر هنری مواجه هستند، مانند مبلمان شهری با آن برخورد کرده و روی آن به استراحت نشسته بودند. کودکان‌شان نیز درون فضاهای محصور این اثر به بازی با شن‌های رنگی مشغول بودند. هر چه بود پنج نقطه‌ی انتخابی در جزیره بازدید کننده را به حرکت در جزیره وا می‌داشت و این امکان را فراهم می‌آورد تا بازدید کننده اندکی با فضای زندگی مردم جزیره آشنا شود. که این نکته بسیار جذاب بود.

از دید نگارنده جذابترین آثار متعلق به ماریشن دانز[۸] از ایرلند بود. دانز با چهار اثر در این رویداد شرکت کرده بود. اثری با نام «ارگان‌های فسیل شده» ۲۰۱۶-۲۰۱۸ که از آجر و رزین تهیه شده بود. همچنین کاری به نام «آجرهای بدن» ۲۰۱۹ که با ۲۴۵۵ قطعه آجر جمع‌آوری شده از منطقه‌ی کشتی سازی هالیک استانبول ساخته شده بود. روی هر یک از این آجرها تصویری از اندام‌های بدن حک شده‌اند. دانز مجموعه‌ای نیز با نام «حفاری بدن (اع...ضا)» با آلومینیوم، کریستال، سیمان، مس، ذغال، دانه‌های علف، آهن، رزین،

۳- Anthony Bond
۴- Chetwynd
۵- Hale Tenger
۶- Julian Stallabrass
۷- Andrea Zittel
۸- Marienchen Danz

پلاستیک، شن، خاک و استیل اجرا کرده بود. در این کار اندام‌ها و ارگان‌های داخلی بدن با مواد مختلف ساخته و به نمایش درآمده بودند. و آخرین کار با نام «باتلاق بدن» ۲۰۱۹ فردی را در حالت خوابیده نمایش می‌داد که اجزای بدنش همانند مجسمه‌ی اع...ضا به تصویر در آمده بودند.

کار دانز استحاله‌ی بدن انسان را به عنوان نقطه‌ی عزیمت او به سوی مرگ نشان می‌دهد. او در آثار خود با آنچه از بدن انسان باقی می‌ماند، مانند یک سایت مملو از تاریخ، کنترل، ارتباط و رقابت برخورد می‌کند. انسان که خود را با ساختن ساختمان‌های بزرگ زیر انبوهی از مصالح غرق کرده است، روزی فسیلش بین همین آجرها یافت خواهد شد. این کار اشاره‌ای به میزان ساختمان‌سازی و حرص بی‌نهایت انسان در تصرف محیط طبیعی است و لاجرم فسیل وی به جای یافت شدن در سنگ‌ها و طبیعت، در لابه‌لای آجرها و ساختمان‌های دست ساخت خودش یافت خواهد شد.

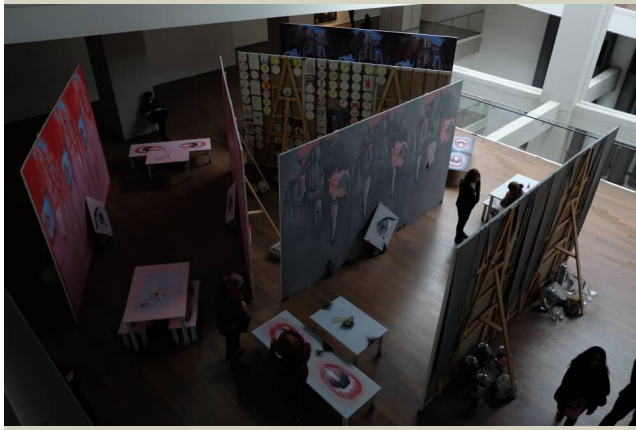
کارکردهای فرهنگی- اجتماعی دوسالانه

بازدید از این رویداد رایگان بود و دست اندرکاران آن پیش‌بینی می‌کردند حدود ۵۰۰ هزار نفر از این رویداد بازدید کنند. با توجه به مشاهدات نگارنده بخش عمده‌ای از این بازدیدکنندگان دانشجویان و دانش‌آموزان بودند که بر جذابیت و اهمیت برگزاری دوسالانه می‌افزود. کودکان سه تا چهار ساله‌ی زیادی در گروه‌های مختلف دیده می‌شدند که به همراه مربیان مهد کودک به بازدید از این رویداد آمده بودند. کودکان با اشتیاق شدید دور مربیان خود جمع شده، به داستان‌هایی که راجع به هنر و آثار برایشان می‌گفتند با دقت تمام گوش می‌کردند. دانش‌آموزان مدرسه در تمامی مقاطع تحصیلی و از هر سنی در نمایشگاه دیده می‌شدند که با دقت و تعمق محو آثار بودند. و این می‌شود نماد رشد فرهنگی یک کشور.

زیباترین خاطره از بازدیدکنندگان دوسالانه نیز مربوط به گروهی توانخواه ذهنی می‌شد که مربیان با حوصله‌شان آنها را به دیدن آثار تشویق می‌کردند و چقدر متین و زیبا و با دقت تمام به تماشای آثار می‌ایستادند.

نقدی بر دوسالانه: دنیای هنرهای قراردادی

چیزی که در این دوسالانه همانند بسیاری نمایشگاه‌های دیگر به کرات به چشم می‌خورد، این موضوع بود که چیدمان‌ها و آثار متعددی به چشم می‌خوردند که تنها از دو طریق جلب توجه می‌کردند: ۱- توضیحات پرطمطراق و از موضع بالا در کنار آثار. ۲- حضورشان در محیطی با عنوان دوسالانه. به زعم نگارنده اگر برخی از این آثار بدون توضیحات و در فضایی به جز فضای نمایشگاهی عرضه می‌شدند به احتمال زیاد به عنوان یک اثر هنری مورد توجه قرار نمی‌گرفتند. و بسیار محتمل بود اگر یکی از دست اندرکاران یا داوران همین دوسالانه در فضایی خارج از این رویداد با این آثار مواجه می‌شد به ارزش والای هنری این آثار توجهی نکند! اتفاقاتی از این دست منحصر به رویداد حاضر نیست و می‌توان در نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنری مختلف چنین مواجهه‌هایی را تجربه کرد. در



واقع به نظر می‌رسد شعار طلایی دوران معاصر برای موفقیت در زمینه هنر این است: «هنر در این است که به بقیه بقبولانید آنچه عرضه کرده‌اید هنر است.» در این میان نظر هاوارد بکر[۹] در باب گالری‌ها به ذهن متبادر می‌شود که «گالری‌ها هیچگاه به خاطر نبودِ هنری که ارزشِ نمایش داشته باشد خالی نمی‌مانند، پس هم معیار داوری و هم معیار ارزیابیِ کمیّتِ محصول باید آنقدر انعطاف‌پذیر باشدکه گالری‌ها را پر کند.» (استالابراس، ۱۳۲) اما چه اتفاقاتی هنرهای تجسمی را به جایگاه کنونی‌اش رسانده است. جایگاهی که به سختی بتوان گفت در آنجا «هنر تجسمی» به چه معناست و کدام اثر دارای ارزش «هنری» است. گزارش این دوسالانه بهانه‌ای شد برای مروری گذرا بر تاریخ هنرهای تجسمی، تاریخی از میان غارهای تاریک تا گالری‌های پر زرق و برق.

«سی هزار سال قبل از میلاد مسیح در دوره‌ای که پارینه سنگی یا عصر حجر نام دارد متداول‌ترین شکل هنر، نقاشی بر روی دیواره غارها بود خصوصاً غارهایی واقع در اسپانیا و جنوب فرانسه.» (کنر، ۱۳) انسانی که هراسان و تنها روی زمین زندگی می‌کرد، با صدای رعد و دیدن برق آن دنیا بر سرش خراب می‌شد. جانوران وحشی به جانش می‌افتادند و برای شکار و به دست آوردن غذایی که زنده بماند باید خطرها به جان می‌خرید، سرگردان مانده بود و «خیالش» از چیستی این زمین و آسمان شگفت‌آور برایش تفاسیری خلق می‌کرد. به دنبال راهی که این نیروهای ناشناخته طبیعت را کنترل کند، خیالش به کار افتاد و اشکالی بر دیوارهای غارش نقش زد. کارکردهای این اشکال متنوع بودند و انگار برخی از آنها به منظور موفقیت انسان در به دست آوردن شکار کشیده می‌شدند. «نقاشی برسقف غارها و نیز گاهی کنده‌کاری روی سنگ، با دوده‌ی ذغال یا سوخته‌ی استخوان مخلوط با پیه جانوران و یا با رنگیزه‌های کانی، مانند گِل اُخرا و خاک سرخ، با نقوشی ساده و انتزاعی و بر پایه‌ی ایمانی جادویی به دو امید اجرا می‌شده است: یکی آنکه افراد همزیست در شکار دسته جمعی خود بر جانورانی که غذای اصلی‌شان را تأمین می‌کرد چیره شوند و امید دیگر اینکه با مکرر ساختن تصاویر جانوران بر صخره‌ها تعداد آن‌ها را بیشتر و نسل‌شان را بارورتر کنند». (مرزبان، ۱) خیال همچنان در کار بود و انسان را به خلق آثاری جدید می‌کشاند. بشر طلسم‌هایی خلق می‌کرد از نقش زدن و ساختن اشکال مختلف و شکل‌هایی از تجسم خدایان می‌ساخت تا محافظ او باشند. برای این اشکال و اجسام دست ساخته قربانی‌ها می‌کرد تا امنیت و سعادتش را تضمین کنند و تجسمی از خدایان باروری را می‌ساخت تا برکت به زندگیش بیاید. به عنوان نمونه‌ایی از این دست می‌توان به مجسمه‌ی ونوس ویلندورف با قدمت ۱۵ هزار سال ق.م اشاره کرد که نمادی برای باروری بود. (مرزبان) در روزهایی آمیخته با تفسیر خیال انگیز از هستی که می‌گذشتند، بشر کم‌کم زمین، آسمان و طبیعت را تجربه می‌کرد. بشر در پی یافتن راهی برای بقای خویش، به مدد خیال بر سنگ و چوب و استخوان نقش می‌زد، تا بلکه این نقوش و دست ساخته‌ها زندگی را برایش امن‌تر و راحت‌تر کنند؛ زمین را بارورتر و شکارها را بیشتر سازند. اما خبر نداشت که دارد دست به خلق چیزی می‌زند که قرار است بعدها به آن «هنر تجسمی» بگویند و فکرش را نمی‌کرد این آفرینش‌های خیال انگیز هزاران سال بعد هم قرار است در شکل‌های مختلف تولید

۹- Howard S. Becker

شوند اما نه برای شکار، باروری گیاهان، در امان ماندن از غضب رعد یا رضایت خدایان.

این ساخته‌ی از روی نیاز بشر، به روی ظروف و ابزار و ادوات زندگی او هم کشانده شد شاید به این خاطر که برکت در جای‌جای زندگیشان جریان یابد. انسان پیش می‌رفت و زمین را بیشتر و بیشتر در کنترل خویش می‌گرفت اما همچنان هنرهای تجسمی (مشخصا نقاشی و مجسمه‌سازی) مفهومی به معنای هنر چنانکه امروز متداول است نداشتند. با اینکه انسان‌ها از غارهای تاریک و شب‌های هراس‌آور خارج شده بودند، عمارت‌های بزرگ می‌ساختند و جوامع متمدن‌تری را شکل داده بودند، اما نقاشی و مجسمه‌سازی هنوز کارکردشان از نوع کشف حقیقت بود. هنر هنوز کارکردی مبتنی بر زیبایی‌شناختی نداشت بلکه ارج و قرب آن بدان دلیل بود که می‌توانست راهی برای کشف حقیقت متعالی پیش پای انسان بگذارد و این کارکرد از میان غارهای عصر حجر تا یونان باستان و از آنجا تا پایان قرون وسطی، همچنان تنها انتظاری بود که انسان از هنر داشت. «[در یونان باستان] تولید اثر هنری صرفا برای ساختن و پرداختن و جلوه‌ی زیبا داشتن به معنای امروزی‌اش نبود، بلکه شأن آن این بود که حقیقت در آن متحقق شود. برای هنر آن دوران بحث‌های استتیکی (زیبایی‌شناسی) مدرن و آوردن هنر به حد نازلِ حس و حواس، کسر شأن می‌نمود و جای طرح نداشت.» (پازوکی، ۲۸) در قرون وسطی نیز مواجهه با هنر، فرسنگ‌ها از مباحث زیباشناختی جدید دور بود و بشر درکی از مفهوم **fine art** نداشت. اگر هم به تزئین کلیساها پرداخته می‌شد، بدان خاطر بود که آن کلیسا قرار بود در خدمت خدا باشد. «اولین جمله‌ی اسقف پاریسی، ژان مینو، به هنگام افتتاح کلیسای جامع میلان این بود: هنر بدون معرفت هیچ است.» (پازوکی، ۳۳)

در این دوران هنر چیزی از جنس دین و فلسفه بود، حواس را چندان مخاطب اصلی خود قرار نمی‌داد و مخاطب آن قوه‌ی معرفت‌شناسی انسان بود. تا حدی که هگل هنر را در معنای غالب آن تا پایان قرون وسطی،کلید فهم دین و فلسفه اقوام مختلف می‌دانست. (پازوکی) از نظر شکلی نیز در آثار هنری قرون وسطی آنچه محوریت داشت صلیب، اشیا مقدس، چهره‌های عیسی، مریم، حواریون و قدیسین بود و هنرمند چندان پا را از محدوده‌ی امور قدسی فراتر نمی‌گذاشت.

با پایان قرون وسطی و آغاز رنسانس، هنر وارد مرحله‌ی جدیدی شد و از آسمان به زمین آمد. کارکرد هنر از کمک در کشف حقیقت به برانگیختن حس زیبایی‌شناسی انسان تغییر یافت و دورانی آغاز شد که هگل آن را مرگ هنر و هایدگر آن را مرگ هنر بزرگ می‌دانست.

در دوران رنسانس، هنرمند حواس انسان را مخاطب اثر خویش قرار داد و از قیود قدیمی دور شد. «در دوران رنسانس دیگر هیچ زبان جهانی یا جمعی بر هنر الزام نمی‌شد. هنرمند به سوی نفس خویش خزید، دروازه آسمان نیز به رویش بسته شد.» (مددپور، ۱۵) در این دوره تقلید مخلصانه از طبیعت با دستان هنرمند (لینتن[۱۰]) یا پرداختن به ممنوعیت‌های کتاب مقدس، (مددپور، ۲۵) تبدیل به دغدغه‌های هنرمندان شد.

در سال‌هایی که هنرهای تجسمی در خدمت کلیسا بودند یا حتی زمانی که با وفاداری به

۱۰- Norbert Lynton

طبیعت و نقش‌های چشم‌نواز مورد توجه اشراف قرار می‌گرفتند هنوز از نظر شکلی دارای چارچوب‌هایی محدود و قابل دسته‌بندی بودند اما هر چه از رنسانس گذشت بنیان‌های فلسفی و جهان‌بینی بشر دچار دگرگونی بیشتری شد، انسان قیود فکری گذشته خود را بیشتر و بیشتر رها کرد و در نهایت بر علیه آن شورید. عدم قطعیت‌ها و نسبی‌گرایی از فیزیک به فلسفه رسید و از آنجا وارد هنر شد. در این فرایند جوامع نیز تغییر کردند، مدرنیته از راه رسید، ساختار زندگی انسان‌ها تغییر کرد و نهادهای قدرت از شکل سنتی خویش خارج شدند. موزه‌ها، گالری‌ها و نشریات گسترش یافتند و منتقدین هنری ابزارهای بیشتری برای بیان نظراتشان به دست آوردند. در این رویکرد جدید دو اتفاق مهم رخ داد: ۱- هنر چارچوب‌های مشخص قبلی را به کناری نهاد و عملا هنرمند به استقلالی کاملا فردی دست یافت. ۲- موزه‌ها، صاحبان گالری و دلالان آثار هنری به عنوان نهادهای قدرت جدید در حوزه‌ی هنر به عنوان ارزشگذاران جدی آثار هنری مطرح شدند. در این دنیای جدید که سرمایه‌داری دست بالا را پیدا کرده بود «هنر نیز مانند همه محصولات فرهنگی دیگر که برای اقتصاد سرمایه‌داری ساخته می‌شدند، تنها یک کالا محسوب می‌شد و نه بیشتر. کار دلالان این بود که بازاری به وجود آورند که چنین کالاهایی بتوانند خرید و فروش شوند. در رویارویی با چنین حقیقتی، اندیشیدن به ارزش زیباشناختی یا استعلایی اثر، کاملا بی‌ربط به نظر می‌رسید. در نتیجه این سوال که چه چیزی مردم را به سوی هنر می‌کشانَد، پاسخی ساده یافت: هر کسی برای پول، خود را صرف هنر می‌کند.» (آرچر، ۱۱۷) موزه‌ها، گالری‌ها و دلالان آثار هنری به عنوان بخشی از بدنه سرمایه‌داری به صورت طبیعی منافع مادی خود را در اولویت قرار می‌دادند، پس یک اثر همانقدری ارزش دارد و طبیعتا هنری است که این نهادهای قدرت تصمیم می‌گیرند روی آن قیمت بگذارند. لئو استاینبرگ، در سخنرانی ایراد شده در موزه هنرهای مدرن نیویورک ۱۹۶۸ می‌گوید: «به هر حال هنر دیگر آن چیزی نیست که قبلا فکر می‌کردیم، بلکه در وسیع‌ترین معنا پول نقد است.» (استالابراس، ۹۷) این اتفاق در کنار استقلال هنرمندان در آفرینش آثار هنری یک ائتلاف گیج‌کننده به وجود آورد. یک آفریده‌ی هنری که شاید در شما برانگیختگی احساسی یا ضربه‌ای تأمل برانگیز یا حسی زیبایی شناختی ایجاد نکند می‌تواند به قیمت‌های گزاف به فروش برسد صرفاً به این دلیل که یک برچسب قیمت به هر دلیلی آمده و روی آن اثر چسبیده است. اینجا یک دنیای جدید است. خوش آمدید! در دنیای معاصر هنر نوعی بازار بورس فرعی است که در آن از آثار هنری استفاده‌های ابزاری گوناگونی از قبیل سرمایه‌گذاری، فرار از مالیات و پولشویی می‌شود. (استالابراس) اکنون هنر برای محافظت از انسان یا عرض ارادت به خدایان باستانی دیگر کارکردی ندارد، خدایان جدیدِ هنر، موزه‌ها، گالری‌ها و دلالان آثار هنری هستند، هر آنچه آن‌ها را خشنود کند بختش بلند خواهد بود. البته مردم عادی نیز بدون نیاز به تصاویر جادوییِ قدیمی و بدون تعصب خاصی نسبت به تعریف مشخصی از هنر، در اخبار می‌شنوند فلانَ اثر در حراج کریستی فلان میلیون دلار به فروش رفت و باور می‌کنند که خالقش هنرمند بسیار مهمی است همانگونه که می‌پذیرند برای خرید یک برند خاص کفش واقعا باید مبلغ زیادی پرداخت، چون بسیار ارزشمند است. ارزش یک برند کفش، واقعیتی قائم به ذات نیست، بلکه یک قرارداد تقریباً همگانی است که مشروعیتش

را مدیون تبلیغات است. نهادهای جدید قدرت، باورهای معیار را برای شهروندان تعریف کرده‌اند و قراردادها جای ادراک و تجربه‌ی مستقیم را گرفته‌اند. این قراردادها خود آفریده‌ی نهادهای جدید قدرت و خدایانِ دنیایِ جدیدِ مبتنی بر سود هستند. در دنیای جدید مخاطب مجالی ندارد تا به ارزشگذاری امور مختلف بپردازد چرا که: ۱- از نظر زمانی، به دلیل بالا رفتن سرعت زندگی، انسان معاصر اساساً با کمبود دائمی وقت مواجه است. ۲- تنوع تولیدات در تمام زمینه‌ها (هنر یا کفش، فرقی ندارد) چنان او را در معرض بمباران قرار داده‌اند که قوه‌ی تشخیص او فرصت کافی برای بررسی ندارد. ۳- نهادهای قدرت با استفاده از ابزارهای مختلف رسانه‌ای، این باور را در شهروندان نهادینه کرده‌اند که برگزیده‌ی آنها، واجد همه‌ی شرایط لازم برای ارزشمند بودن است. (یک عکس، نقاشی، کفش یا مد لباس) در این وضعیت به نظر می‌رسد ارزشمند بودن یک اثر هنری، مشروعیت خود را بیش از هر چیز از یک قرارداد کسب می‌کند، قراردادی که نهادهای قدرت (مانند موزه‌ها، گالری‌ها و دلالان آثار هنری) به صورت یک طرفه با جامعه هدف منعقد می‌کنند و گریز از این قراردادها نیز به سادگی میسر نیست. این قراردادها ارزش هنری یک اثر را تضمین می‌کنند و باعث می‌شوند مخاطب با اطمینان به نمایشگاه‌هایی برود که آثار مهم هنری را نمایش می‌دهند. در سوی دیگر اما برگزارکنندگان این نمایشگاه‌ها حضور دارند که برای آن‌ها صرفاً جمع‌آوری تعدادی اثر در یک محلِ موجّه، بیش از هر امر دیگری حائز اهمیت است. «گرایش‌ها معطوف به برگزاری نمایشگاه‌هایی می‌شود که در آنها چیزها یکی پس از دیگری بی هیچ تمایزی به نمایش در می‌آید، انگار هرگز بین آثار هنری گوناگون ستیزی یا تناقضی در کار نیست. تمامی محتویات مهر تضمین می‌خورند و صرف حضورشان در آن جمع آن‌ها را نشان‌دار می‌کند.» (استالابراس، ۱۳۵)

اکنون که این نوشتار هنر را از میان غارهای پرهراس تا گالری‌های باشکوه و قدرتمند دنبال کرده است، قصد دارد با یک پایان‌بندی رمزآلود به دنیای پر رمز و راز نیاکان انسان ادای دین کند و مدعای خود را در قالبی اسرارآمیز بازنویسی نماید. بدین منظور از همزیستی تاریخی خط و نقاشی سود جسته، مدعای خود را بدین شکل صورت‌بندی می‌کند: خط از نقاشی بر دیواره غارها شروع شد و حدود سه هزار سال پیش از میلاد به حروف رسید، از یک حالت بصری و قابل درک دیداری به یک وضعیت قراردادی و انتزاعی تبدیل شد. حال اگر آن نقش‌های اولیه بر دیواره‌ی غارها شکل ابتدایی هنر تجسمی در نظر گرفته شده، جمله‌ی بالا بازنویسی گردد، معلوم می‌شود که سرنوشت هنر از سه هزار سال پیش از میلاد قابل پیش‌بینی بوده است: هنر تجسمی از نقش‌هایی قابل درک بر دیواره غارها شروع و در ادامه به شکلی قراردادی تبدیل خواهد شد، از یک حالت قابل درک دیداری، به وضعیتی مبتنی بر قرارداد خواهد رسید.

منابع

آرچر، مایکل. هنر بعد از ۱۹۶۰. ترجمه: کتایون یوسفی. حرفه هنرمند. چاپ چهارم. ۱۳۹۴.

استالابراس، جولیان. هنر معاصر. ترجمه: احمدرضا تقاء. نشر ماهی. ۱۳۹۴.

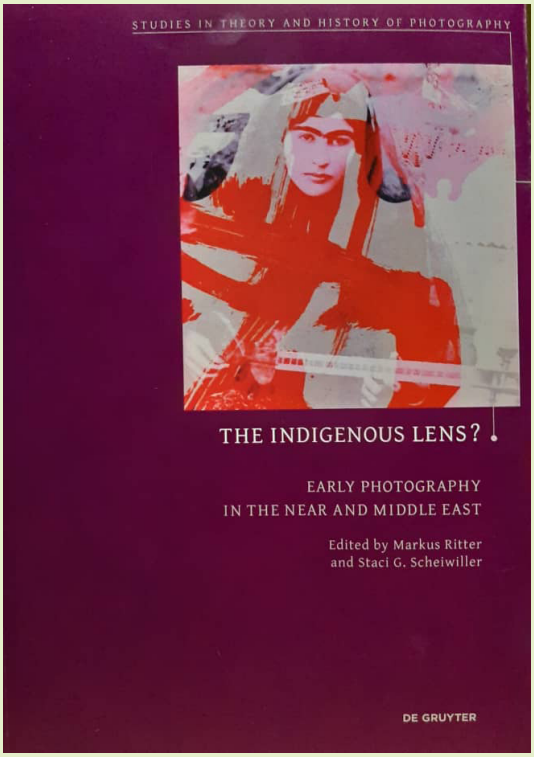
پازوکی، شهرام. چیستی هنر، مجموعه مقالات، مرگ هنر در دوره‌ی مدرن. موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی. ۱۳۸۴.

کنر. ا. ت. نمادها و نشانه‌ها، جستاری در معانی پنهان نمادها. ترجمه: کیارنگ علایی. کتاب پرگار. چاپ دوم. ۱۳۹۵.

لینتن، نوربرت. هنر مدرن. ترجمه: علی رامین. نشر نی. چاپ هفتم. ۱۳۹۷.

مددپور، محمد. آشنایی با آرای متفکران درباره‌ی هنر. سوره مهر. ۱۳۸۳.

مرزبان، پرویز. خلاصه تاریخ هنر. انتشارات علمی فرهنگی. چاپ نوزدهم. ۱۳۹۱.



جغرافیاهایی که ترسیم می‌شوند و تاریخ‌هایی که گفته می‌شوند: مستندنگاری عکاسانه‌ی سرزمین و مردمان توسط عبدالله میرزا قاجار (طی دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰) [۱]

الاهه هلبیگ[۲]

ترجمه: مهدی حبیب‌زاده

بایگانی عکس‌های کاخ گلستان در تهران معروف به آلبوم‌خانه عمدتاً طی دوران طولانی سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۸۴۸ـ۱۸۹۶) گردآوری شده است. این شاه مهم‌ترین نیروی محرک در پس رشد و توسعه‌ی منحصربه‌فردِ عکاسی و کاربردهای گوناگونی که بعدها این رسانه در ایران پیدا کرد، محسوب می‌شود؛ بایگانی فوق به عنوان منبع عظیمی که به خوبی حفظ شده، حاوی شماری آلبوم‌های عکس است[۳] که اغلب به فرمان شاه و مقامات حکومت مرکزی به منظور تحقیق و تفحص‌های ژئوپولیتیک در نواحی مهمی از شمال و شمال شرقیِ ایران، با استفاده از ابزارهای عکاسانه به وجود آمدند. در همین راستا عبدالله میرزا قاجار (۱۸۵۰ـ۱۹۱۲) طی سال‌های ۱۸۸۳ تا ۱۸۹۶ [که آخرین سال سلطنت ناصرالدین‌شاه بود] بارها به مأموریت‌های عکاسی در اطراف و اکناف ایران و در

۱- مقالهٔ حاضر در سه بخش ترجمه و منتشر می‌شود. متن حاضر ترجمهٔ بخش اول از این مقاله است و ترجمهٔ بخش‌های دوم و سوم آن نیز در شماره‌های بعدی ارائه خواهد شد. این مقاله در واقع فصلی از کتاب «لنز بومی؟ دوران اولیهٔ عکاسی در خاور نزدیک و خاور میانه» است که به ویراستاری مارکوس ریتر (Markus Ritter) و استاچی جی. شایویلر (Staci G. Scheiwiller) در سال ۲۰۱۸ توسط انتشارات de Gruyter منتشر شده است. این کتاب شامل گزیده‌ای است از مقالات نویسندگانی که در حوزهٔ عکاسی خاور میانه پژوهش کرده‌اند و به طور مشخص به تفحص در نخستین مراحل شکل‌گیری و رشد فعالیت‌های عکاسانه در ایران عصر قاجار و دولت عثمانی در سدهٔ نوزدهم اختصاص دارد. مقالهٔ کنونی به قلم الاهه هلبیگ حاصل دوره‌ای پژوهشی است که نویسنده در سال ۲۰۱۰ در تهران گذرانده و آن را صرف مطالعه بر روی بایگانی‌های عکس کاخ گلستان کرده است. در این مقاله مطالعهٔ او به ویژه بر بایگانی عکس‌های به‌جامانده از فعالیت‌های عبدالله میرزا قاجار متمرکز است.

۲- Elahe Helbig

۳- در منابع مختلف اعداد متفاوتی برای تعداد دقیق آلبوم‌های عکس، تک‌عکس‌ها و نگاتیوهای شیشه‌ای موجود در بایگانی عکس کاخ گلستان ذکر شده است؛ با این حال این تعداد حدوداً بیش از ۴۳۰۰۰ عکس تخمین زده می‌شود که اکثرشان به شکل آلبوم گردآوری شده‌اند. سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری ایران (ICHHTO) در سال ۲۰۱۲ به مناسبت ثبت کاخ گلستان در میراث جهانی یونسکو در تهران، گزارشی اجمالی در این زمینه منتشر ساخت. طبق این گزارش، آلبوم‌خانه حاوی ۱۰۴۰ آلبوم عکس و ۴۰۰۰ تک‌عکس است که تا حدودی مهیای قرارگیری در عکس‌دان هستند. این عکس‌دان‌ها در دورهٔ قاجار گاهی به جای آلبوم‌های عکس به کار می‌رفتند.

نواحی مرزی‌ای که به لحاظ سیاسی ناپایدار بودند گماشته و اعزام می‌شد تا [به عنوان عکاس] نحوه‌ی اداره‌ی آن مناطق، جمعیت و اقوام ساکن در آن‌ها، امکانات نظامی، وقایع سیاسی و همچنین شرایط جغرافیایی و خصوصیات محلیِ آن‌ها را مورد تفحص قرار دهد.

مقاله‌ی حاضر با ارجاع به این آلبوم‌های عکس که به رغم اهمیت‌شان تا حد زیادی کاوش‌نشده مانده‌اند، در صدد طرح و اثباتِ هدفی دوگانه برای این مأموریت‌های عکاسانه است که در نواحیِ شمال و شمال شرقیِ ممالک قاجار صورت می‌گرفتند: جمع‌آوری دانش و اظهار قدرت. اولاً چنین اقداماتی مقوم نوعی عاملیت در ساختن «خیالات جغرافیایی»[۴] و ایجاد لایه‌های چندجانبه‌ای از دانش پیرامون شرایط محلی بود که به واسطه‌ی عکاسی تحقق می‌یافت. عکاسی از همان بدو پیدایش عملاً ابزار تکنولوژیکیِ کارآمدی از کار درآمد که مدعی دقت و عینیت بود و می‌توانست به سرعت مجموعه‌ی عظیمی از دانش به وجود آورد. پروژه‌ی مستندنگاری عکاسانه‌ی مناطق ایران نیز که از سوی مقامات قاجار برای ایجاد یک خاطره‌ی ملوکانه‌ی بی‌واسطه به کار گرفته شده بود در خدمت هدف مشابهی بود. ثانیاً مشاهدات آشکار و بی‌پرده‌ای که از خلال عکاسی در برخی مناطق ایران نظیر گرگان و خراسان صورت می‌گرفتند، در خدمت اعلام و نمایش قدرتِ مقامات حکومت مرکزی بوده و از این رو تلاشی بودند در جهت کنترل مناطقی که دچار ناآرامی‌های سیاسی شده بودند. این نواحی به خاطر اهمیت استراتژیک‌شان یعنی قرارداشتن در مسیر ارتباط زمینی با هند ـ دهه‌ها آماج دسیسه‌های استعماری و مداخله‌های نظامی بودند که عمدتاً از سوی روسیه‌ی تزاری و بریتانیای کبیر صورت می‌گرفت.[۵] طی دوره‌ای که به این وقایع منجر شد، ایران پیشاپیش بخشی از خطه‌های شمالی‌اش را به روسیه باخته بود و از طرف بریتانیا نیز تحت فشار بود تا از ادعای حاکمیت بر مناطق شرقی‌ای که تا پیش از آن تحت کنترلش بودند دست بکشد. در همان زمان حکومت مرکزی [به موازات این تنش با قدرت‌های خارجی] گرفتار آشفتگی، رقابت و کشاکش با طوایف و حاکمان محلی‌ای بود که هر کدام داعیه‌ی قدرت داشتند. حکومت مرکزی در مواجهه با این تهدید دوسویه ـ از یک سو زیر سوال رفتنِ سیادت پادشاهی ایران در حوزه‌ی تحت حاکمیتش از طرف قدرت‌های استعماری و از سوی دیگر وفاداریِ شکننده‌ی طوایف و حاکمان محلیـ کوشید تا اقتدار و تسلط خود بر این مناطق را مجدداً برقرار سازد. در واقع استفاده از نگاه خیره‌ی دوربین به منظور اعمال قدرت و مشاهده‌ی مناطقی که اهمیت سیاسی داشتند را می‌توان بخشی از یک دستور کار سیاسی دانست که در جهت مفصل‌بندی و اظهار دوباره‌ی اقتدار حکومت در این مناطق به کار می‌رفت. برخی پژوهش‌گران مفصلاً در این باره بحث کرده‌اند که تکنولوژی‌های عکاسانه چگونه «قدرت‌های انسانی را از طریق مشاهده» توسعه داده «و گستره‌ی فضای قابل‌مشاهده را بسط می‌دهند.»[۶] بنابراین به استدلال من هدف از مشاهده‌ی بی‌واسطه‌ی

۴- انگارهٔ «خیال جغرافیایی» [یا geographical imagination] به تفصیل از سوی Schwartz/Ryan مورد بحث قرار گرفته است. نگاه کنید به: Picturing Place, ۱-۹

۵- برای نمونه نگاه کنید به: عباس امانت، قبلهٔ عالم، ۱۳-۱۸، ۲۵۹-۳۱۵؛ جرج ن. کرزن، ایران و قضیهٔ ایران (جلد اول)، ۱۸۲-۲۲۱؛ کرزن، ایران و قضیهٔ ایران (جلد دوم)، ۵۸۵-۶۳۴. برای ارزیابی مفصلی از تاریخ سیاسی ایران در دورهٔ قاجار مثلا نگاه کنید به مقالهٔ کاظم‌زاده در کتاب Avery/Hambly/Melville (eds.), From Nadir Shah to the Islamic Republic, ۳۱۴-۳۴۹.

۶- Schwartz/Ryan, Picturing Place, ۲.

ممالک ایران به کمک ابزارهای عکاسانه، بیشتر تقویت شالوده‌های قدرت مقامات حکومت مرکزی بوده است.

نمونه‌ای از هدف دوگانه‌ی چنان مأموریت‌های عکاسانه‌ای را که در برخی ممالک ایران به انجام می‌رسیدند در آلبوم شماره‌ی ۲۹۸ می‌توان دید که در بایگانی‌های عکس کاخ گلستان نگهداری می‌شود. جالب‌توجه خواهد بود اگر بتوانیم شرح مبسوطی از این آلبوم عکسِ مهم در قالب مجموعه‌ای واحد و یکپارچه ارائه دهیم، و از روایتی که مبنای آن بوده و از دانشی که در این عکس‌ها نهفته است رمزگشایی کرده و به درکی از آن برسیم، روایت و دانشی که متفقاً در پیوند با یکدیگر در پی ایجاد یک نقشه‌ی بصریِ منسجم هستند. با نظر به خودِ این آلبوم، پرسش‌هایی از این قبیل را می‌توان مطرح ساخت: چگونه در آلبوم عکس شمارِه‌ی ۲۹۸، فضای جغرافیاییِ [ایران] با آن تنوع اجتماعی و پیچیدگی سیاسی‌اش، نظم و آرایشی مفهومی به خود گرفته و در خلال یک روایتِ بصری [به بیننده] منتقل گشته است؟ هر کدام از این عکس‌ها چه معنایی عرضه می‌کنند و به واسطه‌ی ترتیب و آرایشِ آن‌ها و نیز نحوه‌ی قرارگیری‌شان در بافتارِ این آلبوم، چه روایتی ساخته می‌شود؟ چگونه متن‌هایی که در قالب شرحِ تصویر به این عکس‌ها ضمیمه شده‌اند تناظر متقابلی با این تصاویر پیدا می‌کنند تا تجربه‌های فضاییِ [مندرج در آن‌ها] را غنی‌تر سازند؟ این مقاله بیشتر متمرکز بر این موضوع است که چگونه در این آلبوم عکسِ خاص، واقعیت‌هایی بومی به تصویر درآمده‌اند.

چه کسی پشت دستگاه مشغول روایت بوده است؟

از سال ۱۸۸۳ تا ۱۸۹۶ بارها به فرمان ناصرالدین‌شاه و به واسطه‌ی معتمد نزدیکش میرزا علی‌اصغرخان امین‌السلطان (۱۸۴۳ـ۱۹۰۷) مأموریت‌های عکاسانه‌ای به عبدالله میرزا قاجار محول می‌شد. امین‌السلطان ابتدا به سمت وزیر دربار منصوب شد و از آن پس مناصب مختلفی از جمله وزارت امور داخله و اداره‌ی خزانه، بیوتات و انبار غله‌ی سلطنتی را عهده‌دار بود. او بعد از آن نیز با تقبل وظایف و مسئولیت‌های مختلف در سال ۱۸۸۶ به مقام صدراعظم نائل گردید و در زمره‌ی مؤثرترین رجال سیاسی عهد ناصری درآمد.[۷] عبدالله میرزا که به موقعیت ممتاز و استثنایی امین‌السلطان در دربار پی برده بود، پس از اتمام تحصیلات و بازگشت از اروپا [یا به تعبیر آن زمان فرنگ] به او نزدیک شد تا از آن طریق خدمات خود را نثار دربار قاجار کند.[۸]

عبدالله میرزا که به سال ۱۸۵۰ به دنیا آمده بود، فرزند جهانگیر میرزا یکی از اعضای خاندان سلطنتی قاجار بود.[۹] او در سال ۱۹۱۲ در تهران درگذشت. همان طور که یحیی ذکاء نیز اشاره کرده، زندگی حرفه‌ایِ عبدالله میرزا پیوند نزدیکی با مدرسه‌ی دارالفنون داشت (که به سال ۱۸۵۱ تأسیس شده بود).[۱۰] در طی دوران تحصیل [در دارالفنون] بود که

۷- امانت، قبلهٔ عالم، ۳۵۵، ۴۳۸-۴۳۹؛ و همچنین Calmard, "Amin ol-Soltan".
۸- نگاه کنید به اظهارات خودِ عبدالله میرزا که توسط ایرج افشار منتشر شده است: Afshar, ۱۹۸۳, ۲۶۹.
۹- طهماسب‌پور، «عکاسی در ایران»، ۹. باید از محمدرضا طهماسب‌پور سپاس‌گزاری کنم که منبعی برای این تاریخ در اختیارم گذاشت. تاریخ مرگ عبدالله قاجار در خاطرات عزیزالسلطان ملیجک دوم ذکر شده است. نگاه کنید به: روزنامهٔ خاطرات عزیزالسلطان، ۲۴۲۲.
۱۰- یحیی ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ۹۸.

او علاقه‌ی خاصی به چاپ و عکاسی پیدا کرد و با به‌کارگیری این تکنولوژی جدید، نخستین تجارب برای کار در تاریک‌خانه را به دست آورد. عبدالله میرزا در حوالی سال ۱۸۷۸ از طرف علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه (۱۸۱۹ـ۱۸۸۰) که رئیس وقت دارالفنون و وزیر علوم بود، به همراه چند تن از فارغ‌التحصیلان آن مدرسه عازم پاریس گردید. وی پس از بازگشت به ایران در سال ۱۸۸۳ به تدریس عکاسی در دارالفنون و کار در عکاس‌خانه‌ی مبارکه‌ی همایونی گمارده شد.

عبدالله میرزا بنا به شرح حال خودنوشتش[۱۱] حدود یک سال و نیم را در پاریس به یادگیری عکاسی و هنر روتوش‌کردن عکس گذراند و به دنبال آن، برای ادامه‌ی تحصیل راهی اتریش شد. زمانی که در وین بود، فریتس لاکهارت[۱۲] (۱۸۴۳ـ۱۸۹۴) که عکاس دربار و نخستین دبیر انجمن عکاسیِ وین بود به او توصیه کرد که در هنرستان دولتی و سلطنتی[۱۳] سالزبورگ مشغول تحصیل شود. این هنرستان در سال ۱۸۷۶ تأسیس شده بود و یک سال پس از آن دپارتمان عکاسی و فنون چاپ و تکثیر نیز در آن دایر شده بود. این دپارتمان از ۱۸۸۰ به بعد تحت سرپرستی شیمیدان و عکاسی به نام آنتون چوردا[۱۴] (۱۸۴۰ـ۱۹۱۶) بود[۱۵] که عبدالله قاجار از همان ابتدای اقامتش در سالزبورگ به او معرفی گشته بود. عبدالله میرزا در این کالج مطالعات جامعی را در عکاسی و فنون چاپ و تکثیر آغاز کرد که شامل موضوعات پایه، درس‌هایی نظری و تمرین‌هایی عملی بود که گستره‌ای از شیوه‌های بدیع فنی را در بر می‌گرفت.[۱۶] در گزارش سالانه‌ی هنرستان دولتی و سلطنتی سالزبورگ نیز درج شده که «عبدالله م. از تهران به عنوان دانشجوی عکاسی و فنون چاپ و تکثیر» در آنجا تحصیل می‌کرده است. او از ترم زمستانی ۱۸۸۲/۱۸۸۱ تا ترم تابستانی ۱۸۸۳/۱۸۸۲ در دوره‌های آموزشی آن کالج ثبت نام کرده بود.[۱۷] شواهد بیشتر مبنی بر تحصیل او در این مدرسه را در پیوست چهارمین گزارش سالانه‌ی کالج می‌توان یافت که پس از پایان سال تحصیلی ۱۸۸۳/۱۸۸۲ منتشر شده بود. این گزارش فهرستی از فارغ‌التحصیلان کالج به دست می‌دهد که به محض بازگشت به وطن‌شان در محصولات و فراورده‌های اتریشی سرمایه‌گذاری کرده بودند. شماره‌ی ۲۲ از فهرست فوق چنین اظهار

۱۱- عبدالله میرزا در سال ۱۸۹۷/۱۸۹۶ دست به نوشتن و انتشار گزارش مفصلی از دورهٔ اقامتش در فرنگ زد؛ این شرح حال بارها ذیل کتاب‌هایی پیرامون عکاسی قاجار ذکر شده است. برای مثال نگاه کنید به: Afshar ۱۹۸۳, ۲۶۸-۲۶۹؛ Afshar, Ganjineh، صفحات ۸-۹ نسخهٔ فارسی و ۴۲-۴۴ نسخهٔ انگلیسی؛ ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ۹۸-۱۰۱.

۱۲- Fritz Luckhardt

۱۳- Kaiserliche-Konigliche Staatsgewerbeschule

۱۴- Anton Czurda

۱۵- Staatsgewerbeschule ۱۹۲۶, ۲۶.

۱۶- این برنامهٔ درسی که توسط هنرستان دولتی و سلطنتی در سال ۱۸۸۰ منتشر شد بینش وسیعی از دروس ارائه‌شده در این مؤسسه به ما می‌دهد که دروس دپارتمان عکاسی و فنون چاپ و تکثیر را هم شامل می‌شود. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به: K. K. Staatsgewerbeschule in Salzburg ۱۸۸۰, ۳-۸, ۱۰-۱۲, appendix, front page.

۱۷- این عبارت عیناً بر اساس نامه‌ای از دکتر هوبرت شاپف (Hubert Schopf) به تاریخ ۲۲ ژوئن ۲۰۱۲ نقل شده است: "Abdollah M. aus Teheran, Repord.-Schuler". باید از دکتر شاپف در بایگانی ایالتی (Landesarchiv) سالزبورگ به خاطر این اطلاعات و خلاصه‌ای از بررسی‌هایش از آن بایگانی که در نامه‌ای برایم فرستاد تشکر کنم. او همچنین خاطرنشان کرد که از دوران تحصیل عبدالله میرزا قاجار هیچ عکسی در بایگانی ایالتی سالزبورگ باقی نمانده است.

می‌دارد: «عبدالله میرزا شاهزاده‌ی ایرانی در حال حاضر مشغول دایرکردن [چاپخانه‌ی] هنرهای گرافیکی در تهران است که به تولید اوراق اعتباری دولتی اختصاص دارد. برای این منظور، تمامی تجهیزات از اتریش تأمین شده است. ارزش نخستین بسته از تجیزات فوق به ۲۰۰۰۰ فرانک می‌رسد.»[۱۸] عبدالله میرزا اندکی پس از بازگشتش به تهران مأمور شد تا فنون و شیوه‌های چاپ و تکثیر را که طی دوران اقامتش در اروپا آموخته بود به ایران وارد کند. چنان که در شرح حال خودنوشتش آمده، ناصرالدین شاه هنگام بازدید از مطبعه، دستور خرید اقلام لازم برای تجیزات چاپ را صادر کرد[۱۹] که قریب به یقین همان اقلامی است که سیاهه‌شان در چهارمین گزارش سالانه‌ی کالج آمده بود.

عکاسی پس از اعلام وجود در سال ۱۸۳۹ خیلی زود به منزله‌ی ابزاری در نظر گرفته شد که ما را قادر به دیدن، کشف‌کردن و آشناکردنِ خود با جهان می‌ساخت. در همین راستا و با همین نگرش بود که مقامات قاجار از همان ابتدا عکاسی را به عنوان عاملی به کار گرفتند برای ساختن دانش و دریافتن روندهای تحول به شکل بصری و مفهومی، و نیز برای «ثبت و ضبط» [و تسخیر] محیط پیرامونی که پیوسته در تغییر و تلاطم بود. از همین جهت است که عبدالله میرزا زمانی اندکی پس از آن که به خدمت مقامات سلطنتی درآمد، به سال ۱۸۸۳ مأمور به عکاسی از ولایت خراسان در شمال شرق ایران گردید. آلبوم شماره‌ی ۲۹۶ در بایگانی آلبوم‌خانه که بنا به اطلاعات مندرج در انتهای آن توسط عبدالله قاجار گردآوری شده بود، حاوی برخی از عکس‌های او از مأموریتش به آن منطقه است.[۲۰]

گاه پیش می‌آمد که عبدالله میرزا امین‌السلطان را در سفرهایش به نقاط مختلف مملکت همراهی کند. برای مثال در سال ۱۸۸۶ او از پروژه‌ی بازسازی و طراحی شهری که زیر نظر امین‌السلطان انجام می‌شد عکاسی کرد. این عکس‌ها که همراه با عکس‌های دیگری از زیرساخت‌های محیطیِ آن منطقه در آلبوم شماره‌ی ۲۰۸ جمع‌آوری شده‌اند در بایگانی‌های عکس کاخ گلستان موجودند. نخستین مأموریت‌های عکاسانه‌ی عبدالله میرزا مناطق گوناگونی از ممالک قاجار را در بر می‌گرفت، مثلاً مأموریت او به سال ۱۸۸۷ به ثبت و نمایش تصویریِ اماکن باستان‌شناختی و تاریخی‌ای اختصاص داشت که در گستره‌ی وسیعی از تبریز تا شیراز پراکنده‌اند.[۲۱] اما بر خلاف این‌ها مأموریت‌های بعدی‌اش محدود به ولایات شمال و شمال شرقی ایران و به ویژه نواحی مرزیِ آن ولایات بودند. در سال ۱۸۸۹ عبدالله میرزا عهده‌دار مأموریتی به مناطق شمالی در مرز با سرزمین روسیه و در سواحل

۱۸- "abdollah Mirza, Prinz von Persien, richtet soeben in Teheran die graphischen Künste ein zur Fabrikation von Staatspapieren. Die gesamte Einrichtung hierzu wird ۲۰/۰۰۰ von Oesterreich bezogen. Werth der ersten Anschaffung Francs." see Schuster, "Ausbildungsstatte", ۷۲.

۱۹- برای مثال نگاه کنید به: Afshar, "Some Remarks", ۲۶۹.

۲۰- طبق اطلاعات مندرج در انتهای آلبوم شمارهٔ ۲۹۶، این آلبوم توسط عبدالله قاجار گردآوری شده است. آلبوم فوق همچنین حاوی تعدادی عکس است که توسط میرزا حسین‌علی گرفته شده‌اند. فهرستی از برخی عکس‌های عبدالله میرزا قاجار که به سال ۱۸۸۳ در خراسان گرفته شده‌اند را در این منبع می‌توان یافت: محمدحسن سمسار، کاخ گلستان، آلبوم‌خانه: فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عکس قاجار، ۶۶، ۸۵، ۹۰.

۲۱- برای مروری کلی بر مأموریت‌های عبدالله میرزا نگاه کنید به: طهماسب‌پور، ناصرالدین، شاه عکاس، ۸۱-۸۶؛ ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ۱۰۲-۱۰۴. برخی از صفحات ارجاع آلبوم‌های عکسی که توسط عبدالله میرزا گردآوری شده‌اند در این کتاب منتشر شده است: سمسار، کاخ گلستان، آلبوم‌خانه: فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عکس قاجار

جنوب شرقی دریای خزر شد. هدف از این مأموریت را که ده ماه به طول انجامید احتمالاً با توجه به اهمیتی که این منطقه برای حکومت مرکزی داشته به بهترین وجه می‌توان تبیین کرد. از یک طرف بعد از آن که در دوره‌ی صفویه (۱۵۰۱ـ۱۷۳۶) طایفه‌ی قوانلو از ایل قاجار در این ناحیه اسکان یافت، این‌جا به منزل‌گاه این طایفه تبدیل شده بود. استرآباد که زادگاه بنیان‌گذار سلسله‌ی قاجار آقامحمدخان (ح: ۱۷۸۹ـ۱۷۹۷) بود، مهد سلسله‌ی قاجار (۱۷۸۶ـ۱۹۲۵) به شمار می‌رفت. از طرف دیگر این ناحیه که نزدیک مرز روسیه بود، با وجود اهمیتی که از لحاظ ژئوپولیتیک داشت دائماً دچار بی‌ثباتی بود. عکس‌های مأموریت فوق در آلبوم شماره‌ی ۲۹۸ گردآوری شده‌اند که بعدتر به تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت.

مقصد مأموریت بعدی که یک سال پس از آن در ۱۸۹۰ به انجام رسید خراسان بود که نزدیک به مرزهای شرقی قرار داشت و منطقه‌ای به همان میزان پراهمیت بود. عکس‌های گرفته‌شده طی این مأموریت که گستره‌ای از سرخس به سمت شمال در راستای مرز نواحی شرق خزر تا کلات نادری، لطف‌آباد و درگز را شامل می‌شد، در آلبوم شماره‌ی ۲۴۰ گردآوری شده‌اند. عبدالله میرزا در سال ۱۸۹۳، ۱۵۰ عکس از این مأموریت را در ۱۳۵ صفحه‌ی این آلبوم چید و توضیحات مبسوطی را هم در باب درون‌مایه‌های آن‌ها به آن اضافه کرد. این نکته هم قابل‌توجه است که صفحه‌ی ماقبل آخر این آلبوم راجع به فرمانی است که از سوی شاه خطاب به حاکم محلی صادر شده بود.[۲۲] طبق این سند ناصرالدین شاه عبدالله میرزای عکاس را به همراه تجیزات به این منطقه اعزام کرده و شخصاً فرمان داده بود تا طی این مأموریت به نواحی مرزی، امنیت وی تضمین شود. این فرمان همچنین مشخصاً لزوم عکاسی از همه‌ی مکان‌های آن ناحیه را تصریح کرده و به وضوح سفارش کرده بود که هر آن چه خودِ عکاس ارزشمند و درخور توجه می‌شمرد می‌بایست عکاسی شود. افزون بر این ناصرالدین شاه به مقامات محلی فرمان داده بود تا از این عکاس محافظت کرده و هر جا که مشغول جست‌وجو و تفحص است همراه او باشند و نیز در به‌انجام‌رساندن گزارش عکاسانه‌اش از آن منطقه و مستندساختن شرایط محلیِ آن‌جا حمایتش کنند. همچنان که به وضوح در این فرمان می‌توان دید، عبدالله میرزا مأموریتش را به عنوان نماینده‌ی رسمی و تام‌الاختیارِ حکومت مرکزی انجام می‌داده است.

مأموریت بعدی عبدالله میرزا به ولایت خراسان که در سال ۱۸۹۵ صورت گرفت در آلبوم شماره‌ی ۲۹۱ به ثبت رسیده که حاوی ۱۷۷ عکس است که در ۱۵۳ صفحه چیده شده‌اند. صفحه‌ی ابتدای این آلبوم روشن می‌سازد که کدام ممالک در آن مورد بررسی و کنکاش بوده‌اند. در این‌جا علاوه بر شهرهای بزرگی چون مشهد، قوچان و بجنورد، برخی قریه‌های وابسته به آن‌ها و مکان‌هایی حوالی مرزهای شرق خزر نظیر درگز، زورآباد، کلات نادری و سرخس به طور گسترده مورد کاوش قرار گرفته‌اند. در واقع عبدالله میرزای عکاس در این مأموریت نیز بار دیگر همان ناحیه‌ی مرزی را که در مأموریت قبلی‌اش عکاسی کرده بود به ثبت رسانده است. درون‌مایه‌های اصلیِ به تصویر درآمده در این مأموریت شامل تأسیسات و ابنیه‌ی محلی به‌ویژه مراکز پست و تلگراف، کاروان‌سراها، معدن‌ها و اتراق‌گاه‌های نظامیِ

۲۲- این صفحه از آلبوم شمارهٔ ۲۴۰ توسط طهماسب‌پور منتشر شده است: ناصرالدین، شاه عکاس، ۸۴.

واقع در امتداد خطوط مرزی و علاوه بر آن، شامل رؤسای قبایل محلی و والیان منطقه بوده است.[۲۳] این آلبوم سه سال بعد از مأموریت فوق گردآوری شده است. عبدالله میرزا در آخرین مأموریت عکاسانه‌ای که تحت امر قاجاریه در سال ۱۸۹۶ به انجام رساند، بار دیگر در معیت وزیر اعظم امین‌السلطان راهی قم و کاشان شد تا اماکن مقدس و معماری شهریِ آن دوره را عکاسی کند. طی این مأموریت به او دستور داده شد که علاوه بر موارد فوق، یک مجموعه اشیاء گران‌بها متعلق به حرم مطهر قم را به همراه تعدادی قالی ارزشمند متعلق به مقبره‌ای در کاشان که از قرار معلوم آرام‌گاه سلطان صفوی شاه عباس اول بود ثبت کند.[۲۴] چنین فعالیت‌های عکاسانه‌ای که به امر مقامات قاجار انجام می‌شدند به خوبی نشان می‌دهند که چگونه عکاسی برای حاکمیت قاجار مبدل شده بود به ابزار مناسبی برای جمع‌آوریِ امور واقع و ایجاد یک سیاهه‌ی کامل و جامع و افزون بر آن، برای ساختن خاطره‌ای ملوکانه.

پس از پایان سلطنت ناصرالدین شاه، عبدالله میرزا به خدمتش در حاکمیت قاجار ادامه داد و سمت‌های مهمی مانند ریاست مطبعه‌ی شاهی را عهده‌دار بود. با این حال شواهدی از آن که او مأموریت‌های عکاسانه‌ی مشابهی را در خدمت سلطان بعدی یعنی مظفرالدین شاه قاجار (۱۸۹۶ـ۱۹۰۷) به انجام رسانده باشد در دست نیست. این که مظفرالدین شاه تا چه حد در دوران سلطنتش به کاربردهای عکاسی در جهت تقویت دستورکار سیاسی‌اش و به منظور ساخت و ارتقای بایگانی عکس سلطنتی که در حکم خاطره‌ی ملوکانه بود عنایت داشته، یعنی کاری که پدرش ناصرالدین شاه به چنان شیوه‌ی نظرگیری انجام داده بود، محل سؤال است و پی‌بردن به آن پژوهش‌های بیشتری را می‌طلبد. با این همه روشن است که مأموریت‌های عکاسانه‌ای که قبلاً با اعزام عکاس به مناطق شمال و شمال شرقی ایران صورت می‌گرفتند دیگر با همان جدیتِ نظام‌مند از سوی شاه دنبال نمی‌شدند، هرچند دو نمونه از چنان فعالیت‌هایی را می‌توان یافت که طی سال‌های ۱۹۰۱ و ۱۹۰۲ به انجام رسیدند. این مأموریت‌ها که حاصل‌شان در آلبوم‌های شماره‌ی ۴۰۳ و ۴۰۵ موجود در آلبوم‌خانه ثبت شده است،[۲۵] تصاویری از استرآباد و حوالی آن به دست می‌دهند که شامل ابنیه، مشق‌ها و مانورهای نظامی، قشون قزاق و رؤسای قبایل هستند. همچنین [در این دوره] دو مأموریت عکاسانه‌ی قابل‌ذکر به جنوب غربی ایران صورت گرفته است. به فرمان مظفرالدین شاه، دکتر حیدر میرزا شاهرخ‌شاهی، پزشکی که گاه به عکاسی آماتوری نیز اشتغال داشت و افسری نظامی به نام امیرخان جلیل‌الدوله قاجار مأمور شدند که به ترتیب حفاری‌های باستان‌شناختی و عملیات جاده‌سازی در لرستان و خوزستان را ثبت کنند. وقتی مظفرالدین شاه معاهده‌ی دیگری را با فرانسوی‌ها امضا کرد که در آن اجازه‌ی حفاری‌های بیشتر در شوش را داده بود، حیدر میرزا به همراه ژاک دو مورگان[۲۶] (۱۸۵۷ـ۱۹۲۴) و گروهی از باستان‌شناسان فرانسوی عازم منطقه‌ی حفاری‌های فوق شد. او

۲۳- بخش عمدهٔ عکس‌های موجود در آلبوم شمارهٔ ۲۹۱ در فهرست منتخب عکس‌های بایگانی کاخ گلستان درج شده‌اند. نگاه کنید به: سمسار، کاخ گلستان، آلبوم‌خانه: فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عکس قاجار، ۲۱-۱۱۸.

۲۴- ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ۱۰۴.

۲۵- بدری آتابای، فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی، ۱۳.

۲۶- Jacques de Morgan

عکس‌های این حفاری‌ها را در آلبوم شماره‌ی ۱۳۷ گردآوری کرده که در آلبوم‌خانه موجود است. امیرخان جلیل‌الدوله قاجار نیز طی سرکشی‌هایی که عبدالمجید میرزا عین‌الدوله والی لرستان و خوزستان، از سال ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۱ به این ولایات داشت، در معیت او بود. او طی مأموریت عکاسانه‌ی یک‌ساله‌ای که از ۱۹۰۰ تا ۱۹۰۱ به عهده داشت، عکس‌های متعددی از این ناحیه و حوالی آن به ثبت رساند. [۲۷]

به تصویرکشیدن ایران

تا پیش از شروع فعالیت عکاسانه‌ی عبدالله میرزا در سال ۱۸۸۳، عکاسی در عرصه‌های گوناگونی در ایران به کار گرفته شده بود. تا آن زمان، مأموریت‌های عکاسانه‌ی دیگری در جهت ثبت یادبودهای تاریخی، اماکن مقدس و شهرهای ایران انجام شده بود و چنین فعالیت‌هایی پدیده‌ی نوظهوری نبودند. علاوه بر آن، گزارش‌های تصویری از وقایع سیاسی و امورات شاهانه رواج گسترده‌ای داشت. با این همه، مأموریت‌های عکاسانه‌ای که توسط عبدالله میرزا به انجام می‌رسید از نظر اهداف و مقاصدشان و از حیث شیوه‌های بسیار نظام‌مندی که در این کاوش‌ها به کار می‌رفت، تفاوت بارزی با کار اسلافش داشت؛ از این جهت می‌توان گفت که عصر ناصری شاهد اضافه‌شدن ابعادی بدیع به کارکرد و معنای عکاسی بود. این ادعا در ادامه به تفصیل مورد سنجش و بررسی قرار می‌گیرد.

پژوهش‌گران برجسته‌ای که تاریخ اولیه‌ی عکاسی در ایران را مطالعه کرده‌اند، به تفحص در کاربردهای استنادیِ عکاسی در ایرانِ آن زمان پرداخته‌اند که نخستین نمونه‌هایش از سوی ناصرالدین شاه ابتدا در ۱۸۵۰ به ژول ریشار[۲۸] (۱۸۱۶ـ۱۸۹۱) و سپس در ۱۸۶۰ به آنری دو کولیبوف دو بلوکویل (**Henri de Couliboeuf de Blocqueville**) محول شده بود.[۲۹] ریشار مأمور شده بود تا عکاسی از اماکن باستان‌شناسانه‌ی پرسپولیس را به انجام رساند و بلوکویل نیز موظف بود گزارشی تصویری از نبرد ایران با ترکمن‌ها تهیه کند. به دلایل عدیده هر دوی این مأموریت‌ها ناموفق بودند. هنوز مشخص نیست که ناصرالدین شاه جوان تا چه حد از مأموریت‌های عکاسانه‌ای که [در عزیمت عکاسان اروپایی] به اماکن باستانی و مذهبیِ صورت می‌گرفتند اطلاع داشته و یا اصلاً در جریان چنین فعالیت‌هایی بوده یا نه، مثلاً مأموریت‌هایی که در سال ۱۸۳۹ توسط فردریک گوپیل فسکه[۳۰] (۱۸۱۷ـ۱۸۷۸)، طی سال‌های ۱۸۴۹ـ۱۸۵۰ توسط ماکسیم دو کان[۳۱] (۱۸۲۲ـ۱۸۹۴)، در سال‌های ۱۸۵۱ـ۱۸۵۲ توسط فلیکس تِنار[۳۲] (۱۸۱۷ـ۱۸۹۲) و یا بین

۲۷- برای شرح مختصری از این دو عکاس نگاه کنید به: ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ۱۲۸-۱۲۹، ۱۴۴. اگرچه ذکاء تعدادی از عکس‌های امیرخان جلیل‌الدوله را منتشر کرده، اما هیچ اشاره‌ای به شمارهٔ آلبوم این عکس‌ها نکرده است. در کتاب آتابای، فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی نیز ذکری از این آلبوم به میان نیامده است.

۲۸- Jules Richard

۲۹- برای مثال نگاه کنید به: Afshar, "some remarks" ؛۲۶۳ adle/zoka, "Notes et documents", ۲۵۵ـ۲۵۶؛ ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ۵-۶، ۴۱-۴۷.

۳۰- Frederic Goupil Fesquet

۳۱- Maxim Du Camp

۳۲- Felix Teynard

سال‌های ۱۸۵۳ـ۱۸۵۵ توسط جان گرین[۳۳] (۱۸۳۲ـ۱۸۵۶) در سفر به مصر انجام شدند و همچنین مأموریت‌های عکاسانه‌ای که در سال‌های ۱۸۵۳ـ۱۸۵۴ توسط اوگوست سالزمن[۳۴] (۱۸۲۴ـ۱۸۷۲) و جیمز گراهام[۳۵] (۱۸۰۶ـ۱۸۶۹) در سفر به فلسطین به انجام رسیدند؛[۳۶] تعیین حدود وقوف شاه جوان به چنین مأموریت‌هایی نیازمند تحقیقات بیشتر در این زمینه است. به همین طریق شواهد روشنی در دست نیست از این که شاه با مستندنگاری و ثبت عکاسانه‌ی برخی نبردها نظیر جنگ کریمه (۱۸۵۳ـ۱۸۵۶) توسط راجر فِنتون[۳۷] (۱۸۱۹ـ۱۸۶۹) به سال ۱۸۵۵ و یا دومین جنگ استقلال ایتالیا به سال ۱۸۵۹ آشنایی داشته است. با این حال آشنایی روزافزون با فعالیت‌های عکاسانه‌ی مرتبط باعث ارتقای کاربرد عکاسی به منزله‌ی ابزاری برای خلق یک خاطره‌ی ملوکانه بوده است. از دهه‌ی ۱۸۶۰ به بعد عکاسی در انتقال دانش به کار گرفته می‌شد، و این امر مبتنی بر نقش آن هم در مدون کردنِ گذشته و هم در ساختنِ معنای حال بود. نمونه‌های درخوری از این کاربرد عکاسی را در مأموریت‌های عکاسانه‌ی مختلفی که ابتدا توسط اروپایی‌ها و سپس به‌کرات از سوی خود ایرانی‌ها انجام می‌شد می‌توان مشاهده کرد.

نخستین مأموریت‌های عکاسانه برای ثبت اماکن باستان‌شناختی و مقدس ایران در اواخر دهه‌ی ۱۸۵۰ به انجام رسیدند. افسر ایتالیایی لوئیجی پشه[۳۸] (۱۸۲۷ـ۱۸۶۴) پس از چندین پیمایش عکاسانه‌ی کوتاه عازم سفر به فارس شد تا از یادبودهای تاریخیِ پرسپولیس، مقبره‌ی کوروش در پاسارگاد، نقش رستم و مقابر حاوی سنگ‌نوشته‌های آن‌جا عکاسی کند. او پس از آن در سال ۱۸۵۸ آلبوم عکسی را که گواهی بود از امپراطوری باستانیِ ایران تقدیم ناصرالدین شاه کرد. به همین شکل آنتونیو جیانوزی[۳۹] (۱۸۱۸ـ۱۸۷۶) نیز طی مأموریتی نظامی به خراسان به سال ۱۸۵۸ و ۱۸۵۹ اقدام به ثبت و مستندکردن اماکن مذهبی و یادبودهایی کرد که در مسیر زائرانی قرار داشتند که از تهران راهی زیارت مشهد می‌شدند. و بالاخره لوئیجی مونتابونه[۴۰] (۱۸۲۸ـ۱۸۸۷) و دستیارش آلبرتو پیتروبون[۴۱] (۱۸۶۲ـ۱۸۸۷) در معیت هیأت دیپلماتیکی که در سال ۱۸۶۲ از سوی پادشاهیِ تازه‌تأسیس ایتالیا عازم ایران شده بود، آلبوم عکسی را گردآوری کردند که در حکم شکل‌دادن به تاریخی بصری و گزارشی مکان‌نگارانه از ایران بود که به دربار ایران تقدیم شد.[۴۲]

۳۳- John Green

۳۴- Auguste Salzmann

۳۵- James Graham

۳۶- برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ این مأموریت‌ها در مصر و فلسطین نگاه کنید به:

Hannavy, Encyclopedia, ۴۷۵-۴۷۸, ۶۰۵-۶۰۶, ۶۱۹-۶۲۲, ۱۲۳۹-۱۲۴۰, ۱۳۸۲-۱۳۸۴.

۳۷- Roger Fenton

۳۸- Luigi Pesce

۳۹- Antonio Giannuzzi

۴۰- Luigi Montabone

۴۱- Alberto Pietrobon

۴۲- شرح مبسوطی از مأموریت‌های عکاسان ایتالیایی در ایران از دههٔ ۱۸۵۰ به بعد را می‌توان در این کتاب یافت: Bonetti/Prandi, Persia Qajar, ۱۷-۳۱. همچنین در "Bonetti/Prandi, "Italian Photographers تفحص جامعی دربارهٔ این موضوع صورت گرفته است. آلبوم عکس حاصل از سفر هیأت دیپلماتیک ایتالیایی به ایران در سال ۱۸۶۲ به تفصیل در "Piemontese, "Photograph Album", ۳-۴, ۲۴۹-۲۷۱ مورد بحث قرار گرفته است.

اندکی بعد از این فعالیت‌های عکاسانه که از سوی اروپایی‌ها صورت می‌گرفت، [شاهد فعالیت‌های عکاسانه‌ای هستیم که] سفرهای رسمی ناصرالدین شاه را هر چه بیشتر با گزارش‌های عکاسانه همراه می‌ساختند.[۴۳] قدیمی‌ترین این فعالیت‌ها به سال ۱۸۵۹ برمی‌گردد. طی دیداری که شاه در سال ۱۸۵۹ـ۱۸۶۰ از ولایات زنجان و آذربایجان داشت، عکاس دربار آقا رضا عکاس‌باشی (۱۸۴۳ـ۱۸۹۰) به همراه فرانسس کارلیان[۴۴] (۱۸۱۸ـ۱۸۷۰) که معلم عکاسیِ شخص شاه بود، آلبوم شماره‌ی ۶۷۹ را به عنوان مدرک مستندی از این سفر عکاسی و گردآوری کردند.[۴۵] این آلبوم شامل دو عکس از اکتشافات باستان‌شناسانه‌ای است که در مسیر خورهه یافت شده‌اند، روستایی واقع در ۲۲۵ کیلومتری جنوب غربی تهران که ناصرالدین شاه کمی قبل از این سفر فرمان حفاری در آن را صادر کرده بود. این ثبت عکاسانه، فضایی مفهومی را برای گرامی‌داشت گذشته گشود که گذشته را به لحاظ بصری در دسترس حال قرار می‌داد. بنا به نظر محمدرضا طهماسب‌پور، عکاسی از دهه‌ی ۱۸۶۰ به بعد برای ثبت سفرهای تفریحی، شکارها و ییلاقات ناصرالدین شاه نیز به کار می‌رفت. با گذشت مدت اندکی، این گزارش‌های تصویری دیگر منحصر به اتراق‌گاه‌های سلطنتی و مسیر حرکت شاه در سفرهایش نبود؛ بلکه طی این رویدادها عکاسان [از طرف شاه] به همان حوالی هم فرستاده می‌شدند تا در غرایب محلیِ آن‌جا که شاه مشتاق آشنایی با آن‌ها بود کنکاش کنند و عجایبی را که به گوشش رسیده بود به تصویر کشند.[۴۶] افزون بر این‌ها می‌توان به سفری هفت‌ماهه به سال ۱۸۶۹ اشاره کرد که در راستای مسیر زائران عتبات عالیات به منظور عکاسی از مسیرها، اقامت‌گاه‌ها و دیگر امکانات و تسهیلات زائران صورت گرفت، سفری که حاکی از کاربردهای چندجانبه‌ی یک مأموریت عکاسانه است. این سفر را می‌توان به عنوان تدارک مقدماتیِ زیارتی در نظر گرفت که کمی بعدتر قرار بود ناصرالدین شاه به همراه مادرش مهدعلیا (۱۸۰۵ـ۱۸۷۳) از عتبات عالیات به عمل آورد.[۴۷] تفحص مبسوط در سیر تحول عکاسی مستند طی دوره‌ی تکوینش در ایران خارج از چارچوب این مقاله است. با این همه می‌توان گفت تا پیش از آن زمان هم که عبدالله میرزا پس از پایان اقامتش در اروپا وارد دربار شده و به خدمت ناصرالدین شاه درآید، عکاسی به درون آن گنجینه‌ی مفهومی که ناظر به انتقال دانش و ایجاد حافظه‌ی بصری بود راه یافته بود. دانش فنی ژرف عبدالله میرزا و وفاداری شخصی‌اش به شاه به عنوان یکی از اعضای خاندان قاجار مشخصاً باعث شده بود که او برای ارائه‌ی نقشه‌ای بصری از ممالک ایران و مشاهده‌ی مناطقی با اهمیتِ ژئوپولیتیک به فرمان شاه، فرد مناسبی باشد.

تصویر شماره‌ی ۱: صفحه‌ی نخست آلبوم شماره‌ی ۲۹۸ حاوی نص دقیق فرمان شاه برای مأموریت عکاسانه در استرآباد، آق‌قلعه و گرگان که به قلم محمد ابن ملک‌آرا خوشنویس مکتوب شده است، ۱۸۹۰/۱۳۰۷، کاخ گلستان، بایگانی عکس، تهران.

۴۳- برای مثال نگاه کنید به: طهماسب‌پور، ناصرالدین، شاه عکاس، ۶۹-۷۳؛ شهریار عدل، خورهه، طلیعهٔ کاوش علمی ایرانیان، ۳۸-۳۹؛ ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ۴۷-۵۵، ۵۸-۵۹.

۴۴- Frances Carlhian

۴۵- نگاه کنید به: عدل، خورهه، طلیعهٔ کاوش علمی ایرانیان، ۳۸-۳۹.

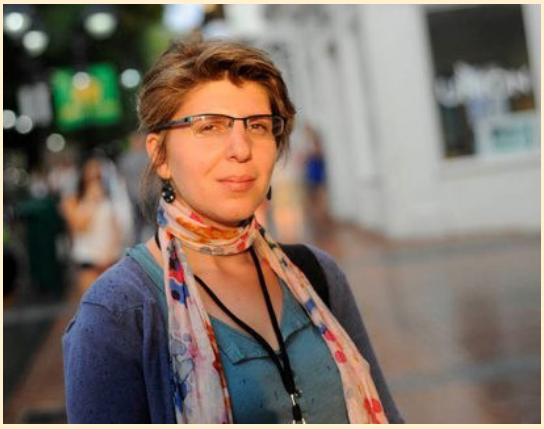
۴۶- طهماسب‌پور، ناصرالدین، شاه عکاس، ۷۲.

۴۷- همان

معرفی عکاس

نزیک آرمناکیان
Nazik Armenakyan

امید آرمات



نزیک آرمناکیان یکی از شناخته‌شده‌ترین فتوژورنالیست‌های ارمنستان است که کار خود را از سال ۲۰۰۲ شروع کرده است. او در ارمنستان زیر نظر روبن مانگاساریان[۱] در موسسه‌ی قفقاز[۲] ایروان به تحصیل عکاسی پرداخت و همچنین در دوره‌های عضویت در بنیاد مگنوم و حقوق بشر در سال ۲۰۱۱ در نیویورک شرکت کرد. تجربه‌ی کاری آرمناکیان را می‌توان در آژانس خبری آرمن‌پرس[۳] ، مجله‌ی ایروان[۴] ، مجله‌ی فروم[۵] و عکاس آزاد رویترز[۶] مشاهده‌کرد. او همچنین یکی از بنیان‌گذاران مرکز عکاسی مستند فورپلاس[۷] است که هدفش توسعه‌ی عکاسی مستند ارمنستان و قدرت‌بخشی به زنان این کشور از طریق عکاسی است.

آرمناکیان از زمان آغاز کارش توجه خود را بر افراد و گروه‌های اجتماعی‌ای که در حاشیه‌ی جامعه‌ی ارمنستان می‌زیستند متمرکز کرد. او همواره سعی داشته تا به موضوعاتی بپردازد که زیر پوششی از سکوت و خصومت پنهان شده‌است. بنا به همین رویکرد، آرمناکیان تلاش بسیاری کرده تا در مورد اقلیت‌ها در ارمنستان همچون جماعت دگرباشان[۸] ، قربانیان ایدز[۹] و بازماندگان قتل عام آگاهی‌بخشی کرده و به گفت‌وگو در این زمینه‌ها دامن بزنند.

آرمناکیان در سال‌های ۲۰۰۴ و ۲۰۰۵ چس از سپری کردن دوره‌های فتوژورنالیسم که توسط موسسه‌ی قفقاز و بنیاد ورلد پرس فتو[۱۰] در ایروان برگزار گردید، به اجرای پروژه‌های مستند بلندمدت علاقمند شد. او در سال ۲۰۰۹ برای اولین پروژه‌ی بلندمدت خود با عنوان «بازماندگان[۱۱] » موفق به دریافت جایزه‌ی بزرگ و رتبه‌ی اول در بخش «مردم و

۱- Ruben Mangasaryan
۲- Caucasus Institute
۳- Amenpress News Agency
۴- Yerevan Magazine
۵- Forun Magazine
۶- Freelance work Reuters
۷- Four Plus Documentary Photography Center
۸- LGBT community
۹- HIV victims
۱۰- World Press Photo foundation
۱۱- Survivors

منابع:
/http://lusadaran.org/artists/armenakyan-nazik
/https://www.nazikarmenakyan.com/bio

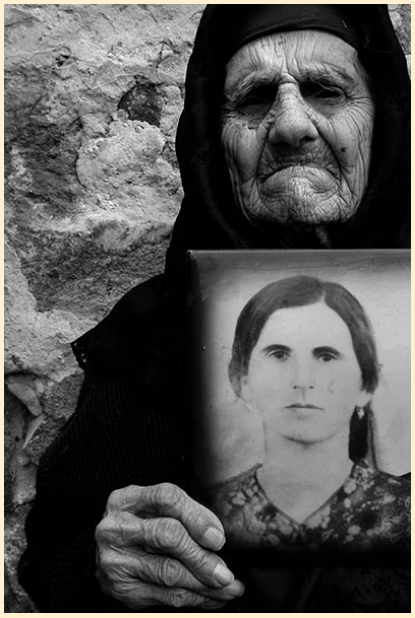
چهره‌ها[۱۲] » در مسابقه‌ی بین‌المللی عکس روسیه، کارل بولا[۱۳] ، شد. آرمناکیان در پروژه‌ی «بازماندگان» پرتره‌هایی از نجات‌یافتگان قتل عام ارامنه در سال ۱۹۱۵ گرفته است.

آرمناکیان در سال ۲۰۱۰ شروع به عکاسی از جامعه‌ی کوچک افراد دگرباش ایروان کرد که بسیاری از آن‌ها هزینه‌های زندگی خود را از طریق روسپی‌گری تأمین می‌کردند. او در این پروژه که البته بسیار بحث‌برانگیز هم بود به دنبال آن بود تا جنبه‌ی شخصی و انسانیِ پشت داستان زندگی این افراد را به کانون توجه عمومی بکشاند.

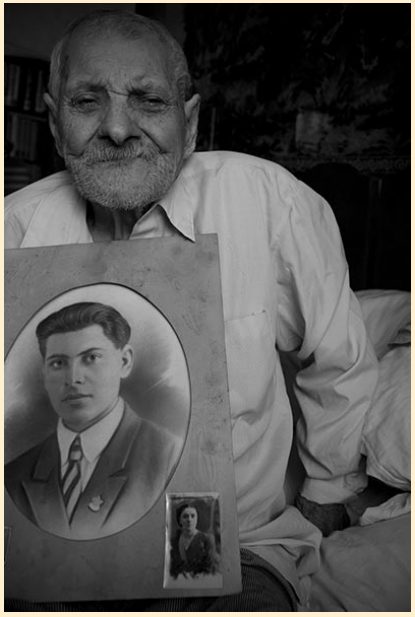
در سال ۲۰۱۱ عضویتِ بخشِ عکاسی و حقوق بشرِ بنیاد مگنوم به آرمناکیان اعطا شد تا بتواند در مدرسه‌ی هنریِ تیش[۱۴] در نیویورک به تحصیل بپردازد. در همان سال او کمک‌هزینه‌ای برای تولید پروژه‌ی عکاسی مستند از سوی بنیاد اوپن سوسایتی[۱۵] برای دومین پروژه‌ی در حال اجرای خود دریافت کرد، پروژه‌ای که در مورد جامعه‌ی دگرباشان بود و او آن را از سال ۲۰۱۰ آغاز کرده بود.

سبک عکاسی آرمناکیان که میان فتورپرتاژ و گزارش مستند[۱۶] در نوسان است با شکل مستقیم و بی‌پیرایه‌اش هر سوژه‌ای را در محیط خودش ثبت می‌کند. آخرین مجموعه‌ی عکس او نتیجه‌ی تحقیقات و ارتباطات عمیق اوست که اغلب در گذر طولانیِ زمان، تکامل یافته و درگیرشدنِ نزدیک و شخصیِ عکاس را با سوژه‌اش می‌طلبد. عکس‌های آرمناکیان که یادآور آثار دایَن آربس، نن گلدین و الن سکولا هستند به سختی راه خود را به سوی مرزهای اصلاحات سیاسی و اخلاقیات باز می‌کنند تا بیننده را به گفت‌وگویی جدی و برانگیزنده در مورد ابعاد سیاسی تصاویر عکاسی وارد کنند.

تجربیات اخیر آرمناکیان فضای برنامه‌ریزی‌شده‌تری را اختیارکرده است. فضای عکس‌های او به واسطه‌ی اشیا، فضاهای درونی، پس‌زمینه‌ها و استفاده‌اش از نور، بیشتر لایه‌لایه به نظر می‌رسد و معنایی استعاری را به ذهن متبادر می‌کند. نوعی حس جدایی و خاموشیِ ساخته شده، به‌خصوص در مجموعه‌ی پرتره‌های او با عنوان «زندگی غیرمعمول[۱۷] » مشاهده می‌شود، مجموعه‌ای که نگاهی به مسائل مربوط به بازنمایی افرادی دارد که از نظر اجتماعی آسیب‌پذیر هستند. تلفیق موفقیت‌آمیز شجاعت و نگاه مستقیم خاص آرمناکیان با چارچوب مفهومی ساده ولی قدرتمند او موجب شده تا کارهای سنجیده و دقیقش بی‌شک در زمره‌ی آثار هنری سیاسی معترضانه و دغدغه‌مندی قرار گیرد که در یک دهه‌ی اخیر در ارمنستان دیده شده است.



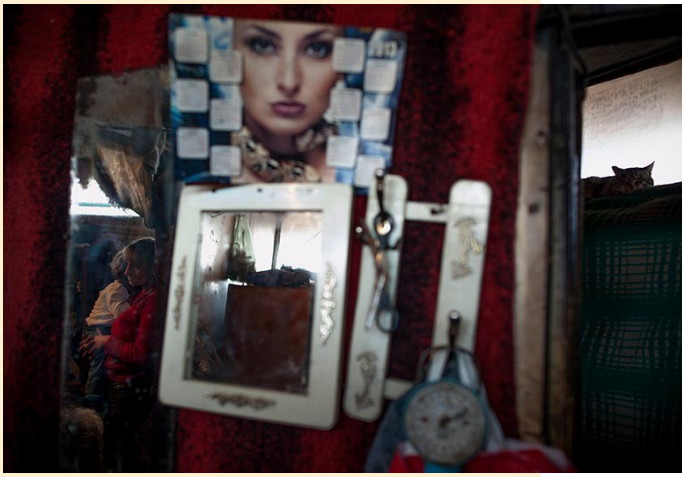
از مجموعه:
Survivors



۱۲- People and Faces
۱۳- Karl Bulla International Photo Contest in Russia
۱۴- NYU's Tisch School of the Arts
۱۵- Open Society Foundations
۱۶- Documentary essays
۱۷- Life less ordinary

از مجموعه:

Between the Two Stones



از مجموعه:
Temporary Life

کریمه عبود
Karimeh Abbud

مرتضی صدیقی‌فرد

کشف کریمه عبود تا ابتدای هزاره سوم به تأخیر افتاد. در حدود سال ۲۰۰۷ میلادی بود که با بررسی عکس‌های معاصر فلسطین، پژوهشگران خاورمیانه به وجود بانویی پی بردند که اولین عکاس زن حرفه‌ای در آن منطقه محسوب می‌شد و همان سال، در مقاله‌ای تحت عنوان «عکاس خورشید[۱]» کریمه عبود به همگان معرفی گشت. علت این وقفه‌ی چندین ساله در شناسایی او این بود که آثار او تا مدت‌ها در بایگانی بازرگانان اسرائیلی قرار داشت و به‌سختی پس از گذشت سالیان توسط پژوهشگران خریداری شدند.

به گفته‌ی عصام نصار[۲] ، استاد تاریخ دانشگاه ایالتیِ ایلی‌نوی در آمریکا، کریمه عبود متولد ۱۸ نوامبر ۱۸۹۳ در خانواده‌ای با اصالت لبنانی ساکن در بیت الحم[۳] است. پدرش، سعید عبود، اهل روستای خیام در شمال ناحیه‌ی جلیله (جنوب لبنان کنونی) بود. سعید در یتیم‌خانه‌ی شنِلِر در اورشلیم درس خواند تا به کسوت کشیشیِ شهر درآمد. در آن زمان، هنوز عثمانی‌ها بر این منطقه حکومت می‌کردند و مرزی میان لبنان و فلسطین وجود نداشت. (بریتانیایی‌ها و فرانسوی‌ها پس از جنگ جهانی اول، بین این دو منطقه مرز کشیدند.) کریمه نخستین سال‌های زندگی را در جلیله گذراند، زیرا پدرش در ناصریه و روستای شفا عمرو به فعالیت‌های مذهبی مشغول بود. در سال ۱۸۹۹، این خانواده به بیت‌الحم نقل‌مکان کرد و کریمه باقی عمرش را در این ناحیه گذراند.

اولین مدرسه‌ی عکاسیِ فلسطین در اوایل دهه‌ی ۱۸۶۰ در مجتمع ارمنیِ کلیسای جامع سنت جیمز در اورشلیم تأسیس شد. حوالی سال ۱۸۸۵، گارابید گریگوریان[۴] ، که در این مدرسه درس خوانده بود، نخستین استودیوی عکاسیِ اورشلیم[۵] را بیرون از دروازه‌ی یافا[۶] بنا

۱- The photographer of the sun
۲- Issam Nassar
۳- Bethlehem
۴- Garabed Krikorian
۵- Jerusalem
۶- Jaffa

نهاد. اگرچه تخصص او عکاسیِ استودیویی بود، عکاسان جوان زیادی نزد او آموزش عکاسی را گذراندند. مانند بیشتر عکاسان اولیه فلسطین، کریمه عبود نیز اصول عکاسی را نزد این عکاس ارمنی فرا گرفت. کریمه در سن ۱۷ سالگی از پدرش یک دوربین هدیه گرفت که زمینه‌ساز جدیت او در ادامه‌ی عکاسی شد.

در سال ۱۹۱۳، کریمه یک استودیوی عکاسیِ خانگی در بیت‌الحم افتتاح کرد. با اینکه استودیوی او اولین عکاس‌خانه در منطقه به شمار نمی‌آمد، اما بنابر شرایط اجتماعی زمانه در فلسطین و موقعیت زنان در آن زمان، عکاسی توسط یک زن برای مردم پذیرفته‌تر بود و احتمالاً بسیار بیشتر از عکاسان مرد می‌توانست از مراسم خانوادگی و فعالیت‌های زنان عکس بگیرد. در آثار کریمه توجه به عکاسی از زنان بسیار دیده می‌شود، به طوری‌که آنها را در کنار یکدیگر یا به صورت جداگانه در حال قدم زدن، بافندگی، گلدوزی و یا سایر کارهای خانه به تصویر کشیده‌اند.

همچنین بخش زیادی از کار کریمه صرف عکاسیِ پرتره یا تک‌چهره می‌شد. او از خواهران و عموزاده‌هایش به عنوان موضوع استفاده می‌کرد تا عکاسی را بیاموزد، لذا در میان مجموعه‌ی آثار او، عکس‌های فراوانی از آنها وجود دارد که گاه بخش‌هایی از آنها با دست رنگ‌آمیزی شده‌اند.

عکس‌های کریمه مرجع بسیار ارزشمندی از گذشته‌ی فلسطین در زمینه‌های مختلفی چون وضعیت اجتماعی، اقتصادی و ... محسوب می‌شوند که این امر نشئت گرفته از علاقه‌ی او به کودکان و مناسبت‌های اجتماعی است. او کار خود را در استودیو ترک می‌کرد تا از کودکان در خیابان عکس بگیرد. او همچنین از جشن‌ها و رویدادهای اجتماعی نیز عکاسی می‌کرد.

در حالی که بیشترین کارهای عکاسی حرفه‌ای در آن زمان در استودیوها انجام می‌شد، با دقت طراحی شده و اغلب با هدف ایجاد تصویری با جلوه‌های هنری گرفته می‌شدند ، کریمه عکس‌های خود را در خانه‌های مردم می‌گرفت. این شکل از کار کردن او بر حس‌وحال موضوعاتش تأثیرگذار بود. در پرتره های او اغلب عنصری خودجوش دیده می‌شود.

او به اندازه‌ی عکاسان مرد هم‌عصر خود که به عکاسی مشغول بودند، خشک و انعطاف‌ناپذیر نبود. مشتری‌هایش معمولاً راحت، و حتی بازیگوش به نظر می‌رسند و به لطف آنها می‌توان به وضعیت طبقه‌ی متوسط فلسطینی آن دوره پی برد، در ضمن مشخص می‌شود که آنها دوست داشتند چه تصویری از خود ارائه دهد. در حالی که بیشترین کارهای عکاسی حرفه‌ای در آن زمان در استودیوها و تحت شرایط کنترل شده‌ی نوری انجام می‌شد

تصویر بالا:
عکسی از دانشجویان رشته‌ی پرستاری، اورشلیم (۱۹۳۵)، کریمه عبود

تصویر پایین:
لیدیا عبود ، عموزاده‌ی کریمه. عکس در ۱۹۲۴ توسط کریمه عبود گرفته شده است

و عکاسان مرد، بیشتر از گردشگران و سیاحان عکس می‌گرفتند، کریمه گاه استودیو را ترک می‌کرد و عکس‌های خود را در خانه‌های مردم می‌گرفت و به مشتری‌هایش اجازه می‌داد که ماهیتِ واقعیِ خود را نشان دهند.

برخی دیگر از آثار او به نمایش اماکن مذهبی و باستانی پرداخته است. تصاویری از شهرهای فلسطین، اماکن تاریخی مانند شهر بعلبک[۷] ، مناظر طبیعی و پرتره‌ها. او بعدها کارگاهی برای رنگ‌آمیزی عکس‌ها دایر کرد و در آن‌جا تولید کارت‌پستال از عکس‌هایش را شروع کرد. تصاویر این کارت‌پستال‌ها حاصل سفرهای بین شهری او با ماشین شخصی‌اش بود. همچنین لازم به ذکر است که از عبود به عنوان اولین زن فلسطینی که گواهینامه‌ی رانندگی دریافت نموده نیز یاد شده است.

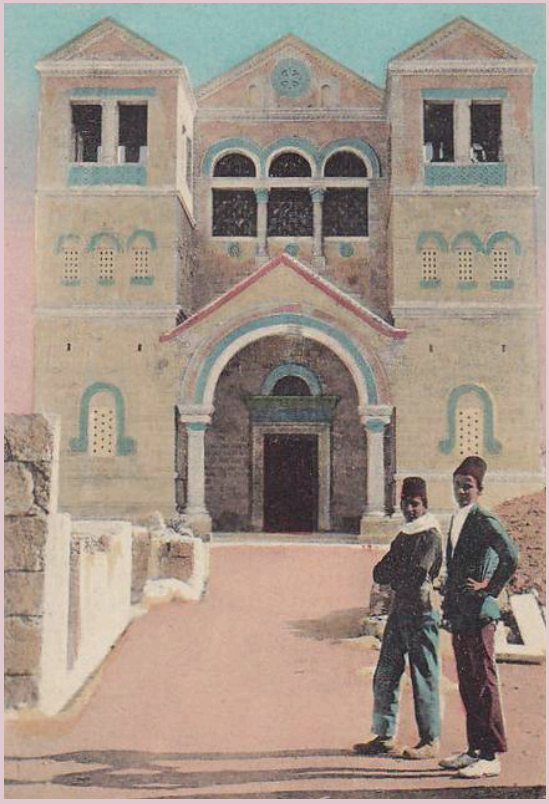
کریمه در سال‌های پایانی زندگی خود در کنار خواهرش زندگی می‌کرد و سرانجام در ۱۹۵۵ بر اثر تب جان سپرد و در بیت الحم دفن شد. بدون شک او یکی از مهمترین شخصیت‌های ایجاد تغییر در زمینه عکاسی در فلسطین محسوب می‌شود. او در عکاسی خود به زنان فلسطینی و عرب توجه می‌کرد و منبعی غنی از اطلاعات پیرامون وضعیت زنان برای امروز به وجود آورده است. او همچنین در عکس‌هایش نشان داده است که فلسطینی‌ها فقط عشایر ساکن در چادرها نبودند، تأثیر مدرنیته بر زندگی مردم فلسطین به خوبی در تصاویر او نمود یافته است.

پس از سال‌ها و با کشف عبود، نمایشگاهی از آثارش برگزار شد. همچنین فیلم مستندی درباره‌ی زندگی او با عنوان «تصاویر احیا شده[۸]» (۲۰۱۲) به کارگردانی محاسن ناصرالدین[۹] تولید شد. کتابی نیز تحت عنوان «کریمه عبود: پیشگام فمینیست فلسطین[۱۰]» توسط متری الراهب[۱۱] منتشر گردید. این کتاب شامل صدها عکس از عبود است که شهرهای فلسطین، بازارها، سواحل، مساجد و کلیساها را در آن به تصویر کشیده است.

۷- Baalbek
۸- Restored Pictures
۹- Mahasen Nasser-Eldin
۱۰- Karimeh Abbud: Pioneer Female Phographer of Palestine
۱۱- Mitri Raheb

تصویر بالا:
خانواده‌ی کریمه، ۱۹۰۳ میلادی، ناصریه. کریمه در ردیف اول نفر دوم از راست قرار دارد. عکاس ناشناس

تصویر پایین و صفحه روبرو:
از مجموعه کارت پستال‌های کریمه عبود



1. - NAZARETH

2. - NAZARETH

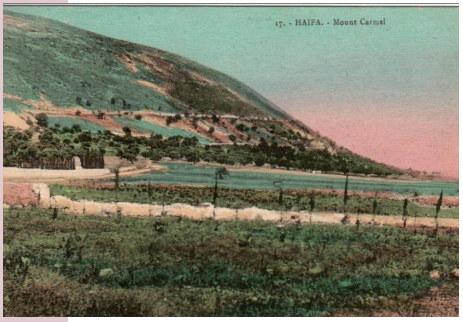
3. - NAZARETH. - Mount Tabor

8. - NAZARETH

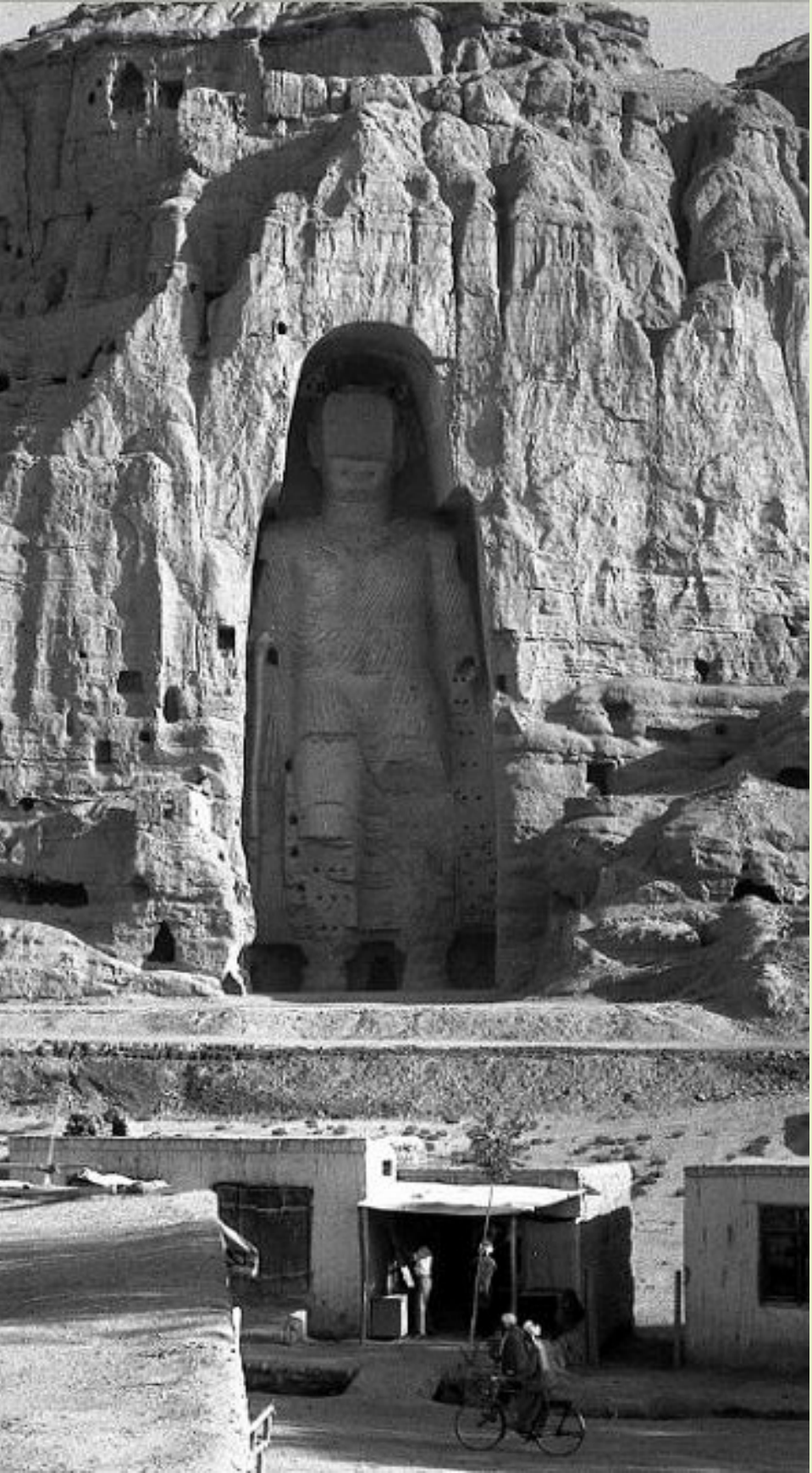
12. - NAZARETH. - Thrashing floor

13. - TIBERIAS

16. - HAIFA


17. - HAIFA. - Mount Carmel

22. - JERUSALEM



سـاتـيـن

SATEEN ART