How to Cite This Article: Bolkhari Ghahi, H.; Sattari, M.; Hakim Javadi, P. (2026). An Investigation of the Formation of the Visuality of the Photographer's Profession in Qajar Iran. *Kimiya-ye-Honar*, 15(58): 1-20.

An Investigation of the Formation of the Visuality of the Photographer's Profession in Qajar Iran

Hasan Bolkhari Ghahi*
Mohammad Sattari**
Parisa Hakim Javadi***

Received: 09.04.2025
Accepted: 03.08.2025

Abstract

This study investigates the representation of the photographer's profession in paintings and photographs from Qajar Iran, tracing the evolution of this representation with regard to the new profession becoming cultural. The theoretical concept of visuality serves to frame the analysis of how the visual representation of the profession of photography emerged and was sustained and established. This study is part of a broader investigation into the transformation of the scopic regime in Qajar Iran prompted by the advent of photography. The main objective of this essay is to explore and trace the formation and establishment of the visuality pertaining to the photographer's profession. To this end, a descriptive-analytical methodology is implemented, engaging in qualitative analysis based on archival sources, digital collections, and the theoretical discourse on visuality. The hypothesis is that the advent and adoption of photography provoked transformation in the scopic regime—a comprehensive whole composed of multiple visualities—of the Qajar era. Focusing on the visuality of the photographer's profession, this research seeks to find and trace the way it emerged, developed and evolved (in view of the viewer's imagination and written inscriptions around the image as other factors in visuality). The findings reveal that the process in which the photographer's profession in Qajar Iran took shape unfolded in two successive stages: first, the interplay between painting and photography in displaying the photographer while working with the camera, through which the profession's visuality was loosely conceived; and second, the establishment of this visuality (mainly through a reflexive engagement of the profession with the act of capturing the photograph), wherein the profession became integrated into a more extensive network of visual culture.

Key words: Visuality, Scopic regime, Qajar, Photographer's profession, Visual culture, Painting, Photography.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

* Professor, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

** Associate Professor, Department of Visual Communication and Photography, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: sattari@ut.ac.ir

*** PhD Candidate in Art Research, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: parisa.hakim@gmail.com

ارجاع به مقاله: بلخاری قهی، ح.؛ ستاری ، م.؛ حکیم جوادی، پ. (۱۴۰۵). «پی‌جویی شکل‌گیری بصریت حرفهٔ عکاس در عهد قاجار». کیمیای هنر، ۱۵(۵۸): ۱-۲۰.

پی‌جویی شکل‌گیری بصریت حرفهٔ عکاس در عهد قاجار*

حسن بلخاری قهی**
محمّد ستاری***
پریسا حکیم جوادی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۲

چکیده

این مقاله به مطالعهٔ موردیِ بازنمایی عکاس و ابزار او در نمونه‌های منتخب و قابل‌دسترسی از تصاویر پس از ورود عکاسی به ایران (نقاشی و عکس) متعلّق به حدود ۱۲۶۹-۱۳۲۴ هـ. ق. می‌پردازد و تغییرات در چگونگی این بازنمایی را در نسبت با فرهنگمند شدن این حرفهٔ نوین در ایران پی می‌جوید. بدین منظور مفهوم نظریِ بصریت (visuality) را برای سامان‌بندیِ مشاهده و اندیشیدن در باب شکل‌گیری، تداوم و چگونگی بازنمایی حرفهٔ عکاس در عهد قاجار به کار گرفته می‌شود. این مطالعه بخشی از پی‌جویی چگونگی تحول رژیم تماشا (scopic regime) در دورهٔ قاجار به‌واسطهٔ ورود عکاسی را تشکیل می‌دهد. پی‌جویی شکل‌گیری و استقرار بصریت حرفهٔ عکاس در دورهٔ قاجار هدف مقالهٔ حاضر است. روش تحقیق، توصیفی - تحلیلی، و تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است و با بهره‌گیری از منابع متنی و بصریِ آرشیوی و کتابخانه‌ای و گفتمان نظری مرتبط با بصریت انجام شده است. با این فرض که ورود عکاسی به ایران در حکم تکنولوژیِ نوین خلق تصویر منجر به تحوّل و بازآرایی رژیم تماشا (کلّیتی متشکّل از بصریت‌های متعدّد) شده است، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ این سؤال است که بصریت منسوب به حرفهٔ عکاس چگونه نخست شکل گرفته و سپس چه تحوّلی را طی کرده است (با در نظر گرفتن عوامل دیگر دخیل در بصریت، یعنی سازوکارهای ذهنیِ تصوّر و عناصر افزوده به تصویر بیرونی مثل نوشته‌ها و توضیحات در صورت دسترس‌پذیری). دستاورد پژوهش حاکی از آن است که شکل‌گیری بصریت حرفهٔ عکاس در دورهٔ قاجار از دو مرحله گذر می‌کند: نخست تعامل مدیوم‌های نقاشی و عکاسی در چگونگی نمایش حرفهٔ عکاس و درنتیجه، نطفه بستن بصریت این حرفه، و سپس استقرار بصریت حرفهٔ عکاس از طریق بازاندیشی عمل عکس انداختن توسط حرفهٔ عکاسی، یعنی عامل آن (عکاس) و ابزار آن (دوربین).

واژه‌های کلیدی: بصریت، رژیم تماشا، عکاسی قاجار، حرفهٔ عکاس، فرهنگ بصری.

* مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ سوم با عنوان «پی‌جویی تحوّل رژیم تماشا در ایران به واسطهٔ ورود عکاسی» است که با راهنمایی نگارندگان اوّل و دوم در دانشگاه تهران در دست تدوین و نگارش است.

** استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : hasan.bolkhari@ut.ac.ir

*** دانشیار گروه ارتباط تصویری و عکاسی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email : sattari@ut.ac.ir

**** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email : parisa.hakim@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

مقدّمه

ورود عکاسی به ایران، شیوهٔ خلق تصویر و دیده‌شدن آن توسّط مخاطب را متحوّل ساخت. هدف این مقاله پی‌جویی شکل‌گیری و استقرار بصریت[۱] حرفهٔ عکاس در دورهٔ قاجار است. این هدف با تمرکز بر مطالعهٔ موردی بازنمایی عکاس و دوربین، یا به عبارتی به تصویر کشیدن حرفهٔ عکاس با عمل عکس انداختن، در نقاشی‌ها و عکس‌های در دسترس از دورهٔ قاجار دنبال و متحقق می‌شود. این هدف برای شناسایی و تحلیل بخشی از تحوّلی است که به‌واسطهٔ ورود عکاسی در رژیم تماشا[۲]ی ایران روی داده است. در سال‌های اخیر پژوهش‌های متعدّدی روی تصاویر عکاسانهٔ دورهٔ قاجار انجام شده است، اما توجّه اندکی به بازنمایی بصری حرفهٔ عکاسی (در قالب عکاس در حال کار با دوربین) مبذول شده و مطالعهٔ منسجمی که روند شکل‌گیری بصریت حرفهٔ عکاس را طی این دوره پی‌جویی کند در دست نیست. پژوهش حاضر می‌کوشد بستری برای پر شدن این شکاف پژوهشی فراهم سازد.

در نظریه و نقد عکاسی که بیشتر به طور عینی دغدغهٔ توسعهٔ تکنولوژیکی، زیبایی‌شناختی و فرهنگی-اجتماعی عکاسی (در اوایل قرن بیستم) یا دلالت‌های ایدئولوژیکی و جامعه‌شناختی بازنمایی عکاسانه (در نیمهٔ دوم قرن بیستم) را دارد، «فعالیّت ادراکی، تخیّلی و عاطفی بیننده» غایب است. (Yacavone, 2012, p. 5) با توجّه به اینکه پژوهش حاضر مفاهیم نظری را برای تحلیل و فهم تصاویری از دورهٔ قاجار و یافتن ارتباط میان آنها به‌کارمی‌گیرد، باید در نظر داشت که «سازوکارهای تفسیری در مطالعات فرهنگ بصری بر این اندیشه که معنا گفتگویی[۳] است صحّه می‌گذارند. [معنا]، به جای اینکه پیش از تفسیر وجود داشته باشد، در خلال تفسیر و تأویل عیان می‌شود. معنا گفتگویی است میان بیننده و اُبژه، و نیز میان بینندگان» (Bal, 2003, p. 24). بر این اساس، تفسیر و خوانش نظری نگارنده از تصاویرِ دردسترس برای این پژوهش خوانشی است در گفتگو با این اُبژه‌های تصویری از خلال تاریخ‌نگاری موجود؛ خوانشی که می‌کوشد تصاویر ظاهراً منفک از هم را از خلال مفاهیم نظری بصریت و رژیم تماشا و دیدگاه نگارنده همچون حلقه‌های زنجیر به هم متصل کند. در بستر این مقاله، شکل‌گیری و تحوّل بصریت حرفهٔ عکاس و عوامل بصری و غیربصری آن - یعنی سازوکارهای ذهنیِ تصوّر و عناصر افزوده به تصویر بیرونی مثل نوشته‌ها و توضیحات (در صورت دسترس‌پذیر بودن) - نخست در نقاشی و سپس در عکس ترسیم و تحلیل خواهد شد.

روشن است که نمونه‌های در دسترس از نقاشی‌ها و عکس‌های دورهٔ قاجار محدود هستند، به‌ویژه آن دسته که بازنمایی عکاس و دوربین را به تصویر کشیده‌اند. این محدودیت متأثر از نظام بایگانی تصاویر دورهٔ قاجار است، نظام بایگانی که در خود آن دوره به‌ویژه در عصر ناصری برای نگهداری عکس‌ها و آلبوم‌ها در کاخ گلستان شکل گرفت. امروزه نیز دسترسی به این تصاویر تحت تأثیر تصمیم‌گیری‌های مدیران و کارشناسان آلبوم‌خانه و مؤسسات دیگری است که تصاویر خلق‌شده در دورهٔ قاجار را نگه‌داری می‌کنند. بنابراین، این مقاله مدعی پوشش کلّی عکاسی قاجار یا فرهنگ بصری آن دوران نیست، بلکه مطالعه‌ای است متمرکز بر مجموعه‌ای منتخب و در دسترس از بازنمایی‌های حرفهٔ عکاس تا ترسیمی از فرآیند شکل‌گیری بصریت آن ارائه دهد. نوآوری پژوهش حاضر در به‌کارگیری مفهوم نظری بصریت در زمینه‌ای کمترکاوش‌شده در تاریخ فرهنگ بصری ایران نهفته است، یعنی بازنمایی حرفهٔ عکاس. از آن‌جا که پژوهش‌های پیشین عمدتاً به تاریخ‌نگاری عکاسی یا جنبه‌های ایدئولوژیک عکس‌ها پرداخته‌اند، این مطالعه با تمرکز بر بصریت حرفهٔ عکاس و فرایند فرهنگمند شدن آن، نوعی توسعهٔ نظری از طریق تحلیل موردی فراهم می‌آورد و با این کار به گشودن امکان‌های نظری در بستر تاریخی و فرهنگی خاص ایران قاجار کمک می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع توسعه‌ای - نظری است و با روش توصیفی – تحلیلی انجام شده است. اطلاعات و منابع مورد نیاز از طریق کتابخانه‌ها، مجموعه‌های عکس و نقاشی فیزیکیِ در دسترس و مجموعه‌های عکس و نقاشی دیجیتالی موجود در پایگاه‌های معتبر اینترنتی و آثار پژوهشگران قابل‌اعتماد جمع‌آوری شده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. معیار انتخاب نمونه‌ها بازنمایی عکاس در حال کار با دوربین در تصویر و دسترس‌پذیری اثر بوده است. چارچوب تحلیل بر مبنای مفهوم نظری بصریت و استفاده از آن در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

ترسیم چگونگی تحوّل شیوه‌های دیدن و دیده شدن حرفهٔ عکاسی در مدیوم‌های نقاشی و عکس در عهد قاجار می‌باشد.[۴] دسترسی محدود به تصاویر دورهٔ قاجار (خصوصاً تصاویری که صریحاً عکاس را حین انداختن عکس در حال کار با دوربین نشان دهند) این پژوهش را به تمرکز بر نمونه‌هایی خاص سوق داده است. تحلیل‌ها بر اساس این نمونه‌ها انجام شده است، با آگاهی از این‌که در حال حاضر نمی‌توان نتایج را با قطعیت به کل عکاسی قاجار تعمیم داد.

پیشینهٔ پژوهش

از منظر تأثیر عکاسی بر چگونگی خلق تصویر در دورهٔ قاجار، لیلا دیبا در مقاله‌ای با عنوان عکاسی قاجار و رابطهٔ آن با هنر ایران: یک ارزیابی مجدد[۵] (۲۰۱۳) تاریخچه‌ای از مطالعات دربارهٔ عکاسی ایران ارائه داده که در خلال آن عکاسی قاجار و رابطهٔ آن با هنر ایران را ارزیابی کرده است. به گفتهٔ او، در نتیجهٔ گسترش فراگیر پژوهش دربارهٔ تاریخ عکاسی از اواخر دههٔ هفتاد میلادی، توجّه مورّخان و متخصّصان هنر به‌شدّت به عکس‌های به جا مانده از ایران عهد قاجار معطوف شد (Diba, 2013, p. 85). پذیرفته‌شدن پرشور عکاسی در ایران دورهٔ قاجار، به‌ویژه در عهد ناصرالدین‌شاه، مستند شده است (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۴۰-۶۳). علی بهداد در کتاب خود با عنوان دوربین شرق‌شناسانه: تأملاتی بر عکاسی خاورمیانه[۶] (۲۰۱۶) عکس‌های دورهٔ قاجار را ابزاری اُرینتالیستی می‌داند که به محاط کردن ایران در مناسبات استعماری قدرت کمک کرد (Behdad, 2016, p. 133). در تضاد با موضع بهداد، کاتالوگ فناوری‌های تصویر: هنر در ایران سدهٔ نوزدهم[۷] (۲۰۱۷) به ویراستاری دیوید راکسبرا[۸] و مری مک‌ویلیامز[۹] رابطهٔ پیچیدهٔ میان مدیوم‌های گوناگون تصویری (نقاشی، عکاسی، چاپ سنگی)، رفت و آمد تصاویر میان این مدیوم‌ها، وام‌گیری‌شان از هم و تعاملشان با یکدیگر را موضوع خود قرار داده است. راکسبرا، ضمن مثال‌زدن نمونه‌های متعدّدی از تلاقی‌ها و تبادل‌ها میان مدیوم‌های نقاشی، عکاسی و چاپ سنگی، اظهار می‌دارد که به‌زعم او، در دورهٔ قاجار، «هنرمندان کمابیش شیوهٔ کار خود را کمافی‌السابق ادامه دادند، ... دگرگونی اصلی در نتایجِ خاصِ زیبایی‌شناختیِ این تبادل‌ها حین گذرشان از مدیومی به مدیومِ دیگر بود» (Roxburgh, 2017, p. 112).

اما از منظر روش، مارتین جِی[۱۰] به بهره‌گیری کریستین متز از این اصطلاح در متمایز ساختن سینما - به‌عنوان ابزار بازنمایی‌ای که رژیم تماشایش از مرجع «واقعی» آن گسسته است - از تئاتر اشاره می‌کند (Jay, 2008, p. 4515). پژوهشگران دیگر از این اصطلاح برای تعریف تجربه‌های بصری استفاده می‌کنند که تکنولوژی‌های دیگری چون عکاسی، تلویزیون، و رایانه‌های دیجیتالْ میانجیِ انتقال آنها هستند و حتی به آنها شکل می‌دهند. این اصطلاح برای فرضیه‌پردازی در باب تفاوت‌های جنسی (اغلب رژیمی که «نگاه خیرهٔ مردانه» آن را می‌پرورَد) نیز به کار گرفته می‌شود. باید توجّه داشت که واژهٔ «رژیم» دلالتی مبهم بر امری اجباری و تحمیلی دارد که نگاه انضباط‌یافته و تربیت‌شده یا میدان بصریِ سازمان‌یافته‌ای را دربرمی‌گیرد که در فرهنگ نفوذ و انتشار یافته است. رژیم تماشا به نظم بصری غیرطبیعی‌ای اشاره دارد که در سطحی پیشا-تأملی در جهت تعیین پروتکل‌های غالب و نافذِ دیدن و در معرض دید بودن در فرهنگی خاص در زمانی خاص عمل می‌کند (.ibid).

به لحاظ استفادهٔ نظری از مفهوم بصریت (دیدمان) در زمینهٔ مطالعات تصویری (فارغ از ارتباط آن با مفهوم نظری رژیم تماشا)، زین‌الصالحین و بلخاری قهی در سه مقالهٔ خود به شکل‌گیری دیدمان غالب سیاسی در سرآغاز عکاسی ایران و به تحلیل انتقادی دیدمان جنسیت با تکیه بر تصاویر عکاسانهٔ دورهٔ ناصری و دورهٔ پهلوی پرداخته‌اند.[۱۱] اما نگارنده تاکنون تحقیقی به زبان فارسی نیافته است که از ابزار نظری بصریت به‌مثابهٔ تشکّل‌بخشِ رژیم تماشا برای پژوهش در زمینهٔ فرهنگ بصری بهره برده باشد. در میان منابع انگلیسی‌زبان، نگارنده تنها یک پژوهش دربارهٔ ایران یافته است. در فصل چهارم کتاب فرهنگ بصری و شهری در ایران معاصر[۱۲] (۲۰۲۰) با عنوان مراکز خرید[۱۳]، پدرام دیبازر مفهومی را که جِی برای تحلیل فرهنگ بصری مدرنیته در نقاشی معرفی و استفاده کرده بود برای تحلیل تجربهٔ شهری بصری روزمرهٔ معاصر ایرانی در مراکز خرید به کار می‌برد. سایر پژوهش‌های انگلیسی‌زبان که از ابزار نظری رژیم تماشا بهره برده‌اند، گرچه دربارهٔ ایران نیستند، بعضاً پژوهش‌های شاخص و قابل‌تأملی هستند که غیرمستقیم در پروردن اساس نظری و تحلیلی پژوهش حاضر راهگشا بوده‌اند.[۱۴]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

مبانی نظری

چارچوب نظری پژوهش بر پایهٔ مفاهیم بصریت و رژیم تماشا بنا شده است. این مفاهیم به منظور فهم چگونگی شکل‌گیری و تحوّل به تصویر درآمدن عکاس در حال کار با دوربین در نمونه‌های منتخب و قابل‌دسترسی از تصاویر پس از ورود عکاسی به ایران (نقاشی و عکس) متعلّق به حدود ۱۲۶۹-۱۳۲۴ ه. ق. به‌کار رفته‌اند.

برای دستیابی به درکی دیگرگون از تأثیر ورود عکاسی به ایران بر چگونگی خَلق تصویر، مفهوم نظری «رژیم تماشا» از مارتین جِی وام گرفته شده است. جِی در مقالهٔ رژیم‌های تماشای مدرنیته (۱۹۸۸) این پرسش را مطرح می‌کند که آیا امر مدرن دارای یک رژیم تماشای وحدت‌یافته است یا رژیم‌های تماشای متعدّد و در رقابت (با یکدیگر)؟ او بر این عقیده است که فهم رژیم تماشای مدرنیته هنگامی به بهترین وجه ممکن می‌گردد که به جای مجموعه‌ای یکپارچه و هماهنگ از نظریه‌ها و کردوکارهای بصری، به‌مثابهٔ حیطه‌ای مورد منازعه نگریسته شود، حیطه‌ای که می‌توان آن را به تمایز خرده‌فرهنگ‌های بصری متصف کرد (Jay, 1988, p. 3-4).

کاربرد پژوهشیِ مفهوم رژیم تماشا پس از جِی به دو نوعِ ماکروسکوپیک و میکروسکوپیک تقسیم می‌شود. کاربردهای ماکروسکوپیک می‌کوشند پیکربندی فراگیر مربوط به یک عصر را به رغم ازدست‌رفتن دقت و باریک‌بینی تشخیص دهند و توصیف کنند (مانند کاری که جی خود در مقاله‌اش به سال ۱۹۸۸ انجام داده است) و باید آنها را به‌منزلهٔ ابزارهای اکتشافی یا الگوهای ایده‌آل در نظر گرفت که وجود استثناهای متعدّد را روا می‌دارند. کاربردهای میکروسکوپیک این مفهوم نظری، اما، مجموعه‌ای محدود از کاربست‌های بصری را برجسته و تحلیل می‌کنند (Jay, 2011, p. 157). در عین حال باید در نظر داشت که می‌توان رژیم تماشا را مجموعه‌ای متشکّل از بصریت‌های متعدد در نظر گرفت، مجموعه‌ای که - با توجّه به اصطلاح نظری آن («رژیم» تماشا) - می‌کوشد از این بصریت‌های متعدّد یک بصریت فراگیر و حاکم بسازد و بصریت‌های موجود دیگر را به حاشیه براند، کمرنگ جلوه دهد یا در دل خود حل کند (Foster, 1988, p. ix). پس از تجربه‌ورزی در پروردن چارچوب نظریِ پژوهش حاضر نتیجه این شد که مؤثرترین شیوه، تکیه بر این تعبیر دوم و دنبال کردن تحول رژیم تماشا در قالب چند بصریت منتخب و متفاوت است تا بتوان با در کنار هم قرار دادن چگونگی شکل‌گیری، تداوم یا زوال هر یک به دیدی فراگیرتر و ژرف‌تر از تحول در رژیم تماشا به‌منزلهٔ کلّیت متشکل از آنها - و بصریت‌های دیگر - رسید. مقالهٔ حاضر خود را به پی‌جویی و تحلیل بصریت حرفهٔ عکاس در عهد قاجار محدود می‌کند. باید توجّه داشت که مفاهیمی چون رژیم تماشا و بصریت در بستر جوامع مدرن شکل گرفته‌اند. با این‌حال، پژوهشگران از هر دو در در پژوهش‌های متعدّد دربارهٔ فرهنگ بصری پیشامدرن یا در حال گذار به مدرنیته بهره برده‌اند.[۱۵] پژوهش حاضر نیز، با آگاهی از قیود تاریخی-فرهنگی ایران قاجار، این مفاهیم را نه به دید وضعیت‌های تامّ و تمام و دربرگیرندهٔ کل افراد جامعه، بلکه به دید فرآیندهای در حال رخداد در بستری مشخص که عمدتاً درباری است به کار می‌گیرد.

آلکسا ساند[۱۶] در مقاله‌ای با عنوان بصریت به تعاریف این واژه در دیکشنری انگلیسی آکسفورد می‌پردازد و اذعان می‌دارد که تعریفی دیگر - که تعریف موردنظر ما نیز هست - هنوز در این دیکشنری لحاظ نشده است.[۱۷] این تعریف جدید می‌باید مبتنی بر کاربرد نوینی باشد که دست‌کم از ۱۹۸۸ با احیای این اصطلاح میان منتقدان هنر و مورخانِ امر بصری[۱۸] باب شده است. به‌کارگیری این اصطلاح با پدیده‌ای وسیع‌تر که در تاریخ هنر، مطالعات ادبی و فلسفه در ربع پایانیِ سدهٔ بیستم رخ داد مطابقت دارد، یعنی با چرخش بصری یا تصویری[۱۹]. ساند به این تعریف می‌رسد که «بصریت به معنای نظرگاه بصری‌ای است که از آن وجوهِ فرهنگ‌بنیادِ مصنوعات و تصاویر برای بینندگانِ آگاهْ رؤیت‌پذیرند» (Sand, 2012, p. 89).[۲۰] از این جهت، بصریت آن عنصر تجربهٔ بصری است که تابع شرایط فرهنگ است و درنتیجه، بسیار ناپایدارتر و نیز مقاوم‌تر به تعریف (Sand, 2012, p. 89). بر همین مبنا، سوزان فالکنهاوزن[۲۱] بصریت را به «وجه بصری تولید فرهنگی» تعبیر می‌کند که در آن «روابط سوژه‌ها و موقعیّت‌های مدیوم‌ها، برهم‌کنش اجتماعی و فرهنگی آنها، فناوری‌های آنها، تأثیرات اجتماعی و اقتصادی‌شان و سازوکارهای فرهنگی همراه آنها تجلّی می‌یابد» (Falkenhausen, 2020, p. 225). بنابراین، بصریت صرفاً از آنچه با چشم در اثر دیده می‌شود تشکیل نمی‌شود، بلکه توأمان «فناوری‌ها و زَویه‌های دیدن و دیده شدنِ پیرامون مواجهه با اُبژه‌های بصری را دربرمی‌گیرد» (Falkenhausen, 2020, p. 11). پژوهش پیشِ رو به سازوکارهای ذهنیِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]
[DOI: 10.22034/15.58.1]

تصوّر و نیز عناصر افزوده به تصویر بیرونی مثل نوشته‌ها و توضیحات (در صورت دسترس‌پذیر بودن) به‌منزلهٔ عوامل دخیل در چگونگی شکل‌گیری بصریت حرفهٔ عکاس خواهد پرداخت. نیکولاس میرزاف[۲۲] نیز با پی‌جویی پیشینهٔ کاربرد واژهٔ بصریت در زبان انگلیسی در مقالهٔ شاخص خود دربارهٔ بصریت[۲۳] (۲۰۰۶)، پس از شرح معنای آن در کار توماس کارلایل[۲۴] (واضع این اصطلاح)، آن را مرتبط با ایجاد سوژهٔ بصری در دوران مدرن می‌داند، یعنی کسی که هم عامل دیدن است (می‌بیند) و هم اُبژهٔ گفتمان‌های بصریت (Mirzoeff, 2006, p. 54).

چنین برداشتی از بصریت در گفتگو دربارهٔ این مفهوم در اواخر دههٔ هشتاد میلادی ریشه دارد. هَل فاستر[۲۵] در مقدّمهٔ مجموعه مقالات مهمّی با عنوان دید و بصریت[۲۶]، بیان می‌دارد که دید[۲۷] به بینایی به‌منزلهٔ عملکرد فیزیکی و بصریت به بینایی به‌منزلهٔ واقعیت اجتماعی برمی‌گردد، اما این دو مثل طبیعت و فرهنگ در تعارض نیستند. دید هم اجتماعی و تاریخی است و بصریت بدن و روان را نیز دربردارد. اما این دو منطبق بر یکدیگر نیز نیستند. تفاوت میان این واژگان نشانگر تفاوتی درون امر بصری است، تفاوت میان مکانیسم بینایی و تکنیک‌های تاریخی آن، میان دادهٔ[۲۸] دید و تعیّنات گفتمانی آن، تفاوت‌های بسیاری میان اینکه چگونه می‌بینیم، چگونه قادریم، اجازه داریم یا ناچاریم ببینیم و چگونه این دیدن یا امر نادیدهٔ درون آن را می‌بینیم. هر رژیم تماشا، با رتوریک و بازنمایی‌هایش، در پیِ حل‌وفصل این تفاوت‌ها و پایان دادن به آنهاست، در پی اینکه از بصریت‌های اجتماعیِ بسیارِ خود یک بصریت اساسی و ذاتی بسازد یا در یک سلسله‌مراتب طبیعی بینایی مرتبشان کند. پس یافتن و قائل شدن به این تفاوت‌ها که گاه چون صفحاتی بر هم می‌لغزند و مماس می‌شوند اهمیّت بسیار دارد (Foster, 1988, p. ix). از آنجا که بصریت به «فرهنگ‌مندیِ دید[۲۹]» تعبیر می‌شود (Davis, 2011, p. 230)، پژوهش حاضر به دنبال نشان‌دادن فرآیند بصری‌ای است که در عهد قاجار به‌تدریج توسّط حرفهٔ عکاسی (فرد عکاس و دوربین او که با جهان بیرون سروکار دارد) طی می‌شود تا رشته‌های نسبت‌مندِ بصری میان خود و فرهنگ فضای پیرامون خود بسازد و این‌گونه بخشی از فرهنگ یا، به عبارتی، فرهنگ‌مند شود. فرهنگ، در این معنا، «به‌منزلهٔ فرآیند سیال رَویه‌ها و کاربست‌های اجتماعیِ بدنمند، فعّال و مشارکت‌کننده فهم می‌شود، نه نمونه‌های معیار "فرهنگ فاخر"» (Horstkotte, 2012, p. 294) قطعاً در اینجا منظور فرهنگ‌مند شدن در بستر ایران عهد قاجار است، چرا که عکاسی به‌منزلهٔ حرفه، کارکرد، و مدیوم از غرب وارد ایران شد.[۳۰]

بصریت حرفهٔ عکاس نوعی شیوهٔ تدریجاً شکل‌یافتهٔ دیدن و اعتباردهی به عکاس به‌منزلهٔ خالق تصویر است که در دل فرهنگ بصری قاجار به‌عنوان بخشی از آن شکل گرفته است.[۳۱] در این پژوهش، «بصریت حرفهٔ عکاس» به معنای پیدایش و تکوین شبکه‌ای از شیوه‌های بصری و فرهنگ‌مندِ دیدن و دیده‌شدن است که در نتیجهٔ بازنمایی‌های مکرر عکاس و ابزار او در فضاهای خاص - عمدتاً درباری - به وجود آمده است. این بصریت حاصل حضور فیزیکی دوربین در قاب به علاوهٔ تعامل میان عکاس، ابزار تولید تصویر، سوژه یا سوژه‌های تصویر، و فضای پیرامون آنهاست. منظور از «حرفه‌ای» بودن این بصریت آن است که عکاس در حال کار با دوربین (یعنی مشغول به حرفه‌اش/خلق تصویر عکاسانه) در نقاشی یا عکس (اُبژهٔ مادی و بصریِ حاصلْ) به تصویر درآمده است و از این طریق رشته‌های نسبت‌مندی میان عکاس، فضا و افراد رؤیت‌پذیر در نقاشی یا عکس قابل مشاهده می‌شوند. این فرآیند با رؤیت‌پذیر شدن عکاس و ابزارش درون تصویر و با تکرار این رؤیت‌پذیری در موقعیت‌های مختلف تثبیت می‌شود.

نقاشی از ثبت عکس: نطفه بستن بصریت حرفهٔ عکاس

ابتدا بازنمایی حرفهٔ عکاس در مدیوم نقاشی مورد بررسی قرار می‌گیرد. نخستین نمونهٔ در دسترس که حرفهٔ عکاس را به تصویر کشیده است (تصویر ۱) رابطه‌ای میان دو مدیوم عکاسی و نقاشی برقرار می‌سازد، رابطهٔ میان خلق تصویر در مدیومی جاافتاده و مدیومی نوین و اخذشده که تازه در حال خلق تصاویرِ خود است. در این نقاشی عکاس ناشناس در حال عکس انداختن از ناصرالدین‌شاه دیده می‌شود. بهداد این نقاشی را یک تصویر دودمانی متمرکز بر شکوه قدرت شاه می‌خوانَد که به طور نمادین در کسوت گران‌قیمت، ژست شاهانه و تکنولوژی‌ای که او را همراهی می‌کند بازنمایی شده است. شاه در این نقاشی به صورت سوژهٔ جدیدترین مدیوم بازنمایی، یعنی عکاسی، به تصویر درآمده است (Behdad, 2001, p. 141).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]



تصویر ۱. ناصرالدین‌شاه در برابر دوربین، نقاش ناشناس، حدود ۱۸۵۳ م. / ۱۲۶۹ ه. ق.، آبرنگ، ۴۴×۱۸ سانتی‌متر، مجموعهٔ خصوصی، برگرفته از ذکاء (۱۳۸۹)، تصویر رنگی دوم کتاب، فاقد شماره یا حرفِ صفحه.

در تصویر ۱ نگاه سوژه نه به عکاس و دوربین بلکه به نقاش است که در حال خلق نقاشیِ پیش روی ماست. این جهتِ نگاه را می‌توان به جایگاهِ هنوز متزلزل عکاسی در اوایل ورود و استفادهٔ آن در دربار قاجار تعبیر کرد. با این حال، بازنمایی عکاس و دوربین در نقاشی (در کنار و درمقابل سوژهٔ دوربین)، تصویری از جایگاه عکاس و عمل عکاسی در دل فضای فرهنگی پیرامون عرضه می‌کند و از ظهور بصریتی نوین در ارتباط با حرفهٔ عکاس خبر می‌دهد، ضمن اینکه بیننده را به تأمل دربارهٔ عکس حاصل از این عمل که در برابر چشمان او نیست وامی‌دارد. می‌توان این نقاشی را به‌منزلهٔ جایگاهی نگریست که مدیوم نقاشی با مدیوم نوین عکاسی در رقابت است، مدیومی که از نظر بصری هم به‌واسطهٔ انتخاب عکاس و مداخلهٔ دوربین (به‌عنوان سوژهٔ نقاشی) دارد جای خود را باز می‌کند.

از نظر بهداد، آنچه این تصویرِ نه‌چندان‌معروف و چه بسا فاقد اهمّیتِ زیبایی‌شناختی را شاخص می‌کند قدرتِ آن در تبیین دگرگونی بازنمایی از نقاشی به عکاسی در ایرانِ قرن نوزدهم است. استدلال بهداد، او را تا آنجا پیش می‌بَرَد که در خوانشی نمادین از این نقاشی، به تبدیل عکاسی به قدرتمندترین وسیلهٔ بازنمایی در ایران در طول سلطنت ناصرالدین‌شاه رأی می‌دهد.[۳۲] اما، چنین خوانشی از این نقاشی (که در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه – دو سال پس از تأسیس دارالفنون – کشیده شده) تا حدی شتاب‌زده و پیش‌نگرانه می‌نماید. در تحلیل حاضر، اما، این نقاشی از نخستین نمونه‌های بازنمایی عکاس و حرفهٔ عکاسی در تصاویر عهد قاجار به شمار می‌آید و به چشم سنگ بنای اولیهٔ برسازندهٔ بصریت حرفهٔ عکاس و عوامل آن - عکاس و دوربین - دیده می‌شود. این نقاشی چه بسا نخستین جایگاهی است که بصریت حرفهٔ عکاسی و عوامل آن در آن نطفه می‌بندد.[۳۳]

تصویر ۱ نشانگر شاه در حال ثبت شدن عکسِ اوست و عکاس را نیز در حال کار با دوربین به تصویر می‌کشد و تصویر ۲ نشانگر منصورخان به علاوهٔ بازنمایی عکاس در حال ثبت تصویر فردی غیر از شاه (یعنی منصورخان). با این حال، این دو اثر به لحاظ تحلیل نحوهٔ حضور عکاس و ابزار او در قاب قابل‌مقایسه‌اند. هدف این قیاس نه مقایسهٔ جایگاه سوژه‌ها، بلکه بررسی چگونگی رؤیت‌پذیر شدن عکاس و ابزار اوست. از این منظر، تصویر دوم شاهدی بر تثبیت نسبی جایگاه حرفه‌ای عکاس است. به رغم شباهت در موضوع (یعنی نقاشی از عمل عکاسی) تفاوت‌های چشمگیرِ این دو نقاشی نشان از مستحکم‌تر شدن جایگاه فرهنگی-اجتماعی حرفهٔ عکاس دارد. این مستحکم شدن با تکرار رؤیت‌پذیر شدن مناسبات عکاس و حرفهٔ عکاسی با فضای پیرامون رخ می‌دهد، رؤیت‌پذیرشدنی که به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

شکل‌گیری تدریجی بصریتی می‌انجامد که نتیجهٔ پذیرش عکاس، حرفهٔ او، و مدیوم عکس در دل فرهنگی است که از دل آن فرهنگ برنیامده، بلکه توسط آن فرهنگ ابتدا اخذ و به مرور پذیرفته شده است.



تصویر ۲. میرزا رضا تبریزی، تصویر با موضوع عکاسی با داگرئوتیپ، ۱۸۵۴ م. / ۱۲۷۱ ه. ق.، آبرنگ، ۲۱×۳۲/۴ سانتی‌متر، موزهٔ امیران شویلی، تفلیس، برگرفته از ذکاء (۱۳۸۹)، تصویر رنگی اوّل کتاب، فاقد شماره یا حرفِ صفحه.

در تصویر ۱ عکاش چمباتمه‌زده پسِ پرده‌ای که اندکی کنار رفته به تصویر درآمده است. پس هنوز حائلی میان سوژه و عکاس هست. عکاس و عمل عکاسی در این نقاشی به تصویر درآمده‌اند، اما گویی هنوز احتیاط و عدم اعتمادی نسبت به آنها وجود دارد که خود را در شیوهٔ به تصویرکشیده‌شدنشان، به حالت چمباتمه‌زده و از خلال پردهٔ حائل، نمایان می‌سازد.

در تصویر ۲، اما، عکاس و اَبزار او از پرده به‌درآمده‌اند. سوژهٔ عکاسی در این نقاشی شاه نیست، بلکه فردی است به نام منصورخان (به گواه آنچه زیر هرهٔ حیاط نوشته شده). عکاس، در حال ثبت عکس با داگرئوتیپ، تمام‌قد در برابر او به تصویر درآمده و حضور کامل و بارز او در حال عکاسی در تقابل با حالت عکاس در حال عکاسی از خلال پرده در تصویر ۱ است. به‌زعم نگارنده، چگونگی به تصویر کشیده شدن عکاس و عمل عکاسی از منصورخان حاکی از تغییر در جایگاه حرفهٔ عکاس در فاصلهٔ زمانی میان دو نقاشی است.

در تصاویر ۱ و ۲ سوژه در فضای بیرون به تصویر درآمده است، هرچند این فضای خارجی نزدیک فضای داخلی است. نکتهٔ جالب‌توجّه تداومِ این روندِ حاضر در نقاشی – یعنی به تصویر کشیدن عکاس و عمل عکاسی در نزدیکی بنا یا فضای داخلی – در برخی عکس‌های ثبت‌شده از عکاس و دوربین است که در ادامه بررسی خواهند شد. تکرارِ شیوهٔ به تصویر کشیدن عکاس و دوربین در فضای بیرونی نزدیک به بَنا – که در نقاشی‌ها آغاز می‌شود و در برخی عکس‌ها ادامه می‌یابد – می‌تواند حاکی از نوعی تعامل میان دو مدیوم باشد. این همخوانی نشان می‌دهد که بصریت حرفهٔ عکاس ابتدا در نقاشی نطفه می‌بندد و سپس در عکاسی پا می‌گیرد و مستقر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]
[DOI: 10.22034/15.58.1]

می‌شود. سخن از نطفه بستن است چرا که صِرفِ رؤیت‌پذیر شدن به معنای شکل‌گیری کامل بصریت نیست، و رؤیت‌پذیری فقط در صورت تکرارِ همانندی راه به سوی بصریت می‌گشاید (Davis, 2011, p. 285). وقتی امری به دفعات و از جنبه‌های گوناگون رؤیت‌پذیر شود، بصریت معنا می‌یابد. به بیان دیگر، بصریت نیازمند توالی رؤیت‌پذیری است (ibid., pp. 279-80).

قیاس حاضر میان این دو تصویر بر جایگاه عکاس به‌عنوان خالق تصویر حین خلق تصویر تأکید می‌کند، نه بر سوژهٔ در برابر دوربین. تغییر در جایگاه عکاس به‌واسطهٔ خارج شدن از حالت پنهان و پسِ پردهٔ تصویر ۱ به حضوری ایستاده و آشکار در تصویر ۲ محسوس و قابل‌مشاهده می‌شود. شاید تفاوت جایگاه سوژه‌ها (شاه در تصویر ۱ و منصورخان در تصویر ۲) این دو اثر را از نظر اجتماعی نامقارن جلوه دهد، اما تحلیل حاضر بر نحوهٔ بازنمایی خودِ عکاس و ابزار او تمرکز دارد و مقایسهٔ ساختار قدرت میان سوژه‌ها را به پژوهش‌های آتی موکول می‌کند.

در هر دو نقاشی سوژه شدن عامل خلق تصویر عکاسانه مشاهده و تحلیل شد، تصویری که پیش روی بینندهٔ نقاشی نیست و صرفاً می‌تواند در ذهن بیننده نقش ببندد (با نگریستن به نقاشی). ظهور این پرتره‌های عکاسانه در ذهن بیننده، به‌رغم مادی و بصری نبودن، رابطه‌ای میان بیننده و سوژهٔ نقاشی برقرار می‌کند که نتیجهٔ نطفه بستن بصریت حرفهٔ عکاس در مدیوم نقاشی است. در ادامه، موقعیت سوژه و رابطهٔ او با بیننده در تصاویر عکاسانه ترسیم و تحلیل خواهد شد.

عکس و بازاندیشی عکاسی: استقرار بصریت حرفهٔ عکاس

در گام بعد، چگونگی شکل‌گیری و تداوم بصریت حرفهٔ عکاس در مدیوم عکس تحلیل می‌شود. نخستین عکس در دسترس که حرفهٔ عکاس را سوژهٔ خود قرار داده است عکسی است از شیرینی‌خوران ملیجک به سال ۱۸۹۰ م. / ۱۳۰۷ ه. ق. (تصویر ۳).



تصویر ۳. عکاس ناشناس، شیرینی‌خوران عزیزالسلطان (ملیجک)، ۱۸۹۰ م. / ۱۳۰۷ ه. ق. (دسترسی به‌واسطهٔ آقای محمّدرضا طهماسب‌پور)

جهت نگاه و ایستادن سوژه‌ها در تصویر ۳ قابل‌تأمل است؛ واضح نیست که آیا برای عکاس و دوربین وی (در سمت چپ تصویر) ژست گرفته‌اند یا برای عکاسِ عکس پیش روی ما. این ابهام در تصویر ۱ نیز مشاهده شد، با این تفاوت که اکنون جهت نگاه را نمی‌توان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

به جایگاه متزلزل عکاسی تعبیر کرد. در اینجا عکاس از عکاسی دیگر در حال کار با دوربین عکس می‌اندازد. به این ترتیب مدیوم عکاسی خود را بازاندیشی می‌کند و بازمی‌آفریند و بصریت خود را در عین وامگیری احتمالی از نقاشی مستقر می‌سازد، چرا که در تصویر ۳ نیز همان رابطهٔ نزدیک فضای خارجیِ ثبت عکس با فضای داخلی قابل‌مشاهده است (قابی که برای عکس بسته شده، در سمت راست پنجره‌ها و پلکان ورودی بنا را دربرمی‌گیرد). با وجود این، قاب این عکس در قیاس با تصاویر نقاشانه ۱ و ۲ اندکی گشوده‌تر است. نگریستن به این تصویر، مشابه دو نقاشی، می‌تواند تجسم تصویر عکاسانهٔ حاصلِ کار عکاس حاضر در این عکس را در ذهن بیننده موجب شود، عکسی که پیش روی بیننده نیست.

عکس بعدی عکسی است شناخته‌شده و منسوب به آنتوان سوریوگین که ترجیح نگارنده آن است که عکاس آن را ناشناس بداند (با توجّه به اطلاعات دسترس‌پذیر فعلی)[۳۴]. (تصویر ۴) صرف نظر از نام عکاس، این تحلیل بر ساختار بصری تصویر و ارتباط آن با عناصر پیرامونش (نوشتهٔ زیر عکس) متمرکز است.[۳۵]



تصویر ۴. عکاس ناشناس، ناصرالدین‌شاه پشت میز، ۱۸۹۳ م. / ۱۳۱۱ ه. ق.، تالار آینه، کاخ صاحبقرانیه، عکس ۲۹، آلبوم ۱۰۸، آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان.

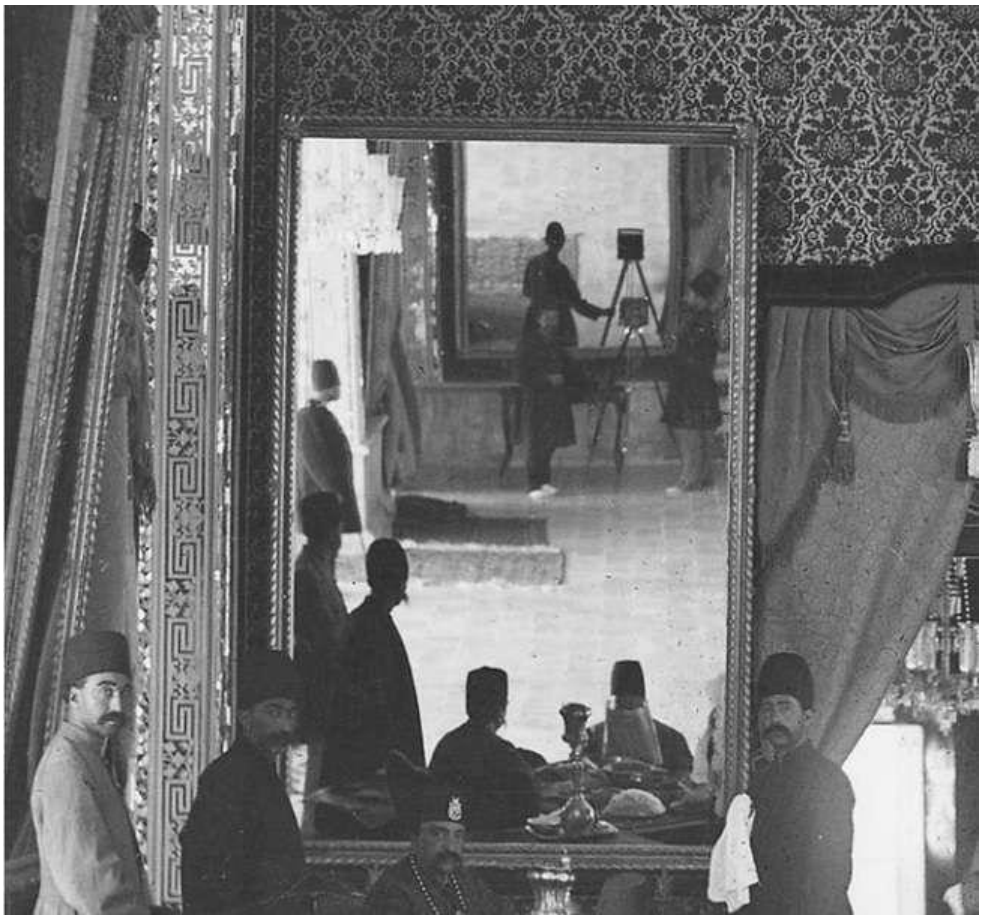
قاب گستردهٔ این عکس، برخلاف انتظار، بر سوژه‌اش - یعنی شاه - متمرکز نیست. قاب‌بندی عکاس با دربرگرفتن بخش وسیعی از تالار آینه طوری تنظیم شده که نه‌تنها انعکاس عکاس و دوربین در آینهٔ قدیِ پشت سر ناصرالدین‌شاه قابل‌مشاهده است، بلکه به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

دلیل جایی که برای ایستادن خودش و دوربینش انتخاب کرده انعکاس تصویرشان در آینهٔ پشت سر خودش نیز در آینهٔ پشت سر ناصرالدین‌شاه دیده می‌شود (تصویر ۵).

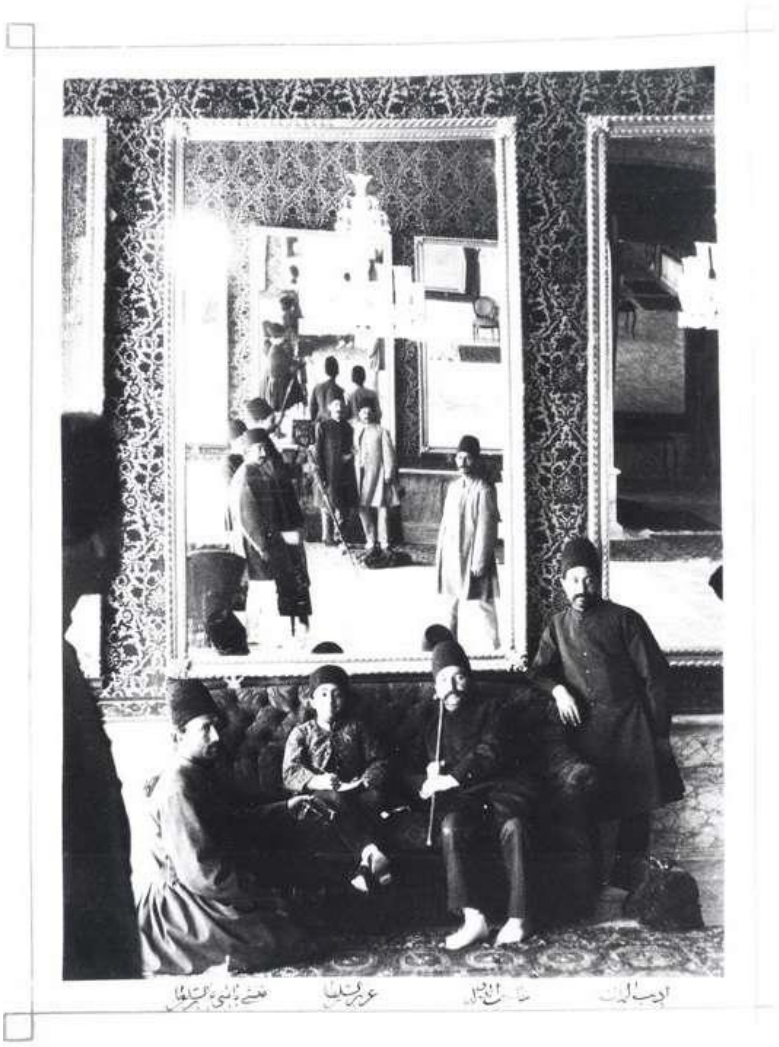
این انتخاب قاب در برداشتِ نخست، گویای آن است که عکاس به لحاظ جایگاه فرهنگی- اجتماعی حرفه‌اش به نقطه‌ای رسیده که بر خودش و بر عمل عکاسی در محصول آفرینش‌اش - یعنی عکس نهایی که پیش چشم ماست - تأکید کند و عکسی از ناصرالدین‌شاه را توأمان به خودنگارهٔ عکاس بدل کند و نسبت پیچیده‌ای میان این دو در عکس برقرار سازد (للهی، ۱۴۰۱: ۱۲۱-۱۲۵). اما باید به این مسئله توجّه داشت که نه خودنگاره بودنِ این عکس و نه پرترهٔ ناصرالدین‌شاه بودنِ آن در شرحی که نزدیک به زمان ثبت عکس نوشته شده نیامده است: «در تالار صاحبقرانیه در بیست و ششم صفر ۱۳۱۱ سنبله». تأکید بر صِرفِ مکان و زمان بدون ذکر نام ناصرالدین‌شاه[۳۶] و بدون اشاره به تمهیدات عکاس و بهره‌گیری او از انعکاس آینه‌ها منجر به برجسته شدن بصری نسبت‌ها و چگونگی نسبت‌مندی بصری میان افراد حاضر در عکس شده است. تلاش عکاس برای گنجاندن خود و اَبزار خود (یا به عبارتی، عکاس در حال کار) در شبکهٔ نسبت‌های موجود میان افرادی که عکس ایشان را ثبت می‌کند از پا گرفتن و استقرار تدریجی بصریت حرفهٔ عکاس خبر می‌دهد. رابطهٔ سوژه (یا سوژه‌ها اگر هم عکاس و دوربین، هم شاه و هم اطرافیان او سوژه در نظر گرفته شوند) با بیننده در این تصویر با نمونه‌های نقاشانه و عکاسانهٔ پیشین (تصاویر ۱، ۲ و ۳) متفاوت است، چرا که تصویر نهایی پیش روی بیننده است. با مشاهدهٔ عکاس و ابزار او به صورت دوگانه در آینه، بیننده درمی‌یابد که تصویر پیش روی او و همان عکس حاصل از عمل عکس انداختن عکاس است. در این فرآیند، تجسم ذهنی تصویر حذف می‌شود و مواجههٔ بیرونی و عینی با تصویر نهایی رقم می‌خورد.



تصویر ۵. عکاس ناشناس، ناصرالدین‌شاه پشت میز (جزئیات)، ۱۸۹۳ م. / ۱۳۱۱ ه. ق.، تالار آینه، کاخ صاحبقرانیه، عکس ۲۹، آلبوم ۱۰۸، آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

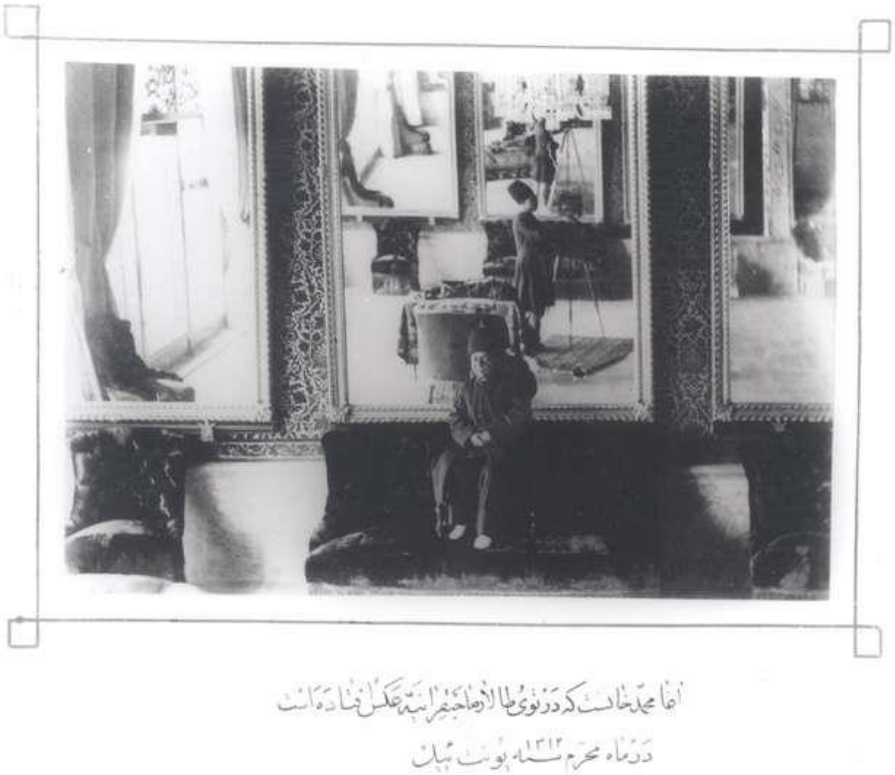


تصویر ۶. عکاس ناشناس، پیشخدمتان در تالار آینه، کاخ صاحبقرانیه (ادیب‌الممالک، حاجب‌الدوله، عزیزالسلطان و منشی باشی)، سپتامبر ۱۸۹۳ م. / صفر ۱۳۱۱ ه. ق.، آلبوم ۱۰۸، عکس ۲۸، آلبوم‌خانه کاخ گلستان، تهران

همین نسبت‌مندی پیچیده (میان عکاس و افراد حاضر) در عکسِ پیشخدمتان در تالار آینه (تصویر ۶، ثبت‌شده در همان تاریخ و مکان و احتمالاً توسط همان عکاس) قابل‌مشاهده است. عکاس فاصلهٔ خود را با سوژه‌ها طوری تنظیم کرده که قاب نهایی، انعکاس خودش و دوربین را در آینهٔ پشت سوژه‌ها دربرگیرد، یعنی در این عکس هم تأکید دوگانهٔ عکاس بر عملکرد خودش، حرفهٔ عکاسی و تبدیل عکس حاصل به خودنگاره رصدپذیر است که می‌توان آن را، در برداشت نخست، به ارتقاءِ جایگاه حرفه‌ای و اجتماعی عکاس تعبیر کرد. اما، در برداشتی موشکافانه‌تر بر مبنای چارچوب نظری پژوهش حاضر، گرایش عکاس به جای دادن خود در حال کار با دوربین در عکس (اُبژهٔ مادی و بصریِ حاصلْ) رشته‌های نسبت‌مندی میان عکاس، فضا و افراد رؤیت‌پذیر در عکس را به تصویر می‌کشد که حرفهٔ عکاس را فرهنگ‌مند می‌کند. تأمل بر نوشته‌های پیرامون عکس گویای پیچیدگی بیشتری در بصریت حرفهٔ عکاس است. در بخشِ بالاترِ نوشتهٔ زیر عکس نام چهار تن آمده که در نگاه نخست سوژه‌های عکس می‌نمایند، و در بخش پایین‌تر چنین آمده است: «پیشخدمتانند در تالار صاحبقرانیه ۲۶ صفر سنه ۱۳۱۱». در برداشت ابتدایی از شرح عکس، غیاب نام عکاس و افراد دیگری که به‌واسطهٔ آینه‌ها در عکس بازنمایی شده‌اند جلب نظر می‌کند. گرچه در اینجا هم به خودنگاره بودن عکس اشاره‌ای نشده، اما اذعان شده است که عکس پرتره‌ای از پیشخدمتان است. از آنجا که عکاس نیز در آن زمان از پیشخدمتان محسوب می‌شده، در عین ملاحظهٔ اینکه نام پیشخدمتان دیگر که همچون عکاس در آینه دیده می‌شوند در شرح عکس نیامده، می‌توان از شرح عکس خوانشی ظریف‌تر داشت مبنی بر این‌که به طور ضمنی و غیرمستقیم به عکاس نیز اشاره شده است. بر مبنای این خوانش، نمایش نسبت‌مندی عکاس

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]
[DOI: 10.22034/15.58.1]

(حین ثبت عکس با دوربین) با افراد و با فضای حضور عکاس (مکان ثبت عکس) تداوم مستقر شدن بصریت این حرفه در فرهنگ و جامعهٔ ایران را - هرچند با آغاز از دربار و طبقهٔ ممتاز - نشان می‌دهد.



تصویر ۷. یوسف خان عکاس، آغا محمد خان در تالار آینه، کاخ صاحبقرانیه، ژوئیه ۱۸۹۴ م. / محرم ۱۳۱۲ ه. ق.، آلبوم ۱۱۸، عکس ۳۰، آلبوم‌خانه کاخ گلستان، تهران

عکس بعدی - که حدود یک سال بعد در همان مکان انداخته شده است - آغامحمدخان را نشسته روی صندلیِ قرارگرفته بر کاناپه‌ای کوچک نشان می‌دهد (تصویر ۷). تمهید یوسف‌خان عکاس در ثبت این عکس مانند کار عکاس ناشناس تصاویر ۵ و ۶ است و در کنار آنها نشانگر پا گرفتن بصریت حرفهٔ عکاس با نمایش نسبت او و حرفه‌اش با محیط فرهنگی-اجتماعی او (متشکّل از افراد، اشیا و فضا) است. در شرح عکس («آغامحمدخانست که در توی تالار صاحبقرانیه عکس افتاده است در ماه محرّم سنه ۱۳۱۲ یونت‌ئیل»)، اما، مانند آنچه در مورد تصویر ۴ دیده شد هیچ اشاره‌ای (حتی ضمنی) به حضور عکاس در عکس نشده است. این امر دربارهٔ تصویر ۸ (که پرترهٔ ناصرالدین‌شاه هم هست)، براساس رابطهٔ میان آنچه در عکس دیده می‌شود و شرح نوشتاری عکس، به طور محسوسی واضح‌تر است.

در شرح عکس (تصویر ۸) چنین آمده است: «توی تالار صاحبقرانیه است که عکس‌ها به طور مختلف به نظر می‌آید.» همچون شرح‌های زیر عکس‌های قبلی، بر ما معلوم نیست که آیا شخص عکاس (یوسف خان) شرح عکس را نوشته (یا فردی خطاط آنچه را که او می‌خواسته مرقوم کرده) یا این شرحْ خواسته و نوشتهٔ فرد دیگری است. استفاده از لفظ «عکس» که برای آنچه آینه بازمی‌تابانَد مرسوم بوده در عین اشتراک آن با کاربرد لفظ «عکس» برای آنچه به‌واسطهٔ عکاس و دوربین ثبت می‌شود معنایی دوگانه و غنی برای شرح عکس می‌آفریند.[۳۷] افرادی (از جمله ناصرالدین‌شاه) هم بیرون آینه در «عکس» ثبت شده‌اند و هم درون آینه «عکس» ایشان افتاده و در «عکس» نهایی ثبت شده است. افرادی دیگر (از جمله عکاس) فقط درون آینه دیده می‌شوند؛ یعنی«عکس» ایشان در قاب آینه در «عکس» نهایی ثبت شده است. این پیچیدگی بصری نسبت‌های متعدّد میان افراد گوناگون در عکس نهایی برقرار می‌کند. به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]
[DOI: 10.22034/15.58.1]

لطف دقّت عکاس در جادادن بصری خود و اَبزارش در این شبکهٔ نسبت‌مند فرهنگی-اجتماعی، او نیز به‌منزلهٔ یکی از نقاط این شبکه به چشم می‌آید و تثبیت می‌شود.



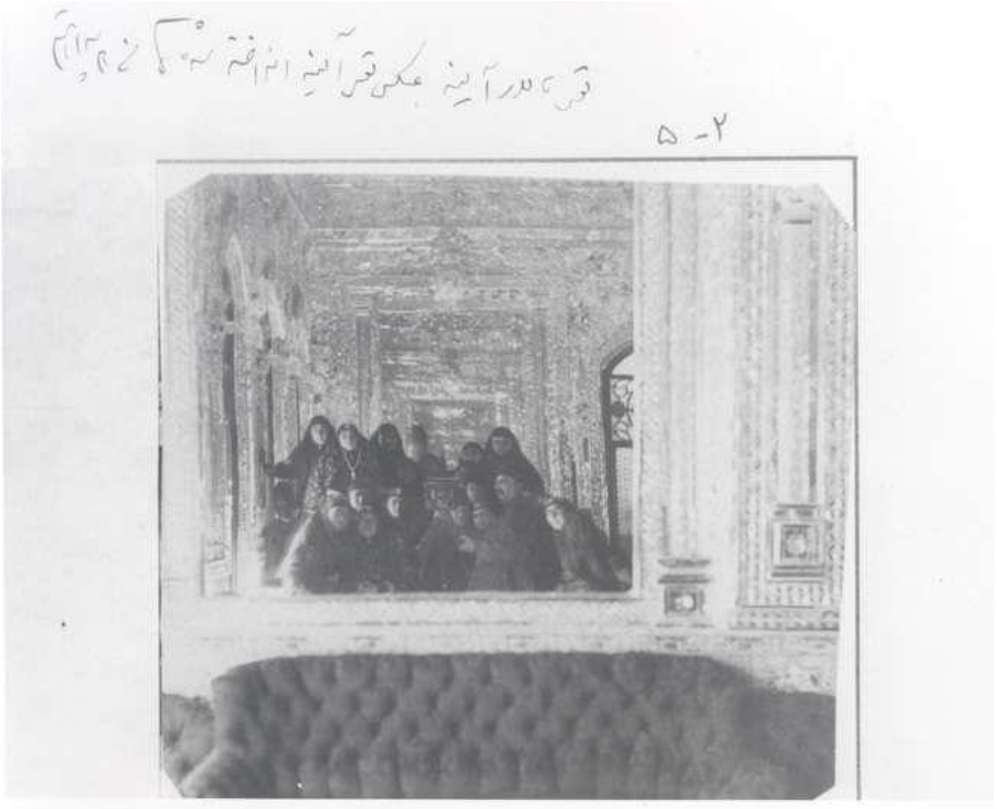
تصویر ۸. یوسف خان عکاس، ناصرالدین‌شاه و همراهان در تالار آینه، ۱۸۹۴ م. / ۱۳۱۲ ه. ق.، آرشیو کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران

بازنمایی عکاس و اَبزارش به صورت خودنگارهٔ دوگانه یا مشدّد (در تصاویر ۴، ۶، ۷ و ۸) را می‌توان به اندیشیدن عکاسی دربارهٔ خودِ عکاسی با تأکید بر عمل عکاس و دوربین از طریق گنجاندن این دو در عکس تعبیر کرد. غیاب نام عکاس، به رغم حضور دوگانه و مؤکدِ او در عکس نهایی (هر چهار تصویر) و صرفاً اشارهٔ ضمنی به او در شرح عکس (تصویر ۶)، می‌تواند به معنای آن باشد که هنوز جایگاهِ فرهنگی-اجتماعی عکاسِ پشتِ دوربین در قیاس با سوژه‌های جلوی دوربین پایین‌تر است. این امر می‌توانسته دلیلی بر تصمیم عکاس بر گنجاندن مؤکدِ خودش در عکس و تبدیل آن به خودنگاره باشد. در اینجا بصریت حرفهٔ عکاس پایهٔ محکم‌تری در تصویر دارد (نشانگر فرهنگ‌مند شدن تدریجی این حرفه با جای دادن خود میان شبکهٔ نسبت با افراد گوناگون) اما این فرهنگ‌مند شدن هنوز راه خود را به ساحت زبانِ همراهِ عکس باز نکرده است.

تصویر ۹ اما جایگاهی است که بخش نوشتاری در بصریت حرفهٔ عکاس نقش متفاوتی بازی می‌کند. در بالای این عکس در آلبوم ۲۱۰ (از آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان) دستخط شاه دیده می‌شود: «توی تالار آینه عکس توی آینه انداخته شده که من هم پیدا هستم.» به رغم این‌که چهرهٔ شاه برای خود وی و بینندگان آیندهٔ این عکس - پس از ظهور و چاپ - کاملاً شناخته شده بوده، باز هم شاه بر حضور و پیدا بودن خود در عکس در نوشتار تأکید کرده است. این اشاره به خود پای برخی از عکس‌هایی که ناصرالدین‌شاه عکاسی کرده با دستخط خود وی دیده می‌شود، اما در این عکس این اشاره اهمیّت ویژه‌ای دارد، چرا که عکاس (شاه) خود را حین کار با دوربین در حال عکس‌برداری به تصویر کشیده است (تصویر ۹).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]



تصویر ۹. ناصرالدین‌شاه قاجار، شاه و همسران، ۱۸۸۹ م. / ۱۳۰۲ ه. ق.، تالار آینه، آلبوم ۲۱۰، عکس ۲-۵، آلبوم‌خانه کاخ گلستان، تهران

این تصویر که در آن شاه قاجار در قامت عکاس در حال کار با دوربین ظاهر می‌شود، در راستای تصاویری که پیش‌تر مورد بحث واقع شدند، در شکل‌گیری و تداوم بصریت حرفهٔ عکاس دخیل است. با این حال، نقش این تصویر در این روند حائز اهمیّت مضاعفی است، چرا که در آن عکاس و ابزار او و فعل عکس انداختن به صورت مؤلفه‌ای مرکزی تبلور یافته و از غیاب یا حضور حاشیه‌ای یا دور در قاب تصویر (نقاشی یا عکس) عبور کرده است.



تصویر ۱۰. ناصرالدین‌شاه قاجار، شاه و همسران (جزییات، شاه حین کار با دوربین)، ۱۸۸۹ م. / ۱۳۰۲ ه. ق.، تالار آینه ، آلبوم ۲۱۰، عکس ۲-۵، آلبوم‌خانه کاخ گلستان، تهران

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]



تصویر ۱۱. عکاس ناشناس، بدون عنوان، حدود ۱۹۰۶ م. / ۱۳۲۴ ه. ق.، مجموعهٔ آقای بهمن بیانی (دسترسی به‌واسطهٔ آقای محمدرضا طهماسب‌پور)



تصویر ۱۲. دوست‌محمدخان معیرالممالک، بدون عنوان، زمان نامعلوم، مجموعهٔ کتابخانهٔ دانشگاه تهران (دسترسی به واسطهٔ آقای محمدرضا طهماسب‌پور)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]



تصویر ۱۳. عکاس ناشناس، آقارضا عکاس‌باشی و ابزار عکاسی او در اردوی ییلاقی ناصرالدین‌شاه، ۱۸۶۳ م. / ۱۲۸۰ ه. ق.، آلبوم ۳۲۴، آلبوم‌خانه کاخ گلستان، تهران

تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳ نیز عکاس را در حال کار با دوربین بازنمایی می‌کنند، با این تفاوت که (مثل تصویر ۳) عکاس دیگری عکسِ عکاسِ داخلِ عکس را انداخته است. به تصویر کشیده شدن این موضوع در قیاس با تصویر ۳ نشان از گشوده شدن فضای انتخاب و فضای تصویر (در مدیوم عکس) برای به تصویر کشیدن نسبت عکاس با دیگران و فضای پیرامون حین عمل عکس‌برداری دارد. هر سه عکس، در قابی گسترده‌تر، به نسبت میان حرفهٔ عکاسی و شخص عکاس با جامعه، فرهنگ، و سازوکارهای اجتماعی (معماری در تصاویر ۱۱ و ۱۲؛ اردوی شاهی به‌منزلهٔ سازوکاری فرهنگی –اجتماعی در دل طبیعت، به دور از مکان ثابت دربار در کاخ‌های پایتخت یا عمارت‌های شهری در تصویر ۱۳ وجه بصری می‌بخشند، یعنی در عین خلق بصریت حرفهٔ عکاس این بصریت را تداوم می‌دهند و تقویت می‌کنند. برای تصاویر ۱۱ و ۱۲ شرح عکس در دسترس نیست. اما در شرح تصویر ۱۳ چنین آمده است: «دورنمای بعضی از چادرها زیر گردنه دونا سال ۸۰ سلخ محرم تنکوزئیل» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۹: ۲۹). عدم اشارهٔ زبانی و نوشتاری به آقارضا عکاس‌باشی که در این عکس بازنمایی شده است، همان‌طور که در بحث از شرح نوشتاری تصاویر ۴، ۶، ۷ و ۸ مطرح شد، گویای آن است که در ساحت زبان، تمرکز همچنان بر فضای کلّی تصویر است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف کاوش و ترسیم چگونگی شکل‌گیری نوعی بصریت خاص که حرفهٔ عکاس را به‌عنوان کنشگری فرهنگی در تصویر تثبیت می‌کند – آنچه در این مقاله از آن با عنوان «بصریت حرفهٔ عکاس» یاد شده – به مطالعهٔ موردیِ بازنمایی عکاس و ابزار او در نمونه‌های منتخب و قابل‌دسترسی از تصاویر پس از ورود عکاسی به ایران (نقاشی و عکس) متعلّق به حدود ۱۲۶۹-۱۳۲۴ هـ. ق. پرداخت. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که نطفه بستن بصریت این حرفه با بازنمایی آن در مدیوم نقاشی آغاز شده است. قاب تنگ و بازنمایی عکاس و دوربین در کنار بنا در نقاشی‌های در دسترس مشاهده شد. این امر در یکی از معدود عکس‌های موجود از عکاس در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

حال کار با دوربین تداوم یافته است (تصویر ۳). نقاشی‌ها نشانگر مرحلهٔ نخست یا نطفه بستن بصریت حرفهٔ عکاس‌اند، بصریت نوپایی که به عامل تشکیل‌دهندهٔ دیگرِ آن یعنی شکل گرفتن تصویر عکاسانهٔ غایب در ذهن بینندهٔ نقاشی یا عکس نیز پرداخته شد.

عکسی که از آن سخن رفت (تصویر ۳) پیونددهندهٔ این مرحلهٔ آغازین با مرحلهٔ دومِ شناسایی‌شده در شکل‌گیری بصریت حرفهٔ عکاس است. مهم‌ترین ویژگی این مرحله قاب‌های عکاسانهٔ گسترده‌تر است که به رغم کوچک‌تر نشان دادن عکاس و دوربین، دامنهٔ وسیع‌ترِ نسبت چندجانبهٔ این حرفه با فضای اجتماعی پیرامون را به تصویر می‌کشند. نوشته‌های پیرامون برخی عکس‌ها در تحلیل بصریت حرفهٔ عکاس یاری‌کننده بود. در این مرحلهٔ ثانوی، بازاندیشی عکاسی از طریق گنجاندن انعکاس خود و دوربین در آینه توسط عکاسان و درنتیجه، دربرگرفتن دامنهٔ وسیع‌تری از نسبت‌های فرهنگی-اجتماعی تحلیل شد. سپس در بررسی عکس‌های در دسترس از عکاس در حال کار با دوربین در کنار بناها و اردوی شاهی (یعنی فضاهای فرهنگی - اجتماعی دیگر غیر از فضای داخلی دربار) مشاهده شد که چگونه این عکس‌ها با قاب‌های فراگیر (در تقابل با قاب‌های تنگ مرحلهٔ آغازین شکلگیری بصریت حرفهٔ عکاس) برقراری نسبت میان این حرفه و افراد و فضای پیرامون آن و درنتیجه، فرهنگ‌مند شدن بصری آن را برجسته می‌کنند.

پژوهش حاضر به تنوع و تلفیق سنّت‌های بصری در عکاسی قاجار (هم متأثر از غرب که عکاسی در آن خودْ یک شیوهٔ تازهٔ خلق تصویر بود و هم متأثر از سنّت بصری ایرانی) اذعان دارد و، با توجّه به مسئلهٔ دسترس‌پذیری که پیش‌تر از آن بحث شد، نمونه‌های تصویری بررسی‌شده را نه به چشم نمایندهٔ تامّ، بلکه به‌منزلهٔ نقاط عطفی در درک روند شکل‌گیری بصریت حرفهٔ عکاس تحلیل می‌کند. بازنمایی عکاس در حال کار با ابزارش در مدیوم‌های نقاشی و عکس گویای پیوند تدریجی این حرفه با بخشی از بستر فرهنگی ایران یعنی دربار است.[۳۸]

این پژوهش با بهره‌گیری از مفهوم نظری بصریت فرآیند بصری دو مرحله‌ای را شناسایی کرد که حرفهٔ عکاسی در دورهٔ قاجار طی کرده تا میان خود و فضای فرهنگی-اجتماعی پیرامون خود (که فضایی عمدتاً درباری است) رشته‌های نسبت‌مندِ بصری بتَنَد و بخشی از فرهنگ یا، به عبارتی، فرهنگ‌مند شود. تحول ترسیم‌شده در این دو مرحله در ادامهٔ پژوهشِ حاضر به کمک واکاوی سیر تحول رژیم تماشا - کلّیتی فراگیر و دربرگیرندهٔ بصریت‌های متعدد - در دوران قاجار می‌آید، امری که کاوش آن بستر تاریخی روشن‌تر و مستحکم‌تری برای مطالعهٔ فرهنگ بصری ایران معاصر مهیا می‌کند. با مطالعهٔ پیچیدگی‌های بخشی از مدرنیتهٔ بصری ایرانی (یک مدرنیتهٔ غیرغربی) و با قرار دادن عکاسی در بستری محلّی، پژوهش حاضر روایت‌های اروپامحورانه‌ای را که مدرنیتهٔ بصری را یک توسعهٔ واحدِ خطی، وارداتی و صرفاً غرب‌محور می‌دانند به چالش می‌کشد. افزون بر این، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که چگونه مفهومی چون بصریت می‌تواند ابزار تحلیلی موثری برای مطالعهٔ فرهنگ بصری در بافت یک مدرنیتهٔ غیرغربی به شمار آید. این مقاله، با تمرکز بر تحلیل‌های موردی، ظرفیت این مفهوم برای کاوش در فرهنگ بصری غیرغربی اما در تعامل با غرب را نشان داده و مسیر را برای مطالعات آتی به جهت دستیابی به فهمی ژرف‌تر از تحول تصویری در ایران قاجار می‌گشاید.

پی‌نوشت‌ها

1- visuality

۲- scopic regime؛ نگارندگان به کاستی‌های معادل «بصریت» برای این مفهوم نظری وقوف دارند. با این حال «بصریت» (یا حیث بصری) معادلی است که در ترجمه‌های اخیر از کتاب‌های مهم حیطهٔ فرهنگ بصری - همچون «گفتارهایی در باب بینایی» (بنگرید به یادداشت پایانی ۲۱) و «بینایی و مدرنیته» (نوشتهٔ جاناتان کرری، ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده، نشر بان، ۱۳۹۹) - آمده است و نگارندگان آن را به معادل «دیدمان» که گاه برای این مفهوم انتخاب شده است ترجیح می‌دهند [مثلاً بنگرید به کهوند، مریم و حسینی، مهدی (۱۳۹۴). دیدمان و بحران دیداری: خوانشی انتقادی از زندگی روزمره، کیمیای هنر، سال چهارم، شمارهٔ ۱۵، ص. ۷-۲۰]. واژهٔ «دیدمان» پیش‌تر توسّط حسن رفیعی به‌عنوان معادل

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

فارسی paradigm به لحاظ کاربردی مفهوم‌پردازی شده است. بنگرید به رفیعی، حسن (۱۳۷۹). «دیدمان‌های رفاه اجتماعی»، فصلنامهٔ تأمین اجتماعی، سال دوم، شمارهٔ ۵، ص. ۳۵-۵۶.

3- dialogic

٤- شایان ذکر است که مقوله‌های نظری بصریت و رژیم تماشا در این‌جا نه به دید مفاهیم صد درصد تشکّل‌یافته و تامّ و تمام در ایران قاجار بلکه به صورت ابزار تحلیلی برای ترسیم و درک روندهای بصری نوظهور در بستری عمدتاً درباری به‌کار گرفته شده‌اند. همچنین بنگرید به پی‌نوشت ۱۵.

5- Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art : A Reassessment

6- Camera Orientalis : Reflections on Photography of the Middle East

7- Technologies of the Image : Art in 19th-Century Iran

نشر اورکا این کاتالوگ/کتاب را با ترجمهٔ حسن خوبدل با عنوان «شگردهای تصویر در هنر عصر قاجار» در ۱۴۰۲ منتشر کرده است.

8- David Roxburgh

9- Mary McWilliams

10- Martin Jay

۱۱- بنگرید به:

زین الصالحین، حسن؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸). «سیاست، جنسیت، بازنمایی (تحلیل انتقادی دیدمان جنسیت در دورهٔ ناصری)»، نشریهٔ هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۱، ۳۹-۴۸.

زین الصالحین، حسن؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۹). «سرآغاز عکاسی در ایران (درآمدی انتقادی بر تاریخ عکاسی ایران در دورهٔ ناصری)»، نشریهٔ هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۵، شماره ۱، ۱۲۵-۱۳۴.

زین الصالحین، حسن؛ بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۰). «تحلیل تاریخی-انتقادی دیدمان‌های غالب جنسیت در دورهٔ پهلوی: یک روانکاوی اجتماعی»، نشریهٔ مطالعات هنرهای زیبا، شمارهٔ ۳، ۳۷-۶۳.

12 - Urban and Visual Culture in Contemporary Iran

13 -Shopping Centers

۱٤- برای نمونه، بنگرید به

Pinney, C. (2003). Notes from the Surface of the Image : Photographic Postcolonialism and Vernacular Modernism. In N. Peterson and C. Pinney (Eds.), Photography's Other Histories, Durham : Duke University Press, 202-220.

Darts, D., Tavin, K., Sweeny, R. W., & Derby, J. (2008). Scopic Regime Change : The War of Terror, Visual Culture, *and Art Education*. Studies in Art Education, 49(3), 200-217. http://www.jstor.org/stable/24467877

۱۵- برای کاربرد مفهوم رژیم تماشا در بستر پیشامدرن و در حال گذار به مدرنیته به‌منزلهٔ یک وضعیتِ در فرآیند شکل‌گیری، برای نمونه بنگرید به

Stanbury, S. (1997). Regimes of the Visual in Premodern England : Gaze, Body, and Chaucer's Clerk's *Tale*. New Literary History 28(2), 261-289. https://dx.doi.org/10.1353/nlh.1997.0026.

Somaini A. (2006). On the "Scopic Regime", Leitmotif, 5, 25-38.

برای نمونهٔ کاربرد مفهوم بصریت در بستر پیشامدرن بنگرید به

Nelson, R. S. (2000) *Visuality before and beyond the Renaissance*. Cambridge : Cambridge University Press.

شایان توجه است که کاربرد این مقولات نظری در مطالعات بالا نیز، به رغم آنچه عنوانشان ممکن است به ذهن متبادر کند، در محدودهٔ فرهنگی مشخصی است، نه در حیطه‌ای گسترده و فراگیر شامل همهٔ افراد یک جامعه.

16- *Alexa Sand*

۱۷- رجوع به آخرین ویرایش این دیکشنری گویای آن است که همچنان این تعریفِ جدید که در پژوهش‌های مطالعات بصری رایج و کاربردی است در این دیکشنری از قلم افتاده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

18- the visual

۱۹- چرخش بصری (the visual turn) و چرخش تصویری (the pictorial turn) هر دو به تمرکز و شدّت‌یافتن پژوهش و اندیشیدن دربارهٔ تصویر و امر بصری اشاره دارند که از اواخر دههٔ هشتاد سدهٔ بیستم آغاز شد و در دههٔ نَوَد پایگاه یافت. این دو اصطلاح گاه به جای یکدیگر به کار می‌روند (مانند استفادهٔ ساند). از اصطلاح چرخش شمایلی (the iconic turn) نیز برای اشاره به این پدیدهٔ پژوهشی - فرهنگی استفاده می‌شود. برای مروری کلّی در این باب، بنگرید به

Bachmann-Medick, D. (2016). The Iconic Turn/Pictorial Turn. *In D. Bachmann-Medick, Cultural Turns*: *New Orientations in the Study of Culture* (Translated by Adam Blauhut). Berlin: De Gruyter, 245-278.

۲۰- ساند این تعریف را به شرحی کوتاه بر کتاب نظریهٔ عمومی فرهنگ بصری (A General Theory of Visual Culture) به قلم ویتنی دیویس (Whitney Davis) در وبسایت انتشارات دانشگاه پرینستون ارجاع می‌دهد. بنگرید به

https://press.princeton.edu/books/paperback/9780691178073/a-general-theory-of-visual-culture (accessed Mar. 30, 2025)

21 - Susanne Falkenhausen

22 - Nicholas Mirzoeff

23 - On Visuality

24 - Thomas Carlyle (1795-1881)

25 -Hal Foster

26 - Vision and Visuality

نشر بان این مجموعه مقالات را با ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده، نسرین طالبی سروری و گل‌آرا جهانیان با عنوان «گفتارهایی در باب بینایی» در ۱۴۰۱ منتشر کرده است.

27 - vision

28 - datum

29 - culturality of vision

۳۰- برای مروری بر تمایز فرهنگ به‌منزلهٔ آثار فاخر و معیار و فرهنگ به‌منزلهٔ مفهوم نظریِ فاقد قضاوت دربارهٔ کیفیّت اخلاقی، اندیشمندانه و زیبایی‌شناختی سازوکارها و مصنوعات اجتماعی، بنگرید به

Rampley, M. (2005). Visual Culture and the Meanings of Culture. In M. Rampley (Ed.), Exploring Visual Culture, Edinburgh: Edinburgh University Press, 5-17.

۳۱- باید توجّه داشت که پی‌جوییِ شکل‌گیری و تداوم بصریت حرفهٔ عکاسْ در ادامهٔ بصریت خالق تصویر (نقاش) در حال کار یا حین خلق تصویر صورت می‌گیرد که مقالهٔ حاضر به دلیل محدودیت فضای بحث به آن نپرداخته است. برای بحث تفصیلی در این باره بنگرید به فصل سوم رسالهٔ نگارنده با عنوان «پی‌جویی تحوّل رژیم تماشا در ایران به واسطهٔ ورود عکاسی»، دانشگاه تهران، تابستان ۱۴۰۴.

۳۲- نگارنده با دو نمونه از این عکس در دو مجموعه مواجه شده است، یکی در مجموعهٔ مایرن بمنت اسمیت در بایگانی گالری‌های فریر و سَکلر (Myron Bement Smith Collection in Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives) در واشنگتن (شمارهٔ FSA A.4 2.12.GN.03.06) و دیگری در آلبوم ۱۰۸از آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان (شمارهٔ ۲۹). مورد اول این عکس را به سوریوگین نسبت می‌دهد اما در مورد دوم نام عکاس در شناسنامهٔ آلبوم ذکر نشده است. امیرهوشنگ للهی در مقاله‌ای با عنوان «حضور خویش در آینه، استعاره‌ای برای فرد شدن: دربارهٔ عکس‌های خودنگارهٔ دوران ناصری در آینه» (۱۴۰۱) این عکس و دو عکس دیگر (تصاویر ۸ و ۹ در پژوهش حاضر) را در کنار خودنگاره‌های عکاسانهٔ دیگری از ناصرالدین‌شاه (که به دلیل عدم بازنمایی ابزار حرفهٔ عکاسی - یعنی دوربین - و عدم بازنمایی شاه حین کار با آن موضوع پژوهش حاضر نیستند) به سه دسته تقسیم کرده و روندِ فرد شدنِ عکاس را در آن‌ها از دید خود توصیف کرده است. نکته اینجاست که در مقالهٔ ایشان این عکس (تصویر ۴)، به رغم تعلّق به آلبوم ۱۰۸ از آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان، سهواً به آلبوم ۱۱۸ نسبت داده شده که عکاس آن در شناسنامهٔ آلبوم یوسف خان ذکر شده است (از علامت سؤال در انتهای نام عکاس در شناسنامهٔ آلبوم می‌توان به تردید در همین انتساب هم پی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

برد). همچنین ایشان این عکس و دو عکس دیگر را به سال ۱۳۱۲ هـ.ق. نسبت داده‌اند، حال آن‌که این عکس (به گواهی نوشتهٔ زیر آن در آلبوم ۱۰۸) در ماه صفر ۱۳۱۱ هـ.ق. انداخته شده است، حدود یک سال پیش از دو عکس دیگر.

۳۳- در مواردی که نام عکاس مشخص نیست یا احتمال انتساب به عکاسان متأثر از غرب چون سوریوگین وجود دارد و با در نظر گرفتن زمینهٔ آموزشی و دیدگاهی متفاوت عکاسانی چون سوریوگین، این تحلیل مدعی تعمیم نگاه آنها به کلّیت عکاسی قاجار نیست، بلکه هدفْ در اینجا شناسایی و ترسیم روندی بصری در شکل‌گیری بصریت حرفهٔ عکاس در محدودهٔ پژوهش حاضر است، فارغ از خاستگاه آموزشی یا قومی عکاس.

۳٤- تأکید بر حضور شاه در عکس با عبارت «تمثال بی‌مثال اعلی‌حضرت همایونی روحنا فداه ...» در نوشته‌های ذیل بسیاری از عکس‌های در دسترس از دورهٔ قاجار که به نوعی پرترهٔ شاه محسوب می‌شوند مرسوم است.

۳۵ - برای تحلیلی متمرکز بر بخش دوم شرح عکس (یعنی «... در آینه به طور مختلف به نظر می‌آید»)، بنگرید به للهی، ۱٤۰۱، ۱۲٤-۱۲۵. للهی در خوانش خود از پیچیدگی معنایی واژهٔ «عکس» صرف‌نظر و بر «هم‌اندازه و هم‌سطح» شدن عکاس با شاه (از طریق گنجاندن خود در عکس) تأکید می‌کند. باید توجه داشت که چنین خوانشی سهم قابل‌ملاحظه‌ای برای عاملیت عکاس در چگونگی قاب‌بندی و ترکیب‌بندی این عکس قائل است، در حالی که چه بسا ناصرالدین‌شاه (شاه عکاس که با عکاسی آشناست) به عکاس فرمان داده باشد خود و سایر درباریان را در عکس بگنجاند. اصل امر فعلاً نامعلوم است. ازاین‌رو، نگارنده در پژوهش حاضر خوانش و تحلیل خود از این عکس را بر دو جنبه استوار می‌کند: تکرارِ رؤیت‌پذیری حرفهٔ عکاسی در عکس (محصول نهایی عمل عکاسی) و نسبتِ آن با سایر افراد و با فضایی که ثبت می‌شود.

۳٦ - نگارنده به تأثیر وقایعی چون افتتاح دارالفنون و گنجاندن عکاسی در برنامهٔ آموزشی آن (۱۲٦۸ هـ. ق. / ۱۸۵۱ م.)، افتتاح عکاس‌خانهٔ مبارکهٔ همایونی (۱۲۷۵ هـ. ق. / ۱۸۵۸ م.)، اعطاء لقب و منصب عکاس‌باشی (۱۲۸۰ هـ. ق. / ۱۸٦۳ م.) و موارد دیگر در جایگیر شدن حرفهٔ عکاس در ایران قاجار اذعان دارد، اما تمرکز پژوهش حاضر بر وجه بصری استقرار این حرفه بوده است.

کتابنامه

ذکاء، ی. (۱۳۸۹). تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام ایران. چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

طهماسب‌پور، م. (۱۳۸۱). ناصرالدین، شاه عکاس: پیرامون تاریخ عکاسی ایران. چاپ سوم، تهران: نشر تاریخ ایران.

طهماسب‌پور، م. (۱۳۸۹). از نقره و نور: جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. تهران: نشر تاریخ ایران.

للهی، ا. (۱۴۰۱). حضور خویش در آینه، استعاره‌ای برای فرد شدن: دربارهٔ عکس‌های خودنگارهٔ دوران ناصری در آینه، در عکسیه: جستارهای تاریخ عکاسی ایران، به کوشش محمدرضا طهماسب‌پور، ساری: خانه فرهنگ و هنر مان، ۱۱۱-۱۲۶.

Bal, M. (2003). Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. *The Journal of Visual Culture*, 2 (1): 5-32. doi: 10.1177/1470412903002001O1

Behdad, A. (2001). *The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran*. Iranian Studies, 34 (1/4), Qajar Art and Society, 141-151. doi: 10.1080/00210860108702001

Behdad, A. (2016). *Camera Orientalis: Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago: The University of Chicago Press.

Davis, W. (2011). *A General Theory of Visual Culture*, Princeton: Princeton University Press.

Diba, L. (2013). *Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art: A Reassessment*. History of Photography, 37:1, 85-98. doi: 10.1080/03087298.2012.716227

Falkenhausen, S. (2020). *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, tr. Nicholas Grindell, Bielefeld: transcript Verlag.

Foster, H. (1988). *Preface*. In H. Foster (Ed.), Vision and Visuality. Dia Art Foundation, Seattle: Bay Press, ix-xiv.

Horstkotte S. (2012). *Visuality and Visual Culture*. In B. Neumann and A. Nü nning (Eds.), Travelling Concepts for the Study of Culture, Berlin: De Gruyter, 291-306.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]

Jay, M. (1988). *Scopic Regimes of Modernity*. In H. Foster (Ed.), Vision and Visuality. Dia Art Foundation, Seattle : Bay Press, 3-23.

Jay, M. (2008). *Scopic Regime*. In W. Donsbach (Ed.), The International Encyclopedia of Communication. Malden, MA : Blackwell Publishing, 4515-4517.

Jay, M. (2011). *Scopic Regimes of Modernity Revisited*. In I. Heywood and B. Sandywell (Eds.), The Handbook of Visual Culture. New York : Bloomsbury Publishing, 102-114.

Mirzoeff, N. (2006). *On Visuality*. Journal of Visual Culture, 5(1), 53-79. doi : 10.1177/1470412906062285

Roxburgh, D. (2017). *Painting after Photography in 19th-Century Iran*. In D. Roxburgh and M. McWilliams (Eds.), Technologies of the Image : Art in 19th-century Iran. Cambridge, MA : Harvard Art Museums, 107-130.

Sand, A. (2012). Visuality. Studies in Iconography, 33, 89-95. http ://www.jstor.org/stable/23924275

Yacavone, K. (2012). *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, London : Bloomsbury Academic.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-10]

[DOI: 10.22034/15.58.1]