بررسی نقش ساختار اقتصادی و فرهنگی طبقات اجتماعی در روند رشد و توسعه عکاسی سده ۱۹ ایران[۱]

محمد زرقی*

(تاریخ دریافت: ۹۴/۰۹/۳۰ ؛ تاریخ تأیید: ۹۵/۰۸/۱۲)

چکیده

تاریخ‌پژوهان در بررسی تاریخ عکاسی قاجار، ناصرالدین‌شاه را به عنوان اصلی‌ترین حامی عکاسی در سرآغاز ورود عکاسی به ایران می‌دانند. از سوی دیگر، محصور و محدود شدن عکاسی در دربار را، مهم‌ترین دلیل عدم رشد و توسعه این پدیده در میان عموم مردم جامعه دانسته‌اند. بدین ترتیب در جریان بررسی‌های خود پیرامون تاریخ عکاسی، به ندرت درباره‌ی علل رشد و وقفه عکاسی در بین عموم مردم به تحقیق و کندوکاو پرداخته‌اند، در صورتی که بر اساس بررسی‌های علوم اجتماعی و مردم‌شناختی، دلایل بسیار متعددی در رد و پذیرش یک پدیده در یک اجتماع وجود دارد که در رشد و عدم رشد آن بسیار موثر است. در تحقیق حاضر تلاش بر آن است تا از خلال بررسی وضعیت طبقات اجتماعی و اقتصادی و فرهنگ وابسته به آن، جایگاه و وضعیت عکاسی و روند رشد و گسترش آن در میان جامعه ایرانی در سده ۱۹ مورد کندوکاو قرار گیرد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که ساختار طبقاتی و اقتصادی ایران و اکثریت جمعیت روستایی ایران در سده ۱۹ در کنار عوامل متعددی همچون ضعف در تجارت، وضعیت راه‌ها، کمبود یا نبود سواد، وسایل اطلاع‌رسانی و ... در سرآغاز

---

۱. این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد محمد زرقی که به راهنمایی دکتر محمد ستاری در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران دفاع شده است.

* عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه نیشابور mimzarghi@.ut.ac.ir

ورود عکاسی در دوره قاجار، به گونه‌ای بوده که مانع از رشد فراگیر این پدیده در بین مردم عامه بوده است.

واژه‌های کلیدی: تاریخ عکاسی، عکاسی قرن نوزدهم، ساختار طبقاتی، شرایط اجتماعی ایران، عکاسی قاجار

مقدمه

تب‌وتابی که به واسطه‌ی اعلام نوآوری‌ها یا عرضه‌ی آنها به بازار پدید می‌آید، ما را از این نکته غافل می‌کند که تحقیق در باب فناوری‌ها و ابداع‌ها، در جوامع انسانی صورت می‌گیرد. در این جریان، معمولاً ماشین‌آلات جدید عامل تحولات اجتماعی معرفی می شوند، و نه پیامد تقاضایی که برای چنین تحولاتی وجود دارد. به بیان دیگر، این ابداعات و اختراعات علت فرهنگ شمرده می‌شوند، نه برآمده از آن. به هر حال همان‌طور که ریموند ویلیامز اشاره می‌کند، فرهنگ‌های خاص بر روی دستگاه‌ها و فناوری‌های جدید سرمایه‌گذاری می‌کنند و آنها را تولید می‌کنند تا نیازهای پیش‌بینی‌شده‌ی اجتماع را برآورده سازند. عکاسی نیز یکی از همین موارد است. (ولز، ۱۳۹۰: ۲۳)

هر چند اعلام رسمی داگرئوتیپ[۱] به‌عنوان اولین روش عکاسی در جهان، توسط دانشمند و جمهوری‌خواه فرانسوی، فرانسوا آراگو[۲]، در سال ۱۸۳۹ و معرفی لویی داگر[۳] به‌عنوان مخترع آن رخ داده است، اما همانطور که جفری بچن[۴] یادآور می‌شود، عکاسی خیلی پیش‌تر از این به عنوان یک نیاز فراگیر اجتماعی، مطرح بوده است (همان، ۲۳). بررسی‌های تاریخی چنین نشان می‌دهد که در آن زمان روی‌هم‌رفته ۲۴ نفر مدعی ابداع عکاسی شدند و این واقعیت که همه‌ی این پژوهنده‌ها راجع به این موضوع کار می‌کرده‌اند نیز نمایانگر آن است که تلاش آنان در واکنش به یک ضرورت اجتماعی محسوس بوده است. (همان: ۲۳؛ ادواردز، ۱۳۹۰: ۱۱۲)

---

۱. داگروتیپ (Daguerreotype) روشی در عکاسی که لوئی داگر با همکاری نی‌ئپس در سال ۱۸۳۹ اختراع کرد؛ عکسی را هم که به این طریق تهیه شود داگروتیپ می‌نامند. (عباسی، ۱۳۸۹: ۷۹)

2. François Arago (1786-1853)

3. Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851)

4. geoffrey batchen

با توجه به این موضوع که پیش از اعلام اختراع عکاسی در سال ۱۸۳۹م بیشتر مقدمات ضروری این دانش فراهم بوده است، اینکه مخترع عکاسی کیست، شاید اهمیت چندانی نداشته باشد. در مقابل، توجه به اینکه چرا در آن برهه‌ی زمانی خاص، این پدیده تبدیل به حوزه‌ی پراهمیتی برای تحقیق و کشف شد، نکته‌ای بسیار مهم و در خور تأمل است (ولز،۱۳۹۰، ۲۳).

در این میان در بررسی تاریخ عکاسی و سرآغاز ورود آن به ایران نیز باید به شرایط موجود در این دوره‌ی تاریخی، از دیدگاه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی و دیگر زمینه‌های مؤثر در رشد پدیده‌های اجتماعی، توجه ویژه‌ای نشان داد. در تاریخ‌نگاری‌های ایرانی در ابتدا تصور بر این بود که عکاسی در سال ۱۸۴۴م، یعنی پنج سال بعد از اعلام رسمی آن در فرانسه در سال ۱۸۳۹م، به ایران راه یافته است (ستاری، ۱۳۸۸: ۸ و ۹). امروزه محققان بر این باورند که نخستین عکس‌برداری در ایران اواسط دسامبر سال ۱۸۴۲م/ پایان آذر ۱۲۲۱ش یعنی کمتر از سه سال از گذشت معرفی عکاسی به صورت داگروتیپی، در سال ۱۸۳۹م/ ۱۲۱۸ش در پاریس بوده است (عدل، ۱۳۷۹، ۲۷). هرچند براساس این ادعا می‌توان چنین تلقی کرد که ورود و پیدایش عکاسی و رواج روش‌های گوناگون آن در ایران با اختلاف کمتر از ۳ سال از آغاز و ابداع عکاسی در جهان روی داده است، اما این ادعا در حد یک ثبت رخداد تاریخی ناپیوسته در اوراق تاریخ عکاسی ایران محدود می‌ماند. چراکه شروع ادامه‌دار و پیگیر این پدیده تا ۲ سال بعد از این تاریخ و ۵ سال بعد از اختراع عکاسی در جهان به تأخیر می‌افتد و تا سال ۱۸۴۴ م/ ۱۲۲۳ خ که ژول ریشار[1] فرانسوی برای عکاسی به دربار شاه آورده می‌شود، این دستگاه دست نخورده و بلا استفاده[2] باقی مانده است. آنچه به‌عنوان یک مسئله مهم در تحقیق حاضر نمود پیدا می‌کند و کمتر در تحقیقات صورت گرفته در این زمینه به آن پرداخته شده است، این‌گونه مطرح می‌شود که چرا روند و مراحل رشد و گسترش عکاسی در بین عموم اقشار جامعه‌ی ایرانی به طور چشم‌گیری کندتر از این جریان در غرب بوده است؟[3]

---

1. Jules Richard (1816-1891)

۲. (ذکاء، ۱۳۸۸: ۳)

۳. رضا شیخ درباره این مسئله چنین می‌نویسد: «دوربین به هرکجا که راه می‌یافت چهره‌نگاری را مردمی می‌کرد. پیش از اختراع دوربین، دعوت از نقاش چهره‌نگار تجملی بود که فقط از توان مرفهان جامعه برمی‌آمد. اما

اگرچه در اکثر تحقیقات صورت گرفته در زمینه عکاسی در ایران، منشا گسترش و رواج عکاسی در ایران را علاقه و توجه ناصرالدین‌شاه به این فن می‌دانند، اما از طرف دیگر دلیل عمده و اصلی عقب ماندگی آن را، در انحصار دربار بودن این پدیده، قلمداد می‌کنند.

با این همه با مرور تحقیقاتی که در چند دهه اخیر، در زمینه‌ی تاریخ عکاسی ایران صورت گرفته، چنین بر می‌آید که در این روند همچون بسیاری از روش‌های متداول تاریخ‌نگاری سنتی در زمینه‌های گوناگون، توجه و تمرکز این تحقیقات، بیشتر بر روایت گزارش‌گونه‌ی رویدادها و پیشگامان عکاسی و چگونگی رشد تکنیکی این پدیده بوده است. در این میان، سهم بررسی‌های تاریخی در ارتباط با جایگاه عکاسی و چگونگی رشد، تکامل و دلایل رد و پذیرش آن در میان عموم مردم جامعه در دهه‌های اولیه‌ی ورود عکاسی به ایران در حد بسیار ناچیزی بوده است.

هرچند گردآوری داده‌های تاریخی و بررسی نام‌ها و تاریخ‌های برجسته و بررسی چگونگی روند تکاملات فنی عکاسی، در برداشت تاریخی مهم بوده و جزو حداقل‌های هر نوع تاریخ‌نگاری محسوب می‌شود، اما برای درک بهتر تاریخ و فرهنگ یک اجتماع، توجه به چگونگی برخورد عموم مردم جامعه با یک پدیده و زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی مرتبط با آن، بسیار مهم خواهد بود.

پیشینه تحقیق

آنچه تاکنون به عنوان تاریخ‌نگاری سرآغاز عکاسی در ایران، به انجام رسیده است، هرچند تاریخ طولانی ندارد، اما تا حدودی توانسته کلیتی از سرآغاز عکاسی در ایران و کاربردها و فعالیت‌های برجسته‌ی آن را به دست دهد. یحیی ذکاء در پیشگفتار کتاب خود با عنوان «تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران» در سال ۱۳۶۸، کتابش را به عنوان نخستین اثر مستقل و

عکاسی، تصویربرداری از چهره را برای عموم مردم امکان‌پذیر ساخت. این روندی بود که در اروپا و امریکا تنها ده سال طول کشید (۱۸۵۰). درحالی که در ایران حدود یک قرن به طول انجامید (اواخر دهه ۱۹۴۰) (شیخ، ۱۳۸۴: ۵).

مشروح در تاریخ عکاسی ایران به شمار می‌آورد و آن را معرفی‌کننده‌ی تحولات تاریخی و هنری عکاسی در ۱۵۰ سال اخیر دوران خود به حساب می‌آورد. هرچند بعد از انتشار این کتاب در سال ۱۳۷۶، تحقیقات و مطالعات نسبتاً پراکنده‌ای در زمینه‌ی تاریخ عکاسی انجام شده است، اما چنین به نظر می‌رسد که نقش عوامل اجتماعی و فرهنگی مؤثر بر سرآغاز تاریخ عکاسی و روند ترویج آن در جامعه، به طور شایسته، برجسته نشده و چندان به طور مستقل مورد بحث قرار نگرفته است.

اگرچه روش بررسی تاریخی- اجتماعی و تلفیق جامعه‌شناسی و تاریخ، در بررسی‌های تاریخی یک پدیده، سابقه‌ی چندان طولانی در سطح جهان ندارد، اما در چند سال اخیر در بررسی پدیده‌های اجتماعی، مخصوصاً عکاسی، مورد توجه محققان قرار گرفته است.

روش تحقیق

در بررسی تاریخی هر پدیده، باید به بافت و بستر تاریخی وسیع‌تر تحولاتی که در عرصه‌های سیاست، فرهنگ، اقتصاد و فناوری رخ داده و عکاسی در متن آنها شکل گرفته و رشد کرده تمرکز کرد. در این روند، علاوه بر تحقیق در خاستگاه‌ها و سرچشمه‌های ظهور هر پدیده، باید به تمام فعالیت‌های انسانی وابسته به آن نیز توجه کرد؛ چرا که هیچ بخش از زندگی اجتماعی را جدا از بخش‌های دیگر نمی‌توان درک کرد.[۱] در این میان، بسیاری از محققان، از مقایسه به منزله‌ی ابزار بررسی تبیین‌های کلی و پذیرفته‌شده‌ی تاریخی، استناد مؤثری می‌کنند؛ چراکه تنها با مقایسه‌ی یک جامعه با سایر جوامع است که در می‌یابیم یک جامعه‌ی معین منحصر به فرد است (برک، ۱۳۹۰: ۸). بر این اساس با بررسی تاریخ عکاسی می‌توان دیدگاه‌های جوامع پیش رو را نسبت به عکس و عکاسی، مورد توجه قرار داد و در این روند هم‌چنین با بررسی و مقایسه‌ی رویکرد دیگر جوامع، با توجه به وضعیت و معادلات هر جامعه، نسبت به این پدیده

۱. جکسون ترنر Frederick Jackson Turner (1861-1932)، در حمله‌ای که به تاریخ‌نگاری سنتی کرده چنین اظهار نموده که در این بررسی‌ها باید تمام قلمرو فعالیت‌های انسان باید بررسی شود، چراکه هیچ بخش از زندگی اجتماعی را نمی‌توان جدا از بخش‌های دیگر درک کرد (برک، ۱۳۹۰: ۲۲).

دید واضح‌تری از چگونگی عمل پکرد و سویه پنهان زندگی اجتماعی آن اجتماع خاص، به دست آورد.

در ادامه‌ی این بحث، ابتدا به بررسی بسترهای طبقاتی و اقتصادی جامعه غربی که عکاسی از دل آنها سربرآورده و مسیر تکامل خود را پیموده، پرداخته و بعد با توضیح کلی وضعیت اقتصادی و فرهنگی طبقات اجتماعی ایران قرن ۱۹ سعی در روشن کردن نقش این وضعیت بر چگونگی رشد و تکامل عکاسی در این سده خواهد شد.

وضعیت طبقات اجتماعی و اقتصادی غرب و نقش آن بر ظهور و گسترش عکاسی

گرچه از منظر تاریخی، امروزه سال ۱۸۳۹ را به عنوان سرآغاز ظهور عکاسی در جهان فرض می‌گیرند، اما داده‌های تاریخی و پژوهش‌های عکاسی نمایانگر آن است که تلاش برای رسیدن به فرآیند عکاسی، از یک قرن پیش‌تر از این تاریخ، یعنی از اوایل قرن ۱۸ با حرکت به سمت پیشرفت‌های تکنولوژیکی پراکنده و تا حد زیادی پنهان برمی‌گردد.

علاوه بر این، یکی از عواملی که نقش موثری در روند رشد و توسعه عکاسی در هر جامعه، بخصوص جامعه‌ی پدیدآورنده آن داشته، وضعیت و چگونگی ساختار طبقات اجتماعی و اقتصادی در آن بوده است. هر جامعه از لایه‌ها و طبقات مختلف فرهنگی و اجتماعی تشکیل شده که هر کدام بسته به ذوق و سلیقه‌ی خاص خود و محدودیت‌ها و قوانین حاکم بر آنها، به شکلی ویژه با پدیده‌های پیرامون خود ارتباط برقرار می‌کنند. به بیانی دیگر تفاوت در شیوه‌های زندگی، گوناگونی فعالیت‌های اقتصادی و نوع طبقه اجتماعی خاص، در پذیرش و رد پدیده‌های مختلف زندگی اجتماعی از جمله هنرها و حتی در گوناگونی حوزه‌های زیبا شناسی، بسیار مهم قلمداد می‌شود (باستید، ۱۳۷۴: ۱۹۰ ـ ۱۹۴).

در نظریه‌های دانش‌پژوهانی چون والتر بنیامین[1] و پیر بوردیو[2] عکاسی برخلاف دیگر پدیده‌های تصویری قبل از خود از جمله نقاشی، رابطه تنگاتنگی با توده‌ها و عموم مردم جامعه دارد (بنیامین و دیگران، ۱۳۸۲: ۲۲[1]؛ بوردیو، ۱۳۸۵: ۲۱ و ۲۲)

1. Walter Benjamin(1892-1940)
2. Pierre Bourdieu(1930-2002)

در این راستا بوردیو چنین اظهار می‌دارد که:

«اگر بخواهیم عکاسی را موضوع یک مطالعه‌ی جامعه‌شناسانه قرار دهیم، ابتدا باید مشخص کنیم هر گروه یا طبقه اجتماعی چگونه تجربه‌ی فردی را به واسطه‌ی اطلاق کارکردهای سازگار با منافع‌اش منظم و کنترل می‌کند. اما اگر هدف مستقیم‌مان، افراد خاص و رابطه‌شان با عکاسی به مثابه یک کنش یا شیء مصرفی باشد، در دام انتزاع می‌افتیم. تنها بررسی روش‌شناسانه که در وهله‌ی نخست بر پایه‌ی «گروه‌های واقعی» استوار باشد به ما امکان می‌دهد تا بفهمیم (یا فراموش نکنیم) که معنا و کارکردی که به عکاسی اطلاق می‌شود مستقیماً به ساختار گروه، میزان تمایز و به ویژه به موقعیت آن در ساختار جامعه بستگی دارد» (همان: ۲۳).

در این راستا اشاره به تحلیل بوردیو از گروه‌های طبقاتی و ذوق و سلیقه‌ی آنها قابل توجه است. بوردیو معتقد است هر گروه طبقاتی «طبقه بالا، طبقه متوسط و طبقه پایین»، «مَلکه‌ی» خاص خود، یعنی مجموعه‌ای از گرایش‌ها، سلیقه‌های مختص شرایط زندگی همان طبقه را دارا است. (همان: ۵۳)

بنابراین مشاهده می‌شود طبقه متوسط و فرهنگ وابسته به آن، در جریان تاریخ عکاسی جهان جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است و به نوعی از خاستگاه‌های اصلی ظهور عکاسی در جامعه غرب، مربوط به گرایش‌های این طبقه در ارتقاء خود به جایگاه اجتماعی والاتر بوده است. این امر به اندازه‌ای حائز اهمیت است که پیر بوردیو عکاسی را یک هنر متعلق به «فرهنگ طبقه متوسط» جامعه به شمار می‌آورد (والکر و چاپلین، ۱۳۸۵، ۲۹).[۲]

شکل‌گیری و ظهور این طبقه اجتماعی و اقتصادی را باید در دل تحولات سده ۱۸ و ۱۹ اروپا جستجو کرد. با رشد شهرنشینی و افزایش جمعیت در اروپا و همچنین مهاجرت روستاییان به شهرها و با تحولات و دگرگونی‌های اجتماعی ـ فرهنگی که در طی انقلاب صنعتی و انقلاب‌های

---

۱. ترجمه دیگر اثر والتر بنامین با نام « اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی » درکتاب *اکران اندیشه، فصل‌هایی در فلسفه سینما* اثر *پیام یزدان‌جو* موجود است و در این ارجاع از آن نیز استفاده شده است (یزدان‌جو، ۱۳۸۳: ۳۹) ارجاع در متن در این قسمت تنها به کتاب زیباشناسی انتقادی بوده است.

۲. البته در ادامه مشخص خواهد شد که در هر جامعه، طبقه‌ی متوسط بیشترین تمایل را به تغییر و نوآوری دارد.

اجتماعی سده ۱۹ در اروپا و آمریکا شکل گرفت، ساختار طبقاتی جامعه به گونه‌ای تغییر یافت که موجب ظهور طبقه‌ی متوسط از دل این تحولات شد (کهون، ۱۳۹۱: ۱۱و ۲۷). روزنبلوم، تاریخ‌نگار عکاسی، در کتاب خود با عنوان «تاریخ جهانی عکاسی»[1] تغییر در هنرهای تحت حمایت طبقه اشراف و ظهور جمعیت رو به افزایش جدیدی از مخاطبین هنرهای تصویری را یکی از شرایطی که راه را برای پیدایش و پذیرش عکاسی هموار کرد، به حساب می‌آورد. زمانی که کلیسا و خانواده‌های اشراف، از قدرت و اعتبارشان کاسته شد، جایگاهشان به‌عنوان حامیان هنر، توسط طبقه‌ی متوسط نوظهور گرفته شد (Rosemblum,1984: 16).

بنابراین آنچه موجب برآمدن ظهور عکاسی شد، با میل این طبقه (متوسط) برای داشتن تصویری از خود آمیخته است که ریشه در تقلید از این سنت تصویری در میان اشراف داشت. اشرافیت در آن دوران، پایبند آن بود که اصل و تبار و اعمال افتخار آمیز خود را در گذشته به نمایش بگذارد، بر این اساس همواره می‌کوشید تا خود را با تصویر و تصویرسازی نیاکان و بستگان به عنوان جاودانه شدن خاطره‌ها و افتخارات‌شان دوره کند. زمانی که فرد بورژوا قدرت را به دست گرفت، می‌خواست به بهای ارزان، مشابه این تصاویر چهره‌نگارانه را برای خود دست‌وپا کند، چراکه اینان نیز می‌خواستند خود را بنمایانند و به همین دلیل است که نیازهای جمعی طبقه‌ی رو به رشد جدید، تغییر تازه‌ای در تکنیک‌های تصویرسازی چهره نسبت به قبل پدید آورد[2] (باستید، ۱۳۷۴: ۲۰۱، ۲۰۲).

بنابراین با افزایش میل داشتن تصویر پرتره از خود در بین عموم مردم جامعه، طبقه‌ی متوسط– که موجب رشد بی‌سابقه‌ی فناوری‌های چهره‌نگاری و تکثیرپذیری شده بود– تلاش برای رسیدن به روشی آسان، سریع و کم هزینه را که پاسخ‌گوی این نیاز رو به رشد اجتماعی بود، سرعت بخشید

1. World history of photography (1984)

۲. از نتایج این تحول می‌توان به مد شدن و رواج نقاشی‌های میناتور و نیم‌رخ کشی به شیوه انگلیسی در اواخر سده ۱۸ و در آغاز قرن ۱۹ اشاره کرد (باستید، ۱۳۷۴: ۲۰۱ و ۲۰۲). علاوه بر این در این دوران، شیوه موجود برای نقاشی پرتره از چنان ظرفیتی برخوردار نبود که پاسخ‌گوی تقاضای روبه‌رشد طبقه‌ی متوسط باشد. همین امر موجب پیدایش قیافه‌پردازی‌های مکانیکی و روش‌های سایه‌برداری برای برداشتن پرتره طبقه متوسط از حدود اواخر قرن ۱۸ شد (ولز، ۱۳۹۰: ۲۳).

و در نهایت با ترکیب روش‌های چهره‌نگاری، فناوری‌های تکثیرپذیر جدید همراه آن با کشف خواص مواد حساس به نور و رواج کاربرد اتاق تاریک، به عنوان ابزاری قابل اعتماد و دقیق در تصویرنگاری در طی چندین دهه، در نهایت در سده ۱۹پدیده عکاسی پدید آمد.

اهمیت نیاز طبقه‌ی متوسط به تصویر پرتره‌ی خود، تا به حدی بود که برخی محققان همچون جان تگ[1] و والتر بنیامین تصویر تک‌چهره‌های انسانی را محور عکاسی اولیه می‌دانند و از طرفی عده‌ای نیز آن را به عنوان محرکه‌ی اصلی برای توسعه‌ی دانش علمی و فنی موجود در جهت ثابت ساختن تصویر اتاق تاریک به حساب می‌آورند (یزدان‌جو، ۱۳۹۰: ۴۵؛ بلوری، ۱۳۹۲: ۳۴). مری وارنر مرین[2] نیز رشد و کاربرد عکاسی پرتره را مقدم بر تمام کاربردهای اولیه عکاسی، چون استفاده‌های علمی و هنری می‌داند (Marien ,2010: 58).

عکاسی پرتره و چهره‌نگاری به سرعت و به‌عنوان یک صنعت در فرانسه و انگلستان رشد کرد (شارف، ۱۳۷۱: ۴۶). هزینه یک تصویر عکاسی به روش داگروتیپ حتی در اوائل دهه ۱۸۴۰ بسیار کمتر از یک تابلوی نقاشی بود. با این وجود، با آنکه هنوز هم افراد زیادی بودند که توانایی خرید آن را نداشتند، در عرض ۵ سال اول، استودیوهای پرتره اغلب در شهرهای مهم کشورهای اروپایی و آمریکایی ایجاد شد و صاحبان آن استودیوها ثروت زیادی کسب کردند (لنگفورد[3]، ۱۳۸۹: ۱۴ و ۱۶ و ۱۷ و ۴۶).

با پیشرفت تکنیک، قیمت‌ها کاهش یافت و تقاضا برای تصویر چهره داگروتیپ رو به فزونی نهاد و اکثر افرادی که در ابتدا قادر به پرداختن هزینه‌ی عکس نبودند، می‌توانستند از خود، تصویری عکسی داشته باشند. با ابداع روش کلودیون[4]و تین تیپ و آمبروتیپ[5] در

1. John Tagg
2. Mary warner marien
3. lengford

۴. روش کلودیون (collodion) در سال ۱۸۵۱م توسط فریدریک اسکات آرچر (Frederick Scott Archer (1813-1857) با کشف مایع چسبناکی به نام کلودیون به عنوان ماده‌ای که قادر به نگهداری مواد حساس به نور بر شیشه بود شکل گرفت.

۵. آمبروتیپ (Ambtotype) روشی بود که در آن یک نگاتیو کلودیون کم نورخورده را بر روی یک زمینه‌ی مخملی مشکی در یک قاب تصویر قرار می‌دادند و با این کار تصویر مستقیم مثبتی شکل می‌گرفت. تین تیپ

سال‌های ۱۸۵۱ تا ۱۸۵۵ قیمت عکس‌ها بسیار تنزل پیدا کرد و به حدی رسید که در این دهه، بالاخره پرتره وارد خانواده‌های کارگری شد[1] (شارف، ۱۳۷۱: ۳۶؛ لنگفورد، ۱۳۸۱: ۳۸ و ۳۹).

تمامی آمار و ارقام ذکر شده به همراه تلاش‌ها و پیشرفت‌هایی که در زمینه‌ی رسیدن به نوعی روش آسان، سریع و ارزان برای تولید عکس انجام شد، نشان از رواج و رشد گسترده‌ی عکاسی و پذیرش و علاقه به آن از سوی عموم مردم جامعه و در تمامی طبقات اجتماعی جامعه غربی دارد. میل به عکاسی شدن و داشتن پرتره در این دوران، همچون جنونی برای داشتن آن در تمامی اقشار جامعه‌ی غربی از همان ابتدای اعلام رسمی عکاسی بوجود آمد (Newhal,1949: 18) . در نهایت حدود ۱۵ سال زمان برد که عکاسی توانست به صورت جامع در تمام اقشار جامعه‌ی غربی و کاربردهای اجتماعی نفوذ کند (Marien, 2010: 25) . این روند رشد و گسترش سریع، بسیار قابل ستایش بود و هرچند ریشه آن در عواملی مختلفی همچون سنت تصویری، فرهنگ و نظام فکری عقل‌گرا، بالا رفتن سطح سواد و وضعیت اقتصادی و ...، که بطور همه جانبه رشد می‌کردند، نیز بود، اما کشاکش طبقاتی در آن نقش بسیار ویژه‌ای را به خود اختصاص داده بود.

وضعیت طبقات اجتماعی و اقتصادی در ایران سده ۱۹

بر خلاف غرب، عکاسی بدون هیچ خاستگاه ازپیش‌تعیین‌شده‌ای وارد ایران شد و تاریخ خود را با فاصله بسیار اندکی از غرب در دل دربار قاجاریه آغاز کرد. شاید بتوان چهاردیواری‌ها را تنها خاستگاه عکاسی در ایران، چه به لحاظ مفهومی و چه در واقعیت امر، قلمداد کرد. «چهاردیواری کاخ‌ها، چهاردیواری منازل اعیان و دست آخر چهار دیواری عکاسخانه‌ها» (شیخ، ۱۳۸۴: ۴و۵).

عکاسی در سرآغاز ورود خود به ایران همچون درختی به تدریج همراه با تفریح‌ها، جاه‌طلبی و قدرت‌طلبی‌ها با ثبت صحنه‌پردازی آرمانی از چهره‌های زندگی شاهانه، در دربار

(Tintype) یا فروتیپ (Ferrotype) نیز همین روش بود، با این تفاوت که برای کم کردن هزینه‌ها و جلوگیری از شکنندگی به جای شیشه از فلز رنگ شده‌ی سیاه استفاده می‌کرد (لنگفورد، ۱۳۸۹: ۳۶ و ۳۸)

۱. از جمله عناصری که در این دوران با ابداع روش کلودیون رواج پیدا کرد، آلبوم‌های خانوادگی عکس و سنت نگه‌داری و جمع‌آوری عکس بوده است که عامل مهمی در رواج عکاسی در میان عموم مردم جامعه غربی به حساب می‌آید (لنگفورد، ۱۳۸۹: ۴۶).

ریشه دواند و زمان بسیاری را از سر گذراند تا شاخه‌هایش را از دیواره‌های بلند کوشک و باغ‌های دربار برآورد و به رعیتی که هیچ منتظر آن نبود بنمایاند. با بررسی عکس‌ها به عنوان اسناد گویای تاریخی این دوران، می‌توان چگونگی موازنه تصاویر عکاسانه از شاه، درباریان و مردم عادی را جستجو کرد. همچنین با بررسی و طبقه‌بندی عکس‌های پرتره، به عنوان موضوع اصلی عکس‌های قاجار و پرشمارترین آنها، نه تنها می‌توان به چگونگی وضعیت معشیت مردم، پوشش، درک فرهنگی و... آنها پی‌برد، بلکه می‌توان چگونگی بازنمایی عامه مردم را در این رسانه نوظهور نیز کندوکاو کرد.

به طور کلی به نظر می‌رسد می‌توان موضوع عکس‌های پرتره (تک‌چهره و دسته‌جمعی) سده ۱۹ را به شکل زیر تقسیم‌بندی کرد:

۱. شاه، شاهزادگان، خانوادهایشان، اشراف

۲. سران ایل قاجار، خوانین، کارگزاران (طبقه نوکر[۱])، نظامیان، مستخدمان شاه

۳. زندانیان و محکومین سیاسی و جزایی

۴. قشر مرفه جامعه، روحانیون، تجار، خانواده‌های اقلیت‌های دینی

۵. صاحبان مشاغل و حرفه‌ها و تیپ‌نگاری مردم کوچه و بازار چه به صورت مستند و چه بصورت صحنه‌آرایی شده برای شاه یا فروش به خارجیان.

۶. پرتره‌هایی، اکثرا به صورت دسته‌جمعی و گزارشی، از رعیت شاه در شهرها و اقشار روستایی و عشایر.

در این طبقه‌بندی به دلیل انحصار عکاسی توسط دربار، پرشمارترین عکس‌ها متعلق به شاه، شاهزادگان و خانوادهای‌شان است (تصویر ۱). بعد از این دسته، بیشترین عکس‌ها به مستخدمان و کارگزاران شاه، که به دستور خود شاه تهیه شده‌اند، و همچنین قشر بسیار مرفه جامعه تعلق داشت (تصویر ۲). اینان همگی به تقلید از شاه و تحت تاثیر هویت نافذ او به ثبت تصاویر ایده‌آل از خویش، که با واقعیت اجتماعی و اقتصادی کشورهمخوانی نداشت، مشغول بودند (شیخ، ۱۳۷۸: ۳۲۲).

---

۱. «شاه ملتش را به چشم نوکرها و رعایا می‌دید. کارگزارانش نوکرها و باقی رعایا بودند» (شیخ، ۱۳۸۴: ۴). «حتی در آمارگیری رسمی آن دوره نیز شهرنشینان را به نوکر و رعایا تقسیم می‌کردند» (همان، ۲۲).

تصویر ۱. ناصرالدین شاه با کامران میرزا و خواهرش و دو بانوی دیگر. عکاس ناصرالدین شاه. حدود سال ۱۲۷۹ق (ذکاء، ۱۳۸۸: ۲۸)

تصویر ۲. دو تن از خاندان صدراعظم نوری. دهه ۱۲۸۰ق (همان: ۵۵۶-۴۱۶)

دلیل تعداد اندک تصاویر قشر رعیت در آلبوم‌هایی که به دستور ناصرالدین شاه عکاسی شده بودند شاید بینش خاص شاهانه بوده که نیازی به ابقای طبقات مختلف مردم به خصوص طبقه ضعیف در عکس‌ها نمی‌دانستند (ستاری، ۱۳۸۸: ۳۶). بر اساس تاریخ، با گذشت حدود سه دهه از اختراع عکاسی، برای اولین بار عکاس‌خانه‌ای برای استفاده عموم در تهران در تاریخ ۱۲۸۵ق/۱۸۶۸م به دستور ناصرالدین‌شاه بازگشایی می‌شود (ذکا، ۱۳۸۸: ۵۸؛ سعدوندیان، ۱۳۸۰: ۲۵۶). این اولین فرصت برای بهره‌مندی از عکاسی برای افراد غیردرباری و عموم مردم به حساب می‌آمده است. اما در اینجا اشاره چند نکته حائز اهمیت است. اول آنکه به دلیل مساعد نبودن شرایط اقتصادی در این دوران و گزاف بودن هزینه‌ی عکس‌برداری در این عکاس‌خانه، کمتر کسی از عامه مردم، قادر به تهیه عکس بودند. همچنین توجه به این نکته مهم می‌نماید که در سراسر قرن ۱۹ و همچنین تا

حدودی اواخر قاجار روش‌های ارزان قیمت تولید عکس همچون آنچه در غرب وجود داشت (مثل امبروتایپ و تین تیپ) وارد ایران نشده است. دوم اینکه این اقدام تنها مختص به شهر تهران بود و دیگر شهرها از وجود عکاس‌خانه‌ها محروم بوده‌اند.[۱]

تصویر ۳. پرتره خانوادگی. عکاس آنتوان سوریوگین. حدود ۱۹۷۰م/ ۱۹۲۸م . از مجموعه ام. سکلر

تصویر ۴. پرتره یک تاجر .عکاس آنتوان سوریوگین.دهه ۱۸۷۰تا ۱۹۲۸ . از مجموعه مایرون بمنت اسمیت.

تنها از حدود سال‌های ۱۳۰۰ق/۱۸۸۲م به بعد است که اکثر شهرهای بزرگ ایران دارای عکاس‌خانه عمومی می‌شوند. با این وجود چون عکس گرفتن در این زمان نیز مستلزم هزینه‌های گزاف بوده، علاوه بر افرادی که پیش‌تر یاد شد (درباریان و افراد بسیار مرفه)، تنها معدودی از مردم توانستند از عکس بهره‌مند شوند، از جمله تجار و نخبگان جامعه (تصویر ۳ و ۴). برای این قشر، که تحولات اجتماعی شهری تدریجاً منجر به افزایش نسبی آنها شده بود، عکس گرفتن از خود به مثابه تجدد در آن برهه از زمان و ثبت هویتی مستقل از شاه

۱. البته این شامل شهرهایی جنوبی کشور همچون شیراز که با کشور هند روابطی داشتند و از طریق حشر و نشر با انگلیسی‌های ساکن هندوستان با عکاسی آشنا شده‌اند، نمی‌شود (ذکاء، ۱۳۸۸: ۲۳۵).

بود. به نوعی می‌توان گفت «تصاویر ذهنی ایشان از خویش بر محوری کاملا فردی استوار بود» (شیخ، ۱۳۷۸: ۳۲۲).

در این دوران، عامه مردم تنها در گزارش‌های تصویری عکاسان درباری و یا در مجموعه عکس‌های عکاسان خارجی ساکن در ایران مشاهده می‌شوند. بر خلاف پرتره‌های درباریان و مرفهین (تصویر ۱ تا ۴)، در این عکس‌ها هیچ هویت فردی دیده نمی‌شود. در بیشتر این عکس‌ها، عامه مردم به صورت گروه‌های چندنفره، یا دسته‌های پرجمعیت در حین انجام فعالیت‌های روزمره و یا مراسم‌ها به نمایش درآمده‌اند (تصویر ۵).

تصویر ۵. جگرکی‌ها در کنار خیابانی در تهران. دهه ی ۱۳۱۰ ه.ق. عکاس سوریوگین (ذکاء، ۱۳۸۸: ۴۱۶)

در جریان بررسی چگونگی حضور طبقات مختلف در جلو دوربین در سده ۱۹م.، مسئله‌ای مهم می‌نماید و آن، تعداد معدود و اندک عکاسان در دهه‌های نخست ورود عکاسی به ایران است. این افراد را می‌توان به طور کلی به چند دسته تقسیم کرد. دسته اول به طور خاص در دربار یا دارالفنون تحت تعلیم قرار می‌گرفتند تا خدمت‌گذار شاه و حکومت باشند و برای بکارگیری هرچه بیشتر عکاسی برای ثبت فعالیت‌های روزمره‌ی زندگی و فعالیت‌های ناصرالدین‌شاه از جمله: مراسم، تفریح‌ها، شکار و مخصوصاً سفرهای او فعالیت کنند. دسته دوم

شاهزادگان و درباریانی بودند که توان مالی بالایی داشته و عکاسی را به عنوان یک سرگرمی و تفریح شاهانه و مدرن دنبال می کردند[۱] (تصویر۴). دسته دیگر نیز خارجیانی بودند که در ایران ساکن بودند، یا برای جنبه‌های توریستی و قراردادهای حکومتی در ایران حضور داشتند.

تصویر ۵. صفحه ای از آلبوم علی خان والی (حاکم مراغه) که از حدود ۱۲۸۷ق تا ۱۳۱۷ توسط ایشان عکاسی شده اند. نگهداری‌شده در کتابخانه هاروارد.

بنابراین مشاهده می‌شود امکان عکاسی کردن برای همگان در این دوران فراهم نبوده است، جز درباریان و اشراف مرفه. از دلایل این وضعیت می‌توان به ناتوانی اقتصادی عموم اقشار جامعه، نبود و یا کمبود آبزارآلات عکاسی به صورت فراوان و با قیمت مناسب به دلیل وضعیت نامناسب تجارت، نبود ابزارآلات عکاسی سریع و راحت همچون دوربین‌های کداک تا اوایل دوران پهلوی[۲] و در نهایت مهیا نبودن آموزش[۳] همگانی عکاسی[۱] در طول دوران قاجار اشاره کرد. از

---

۱. می‌توان گفت که عکاسی در میان درباریان، بخصوص شاهزادگان و اشراف قاجاری، به عنوان یک سرگرمی اشرافی و وسیله ای برای متمایز کردن خود از دیگران و هم چنین برانگیختن حس تحسین و تعجب دیگران نیز به حساب می‌آمده است (طهماسب پور، ۱۳۸۷: ۵۷ و۵۸). همچنین به نوعی اکثر اطرافیان شاه، کارهای مورد علاقه‌ی او را همچون نقاشی، شکار و ... تقلید می‌کردند و با این کار، خود را به شاه نزدیک‌تر می‌کرده‌اند. به همین دلیل، عکاسی را نیز به عنوان یکی از علایق ناصرالدین شاه، انجام می‌دادند (جهانبگلو، ۱۳۸۰: ۱۵۳).

۲. (ذکاء، ۱۳۸۸: ۳۹۹) و (شیخ، ۱۳۷۸: ۳۲۵)

۳. علاوه بر عوامل دیگری که بر این وضعیت مؤثر بوده، وضعیت نامناسب اقتصادی و عدم رواج عکس بین مردم در این دوران بوده است. بنابراین به نظر می‌رسد فارغ‌التحصیلان عکاسی در این مدرسه مجبور بوده‌اند برای رسیدن به

آنجایی که به نظر می‌رسد امکان عکاسی کردن برای همگان به نوعی موجب رشد و توسعه سریع‌تر عکاسی در بین عموم مردم می‌شود، همچون آنچه در غرب بخصوص با ظهور دوربین‌های کداک رخ داد، می‌توان نبود این امکان تا زمان برچیده شدن حکومت قاجاریه را به عنوان دلیلی بر کند شدن ورود عکاسی به عموم خانواده‌های ایرانی به حساب آورد.

شیوه بازنمایی قشر روستایی و عشایر در عکس‌های قاجار

به طور کلی می‌توان گفت تمامی عکس‌های بجامانده از روستاییان، که ضعیف‌ترین قشر این دوران بودند، توسط عکاسان برای اهداف گزارشی گرفته شده است. بخش اعظم این عکس‌ها در آلبوم‌هایی گردآوری شده که به فرمان ناصرالدین‌شاه در طی سفرها و اردوکشی‌های خود توسط عکاسان مخصوص درباری همچون آقارضا و عبدالله قاجار عکسبرداری شده‌اند. همچنین گاه افرادی به دستور شاه مامور می‌شدند تا با سفر به مناطق مختلف، گزارش‌های تصویری از مردمان و خوانین، دارایی‌ها، وضعیت راه‌ها و ... تهیه کنند (تصویر ۵).

در اکثر این عکس‌ها، افراد روستایی یا عشایر به صورت دسته‌جمعی و بدون هیچ مشخصه و هویت فردی به نمایش درآمده‌اند. به نوعی آنها به عنوان بخشی از کادر گزارشی عکس از منطقه مسکونی یا طبیعی روستا در عکس گنجانده شده‌اند. حالت تعجب و یا گاه نگاه‌های سرد افراد (همچون مرد واقع در مرکز تصویر شماره ۷) و نیز ژست و حالت نمایشی نگرفتن آنها در مقابل دوربین، نوعی بی‌خبری از سازوکار عمل عکاسی و نداشتن هیچ تصویر شخصی از خویشتن را می‌نمایاند. علاوه بر این، با توجه به نحوه‌ی قرارگیری و پخش شدن افراد در تصویر و همچنین ژست‌هایی که گاه در افراد دیده می‌شود (همچون نحوه گرفتن قلیان در تصویر شماره ۶ سمت چپ)، به وضوح می‌توان دخالت عکاس در چیدمان و سازماندهی فضا

جایگاه و درآمدی در خدمت دربار در بیایند، چرا که اگر خود اقدام به بازگشایی عکاس‌خانه می کردند درآمد آن به اندازه ای نبود که بتواند کفاف زندگی آنها را بخصوص در شهرهای دیگر بدهد (جهانبگلو، ۱۳۸۰: ۱۵۷).

۱. در این دوران امکان یادگیری عکاسی تنها برای درباریان یا خدمت گزاران (طبقه نوکر) شاه مهیا بوده است و تنها فرصت بسیار محدودی که در اختیار عامه مردم برای یادگیری این فن در دارالفنون گذاشته شده بود به گونه‌ای بوده است که تنها افراد بسیار مرفه آن هم به سختی می‌توانستند استفاده کنند (برای مطالعه اعلان مربوط مراجعه شود به کتاب اخبار عکاسی در عهد ناصری)

را برای رسیدن به یک کادربندی متناسب و بی‌نقص را دریافت کرد (تصویر ۶).به طور کلی می‌توان گفت، هدف از ثبت این نوع عکس‌ها نه نمایش شخصیت‌ها و افراد، بلکه ارائه یک گزارش تمام عیار و بی‌کم‌وکاست از املاک، اموال و ساکنان‌شان به عنوان دارایی‌های تحت مالکیت شاه است. بنابراین تنها هویت مسلط بر تمامی عکس و افراد درون آن هویت شاه است و تنها هویت افراد رعیت شاه بودن.[1]بخش دیگر از تصاویر روستاییان در این دوران را می‌توان در مجموعه‌ها و عکس‌های تهیه‌شده توسط عکاسان یا شخصیت‌های خارجی ساکن در ایران مشاهده کرد. در این دسته‌بندی می‌توان به دسته‌ای از عکس‌های آنتوان سوریوگین[2] اشاره کرد. تصویر شماره (۷) نمونه‌ای از عکس‌های اوست که از روستاییان کشاورز در حال برداشت محصول تهیه شده است. تردیدی در این نیست که این عکس‌ها نه به درخواست افراد درون عکس، بلکه با اراده و اهداف عکاس ثبت شده است.

تصویر ۶. عکاس عبدالله قاجار. حدود ۱۸۸۳م/۱۳۰۰ق تا ۱۹۹۷م/۱۳۱۴ق. گالری هنر فریر

۱. یکی از اهداف این گزارش‌ها بی‌تردید نوعی بهره‌مندی شاه از رسانه عکاسی برای آگاهی‌یابی از اوضاع سراسر ایران و دارایی‌های خود بوده که در اداره امور سلطنت نیز مفید بوده است (طهماسب پور، ۱۳۸۷: ۸۵–۶۹).

۲. آنتوان سوریوگین (۱۸۴۰–۱۹۳۳م) در حدود دهه آخر سده ۱۳ هجری به ایران آمد و عکاس‌خانه خود را در ابتدا در تبریز و بعد در تهران دایر کرد. در سال‌های اولیه حضورش در تبریز به عنوان عکاس مظفرالدین شاه منصوب شد (ذکاء، ۱۳۸۸: ۱۳۶). او عکاس پرکاری بود و برای کامل کردن مجموعه عکس‌های خود تمامی ایران را زیر پا گذاشت. جهانگردان و پژوهشگران زیادی در سده ۱۹ و آغاز سده ۲۰ به ایران سفر می‌کردند و به این دلیل که خود عکاس نبودند عکس‌های مورد نظر خود را برای چاپ در سفرنامه‌ها و کتاب‌های خود را در ایران تهیه می‌کردند. یکی از معروف‌ترین افرادی که در این راه شهرت بسزایی داشته است، آنتوان سوریوگین بوده که عکس‌های بسیار زیادی از او در سفرنامه‌ها، گزارش‌ها و کتاب‌ها راه یافته است (سمسار، ۱۳۸۱: ۲۷۱).

تصویر ۷. برداشت تنباکو در گیلان. عکاس سوریوگین. حدود دهه ۱۳۱۰ق. (ذکاء، ۱۳۸۸: ۴۱۶-۵۵۶)

تصویر ۸. عکس‌های صحنه‌پردازی شده تیپ‌نگارانه از مردم کوچه و بازار و نمونه‌ای از عکس‌های اروتیک و اریانتالیستی از زنان دوران قاجار. حدود دهه ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰

در این راستا می‌توان همچنین به عکس‌های صحنه‌پردازی شده وی از زنان، دراویش و رعیت کوچه و بازار اشاره کرد که با هدف تجاری و یا تهیه کارت پستال خلق شده‌اند، که به وضوح می‌توان مفاهیم اوریانتالیستی[1] را از آنها برداشت کرد (تصویر ۸). در اکثر این عکس‌ها نیز اشخاص به نمایش آمده دارای هویت و شخصیت فردی نبوده و به نوعی می‌توان گفت بیشتر نمایانگر یک هویت کلی‌تر و فرهنگی‌شناختی هستند. از آنجایی که بخشی از فعالیت‌های عکاسانه‌ی سوریوگین برای ارائه مجموعه‌های تصویری به پژوهش‌گران، جهان‌گردان و ... خارجی صورت گرفته، به نظر می‌رسد این عکس‌ها علاوه بر مفاهیم اوریانتالیستی، با به نمایش کشیدن تیپ‌های اجتماعی، قومیت ها، پوشش‌ها و جنسیت‌ها، نوعی نگاه خاص و معنا دار خود و دیگری را نیز همراه خود دارند.

آنچه که در تحقیق حاضر به عنوان نقطه عطف به حساب می‌آید و به نوعی تمام آنچه تاکنون گفته شد برای شفاف‌سازی آن قدم برداشته، چگونگی بهره‌مندی طبقه رعیت در روستاهای سده ۱۹ ایران بوده است. همان طور که پیشتر به آن اشاره شد، این قشر بخشی از عکس‌های پرتره بجامانده از این دوران را به خود اختصاص می‌دهند که کمتر تاکنون به آن پرداخته شده است. بر اساس آنچه در این بخش در باب چگونگی بازنمایی روستاییان در عکس‌های این دوران گفته شد، یکی از سوال‌هایی که ممکن است برای هر محققی طی بررسی این تصاویر ایجاد شود، این است که چرا در کل سده ۱۹ و حتی تا اواخر دوران قاجاریه هیچ عکس یادگاری یا استودیویی از طبقه رعیت بخصوص در روستاها وجود ندارد که به خواست و اراده آنها گرفته شده باشد؟[2]

---

۱. «اریانتالیسم (Orientalism) یا شرقی‌سازان: ۱. این عنوان اصطلاحی است از آن تعدادی از نقاشان آکادمیک اروپایی سده ۱۹، که موضوع‌های شرقی‌مآب را با برداشتی رمانتیک به تصویر می‌کشیدند مثل سلاطین، زنان حرمسرا، بازارها و نمونه‌های آن ۲. قوانین و مقررات مربوط به تمدن مشرق زمین که مورد مطالعه قرار گیرد ۳. علاقه و تمایل به چیزهایی که در مشرق زمین وجود دارد» (حاجی زاده، ۱۳۸۸: ۴۴).

۲. نگارنده تاکنون در تمامی آلبوم‌ها و مجموعه‌های بجامانده از این دوران عکسی با چنین خواستی ندیده و حتی در نوشته‌های دیگر تاریخ‌نگاران نوشته و اشاره‌ای در این باب مطالعه نکرده است. تنها چیزی که از روستاییان وجود دارد عکس‌هایی است که در ادامه در باب آن سخن خواهد رفت.

هرچند تا کنون دلایل آشکاری در جهت توضیح چرایی روند کند توسعه عکاسی در ایران دوران قاجار گفته شد، اما بیشترین تمرکز آن بر مردم ساکن در شهرها بخصوص در تهران بوده که کمترین نرخ جمعیت کشور را داشتند. بنابراین با کندوکاو در وضعیت مردم روستاها، به عنوان پرجمعیت‌ترین قشر کشور در سده ۱۹، و چگونگی رویارویی آنها با عکاسی، وجه‌هایی تاثیرگذار اما پنهان‌مانده در تاریخ عکاسی ایران روشن خواهد شد.

براساس بررسی‌های انجام‌شده، دلایل متنوعی همچون وضعیت جغرافیایی و راه‌های منطقه‌ای، درگیری‌ها و ناامنی‌ها، مسائل فرهنگی و جز اینها بر وضعیت زندگی مردم در روستاها موثر بوده که این امر چه به صورت مستقیم و چه غیرمستقیم بر روند توسعه عکاسی بین آنها موثر بوده است.

یرواند آبراهامیان در باب وضعیت جغرافیایی و پراکندگی جمعیت در ایران، چنین می‌نویسد:

> «نبود رودخانه‌ها و دریاچه‌های قابل کشتیرانی، بارش بسیار اندک باران و نیز وجود صحرای پهناور مرکزی که چهار رشته‌کوه عظیم – زاگرس، البرز، مکران و ارتفاعات دیگر– آن را احاطه کرده است، موجب چندپارگی جمعیت در روستاهای دورافتاده، شهرهای جدا افتاده و قبایل خانه‌به‌دوش شده بود. روستاییانی که در سال ۱۲۲۹خ/۱۸۵۰م بیش از ۵۵٪ جمعیت ده میلیونی کشور را تشکیل می‌دادند، تقریباً در ۱۰۰۰۰ منطقه مسکونی زندگی می‌کردند ... . جمعیت شهری که کمتر از ۲۰ درصد مردم کشور را در بر می‌گرفت، تقریباً در ۸۰ شهر زندگی می‌کردند. البته فقط ساکنان این یازده شهر، بیشتر از ۲۵۰۰۰۰ نفر بود: تبریز، تهران، اصفهان، مشهد، یزد، همدان، کرمان، ارومیه، کرمانشاه، شیراز، و قزوین. و بالاخره، قبایل چادرنشین که ۲۵٪ جمعیت را تشکیل می‌دادند، به شانزده گروه عمده‌ی قبیله‌ای تقسیم می‌شوند که هرکدام از گروه‌ها نیز ایل، طایفه و گروه‌های مهاجر پرشماری داشت» (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۱۵–۱۷).

در این میان، آنچه حائز اهمیت است، این نکته است که اکثر این روستاها، قبایل و شهرها کاملاً جدا افتاده، و از نظر اقتصادی، مستقل از یکدیگر بودند و بخش عمده‌ی صنایع دستی و کالاهای کشاورزی را خودشان تولید و مصرف می‌کردند. این خودکفایی و خودمختاری

اقتصادی تا زمان رشد تجارت و بازرگانی در نیمه دوم قرن ۱۹ میلادی ادامه دارد و بعد از آن، به تدریج با فراهم شدن زمینه‌ها رشد می‌یابد (همان: ۱۷– ۱۹).

از مهم‌ترین عواملی که موجب عدم پیشرفت همین اندک تجارت و ارتباط بین شهرها و روستاها می‌شد و روابط تجاری با کشورهای دیگر را مشکل می‌کرد، می‌توان به نبود جاده‌های هموار و خرابی آنها، زمین‌های ناهموار و صعب العبور، مسافت‌های طولانی، نبود رودخانه‌های قابل کشتیرانی و شورش‌های قبایل و نا امنی راه‌ها اشاره کرد. این موارد سبب می‌شد که رفت‌وآمد بین شهرها و روستاها به قدری کم باشد که مشاهده‌ی یک مسافر در این راه‌ها، موجب حیرت و تعجب ساکنان آن منطقه می‌شد. این وضعیت حتی در اوایل قرن ۲۰ میلادی که شیوه‌های جدید سفر به تدریج در حال ظهور بود نیز تا حدودی پا برجا بوده و می‌توان گفت که در کشور، مجموع جاده‌های هموار و راه آهن به ۳۴۰ کیلومتر هم نمی‌رسیده است. در این دوران، افتخار داشتن تنها خودروی موتوری در ایران از آن شاه بود و در مقابل آن، معمول‌ترین وسایل حمل و نقل عموم مردم کشور، قاطر و شتر بوده است[۱] (همان: ۱۹).

در این میان همانطور که در روند بررسی عوامل موثر بر عکاسی غرب مشاهده شد از جمله عواملی که بر رشد و تغییر خواست‌ها و سلایق و به‌طور کلی شیوه‌ی زندگی مردم یک اجتماع خاص، تأثیر می‌گذارد، زمینه‌های اقتصادی آن اجتماع است.[۲] علاوه بر اقتصاد خودکفا و مستقل مناطق مختلف در این دوران، از سوی دیگر آنچه در این دوران به‌طور قابل ملاحظه‌ای بر وضعیت اقتصادی عموم جامعه تاثیر بسزایی داشته، نظام مالیاتی بوده است. آبراهامیان در باب این موضوع چنین می‌نویسد:

> «هر گروه، مطابق با «توان فرضی» خود مالیات می‌پرداخت. شاه و مستوفی‌الممالک او تعیین می‌کردند که توان پرداخت و کمک هر ایالت و کنفدراسیون ایالتی چقدر است. .....

---

۱. از جمله عوامل دیگری که موجب چندپارگی و شکاف میان مناطق می‌شد، تفاوت‌ها و اختلاف‌های قومی بود؛ چراکه ایران سرزمینی با اقلیت‌های گوناگون بوده و هست (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۲۱و۲۲).

۲. «موانع و محرکه‌های فرهنگی، اجتماعی و روانی تغییر، همیشه در یک زمینه‌ی اقتصادی نقش خود را ایفا می‌کنند و چون حدود قطعی هر تغییر اجتماعی را عوامل اقتصادی تعیین می‌کند، توجه گسترده و عمیق به آنها را هیچگاه نباید از نظر دور داشت» (فاستر، ۱۳۷۸: ۱۲۸).

در کل، این روش برای سوءاستفاده مناسب بود. پس جای شگفتی نبود که میزان مالیات برخی گروه‌ها بیش از حد واقعی برآورد می‌شد ..... ویژگی این نظام مالیاتی عبارت بود از معافیت گروهی و تبعیض گروهی» (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۱۸ و۱۹).

بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که نظام اقتصادی که در این دوران بر کشور حکم‌فرما بود، فضایی نابرابر و غیر عقلانی را ایجاد کرده بود و از طرفی با اخذ مالیات‌های سنگین غیرعادلانه و تبعیض‌آمیز، موجب مهاجرت بعضی از قبایل و روستاییان به مناطق دوردست‌تر و غیرقابل‌دسترسی برای فرار از پرداخت مالیات می‌شد[۱]. این اوضاع به نوعی موجب ایجاد تضاد طبقاتی می‌شد که بر مبنای آن، تنها عده‌ای خاص و معدود از توان مالی بالا برخوردار بودند و باقی، در جایگاه اقتصادی مناسبی قرار نداشتند. علاوه بر اینها، باید توجه داشت که در تمام قرن ۱۹ خطر همیشگی قحطی و شیوع طاعون و وبا دست به گریبان مردم عامه بوده است. از موارد قحطی در طول قرن ۱۹ می‌توان به سال‌های ۱۱-۱۸۱۰، ۱۸۱۶، ۱۸۳۰، ۱۸۵۶، ۷۲-۱۸۷۰ اشاره کرد (شیخ، ۱۳۸۴: ۸ و ۲۳)[۲].

همانطور که مشاهده شد دلایل اقتصادی، جغرافیایی و ... به نوعی موجب شد بر روستاییان شرایطی حاکم باشد که عکاسی نتواند وارد این قشر شود. با توجه به اینکه این قشر پرجمعیت‌ترین جامعه ایرانی در سراسر سده ۱۹ است، عوامل تاثیرگذار بر چگونگی بازنمایی آنها در عکس‌ها نیز در این تحقیق حائز اهمیت است. بنابراین به نظر می‌رسد اشاره به ویژگی‌های فرهنگی روستاییان در کنار عواملی که تاکنون ذکر شد مهم می‌نماید. چراکه در هرجامعه، بسته به اینکه هریک از اقشار و طبقات چگونه و به چه اندازه به منابع و سرمایه‌های فرهنگی و اقتصادی دسترسی دارند، از درک، فهم و سلیقه متفاوتی نسبت به پدیده‌های زندگی اجتماعی (همچون هنرها و بخصوص پدیدهای مدرن همچون عکاسی)

۱. روستاییان که بخش عمده جمعیت ایران را تشکیل می‌دادند، نه تنها زحمت‌کش‌ترین بلکه فقیرترین بخش مردم ایران در قرن ۱۹ بودند و از استبداد همه‌جانبه‌ی حاکم بر ایران بسیار رنج می‌بردند. چراکه همه‌ی سنگینی نظام مالیاتی بی‌قاعده و بی‌قانون ایران بر شانه‌ی آنها بود و اگر هم اعتراضی می‌کردند به شدیدترین وجه با آنها مقابله می‌شد (سیف، ۱۳۷۳: ۶۸).

۲. «ایران در طول این قرن رشد منفی جمعیت را از سر گذرانده است» (شیخ، ۱۳۸۴: ۸ و ۲۳).

برخوردارند. در این دوران بین روستاها و شهرها، به عنوان فضاهای پیشرفته‌تر، ارتباطات و تبادلات بسیار ضعیفی وجود داشت.[۱]

بر این اساس به نظر می‌رسد جامعه روستایی به دلیل نوع فعالیت‌ها و شیوه تامین نیازهای‌شان جامعه‌ای بسته و درون‌گرا به حساب می‌آید.[۲] علاوه بر این، درباره‌ی آنها باید گفت که از لحاظ اجتماعی، این قشر جامعه، محافظه‌کار و روی‌گردان از پدیده‌های نو و مدرن است و به طور کلی حافظ سنت‌های کهن خود است. این امر در ارتباط با موضوع تحقیق حاضر مهم می‌نماید، چرا که نگارنده معتقد است این فرهنگ بر چگونگی پذیرش و توسعه عکاسی، به عنوان تکنولوژی جدید، چه در دوران قاجار و چه در دوران بعد از آن که تا حدی مشکلات اقتصادی و ارتباطی بهبود یافت، موثر بوده است.

جرج فاستری این طرز تفکر و رفتار اجتماعی را در عقل‌گرایی سنتی آنها می‌داند و در باب این امر چنین می‌نویسد که [عقل‌گرایی سنتی] یعنی سنت خود را الگو قرار داده و معتقدند که سنت کهن پدران خود را نباید ترک کرد، چراکه ترک آن موجب انحراف در زندگی و آینده‌ی فرد می‌شود. این روند در اکثر جوامع روستایی در جهان به همین شکل است، مگر آنهایی که اندیشه‌های نوخواهی در آنها نفوذ و گسترش یافته است (فاستر، ۱۳۷۸: ۱۳۶).

به طور خلاصه می‌توان گفت ساکن بودن روستاییان و کشاورزان، فقدان ارتباط آنها با دنیای بیرون از محیط زندگی خود به خاطر دلایل ذکر شده، و همچنین روحیه زادبوم‌پرستی و سنت‌گرای آنها، به نوعی مانع بهره‌مند شدن این قشر از دنیای بیرون می‌شود. بنابراین به نظر می‌رسد می‌توان این نکته را که حتی با آغاز تحول اوضاع اقتصادی و فرهنگی جامعه و همچنین تحول ساختارهای اجتماعی در دوران پهلوی، تغییر چندانی در بازنمایی قشر روستایی در عکس‌ها رخ نمی‌دهد، ناشی از فرهنگ خاص آنها دانست.

---

۱. البته این به تنهایی حالت ایده‌آل است، چراکه «نبود امکانات حملونقل [و نبود اطلاع رسانی درست] موجب بحران‌های دوره‌ای می‌شد که در آن، مردم یک ناحیه از گرسنگی تلف شوند در حالی که مردم منطقه مجاور برداشت سالیانه‌ی خوبی داشتند» (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۱۸-۲۱).

۲. برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به (باستید، ۱۳۷۴: ۱۹۱-۱۹۴)

ورود عکاسی به عرصه عموم مردم جامعه ایرانی

پیش‌تر اشاره شد که عکاسی استودیویی به نوعی موجب شد حلقه‌ی انحصار دربار بر عکاسی اندکی باز شود، ولی با این همه تا پایان قاجار این امر ادامه داشت و عکاسی استودیویی در اختیار مرفهین و طبقه متوسط سنتی جامعه بود.[۱] آنچه توانست این حلقه انحصار را درهم بشکند و به عکاسی عمومیت بخشد، مشروطیت بود. با امضای فرمان مشروطیت، عکاسان استودیویی وارد خیابان شدند و عکاسی از مردم عامه را آغاز کردند. دوران مشروطه مقطعی است که در طی آن «عکاسی در ایران به نقطه‌ی عطفی در تاریخ خود رسید و برای نخستین بار مردم عادی شاهد ثبت و انتشار چهره‌ی خود در فضای تصویری عمومی در کنار چهره‌ی نخبگان و رجال مملکتی، آن هم در ابعادی بی‌سابقه، بودند» (شیخ، ۱۳۸۶: ۲۹). در این برهه هنوز تصاویر ذهنی مردم از خود شکل نگرفته و جمع‌گرایی و توده‌ای بودن مطرح است. اولین عکس‌هایی که در این جنبش ثبت شدند ماهیتی خبری و گزارشی داشته و همچون قبل تنها چهره‌های خاصی همچون برخی از روحانیون و نمایندگان مجلس هویت یافته‌اند (شیخ، ۱۳۷۸: ۳۲۵).

با آغاز استبداد صغیر (جنبش مردمی ستارخان و باقرخان) تحولی مهم رخ داد و خود را به شکل محسوسی در عکس‌های پرتره عیان ساخت، و آن افزایش قابل ملاحظه عکس‌های پرتره فردی اشخاص گمنام مسلح بود. اینجا بود که برای نخستین بار فردیت این اشخاص گمنام به عنوان مردم عادی مطرح می‌شد، چراکه تصاویر فردی و ذهنی اینان از خویشتن دیگر در زیر سایه‌ی تصاویر توده مردم قرار نمی‌گرفت (همان: ۳۲۵ و ۳۲۶).

در جریان تاریخ عکاسی در ایران، برای اولین بار در جریان این اتفاقات است که عکس و عکاسی وارد زندگی و تفکرات عامه مردم می‌شود و تمایل زیادی برای خرید عکس یا

---

۱. قشرهای متوسط سنتی در ایران، که تا پایان یافتن حکومت قاجار پا برجا می‌ماند، شامل « بازاریان، کاسبان و پیشه‌وران است و روحانیون- به استثنای آنان که در موقعیت شغلی مالک و یا سرمایه‌دار هستند- روشنفکران وابسته و رهبران فکری این قشرها را تشکیل می‌دهند» (بحرانی، ۱۳۸۹: ۱۵۵).

عکاسی‌شدن از سوی این قشر بوجود می‌آید.[۱] شاید بتوان یکی از علل این توجه و پیگیری از جانب مردم را جنبه‌ی کاربردی پیدا کردن عکاسی در این برهه زمانی دانست. کاربردهای اطلاع-رسانی و تبلیغاتی – سیاسی عکس در این دوران، در جریان تاریخ عکاسی بی‌سابقه بود.

به طور کلی می‌توان گفت عکس در این دوران به چند طریق وارد زندگی و فرهنگ دیداری مردم شد و به نوعی زمینه‌ی آشنایی و خوگرفتن آنها را با تصاویر عکاسی فراهم کرد:

- پخش وسیع عکس‌های جنبش آزادی‌خواهان و فعالیت آنها، در میان شهرها و در میان عموم مردم؛ این عکس‌ها به عنوان رسانه‌ای اطلاع‌رسان، اخبار و وقایع انقلاب را به عموم جامعه می‌رساندند.

- پخش عکس‌هایی که در جبهه‌ی مخالف انقلاب و از طریق دربار به منظور نمایش و القای اقتدار و عزم راسخ محمدعلی‌شاه و ایجاد رعب و ترس در میان مخالفان، در میان مردم (شیخ، ۱۳۸۴: ۸).

- رونق بیشتر صنعت کارت پستال در این دوران که چندسال پیش از جریان انقلاب (۱۳۲۰ق و از حدود ۲۵ سال آخر حکومت قاجار) در ایران آغاز شده بود. در این دوران به دلیل اینکه عرصه‌ی نمایش تصویر برای عکاسان این دوران وجود نداشت، آنها اکثر عکس‌های مربوط به این وقایع را بر کارت‌پستال‌ها منتشر می‌کردند. بر این اساس مشاهده می‌شود که در این دوران به شکل غیرمرسومی با تکثیر وقایع انقلاب این صنعت رونق چشمگیری در جامعه می‌گیرد. این امر نه تنها با تجاری کردن عکس موجب رونق عکاس‌خانه‌ها و حرفه‌ی عکاسی می‌شود، هم‌چنین موجب رواج عکاسی در میان مردم می‌شود(جهانبگلو، ۱۳۸۰: ۱۵۷).

علاوه بر موارد ذکر شده بعد از مشروطیت و حدودا در اواخر دوره ناصری عکس‌هایی با افتتاح مدارس و انجمن‌های جدید باب شد که عکس‌های رسمی نامیده می‌شوند. «در این

---

۱. تا قبل این دوران حتی مردمی که از نظر مالی استطاعت مالی برای تهیه عکس داشتند به این پدیده توجه و علاقه‌ای نشان نمی‌دادند. دلیل این امر را باید در ضعف در آگاهی بخشی و تبلیغات عکاسی و فرهنگ بصری آن، درک بصری خاص فرهنگ ایرانی، اعتقادات مذهبی، فقر اقتصادی و.... جستجوکرد. برای مطالعه در باب بررسی این عوامل مراجعه شود به پایان‌نامه اینجانب با عنوان بررسی زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی موثر بر وضعیت عکاسی ایران در دوره قاجار در دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا.

عکس‌ها هیچ کجا هویت شاه مطرح نیست و اولین نشانه‌های تصویرسازی جامعه از خود است، که به ثبت مظاهر جدید تمدن و تجدد که حاصل فعالیت‌های گروهی بود پرداخته است» (شیخ، ۱۳۷۸: ۳۲۳).

در این جریان همانطور که پیش از این به آن اشاره شد، هرچند با شروع مشروطیت، عکس عمومیت پیدا کرد و زمینه و بستری مناسب برای آشنایی عموم مردم، با عکس و عکاسی فراهم شد و تا حدودی به تصاویر آن خو گرفتند[1]، اما تا پایان دوره‌ی قاجار، به دلیل مشکلات اقتصادی، تنها عده‌ای خاص از پس هزینه‌های استودیوها و بهره‌مندی از عکاسی برمی‌آمدند. این وضعیت، با افزایش تحولات تدریجی مظاهر شهرنشینی و با تغییرات اجتماعی وسیعی که از دوران پهلوی آغاز شد، موجب افزایش نسبی افرادی با توان مالی مناسب و متوسط شد.

> با شروع حکومت پهلوی از سال ۱۳۰۴ش/۱۹۲۵م، اصلاحات متمرکز و فعالیت‌های تجددگرایانه و تشکیلات اداری عظیمی به راه انداخته شد و دستگاه دولت را به حد بی‌سابقه‌ای گسترش داد. در این جریان با پیش قدمی دولت در تمام زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی سیاسی و اقتصادی، چرخ فعالیت‌های اقتصادی و اشتغال را به کار انداخت و برای نخستین بار در تاریخ ایران بستر مناسبی برای شکل‌گیری طبقه‌ای متوسط- بطور فراگیر و پابرجا- و ایجاد نهادهایی مهیا شد که در آنها شهروندان عادی امکان رشد و ترقی داشتند (همان: ۱۵)
>
> بعد از این جریان، اولین سفارش‌هایی که به عکاس‌خانه‌ها داده شد، عکس‌برداری و چاپ عکس برای اهداف شناسایی و گواهی‌نامه بود که پیش از این، هیچ اثری از آن نبود. این امر، موجب رونق عکاس‌خانه‌ها در این دوران شد؛ چرا که مردم اجباراً باید به آنها مراجعه می‌کردند. در این جریان، با تغییر وضع مالی مردم و بهبود آن و همچنین بیشتر شدن آگاهی آنها از جایگاه اجتماعی و حق و حقوق‌شان، اعتماد به نفس آنها را بیشتر کرد. «از این رو آنها دیگر به عکس پرسنلی راضی نمی‌شدند، در عوض خواستار یادبودی از خودشان در عکس‌های تکی یا در جمع بستگان و آشنایان بودند.» (شیخ، ۱۳۸۴: ۱۷). همچنین به نظر می‌رسد نوخواهی طبقه متوسط نسبت به

قشر روستایی در علاقه و تمایل آنها به عکاسی تاثیرگذار بوده است (فاستر، ۱۵۹ و ۱۶۰).

این وضعیت در کنار رشد عرصه‌ی نمایش تصویر در روزنامه‌ها و رواج عکاس‌خانه‌ها که علاوه بر خدمات عکسبرداری به عنوان فضایی برای فروش دوربین (بخصوص دوربین‌های قطع کوچک و قابل حمل)، فیلم، آلبوم عکس و همچنین به عنوان نخستین آموزشگاه‌های حضوری عکاسی برای عموم مردم در ایران نیز به حساب می‌آمدند و از عوامل مهم گسترش عکاسی در میان عامه مردم قلمداد می‌شوند.[1] به طور کلی می‌توان گفت این عوامل موجب شد دوربین که در آغاز ورودش به ایران نخست در دستان شاه جای گرفت، در نهایت بعد از حدود یک قرن و سفری دور و دراز در دستان ملت و عموم مردم قرار گیرد. (شیخ، ۱۳۸۴: ۱۷).

نتیجه‌گیری

بر اساس تاریخ، عکاسی در سال ۱۸۳۹م ابداع شد. در سال ۱۸۴۲م یعنی حدود ۳ سال بعد از اعلام رسمی ابداع عکاسی در جهان، عکاسی وارد ایران شد. هرچند این فاصله زمانی، بسیار اندک است اما پذیرش، توسعه و گسترش عکاسی در بین عموم مردم و تمام عرصه‌های جامعه ایرانی روند بسیار کندی را از سر گذراند. عکاسی در غرب طی ۱۵ سال به تمامی حوزه‌های زندگی اجتماعی نفوذ کرد و در دسترس همه اقشار از ضعیف تا مرفه قرار گرفت. این، روندی بود که در ایران حدود ۱۰۰ سال به طول انجامید. تضاد های موجود در ساختار طبقاتی، اقتصادی و فرهنگی در این دوران، یکی از علل طولانی شدن این روند بود. دوران، دوران تضادها بود؛ تضاد بین طبقات اجتماعی، تضاد تهران با دیگر شهرها، تضاد شهرها با روستاها و... . این امر موجب شد عکاسی تنها در اختیار قشر محدود و اندکی که بیشتر در تهران متمرکز بودند قرار گیرد، شامل شاه و درباریان، اشراف و ثروتمندان، تجار و نخبگان. این قشر، هم از لحاظ اقتصادی و فرهنگی و هم از لحاظ بینش و خودآگاهی فردی در جایگاهی بودند که تا حدی قادر به درک، جذب و کاربرد عکاسی بودند. دیگر اقشار و عامه مردم در تهران و شهرها و بیشتر در مناطق

روستایی نه تنها از لحاظ مالی قادر به تهیه عکس نبودند، بلکه از نظر فرهنگی هیچ درکی از کاربرد و ماهیت عکاسی و آن تصویر کردن خود نداشتند. در این جریان مردم ساکن در روستاها، به عنوان پرجمعیت‌ترین قشر در این دوران، اکثرا از ابتدایی‌ترین امکانات رفاهی و حیاتی محروم بودند، چه رسد به تکنولوژی‌های نوین و خاصی همچون عکاسی. بنابراین وضعیت اکثریت جامعه به گونه‌ای بود که نه تنها از نظر اقتصادی قادر به تهیه عکس نبودند، بلکه به دلیل فراهم نبودن زمینه‌های درست آشنایی آنان با عکاسی، این پدیده به درستی وارد جوامع آنها نشده بود و تا دهه‌ها از لحاظ فرهنگی برای پذیرش آن توجه نشان ندادند. فقدان زمینه‌های معرفی درست این پدیده و همچنین پایین بودن سطح سواد و ضعف در رسانه‌ها و فعالیت‌های ارتقادهنده‌ی فرهنگ و آگاهی به شکلی بود که حتی مرفهین در شهرهای بزرگ در این دوران به دلیل درک نکردن عکس و عکاسی از پذیرش سریع آن سرباز می‌زنند. تنها با شروع نهضت مشروطه و افول تدریجی حکومت قاجاریه و شروع دوران پهلوی است که با ورود عکس چه اجباری و چه از روی خواست شخصی به درون عموم مردم، آگاهی یافتن آنها از تصویر خویشتن و کاربردهای عکس، رواج آموزش عکاسی و ورود وسایل ساده و همگانی عکاسی و ... روند توسعه عکاسی به سمت پیشرفت تغییر یافت.

منابع

- ادواردز، استیو (۱۳۹۰)، عکاسی، ترجمه مهران مهاجر، چاپ اول، نشر ماهی، تهران.
- آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۴)، ایران بین دو انقلاب، ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، چاپ یازدهم، نشر نی، تهران.
- باستید، روژه (۱۳۷۴)، هنر و جامعه، ترجمه غفار حسینی، چاپ اول، توس، تهران.
- بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۹)، طبقه متوسط: تحولات سیاسی در ایران معاصر، چاپ دوم، نشر آگاه، تهران.
- برک، پیتر (۱۳۹۰)، تاریخ و نظریه اجتماعی، ترجمه غلامرضا جمشیدیها، چاپ دوم، موسسه انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

- بلوری، زانیار (۱۳۹۲)، ریشه‌یابی فرازها و فرودهای سرآغاز عکاسی در ایران (تاریخ اجتماعی عکاسی در عهد ناصری و پیش از آن)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، گروه آموزشی ارتباط تصویری و عکاسی دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.
- بنیامین، والتر و دیگران (۱۳۸۲)، گزیده نوشته‌هایی در باب زیباشناسی از: بنیامین، آدورنو، مارکوزه (زیباشناسی انتقادی)، ترجمه امید مهرگان، چاپ اول، نشر گام نو، تهران.
- بوردیو، پیر (۱۳۸۵)، عکاسی هنر میان‌مایه، ترجمه کیهان ولی نژاد، چاپ اول، نشر دیگر، تهران.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۰)، ایران و مدرنیته: گفت‌وگوهایی با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینه‌ی رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن، چاپ دوم، نشر گفتار، تهران.
- حاجی زاده، محمد (۱۳۸۸)، فرهنگ تفسیری ایسم‌ها، چاپ سوم، نشر جامه‌دران، تهران.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۸)، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، چاپ سوم، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- ستاری، محمد (۱۳۸۸)، «عکاسی ایران» فصل اول کتاب « سیر تحول عکاسی » نوشته‌ی پتر تاسک و ترجمه و تالیف محمد ستاری، چاپ ششم، انتشارات سمت، تهران.
- سعدونیان، سیروس(۱۳۸۰)، اولین‌های تهران،چاپ اول، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
- سمسار، محمدحسن (۱۳۸۱)، میراث فرهنگی: نگاهی به آثار آنتوان سوریوگین، مجله بخارا، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۱، شماره ۲۳، صفحه ی ۲۷۶-۲۶۷.
- سیف، احمد (۱۳۷۳)، اقتصاد ایران در قرن نوزدهم، چاپ اول، نشر چشمه، تهران.
- شارف، آرون (۱۳۷۱)، هنر و عکاسی، ترجمه حسن زاهدی، چاپ اول، انجمن سینمای جوانان ایران، تهران.
- شیخ، رضا (۱۳۷۸). افول تمثال همایونی: نقدی بر عکس‌های دوره ی مشروطیت، تاریخ معاصر ایران، سال سوم، شماره‌ی ۱۰، صفحه ی ۳۲۱ تا ۳۳۲.
- شیخ، رضا (۱۳۸۴)، ظهور شهروند شاهوار: صدسال اول عکاسی چهره در ایران (۱۸۵۰-۱۹۵۰)، ترجمه فرهاد صادقی، عکس‌نامه، شماره ۱۹، صفحه های ۴-۲۷.
- شیخ، رضا (۱۳۸۶). انقلاب مشروطه: هویت ملی و خرد تاریخ‌های تصویر، ترجمه احمد رضا تقاء، عکس‌نامه، سال ششم، شماره۲۶، صفحه های ۲۹-۴۴.
- طهماسب پور، محمدرضا (۱۳۸۷)، ناصرالدین شاه عکاس، چاپ دوم، نشر تاریخ ایران، تهران.

- عباسی، اسماعیل (۱۳۸۹)، فرهنگ عکاسی، چاپ پنجم، انتشارات سروش، تهران.
- عدل، شهریار (۱۳۷۹). آشنایی با سینما و نخستین گام‌ها در فیلم‌برداری و فیلم‌سازی در ایران (۱۲۷۷ تا حدود ۱۲۸۵خ/۱۸۹۹ تا حدود ۱۹۰۷م)، فصل‌نامه‌ی طاووس، شماره ۵ و ۶، نسخه مجازی در URL: http://www.tavoosonline.com/Articles/ArticleDetailFa.aspx?src=68&Page=1 تاریخ آخرین دسترسی ۹۳/۸/۱۲.
- فاستر، جرج مک کلاند (۱۳۷۸)، جوامع سنتی و تغییرات فنی، مترجم مهدی ثریا، چاپ اول، نشر کتاب فرا، تهران.
- کهون، لارنس(۱۳۹۱)، متن های برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ویراستار عبدالکریم رشیدیان، چاپ نهم، نشر نی، تهران.
- لنگفورد، مایکل (۱۳۸۹)، داستان عکاسی، ترجمه رضا نبوی، چاپ دوم، نشر افکار، تهران.
- والکر، جان آلبرت و چاپلین، سارا (۱۳۸۵)، فرهنگ تصویری، ترجمه حمید گرشاسبی و سعید خاموش، اداره کل پژوهش های سیما، تهران.
- ولز، لیز (۱۳۹۰)، عکاسی: درآمدی انتقادی، ترجمه سولماز ختایی لر، ویدا قدسی راثی، مهران مهاجر و محمد نبوی ، چاپ اول، نشر مینوی فرد، تهران.
- یزدان‌جو، پیام (۱۳۹۰)، اکران اندیشه، فصل‌هایی در فلسفه سینما، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- Newhall, Beaumont (1949),The History of Photography: from 1839 to the present, the Museum of Modern Art, New York.
- Rosenblum, Naomi (1984), A world history of photography, Library of congress in publication data, Abbeville press, New York.
- Warner Marien, Mary (2010), photography a cultural history, Pearson, London.