

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۳/۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۶/۲۲

مهسا دهقانی^۱، پروین طاعی^۲

مقایسه بازنمایی زنان در آثار استودیویی عکاسان ایرانی و ژاپنی اواخر قرن نوزدهم میلادی

چکیده

با ورود عکاسی در ایران به سال ۱۲۵۸ هـ.ق/۱۸۴۲ م و در ژاپن با اختلاف کمتر از یک‌دهه به سال ۱۲۶۴ هـ.ق/۱۸۴۸ م هم‌زمان شاهد رشد و ترقی روزافزونی در هنر عکاسی این دو کشور هستیم. با توجه به اسناد تصویری به دست آمده از عکاسی قرن نوزدهم کشورهای ایران و ژاپن، بازنمایی زنان در ژاپن به‌طور گسترده‌تری به چشم می‌خورد. نگارنده با بهره‌گیری از روش توصیفی به دنبال پاسخ این پرسش‌ها بوده که نحوه ورود صنعت عکاسی به کشور ژاپن و ایران در روند بازنمایی زنان در عکس چه نقشی داشته است و زنان چه جایگاهی و چه اهمیتی در آثار استودیویی عکاسان ژاپنی و ایرانی قرن نوزدهم دارند. در ادامه روند و جریان پژوهش جهت بررسی و تفسیر شباهت‌ها، تفاوت‌ها و چرایی کاربرد زنان در عکس‌های استودیویی از روش مقایسه‌ای استفاده شده است. در این مقاله، در دو بخش مجزا ابتدا ورود عکاسی و چگونگی بازنمایی زنان در دو کشور ایران و ژاپن بیان شده است. سپس به مقایسه تصویری بازنمایی زن در عکاسی استودیویی ایران و ژاپن در مواردی از جمله طبقه اجتماعی زنان، پس‌زمینه، پوشش و نوع لباس، وضعیت و حالت قرارگیری مدل‌ها نسبت به هم مقایسه و تحلیل شده است. هجوم سهمگین مدرنیته و مظاهر غرب به دنیای شرق که ایران و ژاپن را شامل می‌شد دو نتیجه بسیار متفاوت در برداشت. فرهنگ ژاپن در دوره میجی با شناخت و تحلیل غرب و عکاسی آن، در برداشت خود از این میراث عاقبت توانست از آن عنصری مختص خود که عکاسی از نوع ژاپنی است استخراج کند، اما هنرمند ایرانی پس از دوره قاجار نه فقط در عکاسی بلکه در برخی هنرهای دیگر نیز تنها به تقلیدی سطحی و بی‌دخل و تصرف از غرب اکتفا کرد.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی زنان، عکاسی ژاپن، عکاسی ایران، مدرنیته، دوره قاجار.

۱. کارشناس ارشد عکاسی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: dehghanimahsa.md@gmail.com

۲. استادیار گروه آموزشی عکاسی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: Taeeparvin@gmail.com

مقدمه

از نیمه سده نوزدهم با ورود هم‌زمان تکنولوژی به دو کشور ژاپن و ایران، این دو کشور یکی در شرق و دیگری در غرب آسیا با خواستی واحد در دو بستر متفاوت حرکت به سوی تجدیدطلبی و ترقی‌خواهی را پیش گرفتند. این در حالی است که هر دو کشور ایران و ژاپن به دنبال دستیابی به رؤیایی یکسان بودند، رویای پیشرفت و ترقی. از آنجا که عکاسی یکی از مظاهر و زاده تکنولوژی و تمدن غرب است این دو کشور با اختلاف کمی از غرب پذیرای این رسانه شدند. مجموعه عوامل عنوان‌شده تأثیر شگرفی بر تمام زوایای زندگی هر دو کشور، از جمله هنر آن دوره و پس از آن رسانه نوپای عکاسی گذاشت. نحوه ورود عکاسی به این دو کشور یکی از عوامل تعیین‌کننده در گسترش عکاسی است و با کمی جستار و رصد کردن اسناد تصویری قابل دسترس می‌توانیم تفاوتی دیگر را در همان آغاز مبحث عکاسی این دو کشور رؤیت کنیم که مربوط به بخش عکاسی از زنان و نحوه بازنمایی و چگونگی تصویر کردن آنها است. این مقاله با هدف شناخت علل بازنمایی گسترده تصویر زنان در عکاسی ژاپن نسبت به ایران و همچنین بررسی مقایسه‌ای تفاوت‌ها و شباهت‌های تصویر زنان در آثار استودیویی عکاسان ژاپنی و ایرانی اعم از نوع پوشش و ژست مدل‌ها، به بررسی مقایسه‌ای بازنمایی زنان در آثار استودیویی عکاسان ژاپنی و ایرانی اواخر قرن نوزدهم میلادی می‌پردازد. با توجه به جایگاه هنر ژاپن از جمله عکاسی و ناشناخته بودن آن و نبود منابع کافی در این زمینه و همچنین حضور یک‌باره عکاسی در دوره قاجار در ایران و عکاسی از زنان علی‌رغم تضاد فرهنگی و عدم شناخت کافی نسبت به این حوزه از عکاسی در ایران و چگونگی عملکرد آن و همچنین وجود تشابهات بین عکاسی ایران و ژاپن، این مقاله به موضوع بررسی مقایسه‌ای بازنمایی زنان در آثار استودیویی عکاسان ژاپنی و ایرانی اواخر قرن نوزدهم می‌پردازد؛ با امید به اینکه مقاله پیش رو کمی باشد به هنرمندان جهت شناخت هرچه بهتر جایگاه زن در هنر عکاسی استودیویی عکاسان ایرانی و ژاپنی. با عنایت به موضوع مقاله حاضر، بخش قابل توجهی از پژوهش پیش رو که در صدد دستیابی به موقعیت زنان در عکاسی استودیویی ژاپن و ایران است از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و همچنین جهت بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها از روش مقایسه‌ای بهره برده است.

پیشینه پژوهش

از آنجا که موضوع این رساله بررسی بازنمایی زن در عکاسی دو کشور ایران و ژاپن است، پژوهشی که مستقیماً به این موضوع پرداخته باشد وجود نداشت. اما آثار و تحقیقاتی در حوزه عکاسی ایران به دست آمد و مورد مطالعه قرار گرفت. از جمله آثاری از محمدرضا طهماسب‌پور، یحیی نکاء، پریسا دمندان، دانا استاین، محمد ستاری، شهریار عدل، قاسم گلپایگانی که همه آنها تنها به ارائه تاریخچه‌ای از عکاسی ایران و ارائه نمونه تصاویری و شرح حالی از عکاسان ایرانی پرداخته‌اند. از میان این آثار تنها مقاله خانم پروین طاعی با عنوان «بررسی نقش زنان در عکاسی دوران قاجار» (طاعی، ۱۳۸۷، ۱۸۱-۱۶۴) شرایط و موانع عکاسی از زنان، عکاسان زن و نوع پوشش زنان در عکس‌های دوره قاجاریه را بررسی کرده است. همچنین پایان‌نامه خانم خدیجه محمدی نامقی با موضوع «بازنمایی زنان در اواخر قرن نوزدهم میلادی در ایران» زندگی‌نامه عکاسان ایرانی و خارجی و ویژگی‌های تصویری عکس‌های آنها از زنان در اواخر قرن نوزدهم را مورد بررسی قرار داده است.

در حوزه عکاسی ژاپن متأسفانه هیچ کتابی با ترجمه فارسی وجود ندارد، فقط مقالات ترجمه شده‌ای در مجله حرفه هنرمند ۳۷، تابستان ۱۳۹۰ و فصلنامه عکاسی خلاق ده، بهار ۱۳۸۶ از مترجمانی نظیر غزل ثمین، کیانا فرهودی، ابوالفضل توکلی شاندیز و افشین شاهرودی موجود است که موضوع همه آنها فقط تاریخ عکاسی ژاپن است. در منابع انگلیسی کتابی از دانشگاه ییل [۱] و ام فراسر کارن [۲] به دست آمد که به ارائه تاریخچه‌ای از هنر عکاسی ژاپن و در مجموع ارائه نمونه تصاویر و وصف حال هنرمندان عکاس ژاپنی پرداخته‌اند.

بازنمایی زن در عکاسی ایران اواخر قرن نوزدهم

با اختراع عکاسی شاهد ورود آن «با اختلاف کمتر از سه سال (۱۸۴۲م/۱۲۵۸ هـ.ق) در اواسط قرن نوزدهم به دربار محمدشاه قاجار هستیم» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۷). بر اثر خوش‌اقبالی با قرار گرفتن ولیعهد (ناصرالدین میرزا) در برابر دوربین عکاسی و تهیه اولین عکس به روش داگرتیپ از چهره او، توجه و علاقه ناصرالدین‌شاه به عکاسی جلب شد. چهارمین شاه قاجار به‌شدت دلباخته و شیفته این هنر گردید. با توجه به روند پیشرفت عکاسی در دربار ناصری و جامعه ایران در آن محدوده زمانی می‌توان عکاسان در دوره قاجار را از نظر ظهور و پیدایش به چند گروه تقسیم کرد: ۱) عکاسان خارجی، شامل عکاسان خارجی مقیم ایران و توریست‌های عهد قاجار؛ ۲) اولین نسل عکاسان ایرانی که توسط غربی‌ها تربیت شدند و دومین نسل عکاسان ایرانی که توسط عکاسان و محققان ایرانی آموزش دیده بودند. این دسته‌بندی را نیز می‌توان در عکس‌های باقی‌مانده از زنان دوره ناصری که یکی از موضوعات اصلی این مقاله است مشاهده کرد که این مسئله را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

با توجه به تعصبات مذهبی و رسوم اجتماعی عهد قاجار و محدودیت‌هایی که در عکاسی از زنان وجود داشته است، عکاسانی را که چهره زنان عصر قاجار را به تصویر کشیده‌اند می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

الف) عکاسان مرد: با ورود عکاسی به دربار ابزار سرگرمی برای شاه و درباریان فراهم شد. در آن زمان تصویر کردن زنان مرسوم نبود و تنها زنانی در جلوی دوربین عکاسان ظاهر می‌شدند که «رقاصه، زنان بزم‌آرای مجالس عیش و طرب بودند» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۵۰). زنان طبق عرف جامعه از نشستن جلوی دوربین عکاسان بیم داشتند که عکس آنان به دست نامحرمان بیفتد. تصویر کردن زنان در دوره ناصری به‌دست چندین عکاس ایرانی از جمله ناصرالدین‌شاه و عکاسان مخصوص شاه یعنی آقا رضا، عبدالله میرزا قاجار و اشراف‌زادگانی چون فرزندان معیرالممالک صورت گرفته است. بیشتر این عکاسان برای از میان برداشتن ممنوعیت عکاسی از زنان آن دوره با عکاسی از خویشان و محارم خود توانستند اولین قدم را برای شکستن این نوع ممنوعیت بردارند.

پرتره‌نگاری‌های این دوران به پرتره‌های عکاسان ایرانی منحصر نمی‌شود. اروپاییانی که به‌منظور سیاحت یا انجام مأموریت‌های مذهبی، سیاسی و علمی به ایران سفر می‌کردند، در طی سفرهای خود، عکس‌هایی از مناظر، عمارات تاریخی و پرتره‌هایی از مردم تهیه می‌کردند. از جمله این افراد می‌توان به آلبرت هولتز [۳] هلندی، ارنست هولستر [۴] آلمانی (۱۲۹۰-۱۲۱۴) اشاره کرد. **ب) عکاسان زن:** شیوه دیگری که با توجه به شرایط حاکم بر جامعه دوره قاجار نیاز آن در بین مردم احساس شد، حضور عکاسان زن بود. با این شیوه عکاسان توانستند حرمت عکاسی از

زنان را حفظ کنند. برخی از بانوان ایران زمین فن عکاسی را از مردان محرم خود مانند پدر، برادر و همسر خود آموختند و به عکاسی از بانوان پرداختند. «نخستین زن ایرانی که به عمل عکاسی آشنایی داشت و عکس‌های زیبایی برمی‌داشت، عزت‌الملک‌خانم ملقب به اشرف‌السلطنه دختر امام قلی‌میرزا عمادالدوله، همسر اعتمادالسلطنه بود که عمل عکاسی را نزد شاهزاده محمد میرزا آموخته بود» (طاعی، ۱۳۸۷، ۱۶۹). علاوه بر وی از کسان دیگری که در این راه گام نهادند می‌توان از خانم‌ها فاطمه سلطان و عذرا در تهران و حبیبه زمان، عزیزه جهان و بدرالسماء چهره‌نگار در شیراز نام برد (طاعی، ۱۳۸۷، ۱۷۰).

با توجه به ورود عکاسی به ایران از طریق دربار قاجار و با وجود توجه وافر ناصرالدین‌شاه به این فن، می‌توان به جرأت گفت که عکاسی توسط تعداد معدودی عکاس‌خانه عمومی در شهرهای بزرگ ایران تا انقلاب مشروطه مردمی نشد و کم‌کم تا دهه ۱۳۰۰ در میان جامعه نفوذ کرد، «به عبارت دیگر مشروطیت به عکاسی پرتره در میان جامعه ایران عمومیت بخشید» (شیخ، ۱۳۷۸، ۳۲۵). می‌توان تصاویر حاصل از کار این عکاسان را که تقسیم‌بندی پیشین را نیز دربرمی‌گیرد به دو ژانر مستند و استودیویی تقسیم کرد و با توجه به عنوان این مقاله به بررسی عکاسی استودیویی پرداخته می‌شود.

عکاسی استودیویی از زنان

ما شاهد شکل‌گیری اولین استودیوهای عکاسی در خانه و محل زندگی عکاسان هستیم و استفاده از واژه عکاس‌خانه تا مدت‌ها پس از تجاری شدن عکاسی و فروش عکس همچنان رایج بود (دمندان، ۱۳۹۰، ۵۴). با محدودیت‌هایی که عکاسان دوره قاجار با آن مواجه بودند، تصاویر زنان با شرایطی خاص توسط مردان محرم، غیرمحرم و زنان عکاس به ثبت می‌رسید. «گشایش اولین عکاس‌خانه سلطنتی در سال (۱۸۵۸م/ ۱۲۷۵هـ.ق)» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۴۳) و سپس «گشایش عکاس‌خانه عمومی در سال (۱۸۶۸م/ ۱۲۸۵هـ.ق)» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۵۸) در دوره ناصری شکل گرفت، این در حالی است که ورود خانم‌ها به این عکاس‌خانه‌ها ممنوع بوده است. رفته‌رفته عکاس‌خانه‌ها در درون منازل عکاسانی که معمولاً اشراف‌زاده بودند و یا ارتباطی با دربار داشتند رو به فزونی گذاشت. اما عکاس‌خانه‌های عمومی تا شروع انقلاب مشروطه گسترش چشم‌گیری نداشته است و شاید بتوان تعداد عکاس‌خانه‌ها را در ایران حدود ۳۰ فقره عنوان کرد. فضاهایی که به‌عنوان استودیو به‌کار می‌رفتند در دو بخش فضاهای بیرونی و فضاهای اندرونی قابل بررسی هستند.

با توجه به کتاب چهره‌های اصفهان پریسا دمندان، عکاسان ایرانی به دلیل استفاده از داگروتیپ، کلودیون تر و پایین بودن حساسیت این صفحات محدودیت‌هایی را داشتند. عکاسان برای گرفتن عکس پرتره به مکان‌هایی پرنور احتیاج داشتند و باید تبحر خاصی در استفاده و کنترل نور طبیعی در مکان‌هایی نظیر حیات خلوت، گوشه‌ای از ایوان می‌داشتند. آنها برای استفاده از محیط‌های داخلی با تدابیری کمبود نور محیط را جبران می‌کردند برای مثال آنها معمولاً یکی از دیوارهای شمالی استودیو و سقف آن را کاملاً از شیشه می‌ساختند و با انتخاب پرنورترین ساعات روز به عکاسی می‌پرداختند.

بعد از اختراع صفحات خشک «در سال ۱۸۷۱م/ ۱۲۸۸هـ.ق توسط ریچارد مادوکس، [۵] شیشه حساس فرنگی هم‌زمان با اروپا و آمریکا در عکاس‌خانه‌های سرتاسر ایران مورد استفاده قرار

نگرفته است» (ذکاء، ۱۳۸۸، ۳۹۶-۳۹۷). اما پس از رواج صفحات خشک در ایران واژه عکاس‌خانه ملموس‌تر شد و شاهد گشایش تعداد بیشتری عکاس‌خانه هستیم. باز هم به دلیل بالا بودن هزینه‌ها، عکاسی در بین طبقه مرفه جامعه رواج پیدا کرد. به دلیل محدود بودن عکاسان در به تصویر کشیدن زنان در عکاس‌خانه‌ها بیشتر تصاویر زنان بر روی صفحات حساس در عکاس‌خانه‌هایی نقش می‌بسته که حالتی خصوصی‌تر داشته‌اند و به‌ندرت شاهد تصاویری از بانوان هستیم که در عکاس‌خانه‌های عمومی شهرها گرفته شده باشند، مگر آنکه این عکاس‌خانه‌ها را عکاسان زن اداره کنند.

این عکس‌ها را می‌توان از نظر موضوعی در گروه‌های زیر تعریف کرد: (۱) زنان ناصرالدین‌شاه، (۲) عکس‌های خانوادگی و یادگاری، (۳) زنان ارامنه، (۴) گروه‌های خاص (رقاصان، نوازندگان)، (۵) زنان با پوشش ایرانی و زیورآلات خاص.

در یکی از آلبوم‌های زنان ناصرالدین‌شاه تصاویر تک‌چهره‌های زنان ناصرالدین که گویی عکاس در تلاش است آنها را در استودیو به تصویر بکشد دارای ویژگی‌های خاصی است. در این تک‌چهره‌ها، زنان بر روی صندلی سلطنتی واحدی با پرده‌ای بدون نقش و حتی از نظر ظاهری نامناسب که در پشت آنها نصب شده است با دامن‌های کوتاه قجری و بعضاً با بالاتنه‌هایی برهنه و غرق در زیورآلات عکاسی شده‌اند. در زیر هر کدام از عکس‌ها نام این زنان نوشته شده است. در اواخر عکاسی ناصرالدین‌شاه که مربوط به دوره دوم کاری او می‌شود، زنان به‌صورت گروهی و با توجه بیشتر به ترکیب‌بندی و حالات درونی سوژه‌هایش به تصویر کشیده‌اند. در این تصاویر مصنوعاتی از فرنگ که ناصرالدین‌شاه به سوغات آورده است را می‌بینیم.

بعد از ناصرالدین‌شاه تصاویر عکاسی شده توسط عبدالله میرزا قاجار قابل تأمل است. او عکاس از فرنگ برگشته‌ای است که بعد از آقا رضا پرکارترین عکاس ناصری است. وی عکاس‌خانه‌هایی با سقف شیشه‌ای در اختیار داشته و از پرده‌های متنوع و لوازمی در صحنه برای عکاسی استفاده می‌کرده است. حالت‌های به‌کار رفته در عکس‌های او بسیار راحت‌تر از حالت‌های زنان ناصرالدین‌شاه است که حاکی از آگاهی و تبحر وی در هنر عکاسی است. «از کارهای عبدالله میرزای قاجار برای تهیه کارت‌پستال استفاده می‌شد. برخی از این کارت‌پستال‌ها تصاویر زنان فرنگی و گرگی بود که عبدالله میرزا قاجار با توجه به تقاضای موجود برای خرید عکس زنان آنها را کپی می‌کرد. در آلبوم ۸۷۷ در آلبوم‌خانه کاخ گلستان چندین نمونه از این تصاویر در کارت‌های مقوایی با نام عبدالله میرزا قاجار موجود است که با هدف فروش توسط عبدالله میرزا کپی شده است. در واقع می‌توان گفت عکس‌های عبدالله میرزا بازتاب پیشرفت‌های عکاسی، تغییرات اجتماعی، کم‌رنگ شدن ممنوعیت عکاسی از زنان (البته با رعایت حجاب) است» (محمدی نامقی، ۱۳۸۶، ۴۵). برادران معیرالممالک از جمله اشرافی بودند که علاقه وافری به یادگیری و عکاسی از زنان داشتند. از آنجا که آنان دارای مسئولیت‌های درباری نبودند و عکاس‌خانه شخصی در خانه داشتند، بیشتر آنان از زنان محرم، دختران، خویشاوندان و خدمتکاران‌شان عکس تهیه کرده‌اند. این زنان در فضای عکاس‌خانه در برابر پرده‌های نقاشی شده و یا در فضای باز حیاط عکاس‌خانه و باغ مهرآباد عکاسی شده‌اند.

در بخش تصاویر زنان در کار عکاسان خارجی مقیم ایران، ارنست هولستر از اهمیت زیادی برخوردار است. به این علت که او به مردم‌نگاری بسیار علاقمند بوده با دقت بسیار به ثبت مردم و زنان پرداخته است. ویژگی‌های تصاویر استودیویی‌اش از این قرار است. عکس‌های هولستر

از این زنان تصاویری کاملاً صحنه‌پردازی شده هستند. هولستر به تمام وسایل صحنه، حالت‌ها، نگاه‌ها توجه دارد. او از عناصر ایرانی مثل قالیچه، پرده قلمکار، تسبیح و حالت‌ها و مدل‌هایی که گویای فرهنگ و اندرونی‌های زنان قاجاری است در صحنه‌پردازی‌هایش استفاده می‌کند. او این عکس‌ها را نیز با هدف فروش به توریست‌ها و جهانگردانی که تشنه زنان شرقی بوده‌اند به‌عنوان نمونه‌ای از زنان قاجاری تولید می‌کرده است (شکل ۲).

یک ویژگی کلی که در ابتدای عکاسی در استودیوها یا همان عکس‌های به‌ظاهر استودیویی توجه ما را به‌خود جلب می‌کند، نوع قرار دادن پس‌زمینه‌ها در پشت سر سوژه‌ها است. در بخش عظیمی از عکس‌های دوره قاجار در کنار پس‌زمینه، در حاشیه تصویر افراد و عناصری حضور دارند «که این حضور به‌علت سابقه ذهنی و پیوندهای تاریخی و قومی ایرانی با نمایش است» (زارع خلیلی، ۱۳۸۶، ۷۱). نکته دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد فنون عرضه و نمایش عکس در این دوره است. عکس‌های این دوره ابتدا در آلبوم‌ها به‌صورت ناشیانه و ناهماهنگ قرار می‌گرفتند اما رفته‌رفته ایرانیان در فن آلبوم‌سازی پیشرفت‌هایی را حاصل کردند. «آلبوم‌سازی در دربار، ادامه مرقع‌سازی از آثار خوشنویسی نقاشی بود که توسط صحافان، جلدسازان و سایر هنرمندان این رشته در صحافخانه کاخ گلستان انجام می‌شده است. حاشیه‌های کنار عکس‌ها در آلبوم‌های دوران قاجار از گوناگونی بسیاری برخوردارند و بیشتر با پیروی از سنت جدول‌کشی و تزئین حاشیه‌ها در هنر نگارگری و کتاب‌آرایی ایرانی ساخته و پرداخته شده‌اند» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۵۱-۱۵۴). به‌طور کلی آلبوم‌سازی برای عکس در دوران قاجار دارای روندی رو به رشد بوده است.

عکاسان در هنگام ارائه عکس به‌وسیله چاپ بر روی کاغذهایی خاص و یا استفاده از مواد شیمیایی تغییراتی در رنگ آن ایجاد می‌کردند. آنها بعضی از عکس‌ها را به‌وسیله قلم‌مو و رنگ‌های شیمیایی که در دسترس بود رنگ‌آمیزی می‌کردند. شکل دیگری که برای ارائه عکس‌ها در اواخر دوران ناصر می‌رسوم شد حالت کارت‌پستالی است. در واقع این عکس‌ها بر روی کارتی مقوایی و ضخیم با حاشیه‌های تزئین شده چاپی چسبانده می‌شد که کارت‌پستال یا کارت کابینه نام داشت. به‌مرور برای تزئین عکس‌های کارت‌پستالی شده یا کارت کابینه جدا از رنگ‌آمیزی و بعد از آن نقاشی، از سنت رایج نقاشی مینیاتور و هنر تذهیب کتاب، خوشنویسی و نقوش گیاهی و هندسی در اطراف عکس بهره می‌بردند (شکل ۱۸).

ایرانیان حتی قبل از طرح پدیده تجدید به‌نحوی شگفت‌انگیز توانایی هم‌کلامی با گذشته خویش را به فراموشی سپرده بودند. هنرمند موظف بود که با سنت و گذشته غنی خود ارتباط برقرار کرده و به شناختی عمیق دست یابد، اما این مهم عملی نشد و خودآگاهی هنرمند ایرانی دچار اشکال و تزلزل شد. «نتیجه معلوم است: او پیش از آنکه چیز تازه‌ای به‌دست آورد، آنچه را داشت به‌سرعت از دست داد. روشنفکران، بدون داشتن شناختی درست به نفی ارزش‌های گذشته پرداختند و برخی واسطه‌ها مظاهر فرهنگ غرب را بدون درک عمیق مبانی آنها، تبلیغ کردند.» (زارع خلیلی، ۱۳۸۶، ۷۳). پس از دوره قاجار هنرمند ایرانی به تقلیدی سطحی و بی‌دخل و تصرف از غرب پرداخت و تنها به آن اکتفا کرد.

بازنمایی زن در عکاسی ژاپن اواخر قرن نوزدهم

اواسط قرن نوزدهم با ورود عکاسی از بندر ناگازاکی به ژاپن و نیز سرازیر شدن غربی‌ها به این کشور ناشناخته صنعت عکاسی رونق گرفت (Tucker et al., 2003, 18). با توجه به روند پیشرفت عکاسی در ژاپن و بررسی اسناد تصویری می‌توان ظهور و پیدایش عکاسی این کشور را به چند بخش تقسیم کرد و آنها را مورد بررسی قرار داد. ۱) عکاسان خارجی که شامل عکاسان خارجی مقیم ژاپن و توریست‌های دوره میجی می‌شوند. ۲) اولین نسل عکاسان ژاپنی که توسط غربی‌ها تربیت شدند و دومین نسل عکاسان ژاپنی که توسط عکاسان و محققان ژاپنی آموزش دیده بودند. تصاویری که از زنان در آن زمان تهیه می‌شد به‌طور کلی با توجه به مخاطب عکس به دو دسته تقسیم می‌شدند:

مخاطبان ژاپنی: دسته اول عکس‌هایی که به مخاطبان داخلی اختصاص داشت کاملاً متفاوت از عکس‌هایی بود که برای خارجی‌ها تهیه می‌شد. این عکس‌ها توسط خود ژاپنی‌ها خریداری می‌شد و مفهوم و مضمون زندگی مدرن و غرب‌گونه را ترویج می‌داد. «پرتره‌های آن زمان، جایگاه و رتبه اجتماعی افراد را نشان می‌داد. گسترش عکاسی در دهه (۱۸۷۰م/۱۲۸۷ هـ.ق) صورت گرفت. بعد از انتشار عکس امپراطور میجی و همسرش و تبدیل شدن این عکس به‌عنوان سمبلی از ژاپن مدرن، یک پدیده مشابه در سال (۱۸۷۷م/۱۲۹۴ هـ.ق) هم‌زمان با گسترش و گشایش ۱۰۰ استودیوی محلی در توکیو شروع به رشد کرد. به این‌صورت که افراد عادی به‌طور گسترده‌ای به‌سوی استودیوها هجوم آوردند تا تصویری با آخرین تکنولوژی روز غرب داشته باشند. این عکاسی‌های محلی تجهیزات و ظاهری غربی داشتند و عکاسان صندلی‌ها و ابزار صحنه عکاسی را با چیدمان غربی طراحی می‌کردند و گاهی هم به کسانی که لباس غربی برای پوشیدن نداشتند، لباس‌های غربی کرایه می‌دادند. در این بین حتی کسانی هم که با پوشش‌های سنتی عکس می‌گرفتند ادعای مدرن بودن می‌کردند» (Fraser, 2011, 41-43); چرا که بر این عقیده بودند که از تکنولوژی مدرن غربی استفاده کرده‌اند. علت فراگیر نشدن استودیوها تا سال (۱۸۷۷م/۱۲۹۴ هـ.ق) کمبود ابزار عکاسی و در نتیجه هزینه‌های بالای آن بود. اما در برخی از مناطق روستایی هنوز رشدی دیده نمی‌شد، چرا که در این مناطق نیاز به عکاسی پرتره به‌ندرت احساس می‌شد. نهایتاً با معرفی تکنولوژی کلودیون خشک [۶] در دهه (۱۸۸۰م/۱۲۹۷ هـ.ق) عکاسی با قیمت‌های پایین‌تر و دسترسی آسان‌تر در سراسر کشور گسترش یافت.

مخاطب خارجی (توریستی): دسته دیگری که بخش عظیمی از عکس‌های زنان قرن نوزدهم ژاپن را دربرمی‌گیرد، عکس‌های توریستی یا یوکوهاما نام دارد که این عکس‌ها نقش مهمی در معرفی و شناساندن ژاپن و فرهنگ و طبیعت عجیب آن به جهانیان ایفا می‌کند. «این نوع عکس‌ها در خدمت توریست‌ها و افراد خارجی پدید آمد و با هدف فروش و شناساندن ژاپن به جهانیان بود. این عکس‌ها توسط عکاسان خارجی و سپس توسط عکاسان آموزش دیده ژاپنی تهیه می‌شد. بدین‌ترتیب در اواخر دهه ۱۸۶۰م/۱۲۷۶ هـ.ق هزاران هزار عکس از کشور ژاپن توسط جهانگردان و توریست‌های غربی که به‌عنوان یادگار سفرشان بود در سراسر دنیا پخش شد» (Fraser, 2011, 42). علاوه بر این عکس‌هایی هم در مغازه‌های اروپایی و آمریکایی به مسافران فروخته می‌شد. با آگاهی در خصوص توجه جهانگردان و توریست‌ها نسبت به زنان شرقی و نیز زنان ژاپنی، ما در این بخش با منبع تصویری عظیمی که شامل تصاویر زنان در صنعت عکاسی ژاپن است مواجه هستیم. بنابراین عکس‌های یوکوهاما یا توریستی از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و با توجه

به اینکه عکاسان همان روشی را در پیش گرفتند که توریست‌ها در مواجهه با مردم ژاپن در پیش گرفته بودند، این عکس‌ها را می‌توان در دو ژانر مستند و استودیویی جای داد که در این پژوهش عکاسی استودیویی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

عکاسی استودیویی از زنان ژاپن

عکاسان تجاری با شناخت و با توجه به نیاز بازار و صنعت عکاسی روش ساده‌ای را در پیش گرفتند و شروع به تهیه تصاویر استودیویی کردند، مدل‌هایی را استخدام کردند که آنها را با لباس‌ها و زینت‌آلاتی می‌پوشاندند که نشان‌دهنده سن، جنسیت، طبقه اجتماعی و شغل آنها است. از همان ابتدای عکاسی و باز شدن اولین استودیوها شاهد به وجود آمدن تصاویری از گیشاها و بازیگران کابوکی و مناظری سنتی هستیم که عکاسان استودیویی با زیرکی و درک نیاز بازار در استودیوها به صورت کارت‌پستالی و برای فروش به جهانگردان تولید کردند. حتی تا حدودی ژاپنی‌ها نیز از این نوع عکاسی استقبال کردند. اما هدف و توجه اصلی عکاسان تجاری متمرکز بر روی مصرف و بازار عکاسی توریستی است. عکاسان تجاری برای تهیه تصاویر سنتی بیشتر از زنان ژاپنی که در لباس سنتی خود که همان کیمونوهای ابریشمی مورد علاقه جهانگردان است استفاده کرده‌اند. برخی از عکاسان از این جذابیت کیمونو در نگاه خارجی‌ها به صورت افراطی بهره برده‌اند.

دلیل استفاده عکاسان از استودیوها برای به تصویر کشیدن آداب و سنن ژاپنی بیشتر به این مسئله مربوط می‌شود که استودیوها محیط‌های قابل کنترل‌تری را برای خلق این نوع تصاویر فراهم می‌کردند. بنابراین بیشتر عکس‌های استودیویی از قراردادی یکسان برای عکس پرتره پیروی می‌کنند، در این عکس‌ها سوژه در مقابل پرده‌ای بیرنگ نشسته و یا ایستاده است. این عکس‌ها توجه بیننده را به جزئیاتی مانند آرایش مو و لباس جلب می‌کنند، معمولاً این جزئیات با استفاده از رنگ‌آمیزی دستی پررنگ‌تر به نظر می‌آیند. با این حال فضای استودیو گاهی خشک و سرد به نظر می‌آید. عکاسان تجاری برای اینکه به عکس‌هایشان روح و جان ببخشند، معمولاً از دکور یا پرده‌های رنگ‌شده استفاده می‌کنند و با این کار می‌توانند معماری داخلی و فضای بیرونی را به نمایش بگذارند. این محیط‌های مصنوعی به خصوص برای عکاسی از مشاغل و فعالیت‌هایی که نیازمند زمینه‌های مکانی و زمانی هستند، لازم و ضروری است.

در تصاویر استودیویی تصاویر زنان گیشا، گیشانماها و روسپی‌ها را به وفور می‌بینیم. گیشاها در اسناد تصویری ژاپن نقش حیاتی دارند. گیشاها در حالات مختلفی از جمله هنرهای سنتی ژاپن که سال‌ها تحت تعلیم آنها قرار گرفته‌اند به چشم می‌خورند. نواختن موسیقی، رقص‌های سنتی، چای ریختن، گل‌آرایی و حتی در حالت‌هایی چون خوابیدن، آرایش کردن مو و صورت، حمام کردن و غذا خوردن دیده می‌شوند. «عکاسان تجاری قرن نوزدهم ژاپن، تصاویری را مانند آنچه که ما امروزه به عنوان پورنوگرافی می‌شناسیم، تولید می‌کردند: عکس‌هایی از زنانی نیمه‌برهنه تا تصاویری از زنانی که تماماً برهنه بودند. چنین تصاویری در آن زمان به وفور یافت می‌شوند. گاهی با به تصویر درآوردن زنان با لباس‌های شیک و در محیط‌های استودیویی واقعیت وجودی زنان را تحریف می‌کردند. از آنجا که تصاویر گیشاها، فاحشه‌خانه‌ها و روسپی‌ها در آلبوم‌های جهانگردان به وفور یافت می‌شود و بازار خوبی داشت، می‌توان به راحتی دریافت که فلسفه وجودی زنان ژاپنی نزد جهانیان به صورت گسترده‌ای تحریف شده است» (Hockley, 2010, 35). با دقت

در آثار عکاسان خارجی و ژاپنی از نظر بصری و بررسی نکات ذکر شده می‌توانیم به اکتشافات و اطلاعات جزئی‌تر و دقیق‌تری دست یابیم.

یکی از ویژگی‌های عکس‌های زنان قرن نوزدهم ژاپن که به‌وفور به‌چشم می‌خورد و باید به آن توجه شود، استفاده از رنگ در عکس‌ها است. دلیل استفاده از رنگ و رنگ‌آمیزی عکس‌ها به اختلاف بین عکاسی با نقاشی در ابتدای ورود عکاسی به ژاپن برمی‌گردد. در واقع امروزه عکاسی دیگر در جایگاه قیاس با نقاشی قرار نمی‌گیرد، با وجود جنبه تقریباً جادویی و کپی‌های دقیقی از چهره‌های افراد و اشیاء که دوربین عکاسی تولید می‌کند جایی برای این مقایسه باقی نمی‌ماند.

با توجه به رابطه میان عکاسی و نقاشی، عکس‌هایی که به‌صورت دستی رنگ‌آمیزی شده بودند از جذابیت خاصی برخوردار بودند. «کاربرد مستقیم رنگ بر روی عکس‌ها تلاشی بود برای رفع نواقص عکاسی، نمونه‌های اولیه از عکس‌های رنگ‌شده به سال ۱۸۶۰م/۱۲۷۶هـ ق برمی‌گردد. در آن زمان جامعه ژاپن این ادعا را داشت که اساتید بزرگی در زمینه رنگ‌آمیزی عکس‌ها با آبرنگ دارد» (Tucker, et al., 2003. 24). رنگ‌آمیزی دستی عکس‌ها واکنش ژاپنی‌های آن عصر به عکاسی را برای ما روشن می‌سازد و اختلافات میان نقاشی و این رسانه نوین را نیز مشخص می‌کند.

با تمام این اوصاف عکاسی ژاپن از تأثیرات نقاشی سنتی در امان نماند و در بخش عکاسی استودیویی و عکاسی چیدمان شده، عکاسان از حالات و ترکیب‌بندی‌های نقاشی سنتی‌شان که یوکیوئه [۷] نام داشت و چاپ باسماهی بود استفاده می‌کردند. حتی می‌توان دید که بعضی از عکاسان خارجی مقیم ژاپن از این نوع نقاشی به‌صورت زیرکانه‌ای برای بالا بردن فروش آثارشان استفاده کردند. فلیچه بیتو [۸] عکاس ایتالیایی از آنجا که با تاریخ ژاپن و چاپ بلوکه چوبی آشنایی داشت، علم افزودن سایه‌روشن‌های رنگی را می‌دانست، برای زیباتر و معنادارتر جلوه دادن آثار خود تصمیم گرفت که در چاپ آلبوم‌هایش از رنگ‌آمیزی دستی استفاده کند. این عکس‌ها سوغات کاملی برای مسافران غربی محسوب می‌شد که دوست‌دار جمع‌آوری فرهنگ و هنر ژاپن بودند.

یکی دیگر از عکاسان مهم همین دوره بارون وان استیل‌فرد [۹] اتریشی بود که فرهنگ غربی و گذشته هنری خود را وارد عکاسی کرد. او بینش و نگرش عمیقی نسبت به زندگی اجتماعی انسان‌ها در عکس‌هایش داشت. او در استودیوش اغلب از پیش‌زمینه‌های ساده و وسایل صحنه معدودی استفاده می‌کرد. او کارآموزان بسیاری را تربیت کرد که همگی آنها عکاسی به سبک اروپایی را ادامه دادند. یکی از کارآموزان او به نام کوساکوبه کیمبی [۱۰] استعداد بسیاری در عکاسی داشت. کیمبی کار خودش را با راه‌اندازی استودیویی در یوکوهاما (۱۹۱۲-۱۸۸۵م/۱۳۳۰-۱۳۰۲هـ ق) آغاز کرد. عکس‌های او دربردارنده صحنه‌هایی از زندگی روزمره و مناظر ژاپن بود. عکس‌های کیمبی مانند صحنه‌هایی از تئاتر بود که او این صحنه‌ها را کارگردانی می‌کرد. او لباس‌ها، پیش‌زمینه‌ها و پایه‌ها را انتخاب می‌کرد و چیدمان آنها را به‌گونه‌ای طراحی می‌کرد که منعکس‌کننده آداب اجتماعی و تشریفات مذهبی مردم ژاپن باشد.

عکس‌های بیتو، وان استیل‌فرد، کیمبی و دیگر عکاسانی که نامی از آنها نیست، همگی دارای محتوای چاپ بلوکی هستند. چاپ یوکیوئه که شناخته‌شده‌ترین هنر ژاپن در آن زمان بود زندگی گذرای دنیا را نمایش می‌داد. عکاسان زمان میجی از مدل‌های اولیه چاپ‌های باسماهی به‌عنوان مدل‌های عکس‌های خود استفاده می‌کردند و به حفظ دنیای قدیم و آداب و رسوم قدیمی کمک می‌کردند. عکاسان، ژاپن قدیم را به ایده‌آلی تبدیل کردند بدون اینکه اشاره‌ای به انتقالش از حالت

قرون وسطایی به یک سرزمین مدرن داشته باشند. «این عکاسی یک‌جانبه از ژاپن باعث گمراهی خارجیان شد به طوری که تصور می‌کردند که بر خلاف پیشرفت‌های قرن بیستم و تحول در جهان، ملت ژاپن عجیب و قدیمی باقی مانده‌اند. همان‌گونه که در فرهنگ نوشتاری و تصویری ژاپن که توسط شخصی به نام کاپیتان فرانک برینکلی بین سال‌های ۱۸۹۸-۱۸۹۷/۱۳۱۵-۱۳۱۴ هـ ق اتفاق افتاد، ۱۶ ویرایش مختلف به چاپ رسید. تخمین‌هایی که بر اساس فهرست کتب باقی‌مانده زده شده نشان می‌دهند که در این پروژه از حداقل ۳۴۴ تا ۵۰۰ عکس اصلی استفاده شده است. ک. تامامورا [۱۱] یکی از عکاسان برجسته یوکوهاما، مأموریت داشته که تصاویر را برای این پروژه بزرگ فراهم کند اما حجم سفارش او را از پا درمی‌آورد و ناچار می‌شود از سایر عکاسان هم کمک بگیرد. از جمله رقیب اصلی‌اش، کوساکوبه کیمبی که قبلاً با آن آشنا شدیم» (Hock-ley, 2010, 3). نکته بسیار جالبی که در تصاویر ک. تامامورا عکاس بسیار پرکار قرن نوزدهم ژاپن می‌بینیم، روایت‌کردن سنت‌های ژاپنی با عکس است. یعنی او برای مثال سنت ازدواج را با تصاویری روایی و با نوشتارهای کوتاهی در زیر عکس‌ها به تصویر می‌کشد. او موضوعاتی از قبیل «یک روز دختر ژاپنی، چای، سال نو، مراسم عروسی، یک ظرف سفالی و...» را کار کرده است که ارزش تصویری زیادی را در آن دوره دارا هستند.

با توجه به تحلیل‌های انجام شده و تمام جهت‌گیری‌ها و تحریفاتی که در تصاویر این منبع تصویری عظیم و عکس‌های باقی‌مانده از زنان در دوره میجی رخ داد که همه بر اساس سیاست‌های خاص و در جهت بازار و فروش عکس انجام می‌گرفت، باز هم تصاویر استودیویی و صحنه‌های تئاترگونه و اثاثیه خاص، رنگ‌های سایه‌روشن که در دوران میجی به کار می‌رفت باعث شد که این تصاویر به عکس‌های یکتا و موقری که خاص ژاپن بود، تبدیل شوند.

مقایسه تصویری بازنمایی زن در عکاسی استودیویی ایران و ژاپن طبقه اجتماعی زنان

عکاسان توریستی با توجه به نیاز بازار، شروع به خلق تصاویری کلیشه‌ای از مناطق و پوشش‌های سنتی کردند که به عنوان عکس‌های توریستی به فروش رفتند. عکاسان ژاپنی برای خلق تصاویری از سنت و فرهنگ ژاپنی در استودیوها مدل‌هایی را استخدام کردند که این مدل‌ها بیشتر زنان ژاپنی هستند. عکاسان با آگاهی از جذابیت زنان ژاپنی برای جهانگردان، آنان را تصویر کردند. در این بخش زنانی به خدمت گرفته شدند که گیشا و یا گیشانما و روسپی هستند. این زنان در برابر ایفای نقش‌شان در مقابل دوربین دستمزدهایی را دریافت می‌کردند و از آنجا که زنان گیشا، زنانی فاخر و کمتر در دسترس بودند، برای عکاسی از آنها باید هزینه‌های هنگفتی پرداخت می‌شد. بنابراین کمتر از زنان گیشای واقعی در تصاویر استفاده شده است. این زنان از طبقه عادی اجتماع نیستند. این مدل‌ها بازیگرانی خبره و در خدمت عکاسان هستند و تمام خواسته‌های عکاسان را به اجرا درآورده و مانند ابزاری در دست عکاسان هستند که با استفاده از جذابیت و جنس زنانگی‌شان در تولید سنت و فرهنگ ژاپن نقش ایفا می‌کنند (شکل ۱).

در ایران زنانی که در مقابل دوربین‌ها قرار می‌گرفتند یا با عکاس نسبت خویشاوندی داشتند و یا از خدمه خانه‌های عکاسان اشراف‌زاده‌اند. در کل زنانی که در ایران تصویر شده‌اند در گروه زنان ناصرالدین‌شاه، زنان آرامنه، گروه‌های خاص (رقاص، نوازندگان، روسپیان) جای می‌گیرند. در بعضی از عکس‌های ایران نیز با زنانی مواجه هستیم که مانند زنان ژاپنی در خدمت عکاس

هستند، ولی نوع در خدمت بودن زن ژاپنی و زن ایرانی متفاوت است. اما در ایران، عکاسان و زنان ایرانی به علت نوع اعتقاداتشان گرایش کمتری به این نوع از عکاسی داشتند (شکل ۲).



شکل ۲. زنان ایرانی هنگام غذا خوردن، ارنست هولستر، منبع: دمندان، ۱۳۸۲، ۳۴۵



شکل ۱. نواختن کوتو، فلیس بیتو، منبع: <http://sirismm.si.edu/siris>

پرده و پس‌زمینه

در عکاسی استودیویی عکاسان برای جداسازی موضوع عکس از فضای اطرافش و ایجاد فضای سه‌بعدی، از پس‌زمینه در کارهایشان بهره بردند. استفاده از پرده در عکس‌های ژاپن و ایران متفاوت است. عکاسان ژاپنی در عکس‌هایشان از پرده ساده و نقاشی شده استفاده کرده‌اند. پرده‌های ساده و با رنگ روشن برای تصویر کردن پرتره‌ها و نیم‌تنه‌های یک‌نفره به‌کار رفته‌اند. پرده‌های نقاشی‌شده از پارچه‌های محکمی از جنس بوم نقاشی هستند که تصاویری از طبیعت یا جنگل و درخت بر روی آن کشیده شده که برای بازسازی محیط‌های بیرونی و جنگل‌ها استفاده می‌شده است. گاهی این پرده‌ها به‌حدی بلند بوده که تا زیر پای سوژه ادامه پیدا می‌کرده است. در بقیه تصاویر چون عکاس در پی بازسازی صحنه‌هایی از زندگی روزمره و فضاهای خاص است، این فضا را در خانه‌های ژاپنی ایجاد کرده است و در پس‌زمینه عکس‌ها همان دیوارها و درهای کشویی دیده می‌شوند که گاهی قابی بر روی آن نصب شده و یا از پاراوان‌هایی که نقاشی ژاپنی دارد استفاده می‌کنند (شکل ۳ و ۴).

در عکس‌های ایرانی در ابتدا عکاسان از پرده‌های ساده سفید و یا مشکی استفاده کرده‌اند. این پارچه‌ها به‌علت وجود چروک و خط‌تای پارچه‌ها کیفیت پایینی داشتند. همان‌طور که گفته شد نگاه عکاسان ایرانی به پس‌زمینه در ابتدای عکاسی ایران تأثیر گرفته از نمایش ایرانی است. ذهن سنتی عکاس ایرانی پس‌زمینه را محدوده صحنه تلقی نمی‌کند و صحنه را گسترده‌تر می‌بیند و به همین علت عکس‌هایی را می‌بینیم که اتفاق‌هایی در خارج از پس‌زمینه در حال وقوع هستند و عکاس نیز آنها را به ثبت رسانده است. عکاسان با سفر به اروپا پرده‌های نقاشی‌شده را وارد ایران کردند و سپس در عکاس‌خانه‌ها مورد استفاده قرار دادند. طرح‌های این پرده‌ها که برگرفته از فرهنگ غرب بوده شامل طرح ستون‌های تزئینی، نمای داخلی یک اتاق با پنجره‌هایی با پرده‌های چین‌دار هستند. در اواخر دوره ناصری عکاسان ایرانی نگاه سنتی خود را نسبت به پس‌زمینه از دست دادند و نگاهی برگرفته از فرهنگ غربی در آنها شکل گرفت (شکل ۵ و ۶).



شکل ۴. رقص گیشا، ک. تامامورا،
منبع: <http://www.baxleystamps.com>



شکل ۳. گیشا، بارون وان استیلفرد،
منبع: <http://commons.wikimedia.org>



شکل ۶. حسن موسستوفی و همسرش عصمت الملوک
معیری، عکاس: ناشناس، منبع: طالب‌زاده، ۱۳۸۵، ۴۶



شکل ۵. ارنست هولستر، منبع: دمندان، ۱۳۸، ۳۹۶

پوشش و نوع لباس

همان‌طور که عنوان شد ژاپن قدیم و زن ژاپنی برای اروپایی‌ها جذابیت خاصی داشت. زنان گیشا با پوشش کیمونوهای خود معرف و نماینده‌ای از ژاپن نزد کشورهای دیگر شدند. در تمام عکس‌های استودیویی، زنان از کیمونوها به‌عنوان پوشش استفاده می‌کردند، کیمونوهایی که از جنس ابریشم و بسیار فاخر بوده و در رنگ‌ها و طرح‌های متنوعی به چشم می‌خوردند. عکاسان حتی زمانی که می‌خواستند زنان روستایی را نشان دهند آنان را با کیمونوهای فاخر به ثبت می‌رساندند و این مطابق با واقعیت نبود. در بعضی از تصاویر، زنان ژاپنی به‌صورت نیمه‌برهنه و یا کاملاً برهنه (مانند عکس‌های پورنوگرافی) دیده می‌شوند. عکاسان با هدف ترویج فرهنگ ژاپنی با استفاده از نگاه جنسی عکس‌ها را برای مصرف‌کنندگان جذاب‌تر می‌کردند، اما باید توجه داشت که باز هم با این نوع نگاه واقعیت را تحریف می‌کردند (شکل ۷).

در مقابل، زنان ایرانی در دوره قاجار بنا به شرایط اجتماعی با رعایت حجاب اسلامی در مجامع عمومی و حتی در اندرونی‌ها، اغلب چارقد و مقنعه بر سر داشتند، آنها با چارقد و دامن‌های کوتاه در مقابل دوربین قرار می‌گرفتند. در بخش عکس‌های زنان ناصرالدین‌شاه، وی با تأثیر پذیرفتن از عکس‌های اروپایی تصاویری از زنانش را با لباس‌های توری و نیمه‌برهنه ثبت کرد. اما آلبوم بیوتات ناصرالدین‌شاه در دسترس نیست تا بتوان دقیق‌تر در مورد این تصاویر صحبت کرد. زنان ارمنی در تصاویر هم با حجاب و در لباس‌های مخصوص‌شان و هم بدون حجاب تصویر شده‌اند. رفته‌رفته در عکس‌های اواخر دوره قاجار شاهد استفاده زنان از لباس‌های غربی هستیم. در دوره پهلوی و با قانون کشف حجاب زنان به ناچار با شکلی کاملاً جدید وارد جامعه شدند که روند این تغییر را می‌توان با دیدن عکس‌ها دنبال کرد (شکل ۸).



شکل ۸. زن ارمنی، ارنست هولستر،
منبع: دمندان، ۱۳۸۲، ۲۸۹



شکل ۷. گیشا، بارون وان استیلرود،
منبع: <http://retro-vintage-photography.blogspot.com>

وضعیت و حالت قرارگیری مدل‌ها

در عکس‌های استودیویی عکاس علاوه بر قرار دادن پس‌زمینه و وسایل موجود در صحنه بر حالت قرارگیری، نحوه نشستن و جهت نگاه مدل‌ها نظارت داشت. «حالت دادن به موضوع که در اصطلاح «پز» گفته می‌شود، شامل وضعیت فیزیکی بدن، نحوه ایستادن یا نشستن شخص، وضعیت قرار گرفتن سر، دست و پاها بود و باید با در نظر گرفتن شرایط مناسب، مطابق با سن، شخصیت و جنسیت افراد انتخاب می‌شد» (دمندان، ۱۳۹۰، ۷۸). می‌توان با در نظر گرفتن این ویژگی‌ها عکس‌های به‌دست آمده از زنان در دو کشور ژاپن و ایران را از لحاظ تصویری با هم قیاس کرد. در بخشی از عکس‌های ژاپن، زن‌ها نشسته بر روی صندلی و یا ایستاده و نیم‌تنه و یا تمام‌قد در عکس دیده می‌شوند. پرتره‌های تک‌نفره آنها که برای نشان‌دادن لباس، آرایش صورت و مو بود، نشسته بر روی صندلی در تمام جهات حتی پشت به دوربین هم ثبت شده‌اند. این زنان بسیار موقر و بدون لبخند گاه به دوربین و گاه به دوردست‌ها می‌نگرند. در بخش دیگر این عکس‌ها که برای نشان دادن صحنه‌هایی از زندگی روزمره هستند، عکاس همانند یک کارگردان تئاتر مدل‌ها را رهبری می‌کند. او با توجه به صحنه و آیینی که می‌خواهد به تصویر بکشد به مدل‌ها، حالت‌هایی ایستا می‌دهد، چون به‌خاطر محدودیت‌ها و زمان‌های طولانی نوردهی مدل‌ها نباید برای مدت‌زمانی

طولانی تکان بخورند. صحنه‌هایی که عکاسان ژاپنی و خارجی به تصویر کشیدند از این قرار است: رقصیدن، برنج خوردن، نواختن آلات موسیقی به صورت انفرادی یا گروهی، ساکی نوشیدن، نامه نوشتن، کتاب خواندن، بازی و سرگرمی، آرایش کردن مو و صورت، سوار بودن بر ریکشا یا کجاوه، غذا درست کردن، زن ایستاده با چتر، شستن موی سر، حمام کردن، خرید و میوه فروختن، معاینه بیمار توسط پزشک، پارچه و یا دمپایی فروختن، خوابیدن، خانواده روستایی، خیاطی کردن و... کار این عکاسان همگی محتوای چاپ بلوکی را دارا هستند. چاپ «یوکیوئه»، شناخته شده‌ترین هنر ژاپن در آن زمان، زندگی گذرای دنیا را نشان داده و عکاسان نیز برای حالات و موضوعات خود از این تصاویر الهام گرفتند. ترکیب‌بندی‌های این تصاویر نامتقارن با زاویه دید از روبه‌رو و هم‌سطح مدل‌ها، کادری تخت و ساده و بدون عناصر زائد را خلق کرده است. زنان در این تصاویر یا بر روی زمین نشسته‌اند و یا ایستاده در حال انجام کاری هستند. نگاه مدل‌ها را عکاس مشخص می‌کند که معمولاً به دوربین نگاه نمی‌کنند. حالت بدن آنها خشک و مصنوعی نیست. با وجودی که خنده بر روی لب‌های آنها نیست و بسیار جدی هستند اما با دیدن عکس‌ها در خواهید یافت که مدل‌ها احساس راحتی می‌کنند و حالت مصنوعی در بدن آنها دیده نمی‌شود (شکل ۹ و ۱۰).



شکل ۹. زنان از نمای پشت، کاساکوبه کیمبی،
منبع: <http://soko-barefoot.blogspot.co.uk,2011>



شکل ۱۰. دختران در حال نگاه داشتن نوار، کاساکوبه کیمبی،
منبع: <http://soko-barefoot.blogspot.co.uk,2011>

با نگاه به عکس‌هایی که در اوایل ورود عکاسی به ایران گرفته شده است زنان معمولاً بر روی صندلی، در کنار یک میز و یا نشسته بر روی فرش در کف استودیو در نمونه‌های پرتره‌نگاری عکاس‌خانه‌ای به چشم می‌خورند. عکس‌های پرتره معمولاً در حالت نیم‌تنه، سه‌چهارم قد یا تمام‌قد گرفته می‌شدند و وضعیت سر و شانه در این حالات، نیم‌رخ، سه‌رخ و تمام‌رخ انتخاب می‌شد. حالت چهره‌ها و بدن زنان ایرانی به‌خصوص در اوایل ورود عکاسی بسیار خشک است. روبه‌روی دوربین نشسته و با نگاهی سرد به دوربین خیره شده‌اند. کم‌کم در اواخر دوره قاجار عکاسان با تقلید از غرب بهتر به مدل‌هایشان حالت داده و مدل‌ها نیز با دوربین راحت‌تر از قبل رفتار کرده‌اند. بنابراین شاهد عکس‌های متنوع‌تر و راحت‌تری هستیم. در این عکس‌ها نگاه مدل‌ها گاه به دوربین و گاه به جایی دیگر است. حالت دست‌ها بر روی هم و چسبیده به بدن است و پاها بدون فاصله از یکدیگر قرار دارد. مدل‌هایی که زنان ناصرالدین‌شاه در آنها در حالت لمیده دیده می‌شوند نیز متأثر از غرب است (شکل ۱۱ و ۱۲).



شکل ۱۲. زن قاجار، ناشناس،
منبع: کلیپگانی، ۱۳۷۴



شکل ۱۱. عایشه، ناصرالدین‌شاه،
منبع: سمسار و همکاران، ۱۳۹۰

وسایل استودیو

عکاسان استودیویی برای از بین بردن خشکی و بی‌روحي استودیوها به‌جز پس‌زمینه از لوازم و وسایلی بنا به نیاز و آرایش صحنه برای پر کردن فضای صحنه استفاده کردند. در ژاپن عکاسان چون در صدد بازسازی صحنه‌ای خاص بودند ابزاری متناسب با آن را به‌کار می‌بردند. برای مثال زمانی که در صدد تصویر کردن آشپزی بودند، از ابزار و سبدها و وسایلی که مربوط به این بخش بود، استفاده می‌کردند. ابزارهای بسیار متنوعی در عکس‌های توریستی ژاپن دیده می‌شود، ابزارهایی از قبیل آلات موسیقی، قفسه کتاب و کتاب‌ها، زیراندازها، ابزار آشپزخانه، وسیله پخت‌وپز، قوری و فنجان، قاب‌ها و پاراوان‌های نقاشی شده، بالش، تشک و لحاف، آباژور، آینه، درخت و چمن مصنوعی، چتر، ریکشا، کجاوه و... (شکل ۱۳ و ۱۴).

وسایلی که در عکاس‌خانه‌های دوره قاجار کاربرد داشتند از استودیوهای ژاپن متفاوت بودند. تنوع این وسایل بنا به‌نوع عکاسی و نگاه عکاسان دوره قاجار کمتر است. «در عکس‌های قاجار عکاسان از وسایلی از جمله فرش، قالیچه، میز، صندلی، تختخواب، گل و گلدان، قلیان، لوازم تهیه

و نوشیدن چای، فنجان، قوری و سماور، تنگ و جام شراب، عروسک و از پارچه قلم‌کار استفاده می‌کردند. از آنجا که فرش ایرانی نمادی از ایران بود در بیشتر عکس‌ها به‌کار می‌رفته است و حتی دیده شده که برای تزئین پس‌زمینه هم نصب شده است» (دمندان، ۱۳۹۰، ۷۰). از صنایع دستی نظیر پارچه قلم‌کار و ظروف نقره نیز برای آرایش صحنه استفاده می‌کردند. در عکس‌هایی که عکاسان خارجی مقیم ایران به‌صورت صحنه‌پردازی گرفته‌اند بنا به تصویری که از زن ایرانی داشته‌اند از قلیان به‌عنوان تفریح زنان استفاده می‌شده است. این در حالی است که در کار عکاسان ایرانی از قلیان استفاده نشده است. بعضی از لوازم صحنه در عکس‌های ایران و حتی ژاپن فقط جنبه تزئینی دارند (شکل ۱۵ و ۱۶).



شکل ۱۴. زنان در حال برنج پختن،

منبع: <http://soko-barefoot.blogspot.co.uk>, 2011



شکل ۱۳. زنان در حال چای نوشیدن، کاساکوبه کیمبی،

منبع: <http://soko-barefoot.blogspot.co.uk>, 2011



شکل ۱۶. نمایی از زندگی یک خانواده ایرانی، ناشناس،
منبع: طالب‌زاده، ۱۳۸۵، ۳۴



شکل ۱۵. زن ناصرالدین‌شاه، ناصرالدین‌شاه،
منبع: سمسار و همکاران، ۱۳۹۰، ۱

جنسیت عکاس

یکی دیگر از وجوه تمایز عکاسی ایران و ژاپن جنسیت عکاسان است که در این بخش به تشابهات و تفاوت‌های این قسمت از عکاسی پرداخته می‌شود.

در ژاپن عکاسان برای به تصویر کشیدن زنان از نظر مذهب و عرف جامعه هیچ محدودیتی نداشتند. از همان ابتدا با ورود عکاسی به ژاپن از بندر ناگازاکی و ورود عکاسان خارجی مانند «فلیچه بیتو»، «بارون وان استیل‌فرد» و «آدولف فاساری» [۱۲] تنها شاهد تربیت عکاسان مردی

همچون «کوسوکابه کیمبی»، «ک. تامامورا»، «یوچیدا کویچی» [۱۳] و «شیما کا کوکئو» [۱۴] هستیم و این عکاسان به صورتی بسیار فعال و پویا شروع به تصویر کردن ژاپن برای مردم اروپا و آمریکا کردند. از آنجا که ژاپن دو قرن در انزوای ملی بود و ناگهان دروازه‌های آن بر روی جهانیان گشوده شد، جهانگردان تشنه ژاپن و تصاویری از زنان شرقی و سنت و فرهنگ آن بودند. در خاور دور، ژاپن تنها کشوری است که جهانگردان با وجود مشاغل رسمی همچون گیشاها و روسپی‌خانه‌ها به راحتی قادر به برقرار کردن ارتباط با زنان هستند که این دو مقوله به شدت برای مردمان غرب و سوسه‌برانگیز است. عکاسان ژاپنی با آگاهی از این موارد از زنان برای خلق این تصاویر استفاده کرده، نیز از دیدگاه شهوانی برای جذاب‌تر کردن کارهایشان سود بردند. در واقع آنان با استفاده از جنسیت زن، صنعت عکاسی ژاپن را ارتقاء دادند و در چنین شرایطی نیازی به تربیت زنان عکاس احساس نشده است و جستجوهای انجام گرفته تنها «یک زن به نام «ریو» همسر «شیما کا کوکئو» عکاس و هنرمند پیشگام ژاپنی را شناسایی می‌کند» (Bennett, 2006, 82) که عکسی از او موجود نیست.

اما در ایران به طور کلی با توجه به ممنوعیت عکاسی از بانوان و قانون منع ورود زنان با هر شرایطی، مسلمان و یا غیرمسلمان، حضور زنان به عکاس‌خانه‌های عمومی ممنوع بوده است. کمتر زنی هم حاضر می‌شد به میل و خواست خود بدون حجاب و در مقابل دوربین مردان نامحرم قرار بگیرد زیرا از شروع عکاسی تا چاپ، ترس از دیده شدن این عکس توسط آنها و همچنین دست‌به‌دست شدن آن را داشت. عکاسان مردی که محرم بودند، زنان را در اندرونی‌های خانه‌هاشان بر صفحات حساس عکاسی به ثبت رساندند. در حقیقت زنان مسلمان توسط مردان محرم خود به تصویر درآمدند. البته عکاسانی مانند هولستر خانواده خود و بیشتر زنان ارمنی را به تصویر کشیده است. رفته‌رفته بنا به نیاز و اشتیاقی که زنان برای داشتن عکس‌هایی از خود نشان دادند، زنانی توسط محارم و آشنایان عکاس خود، به صورت غیرآکادمیک آموزش دیده و برای به کار گرفته شدن در این حیطه، عکاسان زن در دوره ناصری شروع به کار کردند. عکاسانی نظیر «فاطمه سلطان خانم»، «عذرا خانم»، در شیراز و نیز «حبیبه خانم»، «عزیزه خانم» و «بدرالسماء چهره‌نگار» را می‌توان نام برد. این زنان از سویی وارد حرفه عکاسی شدند که تا قبل از آن مختص مردان بود و از طرفی دیگر به جامعه زنان ایرانی وارد شدند. در سالیان بعد پس از انقراض حکومت قاجاریه و روی کار آمدن پهلوی و پس از آن کشف حجاب، ضرورت وجود عکاس‌خانه‌هایی که مختص بانوان بود از میان رفت و این عکاس‌خانه‌ها تعطیل شدند.

فنون عرضه و نمایش عکس

بعد از اتمام مراحل عکاسی کار عکاسان پایان نمی‌یافت و مرحله ارائه عکس‌ها به مشتریان حائز اهمیت بود. دستکاری در رنگ‌مایه عکس به هنگام چاپ و ایجاد تن‌مایه‌های رنگی گرم یا سرد و رنگ‌آمیزی بخشی از تصویر یا کل آن و به کارگیری فنون ویژه عرضه و نمایش از جمله چسباندن بر روی کارت‌های مقوایی و یا قرار دادن عکس‌ها در آلبوم‌ها از جمله روش‌های نمایش و عرضه عکس در دو کشور بود، اما در برخی از بخش‌ها تفاوت‌هایی با هم داشت.

همان‌گونه که بیان شد در ژاپن به دلیل رقابت و تلاش برای فروش عکس‌ها، عکاسان خارجی و ژاپنی به ابتکاراتی دست زدند. «در ژاپن هم‌زمان با ظهور تصویرگرایی در اروپا، عکاسی هنری شکل گرفت و عکاسان روش‌های متفاوت هنری را تجربه کردند. برای مثال «یوکوهاما

ماتسوسابرو» عکس‌ها و تابلوهای رنگ روغن را با هم ترکیب کرد و یا رنگ‌آمیزی دستی عکس‌های توریستی به صورتی استاندارد تبدیل شد که این کار به چندین دلیل بود» (Fraser, 2011, 28). دلیل اول از بین بردن و رفع نقصان عکاسی بود، دلیل دوم واقعی جلوه دادن تصویر و دلیل سوم این بود که در آن زمان ژاپن مدعی بود که استادان بزرگی در زمینه رنگ‌آمیزی عکس‌ها با آبرنگ دارد و با توجه به تأثیرپذیری از چاپ بلوکی و رنگی بودن این تصاویر، عکاسان به صورت بسیار تخصصی و جدی از رنگ جوهری استفاده کردند و استادکارانی را فقط برای رنگ‌آمیزی عکس‌ها با مهارت و تخصصی ویژه در این زمینه استخدام کردند. «در ژاپن عکس‌های یوکوهاما برای فروش در آلبوم‌هایی قرار می‌گرفت و مشتری با انتخاب شماره عکس، آن را انتخاب کرده و نقاشان آن را رنگ‌آمیزی می‌کردند و سپس در آلبومی با پوشش لاک الکل قرار داده و با عاج و مروارید تزئین می‌کردند» (Tucker, et al., 2003, 29). بعد از گسترش استودیوها و رونق گرفتن آنها صنعت عکاسی شکل جدی‌تری به خود گرفت و تولید عکس‌ها به صورت کارت‌پستالی به شدت زیاد شد. بیش از ۲۰۰۰ عکس کارت‌پستال در ژاپن تولید شد که برای مصرف توریستی تهیه شده بود که خیلی از این عکس‌ها شبیه به هم بودند و در آلبوم سوغات استفاده می‌شدند (شکل ۱۷).



شکل ۱۷. گیشاها، فلیس بیتو، منبع: <http://artblart.com> شکل ۱۸. زن ایرانی، ناشناس، منبع: مأخذ: دمندان، ۱۳۹۰

در ایران نیز تغییراتی را در رنگ عکس‌ها ایجاد می‌کردند. «رنگ عکس را به وسیله چاپ بر روی کاغذهای خاص و یا با استفاده از مواد شیمیایی تغییر می‌دادند. رنگ‌آمیزی بخشی از تصویر یا تمام سطح عکس با قلم‌مو و به‌کارگیری رنگ‌های شفاف شیمیایی و حتی رنگ‌های ارزان قیمت و در دسترس انجام می‌شد.» (دمندان، ۹۰، ۱۰۱). اما این رنگ‌آمیزی در قیاس با رنگ‌آمیزی عکس‌های یوکوهامای ژاپن بسیار ناشیانه بود. شکل دیگری که برای ارائه عکس‌ها در اواخر دوران ناصر مرسوم شد حالت کارت‌پستالی است که علاوه بر رنگ‌آمیزی «با بهره‌گیری از سنتی رایج در نقاشی مینیاتور و هنر تذهیب کتاب، از اشعاری خوشنویسی شده دور تا دور عکس شخص استفاده می‌کردند» (دمندان، ۹۰، ۱۰۱). این کارت‌پستال‌های مزین به هنر تذهیب و نقاشی گیاهی و هندسی، به کالاهایی لوکس تبدیل شدند که معمولاً برای ارائه عکس‌های پرتره در دوره ناصر به‌کار می‌رفتند (شکل ۱۸).

نتیجه‌گیری

با بررسی و تمرکز بر اسناد تصویری در بخش عکاسی استودیویی در دو کشور ایران و ژاپن می‌توان به تفکر و دیدگاه عکاسان پی برد و کلیتی را نتیجه گرفت. در واقع عکاسی در جامعه قاجار بیشتر جنبه سرگرمی داشته است و با وجود توجه ملوکانه ناصرالدین‌شاه به عکاسی و پیشرفت عکاسی ایران، هم‌زمان با عکاسی غرب و در برخی موارد، پیشروتر از دیگر نقاط جهان بوده است. اما با اسناد موجود می‌توان پی برد که عکاسان ایران به وجه تجاری این رسانه توجه بسیار کمی نشان دادند و کمتر به فروش و تجارت عکس پرداختند و این سهل‌انگاری نه تنها بر بخش عکاسی از زنان بلکه در تمام وجوه عکاسی ایران حاکم بوده است.

اما در ژاپن قرن نوزدهم همان‌گونه که عنوان شد عکاسی در همان بدو ورود با الگوبرداری از عکاسان خارجی که در ابتدا در ژاپن عکاسی را رواج دادند و استودیوهایی را نیز بر پا کرده بودند، در کنار عکاسی از مناظر شهری و روستایی جنبه فروش و تجارت عکس را کاملاً مورد توجه قرار داد. ژاپنی‌ها بر خلاف ایرانی‌ها با گام برداشتن به سوی تجدید، موجبات گسستگی فراگیر و همه‌جانبه از سنت را فراهم نکردند، از این رو توانستند عکاسی را که نشانی از مظاهر غرب و تجدید بود تغییر دهند و به‌گونه‌ای ژاپنیزه کنند. تا قبل از ورود عکاسی به ژاپن، تصاویر زنان گیشا و بازیگران کابوکی به صورت تصاویر یوکیوئه یا همان چاپ باسمه‌ای دیده می‌شود. با رواج صنعت عکاسی از عکس نیز برای انتشار و تولید این‌گونه تصاویر بهره برده شد و نقاشی یوکیوئه رونق کمتری یافت. حال عکاسان با الهام از حالاتی که در این نوع نقاشی دیده می‌شود، در ژست دادن به مدل‌هایشان بهره بردند.

عکاسان ژاپنی با توجه به بعد فروش و تجارت عکس و با پی بردن به نیاز بازار جهانی و علاقه جهانگردان و دنیای غرب به زنان و جاذبه‌های فرهنگی ژاپن، از عکاسی در جهت ترویج فرهنگ و سنت ژاپن و نیز برای فراهم کردن زمینه مناسب برای سیاست فروش عکس با تمرکز و استفاده از پتانسیل کشش زنان به خصوص زنان شرقی در نزد جهانیان استفاده کردند. این‌گونه تصاویر در بخش عکاسی توریستی جای گرفته و وسعت بسیار زیادی دارد. با وجود کمک این عکاس‌ها به ترویج فرهنگ ژاپنی باز هم هدف عکاسان در جلب توجه غربیان به سوی نگاه جنسی به زنان ژاپنی در جهت فروش عکس است.

از سویی دیگر زنان در تصاویر عکاسان ایرانی بیشتر به صورت یادگاری و خانوادگی با پزهایی در ابتدا خشک ثبت شده‌اند. البته تصاویر زنان ناصرالدین‌شاه به‌خاطر تأثیرپذیری ناصرالدین‌شاه از غرب با حالت‌هایی گستاخ و حتی برهنه دیده می‌شوند. در بخش دیگری از این آرشیو با عکس‌های زنان قبایل مختلف روبه‌رو هستیم که بیشتر با هدف مردم‌نگاری به ثبت رسیده‌اند. اما در تمام این تصاویر به جنبه تجارت و فروش توجهی نشده است این وجه تنها در کار معدود عکاسانی به چشم می‌خورد که به‌علت دلایل ذکر شده حجم کاری این عکاسان در این بخش محدود بوده در حدی که این تصاویر قابل بررسی نیستند.

با استناد به تمام دلایل ذکر شده با وجود ورود عکاسی در دو کشور با اختلاف زمانی کم، در ژاپن شاهد به تصویر کشیدن زنان در ابعاد بسیار وسیع‌تری در قیاس با عکس‌های زنان ایرانی هستیم. باید توجه داشت که عکاسی ژاپن هدفمند و بسیار منسجم به راه خود ادامه داد، در حالی که سیر تحولی و تکاملی عکاسی ایران، پویا و ساختارمند نبوده و محصور شدن عکاسی توسط دربار یکی از نقاط ضعف عکاسی ایران است که در ناکامی و روند کند همگانی‌شدن و گسترش

آن نقش حیاتی ایفاء کرده است.

در پایان باید گفت هجوم سهمگین مدرنیته و مظاهر غرب به دنیای شرق که ایران و ژاپن را شامل می‌شد دو نتیجه بسیار متفاوت در برداشت. فرهنگ ژاپن در دوره میجی با شناخت و تحلیل غرب و عکاسی آن، در برداشت خود از این میراث، آن را از صافی شخصیت و فکر انتخابی و انتقادی خود گذراند و با روحیه و ساختارهای فرهنگی خود تطبیق داد و عاقبت از آن عنصری مختص خود بیرون آورد که همانا عکاسی از نوع ژاپنی است، اما هنرمند ایرانی پس از دوره قاجار نه فقط در عکاسی بلکه در برخی هنرهای دیگر نیز تنها به تقلیدی سطحی و بی دخل و تصرف از غرب اکتفا کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Yale university press
۲. M Fraser Karen
۳. Albert holtz
۴. Ernest holster
۵. Richard Maddox
۶. dry-plate
۷. Ukiyo
۸. Felice Beato
۹. Baron Von Stillfried
۱۰. Kusakobe Kimbei
۱۱. Kozabura Tamamura
۱۲. Adolpho Fasari
۱۳. Uchida Kuichi
۱۴. Shima Kakoku

فهرست منابع

- استاین، دانا (۱۳۶۸) *سرآغاز عکاسی در ایران*، مترجم ابراهیم‌هاشمی، اسپرک، تهران.
- دمندان، پریسا (۱۳۸۲) *هزار جلوه زندگی تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری*، به کوشش فریبا فرزام، مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، تهران.
- دمندان، پریسا (۱۳۹۰) *چهره‌های اصفهان سیر تحول پرتره‌نگار در اصفهان*، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۸) *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- زارع خلیلی، عباس (۱۳۸۶) «نگاه ایرانی»، عکس ایرانی بررسی «زمینه» در عکس‌های دوره قاجار، *گلستان هنر*، ش ۹، صص ۶۸-۷۳.
- سمسار، محمدحسن و سراییان، فاطمه (۱۳۹۰) *کاخ گلستان فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار*، آبان، تهران.
- شیخ، رضا (۱۳۷۸) «افول تمثال همایونی»، *تاریخ معاصر ایران*، ش ۱۰، صص ۳۲۱-۳۲۲.
- صافی گلپایگانی، قاسم (۱۳۷۴) *عکس‌های قدیمی ایران*، دانشگاه تهران، تهران.
- طاعی، پروین (۱۳۸۷) «بررسی نقش زنان در عکاسی دوره قاجار»، *بیناب*، ش ۱۲، صص ۱۸۱-۱۶۴.
- طالب‌زاده، خسرو (۱۳۸۵) *روزی روزگاری ایران ۱۳۰۵-۱۲۷۵*، موسسه مطالعات تاریخ ایران و موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
- طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۷) *ناصرالدین‌شاه عکاس*، تاریخ ایران، تهران.
- محمدی نامقی، خدیجه (۱۳۸۶) «بازنمایی زنان در عکس‌های اواخر قرن نوزدهم میلادی در ایران»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، به راهنمایی محمدحسن سمسار، دانشگاه هنر.

- موسوی، قاسم (۱۳۸۸) «نگاهی بر سیر تاریخی حجاب زنان در فرهنگ ایران»، فرهنگ، ش ۷۰، صص ۳۱۷-۲۹۵.

- Bennett, Terry (2006) *Photography in Japan*, Tuttle.
- Fraser, Karen M. (2011) *Photography and Japan*, Reaktion Books.
- Giriffis, William Elliot (1877) *The Mikado's Empire*, harper & Brothers.
- Tsutsui, William. M, ed.(2009) *A Companion to Japanese History (Blackwell Companions to World History)*, Blackwell, London and New York.
- Tucker, Anne. W, Dana Friis-Hansen, Kaneko Ryuichi, and Takeba Joe (2003) *The History of Japanese Photography*, Yale University Press, Londen and New Haven.- Hockley, Allen (2010) http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/gt_japan_people/ga1_essay01.html.
- [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baron_Raimund_von_Stillfried_und_Rathenitz_\(1839-1911\)_-_Girl_playing_on_gekin_-_n._1007.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baron_Raimund_von_Stillfried_und_Rathenitz_(1839-1911)_-_Girl_playing_on_gekin_-_n._1007.jpg)
- http://sirismm.si.edu/siris/top_images/sack.top.06_2009.htm
- <http://www.baxleystamps.com/litho/tama/view3.shtml>
- http://retro-vintage-photography.blogspot.com/2012_06_01_archive.html
- <http://soko-barefoot.blogspot.co.uk/2011/07/kimbei-kusakabe.html>
- <http://artblart.com/tag/timelines-photography-and-time/>