از مستند اجتماعی تا مستند شهری
(بررسی تطبیقی بین آثار چند عکاس اروپایی که از ایران نیمه قرن 19 تا نیمه قرن20 عکاسی کرده‌اند)

دکترمحمد ستاری[1]*

[1] دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: 98/2/25، تاریخ پذیرش نهایی: 98/3/22)

چکیده

در این مقاله، گرایش«عکاسان مستند اجتماعی»با ملیت‌های مختلف اروپایی(روسیه، انگلستان، هلند، آلمان و...) در بازه زمانی نیمهٔ قرن 19 تا نیمهٔ قرن20 با رویکردی بسترگرایانه به منظور تحلیل نگرش عکاسان مزبور که در پرشیا(ایران کنونی)عکاسی کرده‌اند، دستمایه تحقیق و بررسی قرار گرفته است. هدف اصلی این پژوهش، به دست آوردن«نگرش» هرکدام از عکاسان مزبور در محدودهٔ زمانی مورد نظر و همچنین تعیین تفاوت‌ها و تشابهات آنان در نگرش‌های بازیابی شده بوده است. در مورد هر عکاسی ابتدا زندگی‌نامه کاری او آورده و سپس به تحلیل نگرش وی پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نگرش عکاسان منتخب که ماحصل کار آنان است در تولید و مصرف هم خوانی ندارند. عکاسان مورد بررسی بر سوژه‌های انسانی خویش در سرزمین ایران اعمال قدرت و سلطه گری داشته‌اند. داعیه اصلاح‌طلبی که وجه بارز و مشخص عکس‌های مستند اجتماعی قلمداد می‌شود فقط در رویه و سطح ظاهری آثار نمود دارد و به فرجام عملی نرسیده است و عمدتاً جلوه‌های جستجوگری وجهان گردی در کارهایشان بارز و شاخص می‌باشد. کارکردِ اسنادی و بایگانی که سرنوشت محتوم عکس‌های آرشیو شده در بایگانی‌هاست، از خلال آثار آنها قابل دریافت است. سویهٔ چرخش از عکاسی«مستند اجتماعی» به سمت عکاسی«مستند شهری» وجه تمایز مشخص دیگری است که این تحقیق آن را هویدا و آشکار می‌کند.

واژگان کلیدی

عکاسی مستند اجتماعی، پرشیا(ایران)، آلبرت هوتس، الکساندر ایاس، جورج استیونس، لارنس لاکهارت، فریا استارک، اینگه مورات

* نویسنده مسئول، تلفن: 0912-143-9661 ؛ پُست الکترونیک: Sattari@ut.ac.ir

مقدمه

حدود سال 1841، عکاسی سفری آغاز شد، اما عکاسان نه تنها از مکان‌های مهم عکاسی کردند، بلکه زیبایی را در چیزهای معمولی که دیگران بی‌اعتنا از کنار آنها می‌گذشتند، یافتند. نوعی قهرمانی‌دیدن بنا شد که به فرد اجازه می‌داد تا نگاه یگانه خود را ابراز کند. رفتن به دوردست‌ها برای گرفتن یک عکس، حتی از سوژه‌ای معمولی، چیزی بود که از عکاس قهرمان انتظار می‌رفت انجام دهد(لاگریج، 1391: 99).

آنچه زیر عنوان« عکاسی مستند اجتماعی» قابل گنجاندن می‌باشد چیزی جز آثار به وجود آمده از عکاسانی با تعهد نسبی به پدیده‌های بشری اطراف خود چه به صورت:

الف) شیفتگی نسبت به بشریت و

ب) قالبی اعتراضی و اصلاح‌طلبانه نبوده است.

«عکاسی مستند اجتماعی» عمدتاً متناظر با دغدغه‌های شخصی عکاس و البته وجود سوژه بیرون شکل می‌گیرد(جابری، 1394: 28).

لیز ولز نظریه‌پرداز عکاسی معتقد است مستندنگاری را یک شکل، ژانر، سنت، سبک، جنبش و یا نوعی فعالیت نامیده‌اند و می‌افزاید کوشش برای ارائه تعریفی واحد از این واژه بی‌فایده است... برخی از عکاسان سدهٔ نوزدهم آثارشان را«سند» می‌دانند اما بسیاری دیگر خودشان خبر نداشتند که عکاس مستندنگار هستند و از قول سالمن- گودو یادآور می‌شود که تقریباً همهٔ عکاسی سده نوزدهم ذیل آنچه بعدها« عکاسی مستند» نامیده شد جای می‌گیرد(ولز، 1390: 91).

اما اگر بیش‌تر عکس‌ها نوعی از عکاسی مستند هستند چگونه می‌توان آنها را از یکدیگر تفکیک کرد؟ مورخان و منتقدان بارها توجهات را به دشواری تعریف عکاسی مستند جلب کرده و یادآور شده‌اند که نمی‌توان سبک یا اسلوبی واحد و یا مجموعه‌ای یکه از تکنیک‌ها را به این نوع عکاسی نسبت داد و راه حل برای این معضل یا مسأله را آن دانسته‌اند که عکاسی مستند را برحسب ارتباط آن با انواع معینی از پژوهش‌های اجتماعی تعریف کنند(همان).

از دیگر سبک‌های نزدیک به«عکاسی مستند اجتماعی» می‌توان از «عکاسی قوم‌نگارانه» نام برد که عمدتاً متناظر با ثبت‌کردن مردم در وضعیت‌هایی متزلزل یا پرمخاطره است اما به قصد ثبت سنت‌ها، پوشاک یا شرایط زندگی که روی به فراموشی می‌نهند(جابری، 1394: 30).

عکاسی مستند از بسیاری جهات بر تاریخ عکاسی قرن بیستم نیز تسلط داشته و بسیاری از عکاسان بزرگ در قرن مزبور با این ژانر مرتبط بوده‌اند(کلارک، 1393: 209).

صحبت بیشتر راجع به عکای مستند، خواه در شکل مطلق یا نسبی آن، به معنای شتافتن به سوی باتلاقی از تضادها، آشفتگی‌ها و ابهامات است(همان، 239). بنابراین در مقدمه به همین مختصر بسنده می‌کنیم.

چهارچوب نظری پژوهش

الف) در این پژوهش عکاسانی مطرح شده‌اند که علاوه بر عملکرد آنان در سبک مستند اجتماعی از منظری دیگر نیز حائز اهمیت باشند و آن اینکه نام و آثار برخی از آنان برای اولین‌بار در یک مقاله علمی پژوهشی در ایران مطرح می‌شود.

در انتخاب و گزینش عکاسان مورد بررسی در این مقاله، صرف نظر از دو ویژگی یاد شده(که بایستی همگی در ژانر مستند اجتماعی فعال باشند و آثارشان تاکنون در ایران مطرح نشده یا کمتر شناخته شده باشند) پای علاقهٔ شخصی مؤلف مقاله نیز در میان بوده است. البته باید توجه داشت که سونتاگ می‌گوید: «در حالی که هر بیننده‌ای، کار عکاس خاصی را به دیگری ترجیح می‌دهد، ذات عکاسی به گونه‌ای است که کسی ملزم نیست حتماً انتخاب کند و این ترجیح‌دادن‌ها صرفاً نوعی واکنش است. شاید سلیقه در عکاسی الزاماً آسان‌گیر و بی‌دروپیکر باشد» (لاگریج، 1391: 125)؛

ب) لزوم در نظرداشتن بستر زمانی و شرایط اجتماعی خاص و تقریباً یکسان؛

ج) بسترگرایی؛ این پژوهش با توجه به ماهیت عکاسی« مستند اجتماعی» و انتظار از آن، رویکردی بسترگرایانه را در مقابل رویکرد زیبایی‌گرانه مدنظر قرار می‌دهد.

روش پژوهش

1. در ابتدای امر با توجه به ژانر«عکاسی مستند اجتماعی» عکاسان مورد نظر در منابع در دسترس در محدودهٔ زمانی نزدیک به هم در قرون 19 و 20 انتخاب شدند.

2. عکاسان موردنظر از جغرافیای نسبتاً متنوع اروپایی (روسیه، آلمان، انگلستان، هلند و...) گزینش شدند. ضمناً چون کشور انگلستان خاستگاه اصلی و عمده گرایش مستند اجتماعی است به عکاسان بیشتری از این جغرافیا پرداخته شد.

3. در این مقاله با توجه به بسترگرایانه‌بودن رویکردمؤلف مقاله، عکس تنها به مثابهٔ یکی از خروجی‌های فعالیت اجتماعی عکاسان محسوب شده تحلیل آثار و درونیات آنها در این بحث مهم قلمداد نمی‌شود.

4. در مورد هر عکاس ابتدا به زندگی‌نامه کاری وی نظر افکندیم

تا نکات احتمالی مورد نیاز برای تحلیل نگرش او را همچون طبقهٔ اجتماعی که عکاس به آن تعلق دارد، پی‌جوییم.

5. تفاوت‌ها و تشابهات عکاسان نامبرده در ظرف نگرش‌های دسته‌بندی شده برایشان ارزیابی می‌شود.

روش تحقیق

روش تحقیق مورد استفاده در این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی است.

جامعه پژوهش

جامعهٔ آماری عبارت است از کلیهٔ عناصر و افرادی که در یک مقیاس جغرافیایی مشخص دارای یک یا چندصفت باشند(جابری، 1394: 77) به نقل از حافظ‌نیا؛ بنابراین در تحقیق حاضر نقطهٔ مشترک بین عکاسان مورد بررسی؛ مطالعه گرایش «مستند اجتماعی» و در بازه‌های زمانی تقریباً دوبه‌دو متناظر میان عکاسان و پشت سرهم بوده‌است.

متغیرهای پژوهش

تنها متغیر اصلی این پژوهش، نگرش عکاسان مورد بحث است که آن هم یک مفهوم کیفی و غیرقابل اندازه‌گیری است؛ بدین‌ترتیب برای دستیابی به نگرش عکاسان مورد تحلیل، بیش از هر چیز به رفتار آنان که در تاریخ ثبت و ضبط گردیده است متکی خواهیم بود. مواردی چون یادداشت‌ها و آثار عکاسی آنان در واقع رفتارهای بروزیافته‌ای هستند که در جهت نیل به نگرش عکاس مورد توجه خواهند بود.

ضمناً توضیح این نکته ضروری است که آثار تمامی عکاسان مورد بحث در این مقاله همگی سیاه و سفید هستند.

آلبرت هوتس[1](1930- 1855)

زندگی‌نامه آلبرت هوتس، دوران فعالیت عکاسی در ایران از 1890 تا 1891

آلبرت هوتس در 22 ژانویه سال 1855 در یک خانواده اهل صنعت در روتردام هلند به دنیا آمد. پدر او شریک یک کارگاه بزرگ ریخته گری در شهر لاهه بود.

در 1874 پدر هوتس برای ارتباط بازرگانی با ایران شرکتی تأسیس کرد. این شرکت جزو ائتلاف شرکت‌های بزرگ هلندی برای روابط تجاری با ایران بود که به وسیله کنسول اعظم هلند در بوشهر تأسیس شده بود. کنسول نامبرده در ایران، اعتقاد داشت که هلند نباید فرصت تجاری را که توسط ملیت‌های دیگر در ایران ربوده می‌شد از دست بدهد.

در همین سال و در قرن نوزدهم بود که آلبرت هوتس برای فعالیت‌های بازرگانی و اقتصادی به نمایندگی از سوی شرکت پدرش به ایران سفر کرد. او بیش از یک سال در ایران ماند و به خاطر مرگ پدر در 1875 به اجبار به هلند بازگشت. سپس یک سال بعد دوباره به ایران سفرکرد و دو دفتر برای شرکت بازرگانی‌اش در شهرهای بصره و اصفهان دایر کرد. این دفاتر پس از دفترهای شهرهای بوشهر، شیراز و سلطان‌آباد تأسیس شدند و دفتر مرکزی در لندن واقع بود. گذشته از این، وی سهامی در بانک شاهی داشت و در تجارت فرش نیز فعال بود. به علاوه او سعی می‌کرد امتیاز توسعهٔ حمل‌ونقل روی رودخانه کارون را نیز بدست آورد(عراقچیان، 1388: 114 تا 116).

هوتس در 1883 در نمایشگاه آمستردام که در مورد ایران برگزار شده بود شرکت کرد. از کتابچه راهنمایی که وی برای نمایشگاه تهیه کرد به راحتی می‌توان دریافت که او مقادیر زیادی از محصولات ایرانی و فرآورده‌های این کشور را برای عرضه در زمینهٔ صادرات در اختیار داشت؛ او پوست حیوانات تا مواد معدنی، آثار کشف شده در منطقهٔ دالکی، انواع صنایع دستی، فرش و آثار ساخته شده از برنج و البته مواد افیونی. او برای تجارت های دیگر عقاید خاصی داشت. در خلال این سال‌ها، دولت توسط شرکت هلندی «هند شرقی» یک بازرگانی انحصاری تریاک در اندونزی برقرار کرده بود. او با اندیشهٔ گسترش فعالیت‌هایش، باید نظر مساعد سفارت و کنسول هلند را برای فروش محصول تریاک در شرق دور، به عنوان مرکز فروش برای محصول تریاک ایران بدست آورد.

اشتباه بزرگ هوتس در1890 در جستجوی نفت در منطقه‌ای از جنوب ایران به نام دالکی بود. او در این جستجوها حفاری‌هایی انجام داد، اما نتایج مواد شناختی او ناموفق بود. برج حفاری او در دالکی، احتمالاً اولین سازه از نوع خود است که در ایران برپا شده و تصاویر آن در آلبوم‌های مجموعهٔ هوتس وجود دارد(همان، 115).

در خلال همین سال‌ها او عکاسی پرشور و مجموعه داری فعال شده بود که نه فقط مجموعه‌گران قیمتی از عکس‌هایی را که خود گرفته بود، به ارث گذاشت بلکه عکس‌های بسیار زیادی از عکاسانی که در ایران کار تجارتی و فروش عکس را انجام می‌دادند خریداری کرد. اغلب این عکس‌ها اکنون در لندن هستند و مجموعه هوتس در کتابخانه دانشگاه لیدن 1159 عکس را در برمی‌گیرد.

برخی عکاسان تجارت عکس را برای برآوردن نیازهای اشراف، جهانگردان و بازرگانانی چون هوتس به کارگرفتند. هوتس از جنبه‌های زیادی‌با بازرگانان زمان خودتفاوت داشت. وی‌اگرچه از تحصیلات‌دانشگاهی‌و رسمی‌برخوردار نبود، اما تعداد زیادی

کتب تاریخی دربارهٔ روابط ایران و هلند، نقشه، اطلس جغرافیایی و کارت پستال‌های گوناگون جمع‌آوری کرد که برای مطالعه راجع به ایران بسیار سودمند به شمار می‌روند.

کتابخانه شخصی هوتس بیش از ده هزار عنوان کتاب دارد که می‌تواند به عنوان یک مرجع اطلاعاتی دربارهٔ جغرافیای خاورمیانه، بخصوص ایران بشمار آید. این مجموعه اغلب از عکس‌ها و دست‌نوشته‌های هوتس تشکیل شده که پس از مستندسازی هم اکنون در کتابخانه دانشگاه لیدن قابل دستیابی است. هوتس در سال 1903 به کارهای تجاری خود در ایران پایان داد اما همچنان عاشق ایران کشور شیر و خورشید بود. او درسال1930 درگذشت.

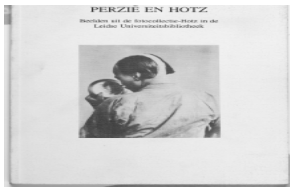
تمام این اسناد در 1935 توسط بیوه هوتس به دانشگاه مزبور اهدا شده است:
(http//:sorcrates.lidenuniv.nl443-03/09/08)

تعداد 657 عکس پلاتینوتیپ[2] کار دست خود هوتس است که بین سال‌های 1890 تا 1891 هنگام سفر او به ایران و قفقاز عکاسی شده‌اند(Ibid).

عکس‌های مربوط به ایران450 قطعه را شامل می‌شوند(Vuurman, 2013: 33). علاوه بر این 141 عکس چاپ شده بر روی کاغذ آلبومینه[3] اثر ارنست هولستر[4] که حوالی 1885 گرفته شده ونیز 176 عکس چاپ شده به همین طریق(کاغذ آلبومینه) اثر آنتوان سوریوگین[5] عکاسی‌شده در دهه 1880 در مجموعه گردآوری‌شده توسط هوتس جای دارند.
(http//:sorcrates.lidenuniv.nl443-03/09/08)

عکس‌هایی که خود هوتس از 1890 تا 1891 طی هفت ماه سفر در ایران گرفته مشتمل بر افراد، مناظر، معماری، بناهای باستانی چون تخت جمشید و پاسارگاد، کارمندانش و خانه‌هایشان، فرش‌بافی، وسایل حمل‌ونقل، راه‌ها، گذرگاه‌ها، تلگرافخانه‌ها و چاه‌های نفت است(Vuurman, 2013: 33). با توجه به زندگی و فعالیت‌های آلبرت هوتس چنین نتیجه گرفته می‌شود که وی یک تاجر و

زیرنویس و شرح عکس‌ها



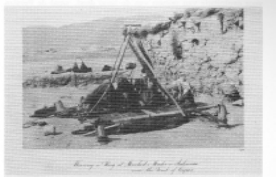
زیرنویس عکس های آلبرت هوتس، مأخذ عکس‌ها کتاب: Perzie En HotS

هوتس، در راه، از تبریز به تفلیس، ایروان (قفقاز)

هوتس، تهران. پنج مرد گدای کور

هوتس، پرسپولیس. گروهی از افراد عشیره قشقایی

هوتس، جزیره خارک. جماعتی از افراد بومی (ناخدا، قایق ران، ماهی گیر)



هوتس، گلیم بافی در مشهد مادر سلیمان [مشهد مرغاب] در حوالی مقبره کوروش، اطراف شیراز

هوتس، مسافرت با کالسکه از تبریز به جلفا در حوالی مرند عکاسی شده

مجموعه‌دار بوده است. در مجموعه عکس‌های هوتس 25 عکس پلاتینوتیپ است که بنا به گفتهٔ جان تامسون[6] به وسیله خود هوتس گرفته و چاپ شده است. به اعتقاد کورین فورمان با بررسی عکس‌های هوتس ممکن است به این نتیجه برسیم که وی توجه خاصی به طبیعت، فرهنگ و جامعه شیراز داشته است. عکس‌های او علاوه بر نشان‌دادن چشم‌اندازی از شهر شیراز و باغ‌های اطراف آن، راه‌ها، گذرگاه‌ها و ورودی‌های شهر و شامل عکس‌هایی از مقبره‌های حافظ و سعدی، باغات و خانه‌های اروپایی‌های ساکن شیراز، معماری کاخ‌ها، دفاتر تلگراف و کاروانسراهاست. این عکس‌ها همچنین به دلیل تنوع و تعداد زیادی که دارند می‌توانند مستندنگاری شیراز محسوب شوند(Vuurman, 2013: 35).

از مکاتبات هوتس چنین برمی‌آید که از وی درباره مسائل مختلف ایران نظرخواهی و مشورت می‌شده و این امر احتمالاً این مسأله را تأیید می‌کند که در اروپا از هوتس به عنوان یک خبره در مسائل ایران یاد می‌شده است(Ibid, 33).

کورین فورمان معتقد است هوتس به موضوعاتی که به بازرگانی و یا روابط دیپلماتیک مربوط می‌شد توجه ویژه‌ای داشته است. وی به حوادث سیاسی علاقه نشان می‌داده زیرا این حوادث برکار بازرگانی و وضعیت دیپلماتیک وی می‌توانسته مستقیماً تأثیرگذار باشد. هوتس به آن بخش از فرهنگ ایران که با فرهنگ اروپا در تضاد بود علاقه نشان می‌داد، در حالی که به صورت پیش‌فرض اندیشه‌هایش متأثر از علوم در حال ظهور انسان‌شناسی و نژادشناسی آن زمان است، اما نگاه شرق‌شناسانه عمیقی در مجموعه عکس‌هایش یافت نمی‌شود. از موضوعات عکس‌هایش و نیز کارت پستال‌هایی که جمع‌آوری می‌کرد می‌توان نگاه خاص وی به فرهنگ و جامعه ایران را دریافت؛ آنها چشم‌انداز یک بازرگان و ذهنیت اقتصادی وی را نسبت به ایران نشان می‌دهند. در واقع وی به دنبال جنبه‌های دارای پتانسیل تجاری، ظرفیت بازرگانی بود و با این ذهنیت عکس‌هایش

را می‌گرفت تا این ظرفیت‌های اقتصادی را به خاطر سپرده و حرفه‌اش در ایران را تبلیغ کند. در این میان هوتس از عکس‌ها به عنوان تبلیغات سیاسی برای بهبود روابط دیپلماتیک و بازرگانی استفاده می‌کرد(Ibid,47).

الکساندر آیاس[7] **(1914- 1869)**

زندگی‌نامهٔ الکساندر ایاس، دوران فعالیت عکاسی در ایران از 1901 تا 1914

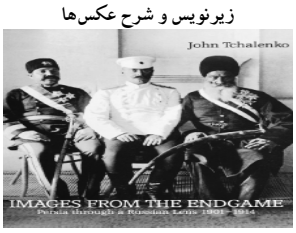
الکساندر ایاس در 27 سپتامبر 1869 در لویسا[8] شهری در سواحل خلیج فنلاند (بین هلسینکی و سن‌پطرزبورگ) به دنیا آمد. پدرش خیاط بود اما هیچ گونه اطلاعاتی در مورد مادرش جوانا در دسترس نیست. در سن چهارده سالگی به دانشکده افسری فرستاده و در 1891 با درجه ستوانی از آنجا فارغ التحصیل شد.

الکساندر ایاس که به عنوان افسر ارتش تزار روسیه در هنگ مستقر در لیتوانی خدمت می‌کرد در سال 1901 به ایران آمد و در تربت حیدریه شهر کوچکی در شمال شرقی ایران نزدیک مرز افغانستان مستقر شد. وی سرپرست واحد قرنطینه بهداری بود و با استقرار در تربیت حیدریه باید جلوی تردد افراد ناقل بیماری خیارک طاعونی را که نشانه‌های آن وجود دمل در کشاله ران و زیر بغل افراد مبتلا بود، می‌گرفت. بیماری می‌توانست از طریق کاروان‌های تجاری که از هند و از طریق خاک ایران به روسیه می‌رفتند در کشور تزار شیوع یابد. اما انگلیسی‌ها می‌پنداشتند او برای جاسوسی و گردآوری اطلاعات در پوشش افسر قرنطینه درآن بخش از ایران حضور دارد.

ایاس با خود چندین دستگاه دوربین عکاسی آورده بود از جمله شاخص‌ترین آنها یکدستگاه دوربین پانوارامای شماره چهار کداک[9]. ایاس به هنگام ترک روسیه در زمینه زبان‌های سوئدی، روسی، فرانسوی و انگلیسی مهارت تام داشت. در سال 1895 دوره سه ساله‌ای را در واحد زبان‌های شرقی وابسته به وزارت امور خارجه در سن پطرزبورگ گذراند(Tchalenko, 2006: 27-29).

در آنجا ایاس به دو زبان فارسی و افغانی تسلط

زیرنویس و شرح عکس‌ها



زیرنویس عکس‌های الکساندر ایاس، مأخذ: عکس‌های کتاب End Game

ایاس، شتر کاروان در بازار تربت حیدریه، 11- 1901

ایاس، پل رودخانه آجی‌چای، تبریز، احتمالاً 1912

ایاس، سلیمان آقا، حمزه آقا مماش و پسرش، حوالی 1912 تا 1913

ایاس، روستایی در حوالی نقده، حدود 1912 در حالت برفی

ایاس، گروهی شکارچی با بازهای شکاری در حوالی نقده، حدود 1912

ایاس،6 آگوست 1913، کلشین، سنگ نوشته دو زبانه ،آسوری/مالدیکی

کامل پیدا کرد و نه‌تنها می‌توانست به زبان فارسی صحبت کند بلکه در نگارش این زبان نیز تبحر داشت.

در سال‌های آتی اقامت در ایران، ایاس توانست زبان کردی کرمانجی را نیز فراگیرد.

در هنگام فارغ‌التحصیلی درجه سروانی را احراز کرد و در جولای سال 1898 به ستاد هنگ فرماندهی در عشق‌آباد فرستاده شد که جزو لشکر ارتش ترکستان محسوب می‌شد.

بعد از دهه 1800 میلادی گسترش جنوب خاور شرق روسیه در ترکستان و آسیای مرکزی به مناطق شمالی ایران و افغانستان رسیده بود. در پاییز سال1900 ایاس طی مأموریتی به پامیر اعزام شد تا گذرگاه‌های کوهستان‌ها را در هند و افغانستان بررسی کند. تبحر او به زبان فارسی عامل مهمی در انتخاب وی برای این مأموریت بود. تنها اطلاعاتی که در مورد سفرش داریم از روی کارت پستالی است که از مکانی حوالی شمال‌شرقی افغانستان(فرغانه) به خواهرش آدله در 10 نوامبر 1900 فرستاده است. شاید در یکی از همین سفرها ایاس مشهورترین عکس‌هایش را گرفت. چهار کودک ترکمن در نزدیکی تاشکند در مقابل چادرهای یورت ایستاده‌اند. مغول‌ها و صحرانشینان ترک از چادرهای مدور استفاده می‌کرده‌اند.

عکس‌ها حالتی واضح و صریح دارند و به نحو مطلوبی کادر بندی شده اند، اما اثری از صحنه‌پردازی در آنها دیده نمی‌شود. کودکان به سادگی عکاس را با نگاهشان دنبال می‌کنند.

ابعاد تصویر 3/5 × 2/5 اینچ(سانتی‌متر 8/2 ×5/7) است و می‌توان حدس زد که وی از دوربین کداک کوچک تاشوی شماره یک[10] که در 1897 به بازار آمد استفاده می‌کرده است. ایاس در طول سفرش از مردم و اماکن زیادی به طریقه اسنپ شات(فی‌البداهه) عکاسی نموده(همان، 29).

در سال 1912 ایاس به ساوجبلاغ، شهری کردنشین در جنوب دریاچه ارومیه در شمال غربی ایران در نزدیکی مرز با ترکیه منتقل شد. در طول اقامت خود در ایران نیز وی مکان‌ها، مردم

و حوادثی را که با آنها مواجه می‌شد با عکس‌هایی قابل توجه به تصویر می‌کشید. این عکس‌ها از این منظر قابل توجه‌اند که آخرین رقابت‌های میان روسیه و انگلستان برای سلطه بر آسیای مرکزی را باز می‌نمایانند. تصاویر منحصربه‌فردی که تاکنون ناشناخته مانده بودند.

ایاس از طریق استفاده هوشمند از عنصر آب در ترکیب‌بندی‌های خشن و انعکاس مواج و با به تصویرکشیدن اجسام کوچکی در پهنهٔ وسیع صحرا و کوهستان، چشم‌اندازهای بی‌بدیل و فراموش‌نشدنی از فصول تابستان و زمستان را خلق کرد. پرتره هایی از افراد خانواده رهبران کُرد که او سال‌های آخر عمرش را در میانشان سپری کرد و یا گروه‌هایی که وی به طور اتفاقی در مسیر خود ملاقات می‌نمود، نشان‌دهنده ارتباط عمیق او با زندگی ایرانیان است.

نکته بسیار جذاب در مورد عکس‌های ایاس این است که آنها حامل احساسی مستندگونه و واقعی هستند.

در11آگوست1913 الکساندر ایاس،کنسول تزار در پرشیا عکسی از محمدامین آقا پیران، رهبر طایفه کرد پیران گرفت. در این عکس او در جلو گروهی از جنگجویان کرد – با نگاه خشم‌آلود- از طایفه دیگر در کنار بیاز پاشا منگور نشسته است.

عکاس بدین‌گونه توانسته موفقیت خود را در آشتی‌دادن بین این دو طایفه نشان دهد(Ibid, book cover).

پانزده ماه بعد در 29 دسامبر 1914 الکساندر ایاس توسط گروهی از سربازان ترک – کُردی که به ساوجبلاغ یورش برده بودند به قتل رسید و سرش از تن جدا شد. با به وقوع پیوستن یکسری اتفاقات غیرمنتظره، نگاتیوهای این تصاویر با کشته‌شدن یک افسر ترک توسط روس‌ها در جنگ جهانی اول نزدیک تبریز در ژانویه سال 1915 پیدا شد(Tchalenko, 2006: 25).

عکس‌های ایاس نشان از هوشمندی،دقت و ظرافت یک عکاس هنرمند و حرفه‌ای دارد. هرچند او نظامی بود و عکاسی‌حرفه‌اش محسوب نمی‌شد اما به عنوان عکاسی طراز اول محسوب می‌شود و آثارش نشان از دستیابی وی به سبکی شخصی است. در آثار او منظره‌پردازی‌های بدیع، نگاه جستجوگرانه و جهانگردی به وضوح دیده می‌شود.

ایاس، پهن چهارپایان که در آفتاب قرار داده شده تا خشک شود به جهت سوخت در ماه‌های سرد زمستانی، شیخان، 1913

ایاس، دوتن از سران طوایف کرد پس از مصالحه نشسته در مقابل ردیفی از جنگجویان خویش

ایاس، اشنو [اشنویه فعلی] در آذربایجان غربی، 1914

ایاس، اردوی یکی از سران کرد نزدیک چیانه، 1914

ایاس، ساوجبلاغ، زمستان 1913 تا 1914 [دو زن کنار رودخانه]

ایاس، ساوجبلاغ، [چهار کرد کنار رودخانه]، زمستان 1913 تا 1914

ایاس، ساوجبلاغ[دو نفر با کوزه کناررودخانه]، 1913 تا 1914

جورج استیونس[11](1967- 1880)

زندگی‌نامهٔ جورج استیونس، دوران فعالیت عکاسی در ایران از 1905تا 195

استیونس در سال1905 به ایران آمد تا در تجارت فرش با عمویش همکاری نماید. از این زمان به بعد، چندین سال برای شرکت بافندگان فرش‌های مشرق زمین کار کرد. پس از آن به هند رفت و تا زمان بازنشستگی در این کشور ماند(ادیسون، 2003: 6).

زمانی که برای اولین بار به ایران آمد، شرکت زایگلر[12]فعالیت‌های خود را در زمینهٔ تجارت فش آغاز کرده و فرش‌های مرغوب ایرانی را به بازارهای اروپایی صادر می‌کرد. این شرکت از محل اصلی استقرار خود در سلطان‌آباد(اراک) بر کار بافندگان روستاهای اطراف نظارت داشته برای بافت فرش سفارشی، پشم و الیاف رنگ شده با کیفیت مورد نظر ومطلوب در اختیار آنها قرار می‌داد(همان).

به نظر می‌رسد شرکت استیونس و عمویش، شیوهٔ کار خود را از صاحبکاران قبلی شان نمونه برداری کرده باشد. برهمین اساس اولین مسئولیت استیونس برقراری ارتباط با 40 روستا در جلگهٔ ارومیه در نزدیکی تبریز بود تا شبکه‌ای مشابه با آنچه که شرکت زایگلر در اراک تشکیل داده بود، از بافندگان محلی به وجود آورد.

استیونس در بقیهٔ مدت زمان اقامتش در ایران نیز در کار تولید فرش در کارگاه‌های روستایی سراسر کشور فعالیت نمود تا بتواند شبکه‌ای از تولید را در مناطقی که قطب فرش‌بافی ایران به شمار می‌رفتند، تشکیل

زیرنویس و شرح عکس‌ها

زیرنویس عکس‌های جورج استیونس: مأخذ عکس های کتاب: جورج استیونس

استیونس، کرمان، مشتاقیه، [ساختمان و مسجد به همراه دو زن با چادر]

استیونس، [کالسکه چهار اسبه و تک درخت]

استیونس، تعدادی زن و بچه بیرون منزل

استیونس، گروهی سوار نزدیک اراک، سلطان آباد و برج و باروی خشتی

استیونس، چوپار، شیرخوردن بره و تماشای مردم، ستون های گلی نگه دارنده تاک در پشت زمینه

استیونس، سریزد، دژ قدیمی با دروازه، دیوارهای کنگره‌دار، برج‌ها و سقف گنبدی‌شکل که اکنون روستائیان محصولات کشاورزی را در آنجا انبار می کنند.

دهد.

استیونس در سال 1980 به همراه همسرش سوار بر کالسکه‌ای که به اسب بسته شده بود، از رشت به سمت کرمان عزیمت نمود و تا 1912 در این شهر ماندگار شد. دو فرزند استیونس در کرمان به دنیا آمدند.

در ماه مارس 1912 استیونس به همراه همسر و فرزندان کوچک خویش کرمان را به سوی اروپا ترک کردند. در یادداشت‌های برجای مانده از او چنین آمده که هر دو مسیر کرمان تا بندرعباس و کرمان تا تهران به سبب وجود غارتگران و راهزنان بسیار ناامن است. بنابراین مجبور شده‌اند از طریق مشهد به روسیه رفته در آنجا با گذشتن از دریای خزر، خود را به باکو برسانند. این مسیر علاوه بر آنکه طولانی‌تر بوده ، برخلاف دو مسیر دیگر که در امتداد خطوط تلگراف قرار داشتند، امکان دسترسی به تلگراف و تلگرافخانه را نیز نداشت و همین امر باعث می‌شد تا در مواقع ضروری نتوان درخواست کمک نمود.

در زمان حرکت استیونس وخانواده، تهدیدی جدی برای ناامنی مسیر وجود نداشت، اما با این حال کنسولگری انگلیس نیروی مسلحی را مشتمل بر 120 نفر مأمور محافظت آنها نمود. فرمانده این گروه عباس‌خان نام داشت و بنابه گفتهٔ استیونس، مصداق کاملی از شهامت و تدبیر بود و تعدادی از افراد خود را پیشاپیش کاروان اصلی و برای حصول اطمینان از امنیت راه گسیل داشت.

کمی بعد در همان سال و پس از اقامتی کوتاه در اروپا، استیونس به همراه همسر و فرزندان دوباره به ایران بازگشتند و احتمالاً برای این سفر از اولین خودروی خود که یک پانهارد[14] بود استفاده کردند. از این تاریخ به بعد تا سال 1918 استیونس بیشتر اوقات خود را در توابع تهران، همدان، اراک و اصفهان گذراند.

استیونس در 1929 دوباره ایران را برای بازگشت به اروپا از طریق هند که بعدها در آنجا مشغول به کار شد ترک نمود. در دوران بازنشستگی به جنوب فرانسه برگشت و تا زمان مرگش در سال 1967 در این کشور اقامت داشت(همان).

از دید کورین فورمان جورج استیونس‌نیز همانند آلبرت هوتس که هر دو در کار و شغل خریدوفروش فرش بودند، به موضوعاتی برای عکاسی مستند، از خود علاقه نشان می دادند که مربوط به کار و پیرامون حرفه‌شان در ایران بود.

عکس‌هایی که استیونس از شهرهایی چون رشت، اراک، حسن‌آباد، اصفهان، قم، نائین، یزد و کرمان گرفته حاکی از این رویکرد وی قلمداد می‌شوند(Vuurman, 2013: 41).

لارنس لاکهارت[15](1975- 1890)

زندگی‌نامهٔ لارنس لاکهارت، دوران فعالیت عکاسی در ایران از 1926 تا دهه 1950

لارنس لاکهارت در سال 1890 در لندن به دنیا آمد و سال‌های اول زندگی‌اش را به علت اشتغال پدرش در صنایع معادن آن کشور، در آفریقای جنوبی گذراند. هنگام بازگشت به انگلستان در سن هفده سالگی، لاکهارت در دبیرستان دچار رماتیسم شد و به این دلیل زمستان را در مصر گذراند. این سفر اولین برخورد او با خاورمیانه بود، همانطور که بعدها در شرح زندگی نوشت: «اثری که آن کشور بر من داشت خارق‌العاده بود. شروع به یادگرفتن زبان عربی کردم و تا حد کمی می‌توانستم به آن زبان بخوانم، بنویسم و صحبت کنم»(بمبرک و ملویل، 2002: 5).

با این وجود، هنگامی که لاکهارت برای ادامه تحصیل در سال 1910 به دانشگاه کمبریج رفت، هدفش تحصیل رشتهٔ تاریخ در کالج پمبروک[16] بود. در این کالج بود که لاکهارت به شدت تحت تأثیر پیشگام رشتهٔ ایران‌شناسی یعنی ادوارد براون[17] که از اساتید پمبروک بود قرار گرفت و پس از اتمام دورهٔ لیسانس تاریخ در سال 1913 به مدت دو سال به تحصیل در کیمبریج ادامه داد و به مطالعه فارسی و عربی پرداخت. تحت نظر «آموزگاران شگفت‌آور

سه‌گانه» یعنی براون، نیکلسون[18] و بوآن[19]، لاکهارت در رشتهٔ زبان‌های شرقی به بالاترین رتبه دانشگاه نایل شد. او «استعداد فوق‌العاده براون در ایجاد علاقه در موضوعاتی که تدریس می‌کرد» را علت عمده موفقیت تحصیلی خودش می‌دانست (همان).

در عرض جنگ جهانی اول، لاکهارت به علت صدمهٔ شدیدی که به یکی از زانوهایش وارد شده بود، از خدمت نظامی معاف شد و در عوض با کاری در وزارت خارجه خود را راضی کرد. گرچه لاکهارت امیدوار بود بتواند از زبان‌های فارسی و عربی در شغلش استفاده کند. کار او «تماماً دربارهٔ مسائل مربوط به تحریم» بود.

بعد از جنگ جهانی اول، لاکهارت موفق به ادامه کارش در وزارت خارجه نشد و به شرکت نفت انگلیس- ایران تقاضای کار داد. این شرکت نیز در وهله اول به علت تسلط او بر زبان اسپانیایی و نه زبان‌های شرقی، او را استخدام کرد(همان).

اولین مأموریت لاکهارت با این شرکت در مکزیک بود. اما در سال 1926 لاکهارت با سمت مشاور امور خاورشناسی مدیرکل شرکت در ایران، به ایران منتقل شد(همان).

ورود لاکهارت به ایران با شروع تغییرات گسترده‌ای در امور داخلی ایران همزمان بود. رضاخان، افسری در بریگارد قزاق تعلیم‌دیده روسیه، بالاخره قدرت کامل کسب کرده در آوریل 1926 با نام سلطنتی «پهلوی» تاج شاهی ایران را بر سر گذاشته بود(همان، 6).

مأموریت لاکهارت شامل اقامتی چند ماهه در تهران و سپس در خرمشهر بود. لاکهارت جزئیات سفر خود به ایران را به طورمنظم درج نکرده و تعیین تاریخ و شناسایی سوژهٔ بسیاری از عکس‌های او دشوار است. اغلب عکس‌ها دارای شرحی جزئی و ناکامل هستند. البته واضح است که مسیر سفر اول لاکهارت به ایران از طریق روسیه شوروی و باکو و سپس بوسیله کشتی با عبور از دریای خزر، از باکو به بندرانزلی و سرانجام به تهران بوده است(همان).

در عرض سال‌های 27- 1926 لاکهارت سفری به خوزستان نیز کرده است. عکس‌های لاکهارت مردم و مناظر ایران را در زمانی که قسمت اعظم کشور هنوز تحت برنامه مدرن‌سازی رضاشاه قرار نگرفته بود به ثبت رسیده است(همان).

دوربین اصلی لاکهارت در این هنگام یک دوربین کداک[20] بود. این دوربین، اولین دوربین دارای فاصله سنج متصل به مکانیسم فوکوسی بود که سیستمی ساده برای تصحیح پرسپکتیو داشت و لاکهارت از این قابلیت دوربین، مخصوصاً برای بدست‌آوردن تصویری واضح از تهران قدیم، دروازه‌هایش، بازار تهران و خیابان‌های شلوغ به خوبی استفاده کرد(همان، 7).

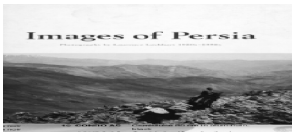
لاکهارت سفرهای دیگری نیز کرد. یکی از این سفرها در طول جادهٔ آمل از طریقه دره لار و دماوند بود. در طی این سفر لاکهارت از روستاهای پلور، اسک، نیاک و نوا عبور کرد(همان).

در ژوئیه سال 1928 لاکهارت به قصد یافتن آثار قلعه الموت، سفر دیگری را آغاز کرد. در این سفر لاکهارت همراهانش با اتومبیل از تهران به قزوین رفته و بقیه مسیر را از درهٔ شاهرود تا الموت با قاطر طی کردند(همان).

لاکهارت در1930 به انگلستان بازگشت و برای اخذ مدرک دکترا در رشتهٔ ایرانشناسی شروع به تحصیل کرد. در 1935 دورهٔ دکترای لاکهارت به اتمام رسید. لاکهارت سفرهای دیگری نیز به تناوب به ایران داشت(همان، 8 و 9).

پس از مرگ لاکهارت در 1975 تعدادی از کتاب‌های او و دوازده آلبوم عکس، منتخبی از یادداشت‌ها، متون تایپ‌شده مقالات چاپ‌شده و نشده وی، چند نامه شخصی و اتوبیوگرافی وی که در حدود سال 1967 نگاشته شده بود به دانشکده خاورشناسی دانشگاه کیمبریج اهدا شد.

زیرنویس و شرح عکس‌ها



زیرنویس عکس‌های لارنس لاکهارت: مأخذ عکس‌ها کتاب: Image of Persia

لاکهارت، دروزه شاه عبدالعظیم در جنوب تهران [وکاروان شتر]، 1926 تا 1929 (این دروازه در سال 1936 تخریب شد)

لاکهارت، منظره‌ای از رودخانه، شاه عبدالعظیم [زنان در حال شستن ظروف]، 1926 تا 1929

لاکهارت، فروشنده دوره گرد[با الاغش]، دربند، 1926 تا 1929

لاکهارت، نوازندگان دوره گرد، لشکرک، 1926 تا 1929

لاکهارت، شترها در حال استراحت [پشت دروازه] نزدیک پل رودخانه قم، 1926 تا 1929

لاکهارت، حرم حضرت فاطمه معصومه(س) در قم ، بدون تاریخ

ضمناً چند آلبوم دیگر عکس و برخی نوشته‌های او در آرشیو شرکت نفت انگلیس[21] حفظ شده‌اند.

لاکهارت هم یک ایران‌شناس به تمام معنا بود- هرچند ایران‌شناسی پیشه و حرفه اصلی‌ش محسوب نمی‌شد- و هم یک دوستدار ایران ضد دولت مصدق. مخالفت لاکهارت با دکتر مصدق، نشان‌دهندهٔ طرز فکر هم‌دوره‌ای‌های او در انگلستان بود. در آن واپسین روزهای تاریخ استعماری انگلستان، رهبران ملی‌گرایی مانند مصدق در ایران و جمال عبدالناصر در مصر، در انگلستان پلید محسوب شده ولی در کشور خود پرستیده می‌شدند(بمبرک و ملویل، 2002: 9). اما دید عکاسی لاکهارت بسیار ویژه و مخصوص بود. او نیز علی‌رغم اینکه عکاس حرفه‌ای نبود همچون یک عکاس طراز اول و یکه به ثبت وقایع مستند از جامعه و فرهنگ ایران پرداخت.

از دید بمبرک و ملویل آثار عکاسی لاکهارت انسانی متواضع و هنرمند را نشان می‌دهد که در زمینه عکاسی مستند اجتماعی فوق‌العاده فعال بوده کارهای بسیاری برجای گذارده است. ارزش لاکهارت به عنوان یک هنرمند خصوصاً در کیفیت عکس‌هایش مشهود است. جذابیت این عکس‌ها نه تنها به سبب وضوح و گویایی است که دید عکاسی لاکهارت به موضوعاتش می‌دهد، بلکه به خاطر دریچه‌ای است که به سرزمین و مردمی متفاوت در عصری دیگر می‌گشاید(بمبرک وملویل، 2002 : 5).

پیش‌بینی آینده‌ای نزدیک و رو به تحول و در نتیجه ثبت وضع روبه دگرگونی در اکثر آثار لاکهارت مشهودند مخصوصاً عکس‌هایی که از 1947 به بعد و با دوربین زایس ایکونتا(22) گرفت: «در تابستان 1947 لاکهارت مجدداً در انگلستان، دوربین خود را جهت آمادگی برای سفری دیگر به ایران با یک دوربین زایس عوض کرد. این دوربین جدید از آنجایی که سبک و قابل اعتماد بود، مورد علاقه عکاسان حرفه‌ای وآماتورهای جدی بود. لاکهارت با کشتی به مصر و از آنجا به هواپیما به آبادان، اهواز و مسجد سلیمان و سپس با اتومبیل به شهر قدیمی شوشتر و از آنجا به منطقه باستانی شوش رفت. در شوش لاکهارت نزد دکتر گرشمن[23] رئیس هیأت باستان‌شناسی فرانسوی که در آنجا مشغول حفاری بود اقامت گزید. در طول این سفر از طریق نوشته‌ها و عکس‌هایش، لاکهارت بعضی مغایرت‌های بارز بین ایران قدیم و ایران جدید برای مثال اختلاف بین روستاهای کوچک میان نخلستان‌های کنار اروندرود و پالایشگاه عظیم و مدرن آبادان(بزرگ‌ترین پالایشگاه دنیا در آن زمان) را نشان داده ... لاکهارت نوشته است که محله‌های مسکونی جدید ناگهان پدیدار شده بودند و علاوه بر چندین مدرسهٔ جدید، یک سینمای بزرگ که به سادگی با

لاکهارت، آب‌کشیدن از چاه، اصفهان، بدون تاریخ

دست‌فروشان نزدیک در قیصریه، بازار اصلی اصفهان: 1937

لاکهارت، سلمانی، پایین خیابان، مشهد، 1948

لاکهارت، مسافران در حال استراحت در چایخانه‌ای کنار جادهٔ مشهد نزدیک سبزوار، 1948

لاکهارت، مردم در خیابانی در همدان، 1954

لاکهارت، داروخانه سیار اهدایی APOC به سازمان شیر و خورشید سرخ، 1926 تا 1929

لاکهارت، درویش، نزدیک لشکرک، 1926 تا 1929

دفتر کُرد، قصر شیرین، 1926 تا 1929

لاکهارت، قایق‌سازی، جزیره آبادان ، بدون تاریخ

لاکهارت، بختیاری‌ها، نزدیک بهبهان، 1948

اِس اِس نفتک روی رودخانه کارون، 1926 تا1929

لاکهارت، رودخانه کارون [و قایق‌ها]، خرمشهر، بدون تاریخ

لاکهارت، کوزه‌گر، نطنز، بدون تاریخ

سینماهای هر شهر مشابه اروپایی یا آمریکایی رقابت می‌کرد نیز در آبادان وجود داشت»(همان، 8). بدون در نظر گرفتن طرز فکر لاکهارت در مورد ایران و مکان او در میان ایران‌شناسان، هیچ بحثی در مورد او کامل نخواهد بود. عکس‌های وی و نوشته‌هایش طرز فکری را نشان می‌دهند که امروزه بسیاری حاصل مکتب «شرق‌گرایی» می‌دانند...

تجربه او در ایران در درجهٔ اول به منافع اقتصادی و رسمی انگلستان در ایران و نه به یک مقام دانشگاهی مربوط بوده است. با این وجود باید گفت که لاکهارت دانشمندی نکته سنج و بسیار فعال بوده به عنوان یک عکاس، خوشبختانه یک آماتور به تمام معنا نیز بوده است. عکس‌های او با چنان دقت و مهارتی گرفته شده‌اند که نمی‌توان به آنها صرفاً به چشم عکس‌های یک آماتور در تعطیلات نگاه کرد و در عین حال مجذوبیت شخصی و عمق علاقهٔ او به کشور ایران و مردمش، کیفیتی برتر از آثار یک عکاس حرفه‌ای به این عکس‌ها می‌بخشد.

شیفتگی دیرینه لاکهارت به ایران، الهام‌بخش عکس‌هایش بود و به آنها کیفیتی ناخودآگاه به عنوان تصاویر دیدنی فوق‌العاده و همچنین به عنوان یادگار تاریخی پرارزشی از ایران در دوره‌ای بسیار معتبر از تاریخش اهدا کرده است(همان، 9).

بیننده با مشاهده عکس‌های لاکهارت با دید جهانگردی جست و جوگر مواجه می‌شود که علاوه بر عکاسی، آینده روبه تحول ایران را نیز پیش‌بینی نموده و برداشت مطالعاتی قوم‌نگارانه را نیز در عکس‌هایش لحاظ کرده است.

فریا استارک[24] (1993- 1893)

زندگی‌نامه فریا استارک، دوران فعالیت عکاسی در ایران از 1928- 1943

فریا استارک به سال1893 در پاریس تولد یافت و در ایتالیا بزرگ شد. او جهانگرد و سفرنامه‌نویس بود. در سال 1915 به عنوان پرستار در بیمارستانی نزدیک مرز ایتالیا با اتریش خدمت نمود. در 28 سالگی اقدام به فراگیری زبان عربی کرد و از 1928 سفرهایش را به شرق نزدیک از جمله عراق، پرشیا(ایران کنونی) و عربستان آغاز نمود.

در اثنای جنگ جهانی دوم در قاهره، بغداد، عدن، هند و امریکا به تبلیغ و تشریح سیاست‌های کشور انگلستان پرداخت. در دهه1950 سفری طولانی به یونان و ترکیه داشت. در دهه‌های1960و1970 از چین، افغانستان، نپال و کشمیر دیدن کرد و متناوباً نیز به شهر محل اقامتش در شمال کشور ایتالیا به نام آسولو[25] رفت‌وآمد می‌نمود(Ruthven, 1994: 117).

وی مؤلف چندین کتاب از جمله «سفری به دیار حشاشین» که بعدها با نام «سفرنامه الموت، لرستان و ایلام» به فارسی ترجمه شد و چهار جلد اتوبیوگرافی خویش است(ویکی‌پدیای فارسی، تاریخ مراجعه 94/4/31).

سفر وی به ایران در خلال سال‌های 1928، 1931 و 1943 رخ داد. برخلاف سوریه و عراق که اروپائیان در آنجا امنیت داشتند پرشیا(ایران فعلی) کشوری مستقل شده بود که پس از سال‌ها بی‌قانونی تجدید حیات کرده بود اما برای جهانگردان خطرناک قلمداد می‌شد. وی قبل از سفر پرمخاطره‌اش به مازندران، یک ماه را در همدان گذراند و سپس برای دیدن قلعه حسن صباح در اواسط ماه می به الموت رفت(Ruthven, 1994: 117).

در آگوست1931سفر تحقیقاتی خویش را به قصرلماسور[27]، یکی از آخرین قلاع نظامی فرقهٔاسماعیلیه ترتیب‌داد و در سپتامبر1931 اقامتی کوتاه و موقتی در تهران داشت(همان).

در ماه مارس سال1943 که در استخدام وزارت اطلاعات انگلستان بود دعوت شد تا مرخصی خود را به همراه لرد واول [28] در تهران بگذراند و اجازه یافت از اتومبیل سازمانی برای انجام سفری از دهلی تا کویتهٔ پاکستان استفاده کند.

استارک چندین روز از بلوچستان تا مشهد در حال سفر بود و سپس از طریق راه فرعی کرمان تا تهران به طول 1200 خود را به پایتخت ایران رسانید و از آنجا برای دیدن آثار باستانی اصفهان به این شهر وارد شد.

استارک در تهران اتومبیل مزبور را به مبلغی هنگفت و با سود فراوان فروخت، عملی غیرمنتظره و تعجب‌انگیز که باعث شد در اداره مطبوعش دشمنان زیادی برای خود دست و پا کند.

استارک به مردم ایران علاقهٔ وافری داشت و روحیه رمانتیک خویش را در قرابت با خلقیات ایرانیان می‌دید، مردمی که بنظر می‌رسید به شعر و آزادی بیش از وابسته‌بودن و رفاه و علاقه نشان می‌دادند(همان، 118).

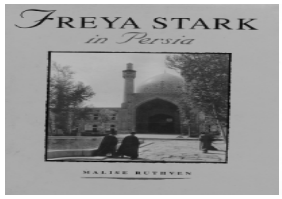
استارک امروزه به سبب سفرهای تحقیقاتی متهورانه و دید ویژه‌اش در عکاسی چهره‌ای شاخص قلمداد می شود.

استارک به پاس نگارش سفرنامه‌های گوناگون از چندین دانشگاه و نهاد انگلستان مدارک افتخاری دریافت کرد و در سال1972 از ملکه انگلستان لقب[29] گرفت. سال های 1977 و 1984 بترتیب در سفر گزارشی به سوریه و نپال با بنگاه سخن‌پراکنی انگلستان همکاری داشت و در 31 ژانویه سالگرد یکصدمین سال تولدش را جشن گرفت و بالاخره در 9 ماه می در ایتالیا جان سپرد(همان).

با توجه به عکس‌های مستند اجتماعی فریا استارک که بیننده مواجه سرراست و عادی وی را با سوژه‌ها می‌بیند به نظر می‌رسد او همانند یک فرد عادی و عمدتاً با دیدی توریستی و جهانگردی

زیرنویس و شرح عکس‌ها

استارک، دهکده‌ای ناشناس، احتمالاً حوالی مراغه، 1959



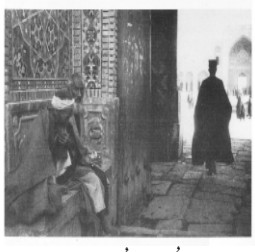
زیرنویس عکس‌های فریا استارک؛ مأخذ عکس‌ها: کتاب Freya Strak

استارک، [راه] سن داغ به مراغه، 1959

استارک، چادر عشایر در لرستان، Dulistan، 1931

استارک، پیک‌نیک کنار جاده، کرمانشاه به همدان، 1931

استارک، قرارگاه پلیس، Gatchkah pass، 1931



فُقرا در قُم،1931

استارک، گدا، 1931

استارک، اصفهان [درشکه و مردم]، 1943

شوشتر، 1959

به موضوعات خویش می‌نگریسته است.

اینگه مورات[30] (1923 -2002)

زندگی‌نامه اینگه مورات، دوران فعالیت عکاسی در ایران از 1956 تا 1959 [31]:

اینگه مورات خانم عکاس مستندنگار اتریشی بود که در سال1953 به مؤسسه عکس مگنوم پیوست(حمیدیان و توکلی، 1392: 400).

وی در شهر گراتس اتریش متولد شد. والدینش اهل علم بودند و در دوران کودکی‌اش در مؤسسات علمی و دانشگاهی کشورهای مختلف کار می‌کردند. او ابتدا به زبان فرانسوی شروع به تحصیل کرد، سپس در سال1930 همراه خانواده‌اش به شهر فرهنگی دارمشتات آلمان رفت و از آنجا نیز به برلین نقل مکان کردند. مورات در برلین در مدرسه‌ای نزدیک ایستگاه قطار خیابان فردریش نام‌نویسی کرد. سال‌های حضور وی در برلین همزمان با گسترش فعالیت حزب نازی و به قدرت رسیدن آن گروه بود.

اینگه پس از پایان دوران دبیرستان و دوره پیش دانشگاهی بالاجبار یک دورهٔ شش‌ماهه کار ضمن تحصیل را هم طی کرد. در دانشگاه زبان می‌خواند و بدین‌ترتیب زبان‌های فرانسوی، انگلیسی و رومانیایی را به جز زبان مادری‌اش فرا گرفت. (بعدها زبان‌های اسپانیولی، روسی و چینی را هم آموخت). گفته است:«در هرجا که دست می‌داد از فضاهای دانشگاهی گرفته تا ایستگاه‌های مترو مطالعه می‌کردم».

نزدیک به پایان جنگ جهانی دوم، مورات در کنار اسرای اکراینی در کارخانه‌ای به کار گرفته شد. در جریان بمباران کارخانه توسط روس‌ها، او پای پیاده به اتریش گریخت. در سال‌های بعد، عکاسی کردن از جنگ را قبول نکرد و ترجیح داد از احوالات پیامد جنگ‌ها عکاسی کند.

پس از جنگ، مورات به عنوان مترجم و روزنامه‌نگار کار کرد. در سال 1948 در مجله‌ای مصور که به وسیله دفتر «اطلاعات جنگ» در مونیخ منتشر می‌شد، ابتدا به عنوان خبرنگار و سپس در سمت دبیر بخش اتریش استخدام گردید. در وین با ارنست هاس عکاس مشهور آشنا شد و مدتی با هم کار کردند. مورات برعکس‌های هاس شرح می‌نوشت. یک سال بعد هر دوی آنها توسط رابرت کاپا برای همکاری به مؤسسه عکس مگنوم[32] دعوت شدند که مورات در آن جا مدتی به عنوان ویراستار مشغول بود. کار کردن با عکس‌ها و نگاه‌کردن به نمونه‌های کوچک عکس‌های هاری کارتیه برسون او را مجذوب خود کرد: «گمان می‌کنم آنچه از روش او فرا گرفتم این بود که چگونه قبل از بدست گرفتن دوربین، عکاسی کنم»(همان).

اینگه مورات پس از ازدواج و در سال 1951 به لندن نقل مکان نمود. در همان سال او در خلال مسافرت به ونیز شروع به عکاسی کرد و نوشت: «رویاروی خود می دیدم که از حالا به بعد عکاس خواهم بود... به تناسب مقداری که عکاسی می‌کردم لذت می‌بردم.

دانستم که می‌توانم با آنچه می‌بینم به بیان چیزها بپردازم»(همان).

در لندن از یک مؤسسه عکس‌های خبری درخواست کارآموزی کرد. مورات بعد از چندماه منشی‌گری توانست عکاسی کند و عکس‌های مجالس افتتاحیه و شروع کار نمایشگاه‌ها را بگیرد.

مورات بعد از طلاق به پاریس بازگشت تا شغلی در زمینهٔ عکاسی پیدا کند. در سال 1953 و بعد از انتشار یک گزارش تصویری از کارگران، کاپا او را به عنوان عکاس به مگنوم دعوت کرد(همان، 401).

پس از نخستین کار ناموفق برای عکاسی از برخی مجلات به لندن رفت. براساس پیشنهاد رابرت کاپا، مورات در سال‌های 1953 و 1954 به عنوان همکار و محقق در کنار هانری کارتیه برسون کار کرد.

در سال1955 از وی دعوت شد به عضویت مگنوم درآید. به این ترتیب در سال‌های پایانی دهه50 میلادی به دفعات سفر رفت وموضوعات بسیاری را در اروپا، خاورمیانه، آفریقا، ایالات متحده آمریکا و آفریقای جنوبی برای مطبوعات مطرح گزارش کرد.

در سال 1955 کتاب جنگ علیه غم که عکس‌های اسپانیا بود و به دنبال آن کتاب از پرسیا تا ایران(که حاصل سفر او به ایران در اواسط دهه1330 ه. ش بود) را منتشر کرد.

مورات ضمن کار بر روی فیلمی اثر جان هیوتسن کارگردان مشهور، با آرتورمیلر نویسنده آشنا شد و در سال 1963 با وی ازدواج کرد. از او صاحب دو فرزند گردید که یکی از آن دو، کودکی عقب افتاده بود. مورات با میلر به سفرهای چندی رفت و در نگارش چند کتاب به وی کمک کرد. طی زندگی با میلر، به انجام کارهای سفارشی و شخصی در عکاسی نیز می پرداخت(همان).

اینگه مورات و ایو آرنولد دو زنی بودند که در سال‌های نخستین فعالیت مگنوم درآن مؤسسه که اکنون به نظر می‌رسد کاملاً مردانه است پذیرفته شدند. اینگه مورات در سال 2002 در اثر بیماری سرطان در سن 78 سالگی درگذشت(همان).

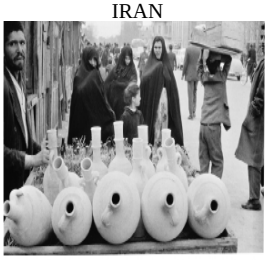
اما دربارهٔ سبک کار عکاسان مستندنگار شاغل در مگنوم از جمله مورات می توان گفت که کار آنان بر رویکردهای فردی و فلسفی به عنوان بخشی از رویکرد مستند تأکید دارد وکثرت گرایی، یکی از مهم‌ترین نقاط قوت رویکرد مذکور به شمار می‌رود.

نقطه قوت دیگر [عکاسان] مگنوم، گسترهٔ ارجاعاتشان است، بنابراین اگرچه با اروپا و ایالات متحده در رسانه‌ای که به شکل سنتی تحت سلطهٔ آنهاست در ارتباط هستند، نسبت به هر چیزی که نیاز به توجه داشته، از خود هشیاری نشان داده‌اند. مطالعات مستمر دربارهٔ آمریکای جنوبی، آفریقا و آسیا به دور از کلیشه‌های پیشین عکاسی، تفحص‌های زیرکانه‌ای دربارهٔ فرهنگ است... .

زیرنویس و شرح عکس‌ها

زیرنویس عکس های اینگه مورات: مأخذ عکس‌ها کتاب : Inge morat, IRAN

مورات، منظره خیابانی نزدیک بازار [باربر]، تهران، 1956 تا 1959



مورات، منظره خیابانی نزدیک بازار [کوزه فروش]، تهران، 1956 تا 1959

مورات، معرکه‌گیری تهران، 1956 تا 1959

مورات، معرکه گیر، تهران، 1956 تا 1959

مورات، گروهی از مردم تماشاگر در زورخانه، تهران، 1956 تا 1959

مورات، سلمانی کنار خیابان، تهران، 1956 تا 1959

مورات، [پیاده‌روی خیابان، گاری‌های فروشندگان دوره‌گرد و جماعت]، تهران، 1956 تا 1959

مورات، [زنان چادری در روز بارانی در خیابان] ، تهران، 1956 تا 1959

مورات، فروشنده دوره‌گرد [با چند مجسمه] ، تهران، 1956 تا 1959

مورات، سیزده بدر در شمال تهران [و فروشنده دوره‌گرد]، 1956 تا 1959

مورات،تابلوی‌پپسی کولا، اطراف تهران، 1956 تا 1959

مگنوم به ما گوشزد می‌کند که تا چه اندازه می‌توانیم شاهد عکس‌های «مستند» با سبک‌های فردی باشیم، هر تصویر [این عکاسان از جمله اینگه مورات] نشان فردی ویژه‌ای دارد(کلارک، 1393: 228 و 229).

در زمانه‌ای که مورات در ایران عکاسی می‌کرد، جامعه روستایی ایران به سمت جامعهٔ شهری میل کرده بود، از این رو عکس‌های مستند وی عمدتاً فضای شهرهای ایران را نشان می‌دهند.

مورات در میان عکاسان مستند اجتماعی که از ایران عکاسی کرده‌اند تنها عکاسی بود که قادر شد علاوه برتولید عکس؛ مصرف عکس‌هایش را نیز شاهد باشد، آن هم به واسطهٔ آژانس عکس مگنوم. نگرش‌های مرسوم در کار عکاسان مستند اجتماعی نسبت به سوژه‌هایشان:

1. **طبقه فرودست**: عکاس با افرادی مواجه می‌شود که به هر دلیل از امکانات کمتر مادی در اجتماع خود برخوردارند و اشاره به این نوع دسته‌بندی که ریشه در نظریات داروین دارد برگرفته از نوشته‌های لیز ولز و یان جفری است(جابری، 1394: 192). کارکرد عکس‌های گرفته شده از طبقه فرودست دوگونه است: الف) عکس برای مطالعات عینی و تحقیقاتی و صرفاً ارائه سند استفاده می‌شود، ب) عکس به قصد ایجاد ترحم وجلب توجه دیگر افراد جامعه برای جمع‌آوری کمک مالی بکار می‌رود(همان، 195). عکاسان مورد بحث در این مقاله عمدتاً هنگام عکاسی از طبقه فرودست از آثارشان برای مطالعات عینی، تجاری وسند بهره‌گیری کرده‌اند.

2. **منظره‌پردازی سدهٔ نوزدهمی**: اصولاً منظره‌پردازی عکاسی سده 19 با طبیعت‌گرایی امرسون [33] قابل شناسایی است که آن هم با نظریه‌های مرتبط با ادبیات قابل پیوند می‌باشد. مسأله چشم‌انداز به منزلهٔ شک‌ورزی رابطهٔ انسان با طبیعت از ریشه‌های گرایش «مستند اجتماعی» دانسته می‌شود(همان، 195). عکاسان در این دسته‌بندی بجز تمرکز روی افراد در تصویر نیم‌نگاهی نیز به پس زمینه و چشم‌انداز تصویر خویش دارند و می‌توان گفت بیشتر به دل خوشی، سرخوشی، گشت‌وگذار با بی‌طرفی و شوق‌ورزی در عکاسی از جهان پیرامونشان مشغول هستند(همان،196) و در مجموع این نوع منظره‌پردازی‌ها در چشم‌انداز و در نظرداشتن جزئیات طبیعت‌گرایانه از ادبیات رومانتیک انگلیسی نشأت می‌گیرد(همان، 197).

آثار اکثر عکاسان مورد بررسی در این تطبیق ذیل این عنوان نیز می‌گنجند.

3. **جست‌وجوگری و جهان‌گردی**: میل به سرکشی‌کردن به اطراف و اکناف جهان و جهانگردی از دیرباز در وجود انسان‌ها

مورات، بازدیدکنندگان کارخانه پپسی‌کولا، تهران

مورات،سیزده‌بدر، حوالی چشمه‌علی، ده مایلی جنوب تهران

مورات، دروازه‌قدیمی‌در قزوین، 1956 تا 1959

مورات، رفتن به خارج از ورامین [مرد سواره بر الاغ و زن پیاده] 1956 تا 1959

مورات، مدرسه علمیه ای در اصفهان، 1956 تا 1959

مورات، میدان شاه اصفهان و فرش‌های پهن‌شده بر کف خیابان تا قدم‌خورده و کهنه به نظر رسند، اصفهان، 1956 تا 1959

مورات‌نانوایی،اصفهان، 1956 تا 1959

مورات، شستن فرش در زاینده رود، اصفهان ، 1956 تا 1959

مورات، [زنان و مردان بر پشت بام]، اصفهان، 1956 تا 1959

مورات، بستنی فروش دوره‌گرد و دو مشتری، اصفهان، 1956 تا 1959

مورات، کلاس درس در قم، 1956 تا 1959

مورات، خیابان باریک منتهی به مسجد [و مرد دوچرخه سوار]، یزد، حوالی 1956 تا 1959

مورات، تعویض شیفت در پالایشگاه آبادان، آبادان ، 1956 تا 1959

مورات، زنان و طوطی‌های در قفس، شیراز، 1956 تا 1959

نهادینه شده بود. گراهام کلارک در این خصوص می‌نویسد: «قرن نوزدهم شاهد استقرار سنت مهم عکاسی سفر نیز بود. این دوره، عصر بزرگ امپراتوری اروپا بود و در آثار عکاسان مهمی می‌توانیم فرهنگ‌های بیگانه(نه اروپایی) را ببینیم... بسیاری از این عکس‌ها به لحاظ قوم‌نگاری و انسان‌شناسی حائز اهمیت هستند... در دوره‌ای که بسیاری از باستان‌شناسان غربی، اشیایی را که در این فرهنگ‌ها می‌دیدند به شکل فیزیکی می‌ربودند، عکاسان می‌توانستند تمامی این یادمان‌ها را - به عنوان راهی برای تملک آن جهان- برای چشمان اروپایی ثبت کنند»(همان، 198).

نقطهٔ مشترک عکاسان مستند اجتماعی با این گرایش به تحولات فنی و امکان ابزاری ایجادشده در نیمه دوم سده قرن 19 وابستگی بسیار دارد. در تمامی موارد، میل به سرکشی به گوشه‌وکنار جهان و تجربه‌مداری جهانگردی البته با در نظر گرفتن کلیت خط کاری برخی از این عکاسان دیده می‌شود. به بیان دیگر ریشهٔ این نگرش به عکاسی سفر و نگاه امپراتوری اروپایی به دیگران باز می‌گردد. اشتراک نهایی در مصرف رخ می‌دهد که همه عکس‌ها را به اشیای موزه‌ای غنی تبدیل می‌کند. مصداق ربودن صوّر فرهنگی فرودستان(همان، 200) و نیز البته این نگرش را می‌توان به عکاسان اوایل تا میانه قرن بیستم نیز تعمیم داد.

آثار برخی عکاسان مورد بررسی در این مقاله ذیل این دسته‌بندی نیز جای می‌گیرد.

4. **پیش‌بینی آینده نزدیک و در نتیجه ثبت وضع رو به دگرگونی**: تشخیص تغییرات احتمالی در آینده‌ای نه چندان دور و تحولات گسترده در سبک‌وسیاق زندگانی مردم (همان، 202) که در ایران به سبب از خودبیگانگی در مواجهه با غرب، تغییراتی غیرارادی در شرف تکوین بود. تحولاتی که بسیاری از ویژگی‌های فرهنگی و رفتاری جامعهٔ ایرانی آن روزها را در شرف تغییر قرار داده درآینده متفاوت می‌ساخت. احساس تأسف عکاس از یک طرف و احساس حسرت از سوی دیگر، عامل سازنده این نوع نگرش تلقی می‌شوند. همین دو احساس و نگرش است که موجب عدم نظربازی قدرت‌مآبانه عکاسان یاد شده نسبت به سوژه‌هایشان می‌شود(همان،201). عمده آثار ایاس و لاکهارت در این دسته‌بندی قرار می‌گیرند.

5. **جلوه‌گری به منظور استفادهٔ تجاری**: جلوه‌گری عامدانه برای شایان تصویرکردن سوژه گرایشی است که از طریق باشکوه نشان دادن سوژه نه صرفاً به قصد احترام به فردیت و شخصیت موضوعات بلکه برای فروش بیشتر عکس‌ها و کسب منفعت تجاری به کار می‌رود(جابری، 1394: 203).

آثار هیچکدام از عکاسان مورد بررسی در این مقاله ذیل این دسته‌بندی نمی‌گنجد، هرچند ممکن است برخی عکس‌های هوتس و استیونس که تاجر بوده‌اند شائبه جایگزینی در این مقوله را داشته باشند. اما بایستی توجه داشت هرچند این دو عکاس خود تاجر بوده‌اند اما الزاماً عکس‌هایشان را به قصد فروش ارائه نکرده و به طریق اولی با این قصد نیز عکاسی نکرده‌اند. در ایران دوره قاجار آثار آنتوان سوریوگین در این زمینه قابل بررسی است(ستاری، 1377: 34).

6. **برداشت مطالعاتی گونه‌شناسانه، علم و عینیت سده نوزدهمی و شناخت منتهی به قدرت**: طرح نظریات مری وارنرمرین در همگامی عکاسی با توسعهٔ علوم تجربی و شناختی دیگر، یا استفاده از عکاسی برای ثبت چهره مجرمان مورد نظر آلن سکولا و ارتباطی که او به عکاسی در راستای مطالعات بدن و هم زمانی با علوم جمجمه شناسی و سیماشناسی یادآور می‌شود، همگی میل به دستیابی به عینیت علمی و ماده باورانه سدهٔ نوزدهمی هستند که در کار عکاسان مورد مطالعه [حتی تا میانه قرن بیستم] را می‌توان مشاهده کرد(جابری،1394: 203 و 204). در ایران دوره قاجار ارنست هولتسر(هرچند در این بررسی مورد نظر نیست) با ثبت نگاه دقیق به سوژه‌هایش و همراه‌نمودن توصیفات مشروح راجع به آنها چیزی جز گونه‌شناسی انسان‌ها را به ذهن متبادر نمی‌کند(همان، 205).

دقت فزون از حد هولستر در عکاسی و یادداشت‌برداری، گزارشی جامع از راه و رسم زندگی در اصفهان و حومه آن به دست می‌دهد، گزارشی که مردم و مشاغل آنان، فرهنگ عوام، هنر و صنعت و معماری .... را در بر می‌گیرد(ستاری، 1377: 27). باز هم در پیشینه این دسته‌بندی در دوره قاجار می‌توان از آنتوان سوریوگین به عنوان پیشتاز این عرصه در جغرافیای پرشیا(ایران) نام برد. وی آثار متعددی در زمینهٔ ثبت قوم‌نگارانهٔ از انواع خرده فرهنگ‌های گوشه‌وکنار ایران، حرفه‌ها، مشاغل و چهره ایرانیان داشت. عمدتاً دید وی تجاری‌گونه و مشتری‌پسند بود(همان، 34 و 35). جابری معتقد است در این دسته‌بندی اگر عکاس از سوژه‌اش آنقدر شناخت یابد که به وی نزدیک شده و برای او تصمیم‌گیری و یا به بیان دیگر تعیین تکلیف کند این شناخت مطمئناً به قدرت منجر می‌شود، قدرتی که هم می‌تواند در جهت سرکوب و فشار بر سوژه باز نموده شده به کار رود و هم در جهت محترم شمردن آن(جابری، 1394: 205-206). در این بررسی صرفاً می‌توان آثار ایاس، لاکهارت و مورات را ناشی از شناخت منجر به قدرت دانست.

7. **اصلاح‌طلبی و آرمان‌گرایی**: آن زمان که اصطلاح خاص «عکاس مستند» در دهه1930 و به واسطهٔ بحران گستردهٔ آمریکا

به کار گرفته شد، مشخصاً رویکرد عکاسان متصف به این گرایش و دیگران، به دگرخواهی از طریق بازنمون‌کردن نقایص نظم جاری و سپس میل‌کردن به سمت نظمی نوین اختصاص پیدا کرد. بنابراین«عکاسی مستند اجتماعی» پیش از هر چیز عاملی شد تا از طریق آن مشکلات و رنج‌های بشری به تصویر کشیده شود(همان، 206 و 207).

هیچ‌کدام از عکاسان نامبرده در این تحقیق ادعای تغییر و تحول در جامعه مورد نظر خویش از طریق آثارشان را نداشتند.

8. **کارکرد اسنادی و بایگانی، در خدمت طبقهٔ بالاتر بودن**: سندسازی و تهیه اسناد تصویری بایگانی که خوراک مطالعات گوناگون قرار می‌گیرد، خواه به صورت عامدانه و خواه غیراز آن باشد، از بزرگ‌ترین دستاوردهای گرایش «مستنداجتماعی»است(جابری، 1394: 210). بنابراین آثار عکاسان با این رویکرد، چه در تولید و چه در مصرف، در ایجاد بایگانی‌های تصویری و مطالعاتی که آلن سکولا بیش از هر کسی به این چپ‌گرایی متمایل است مرتبط شده و یا جای می‌گیرند. اما باید به یاد داشت که بایگانی‌سازی هیچ‌گاه در حد تفکر طبقه فرودست و ضعیف نبوده و نیست و سردمدار آن را می‌توان انگلستان دورهٔ ویکتوریایی دانست که به گوشه و کنار دنیا حکومت خود را می‌گستراند و از تصاویر، بهترین بهره‌برداری‌های نژادشناسانه و غیره را می‌برد(همان، 211). کلیه آثار تولیدشده توسط هوتس، ایاس، استیونس، لاکهارت و استارک که هم‌اکنون در آرشیوهای دانشگاه‌ها نگه‌داری می شوند با گذشت زمان، همگی کارکردی اسنادی و بایگانی پیدا کرده‌اند. بنابراین وقتی عکس‌هایی از بایگانی‌ها انتخاب و در کتاب یا مقاله‌ای دوباره بازچاپ شده و نشر می‌یابند، ممکن است معناهای«اصلی» آنها از نظر دور نگاه داشته شوند و حتی نادیدنی گردند. پس معانی جدید جانشین معانی قدیم مستتر در آنها می‌شوند و در این میان بایگانی و آرشیو به مثابهٔ «اتاق تهاتر» عمل می‌کند(سکولا، 1388: 14). «به دیده آلن سکولا عکاسی همواره میان دو قطب گفتمان مستندنگارانه و هنرمندانه در نوسان است و معنای ناقص هر عکسِ خاص بنا به شکل این نوسان وبا توجه به بستر تولید، توزیع و دریافت آن عکس تعیّن پیدا می‌کند» (همان، مقدمه). سرنوشت محتوم آثار مورات نیز در غایت جای‌گیر و بسترگزینی در همین حیطه می باشد.

دسته‌بندی نگرش‌های عکاسان

نگرش‌های عکاسان مستند اجتماعی انتخاب شده برای این پژوهش به طور خلاصه اینگونه بازیابی شدند:

آلبرت هوتس

«طبقه فرودست»، «جستجوگردی و جهانگردی»، «برداشت مطالعاتی گونه‌شناسانه، علم و عینیت سده نوزدهمی و شناخت منتهی به قدرت» و «کارکرد اسنادی و بایگانی، در خدمت طبقه بالاتر بودن».

الکساندر ایاس

«طبقه فرودست»،«جستجوگردی وجهانگردی»،«برداشت مطالعاتی گونه‌شناسانه، علم و عینیت سده نوزدهمی و شناخت منتهی به قدرت»، «منظره‌پردازی سده‌نوزدهمی»، «جلوه‌گری به منظور استفاده تجاری»(البته هرچند شاید ایاس در نظر نداشته عکس‌های خود را به فروش برساند ولی عکس‌ها واجد این خصیصه هستند) و«کارکرد اسنادی و بایگانی، در خدمت طبقه بالاتر بودن».

جورج استیونس

«طبقه‌فرودست»،«منظره‌پردازی»سده نوزدهمی»،«جستجوگردی و جهانگردی»، «برداشت مطالعاتی گونه‌شناسانه، علم و عینیت سده نوزدهمی و شناخت منتهی به قدرت» و«کارکرد اسنادی و بایگانی، در خدمت طبقه بالاتر بودن».

لارنس لاکهارت

«طبقه فرودست»،«منظره‌پردازی»،«جستجوگردی وجهانگردی»، «پیش‌بینی آینده نزدیک و در نتیجه ثبت وضع رو به دگرگونی»، «جلوه‌گری به منظور استفاده تجاری»(هرچند شاید لاکهارت قصد بهره‌برداری از طریق فروش عکس‌هایش را نداشته است اما آثار وی بسیار شایان تصویری هستند)، «برداشت مطالعاتی گونه‌شناسانه، علم و عینیت و شناخت منتهی به قدرت» و«کارکرد اسنادی و بایگانی، در خدمت طبقه بالاتربودن».

فریا استارک

«طبقه فرودست»، «جستجوگری و جهانگردی» و «کارکرد اسنادی و بایگانی، در خدمت طبقهٔ بالاتربودن». اینگه مورات: «منظره‌پردازی»، «جستجوگردی‌وجهانگردی»، «پیش‌بینی آینده نزدیک و در نتیجه ثبت وضع رو به دگرگونی»، «جلوه‌گری به منظور استفاده تجاری»و«کارکرد اسنادی و بایگانی، در خدمت طبقه بالاتربودن».

نتیجه‌گیری

پیشرفت‌های علمی، امکانات مختلف و متنوعی را در اختیار افراد جامعه قرار می‌دهد. با طلوع عکاسی، انسان‌ها قادر شدند هر آن چه را در اطراف خویش می‌بینند ثبت و ضبط کنند و آن هنگام که برای به تسخیر درآوردن مناظر و موضوعاتی که دور از دسترس افراد جامعه خودشان بود، به اطراف و اکناف جهان

سفر کردند عکاسی در سفر شکل گرفت. میل به جستجوگری و جهانگردی آن هنگام که با عکاسی درآمیخت حلاوتی دگر یافت و آن زمان که سبک‌وسیاق زندگی مردم در جوامع گوناگون، بر لوح عکس نقش بست گرایش «عکاسی مستند اجتماعی» متولد شد.

برای بازیابی نگرش عکاسان مستند اجتماعی نام برده در این پژوهش ناچار از تبیین دسته‌بندی شش گانه شدیم و آثار هر عکاس را در تناظر با دسته‌بندی ذکرشده ذیل هر نگرش قرار دادیم. این عکاسان باعکاسی از مردم قادر به تولید عکس بودند اما برای تأثیرگذاشتن بر مصرف عکس قادر مطلق نبودند. چه در امر مصرف عکس می‌بایست علاوه بر حمایت یک نهاد قدرت مند، سرمایه، آگاهی و نیرویی عظیم را نیز به کار اندازند که همهٔ این موارد باعث می‌شد تنها اینگه مورات(به واسطه کار برای آژانس عکس مگنوم) قادر باشد پس از تولید عکس در جهت مصرف آن نیز اعمال قدرت‌کند. عکاسان مورد بررسی آنگاه که از سوژه‌های انسانی خود در ایران عکس می‌گرفتند ظاهری دلسوز و باطنی نظرباز داشتند و چون در پس پرده - خواسته یا ناخواسته- حمایت طبقهٔ بالاتر را داشتند علاوه بر دلسوزی و نظربازی تملک‌گرا نیز شدند.

ابزار برآمده از تحولات تکنیکی در بدو امر عمدتاً در دست نخبگان و طبقه الیت هر جامعه قرار می‌گیرد. از این رو عکاس مسلط بر دوربین، بر موضوعات انسانی خویش که عموماً از طبقه فرودست مشرق زمین- در تقابل با غرب- بودند نیز اِبراز قدرت و سلطه‌گری می‌کرد. عکاس امکان می‌یافت سوژه‌هایش را کنترل کرده و به هر سمت وسویی که می‌خواست سوق دهد. این عملکرد عکاس منجر به شیئی‌سازی آنان از موضوع بی قدرت و بی‌اختیار شرقی خود می‌شد و بدین‌سان قدرت به تمامی به ناظر بیرونی سپرده می‌شد. مطابق با این دسته‌بندی در خصوص مطرح‌ترین گرایش و کاربرد عکس‌های مستند اجتماعی که همانا داعیهٔ اصلاح طلبی و آرمان‌گرایی است مشاهده شد این کاربرد در عکس‌های آنان بلااستفاده مانده و رویکرد عمده ایشان به ثبت چهره طبقهٔ فرودست، منظره‌پردازی ملهم از نظریات رمانتیک وار قرن نوزدهمی و در برخی موارد تولید عکس‌هایی پر جلوه برای استفاده تجاری محدود شده است.

جلوهٔ خنثی و بی‌طرفانه عکس‌های حاصل جستجوگری و جهان گردی نیز در نهایت راه به دیوار موزه‌ها و سپس بستر بایگانی‌ها سپرده؛ از آن میان تنها برداشت‌های قوم نگارانه، گونه‌شناسانه و ثبت و ضبط عینیت‌های علمی آنان بود که علی‌رغم وجود سمت و سویی بی‌طرفانه، به پروسهٔ شناخت معطوف به قدرت منتهی می‌شود.

آنچه هم‌اکنون از عکس‌های گرفته‌شده در نیمه سده‌های نوزده و بیست ایران مستفاد می‌شود فقط کارکرد اسنادی و بایگانی آنهاست که آن هم فقط در خدمت طبقه برتر و نخبهٔ جامعه جهانی و اگر خوشبین باشیم، محققین ایرانی می‌ماند. سمت وسوی دیگر برآمده از این تحقیق آن بود که مشاهده شد عکس‌های مستند اجتماعی گرفته شده از ایران در گذر از قرن19 تا نیمه قرن20، چرخشی ظریف را از سویهٔ «مستنداجتماعی» به «مستندشهری» از خود بروز داده‌اند.

پی‌نوشت

1. Albertus aulus Hermanus Hotz
2. Platino- type

نوعی فرآیند چاپ به طریقه کنتاکت که در 1873 ابداع شد. در این روش فرآیند تشکیل تصویر به دلیل وجود پلاتینیوم شکل می‌گیرد.

3. Albumen paper

کاغذ آلبومینه حاوی(ترکیب سفیده تخم‌مرغ و مواد حساس به نور نقره) بود، از 1851 زمان معرفی تا 1880 کاربرد داشت.

4. Ernst Hoeltzer (1855-1911)

عکاس آلمانی‌تبار که در ایران کار و عکاسی کرد. از 1863 کار خود را در اداره تلگراف ایران آغاز کرد.

5. Antion Sevruguin (late 1830s-1933)

عکاس گرجی—ایرانی تبار که در ایران کار و عکاسی کرد.

6. John Thomson (1837- 1921)

جان تامسون عکاس مستند نگار معروفی بود. او معلم عکاسی در انجمن سلطنتی جغرافیا شد. جایی که می توانست معلم شمار زیادی از کاشفان آن زمان بشود و عکاسی را به عنوان رسانه‌ای مطلوب برای مستندسازی رواج دهد. در1890 هوتس به این انجمن پیوست و در 1917 به عنوان دستیار تامسون برگزیده شد و از وی بسیار تأثیر پذیرفت. عکس‌های تامسون از کشورها و فرهنگ‌های مختلف بسیار مشهور بودند و هوتس در مستندنگاری از تامسون تأثیر زیادی پذیرفته بود.

7. Alexander Iyas
8. Lovisa
9. No. 4 Panorama Kodak Camera
10. No.1 Folding Pocket Kodak Camera
11. Georg Stevens
12. Ziegler

13. Steve

14.Panhard

15. Laurence Lockhart

16. Pembroke College

17. Edward Browne

18. R. A. Nicholson

19. A. A. Bevan

20. Vest Pocket Kodak 3α

21. The Biritish Petroleum Company

22. Ziess Ikonta

23. Roman Ghirshman (1895- 1979)

باستان‌شناس فرانسوی متولد روسیه که در کاوش‌های سیلک، شوش، کازرون و چغازنبیل شرکت کرد.

24. Freya Stark

25. Asolo

26. Valleys of the Assassins

نام اصلی این سفرنامه در کتاب نگاشته شده توسط Ruthven اینگونه درج شده است.

27. Lamasur

دهخدا از آن به عنوان لُمبه سر یا لَمسر یاد می‌کند وآن نام قلعه‌ای است در رودبار قزوین کنار شاهرود که بقایا و آثار آن هنوز برپاست و در چهار فرسنگی مغرب قلعه الموت و از قلاع خورشاه اسماعیلی است که به امر هلاکو خراب شد.

28. Lord Wavell

29. Dame

لقبی با تلفظ دِیم که افتخاراً از طرف ملکه یا پادشاه انگلستان به خانمی داده می‌شود مأخوذ از فرهنگ انگلیسی - فارسی محمدرضا باطنی

30. Inge Morath

31. کلیه عکس ها و تاریخ فعالیت وی از کتاب ذیل اخذ شده اند که مشخصات کتاب شناسی کامل آن در فهرست منابع آمده است :

Inge Marath Iran, published in 2009

32. Magnum

آژانس عکس معروفی که در سال 1947 توسط برسون، کاپا و سیمور بنیان گذاشته شد.

33. Peter. H. Emerson (1856-1936)

از بنیانگذاران عکاسی ناتورآلیستی، عکاس انگلیسی که عکاس خلاق را به حیطه هنرهای زیبا وارد کرد.

منابع

کتاب‌های فارسی

ادیسون، پیتر(2003)، **سفری به ایران(مجموعه عکس‌های جورج استیونس 1905 تا 1915)**، سازمان میراث فرهنگی، تهران.

حمیدیان، تورج، توکلی، شهریار(1392)، **فرهنگ عکاسان جهان**، حرفه – هنرمند، تهران.

چگینی، علیرضا(1385)، **فرهنگنامه تطبیقی نام‌های قدیم و جدید مکان‌های جغرافیایی ایران و نواحی مجاور**، چاپ دوم، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد.

ستاری، محمد(1377)، **سیر تحول عکاسی(بخش اول تحت عنوان عکاسی در ایران)**، سمت، تهران.

سکولا، آلن(1388)، **بایگانی وتن**، ترجمه مهران مهاجر، نشر آگه،تهران.

کلارک، گراهام(1393)، **عکس**، ترجمه حسن خوبدل و زیبا مغربی، نشر شورآفرین، تهران.

لاگریج، اشلی(1391)، **درآمدی بر نظریه‌های عکاسی**، ترجمه حسن خوبدل، نشر شورآفرین، تهران.

ولز، لیز(1390)، **عکاسی: درآمدی انتقادی**، ترجمه مهران مهاجر و دیگران، مینوی خرد، تهران.

کتاب‌های لاتین

Bamberg, James and Melville , Charles(2002). **Images of Persia**(Photograph by Laurence Lockhard 1920s-1950), The Centure of Middle Eastern and Islamic Studies, university of Cambridge, Cambridge, U. K.

Faber, Monka and Nafisi, Azar (2009). **Inge Morat**: IRAN, steadi , Gotingen, Germany.

Ruthven, Malise(1994). **Freya Stark in persia**, Garnet publishing , Reading , U.K.

Vuurman, Corien and Martens, Theo(1995). **Perzie En Hots**,Legatum warnerianum Bibliotheek derRijksuniversitieit ,Leiden.

Tchalenko, John(2006). **Images from the End Game** (Persia through a Russian Lens 1901- 1914), SAQI, London, U.K.

مجله لاتین

Vuurman, Corien (2013). "*ordinary pictorial Delights from Leiden Library collections*", in: **History of photography** , Vol 37, No 1, February, pp 32- 47.

رساله

جابری، شایان (1394)، بررسی تحلیلی و تطبیقی نگرش عکاسان شاخص مستند اجتماعی در امریکا،انگلستان و...، **رساله کارشناسی‌ارشد پژوهش‌هنر**، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر به راهنمایی دکتر محسن مرآتی و مشاورت دکتر محمد خدادادی مترجم‌زاده، (برای دسته‌بندی ویژگی‌های شاخص عکاسان مستند اجتماعی از این رساله الهام گرفته بسیار سود جسته‌ام و درجای‌جای این مقاله بهره‌ها برده‌ام).

عراقچیان، مهدی(1388)، بررسی تفاوت دیدگاه عکاسان ایرانی و اروپایی در عکس‌برداری از ایران دوره قاجار، **رساله کارشناسی ارشد عکاسی**، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا به راهنمایی دکتر محمد ستاری.

اینترنت

ویکی پدیای فارسی، تاریخ دسترسی در2015/8/11

https: //Socrates.leidenuniv.nl:443

تاریخ دسترسی در 2008/9/3

From Social Documentary to Urban Documentary
Comparative Study between Some European Photographer Who have Photographed from Iran from Half of the 19 Century Till Half of the 20 Century

Mohammad Sattari[1]
[1]Associate Professor at Tehran University
(Received15 May 2019, Accepted 12 Jun 2019)

The tendency and perspective of "social documentary photographers" with different European nationality(Russia, England, Netherlands, Germany / Austria and ...) in a period from half of the 19 century to half of 20 century with a subjectivity approach in order to study and analyzing the mentioned photographer's attitude that traveled to Persia (current Iran) and subsequently have photographed from it, has been investigated and studied in this paper. What is that can be defined and included following the title of "social documentary photography" is not anything except the created work by photographers that with relative commitment to Human phenomena that is around you, either as a fascination for humanity or as a protest against the current situation and reformist look.The "Social documentary photography" mainly corresponds to the personal concerns of the photographer and, of course, the being of outside subject. The main purpose of this research was to attain the "attitude" of each of the mentioned photographers in the desired time period and also specifying the differences and similarities of these photographers in retrieved attitudes. Some of the photographers in nineteenth century saw their work as a "document", but many other did not anything about themselves and they did not know that the photographer is a documentary. Other genres close to social documentary photography include ethnographic photography which is essentially the same as recording people in shaky or risky situations, but they are oblivious to the recording of traditions, clothing and living or biological conditions. Documentary photography dominated in many ways to the history of twentieth century photography and many great photographers in mentioned century have been linked to this genre. Talking more about the documentary photography, whether in absolute or relative terms, means going to a marsh with contradictions, turmoil and uncertainties. In this paper we were raised the photographers that in addition to their performance in the social documentary genre were important in another aspect that is the name and works of some of them arises for the first time in a scientific – research paper in Iran.

In selecting and electing the photographers that are the case study of this paper, regardless of two mentioned property (that all of them should be active in social documentary genre and theirs works did not seen or be less prominent in Iran) the personal interest of the author of this article has also been among. The necessity of having a time frame and specific social condition and almost identical about the intended photographers of this article that were traveled to Persia / Iran in a desired time period and have photographed, is another key and important element that should be taking into account it. In the case of contextualize this explanation is required that in this paper according to the nature of "social documentary photography" and expectation from it, we have considered a "subjectivity" approach against "aesthetics" approach. The desired photographers have been selected from different European geography (Russia, England, Netherlands, Germany /Austria). Meanwhile because England is the main and major source of the social documentary approach, paid more attention to the more photographers of this geography. For any photographer, at first his/her biography has been published and then his/her attitude has been analyzed. The findings of this research shows that the approach of the selected photographers that is the result of theirs works, has not consistency in production and consumption. The studied photographers have power and dominance on their human subjects.

Keywords
Social documentary photography, Persia (Iran), Albert Hotz, Alexander Iyas, George Stevens, Laurance Lockhart, Ferya Stark, Inge Moroth

Corresponding Author: fax:(98+21-)(61112752) Email: Sattari@ut.ac.ir