محمد خدادادی مترجم زاده

استادیار گروه آموزشی عکاسی

دانشکده هنرهای تجسمی- دانشگاه هنر

Khodadadi@art.ac.ir

شاخص‌های پدیداریِ عکاسی به مثابه‌ی امر مدرن اجتماعی در جامعه‌ی شهریِ ایران

(با تمرکز بر دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰شمسی)[۱]

چکیده: این متن با گشودن چشم‌اندازی مشخص به برخی از ویژگی‌های غالب در عکاسیِ مدرنیستیِ غرب، در صدد است بین صفات منتسب به عکاسی مدرن هنری و کارکرد اجتماعیِ عکاسیِ مدرن تمایزی را مطرح کند و نشان دهد که عکاسیِ مدرن به عنوان امر اجتماعی از تجمیع این دو ویژگیِ

[۱] بخش دوم این مقاله، از پایان‌نامه‌ی دکترای پژوهش هنر نگارنده با عنوان: تحلیل کارکردهای فرهنگی- هنری عکاسی در ایران(پنجاه سال اخیر) به راهنمایی دکتر کامران افشار مهاجر و اساتید مشاور، دکتر محمد ستاری و دکتر سیروس یگانه، که در سال ۱۳۸۹ در دانشگاه هنر دفاع شد، استخراج شده است.

متفاوت پدیدار شده است. سپس در بخش دوم بر اساس رهیافت بخش اول، در حوزه‌های مشخصی چون جراید، نگارخانه، آموزش، فرهنگ و مردم سنجه‌های متعارف برای پدیداریِ عکاسیِ مدرن در ایران را به مثابه‌ی امری جامعه‌شمول و اجتماعی معرفی نماید. در آخر نتیجه می‌گیرد که جلوه‌های گوناگون مربوط به پدیداریِ عکاسیِ مدرن ایرانی در دهه های ۴۰ و ۵۰ شمسی با تأیید و جهت‌دِهیِ نهادهای اعطای شأن هنری، هم‌گرا و تجمیع می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: عکاسیِ مدرن، کارکرد عکس، جامعه‌ی ایران

درآمد: عکاسیِ مدرن در جهان ویژگی‌های مشخص و متنوعی دارد که اینک پس از گذشت حدوداً یک قرن از پیدایش، هر چند قابل درک می‌نماید اما هنوز در برخی عرصه‌ها و در باره‌ی برخی از ره‌آوردهای آن کماکان بحث جدی وجود دارد. باید توجه کرد جلوه‌های عکاسی مدرن تدریجی شکل گرفتند و در حوزه‌های مختلف- به‌رغَم خواست‌گاه مشترک- دارای متغیرها و سنجه‌هایی متفاوت بوده و هستند. برخی صاحب‌نظران چنان موج آن را گسترده می‌بینند که حتا نظریه‌ی تصویرگرایی[۲] را اولین نظریه‌ی هنریِ عکاسی با ویژگی‌های مدرن قلمداد می‌کنند[۳]. برخی دیگر، فعالیت‌های آلفرد استیگلیتز[۴] در سال‌های آغازین قرن بیستم به همراه هنرمندانی چون پل استراند[۵]، ادوارد وستون[۶]، انسل آدامز[۷] در قالب کلیِ 'عکاسی صریح'[۸] و الوین لنگدون کابرن[۹] را در مسیری دیگر، منشأ عکاسی مدرنیستی قلمداد می‌کنند[۱۰]. اندی گرونبرگ[۱۱]، بنیان عکاسی مدرنیستیِ امریکایی را حاصل امتزاج دو دیدگاه قدرتمند عکاسی 'ناب‌گراییِ امریکایی'[۱۲] به رهبری آلفرد استگلیتز و عکاسی 'فرم‌گرای تجربیِ'[۱۳] اروپا به رهبری لاسلو

---

[۲] Pictorialism سبکی در عکاسیِ متقدم که در حدود سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۲۰م هنرییت عکاسی را موازی با نقاشی و متأثر از آن می‌پنداشت.

[۳] بنگرید به: Eisinger Joel, 1999, *Trace and Tranformation*, Albuquerque: University of New mexico

[۴] Alferd Stieglitz از عکاسان صاحب‌سبک و تأثیرگذار نیمه‌ی اول قرن بیستم.

[۵] Paul Strand از عکاسان فرم‌گرا و طرفدار عکاسیِ صریح در سال‌های آغازین قرن بیستم.

[۶] Edward Weston از عکاسان فرم‌گرا در زمینه‌ی طبیعت و طرفدار عکاسیِ صریح در نیمه‌ی اول قرن بیستم.

[۷] Ansel Adams از عکاسان معروف در زمینه‌ی طبیعت بِکر و طرفدار عکاسیِ صریح، فعال تا اواسط قرن بیستم .

[۸] Straight Photography

[۹] Alvin Langdon Coburn از عکاسان انتزاع‌گرای سال‌های آغازین قرن بیستم که از زوایای نامتعارف عکس می‌گرفت.

[۱۰] بنگرید به: لنگفورد مایکل، ۱۳۸۶، *داستان عکاسی*، رضا نبوی، تهران: نشر افکار . ص۱۴۸ .

[۱۱] Andy Grundberg منتقد و تحلیل‌گر عکاسی در نیمه‌ی دوم قرن بیستم که با کتاب بحران واقعیت معروف شد.

[۱۲] American Purist

[۱۳] Experimental Formalism

موهولی‌ناگی[۱۴] می‌داند[۱۵]. ادوارد اشتایخن[۱۶] گونه‌های متفاوت- بعضاً متضاد- را به مثابه‌ی عکاسی مدرن در موزه هنر مدرن نیویورک گِرد می‌آورد. جان سارکوفسکی[۱۷]، موزه‌دار معروف بخش عکاسیِ موزه هنر مدرن نیویورک، بر اساس آثار مدرن ارایه شده در سال ۱۹۶۶، صفات مشترک عکاسیِ مدرن در پنج موضوع- ویژگی- خلاصه می‌کند: خود شئ ،جزئیات، قاب،زمان، دید مسلط(دید عکاس). اما این ویژگی‌ها به راستی می‌تواند تمام آثار تولید شده در دوران مدرن را پوشش دهد؟ به نظر می‌رسد در این تعریف نقش عکاسیِ مستندِ اجتماعی و حتا نقش جامعه و مردم در آن نادیده گرفته شده است.

آن‌چه از این موضوع می‌تواند برای تشخیص ویژگی‌های عکاسی به مثابه‌ی امر مدرن اجتماعی در ایران مورد توجه قرار گیرد، تبیین دو ویژگی یا دو جلوه‌ی مهم و متفاوت در بررسی عکاسیِ مدرنیستی است. تمایز ویژگی اجتماعی از ویژگی هنری عکاسی مدرنیستی مورد ظریفی است که بی‌توجهی به آن می‌تواند هر محقق علاقه‌مند به این حوزه را به اشتباه اندازد. چنان که در شیوه‌شناسیِ عکاسیِ مدرنیستی به مثابه‌ی هنر، گونه‌های عکاسیِ فرم‌گرایانه[۱۸]، انتزاعی[۱۹]، صریح، هم ارزها[۲۰]، بیشترین سهم را دارند[۲۱]. در حالی که از حیث اجتماعی نیز عکاسی به مثابه‌ی یک رسانه قدرت‌مند و مکمل در طول قرن بیستم در خدمت آگاهی و جهت‌دهی به افکار عمومیِ جوامع بوده و هست. مستندنگاری سال‌های آغازین قرن بیستم با آثار یاکوب ریس[۲۲] و لوییس هاین[۲۳] و گونه‌ی رایج در سال‌های دهه ی ۳۰ و ۴۰ میلادی در امریکا توسط عکاسان دفتر حفاظت کشاورزی[۲۴]، و عکاسیِ خیابانی[۲۵] در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی نقشی اساسی در مدرنیت عکاسی ایفا کردند. در عین حال فراوانی و سادگیِ دوربین‌های در دسترس مردم- شاید مهم‌تر

---

[۱۴] Laszlo Moholy- Nagy عکاس انتزاع‌گرای اروپایی و مدرس مدرسه‌ی هنری باوهاوس در آلمان و امریکا در دهه‌های ۲۰ و۳۰م.

[۱۵] بنگرید به: گروندبرگ اندی، ۱۳۷۷، *بحران واقعیت*، محمد تقی فرامرزی، مجله عکسنامه ۲، ص ۲۷ .

[۱۶] Edward Steichen عکاس معروف نیمه‌ی اول قرن بیستم و از مدیران بخش عکس موزه هنر مدرن نیویورک در سال‌های میانی قرن بیستم.

[۱۷] John Szarkowski

[۱۸] Formalistic Photography

[۱۹] Abstract

[۲۰] Equivalent

[۲۱] بومونت نیوهال در کاتالوگ نمایشگاه عکاسی موزه هنر مدرن نیویورک سبک های مدرنیستی عکاسی تا آن زمان را در قالب: عکاسی فرم‌گرا، صریح(مستقیم)، هم ارز و مستند معرفی می‌کند.

[۲۲] Jacob Riis عکاس مستند اجتماعی و گزارشگر روزنامه نیویورک در واپسین سال‌های قرن نوزدهم.

[۲۳] Lewis W. Hine عکاس اصلاح‌طلب در حوزه‌ی مستند اجتماعی در سال‌های آغازین قرن بیستم.

[۲۴] Farm Security Administration

[۲۵] Street photography

از همه فراگیر شدن دوربین‌های فیلمی قطع کوچک (مانند دوربین ۱۳۵) در جوامع- بسیاری از جهانیان را به‌تدریج عکاس کرد. قاعدتاً این کُنش اجتماعی با پنداشت عکاسی به‌مثابه‌ی هنر، هنر زیبا[۲۶] یا حتا امر والا[۲۷] که مردم – حتا در نقش مخاطب- نقش کم‌رنگی در آن داشتند، در تعارض بود. همین جا می‌توان به معیارهای متفاوت هریک از دو نحله‌ی مدرن پی برد. رسالت اجتماعیِ عکاسی مدرن با رسالت هنریِ آن متفاوت بود. اما باید توجه کرد که اعطای شأن عکس شدن و به دیوار موزه آویختنِ عکس- زیبا و نازیبای- موضوع‌های مختلف می‌توانست هم‌سان عمل کند. نهاد اعطای شأن هنری و یا مدرنیت به هر دو شکل از عکاسی می‌توانست یکسان و مشترک رفتار کند. چنان‌که مهم‌ترین نمونه‌ی آن توسط جان سارکوفسکی رئیس وقت موزه هنرهای مدرن نیویورک در دهه‌های ۶۰ و ۷۰م، انجام شد. سارکوفسکی آثار عکاسی به مثابه‌ی هنر زیبا را در کنار آثار عکاسی به مثابه‌ی مستندهای واقع‌گرا و عکس‌های سریع خیابانی، یک‌جا ارایه نمود و بر هم‌نشینی این دو در مجموعه‌ی عکاسیِ مدرن مُهر تأیید زد. بر این اساس، پذیرش عکاسی به عنوان امر مدرن اجتماعی حاصل تجمیع این دو نحله‌ی متفاوت- یا حتا متضاد- می‌باشد. حال با این پیش‌زمینه می‌توان شاخص‌های نوپدید عکاسی به مثابه‌ی امر مدرن اجتماعی در ایرانِ دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی بررسی کرد.

شاخص‌های عکاسی به مثابه‌ی امر مدرن در جامعه‌ی ایرانی

(با تمرکز بر دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰شمسی)

قاعدتاً نمی‌توان تمام ویژگی‌ها و شاخه‌های عکاسی مدرن به مثابه‌ی امر اجتماعی در جهان غرب را مو به مو به عکاسیِ مدرن در شُرف تکوین دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی ایران تعمیم داد. چرا که علاوه بر وجود متغیرهای فرهنگیِ متفاوت، سلسله مراتب تجربه‌شده‌ی عکاسی از منظر اجتماعی به لحاظ ساختار متفاوت اجتماعی و سرعت سیر مختلف نیز بر عدم شباهت کامل بین این دو دلالت می‌کنند. با این وصف، پدیداریِ مدرنیت عکاسی در جامعه‌ی ایرانی (در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی) را می‌توان در حوزه‌های زیر سنجید:

---

[۲۶] Fine Art

[۲۷] The Sublime

- عکاسی و جراید
- نگارخانه و عکاسی
- نقد و عکاسی
- مردم- طبقه‌ی متوسط- و عکاسی (فرهنگ تصویری، ابزار و فروشگاه‌ها)
- عکاسی و آموزش

عکاسی و جراید: هرچند از جهت تاریخی، پدیداریِ عکاسی در جامعه‌ی ایرانی را به همان سال‌های ابداع و پذیرش آن در جامعه‌ی اروپاییِ سال‌های ۱۸۴۰م نسبت می‌دهند[۲۸]؛ اما همانند غرب این پدیده در ایران نیز یک‌باره به تمام سطوح جامعه تسری نیافت؛ بلکه با سرعتی کمتر از غرب در بین اقشار مختلف مردم- عموماً شهرنشین- توزیع و شناخته شد. می‌توان پدیداریِ عکاسی به مثابه‌ی امر اجتماعی در ایران را به سال های جنبش مشروطیت نسبت داد. زمانی که کارت‌پُستال‌های عکسی از مجاهدین و مشروطه‌خواهان در شهرهای ایران توزیع می‌شد؛ شباهت و تکثیرپذیریِ تصویری یکه از چهره‌ها و وقایع آن زمان، مهم‌ترین رَه‌آورد ورقه‌های پُستی(کارت‌پُستال عکسی) و نخستین حرکت هدف‌مند در باره‌ی بازتولید و انتشار عکس‌های مستند به حساب می‌آید[۲۹]. به نظر می‌رسد در کنار کارت پُستال های عکسی وجود نشریه‌های مختلف و ادواری می‌توانست سبب‌ساز آشنایی با پدیده‌ی اجتماعیِ جدیدی هم‌چون عکاسی نزد شهروندان گردد. اما در ابتدای امر جریده‌ای وجود نداشت. اولین روزنامه‌ی مصور ایرانی، روزنامه‌ی علیهٔ ایران به اهتمام صنیع‌الملک در سال ۱۲۳۷ه.ش(۱۲۷۸ه.ق) منتشر شد[۳۰]؛ و پس از آن برای مصور سازیِ روزنامه‌های شرف و شرافت، برخی تصاویر از روی عکس‌ها طراحی می‌شدند[۳۱]. اما احتمالاً ایران باستان نخستین روزنامه‌ی مصور ایرانی است که در صفحه‌ی اول نخستین شماره‌ی خود در سال ۱۳۱۱ه.ش عکسی تمام رُخ از رضاشاه را بر خود داشت. از این پس در دوره‌ی پهلویِ اول جراید بیش از پیش به استفاده از عکس مبادرت ورزیدند. این روند در بدو امر با تبلیغات دولتی در مسیر پیشرفت‌های

---

[۲۸] بنگرید به: طهماسب‌پور محمدرضا، ۱۳۸۷، *ناصرالدین، شاهِ عکاس*، تهران: نشر تاریخ ایران(چاپ دوم)، ص۱۷ .

[۲۹] بنگرید به: نجم‌آبادی مهرداد، ۱۳۷۷، *ورقه‌های پُستی عهد قاجار*، مجله عکسنامه ۱، ص ۸ .

[۳۰] بنگرید به: افشارمهاجر کامران، ۱۳۸۴، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر، ص۸۷ .

[۳۱] بنگرید به: ستاری محمد، ۱۳۸۹، *بهره‌گیری از عکس و عکاسی در روزنامه‌های شرف و شرافت*، ویژه‌نامه تخصصی جشنواره سراسری عکس فیروزه، تبریز، ص ۲۱- ۲۲.

عمرانی همراه شد. اما در دهه‌ی ۱۳۲۰ در پیِ سقوط رضا شاه و باز شدن فضای سیاسی، عکس‌ها مصارف متعدد و متنوعی یافتند و بیش از پیش در دست‌رس مردم قرار گرفتند. در سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰، عکاسیِ مطبوعاتی پس از نقش فعال و تهییجی در تنش‌های سیاسی، در سال‌های بعد، بیش‌تر در خدمت تبلیغ تجدد قرار گرفت. روندی که در سال‌های دهه‌ی ۱۳۴۰ بر وسعت و شدت آن افزوده شد؛ در این میان، استفاده‌ی بیش از پیش عکس‌ها در متن‌ها و صفحه‌های جراید، ارتقای کیفیت چاپ مجله‌ها و روزنامه‌ها- به‌ویژه در استفاده از عکس‌های رنگی- در کنار توزیع سراسری آن‌ها در کشور می‌توانست موجب تشویق طیف وسیع‌تری از مردم به استفاده از جراید شود. شدت و گستردگی این پدیده نه تنها با وقوع انقلاب اسلامی کاهش نیافت بلکه با تغییر روی‌کرد محتوایی از مظاهر تجددِ غرب‌گرایانه به نگاه واقع‌گرا و مردمی به اوج خود رسید.

آن‌چه از هم‌جوشیِ جراید و عکاسی در پدیداریِ خصلت مدرن عکاسیِ ایران مهم می‌نماید بر استفاده‌ی بیش از پیش عکس در صفحه های جراید انبوه و عامه‌پسند دلالت می‌کند[۳۲]؛ هم‌چنین درج مطالب و مقاله‌هایی راجع به عکاسی که هم موضوع آموزشِ فن و هم آشنایی با سبک‌ها و مرور تاریخیِ آن را در بر داشت. این ویژگی در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی بسیار بیش از گذشته بود[۳۳]. افزون بر آن، انتشار جزوه‌ها و مجله‌های خاص عکاسی[۳۴] در این دو دهه در کنار چاپ نقدهای مطبوعاتی[۳۵] با موضوع 'نمایشگاه‌های عکس' در جراید انبوه، می‌توانست وجوه عکاسی را نزد احاد مردم نهادینه کند. در عین حال نمی‌توان از ارتقای کیفیت چاپ عکس‌ها- به‌ویژه در مجله‌های عامه‌پسند و به شکل تصویر رنگی- در سال‌های این دو دهه چشم پوشید. این موضوع نیز می‌توانست جواب‌گویِ اشتیاق قشر وسیعی از شهروندان کم‌سواد و بی‌سواد به موضوع- باورپذیر- تصویر عکسی باشد.

---

[۳۲] برای مثال، بسیاری از شماره‌های مجله‌ی اطلاعات هفتگی از سال ۱۳۳۷ به بعد، در صفحه‌های میانیِ خود، از عکس بیشتر استفاده می‌کردند.

[۳۳] مهم‌ترین نمونه‌ی آن انتشار – حدوداً- ۷۷ مقاله‌ی مدون و پیاپی با موضوع عکاسی در مجله‌ی 'هنر و مردم' در سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ توسط هادی شفائیه بود.

[۳۴] می توان به این موارد استناد کرد: 'جزوه عکاسی۱۳۴۷ یا ۱۳۴۸'، 'نشریه تصویر۱۳۵۱ تا ۱۳۵۴'، 'نشریه فتو ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۴'

[۳۵] بنگرید به: یزدی پور نیما، ۱۳۸۴، بررسی آثار و نقد عکاسی سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر.

نگارخانه و عکاسی: سابقه‌ی برپاییِ نگارخانه‌ی هنری در ایران می‌تواند قدمتی ۸۰ ساله و یا حتا بیشتر داشته باشد[۳۶]؛ آپادانا- شاید- نخستین نگارخانه‌ی هنری در شکل مدرن باشد که سال ۱۳۲۸ در تهران تأسیس شد[۳۷]. اما برپایی نمایشگاه عکس- حدوداً به شکل امروزی آن- نمی‌تواند از سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ عقب‌تر رود. نمایشگاه گروهی به همت احمد رضوی و هادی شفائیه سال ۱۳۳۴ در باشگاه مهرگان می تواند در نوع خود اولین نمونه به حساب آید[۳۸]. اما از سال‌های آغازین دهه‌ی ۱۳۴۰، تأثیر وجودِ نگارخانه برای عکاسی روشن‌تر می‌شود؛ زمانی که احمد عالی نمایشگاه عکس‌های هنری خود را در تالار فرهنگ به نمایش گذاشت؛ و چندی بَعد، با تأسیس نگارخانه‌ی 'تالار ایران' نمایشگاهی دیگر برپا نمود. تالار ایران- تالار قندریز- در همان سال‌ها توسط تعدادی دانشجوی علاقه‌مند به امور هنری تأسیس شد، و نهاد غیر دولتیِ مؤثری را برای نمایش آثار هنری، آموزش و انتشار مطالب هنری شکل داد. نمایشگاه عکس‌های هادی شفائیه با عنوان 'رد پای اعصار' در کاخ ابیض گامی دیگر در جهت معرفیِ عکاسی به مثابه‌ی هنری تجسمی بود. برگزاریِ نمایشگاه عکس در کاخ ابیض به عنوان یک نگارخانه‌ی دولتی، تلویحاً بر پذیرش و هنرییت عکاسی توسط دولت صحه می‌گذارد. از نیمه‌ی دوم سال‌های دهه‌ی ۱۳۴۰ بر تعداد نمایشگاه‌های عکس در نگارخانه‌های تهران افزوده شد. این روند به شکل افزایشی تا انقلاب اسلامی تداوم یافت. در طول این سال‌ها گونه‌های متنوع و متفاوتی از عکس بر دیوار نگارخانه‌ها رفت، از عکس‌های فاخر و زیبای مناظر طبیعت، معماری و چهره‌های سرشناس گرفته تا آثار فرم‌گرا و انتزاعی بر دیوار نگارخانه‌ها قرار گرفت. اما در بین این آثار، مجموعه‌هایی نسبتاً متفاوت نیز به چشم می‌خورد. 'گورستان زرتشتی‌ها' و 'خانه هدایت را خراب نکنید' از بهمن جلالی و نمایشگاه‌هایی با مضامین اجتماعی و نگاه واقع‌گرا به فضای شهر و روستا که توسط عکاسانی چون مریم زندی، داریوش مبین، شهریارقدیمی، هادی حراجی، حمید فهیمیان و نهایتاً کاوه گلستان با نمایشگاه 'سه گزارش از روسپی، کارگر، مجنون' ، نگاه متعارف و زیباپسند به موضوع نمایشگاه عکس را در ایران- تهران- به چالش کشیدند[۳۹]. به این ترتیب

---

[۳۶] بر اساس آن‌چه در روزنامه‌ی علیه به چاپ رسیده، ظاهراً نقاشخانه‌ی دولتی در روزهای تعطیل توسط صنیع‌الملک به مکانی برای ارایه و تماشای آثار هنری اختصاص یافته بود، بنگرید به: اربابون میثم، ۱۳۸۸، نقش و اهمیت بنگاه‌های هنری در عرضه آثار تجسمی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، ص۹۴.

[۳۷] بنگرید به: مینوفر ستاره، ۱۳۸۵، *سال‌شمار نقاشی نوگرای ایران*، نشریه حرفه هنرمند ۱۸، ص۵۱.

[۳۸] بنگرید به: منوچهرزاده رامیار، ۱۳۸۶، *تحلیلی بر عکاسی هنری بعد از انقلاب- تهران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، ص ۲۴.

[۳۹] بنگرید به: یزدی‌پور نیما، ۱۳۸۴، *بررسی آثار و نقد عکاسی سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر، صص ۲۳۱ و ۲۳۲ و .... هم‌چنین بنگرید به: انعکاس مطبوعاتی این نمایشگاه‌ها در روزنامه‌های

عکس‌های مستند اجتماعی و عکس‌هایی با مضامین غیر فاخر نیز در سال‌های دهه‌ی ۱۳۵۰ بر دیوار نگارخانه ها قرار می‌گیرند. ارزش نمایش عکس، فارغ از زیبایی یا زشتیِ موضوع و متأثر از اعطای شأن عکس شدن توسط عکاس و اعطای شأن عکسِ هنری شدن توسط نگارخانه، از ساز و کارهای اصلی عکاسی مدرن است. به این ترتیب، حضور عکس‌های واقع‌گرایانه- حتا نازیبا- در نگارخانه‌ها هم‌چون عکس‌های متعارف زیبا، ویژگیِ بارزی از پدیداریِ عکاسیِ مدرن در ایران است.

نقد و عکاسی: کلمنت گرینبرگ[۴۰] شارح بزرگ هنر مدرنیست غرب معتقد است:« *شالوده‌ی مدرنیسم در کاربست شاخصه‌های یک رسانه برای نقد آن رسانه است نه به آن دلیل که آن را انکار کند؛ بل به آن خاطر که به شکلی قاطعانه به آن تحکم ببخشد*»[۴۱]. اما تعمیم این رهیافت به آن‌چه در جریان نقد در ایران گذشت کاری است بَس دشوار. پیشینه‌ی نقد هنری- حدوداً- به شکل امروزی در ایران به سال‌های ۱۳۰۰ شمسی باز می‌گردد. هر چند در طی دوره‌ی اول خود تا سال ۱۳۳۲ بیشتر به پراکنده‌گویی می‌ماند و در دوره‌ی دوم خود از ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ رُشد چشمگیری ندارد؛ اما در دوره‌ی سوم خود از ۱۳۴۲ تا انقلاب از جهت کمی و کیفی رُشد شایانی نسبت به دوره‌های قبل می‌کند. هرچند نقد جامع و ساختارمند در باره‌ی آثار هنری در این سه دوره کمتر یافت می‌شود[۴۲]. به طَبَع این پیشینه، حضور فعال متون نقد عکس در جراید ایران در سال‌های قبل از ۱۳۴۰ را نمی‌توان انتظار داشت. در سال‌های ۱۳۴۰ با گسترش نمایشگاه‌های عکس و عرض اندام عکاسان هنرمند داخلی و همتایان از فرنگ برگشته‌شان[۴۳] ادبیات عکاسی هم‌سو با جریان انتقادی و واقع‌گرای رایج در آن سال‌ها شکل خاصی به خود می‌گیرد.

عمده‌ی نقدها شکل توصیفی داشتند و بعضاً توسط عکاسان و هنرمندان عرصه های دیگر نوشته می شدند. از سال۱۳۴۷ به دنبال رونق بیش از پیش نمایشگاه‌های عکس با مضامین واقع‌گرا و اجتماعی که خود می‌توانستند انتقادی از وضع موجود- در آن دوره- تلقی شوند؛ نقدها نیز متناسب با مضامین انتقادی، عموماً موضع‌دارانه و در جهت فرافکنیِ مفاهیم عکس‌ها نوشته و از طریق جراید خاصی مانند آیندگان،

اطلاعات، آیندگان و مجله فردوسی حد فاصل سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ .

[۴۰] Clement Greenberg

[۴۱] بنگرید به: مقیم‌نژاد مهدی، ۱۳۸۷، *جُستاری در مناسبات میان عکاسی، هنر مدرن و پسامدرن*، دو ماهنامه‌ی فرهنگی هنری بیناب، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ص ۵۲ .

[۴۲] بنگرید به: اینانلو معصومه، ۱۳۸۴، *شناخت نقد و تحلیلی بر موقعیت هنر در هنر معاصر ایران*، پایان‌نامه‌ی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، ص ۲۷۷ .

[۴۳] عکاسانی مانند: کامران عدل، رضا نوربختیار، مسعود معصومی، بیژن بنی‌احمد و ...

رستاخیز، اطلاعات و... منتشر می شدند. متون این‌گونه نقدها می‌توانست ضمن درج مطالب توصیفی بعضاً، به موضوع تحلیل و حتا تفسیر کارکرد عکاسانه‌ی تصویر نیز بپردازد. با این وصف، در آکثر آن‌ها وجه تهییجی قالب است. برای نمونه می‌توان نقد 'گتی' در باره‌ی نمایشگاه کاوه گلستان با عنوان 'سه گزارش: از روسپی، کارگر و مجنون' که در روزنامه‌ی آیندگان ۱۳۵۷/۲/۱۶ چاپ شد، خواند:

نمی‌توان با روحیه‌ای که معمولاً به دیدار نمایشگاه‌ها می‌رود به دیدار این یکی هم رفت. حتا اگر چای و نوشابه و ... شیرینی تعارف کنند، که نکردند. باز معنای نمایشگاه نوعی است که نمی‌توان پچ‌پچ کرد و یا بلند گفت که "چقدر قشنگه"، "چه رنگایی"، "چه پرتره‌ای"، "کار کاوه محشره" و ... نمی‌توان خندید. در واقع بیننده شاید بخندد. اما خنده‌اش عصبی است. از بغض است. از درماندگی با خود و در خود است. عکس‌های گلستان هیچ قشنگ نیستند و اصلاً رنگ ندارند. عکس‌ها زشت هستند، چون رویه‌ی زشت محیط را به ما می‌نمایانند ... می‌توان گفت که تکان‌دهنده بودن عکس‌ها هنری نیست ... اما کار کاوه گلستان، کاری نیست که هر دوربین به‌شانه‌ای بتواند انجامش دهد ... اگر عکس‌برداری‌اش آن‌قدر هنرمندانه و دقیق نبود، حاصل کار اصلاً نمی‌توانست با بیننده ارتباط برقرار کند. در حد یک حادثه می‌شد و با بیرون آمدن از در تالار پاک می‌شد.(ص۷)

هر چند تعداد نقدهای منتشر شده در جراید سال‌های دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ در باره‌ی عکاسی در مقایسه با نقد شیوه‌های دیگر تجسمی و حتا نقد سایر شیوه‌های هنری مانند سینما و تیاتر کم می‌نماید، با این وصف در مقایسه با قبل خود، در سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷ از رُشد چشمگیری برخوردار می‌شود. برای عکاسی ایران در آن سال‌ها که مراتب پذیرفتگیِ خویش به‌مثابه‌ی هنر را در لایه‌های مختلف اجتماعی می‌آزمود و درصدد دستیابی- پُر شتاب- به موقعیت مدرن رسانه‌ی خود بود، حضور نقد نه تنها مفید که الزام‌آور می‌نمود. نقد حتا توانست بر سیاست کلیِ موزه هنرهای معاصر- تازه تأسیس- تهران در باره‌ی عکاسی تأثیری سریع بگذارد. نقد کاوه گلستان با عنوان: 'پَرت‌ترین عکس‌های بهترین عکاسان' بر اولین نمایشگاه آثار عکاسان مشهور جهان در موزه هنرهای معاصر(سال۱۳۵۶)[۴۴]، از نمونه نقدهایی است که ضمن برشماری کاستی‌های موجود نمایشگاه، از حقوق عکاسان داخلی دفاع کرده و توانایی‌های ایشان را به مسئولان موزه هنرهای معاصر گوشزد می‌کند. چند ماه بَعد، موزه تغییر روش می‌دهد، موزه‌دار بخش عکاسی تعویض شده و برگزاری نمایشگاهی گسترده از آثار عکاسان ایرانی در دستور کار قرار می‌گیرد[۴۵].

[۴۴] این نقد در روزنامه آیندگان، ۸/۱۴/ ۱۳۵۶ (ص۷) به چاپ رسید.

[۴۵] این مطلب در روزنامه آیندگان ۱۳۵۷/۴/۱۰ (ص۷) به چاپ رسید.

عکاسی و آموزش: عکاسی از دیرباز در خدمت آموزش بسیاری از دانش‌ها و فنون قرار داشته و دارد. اما آموزش مدون عکاسی در ایران، برای سال‌ها مسیری نامشخص را پیمود. گذشته از تدریس رسمیِ عکاسی در مدرسه‌ی دارالفنون و مراکز آموزشیِ دیگر در سال‌های دور، آموزش دروس عکاسی- حدوداً- به شکل امروزیِ آن از سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ با ورود اساتید دانشگاه سیراکیوز[۴۶] امریکا، در اداره کل هنرهای زیبا آغاز می‌شود[۴۷]. در این دوره‌ها، رویکرد غالب، آموزش موارد فنی است. تدریس واحدهای درسیِ عکاسی در سال‌های دهه‌ی ۱۳۴۰ ابتدا در دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک و در سال‌های پایانیِ این دهه، در چند دانشگاه دیگر[۴۸] آغاز شد. علاوه بر آن، وزارت فرهنگ و هنر خود نیز اقدام به برگزاریِ دوره‌های آموزشیِ عکاسی می‌نمود. از مدرسان عکاسی در آن سال‌ها می‌توان به داود ملک‌صدیق، ابو طالب کرمانی، هادی شفائیه و احمد عالی اشاره کرد. به این ترتیب آموزش عکاسی به روش‌های مختلف در دو دهه‌ی مورد بررسی گسترش می‌یابد؛ هر چند رشته‌ی مستقل عکاسی به‌مثابه‌ی هنر تجسمی- تصویری در سال‌های پس از انقلاب اسلامی در چند دانشگاه تأسیس می‌شود.

از مسیری دیگر، هادی شفائیه در سال ۱۳۵۱ از طرف وزارت آموزش و پرورش برای تدوین شرح درس و نگارش کتاب عکاسی- برای مقطع هنرستان- دعوت به‌کار می‌شود. در کنار آموزش عکاسی در مدرسه و دانشگاه، آموزش عکاسی به دو طریق دیگر در میان مردم نهادینه می‌شود. آموزش عکاسی برای مردم از طریق مقاله‌های دنباله‌دار در مجله‌ی هنر و مردم از سال ۱۳۴۲ آغاز و تا سال ۱۳۵۷ تداوم یافت. این اقدام توسط هادی شفائیه در سال‌های این دو دهه انجام شد، و مهم‌ترین شکل آموزش همگانیِ عکاسی[۴۹] از طریق جراید را برای قشر متوسط فراهم کرد. او همین‌طور با برگزاری مجموعه برنامه‌های هفتگیِ تلویزیونی دردهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ امکان آشناییِ اقشار فرودست جامعه- کم‌سوادها و بی‌سوادها- را بیش از پیش با اصول و مبانیِ عکاسی آشنا کرد، و از آن‌جایی که طبیعتِ فرهنگیِ ایرانیان با محاظره[۵۰]

---

[۴۶] Syracuse University

[۴۷] بنگرید به: همراز ویدا، ۱۳۸۱، *بررسی اهداف و عملکرد اصل چهار ترومن(هیئت عملیات اقتصادی در ایران)*، تهران: وزارت امور خارجه، مرکز اسناد و تاریخ دیپلماسی، ص ۱۵۰ .

[۴۸] مانند: دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران، دانشکده‌ی هنرهای تزئینی و مدرسه‌ی عالی تلویزیون

[۴۹] مقاله‌های این مجموعه، موضوع‌های متنوعی هم‌چون مباحث تاریخی، فنی، ابزاری و سبکی را در بر می‌گیرد.

[۵۰] مکالمه‌ی حضوری

مأنوس‌تر از مکتوب و نوشته است[۵۱]، تأثیر وسیع آموزش عکاسی از طریق تلویزیون به‌ویژه در سال‌های دهه‌ی ۱۳۵۰، بدیهی می‌نماید.

مردم و عکاسی (فرهنگ تصویری، ابزار و فروشگاه‌ها): شاید بررسی این عنوان به دلیل فاصله گرفتن از امر والای مدرنیستی، بیشتر بحثی 'پس از مدرن' جلوه کند؛ که در واقع چنین نیز هست، چون بررسی در سالی صورت می‌گیرد که خواسته و نخواسته در فضای پس از مدرن تنفس می‌کنیم و نمی‌توانیم خود را از قیود و الزام‌های آن برهانیم. هر چند نقش مردم در هنر مدرنیستی معمولاً ناچیز انگاشته می‌شود، اما آن وجه عکاسیِ مدرنیستی- به‌ویژه در غرب- که بر مصالح اجتماعی تأکید دارد نمی‌تواند به نقش مردم و تمایلات آن‌ها بی‌اعتنا بماند. چه بسا مهم‌ترین هدف عکاسیِ مطبوعاتی و مستند اجتماعی اقنای توده‌ها و جهت‌دهی به افکار آن‌هاست[۵۲]. اما در ایران- افزون بر آن‌چه گفته شد- از جهت کاربردهای مردمیِ عکاسی به‌ویژه پس از پدیداریِ طبقه‌ی متوسط در سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰، دوربین به مثابه دل‌مشغولی‌های جدید در دست مردم می‌توانست- می‌بایست- پاسخ‌گوی نیازهای گوناگون خانواده‌های ایرانی گردد. نیازهایی که برخی ریشه در سنت‌های تصویریِ رایج شده از دوران قاجار و حتا پیش‌تر از آن دارد. تمایل به نصب نشان و تصویر بر دیوار و حفظ دست‌خط، کتاب و نشان‌های دیگر در بُغچه‌ها و گنجه‌ها به مثابه‌ی اَرج نهادن به موضوعی خاص است که در میان اکثر خانواده‌های ایرانی بیش و کم رایج بوده و هست.

در کنار آن- و شاید از آن مهم‌تر- داشتن تصویری عینی است که می‌توانست در غیاب موضوع به جای آن نشیند؛ و چه امری از این پُر جاذبه‌تر که هر فرد از قشر متوسط بتواند خود آن را تولید و نزد خود حفظ و آلبوم کند. در سابقه‌ی ذهنی مردم فرودست – عموماً شهرنشین- عکاسیِ دست نیافتنیِ دوره‌ی قاجار در دوره‌ی پهلوی اول به دلیل اجبار برای تهیه‌ی عکس پرسنلی- چهره- برای اوراق شناسایی، دست

---

[۵۱] این موضوع بر اساس آرای دو تَن از جامعه‌شناسان ایرانی شاپور راسخ و جمشید بهنام در سال‌های دهه‌ی ۱۳۴۰ نقل می‌شود. بنگرید به: راسخ شاپور، *آینده تمدن سمعی و بصری در ایران*، مجله نگین، خرداد ۱۳۴۶، ص۱۶ .

[۵۲] برای نمونه می‌توان به نقش مستندنگاری در جهت دهی به افکار مردم در جریان رکود بزرگ اقتصادیِ امریکا در سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰م توجه کرد. برای این منظور بنگرید به:

Stott William, 1973, Documentary expression and thirties America, Chicago: University of Chicago Press

یافتنی شد و عکاس‌خانه‌ها مردمی شدند. در سال‌های بعد سهولت کار با ابزار جدید و همگانی شدن عکاسی با رُشد طبقه‌ی متوسط همراه شد؛ و در نتیجه‌ی آن، شرایط برای پدیداریِ دل‌مشغولی جدید طبقه‌ی متوسط در سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ فراهم شد. اتحادیه عکاسان تهران در اسفند سال ۱۳۲۹ تأسیس می‌شود (سند ۱). این اتحادیه ظرف سه سال نام خود را به 'اتحادیه صنف عکاس و فیلم‌برداران و آماتورهای تهران و حومه' تغییر می‌دهد(سند ۲). اضافه شدن کلمه‌ی آماتور و یا فتوآماتور بیشتر بر وجود عکاسان غیر حرفه‌ای و ذوق‌ورز دلالت می‌کند که به دلیل خرید دوربین شخصی، خرید فیلم، ظهور و چاپ عکس، با فروشگاه‌های عکاسی رابطه یافتند، تبلیغات لوازم متنوع عکاسی گسترش یافت[۵۳]، رابطه‌ای که پیش از آن کمتر محسوس بود. در سال‌های دهه‌های ۱۳۴۰ و۱۳۵۰ ، به دلیل پیشرفت‌های سریع‌تر ابزاری، به‌ویژه فراوانیِ محصولات کمپانیِ پولاروید- که فرایند عکاسی را از مراجعه به لابراتوار بی‌نیاز می‌کرد- اشتیاق مردم به عکاسی دوچندان شد. در کنار آن، چاپ عکس‌های تمام‌رنگی چهرهای سرشناس آن‌زمان(هنرپیشه‌ها، خوانندگان و...) بر روی جلد مجله‌های عامه‌پسند می‌توانست الگوهای مورد نیاز مردم عکاس را برای عکاسی از یکدیگر در اختیار نهد. طبیعتاً چنین مردمی در سال‌های دهه‌ی ۵۰ در حین تماشای سریال‌های تلویزیونیِ 'طلاق' و 'هامی و کامی' که قهرمان داستان در مجموعه‌ی اول عکاسِ مطبوعاتی است که با برخی از معضلات اجتماعی درگیر می‌شود؛ و در دومی، دوربین به دست به اکتشاف و شناخت دوباره‌ی ایران می‌پردازد، خود را با قهرمان عکاس و موضوع عکاسی بیگانه نمی‌یابند. از آن‌جا که طبع عموم ایرانیان به دیدن تصویر راغب‌تر از خواندن متن است، و بر اساس دیدگاه برخی صاحب‌نظرانِ جامعه‌شناسیِ ایران که معتقدند: فرهنگ تصویری و محاضره نسبت به نوشته- به‌ویژه در صد سال اخیر- تأثیرگذارتر بوده است[۵۴]؛ می‌توان نتیجه گرفت که چاپ عکس‌های رنگی و بزرگ در مجله‌های عامه‌پسند و برنامه‌های تلویزیونی- با برنامه‌های آموزشی و داستانی و تبلیغاتی در باره‌ی عکاسی- سهم عمده‌ای در نهادینه کردن وظایف و توانایی‌های عکاسی در میان عامه‌ی مردم داشته است.

نتیجه‌گیری:

[۵۳] نمونه‌هایی از تبلیغات محصولات کمپانی‌های آگفا، ایلفورد و کداک و... در مجله‌های سخن، فردوسی و اطلاعات هفتگی در نیمه‌ی دوم سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ به چشم می‌خورد.

[۵۴] بنگرید به: راسخ شاپور، *آینده تمدن سمعی و بصری در ایران*، مجله نگین، خرداد ۱۳۴۶، ص۱۶ .

نهادهای اعطای شأن کننده به عکاسی به مثابه‌ی امر مدرن اجتماعی: وجود نهادهای اعطای شأن برای پذیرش عکاسی به مثابه‌ی امر مدرن اجتماعی در هر جامعه‌ی – نسبتاً- مدرنی الزامی است. شاید هر یک از پدیده‌ها و روابط طرح شده در باره‌ی جامعه‌ی ایرانی- در ظاهر- به تنهایی بتواند بر حسب کاربرد و کارکردش، مشروعیت و عمومیت خود را در دوره‌ی مورد بررسی توجیه کند، اما بدون وجود نهاد یا نهادهای تعیین‌کننده و جهت‌دهنده به آن‌ها، تجمیع و تداوم آن‌ها در دوره‌ی زمانیِ طولانی میسر نمی‌شد. نهادهایی که مستقیماً یا تلویحاً از قدرت اعطای شأن هنر مدرن به عکاسی به مثابه‌ی امر اجتماعی در داخل ایران برخوردار بودند.

- قاعدتاً مهم‌ترین رکُن اعطای شأن در آن سال‌ها وزارت فرهنگ و هنر است. مجموعه‌ی مصوبات مستندِ وزارت فرهنگ و هنر در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسیِ ، حاوی برنامه‌هایی برای ترویج و آموزش عکاسی و در کنار آن تهیه‌ی آرشیو گسترده‌ی تصویری مشتمل بر فیلم، عکس و اسلاید است. شاید مهم‌ترین برنامه‌ی کشور شمول، تدارک برگزاری نمایشگاه عکاسی سالانه در تهران و ۲۴ مراکز استان و شهرستان در سال ۱۳۵۶ باشد[۵۵]. موزه تازه تأسیس هنرهای معاصر به مثابه مهم‌ترین رُکن وزارت فرهنگ و هنر که عهده‌دار نمایش هنرمدرن در کشور بود، با نمایش آثار عکاسان مدرن غربی در اولین سال کاری‌اش، بر پذیرش رسمیِ عکاسیِ مدرن توسط دولت مهر تأیید زد.
- مراکز غیر دولتی- یا کمتر وابسته به دولت- نیز از قدرت اعطای شأن هنر مدرن به عکاسی برخوردار بودند. نگارخانه‌های مستقل در این دو دهه همراه با برخی دانشگاه‌ها و دانشکده‌های هنری و غیر هنری از آن جمله‌اند.
- مطبوعات و رسانه‌ها- چنان‌که گفته شد- جراید با استفاده از عکس در کنار متن- و به جای متن؛ هم‌چنین با انتشار مطالب تاریخی، آموزشی و نقد نمایشگاه، زمینه‌های توزیع و گسترش عکاسی در کشور را فراهم آوردند. علاوه بر آن، آموزش عکاسی از طریق برنامه‌های دنباله‌دار تلویزیونی که آرام آرام به منازل اقشار متوسط راه می‌یافت، موجب اعتلای اجتماعی این پدیده را فراهم آورد.
- نهاد آموزش- مدون- دانشگاهی، هر چند در سال‌های پس از انقلاب اسلامی با تأسیس رشته‌ی مستقل عکاسی در سه دانشگاه قوام می‌یابد؛ با این وصف، مقدمه و زمینه‌ی اجرای آن در سال‌های

[۵۵] بنگرید به: گزارش فرهگ و هنر در برنامه ششم عمرانی کشور سال ۱۳۵۶.

دهه‌ی ۱۳۵۰ نهادینه شده بود. زمانی که تدریس تعدادی از دروس عکاسی در چند دانشگاه- در قالب درس پایه و اختیاری- نهادینه شده بود. در عین حال نمی‌توان از آموزش درس- دارای کتاب- عکاسی از طریق هنرستان‌های هنری سراسر کشور نیز غافل ماند.

منابع:

کتاب:

- افشارمهاجر کامران، ۱۳۸۴، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران: دانشگاه هنر.
- طهماسب‌پور محمدرضا، ۱۳۸۷، ناصرالدین شاهِ عکاس، تهران: نشر تاریخ ایران(چاپ دوم).
- لنگفورد مایکل، ۱۳۸۶، داستان عکاسی، رضا نبوی، تهران: نشر افکار.
- همراز ویدا، ۱۳۸۱، بررسی اهداف و عملکرد اصل چهار ترومن(هیئت عملیات اقتصادی در ایران)، تهران: وزارت امور خارجه، مرکز اسناد و تاریخ دیپلماسی.

مقاله:

- راسخ شاپور، آینده تمدن سمعی و بصری در ایران، مجله‌ی نگین، تهران: خرداد۱۳۴۶.
- ستاری محمد، بهره‌گیری از عملکرد عکاسی در روزنامه‌های شَرف و شرافت، ویژه‌نامه تخصصی جشنواره سراسری عکس فیروزه، تبریز: ۱۳۸۹.
- گتی، ‘سه گزارش: از روسپی، کارگر و مجنون’، روزنامه‌ی آیندگان، تهران: ۱۳۵۷/۲/۱۶.
- گروندبرگ اندی، بحران واقعیت، محمد تقی فرامرزی، مجله‌ی عکسنامه‌ی ۲ ، تهران: ۱۳۷۷.
- گلستان کاوه، پَرت‌ترین عکس‌های بهترین عکاسان، روزنامه‌ی آیندگان، تهران: ۱۳۵۶/۸/۱۴.
- مقیم‌نژاد مهدی، ’جُستاری در مناسبات میان عکاسی، هنر مدرن و پسامدرن‘، دو ماهنامه‌ی فرهنگی هنری بیناب، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۷ .
- مینوفر ستاره، سال‌شمار نقاشی نوگرای ایران، نشریه حرفه هنرمند ۱۸، تهران:۱۳۸۵ .
- نجم‌آبادی مهرداد، ورقه‌های پُستی عهد قاجار، مجله‌ی عکسنامه ۱ ، تهران:۱۳۷۷ .

پایان‌نامه:

- اربابون میثم، ۱۳۸۸، نقش و اهمیت بنگاه‌های هنری در عرصه‌ی آثار تجسمی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد نقاشی، تهران: دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر.
- اینانلو معصومه، ۱۳۸۴، شناخت نقد و تحلیلی بر موقعیت هنر در هنر معاصر ایران، پایان‌نامه‌ی دکترای پژوهش هنر، تهران: دانشگاه الزهرا.
- منوچهرزاده رامیار، ۱۳۸۶، تحلیلی بر عکاسی هنری بعد از انقلاب– تهران، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، تهران: دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر.

- یزدی‌پور نیما، ۱۳۸۴، بررسی آثار و نقد عکاسی سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، تهران: دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر.

منابع لاتین:

- Eisinger joel, 1999, Trace and Transformation, Albuquerque: University of New Mexico.
- New Hall Beaumont, 1964, The History of Photography, New York: MOMA

Abstract:

In this text, at first, try to opening the point of views to some of specifications of Modern photography in the Western World. Then, plan the major different between photography as a Fine Art and Social photography function, to result that the Modern photography as the Social fact appear with joining these opposite factors.

In the second, according to first section, review the special area like: Journal, Gallery, Education, Culture and People, in IRAN. At last, various features of photography as the Modern Social phenomenon in IRANIAN society appear and join during 1960 to 1980s.

Key words: modern photography, function of photo, Iranian society

Specifications of IRANIAN`s Photography as The Modern Society Fact

(focus on the 1960 to 1980s)

Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh

khodadadi@art.ac.ir

Assistant Professor

Photography Department

Visual Arts Faculty- University of Art

2013 March

اتحادیهٔ عکاسان

تهران ـ خیابان لاله زار نو ـ کوچه هدایت

شماره ۲۲

تاریخ ۱۳۴۰/۲/۱۴

استانداری وفرمانداری تهـــران

عطف باگهی مربوط باجرای آئین نامه شماره ۹۰۲۷ مورخ ۱۳۲۹/۵/۱۸ مجلس شورای ملی ـ باستحضار میرساند .

صنف عکاس تهران در تاریخ ۵ دیماه ۱۳۲۹ در محل فوق اتحادیه ای برای اداره امور صنفی تشکیل داده وهیئت مدیره واعضاء علی البدل وبازرسان خود را باکثریت آرا بشرح زیر انتخاب نموده واین اتحادیه ازهمان تاریخ شروع برسیدگی امور صنفی نموده است . ضمنا "پرونده های مالیاتی اعضاء رجلسات اسفند ماه ۱۳۲۹ رسیدگی وکلیه آنها را باداره مالیات برد رآمد اصناف داده است که هم اکنون از طرف اداره نامبرده بعهدیان مربوطه ابلاغ میگردد . ونیز اساسنامه اتحادیه بتنظیم وفعلا "در دست انجام تشریفات ثبتی آن میباشد .

بنابراین باد رنظرگرفتن دعوتی که برای روز یکشنبه ۵ ارد یبهشت از آقایان عکاسان بعمل آورده اند مراتب فوق لزوما " جهت استحضار آنمقام محترم معروض گردید .

رفیعی

ابراهیم پرتو

همایون

اتحادیه عکاسان تهران خیابان لاله زار نو ـ کوچه هدایت

× خادم

× شاهین

× انوشفر

× شالچیان

× صور

× افتخار

× ساکویق

× ظریفیان

× هرلند

پارس

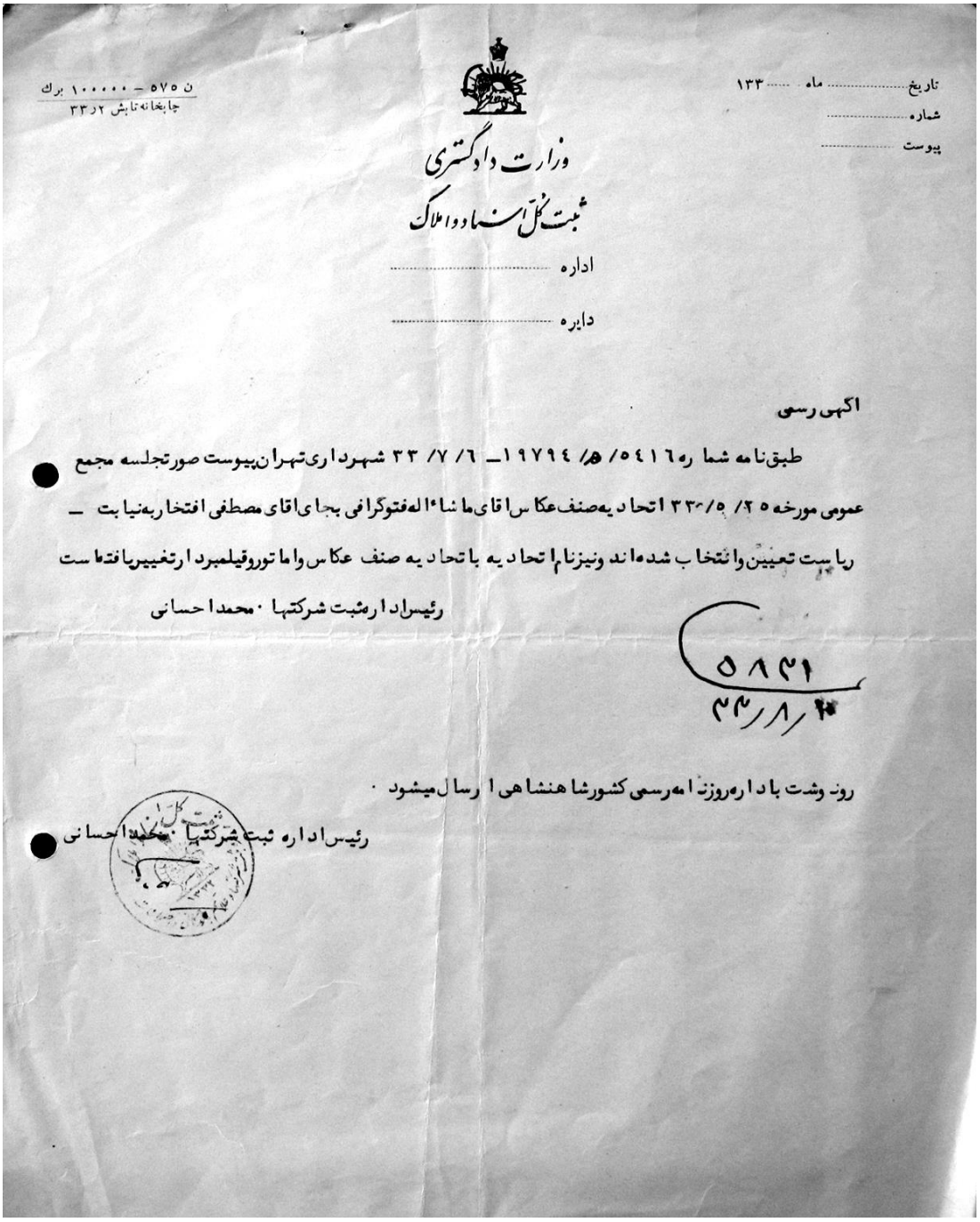
× ماشاءالله خان

× ارشدی

از طرف ارشدی صبور شد گرفتند

(سند ۱)

آرشیو اتحادیه عکاسان تهران



ن ۵۷۵ – ۱۰۰۰۰۰ برگ
چاپخانه تابش ۲ر۳۳

تاریخ ..... ماه ۱۳۳
شماره .....
پیوست .....

وزارت دادگستری
ثبت کل اسناد و املاک
اداره .....
دایره .....

اگهی رسمی

طبق نامه شماره ۵۴۱۶/ ۵/ ۱۹۷۹۴ – ۶/ ۷/ ۳۳ شهرداری تهران پیوست صورتجلسه مجمع عمومی مورخه ۵ ۲/ ۵/ ۳۳ اتحادیه صنف عکاس اقای ماشاءاله فتوکرافی بجای اقای مصطفی افتخاربه نیابت ریاست تعیین و انتخاب شده اند ونیز نام اتحادیه با اتحادیه صنف عکاس و اماتور و فیلمبردار تغییر یافته است

رئیس اداره ثبت شرکتها · محمد احسانی

۵۸۴۱
۴۳/۸/۲۰

رونوشت باداره روزنامه رسمی کشور شاهنشاهی ارسال میشود ·

رئیس اداره ثبت شرکتها · محمد احسانی

(سند ۲)

آرشیو اتحادیه عکاسان تهران