فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷


# شرق‌گرایی عکاسانه

## معرفی و ارزیابی کتاب دوربین شرقی

معصومه باباجانی سنگتابی
کارشناس‌ارشد پژوهش هنر shimababajani@gmail.com
محمدرضا مریدی
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر moridi@art.ac.ir

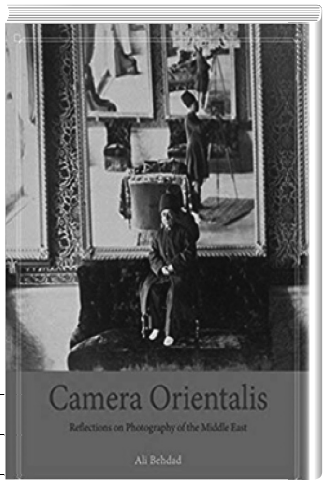
**چکیده**

کتاب *دوربین شرقی*، نوشتهٔ علی بهداد، تلاشی برای گذر از رویکرد ساختارگرایانه شرق‌شناسی است که اغلب عکس‌های محلی و منطقه‌ای را در مسیری ایدئولوژیک و به‌عنوان نسخه‌های درجه دوم در بازتولید نگاه اروپایی تفسیر می‌کند؛ در حالی که مؤلف تلاش می‌کند، از این خوانش فراتر رود و آثار عکاسان محلی و منطقه‌ای را متفاوت از عکس گردشگران اروپایی تفسیر کند و آن‌ها را در زمینه و کارکرد منطقه‌اش بازخوانی کند. کتاب ضمن مطالعهٔ کارکردهای استعماری عکس - که بیشتر در عکس‌های مسافران اروپایی از شرق و عکس‌های تجاری که برای نگاه اروپایی تولید می‌شد قابل مشاهده است- به عکس‌های عکاسان ساکن و مقیم در خاورمیانه می‌پردازد. این امر در مقایسه با قدرت و فرهنگِ محلی معنا و کارکرد دیگری پیدا می‌کند؛ از همین رو، مجموعه عکس‌های قاجار در ایران مورد بررسی قرار می‌گیرند. در پایان کتاب نیز به بازتولید دیدگاه‌های شرق‌گرایانه در عکاسی معاصر اشاره شده است.

**کلیدواژه:** عکاسی، شرق‌شناسی، شرق‌گرایی عکاسانه، خاورمیانه، ایران

**مقدمه**

کتاب *دوربین شرقی* که با عنوان فرعی *بازتاب عکاسانهٔ خاورمیانه*، توسط دانشگاه شیکاگو، سال (۲۰۱۵م.) چاپ شد؛ تألیف علی بهداد است. بهداد




■ **بهداد، علی (۲۰۱۶). *دوربین شرقی: بازتاب عکاسانهٔ خاورمیانه*. دانشگاه شیکاگو.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷



(متولد ۱۳۴۰، سبزوار) تحصیلات کارشناسی را در دانشگاه برکلی (۱۹۸۳، کالیفرنیا) کارشناسی‌ارشد را در دانشگاه میدلبری (۱۹۸۶م.) و میشیگان (۱۹۸۸م.) و دکتری خود را در دانشگاه میشیگان (۱۹۹۰م.) گذرانده است. ایشان اکنون استادیار ادبیات تطبیقی در دانشگاه کالیفرنیا، لس آنجلس است. پژوهش‌های ایشان در حوزهٔ نظریه و ادبیات پسااستعماری، مطالعهٔ بازنمایی اروپاییان از خاورمیانه، تاریخ مهاجرت امریکا و عکاسی قرن نوزدهم خاورمیانه است.

نگارش این کتاب، ریشه در مطالعات پیشین علی بهداد دارد. وی در کتاب *مسافران جامانده*[۱] که سال (۱۹۹۴م.) منتشر شد روایتی از سفر نویسندگان و هنرمندان قرن نوزدهمی به شرق را تحلیل می‌کند؛ هم‌چون گزارش سفر ژرار دو نروال[۲] از سفر به مصر و لبنان و گوستاو فلوبر از مصر، ترکیه و تونس، تصویر رودیارد کیپلینگ[۳] از هند و ایزابل ابرهارت[۴] از مراکش و الجزایر. بهداد شرح می‌دهد چگونه آن‌ها راهنمای توریستی از سفر به شرق ارائه داده‌اند که سمت و سویی استعماری داشت و بازتولیدکننده گفتمان شرق‌شناسی بود. بهداد در نوشته‌های اخیرش به عکس و تصویر بیش از ادبیات پرداخته است. در مقاله آغازین کتاب «شرق‌گرایی عکاسانه: مقالاتی تازه در بازنمایی استعماری»[۵] که با همکاری با لوک (گارتلن)[۶] سال (۲۰۱۳م.) منتشر شد، دربارهٔ مفهوم عکاسی شرقی بحث می‌کند؛ مقاله‌ای که در کتاب *دوربین شرقی* شرح و بسط داده شد[۷].

### مسائل و مباحث کتاب

کتاب، شامل مقدمه، پنج فصل و یک جمع‌بندی نهایی است؛ فصل‌ها

عبارت است از: ۱. عکس شرق‌گرا، ۲. گردشگر، مجموعه‌دار و نمایشگاه‌گردان، ۳. سیاست عکاسی ساکن و در خاورمیانه، ۴. در تاریک‌خانه پدربزرگم، ۵. بازنمایی‌های محلی قدرت و بخش پایانی کتاب، باعنوان عکاسی و نوشرقی‌گرایی معاصر. در ادامه، به شرح مختصری از مباحث هر فصل می‌پردازیم.

در مقدمهٔ کتاب، به تاریخ مختصر عکاسی در خاورمیانه پرداخته شده است؛ همچنین به اهمیت عکس، به‌عنوان ابزاری مهم برای شرق‌شناسان و مصرشناسان برای ثبت یافته‌های باستان‌شناسانه‌شان اشاره شده است. در واقع به نظر مؤلف، میان اختراع داگروتایپ، سال (۱۸۳۹م.) و شناخت اروپاییان از شرق ارتباط مهمی وجود دارد. خط و سیر مؤلف نیز در کتاب، تحلیل نقش و تأثیر عکاسی بر دیدگاه اروپا از شرق، است. بهداد با اتکا به آرشیو غنی از عکاسان و استودیوهای اروپایی و خاورمیانه، ارتباط فرهنگی میان شرق و غرب را در عکاسی کندوکاو کرده است.

مؤلف می‌نویسد: «من عنوان این کتاب را *دوربین شرقی* گذاشته‌ام تا توجه را به مرکزیت «شرق» در تاریخ درهم تنیدهٔ عکاسی و شرق، جلب کنم» (صفحه ۱). هم‌چنین می‌نویسد: «عکاسی چشم‌انداز اروپایی نسبت به خاورمیانه را به معیاری تصویری به‌عنوان واقعیت (حقیقت) معیار (پذیرفته شده) تبدیل کرد؛ تبدیلی که با حضور و مشارکت اروپاییان در منطقه طی قرن نوزدهم ایجاد شد» (صفحه ۱). چنان‌که برخی قرن نوزدهم معتقد بودند: «شاید این اولین باری باشد که به‌جای داستان، با واقعیت سروکار داشته باشیم» (صفحه ۱). ابداع و توسعهٔ عکاسی، به‌عنوان نوعی از بازنمایی، موجب ارتقای شکل علمی شرق‌شناسی در قرن نوزدهم شد که شناخت صریح و جامعی را از فهم و درک «شرق» میسر می‌ساخت (صفحه۲).

مؤلف معتقد است، آرشیو عظیمی که او عکاسی شرق‌شناس‌انه و عکاسی بومی از خاورمیانه می‌نامد، در بحث‌های تاریخی ـ هنری، کامل به حاشیه رفته است. هم‌چون عکس‌های آقاخان و عبدالله قاجار در تهران، کاپیتان حسنا بیگ[۸] و علی سامی[۹] در استانبول، گاربید کریکوریان[۱۰] و خلیل رعد[۱۱] در اورشلیم، برادران صرافیان[۱۲] در بیروت (صفحه ۶). برای مثال در کتاب میشل فریزوت[۱۳] با عنوان تاریخ جدید عکاسی (۱۹۹۸م.) فقط چند صفحه به مسئله عکاسان اعزامی و توریستی از سراسر جهان اختصاص دارد و فقط یک صفحه به عکاسی از «دنیای قدیم مدیترانه» تعلق دارد و دیگر تاریخچه‌های عکاسی در سراسر جهان را به حاشیه رانده است (صفحه ۷). بهداد می‌گوید: مورخان هنری به طور سنتی به بازنمایی‌های عکاسی

از دنیای غربی نگاه می‌کنند و تصاویر شرقی و خاورمیانه در حاشیه گالری‌های عکس تجاری در منطقه به نمایش گذاشته می‌شود (صفحه ۸).

علی بهداد به پیشینهٔ مطالعهٔ انجام شده در این حوزه نیز اشاره می‌کند؛ مطالعاتی که هدف آن افشای قدرت و نقش پیچیدهٔ عکاسی در سیاست استعماری است. محققانی که با الهام از کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید[۱۴]، به مطالعهٔ انتقادی عکس‌های اروپایی از خاورمیانه پرداختند و آن‌را نشانه‌ای از نگاه نابرابر بین استعمار اروپایی و استعمارشدگان دانستند. برای مثال کتاب ملک آلوولا[۱۵] (۱۹۸۶م.) با عنوان *حرمسرای استعمار* که به ایدئولوژی استعمارگرا و فانتزی جنسی سرکوبگر در بازنمایی‌های شهوانی زنان الجزایری در کارت‌پستال‌های اروپایی می‌پردازد. هم‌چنین کتاب جیمز رایان[۱۶] (۱۹۹۷) با عنوان *امپراطوری تصویری: عکاسی و تجسم امپراتوری بریتانیا*، به این مسئله می‌پردازد که چگونه عکاسی به ابزاری کامل برای حکومت استعماری انگلیس تبدیل شد. رایان نشان می‌دهد عکاسی، نقش مهمی در ساختار جغرافیای تخیلی امپراطوری ایفا کرده است و امپراتوری موازی را در طیف وسیعی از گفتمان‌ها، از جمله: علم، هنر، تجارت و دولت، ایجاد کرده است.

علی بهداد، هدف از نوشتن این کتاب را نقد گرایش‌های شرق‌شناسانه در رویکردهای تاریخ هنری دانست و تلاش کرده است تا پیشنهادهایی مبتنی بر نگرش‌های پسااستعماری ارائه دهد، تا با مطالعهٔ آرشیوهای عکس‌های شرقی، به روابط اغلب نابرابر سلطه و هژمونی فرهنگی میان شرق و غرب بپردازد. بهداد، انگیزهٔ انتقادی‌اش را در دو وجه، بازگویی می‌کند: «اول این‌که علاقه‌مند به مطالعه روش‌هایی هستم که عکاسی از طریق آن توانسته به دانش علمی (شبه علمی) در مورد «شرق» منجر شود و به شرق‌شناسی کمک کند. زیرا عکاسی از همان آغاز، به‌عنوان تکنولوژی بسیار ارزشمند و کارآمد به خدمت شرق‌شناسان درآمد. دوم این‌که امیدوارم بیان کنم چگونه شرق‌شناسی، بازنمایی عکاسانه از شرق را به صورت اگزوتیک به مخاطبان غربی ارائه داده است» (صفحه ۹ تا ۱۰).

در ادامه، مؤلف به شرح رویکرد روش‌شناسانه کتاب می‌پردازد و اشاره می‌کند عنوانِ کتاب *دوربین شرقی* را در ارجاع به دو نظریه در کتاب *اتاق روشن*[۱۷] رولان بارت و کتاب *دوربین هندی*[۱۸] نوشته کریستوفر پینی[۱۹] انتخاب کرده است. کتاب رولان بارت، به مؤلف امکان می‌دهد از دیدگاه‌های ساختارگرایانه عبور کند و به شرح تجربهٔ فردی در مواجهه با عکس بپردازد. «بارت هر گونه خوانش اجتماعی یا سیاسی عکس را رد می‌کند و در عوض، خوانش شخصی از عکاسی را فراهم می‌کند (با ذهنی،

اشتباه گرفته نشود). بارت تمایزی مفهومی بین «استودیوم»[20] (دلالت صریح) عکس یا زمینه «منافع و اهداف فرهنگی» و «پانکتوم»[21] (دلالت ضمنی) ایجاد می‌کند. آن‌چه بارت در مطالعهٔ خود در مورد عکاسی به آن اهمیت می‌دهد، پانکتوم است؛ مفهومی ظریف، فراتر از عنصری که استودیوم عکس ارائه می‌دهد و قابل مشاهده می‌شود؛ زیرا میل و آرزوی شخص را ارائه می‌دهد. استودیوم میزانی اطلاعات یا پیشینه در مورد آن‌چه عکاسی می‌شود، ارائه می‌دهد؛ اما پانکتوم، عنصری مؤثر است که ناتوانی در نام‌گذاری‌اش، مخاطب را جذب یا آشفته می‌کند. این همان مسیری است که رولان بارت را از یک ساختارگرا به پساساختارگرا سوق می‌دهد. «آن‌چه علاقه بارت به عکاسی را تحریک می‌کند، دلیل اجتماعی نیست، بلکه شخصی است و آن‌چه به او به عنوان یک بیننده اجازه می‌دهد تا از عکس صحبت کند، توانایی آن برای تعمقی درونی است تا این‌که صحبت از مادیت آن به‌عنوان یک قلمرو فرهنگی» (صفحه ۱۲)؛ این همان مسیری است که علی بهداد تلاش می‌کند در مواجهه با عکس‌های قاجار، به‌ویژه در فصل چهارم، با عنوان «در تاریکخانه پدربزرگم» بپیماید. در واقع، مؤلف این رویکرد را راهی برای گذر از رویکرد ساختارگرایانه شرق‌شناسی می‌داند که اغلب عکس‌های محلی و منطقه‌ای را نیز در مسیری ایدئولوژیک یا نسخه‌های درجه دوم در بازتولید نگاه اروپایی می‌داند؛ اما مؤلف تلاش می‌کند، از این خوانش فراتر رود و آثار عکاسان محلی و منطقه‌ای را متفاوت از عکس گردشگران اروپایی تفسیر کند و آن‌را در زمینه و کارکرد منطقه‌اش بازخوانی کند.

همچنین مؤلف اشاره می‌کند، کتاب مرهون کتاب کریستوفر پینی با عنوان *دوربین هندی* است. پینی نیز در کتابش بیان می‌کند از کتاب *اتاق روشن* الهام گرفته است. گرچه پینی دیدگاه نظریه‌پردازان اروپایی-امریکایی در مورد عکاسی را به کار می‌بندد، اما دیدگاه اروپامحور عکاسی را با ارائه نگرش بوم‌شناسی به عکاسی، نقد می‌کند. او بر شیوه‌های محلی عکاسی تمرکز می‌کند، تا نشان دهد چگونه عکاسیِ هند، به‌دنبال تحمیل «دسته‌بندی هویتی مبتنی بر ساختارهای از پیش مورد انتظار» نیست؛ بلکه به‌عنوان فضایی خلاقانه -که در آن هویت‌های فردی و شخصی ظهور می‌کند- معرفی می‌شود. پس به این نکته می‌پردازد که زمینه‌های جغرافیایی، تاریخی و اجتماعی که رسانه در آن عمل می‌کند و در آن یک عکس تولید، مصرف و خوانش می‌شود، کارکرد ویژه خود را دارد و به عمل عکاسی، معنای ویژه‌ای می‌دهد.

مری لوئیز پرات[22] اصطلاح «ناحیه تماس» را به مثابه موقعیت ترافرهنگی

مطـرح کـرد تـا فضاهـای اجتماعـی کـه در آن فرهنگ‌هـای متفـاوت بـا یکدیگـر برخـورد می‌کننـد و مواجـه می‌شـوند را مـورد بحـث قـرار دهـد کـه اغلـب روابـط بسـیار نامتقـارن در سـلطه و فرمان‌بـری دارنـد. مفاهیمـی از ایـن دسـت تـلاش می‌کننـد تـا تعامـل میـان شـرق و غـرب را نـه فقـط از منظـر سـلطه، بلکـه از منظـر انتقـال فرهنـگ، تعامـل فرهنگـی و مقاومـت فرهنگـی مطالعـه کننـد؛ تـا در نهایـت رابطـه یک‌طرفـه قـدرت میـان اسـتعمارگران اروپایـی و مسـتعمرات غیراروپایـی را زیـر سـؤال برنـد. همان‌گونـه کـه مورخـان پسااسـتعماری هنرهـای غیرغربـی، همچـون مـاری رابرتـز[۲۳]، نانسـی مایکل‌رایـت[۲۴] و زینـب چلیـک[۲۵]، عکاسـی قـرن نوزدهـم عثمانـی را به‌عنـوان تلاشـی از سـوی هنرمنـدان بومـی و نخبـگان بـرای مبـارزه بـا بازنمایـی شرق‌شناسـانهٔ جامعـه عثمانـی در غـرب، مطالعـه و بررسـی کرده‌انـد. مؤلـف کتـاب، خـود را در ایـن مسـیر و رویکـرد مطالعاتـی قـرار می‌دهـد. تـلاش می‌کنـد درک جدیـدی از شرق‌شناسـی ارائـه دهـد کـه مبتنـی بـر یـک شـبکهٔ پیچیـده از روابـط زیباشـناختی، فرهنگـی، اقتصـادی، سیاسـی، ملـی و فراملـی اسـت. همچنیـن آن‌را نـه بـه مثابـه ژانـری تاریخـی، بلکـه به‌عنـوان درک و شـناختی معاصـر می‌دانـد کـه در مجموعـه‌داران و نمایشـگاه‌گردان‌های امـروزی نیـز قابـل مطالعـه اسـت.

عکس لینت و لندراک[۲۶]؛ از پسر تونسی، ۱۹۱۰م.

در فصـل اول، مؤلـف بـا مفهـوم عکـس شـرق‌گرا، به‌دنبـال توضیـح ماهیـت تاریخـی و نظـری رابطـهٔ بیـن عکاسـی و شرق‌شناسـی اسـت. به‌طـور خـاص، هـدف مؤلـف، مطالعـهٔ شمایل‌شناسـانه تصویـر شـرقی بـا درک تاریخـی از ظهـور آن در قـرن نوزدهـم اسـت. ایـن فصـل، به‌دنبـال طـرح رویکـردی بـه عکـس شـرقی‌گرا بـه مثابـه سیاسـت اسـت. یـک عکـس شـرقی‌گرا، سـاختاری خیالـی اسـت؛ گرچـه بـا یـک نظـام بصـری طبیعی‌سـازی شـده تنظیـم می‌گـردد. به‌عبـارت دیگـر، بازنمایـی عکاسـانه از شـرق و مردمـش، بیشـتر بـه صـورت مجموعـه‌ای از عمل‌هـا، نهادهـا و فیگورهـای اگزوتیـک ارائـه می‌شـود.

اما مؤلف، موضعی انتقادی به نظریه‌های مرسوم شرق‌شناسی دارد و بیان می‌کند شرق‌شناسی دیگر چارچوب مفهومی مؤثر برای به کارگرفتن تجسم قرن نوزدهم خاورمیانه توسط نویسندگان، مسافران و عکاسان اروپایی نیست. اگرچه با توجه به نفوذ وسیع شرق‌شناسی ادوارد سعید، خارج شدن از نفوذ نظری آن دشوار است؛ محققانی نظیر اعجاز احمد[۲۷] و جیمز کلیفورد از منتقدان دیدگاه سعید هستند؛ همچنین مورخان هنر مانند زینب چلیک، کریستوفر پینی، مری رابرتز و وودوارد به دنبال تجدید نظر در گفتمان شرق‌شناسی هستند و آن‌را نه گفتمانی منسجم، بلکه مجموعه‌ای متضاد و متعارض در یک ساختار گفتمانی می‌دانند. «از سوی دیگر، نویسندگان، از جمله جان مک کینزی و کن جاکوبسون، به دنبال بازگشت اصطلاح «شرق‌شناسی» به کاربرد قبلی خود به‌عنوان اصطلاح تاریخی هنری هستند» (صفحه ۱۹). «علی‌رغم تفاوت‌های ایدئولوژیکی آن‌ها، مورخان هنر در هر دو اردوگاه ادعا می‌کنند در پیش گرفتن رویکرد زیبایی‌شناسی به عکس شرق‌گرا ضروری است و باید به جای تمرکز بر ویژگی‌های توپوگرافی[۲۸]، بر جنبه هنری آن متمرکز شد» (صفحه ۱۹).

گرایش اخیر مورخان عکاسی، رهایی از سیاست بازنمایی شرق‌شناسی و بازگشت به تحلیل زیبایی‌شناختی اثر است. به‌خصوص اگر شرق‌شناسی نه به‌عنوان یک گفتمان صرفاً ایدئولوژیک از قدرت و نه به‌عنوان یک اصطلاح تاریخی هنری عنوان شود، به‌عنوان یک شبکه از روابط زیبایی‌شناسی، اقتصادی و سیاسی مطرح می‌شود که درک عکاسی قرن نوزدهم خاورمیانه را فراهم می‌کند. مؤلف ذکر می‌کند: «در حالی که شرق‌شناسی هم‌چنان چشم‌انداز مهمی را برای درک معنی بازنمایی‌های عکاسی خاورمیانه ارائه می‌دهد، اما منظورم این نیست که چنین تصاویری را صرفاً به‌عنوان بازتابی از تعصب نژادی اروپاییان علیه «شرقی»ها در نظر بگیریم و نه این‌که این تصاویر صرفاً سلطه اروپایی، امپریالیستی بر منطقه را نشان می‌دهد و نه حتی این‌که عکس شرقی‌گرا مستلزم ساختار بصری دوتایی بین اروپایی فعال و «شرق» منفعل است» (صفحه ۱۹). بهداد امیدوار است که بتواند دیدگاهی جایگزین از عکس شرقی‌گرا پیش ببرد که فراتر از تحلیل عملکردهایی اگزوتیکِ تصاویر خاورمیانه بتواند نظریه شبکه‌ای از شرق‌شناسی را طرح کند. «تئوری شبکه، نه انگیزه‌های فردی عکاسان و نه ویژگی‌های سوژه‌های هنری، بلکه روابط متقارن، نامتقارن و گسسته میان تصاویر، افراد خاص و شیوه‌های خاص را بررسی می‌کند»(صفحه ۲۰).

در فصل دوم باعنوان «گردشگران، مجموعه‌دار و نمایشگاه‌گردان» به چند آلبوم و مجموعهٔ عکس پرداخته شده است. این فصل، تلاش دارد،

ادعاهـای پسااسـتعماری تاریخ‌نـگاران هنـر کـه عکس‌هـای گردش‌گـران را محصـول تنـوع نـگاه آن‌هـا می‌دانـد، بـه چالـش بکشـد؛ و بـا مطالعـهٔ مجموعـه عکس‌هـا نشـان می‌دهـد چگونـه تصویـر شـرق، مبتنـی بـر جغرافیـای سیاسـی، گرایش‌هـای اقتصـادی و پیش‌فرض‌هـای فرهنگـی ثبـت و ضبـط شـده اسـت. در ایـن فصـل، بـر مجموعـه عکـس پیر.د.ژیگـورد[۲۹] کـه بـه صـورت آلبـوم گردشـگری اروپاییـان در آمـده اسـت، تمرکـز دارد (ایـن آلبـوم، شـامل کارهـای ۱۳۷ عـکاس بـا بیـش از ۶۰۰۰ عکـس در فاصلـهٔ سـال‌های ۱۸۵۲ تـا ۱۹۵۰ میـلادی اسـت کـه ژیگـورد در مجموعـه عکـس مؤسسـهٔ گتـی گـردآوری شـده اسـت). «آلبـوم ژیگـورد، منعکـس کننـدهٔ قواعـد و انتظـارات بصـری از جامعـه عثمانـی اسـت کـه بـا چشـم‌انداز شرق‌شناسـی پدیـد آمـده اسـت؛ ایـن چشـم‌انداز همـان قـدر، محصـول انتظـارات فانتـزی غربـی در مـورد شـرق اسـت کـه محصـول پـروژه عکاسـان محلـی در منطقـه بـود» (صفحـه ۴۲). آن‌چـه در این‌جـا اهمیـت دارد، نـه تنهـا سـازمان‌دهی آلبوم‌هـا، عکس‌هـای رسـمی و زمینه‌هـای تاریخـی تولیـد آن، بلکـه مفاهیـم وسـیع‌تری اسـت کـه ناشـی از مصـرف آن‌هـا توسـط گردش‌گـران اروپایـی در قـرن نوزدهـم و نیـز حفـظ و احیـای ایـن آلبوم‌هـا و تصاویـر، به‌عنـوان اشـیای جمـع‌آوری شـده و آرشـیو آن‌هـا می‌باشـد. در ایـن فصـل، بـه چشـم‌اندازها، مردم‌نگاری‌هـا، یادمان‌هـا، تصاویـر اگزوتیـک و اروتیـک پرداختـه شـده اسـت.

در فصـل سـوم باعنـوان «سیاسـت عکاسـی سـاکن در خاورمیانـه» بـه مطالعهٔ مـوردی عکس‌هـای آنتونـی سـوروگین در ایـران عصـر قاجـار پرداختـه شـده اسـت. مؤلـف توضیـح می‌دهـد عکاسـان حرفـه‌ای سـاکن و مسـتقر در خاورمیانـه، تـلاش کرده‌انـد از تصویـر یکپارچـهٔ شـرق کـه بازتولیدکننـدهٔ گفتمـان ایدئولوژیک شرق‌شناسـانه اسـت، فراتـر برونـد و تنـوع و تفاوت‌هـای ظریـف و ناسـازگار بـا گفتمـان شرق‌شناسـی را تأکیـد کننـد. «بـرای مثـال، وودوارد[۳۰] در مطالعـهٔ خـود از خانـوادهٔ صبـاح در اسـتانبول، اسـتدلال کـرده اسـت بازنمایی‌هـای جامعـه عثمانـی از سـوی صبـاح[۳۱] نـه یکپارچـه و نـه هژمونیـک، بلکـه منعکـس کننـدهٔ دامنـه‌ای پیچیـده از دیدگاه‌هـا بـود. او ادعـا می‌کنـد، بازنمایـی خانـواده صبـاح، نشـانه‌های بصـری از جامعـه عثمانـی را بـا یـک نظـم نویـن ترکیـب می‌کنـد. بـه همیـن ترتیـب، فردریـک بوریـر[۳۲] (۱۹۹۹م.) بـر پایـهٔ نظریـهٔ پسااسـتعماری هومـی بابـا[۳۳]، می‌کوشـد بـه مطالعـهٔ بازنمایی‌هـای عکاسـانهٔ آنتونـی سـوروگین از تهـران دوران قاجـار بپـردازد. بوریـر، تصاویـر سـورگین از درویش‌هـا را بـا عکس‌هـای صبـاح و جویلیـر[۳۴] مقایسـه می‌کنـد و نشـان می‌دهـد تصاویـر سـوروگین بازنمایـی متفاوتـی از آن‌هـا دارد؛ امـا تصویـر صبـاح از درویـش اغلـب بـا فرمـت غالـب غربـی هم‌خوان‌تـر اسـت و آن‌را تقلیـد می‌کند»(صفحـه ۷۳ تـا

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۷۴)مؤلف با تمرکز بر عکس‌های سوروگین در مجموعه گالری آرتور مکس ساکلر[۳۵]، به‌دنبال طرح این دیدگاه است که عکاسان مستقر و ساکن در خاورمیانه، به دلیل قرار گرفتن در معرض و تماس با فرهنگ‌های محلی این منطقه، شیوه‌های بازنمایی را دنبال کرده‌اند که نه یکپارچه و نه هژمونیک است؛ از همین رو، آثار آن‌ها در آرشیوهای عکس شرق‌شناسی نادیده گرفته می‌شود. از همین رو، این تصاویر را نمی‌توان به سادگی در گفتمان زیبایی‌شناختی شرق‌شناسی یا نظریه پسااستعماری قرار داد و دسته‌بندی کرد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

عکس از آنتوان سوورگوین، شهر فرنگ، ۱۸۹۰م.

علی بهداد، به شرح تجربه مواجهه‌اش با عکس‌های انتونی سوروگین می‌پردازد؛ این‌که چگونه این تصاویر برایش نوستالژیک بود و هویت و تاریخ کشور را نشان می‌داد. این تصاویر، حاکی از تجربه‌های ذهنی نزدیک مؤلف بود. برای مثال، مؤلف می‌نویسد: «عکس سوروگین از شهر فرنگ، من را به یاد زمانی انداخت که خودم یک تماشاگر نمایش شهر فرنگ در محلهٔ خودمان در شهر کوچکی بودم و تصاویری از تماشای برج ایفل یا برج بیگ بنگ را در ذهن خود مرور می‌کردم. دیدن عکس‌های سوروگین، به من حس تجربه‌ای از تماس مستقیم و بصری با گذشته را داد، تجسمی که یک تصویر عمومی را به یک تجربه شخصی تغییر داد» (صفحه ۷۵). سپس یادآور می‌شود مورخان و مجموعه‌داران هنر معمولاً در خوانش یک عکس تاریخی، به‌دنبال روابط مستقیم بین محتوای عکس و زمینهٔ آن و روابطی هستند که در لحظه‌های مختلف تاریخی، تغییر می‌کند؛ اما ذهنیت بیننده است که نقش حیاتی در خوانش و ارتباط میان محتوا و زمینه دارد. «همان‌طور که رولان بارت تأکید می‌کند، ذهنیت شخصی و حرفه‌ای بیننده، جزء حیاتی در تفسیر یک عکس است». بدون شک سؤال «معنای

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷



این عکس چیست؟» از سؤال «چه کسی آن‌را می‌خواند» پیروی می‌کند» (صفحه ۷۷). سپس بیان می‌کند: «توجه من به مخاطبان مختلف و جمع‌آوری عکس‌های سوروگین در صفحات بعدی کتاب، تلاش برای نشان دادن راه‌هایی است که ذهنیت بیننده بر معانی مرتبط با این تصاویر تأثیر می‌گذارد و بنابراین عملکرد آن‌ها به‌عنوان آثار تاریخی و مواد آرشیوی تغییر می‌کند. بازنمایی‌های شخصی من در این‌جا هم موضع سوروگین به‌عنوان یک عکاس حرفه‌ای را به رسمیت می‌شناسد و هم اجازه می‌دهد، خوانش متفاوتی از کار او داشته باشم. عکس‌های سوروگوین، به‌طور هم‌زمان نمونه‌هایی از سنت عکاسی شرق‌گرا در خاورمیانه و عکاسی واقع‌گرایانه در ایران است که شیوه‌های زندگی روزمره مردم را بیان می‌کند» (صفحه ۷۷). علی بهداد، مطالعهٔ سوروگین را نمونه‌ای از عکاسان مستقر و ساکن در خاورمیانه می‌داند که می‌توانند روایتی هم‌دلانه و واقع‌گرایانه از شرق، در برابر روایت هژمونیک، یکپارچه و بازتولیدکنندهٔ گفتمان شرق‌شناسی ارائه دهد. گرچه وجوهی از عکس‌های سوروگین مورد توجه مجموعه‌داران و هم‌راستا با گفتمان شرق‌شناسی است.

علی بهداد، در فصل چهارم، باعنوان در تاریکخانه پدربزرگم، هم‌چون دیگر محققان پسااستعماری، به‌دنبال طرح رابطهٔ بین استعمارگر، استعمار و هم‌چنین شیوهٔ نمایش آن‌ها، به صورت دوتایی قدرت و مقاومت است. «در سنت شرق‌شناسی، ادوارد سعید، استدلال می‌کند: رابطهٔ بین غرب و شرق، رابطهٔ قدرت، سلطه و درجه‌های مختلف هژمونی است. شرق‌شناسی به‌عنوان گفتمان قدرت تعریف می‌شود که در آن هویت و تصور امپریالیستی اروپایی به نمایش گذاشته می‌شود؛ هم‌چنین، سعید به نظریهٔ رفتارهای فرهنگی و گفتمانی مقاومت در برابر استعمار و امپریالیسم می‌پردازد و به این نکته اشاره می‌کند که: تقریباً در همه جای جهان غیراروپایی، ظهور انسان سفید پوست، نوعی مقاومت را به وجود آورد (صفحه ۱۰۱). «مورخان هنر و منتقدان فرهنگی نیز بازنمایی مردم غیراروپایی و استعمار را به‌عنوان نمونه‌ای از سلطهٔ استعماری تعریف می‌کنند؛ همچون ناکلین[۳۶] در مقالهٔ «شرق خیالی» که نقاشی ژانر شرقی اروپایی را به‌عنوان سند بصری از ایدئولوژی استعمار قرن نوزدهم در نظر می‌گیرد. در مقابل، بازنمایی هنر بومی را از نظر مقاومت در برابر غرب و امپریالیسم مورد بحث قرار می‌دهند. به‌عنوان مثال، چلیک[۳۷] استدلال کرده است که نمایشگاه‌های هنری عثمانی ترکیه در نمایشگاه کلمبیا در جهان، که در سال ۱۸۹۳ در شیکاگو برگزار شد، شامل دیدگاه‌های مخالف برای مبارزه با ساخت و ساز شرق‌شناسانه از جامعهٔ عثمانی بود» (صفحه ۱۰۲).

همچنین مؤلف در این فصل تلاش می‌کند با تمرکز بر عکاسی محلی در خاورمیانه، گرایش به خودشرق‌گرایی را نیز مطالعه کند؛ این گرایش چنان بود که سلطان عبدالحمید عثمانی، سال ۱۸۹۲ میلادی به عکاسان مقیم در استانبول و سراسر امپراطوری دستور داد که: «بسیاری از عکس‌های گرفته شده برای فروش در اروپا، قلمرو تحت حاکمیت ما را به‌خطر می‌اندازد. ضروری است، عکس‌هایی که گرفته می‌شود، مردم مسلمان را با نشان دادن آنها در یک فضای عجیب و غریب به تمسخر و توهین نکشاند» (صفحه ۱۰۳). به این ترتیب، مؤلف در مطالعهٔ سیاست بازنمایی در خاورمیانه، به‌دنبال طرح مفاهیم پسااستعماری از مرکز/ پیرامون و قدرت/ مقاومت است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

محمود اسکویی، عکاس خانواده، کلکسیون شخصی، ۱۹۲۰م.

مطالعهٔ موردی مؤلف در این فصل، بر مجموعه عکس‌های پدربزرگش است. پدربزرگش از اولین عکاسان سبزوار بود که مجموعه‌ای از عکس‌های خانوادگی نیز نگه می‌داشت. پس از ظهور عکس‌های قدیمی (از شیشه‌های ژلاتینی) متوجه می‌شود که تصاویر مادربزرگ و در واقع هر عضو زن خانواده در مجموعه عکس پدربزرگ حذف شده است؛ مسئله‌ای که موجب شگفتی وی می‌گردد و می‌نویسد: «در حقیقت، نه تنها هیچ نشانی از عکس‌های مادربزرگم وجود نداشت، بلکه حتی تصویرش در جاهایی که کنار فرزندانش ایستاده بود نیز خراشیده شده بود تا اثری از حضورش باقی نماند» (صفحه ۱۰۴).

مؤلف بحث دربارهٔ عکاسی بومی در ایران را با این تجربهٔ شخصی آغاز می‌کند تا برخی سنت‌ها و قواعد محلی عکاسی در خاورمیانه را نشان دهد؛ گرچه یادآور می‌شود: «آرشیوهای عکس محلی از عکاسان غیرحرفه‌ای غالباً از بین رفته و در دسترس نیستند و آن‌ها که باقی مانده‌اند، بسیار بد نگهداری شده‌اند. همچنین به دلایل شخصی، سیاسی، مذهبی و حتی اقتصادی این آرشیوها از بین رفته یا ویران شده‌اند. همان‌گونه که

در ایـران، در طـول انقـلاب مشـروطه در سـال ۱۹۰۵ و در سـال ۱۹۲۵، زمانـی کـه رضـا شـاه قـدرت سـلطنتی را بـه دسـت گرفـت، اکثـر عکس‌هـای نگاتیـو در آرشـیو کاخ گلسـتان از بیـن رفـت. زیـرا از بیـن بـردن آن‌هـا به‌عنـوان نمـاد سـقوط فرهنگـی سلسـله قاجـار تلقـی می‌شـد» (صفحـه ۱۰۵).

مؤلـف در ایـن فصـل، ابتـدا بـه تاریـخ مختصـری از عکاسـی در ایـران می‌پـردازد؛ سـپس دربـارۀ شـیوه‌ها و تکنیک‌هـای عکاسـی بومـی و محلـی، بـا توجـه بـه ابعـاد فرهنگـی و سیاسـی بومـی، بحـث می‌کنـد. در نهایـت، نشـان می‌دهـد کـه «پرداختـن بـه تاریـخ عکاسـی در ایـران، خطـای مفروضـات قطبـی (مرکز/حاشـیه و قـدرت/ مقاومـت) در تفسـیرهای پسااسـتعماری از عکاسـی قـرن نوزدهـم در خاورمیانـه را روشـن‌تر می‌کنـد» (صفحـه ۱۰۵).

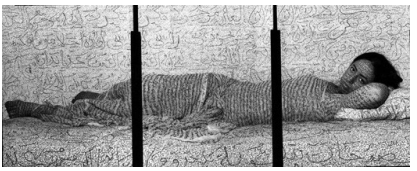
مؤلـف در فصـل پنـج، بـه بازنمایـی محلـی از قـدرت در عکـس می‌پـردازد و ایـن پرسـش را مطـرح می‌سـازد کـه آیـا تاریـخ «دیگـری» در عکاسـی خاورمیانـه وجـود دارد؟ آیـا می‌تـوان عکاسـی در منطقـه را تـا حـدی مسـتقل و خودمختـار از نفـوذ نـگاه شرق‌شناسـانه اروپایـی تفسـیر کـرد؟ مؤلـف در ایـن فصـل، اسـتدلال می‌کنـد عکاسـی در خاورمیانـه، نبایـد بـه مثابـه ابـزاری بـرای قـدرت کاهـش یابـد و نبایـد بـه بازتـاب صرفاً ایدئولـوژی شرق‌شناسـی محـدود شـود. پـس بـه مطالعۀ عکاسـی پرتـره سـلطنتی در ایـران می‌پـردازد؛ تـا ماهیـت خودمختـار عکاسـی محلـی در زمینه‌هـای غیراروپایـی را نشـان دهـد. در واقـع عکاسـی دوران قاجـار، هـر چنـد در سـنت‌های محلـی پرتره‌هـای سـلطنتی ریشـه دارد، امـا از سـوی دیگـر تأثیرهـای اروپایـی را منعکـس می‌کنـد کـه ریشـه در ایدئولوژی‌هـای سـلطه دارد؛ مؤلـف به‌دنبـال ایـن کارکردهـای دوسـویه اسـت. پـس ابتـدا بـه شـرح اهمیـت پرتـره در سـلطنت قاجـار می‌پـردازد و می‌نویسـد: «بـا توجـه بـه رابطـه طولانـی مـدت بیـن پرتره‌هـای سـلطنتی و قـدرت سیاسـی در ایـران، تعجـب آور نیسـت کـه کار اصلـی و مهـم عکاسـی در دوران ناصـر الدیـن شـاه، بازنمـای ممتـاز قـدرت سـلطنتی در ایـران باشـد» (صفحـه ۱۳۴).

بعـد از فتحعلـی شـاه کـه سـنت نقاشـی پرتـره را تشـویق و حمایـت می‌کـرد، ناصرالدیـن شـاه نیـز از عکاسـی پرتـره بـرای تحکیـم قـدرت خـود اسـتفاده کـرد تـا آن‌جـا کـه ناصـر الدیـن شـاه، خـود تبدیـل بـه عـکاس آماتـور شـد و «در اوایـل دهـه ۱۸۵۰، عکاسـان خارجـی را بـرای ایجـاد یـک آرشـیو بـزرگ، اسـتخدام کـرد. برخـلاف همتـای عثمانـی سـلطان عبدالحمیـد کـه علاقـه‌ای بـه اسـتفاده از دوربیـن نداشـت، پادشـاه قاجـار از هـر فرصتـی بـرای عکس‌بـرداری اسـتفاده کرد» (صفحه ۱۳۶).

«بـا ظهـور عکاسـی در ایـران، نقاشـی پرتـره افـول کـرد. هنرمنـدان ایرانـی کـه تکنیک‌هـای نقاشـی غربـی را در خـارج از کشـور یـا دارالفنـون آمـوزش

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارۀ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

دیده بودند، نه تنها برای تولید پرتره‌های هنری پادشاه، بلکه برای ارائه تصاویر در روزنامه‌ها نیز استفاده کردند. عکاسی نمایانگر بصری قدرت بود و نوعی تحول زیبایی‌شناسی را هم‌سو با تحولات سیاسی تجربه کرد» (صفحه ۱۳۶).



لالا ایسایدی، زن حرم سرا لمیده (۲۰۰۸م.) از مجموعه زنان مراکش. موزهٔ هنر لس آنجلس

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷



**جمع‌بندی و ارزیابی**

اگرچه تاریخ عکاسی منطقه‌ای خاورمیانه در حاشیه تاریخ هنر غرب است، اما آثار عکاسان معاصر خاورمیانه بیش از گذشته در موزه‌ها و گالری‌های مهم به نمایش در می‌آید. آثار هنرمندان کمتر شناخته شده است، همچون: شیوا احمدی، شیرازه هوشیاری و شیرانا شهبازی و هنرمندان برجسته‌تر مانند: شیرین نشاط، مونا حاتوم و شادی قدیریان؛ اما چه چیزی افزایش تقاضا برای آثار این هنرمندان را توضیح می‌دهد؟ پیامدهای فرهنگی و سیاسی نمایش این آثار در غرب چیست؟ مؤلف تلاش می‌کند به سیاست مصرف، نمایش و پذیرش این آثار در غرب، توجه کند؛ زیرا این آثار جغرافیای سیاسی شرق‌شناسی امروزی را نشان می‌دهد. واقعیت آن است که گرایش به شرقی‌سازی به پایان نرسیده است، بلکه به صورت‌های مختلف بازتولید می‌شود. هنرمندان معاصر خاورمیانه، به گونه‌ای آن‌را بازنمایی می‌کنند. برخی از این آثار، تصویر «دیگری» شرقی در غرب را بازسازی می‌کند. از سوی دیگر باید به گرایش‌های انتقادی در این آثار نیز توجه کرد؛ به بیان فوکو، نوعی مقاومت ایدئولوژیک که باید در کارکردهای زمینه‌ای و محلی مطالعه گردد؛ پس نمی‌توان کارکرد این آثار را لزوماً پاسخی مؤثر به شرق‌شناسی امروزی دانست.

برای مثال، آثار لالا ایسایدی[۳۸] در سری زنان مراکش، زنان خوابیده در لباس سفید به تصویر کشیده شده است که خطوط حنای خوشنویسی عربی روی آن نقش بسته است. این تصاویر از کلیشه‌های زنان حرمسرا به‌عنوان اشیای جنسی برای مردان است؛ زنان حرمسرا، نمادی از به بردگی کشاندن زنان و تصاویری که همسو با درک شرقی‌گرایانه نقاشانی

چون انگر بوده است؛ از سوی دیگر، موقعیت زنان خاورمیانه را در این بردگی جنسی به چالش می‌کشد و آن‌را به مقاوتی گفتمانی تبدیل می‌کنند.

افزون بر کلیشه‌های شرقی -که زنان شرقی را به نمایش می‌گذارد- هنرمندان خاورمیانه، به موضوع نابرابری جنسیتی، در خود جوامع اسلامی، توجه می‌کنند. برای مثال در ایران، عکس‌های بهمن جلالی (۲۰۰۳م.) و عکس‌های شادی قدیریان (۱۹۹۸م.) که با عکس نوعی گفت‌وگوی قدیم و جدید را ترسیم کردند. بهمن جلالی در مجموعهٔ «تصویر تصورات» چندین عکس از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را با یکدیگر مونتاژ کرده است که منجر به تصاویر زیبا و حیرت انگیزی شده است. ایده‌ای که جلالی آن‌را «تلفیق دو دوره، حال و گذشته و واکنش کنونی به عکس‌های زنان بی‌حجاب» می‌نامد. کتاب در پایان بر این ایده نهایی تأکید دارد که نمی‌توان به سادگی عکس‌هایی از این دست، همچون مجموعه بهمن جلالی را بازتولید شرقی‌گرایی یا خودشرقی‌سازی دانست. بلکه باید به زمینه‌ها و کارکردهای محلی و منطقه‌ای عکس نیز توجه کرد؛ زیرا وجوه انتقادی عکس را در نقد نابرابری‌های قدرت، روشن‌تر می‌سازد.

در پایان باید افزود این کتاب از چند منظر مهم است: اول: پژوهشگران کمتر به مطالعات منطقه‌ای هنر در ایران، توجه کرده‌اند. این کتاب، تاریخ عکاسی ایران را در یک مطالعهٔ تطبیقی به‌سوی مطالعهٔ منطقه‌ای می‌برد. شناخت پژوهشگران ایرانی از همسایگان نزدیک، بسیار اندک است و برای مثال، کمتر سرشت و سرنوشت مشترک هنر در ایران و عثمانی، مطالعه و بررسی شده است. این کتاب، راهگشای مطالعات منطقه‌ای و تطبیقی عکاسی خواهد بود.

دوم این‌که در این کتاب، تلاش می‌شود از قواعد معمول و مرسوم در تاریخ‌نگاری سیاسی و اجتماعی فراتر رود و نوع جدیدی از تاریخ‌نگاری فرهنگی را در پیش بگیرد. تاریخ فرهنگی، به تاریخ غیرمرکزگرا و غیراروپایی هنر توجه دارد؛ مانند علی بهداد که به مطالعهٔ تاریخ عکاسان ساکن منطقهٔ خاورمیانه پرداخت، نه تاریخی که از عکس‌های مسافران و گردشگران اروپایی به شرق ترسیم می‌شود.

سوم این‌که مؤلف تلاش می‌کند به کارکردهای محلی و زمینه‌ای عکس در کشورهای خاورمیانه بپردازد، نه این‌که بر اساس مطالعات شرق‌شناسانهٔ مرسوم، کارکرد عکس‌ها را فقط بازتولید گفتمان شرق‌شناسانه بداند؛ تاریخ عکس محلی و منطقه‌ای را نباید نسخه‌های کوچک‌تر یا ساده‌تری از

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

تاریخ عکس اروپایی دانست، بلکه باید به کارکردهای زمینه‌ای و منطقه‌ای عکس نیز توجه کرد.

این کتاب، مطالعات عکس در ایران را توسعه می‌دهد؛ امیدواریم کتاب به‌زودی و به‌خوبی ترجمه شود و در اختیار پژوهشگران و علاقه‌مندان قرار گیرد.

## پی‌نوشت

1. Belated Travelers
2. Gérard de Nerval
3. Rudyard Kipling
4. Isabelle Eberhardt
5. Photography’s Orientalism: New Essays on Colonial Representation
6. Luke Gartlan (استاد تاریخ هنر قرن نوزدهم، دانشگاه سنت اندروز، اسکاتلند)

۷. ایده‌های علی بهداد را می‌توان در دیگر نوشته‌های ایشان نیز دنبال کرد؛ همچون کتاب ملت فراموش شده (۲۰۰۵م.) که مطالعهٔ پسااستعمارانه از اسطورهٔ ملت امریکا، به‌عنوان یک ملت مهاجر است. اما در این نوشته، فقط به کتاب‌هایی اشاره شد که به شرق و خاورمیانه پرداخته است.

8. Yüzbaşı Hüsnü
9. Ali Sami Bey
10. Garabed Krikorian
11. khalil raad
12. Sarrafian brothers
13. Michel frizot
14. Edward Said
15. Malek Alloula
16. James R. Ryan
17. Camera Lucida
18. Camera Indica
19. Christopher Pinney
20. Studium
21. punctum
22. Mary Louise Pratt
23. mary roberts
24. nancy micklewright
25. Zeynep Çelik
26. Lehnert & Landrock
27. Aijaz Ahmad

۲۸. Topography ، مکان‌نگاری؛ نقشه‌برداری از موقعیت طبیعی، محلی، یا ناحیه‌ای با شرح چگونگی آن است.

29. Pierre de Gigord
30. Woodward
31. Pascal Sébah
32. frederick bohrer
33. Homi Bhabha
34. Sébah & Joaillier
35. Arthur M. Sackler Gallery
36. Linda Nochlin
37. Zeynep Çelik
38. Lalla Essaydi

## منابع

Behdad, Ali (2016) camera orientalis: *Reflections on Photography of the Middle East*, The University of Chicago Press.

Behdad, Ali & Luke Gartlan; *co-edited (2013) Photography's Orientalism*: New Essays on Colonial Representation, Los Angeles: Getty Publications.

Behdad, Ali (1994) *Belated Travelers*: Orientalism in the Age of Colonial, Duke University Press Books.

Behdad, Ali (2005). *A Forgetful Nation: On Immigration and Cultural Identity in the United States*, Duke University Press Books.

Bohrer, Frederick Nathaniel (1999) *Sevruguin and the Persian Image*: Photographs of Iran, 1870-1930, Arthur M. Sackler G/University of Washington Press.