نشریه‌هنرهای‌زیبا- هنرهای تجسمی • شماره۴۸ • زمستان ۱۳۹۰

مشروطه‌ی استتیکی در عصر قاجار*

دکتر آناهیتا مقبلی[**۱]، بابک سلیمی‌زاده[۲]**
[۱] استادیار گروه آموزشی هنر، دانشگاه پیام نور، ایران.
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۰/٤)

چکیده

این مقاله، همانطور که از عنوان آن برمی‌آید، به نسبت میان دو اصطلاح و دو عرصه در دوران قاجار می‌پردازد: اصطلاح «مشروطه» که عمدتاً در مورد عرصه‌ی «سیاست» در تاریخ ایران به کار می‌رود، و عرصه‌ی «استتیک» (یا زیبایی‌شناسی). «استتیک»، به معنایی که کانت مدّنظر دارد، یعنی نظامی از اَشکال پیشینی که تعیین می‌کنند چه چیز خود را به تجربه‌ی حسی عرضه می‌نماید. در روشی که به کار می‌بریم، استتیک به معنای وسیع کلمه به توزیع امر محسوسی برمی‌گردد که شیوه‌ای از مفصل‌بندی میان فرم های کنش، تولید، ادراک و اندیشه را تعیین می‌کند. این تعریف کلی استتیک را به ورای حوزه‌ی تنگ هنر گسترش می‌دهد تا مختصات مفهومی و شیوه‌های رؤیت پذیری‌ای را شامل شود که در حوزه‌ی سیاست موثرند. «مشروطه‌ی استتیکی» عبارت از انقلابی استتیکی است که در دوران قاجار پیش از وقوع مشروطه‌ی سیاسی به میانجی کردارهای تصویری‌ای که عکس‌ها و تصاویر به اجرا درمی‌آورند، اتفاق می‌افتد، فرمِ شاه و رابطه‌ی او با سنت را می‌گسلد و تعریف جدیدی از رابطه امر رویت‌پذیر و امر گزاره پذیر، امر گفتنی و دیدنی ارائه می‌دهد.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

مشروطه‌ی استتیکی، کردارهای تصویری، سیاست، عصر قاجار.

*این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان: « سیاستِ تصویر در عصر قاجار» می‌باشد.
**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۲۳۳۷۱۶، نمابر: ۸۸۹٤۸۹۸٤-۰۲۱، E-mail: a_moghbeli@pnu.ac.ir.

مقدمه

در مقدمه‌ی این پژوهش باید معنای دقیق اصطلاح دوگانه‌ای که ساخته‌ایم، یعنی «مشروطه‌ی استتیکی[۱]»، را مشخص کنیم. در ایران با آنچه «مشروطه» نامیده می‌شود، آشنا هستیم. انقلابی که در سال ۱۳۲٤ هجری قمری به واسطه‌ی حضور مردم و با صدور فرمان مشروطیت از جانب مظفرالدین‌شاه به وقوع پیوست. این دگرگونی اجتماعی قدرت شاه را با یک محدودیت (قانون) روبرو کرد و آن را مشروط به خواست و نظارت مردمی دانست. از سوی دیگر، ما واژه‌ی «استتیک» را که عمدتاً به «زیبایی‌شناسی» ترجمه می‌شود در ادامه‌ی سنتی که کانت بنا نهاد، می‌فهمیم. در فلسفه‌ی کانت، تعارض اساسی بین سوژه و ابژه، در دوگانگی بین قوای ذهنی انعکاس می‌یابد: میل و شناخت، عقل نظری و عقل عملی. عقل عملی آزادی را تحت قوانین خود- مقرر اخلاقی برای اهداف اخلاقی پایه‌گذاری می‌کند؛ و عقل نظری طبیعت را تحت قوانین علیت بنیاد می‌نهد (مارکوزه، ۱۳۸۹، ۲۰۲). نزد کانت، در نهایت یک «قوه»ی دیگر باید بین عقل نظری و عملی میانجی شود- قوه‌ای که موجب «گذار»ی از قلمرو طبیعت به قلمرو آزادی و اختیار گردد و قوای دون‌تر و قوای عالی‌تر را به هم وصل کند، قوای میل و قوای شناخت. این قوه‌ی سوم، قوه‌ی حکم است. بنابراین آنچه تفکر را تعیین می‌کند، منطق است و آنچه کنش این تفکر از برای آن است، امر حقیقی‌ست. آنچه وضع و رفتار بشر را تعیین می‌کند، اخلاق و آنچه این رفتارها از برای آن است، امر نیک است. آنچه احساس آدمی را تعیین می‌کند، زیبایی شناسی و آنچه عمل آن احساس از برای آن است «امر زیبا» نامیده می‌شود. امر حقیقی، امر نیک، امر زیبا، متعلق منطق، اخلاق و زیبایی‌شناسی است. اما نزد کانت این قوه‌ی حکم یا استتیک صرفاً یک قوه‌ی سوم در کنار سه قوه‌ی دیگر نیست، بل نقش میانجی‌ای را بازی می‌کند که طبیعت از طریق آن پذیرای آزادی و اختیار می‌شود (کانت، ۱۳۸٦، ٦٨). در این میانجی‌گری، عمل استتیکی، عملی «نمادین» است. بطوری که به نحوی «شهودی» واقعیت آزادی و اختیار را به نمایش می‌گذارد. چراکه ادراک استتیکی اساساً مبتنی بر شهود است و نه مفهوم. علاوه بر این، کانت در نقد عقل محض استتیک را عبارت از نظامی از اشکال پیشینی[۲] می‌داند که تعیین می‌کنند چه چیز خود را به تجربه‌ی حسی عرضه می‌نماید (کانت، ۱۳۸۷، ۱۰۵). بر این مبنا در فلسفه‌ی معاصر، ژاک رانسیر، فیلسوف فرانسوی، تعریفی خاص از استتیک و رابطه‌ی آن با سیاست را ارائه می‌دهد. رانسیر مدعی است رابطه‌ای که استتیک با سیاست دارد، قابل مقایسه است با رابطه‌ای که اشکال پیشینی کانت با تجربه‌ی حسی دارند. همانطور که این اشکال پیشینی سازمان یا بی‌تجربه‌ی انسانی را تعیین می‌کنند و شروط آن را تدارک می‌بینند، استتیک در نظام‌های ساختاری مختلفی دست اندرکار است که هم در خدمت وضع جهان مشترک تجربه‌ی روزانه‌ی ماست و هم تقسیم آن جهان و تعیین حدود موقعیت‌هایی را که شخص می‌تواند در آن جای گیرد، برعهده دارد. نزد رانسیر نیز همچون فوکو، این اشکال پیشینی دیگر برای ما شرط درستی و صدق احکام (به شیوه‌ی کانت) نیستند. بلکه شرط تاریخی‌ای هستند که صورت‌بندی‌هایی را رویت‌پذیر می‌کند. این اشکال پیشینی روابط میان گفتن و شنیدن و دیدن را مشخص می‌کند و تعیین می‌کند در هر دوره چه چیز رویت‌پذیر و چه چیز رویت‌ناپذیر باشد. بنابراین در نظر رانسیر، آنچه در هر سیاستی موضوع بحث است «استتیک» است، یعنی توزیع امر محسوس در زمان و مکان (Ranciere, 2004 , 27). سیاست وقتی اتفاق می‌افتد که توزیع مسلط امور محسوس به هم ریخته می‌شود و توزیع تازه‌ای از امور محسوس فراپیش نهاده می‌شود.

بنابراین در سنت مورد بحث، که خوانشی خاص از کانت را ارائه می‌دهد، استتیک واجد معنایی گسترده‌تر از نظریه‌ی هنری و تامل در مورد امر زیباست، به همین دلیل در این پژوهش معادل «زیبایی‌شناسی» را برای آن به کار نمی‌بریم. استتیک «بُعدی[۳]» است که «مفهوم واسطی را میان مفاهیم طبیعت و مفهوم اختیار فراهم می‌کند که گذار از نظری محض به عملی محض، گذار از قانون مندی موافق با اولی به غایت نهایی موافق با دومی را میسر می‌سازد» (کانت، ۱۳۸٦، ۹٤).

می‌دانیم که مشروطه‌ی سیاسی در ایران، به سال ۱۳۲٤ هجری قمری، پس از سلسله شورش‌ها و اعتراضات و بست‌نشینی‌هایی از سوی مردم، به فرمان مظفرالدین شاه اتفاق افتاد (آبراهامیان، ۱۳۷۸، ٦٤). اما این تعریف تازه از قانون که با اخلاق پیوند برقرار می‌کند و قوانین کهن را پایان یافته اعلام می‌کند و خود را در قالب «سیاست» ارائه می‌دهد، آیا خود مبتنی بر «استتیکی» نیست که پیش‌تر قوانین کهن را در قالب تجربه‌های حسی در هم ریخته بود؟ استتیکی که در دل سیاست جدید وجود دارد و واجد قوانین مختص به خود است. بدین معنا ما می‌خواهیم در این پژوهش به «مشروطه‌ی استتیکی» بیاندیشیم که در پیوند با «مشروطه‌ی سیاسی» قرار می گیرد و در عین حال قوانین خاص خود را دارد. تغییر در پارادایم تصویری دوران قاجار که عمدتاً با ورود و رونق عکاسی اتفاق افتاد، اموری را رویت‌پذیر می‌کند که پیش‌تر رویت‌ناپذیر بودند و این تغییر در تجربه‌ی حسی جامعه، خود تغییری سیاسی است. به طوری که می‌توان گفت این مشروطه‌ی استتیکی با وقوع خود به نوعی مشروطه‌ی سیاسی آینده را پیش‌بینی می‌کند.

شاه چیست؟

به جای این پرسش که شاه «کیست»؟ می‌گوییم «شاه چیست؟» چرا که شاه به معنای تاریخی‌اش هیچگونه دلالت فردی یا شخصی ندارد، او بیشتر یک «فرم» است که بر اساس مناسباتی از نیروها «رویت‌پذیر» می‌شود. فرم رویت‌پذیری که خود در پیوند با گزاره‌پذیری‌هایی است. یعنیَ آشکارشدن‌ها و دیده‌شدن‌هایی که در پیوند با سخن گفتن‌هایی هستند. به طوری که گزاره‌های مطروحه در فرهنگ و اندیشه‌ی فارسی خود را در قالب فرمی نشان می‌دهند که دیگر یک شخص نیست، بلکه مکانِ رویت‌پذیری ست. شاه مکانِ رویت‌پذیریِ گزاره‌های سیاست در ایران است.

فرم‌هایِ گزاره‌پذیریِ «شاه» در اندیشه‌ی سیاسی ایران، از فارابی تا غزالی، تعریف و تبیین شده‌است. نزد فارابی، این تعریف حالتی انضمامی به خود نمی‌گیرد، اما در تحلیل نهایی، وی پیوندی میان «پادشاه آرمانی» و نظریه نبوت برقرار می‌کند و با تکیه بر نتایج این بحث، نظریه‌ی مدینه‌ی فاضله را به اعتبار وجود و رهبریِ رئیسِ اول مطرح می‌نماید. نقطه نگاه فارابی در مورد شاه آرمانیِ اندیشه سیاسی ایران باستان ـ که در آن پادشاهِ دینیار، دارایِ مقام خلافت اللهی و ظلّ اللهی است ـ با درک فلسفیِ نبوت و امامت ملازمت دارد. فارابی جامعه را ارگانیسمی در نظر می‌گیرد که رئیس اول در حکم قلب آن است. این رئیس اول البته همچون فیلسوف افلاطونی حکمت و ریاست را با هم دارد.[۴] بنابراین سعادتِ جامعه را «هر کسی» نمی‌تواند تشخیص دهد. تشخیص این سعادت و مسیر نیل به آن در صلاحیت رئیس اول است چراکه او با عقل فعال متحد است. یعنی با آن بخشی از نفس عقلانی که از بدن جداست یا به هر حال جدایی‌پذیر است. این عقلِ فیض دهنده، عقول و نفوس انسانی را از قوه به فعل درمی‌آورد و صورت‌ها را به اشیاء و مواد می‌بخشد و نفوس را از مرتبه هیولایی به کمال مستفاد خود می‌رساند. همانطور که نزد افلاطون به آشفتگی ماده سازنده جهان، نظم بخشیده است. رئیس اول با اتصال به چنین عقلی راه سعادت جامعه را تشخیص می‌دهد. چنانکه فارابی می‌نویسد:

> «اینچنین انسان، همان رئیسی‌ست که مطلقاً انسانی دیگر بر او ریاست ندارد و او امام و رئیس اول مدینه‌ی فاضله ـ رئیس امّت فاضله است و بر همه‌ی بخش‌های معموره‌ی زمین ریاست دارد. کسی به چنین مرتبه‌ای نمی‌رسد، مگر اینکه بر حسب طبیعت دوازده خصلت در وجود او جمع و در فطرت او به ودیعه گذاشته شده باشد» (فارابی، ۱۳٦٤، ۲٤٦).

کسی که رئیس اول است، بنا به «فطرت» و «طبیعت» اش اینگونه است. این که «صلاحیت» و توانایی نیل به سعادت و تشخیص مصلحت از امور تجربی استعلا می‌یابد و کسی واجد این صلاحیت پنداشته می‌شود که با آن امر نامتناهی که یکسر فارغ از تجربه است پیوند دارد، زمینه را برای تعریف سیاست بر حسب سعادتی که با دنیایی متعادلی در پیوند است مهیا می‌کند. در حقیقت این رژیم تفکر به سیاست را می‌توان «رژیم اخلاقیِ سعادت» نامید. رژیمی که با پیوند میان سیاست و اخلاق، غایت سیاست را سعادت قرار می‌دهد، از طریق برقراری یک اخلاق نامتناهی و متحد با عقل فعال. از نگاه فارابی عقل آدمی به تنهایی قادر به درک کلیات و حقایق اشیا نیست بلکه تنها مستعد این ادراک است و تحقق آن صرفاً از طریق عقلی خارج از انسان امکان‌پذیر خواهدبود. فارابی عقل فعال را امری مجرد از ماده و مفارق از آن می‌داند که نه از ماده بوده و نه در ماده خواهد بود و شاید تعبیر وی از عقل فعال به «روح‌الامین» و «روح‌القدس» نیز اشاره به همین مساله دارد. اگرچه فارابی را نمی‌توان فیلسوف سیاسی دانست، به خصوص آنکه در زمان خود از اهل سیاست دوری می‌کرد، اما با خواندن کتاب «آراء اهل المدینه الفاضله» در می‌یابیم که سیاست نقش مهمی در فلسفه‌ی او دارد و مدینه‌ی فاضله را وسیله‌ای برای نیل به سعادت معرفی می‌کند. این پیوند سیاست و اخلاق در واقع خصوصیت اصلی این رژیم است، با تمام تفاوت‌هایی که متفکران و فیلسوفانش گاه با یکدیگر دارند. در حقیقت با آنکه فیلسوفان اسلامی- ایرانی در نظریات خود تاثیر ژرفی از فلسفه‌ی یونان (افلاطون و ارسطو) گرفتند، اما نتوانستند یا نخواستند که قاعده‌ی اصلی سیاست یونان را که بر حسب «مصلحت عمومی» تدوین می‌شد به سیاست اسلامی وارد کنند و آن را بر حسب صلاحیتِ کسی تعریف کردند که با عقل فعال متصل است. باقی مردم را صلاحیتی نیست یا اگر هست صلاحیتِ پیروی است چراکه در رژیم اخلاقیِ سعادت مردمان چیزی جز رمه نیستند(«رعیتِ ما،...رمه ما بود» [خواجه نظم الملک، ۱۳٦٤، ٦٤]) آنها نمی‌توانند مصلحت خویش را تشخیص دهند.[۵]

کسانی که «پست‌ترین کارهای لازم مدینه» را انجام می دهند بنا به فطرت و طبیعتِ خود چنین وظایفی را بر عهده دارند و البته این بهترین توجیه است برای استخراج بیشترین بهره و نیرو از بدن‌ها چراکه این نظم سلسله مراتبی نزد اعضا، همچون اندام‌های بدن، بنا به فطرت و ماهیت آنها توزیع شده است. بنابراین، «رژیم اخلاقیِ سعادت» سلسله مراتبی را وضع می‌کند که در آن هر کس باید کاری را انجام دهد که فطرت و طبیعت به او واگذار کرده است. کسانی که پست‌ترین کارهای تن را انجام می‌دهند، کسانی که نه در حیطه‌ی عقل فعال، بل در حیطه‌ی ضرورت اقتصادی قرار دارند و در بند امور حسی روزمره هستند به دلیل فطرت و طبیعت خود اینگونه‌اند و باید باشند. آنها فطرتاً و طبیعتاً باید به سوی سعادت هدایت شوند، نه اینکه بر سر چیستیِ سعادت اندیشه کنند، وارد مباحثه شوند و راه سعادت را خود تعیین کنند. آنها «صلاحیتی» در این زمینه ندارند.

رئیس اول، شخص برگزیده و بنابر فطرت و طبع، آماده‌ی ریاست است و چنان که گذشت، اتصال او به عقل فعال، نخستین شرط ریاست مدینه‌ی فاضله است. افراد انسانی نیز تابع این حکم کلی کیهانی هستند و فارابی آنان را برابر نمی‌داند. افراد انسانی در سلسله مراتبی از توانایی‌ها و استعدادها قرار می‌گیرند و این امر با نظم آفرینشی مطابق است که بر شالوده‌ی سلسله مراتب و گوناگونی توانایی‌ها استوار است. رئیس اول بر مراتب وجودات و توانایی‌های اهل مدینه عالِم است و هر یک از آنان را به قدر توانایی

ذاتی او تربیت می‌کند (طباطبایی، ۱۳۸۷، ۱۶۳).

با این وجود «شاه آرمانی» نزد فارابی جنبه‌ی انضمامی ندارد و بیشتر ناظر بر مدینه‌ی فاضله است، اما در هر حال با کیهانی کردنِ نظم مدینه، سلسله مراتب حاکم بر آن را جزئی از «فطرت» و «طبیعت» افراد و ناشی از مشیت الهی و در نتیجه وضع موجود را تغییرناپذیر قلمداد می‌کند. پیامد این مسئله در فلسفه‌ی ایرانی آن می‌شود که از دوران صفوی که رفته‌رفته اندیشه‌ی سیاسی ایرانیان دچار زوال گشت و چهره در نقاب عرفان زاهدانه نهاد، رئیس اول خود را در قالب «شاهِ واقعاً موجود» و مدینه‌ی فاضله خود را در هیات «سلطنت واقعاً موجود» نمایاند. چنانکه سید جواد طباطبایی از قول اسکندربیگ نقل می‌کند، در نظریه‌ی سلطنت مطلقه‌ی دوره‌ی صفوی، پادشاه کامکار دارای همه‌ی صفات خداوند است. او مانند خدا «بی تعیّن» است و در عین حال «جمعیت اضداد» است. پادشاه واضع قوانین سلطنت است و قاعده‌های سنجیده در آداب فرمانروایی و «انتظام امور دولت» از او به ظهور رسیده که ناشی از «مصلحت‌های نهانی ست که به الهام آسمانی در ضمیر پادشاهان والاشکوه پرتو ظهور دارد و ظاهرپرستان عالم صورت را از آن خبری نیست» (طباطبایی، ۱۳۸۶، ۳۱۶). پیشرو چنین اندیشه‌هایی را می‌توان امام محمد غزالی دانست که معتقد بود با پایان یافتن دایره‌ی نبوت و فرمانروایی بر ظاهر و باطن مردم توسط پیامبران، یگانه سیاستی که ناظر بر اصلاح حال عوام و خواص است و می‌تواند امور دنیای مردم را سامان بخشد، سیاستِ خلیفگان و شاهان است (طباطبایی، ۱۳۸۷، ۱۳۵). امام فخررازی نیز در پایان کتاب جامع العلوم مصداق «سایه‌ی خداوند» و نایب پیغمبر را «علاء الدین خوارزمشاه» معرفی می‌کند و «چنین برمی‌آید که فخر رازی همه‌ی مقدمات در سیاست آرمانی را جز برای توجیه شاهی واقعاً موجود نمی‌آورد» (طباطبایی، ۱۳۸۷، ۱۷۲). از سوی دیگر، قطب‌الدین شیرازی در سده هفتم به آیه‌ی اطیعوا الله و اطیعوا الرسول و اولی الامرِ منکُم استناد می‌کند و در تفسیر آن می‌نویسد که این آیه از سه وجه بر «فضیلت پادشاهی» دلالت دارد: اول اینکه مراد از اولی الامر پادشاهان و علما هستند. زیرا که امر پادشاه به حکم سیف و سیاست است و امر عالِم به حکم قلم و فتوا و این هردو به یکدیگر بازبسته‌اند و به آن می‌ماند که هر دو یک چیز هستند.

> وجه دیگر در فضیلت پادشاهان، این است که در آیه‌ی یادشده، نبوت و پادشاهی در عرض هم آمده و به گفته‌ی قطب الدین، میان آن دو «فرقی نیست جز به تقدیم و تاخیر»، همچنانکه فرق میان امر رسول و امر پادشاه جز «به تقدیم و تاخیر نیست». سوم‌ین وجه فضیلت پادشاهان نیز آمریت و قدرت مطلق آنان است، زیرا پادشاه «موجودی ست قادر متصرف»، در حالی که رعیت، به عنوان «مامور و محکوم»، در مقایسه با آمر و حاکم، «چون معدومی‌ست که عاجز و بی‌تصرف بُوَد» (طباطبایی، ۱۳۸۷، ۱۷۲).

با روی کار آمدن صفویان تا سلسله‌ی قاجار سنت اندیشه دچار چنان تصلبی شد که جز به کار توجیه وضع موجود و ازلی و ابدی جلوه دادن آن نمی‌آمد. به طور کلی در این نوع اندیشه که می‌توان از آن به عنوان «سنت» اندیشه ایرانی یاد کرد، چنانکه صدرالدین شیرازی معتقد بود، نسبت پادشاه به رعیت، همچون نسبت سر به بدن است و پادشاه باید به عنوان سر و رئیس مدینه از رعیت حراست کند و رعیت نیز وظیفه‌ای جز «تحمل اوامر و نواهی او» ندارد (طباطبایی، ۱۳۸۷، ۲۸۳). حتی نقاشانی که چهره‌ی شاه را نقاشی و ثبت می‌کردند سعی داشتند او را متعالی‌تر از جسمانیتِ مادی خود نشان دهند و به همین دلیل او را در حالتی «آرمانی» بازمی‌نمایاندند. نه فقط به این دلیل که از او هراس داشتند و نه فقط در حکم وظیفه، بل به این دلیل که او «فرم رویت پذیریِ» اندیشه‌ی سیاسی ایرانی بود، حکم سر و رئیس اول مدینه را داشت و صورتی بود که اندیشه‌ی ایرانی از «سیاست» می‌فهمید. به همین دلیل است که ما او را نه یک شخص، بل یک فرم در نظر می‌گیریم. فرمی که ممکن بود یک شخص (ناصرالدین میرزا، مظفرالدین میرزا، و الخ) در آن قرار گیرد و به میانجی آن نه تنها جایگاه انسان آرمانی در اندیشه‌ی ایرانی را بیابد، بل شکلی از سیاستِ آرمانی در ایران را به خود اختصاص دهد.

این فرم، مکانِ رویت‌پذیریِ گزاره‌های «سنت» بود. سکویی که گزاره‌های سنت بر آن نور می‌افکنند و امری را قابل دیدن می‌کنند و به موجب آن شاه دارای مقام ظلّ اللهی است و بر جنس بشر برتری و امتیاز دارد و شاهان هرگز با رعیت طرف نسبت نیستند و همانطور که اعتمادالسلطنه در صدرالتواریخ می‌نویسد «این رتبه مخصوصاً بسته به افاضه‌ی الهی است که در میان چندین کرور نفوس یک نفر برانگیخته می‌شود» و نتیجه می‌گیرد که «ستیزه با سلطان، مثل ستیزه با قهر و غضب‌الهی است. در این صورت هرکس از مقام بشریت خود تجاوز کند، به مکافات خواهد رسید» (اعتماد السلطنه، ۱۳۴۹، ۱۴۱-۲). علاوه بر این «قدرت مطلقه»، سنت اندیشه قدیم خودِ این فرم را هم دارای «اصالت» و «یگانگی» قلمداد می‌کند. چراکه اوست که با «عقل فعال» مرتبط است و البته همانطور که گفتیم، این اشتباه است که این مرتبط بودن با عقل فعال را از خصوصیات وقابلیت‌های شخصی آن شاه در نظر بگیریم، بلکه «شاه» فرمی‌ست که بنا به گزاره‌پذیریِ آن، ارتباط خاصی را با «معنا»ی یکه‌ی سیاستِ ایرانی برقرار می‌کند.

اینکه در جامعه‌ی ما، بطور تاریخی نه به ساختارها بل به آمد و رفت شاهان اندیشیده شده، به این دلیل است که ظلم یا عدالتِ هر دوره را به خصوصیات «فردی» و «شخصی» هر شاه نسبت داده‌ایم درحالی که شاه یک فرم است که سوای عادل یا ظالم بودنِ هر شخص، بازنماینده‌ی سلطنت مطلقه و خودکامگی در ایران است. اما باید توجه داشت که خود این فرم دارای چندگانگی است و تشکیل دهنده‌ی یک یگانگی نیست. چراکه «منشاء» عملکرد قدرت در سلطنت مطلقه را نمی‌توان بطور صریح شخص شاه دانست. قدرت در سلطنت مطلقه عبارت از برهم کنشِ نیروهای دربار، حرمسراها، خواجه سرایان، شخص شاه، و علمای درباری است که بر رعیت که همه محدودیت و زوال است اِعمال می‌شود. هر فرم تاریخی ترکیبی از مناسبات نیروهاست. شاه به مثابه‌ی «فرم»، مَکان رویت پذیریِ حاصل از مناسبات این نیروهاست. این اندیشه‌ی سنتی در سیاست ایرانی را می‌توان در اندیشیدن آن به

«سعادت» بازشناخت. در یک نیرو، هر واقعیتی می‌تواند به کمال سعادت رهنمون شود، در معرض نیروهای نامتناهی قرار گیرد و در نتیجه قابل اعتلا تا عقل فعال باشد. باقی همه محدودیت است و زوال. این فرم سیاست ایرانی حاصل تصادم نیروهای نامتناهیت با نیروهای محدودیت و زوال است. در اندیشه‌ی سیاسی، حاصل این نوع تفکر و برخورد آن با نیروهای نامتناهیِ عقل فعال چیزی نخواهد بود جز گماشتن نمونه عینی رئیس اول (پادشاه) که همه کمال است و رعیت که همه محدودیت است. بنابراین شاه به مثابه فرم، حاصل ترکیبی از مناسبات نیروهاست که به طور تاریخی بوجود آمده‌است. این فرم به دلیل رابطه‌ای که با «معنا» برقرارمی‌کند، لاجرم باید دارای «اصالت» و «یگانگی» باشد تا از هرگونه محدودیت و زوال در امان بماند.

تصویر ۱- ناصرالدین شاه به همراه زنان حرمسرا در آینه- تالار آینه. ماخذ: (طهماسب پور، ۱۳۸۱، ۳۰)

در جریان ورود عکاسی به ایران، پیش از آنکه مشروطه‌ی سیاسی اتفاق بیافتد، این «فرم» یگانه و یکه، که به سنت وابسته بود، دچار چالش شد. بطوریَ که آن سنت قدرتمند خود را در معرض فروپاشی می‌دید. چراکه همانطور که والتر بنیامین می‌گوید، این نوع هنرهای جدیدِ مبتنی بر بازتولید مکانیکی، امر بازتولیدشده را از پیوستار سنت می‌گسلد و با افزودن بر شمار تولیدها، کثرتی انبوه را جانشینِ وقوعِ یکه‌ی «اصل» می‌کند (بنیامین، ۱۳۸۶، ۲۱). و بدین شیوه کَه به بازتولید اجازه‌ی روبرویی با مخاطبان در وضعیت خاص خودشان را می‌دهد، امر بازتولیدشده را «اکنونی» می‌سازد. این نوع هنر که مسلماً «سوغات فرنگ» محسوب می‌شد، فقط به این دلیل اهمیتی تاریخی ندارد که هنری جدید بود، بل اهمیت تاریخی‌ای که آن را شایسته‌ی بررسی می‌کند از آنجا می‌آید که موجب شکافی در سنت قدمایی شد، آن هم با استتیکِ تازه ای که پیش می‌کشید و موجب گردش دوباره‌ای در کردارهای تصویری می‌شد. یعنی تعریف تازه‌ای از رابطه ی کلمات و چیزها، امور رؤیت‌پذیر و رؤیت ناپذیر، گفتنی و دیدنی برقرار می‌کرد. بنابراین، این تصاویر جدید به دو معنا اهمیت تاریخی دارند: نخست اینکه گواهی خوانا از تاریخی که بر چهره‌ها و بدن‌ها و چیزها نوشته شده‌است هستند. دوم اینکه سطوحِ محضِ رویت‌پذیری‌اند، که مانع نفوذ هرگونه روایتی شدن و هرگونه دخالت «معنا» می‌شوند. بنابراین در رابطه میان شاه و سنتی که شرح آن رفت، شکافی ایجاد می‌کند و اگر شاه را به معنای فرم رویت‌پذیریِ سیاست سنتی در ایران بفهمیم، این استتیکِ تازه امکانِ رویت پذیرشدنِ فرم تازه‌ای از سیاست را قابل اندیشیدن می‌کند.

کردارهای تصویری

منظور ما از کردارهای تصویری آن دسته از اعمالی است که تصاویر به اجرا درمی‌آورند. تصاویر چگونه عمل می‌کنند؟ آنها چیزی نمی‌گویند. بلکه کاری می‌کنند. به عبارت دیگر، اگر این تصاویر کاری می‌کنند، آن کار را به میانجی آنچه می‌گویند یا بازنمایی می‌کنند، انجام نمی‌دهند. به عنوان مثال در عکسی که ناصرالدین شاه به همراه زنان حرمسرایش در آینه بزرگِ تالار آینه گرفته است، نسخه ی اصل (قبله ی عالم) یکسره از دست رفته است. او به دو معنا از دست رفته است. اول اینکه او با تکثیر (چه به معنای بازتولید مکانیکی و چه به معنای تکثیر آینه‌ای) از سنت گسسته است. یعنی شاه به عنوان امری «اصیل» و «یکه» وجود ندارد و دوم اینکه همین امر او را برای ما امری «اکنونی» کرده است. او از گذشته گسسته و به حال آمده است. این صرفاً مسئله‌ای مربوط به «بازتولید مکانیکی» نیست. بل این رابطه با «دیگری» هم هست که این تغییر را موجب شده. اگر فرض را بر این بگیریم که شاه به دنبال «ثبت» لحظات همایونی بوده، این ثبت پیش‌تر توسط هنر نقاشی انجام می‌شد. آن هم بدین‌صورت که نقاش نوعی تعالی از «بدن شاه» را انجام می‌داد و ثبت زندگی شاه را به سنت الهیاتی و عرفانی تصویرسازی و ادب و هنر فارسی پیوند می‌داد، حال آنکه عکاسی «بدن شاه» را نشان می‌دهد. حتی می‌توان گفت با حادواقعیتِ خود، یعنی علاوه کردن واقعیتی شدیدتر بر واقعیتِ بدن شاه، بدنِ او را نه تنها صرفاً «ثبت» نمی‌کند، بل یکسره هرز می‌دهد و به فراموشخانه حواله می‌دهد. «دیگری» که من را می‌بیند، در شیوه ی ثبت پیشین «نقاش_ سنت» بود، اما حالا من از چشم یک ماشین دیده می‌شوم. من درست در لحظاتی که به چشم دوربین و چشم دیگری خیره شده‌ام، به این فکر می‌کنم که «دیگری من را چگونه می‌بیند؟» من دارم به دوربین نگاه می‌کنم، اما به معنایی وسیع‌تر و بسی ژرف‌تر، من دارم «دیده می‌شوم». این نخستین بار است که شاه به عنوان مکان رویت‌پذیریِ سیاست ایرانی «دیده می‌شود». در چشم دوربین و در اکنونیتِ این تصاویر، پرسش از «شاه اصلی» بی‌معناست. آنچه در آینه منعکس شده‌است، تصویر شاه است و شاه اصلی حتی پشت دوربین هم نیست، شاه اصلی مرده است. اگرچه این را خودش نمی‌داند، اما تصویرها می‌دانند. این زوالِ اصل حتی در کردارهای تصویریِ چاپ سنگی در ایران هم اتفاق می‌افتد. با رواج چاپ سنگی در دورانِ قاجار، در روشی که زنفلدر برای انتقال مستقیم و درستِ تصویر از روی سنگ ابداع کرده بود، به جای چاپ مستقیم بر سطح سنگ از مرکب ویژه‌ای برای انتقال متن و تصویر بر روی کاغذی مخصوص استفاده

می‌شد. سپس کاغذِ کپی برای چاپ نسخه‌ی مادر به صورت معکوس برای سنگ مخصوص چاپ به کار می‌رفت. در نتیجه، چاپ بر روی چندین کاغذ مقدور می‌گردید و می‌توانست در دسترس همگان قرار گیرد، اما در جریان کار کاغذ اصلیِ کپی به ناچار از بین می‌رفت (مارزلف، ۱۳۸۹، ۳٤).

در اینجا نیز امر تکثیرشده بی‌هیچ نیازی به اصل به حیات خود ادامه می‌دهد. به عنوان مثالی دیگر، در عکسی که مظفرالدین شاه را در دوران ولایتعهدی در کنار درباریان نشان می‌دهد و آینه‌ای که تصاویرشان در آن منعکس شده است، حتی آنجا هم ما به «شاه اصلی» دست نمی‌یابیم، آنچه در آینه هست تصویر شاه است، اما آنچه بیرون از آینه می‌بینیم هم تصویر شاه است که از چشم دوربین نگریسته شده است. شاه «اصلی» به میانجی تکثیر از دست رفته است و بازیافت ناپذیر می‌نماید.

تصویر۲- مظفرالدین شاه (ولایتعهدی).
ماخذ: (جلالی، ۱۳۷۷، ۲۶)

تصویر۳- مظفرالدین شاه.
ماخذ: (جلالی، ۱۳۷۷، ۲۹)

حال وقتی ما دیگر نمی‌توانیم در این تصاویر «شاه اصلی» را بازیابیم، چه نیازی هست که در مورد ورود عکاسی به ایران و تغییر پارادایم‌های تصویری به «تصمیم» و «نیت» او رجوع کنیم. یا حتی او را به عنوان «منشاء» قدرت سیاسی در ایران به حساب آوریم. وقتی که او خود تنها یک نقطه‌ی رویت پذیری در بازی تصویریِ سراسر بزرگ‌تری است. چراکه همانطور که بودریار می‌گفت، هیچ بازیگری بزرگ‌تر از خودِ بازی نیست (Baudrillard, 1990, 69).

به بیان بهتر، می‌توان با بهره از انگاره ی «مرگ مولف» در فلسفه‌ی ساختارگرا و پساساختارگرا، به درک بهتری از چندگانگیِ نیروهای اجتماعی و تاریخی به مثابه‌ی یک «متن» رسید. همانطور که فوکو می‌گوید «مولف مبنایی است که با اشاره به آن هم وجود برخی رویدادها در یک اثر و هم دگرگونی‌ها و تحریف‌ها و اصلاح‌های گوناگون این رویدادها توضیح داده می‌شوند (بر اساس نگارش زندگی نامه، تعیین دورنمای فردی، تحلیل جایگاه اجتماعی یا طبقاتی و روشن کردن طرح بنیادینِ مولف)» (فوکو، ۱۳۷٤، ۲۰۲). مولف اصل نوعی یگانگی نوشتار نیز هست. از طریق ارجاع نشانه‌های متن (و یا کنش‌ها) به یک مولف، «معنا»ی اثر را تولید می‌کنیم. یا به عبارتی، متن توده‌ی پراکنده‌ای از نشانه‌هاست که با ارجاع به نوعی مرکز (مولف) واجد معنا می‌شوند. اما ساختارگرایان و نشانه‌شناسان (برای مثال رولان بارت) مدعی هستند که معانی نشانه‌ها بسیار فراتر از تمایل فردی عمل می‌کنند. در ساختارگرایی ما منشاء اعمال و کردارها را «فرد» و نیّت او نمی‌دانیم، بل این ساختار اجتماعی است که فرد بی‌آنکه خود بداند به میانجی آن تصمیمی می‌گیرد یا عملی مرتکب می‌شود. بنابراین فرد در ساختار است که عمل می‌کند. به همین خاطر، ساختارگرایی افراد را صرفاً کانال‌ها یا منتقل کنندگان معانی اجتماعی می‌داند. یا به عبارتی سوژه‌های اجتماعی از پی یک ابژه سازیِ بنیادین ساخته می‌شوند و عمل می‌کنند. اگر بخواهیم این آموزه را در نگاه به تاریخ بکار بریم، به جای طرح این پرسش که «چگونه شاه به عنوان یک سوژه می‌تواند سلسله اعمال و کنش‌هایی را به حرکت درآورد و بدین ترتیب هدف‌های خاص خودش را عملی کند؟» این پرسش را مطرح می‌کنیم که چگونه و در چه شرایطی و در قالب چه شکل‌هایی، فرد سوژه می‌شود و در نظام تاریخی عمل می‌کند؟ فرمان مشروطه را صادر می‌کند و یا تصمیم به ورود عکاسی به ایران می‌گیرد. قصد ما انکار نقش اراده‌ی شاه در این تصمیمات نیست. مقصود این است که این تصمیمات نقش«منشاء» را بازی نمی‌کنند و فردِ تصمیم‌گیرنده یک «مرکز» نیست که نشانه های تاریخی و پیامدهای اجتماعیِ عملش با ارجاع به او «معنا» پیدا کنند و قابل تحلیل باشند. او درونِ یک ساختار عمل می‌کند و نقش یک کارکرد را در بازی سراسر پیچیده‌تری دارد و به صورت ناخودآگاه تابع قاعده‌هایی تاریخی و اجتماعی است و پیامدهای عمل اش از نیّت فردی او

فراتر می‌رود. به همین خاطر در مفهوم‌پردازی خود پیرامون «شاه» کوشیدیم نقش پایه‌گذاری اصلی را از سوژه‌ی یک عمل اجتماعی (در اینجا شاه) بگیریم و آن را به عنوان کارکردی متغیر و پیچیده از ساختار تحلیل کنیم.

به بحث اصلی این بخش، یعنی «کردارهای تصویری» بازگردیم. ما نمی‌خواهیم میان سکوتِ تصویر و آنچه «می‌گوید» رابطه و تناظری برقرار کنیم. یعنی عکس به عنوان ناقلِ گفتمانی در نظر گرفته شود که سعی دارد در قالب جمله درآید. ما معتقدیم که عکس دقیقاً وقتی با ما سخن می‌گوید که ساکت است. وقتی که ناقل هیچ پیامی نیست. ناصرالدین شاه سعی داشت مقابل همین اصلِ تاریخی بایستد، یا در واقع از همین سکوتِ تصویری می‌ترسید، وقتی که در توضیح عکس‌ها جملاتی پای آنها می‌نوشت. تلاشی برای بازگشت به «اصل»، تلاش برای اینکه این تصاویر «چیزی بگویند»، و نسبت به آنچه هستند (بازنمایی زندگی شاهانه) بی‌تفاوت نباشند. تلاشی برای بازگشت به معنا، در جهان تصویری‌ای که شاه را از گهواره‌ی سنت گسسته است و به لحاظ استتیکی و بصری، فرقی میان بدن او و بدن اشیای پیرامونش قائل نیست. این تفاوتِ «چشم دوربین» با «چشم نقاش_سنت» است. چشم نقاش در حیطه‌ی گفتمان سنت نقاشی می‌کرد و در هنگام ثبت لحظات همایونی، میان شاه و اشیاء و افراد اطراف تفاوتی قائل بود. اما چشم دوربین نسبت به سلسله مراتب سلطنت بی تفاوت است. او یک دیگری ست که به «من» می نگرد. نخستین پیامد مواجهه با دیگری این است که سوژه در می‌یابد که جهان تنها از آن «من» نیست. قدرت من حدّی دارد. یا به عبارتی «مشروط» است. چراکه «چشم دوربین» فرقی میان شاه، اشیاء پیرامون، و سایر افراد قائل نیستَ و به نوعی سلسله مراتب سلطنت را برهم می‌زند.

بنابراین مسئله‌ی ما این نیست که شاه «چرا» و با چه «نیتی» پای عکس‌ها جمله‌هایی می‌نویسد و چیزهایی می‌گوید، بل به شرایط تاریخی‌ای فکر می‌کنیم که موجب این گفتن‌ها و نوشتن‌ها و دیدن‌ها می‌شود. این جملاتی که شاه گاهی اوقات زیر عکس‌ها می‌نویسد تا آنها را به «گفتن» وادارد، به نوعی مقاومتِ خودکامگیِ معنا در برابر مشروطه‌ی استتیکی نیز هستند. زیرا تصاویر از «شَکوه و جلال» شاه چیزی نمی‌گویند. برای همین شاه مجبور است جملاتی پای آنها بنویسد و آن شکوه و جلال را از راه دلالت و معنای جملات منتقل کند. این تصاویر، در عوض، «بدن شاه» را در معرض دید می‌گذارند، بی‌آنکه چیزی در مورد آن بگویند. بر خلافِ نقاشی درباری که سعی می‌کرد او را فارغ از جسمانیت نشان دهد. بدن شاه تکثیر می‌شود و در نتیجه اصالت و یکانگی‌ای را که گزاره‌های سنت برای او قائل بودند، از دست می‌دهد. چشم دوربین شاه را نمی‌شناسد، برای همین لازم است که شاه در زیر آنها خود را معرفی کند و توضیح دهد که این عکس لحظه‌ای از لحظات شاهانه است. «این عکس خودم را خودم در اندرون انداخته‌ام (۱۲۸۲ ه ق)» (طهماسب پور، ۱۳۸۱، ۲۶)، «شکلِ ما، در پنجاه سالگی»(همان، ۲۷)، و الخ. چشم دوربین وقتی که از بدن‌های دیگر عکس می‌گیرد و تاریخِ نوشته شده بر آنها را ثبت می‌کند، فرقی میان آن بدن (مثلاً بدن یک رعیت) و بدن شاهانه قائل نیست. بنابراین این طرز نگاه خودش بیان کننده‌ی نوعی «برابری» است. چشم دوربین به همه یکسان می‌نگرد. و فرقی میان فرادست و فرودست قائل نمی‌شود. کردارهای تصویری جدید، معطوف به تاریخی هستند که بر بدنِ چیزها و ابژه‌ها نوشته شده‌است. مطالعه‌ی ما نیز به این معنا مطالعه‌ای تاریخی است. این برای نخستین بار بود که شاه «دیده» می‌شد. او وقتی از پیوستار سنت می‌گسلد و نسبت به وضعیت مخاطب «اکنونی» می‌شود، قابلیت این را می‌یابد که توسط «هر کسی» حتی همان رعیتی که به گفته‌ی صدرالدین شیرازی وظیفه‌ای جز «تحمل اوامر و نواهی او» ندارد، دیده‌شود و مورد قضاوت قرار گیرد. بنابراین ما از دورانی سخن می‌گوییم که آن فرم رویت‌پذیریِ سیاست ایرانی(شاه)، خود را در برابر یک دیگریِ بی‌تفاوت (چشم دوربین) می‌یابد، که موجب دسترس پذیری او نزد یک دیگریِ تازه پدید (افکار عمومی) می‌شود. از آن سال‌ها به بعد این فرمِ سیاستِ جدید (مردم) به قضاوت در مورد فرم کهنه‌ی سیاست (شاه) می‌پردازد. بنابراین، برابریِ استتیکیِ چشم دوربین، خبر از مخدوش‌شدن مکان رویت‌پذیریِ سیاستِ ایرانی و پدیدآمدن فرم تازه‌ای از سیاست (مردم) می‌دهد که در شرف آشکار شدن است. بنابر تعریفی که از استتیک ارائه کردیم، این تغییر در مناسبات دیدن، آنچه دیده می‌شود و آنکه می‌بیند، یک دگرگونیِ استتیکی است که در دل هرگونه دگرگونی سیاسی قرار دارد و نقش یک میانجی را برای آن بازی می‌کند. عملِ این تصاویر یک «مشروطه‌ی استتیکی» را برقرار می‌کند. این کردارهای تصویری، قسمی از اجرای سیاست نیز هست. چراکه نظم بدیهی چیزها، رابطه‌ی آنها با سنت، و توزیع امر محسوس را برهم می‌زند و فرم تازه‌ای از دیدن، گفتن و انجام دادن را قابل اندیشیدن می‌کند.

مشروطه‌ی استتیکی

زمینه‌ی پیدایش عکاسی در ایران، دگرگونی گفتمان تصویری و بدین معنا زمینه‌ی مشروطه‌ی استتیکی که بنای سنت را به لرزه درآورد، برخلاف دنیای غرب، بر اثر پیشرفت تکنولوژیک و تغییر شرایط تولید، آنچنان که بنیامین در رساله‌ی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکیِ آن» توضیح می‌دهد، اتفاق نیافتاد. بنیامین در ابتدای رساله می‌نویسد: «دگردیسی روبنا که بسی کندتر از آنِ زیربنا پیش‌می‌رود، بیش از نیم قرن زمان برد تا دگرگونی در شرایط تولید را در تمامی حیطه‌های فرهنگ متجلی سازد» (بنیامین، ۱۳۸۶، ۱۸). و بوجود آمدن فنّ بازتولید بر اثر شرایط تولیدی جدید را موجب تغییراتی در زیبایی‌شناسی و نظریه هنری و توده‌ای شدن آن می‌داند. حال آنکه در مورد ایران، ما نمی‌توانیم این امر را بر اثر تغییر شرایط تولید و بدست آمدن فنّ بازتولید تحلیل کنیم، چراکه در دوران قاجار ما نه تنها با رکود شدید اقتصادی روبرو هستیم، بلکه شیوه‌ی تولید انقلابی سرمایه‌داری که خود را به فنّ بازتولید مسلّح کرد، هنوز در ایران بوجود نیامده‌بود. بنابراین در مورد ایران

نیازمند طرح مبنای نظریِ دیگری هستیم. ما در اینجا رونق فنّ بازتولید، از دستگاه چاپ گرفته تا عکاسی، و غیره را حول مسئله‌ی رابطه با «دیگری» بررسی می‌کنیم.

با شکست سنگین ایران در دو جنگ پیاپی با روسیه تزاری (در زمان فتحعلی‌شاه قاجار) بحران عمیقی در زیست و تفکر ایرانی بوجودآمد. گفتمان سنتی (چه در سیاست و چه در فرهنگ) خود را در برابر یک «دیگری» یافت که هم از سیاست و فرهنگی جدید و پویا خبر می‌داد و هم با ارتش مدرن خود ناکارآمدیِ ارتش سنتی ایران را به او نمایانده بود. همانطور که خسرو شاکری می‌نویسد:

این نوع جدیدِ فشار از خارج با تهاجم‌های ویرانگر پیشین از جانب یونانیان، اعراب مسلمان و ایلات ترک زبان که موج وار وارد می‌شدند، تفاوت اساسی داشت. در نمونه‌های پیشین، سرانجام دشمن شکست می‌خورد و تلفات و ضایعاتِ سنگین جبران می‌گردید. از آن گذشته، ایران به لحاظ فرهنگیِ خود را بازمی‌یافت و همچون ققنوسی از میان خاکسترهای خود سر بلند می‌کرد، یا فرهنگ خود را به فاتحان تحمیل می‌کرد، یا فرهنگ آنها را در فرهنگ خود جذب می‌کرد و از آن بهره‌مند هم می‌شد. اما در وضعیت جدید و دشوار قرن نوزدهم، ایران با فرهنگ پویایی روبرو شد که بر فرهنگ خود بسیار برتری داشت و نمی‌شد بر آن غلبه کرد؛ در بهترین حالت می‌شد با آن درآمیخت، آن‌هم به شرط کسب بُعدی رفیع از پویایی که خود مستلزم تغییراتی اساسی در سامان اجتماعی و روان شناختی ایران بود (شاکری، ۱۳۸٤، ٤۷-٤۸).

در شرایطی که اندیشه‌ی سنتی دچار چنان زوال و تصلبی گشته بود که هرگز قادر به تحلیل و پاسخگویی به این بحران نبود، جامعه‌ی ایران چاره‌ای نداشت جز اینکه به فراسوی مرزهای «خود» و به دیگری بیاندیشد. در همان دوران بود که عباس میرزا خطاب به فرستاده ی ناپلئون، آمِده ژوبر گفت:

چه قدرتی اینچنین شما را بر ما برتری داده است؟ سبب پیشرفت‌های شما و ضعف همیشگی ما چیست؟ شما با فن فرمانروایی، فن پیروزی و هنرِ به کار گرفتنِ همه‌ی توانایی‌های انسانی آشنایی دارید، درحالی که ما در جهلی شرمناک محکوم به زندگی گیاهی هستیم و کمتر به آینده می‌اندیشیم. آیا قابلیت سکونت، باروری و ثروت خاک مشرق زمین از اروپای شما کمتر است؟ (طباطبایی، ۱۳۸٦، ۱۳٤).

این نوع مواجهه با دیگری و تعریف دوباره‌ی مرز خود با دیگری، پرسش‌هایی را در ذهن ایرانی پدیدآورد که نظام اندیشه و سیاستِ سنتی را دیگر یارای پاسخگویی به آن نبود. همانطور که امانوئل لویناس به ما آموخته است، «دیگری»، همان یا خود را زیر سوال می‌برد. به عبارتی می‌توان گفت جامعه و ذهن ایرانی به «مرز» میان خود و دیگری پی‌برد. و ازاین پس تحت نام‌هایی چون «تجددخواهی» و «پیشرفت» مُدام این مرز طی می‌شود و من را با دیگری و دیگری را با من مرتبط می‌کند. دانشجویانی به فرنگ اعزام می‌شوند و فنون جدید به ایران وارد می‌شود. طی این مواجهه با دیگری «جایگاه مرکزیِ من در جهان و تملّک سرخوشانه‌ی جهان به دست من»، رضایت از خویش و خودبسندگی «من» زیر سوال می‌رود (علیا، ۱۳۸۸، ۹۹). این دیگری پادشاهان قاجار، به خصوص ناصرالدین شاه را اغوا و شیفته‌ی خود کرده بود. «چشم دوربین» نقطه‌ی تازه‌ای از دیدن بود که به جامعه‌ی ایران، به شاه و به دربار نگاه می‌کرد. شاهی که پیش‌تر با پیوندی که با سنت داشت، فرمی از اصالت و یگانگی و قدرت مطلقه بود و همه چیز را می‌دید، این‌بار توسط دیگری (چشم دوربین) دیده می‌شد و درست در لحظاتی که به دوربین خیره بود، به این فکر می‌کرد که دیگری من را چطور می‌بیند، من از نگاه دیگری چگونه‌ام؟ مواجهه با دیگری مواجهه با چیزی است که من نمی‌توانم آن را در مدار خود جای دهم و به خود فروبکاهم. در این مواجهه‌ی اختیاری که عالم چیزها را فرامی‌گرفت و قدرتی که تملّک و از آن خودسازیِ مائده ها و سروریِ عالم را برای «من» تضمین می‌کرد و چشم بسته در طریق حظ و تمتع پیش می‌رفت، به ناگهان با مانعی بلند برخورد می‌کند که چشمانش را به روی حقیقتی ملموس می‌گشاید: جهان تنها از آن من نیست؛ اختیار، قدرت، فراگرفت و سروریِ من حدّی دارد. بدین سان من از خوابِ خودمحورانه اش بیدار می‌شود. خارجیتِ دیگری که «خارج‌تر از هر فاصله‌ی مکانی» است، حاکی از آن است که نمی‌توان دیگری را در دل تمامیتی که گمان می‌کنیم «خارج» ندارد، جای داد. دیگری حلقه‌ی بسته‌ی تمامیت را می‌شکند (علیا، ۱۳۸۸، ۱۲۲). اما همانطور که لویناس خاطرنشان می‌کند، جهان تنها از من و دیگری تشکیل نشده است، این رابطه بیرون از اجتماع و حیطه‌ی عمومی رخ نمی‌دهد. شخص سومی همواره پیشاپیش در جنب دیگری حاضر است و در واقع «در چشمانِ دیگری به من می‌نگرد.» لویناس می‌گوید که «تو پیشِ روی "ما" وضع می‌شود» و بدین‌قرار «حضور چهره [ی دیگری] . . . حضور شخص سوم است» (علیا، ۱۳۸۸، ۱۸٦). این شخص سوم را هرچیزی بنامیم (تاریخ، فضای عمومی، الخ) می‌توان آن را پدیده‌ای تازه در جامعه‌ی ایرانی قلمداد کرد که خود را در قالب رابطه‌ی شاه و چشم دوربین نشان می‌دهد. بنابراین، اگر پیش‌تر گفتیم که «شاه» عبارت از فرمی ست که بطور تاریخی بر اثر مناسباتی از نیروها شکل گرفته‌است، اینجا این فرم را در معرض نیروهایی تازه می‌یابیم. نیروهایی که از «خارج» می‌آیند و لاجرم این فرم را دگرگون می‌کنند.

می‌دانیم که نخستین عکس‌ها در ایران در زمان محمدشاه قاجار در حدود سال ۱۲٦۰ ه.ق از شاه و درباریان گرفته شده (استاین، ۱۳٦۸، ۵) و بعدها به واسطه‌ی علاقه‌ی ناصرالدین شاه به این فن، در زمان سلطنت وی، عکاسی رونق بیشتری یافت. اما نسبت دادن ورود عکاسی و رونق آن به عمل یا نیت یک شاه، یک فرد یا یک سوژه، ما را از درک مناسبات نیروهای اجتماعی عاجز می‌کند. نسبت دادن یک عمل به یک سوژه به معنای نادیده گرفتن شیوه‌ی کار مواد اجتماعی، و برون بودگی مناسبات آنهاست. چنین کاری به معنای گماردن نوعی دانای کل تاریخی بر فراز تحرکات زمینِ اجتماع است. از این رو ما هرگز نخواهیم پرسید که یک عمل، یک داده‌ی تاریخی، یک اتفاق چه معنایی می‌دهد. ما به دنبال چیزی «فهمیدنی» در این اتفاقات نیستیم، ما خواهیم پرسید این اَعمال به همراه چه چیز

به اجرا درمی‌آیند، چگونه است که دلالتِ یکه‌ای ندارند و در همان هنگام که سوژه می‌اندیشد که می‌داند چه می‌کند، در همان حال خود جزئی از بازی بزرگتری است. خود چیزی جز «نسبت» نیست. خود درگیر با برون بودگی است. برای این مقصود ما خواهیم پرسید که این عکس‌ها، این کردارهای تصویری «چه می‌کنند»، نه اینکه «چه می‌گویند» یا «چه چیز را نشان می‌دهند».

عمل تنها به میانجی بیرون و از بیرون موجودیت دارد. به واسطه‌ی نیروهای خارجی که بر در می‌کوبند. مسئله این نیست که آیا محمدشاه، ناصرالدین شاه، یا مظفرالدین شاه وقتی عملی را مرتکب می‌شدند یا تصمیمی می‌گرفتند، آیا از این برداشت‌ها و روش برخورد ما اطلاع داشتند و می‌دانستند دارند چنین می‌کنند یا خیر. مسئله این است که ناصرالدین شاه به عنوان کسی که «می‌داند»، وجود ندارد. «عمل» از نظر این پژوهش امری چندگانه است. همچون آن عروسک خیمه‌شب‌بازی که دولوز و گتاری در کتاب «هزار فلات» توصیف می‌کنند: «نخ های عروسک خیمه شب بازی، همچون یک ریزوم یا چندگانگی، نه به اراده‌ی مفروض یک هنرمند یا خیمه شب باز، بل به کثرت رشته‌های اعصاب بسته شده‌اند، و همین پیوندها هستند که عروسک دیگری ا در ابعاد دیگری مرتبط با ابعاد نخست شکل می‌دهند» (De-leuze & Guattari, 1987, 8). فی‌الواقع حرکت عروسک نه صرفاً بسته به خواست و هدایت عروسک گردان، بل بسته به چندگانگی و حرکات نخ‌هاست. به همان صورت، تقلیل چندگانگی‌های تاریخی به «یک»، و به اراده ی یک سوژه، پیامدی جز تمامیت‌سازی و کلی بافی ندارد. نه به دنبال «آغاز»های یک حرکت خواهیم بود و نه به دنبال «پایان»ها و «غایت»هایی که بناست نیات سوژه آنها را تعیین کند. همواره در میانه خواهیم بود. به «نخ‌های تاریخ» خواهیم اندیشید نه به سرنخ‌ها. این خواستِ بزرگی نیست، پس نمی‌تواند به فریبی بزرگ یا به شکستی بزرگ منجر شود. بنابراین به جای تعیین گسست‌های دلالت‌گری که ساختارها را از هم جدا کرده و به دنبال نقاط آغاز و پایان هر ساختار و هر سوژه است، یا به دنبال مبدائی برای گسست‌هاست، ما به دنبال نسبت‌ها خواهیم بود. این پرسش که فلان کردارها و فلان جریانات از کجا می‌آیند، به کجا می‌روند و رو به چه مسیری دارند، همه بی فایده‌اند و می‌خواهند لوحی پاک از هر برهه یا حرکت تاریخی درست کنند که فاقد لکه‌ها و تیرگی‌ها و انحرافات است، و برای هر چیز به دنبال خاستگاه و بنیان می‌گردد. ما ولی سعی می‌کنیم در میانه‌ها پیش برویم. و نقاط گسست را در دل آن گفتمانی شناسایی کنیم که فاقد هرگونه شکاف و لکه جلوه داده می‌شود. برای بررسی تاریخیِ ایران، باید به این چندگانگی ها وفادار بود، به آنها گوش سپرد، و اَجازه داد به زبان خود سخن بگویند، چراکه تاریخ جدید ایران، تاریخ هرج و مرج در همین چندگانگی‌هاست. استخراج یک خصیصه‌ی «کلی» برای هر دوره، تنها با نادیده گرفتن این چندگانگی‌ها امکان‌پذیر می شود. یکی از مصادیق این امر، مشروطه‌ای استتیکی است که پیش از مشروطه‌ی سیاسی اتفاق افتاده است و قدرت شاه را محدود و او را برابر با سایر ارکان امر واقع در نظر گرفته‌است. نادیده گرفتن این مشروطه‌ی استتیکی که خود همچون انقلابی استتیکی عمل می‌کند و نقش یک میانجی را برای حوزه‌ی سیاست بازی می‌کند، ما را از درک عمیق آنچه مشروطه‌ی سیاسی می‌نامیم عاجز می‌کند.

نتیجه

در این پژوهش برای اندیشیدن به نسبت استتیک (زیبایی‌شناسی) و سیاست در عصر قاجار، ابتدا «استتیک» را نظامی از اَشکال پیشینی قلمداد کردیم که تعیین می‌کنند چه چیز خود را به تجربه‌ی حسی عرضه می نماید. رانسیر مدعی است رابطه‌ای که استتیک با سیاست دارد قابل مقایسه است با رابطه‌ای که اَشکال پیشینیِ کانت با تجربه‌ی حسی دارند. همانطور که این اَشکالِ پیشینی سازمان یابی تجربه‌ی انسانی را تعیین می‌کنند و شروط آن را تدارک می بینند، استتیک در نظام های ساختاری مختلفی دست اندر کار است که هم در خدمت وضع جهانِ مشترک تجربه‌ی روزانه‌ی ماست، و هم تقسیم آن جهان و تعیین حدود موقعیت‌هایی را که شخص می‌تواند در آن جای گیرد بر عهده دارد. نزد رانسیر نیز همچون فوکو، این اَشکال پیشینی دیگر برای ما شرط درستی و صدق احکام (به شیوه‌ی کانت) نیستند. بل شرط تاریخی‌ای هستند که صورت‌بندی‌هایی را رویت‌پذیر می‌کند. این اشکال پیشینی روابط میان گفتن و شنیدن و دیدن را مشخص می‌کند و تعیین می‌کند در هر دوره چه چیز رویت‌پذیر و چه چیز رویت‌ناپذیر باشد. بنابراین در نظر رانسیر، آنچه در هر سیاستی موضوع بحث است «استتیک» است، یعنی توزیع امر محسوس در زمان و مکان. سیاست وقتی اتفاق می‌افتد که توزیع مسلط امور محسوس به هم ریخته می‌شود و توزیع تازه‌ای از امور محسوس فراپیش نهاده می‌شود.

ما شاه را نه یک شخص، بل یک «فرم» قلمداد کردیم. یعنی مکان رویت‌پذیریِ گزاره‌های اندیشه و جامعه‌ی ایرانی در مورد «سیاست». گفتیم که این فرم رابطه‌ی خاصی با معنای سنت برقرار می‌کند و خود را همچون فرمی اصیل و یگانه فراپیش می‌نهد. وقتی از مشروطه‌ی استتیکی صحبت می‌کنیم، منظور بر هم زدن نظم همین روابط میان رویت‌پذیری‌ها و گزاره‌پذیری‌هاست. از این نقطه نگاه، به ورود عکاسی به ایران و تغییراتی که در نظام‌های تصویری ایجاد کرد به مثابه کردارهایی سیاسی اندیشیدیم. عکس‌ها با کردارهای تصویری خود به تکثیر بدن شاه می‌پردازند و بدین‌سان اصالت و یگانگی او را باطل می‌کنند، از سوی دیگر، چشم دوربین نسبت به سلسله مراتب سلطنت بی‌تفاوت است، بر خلافِ چشم «نقاش_ سنت» که نسبتِ شاه و پیرامونش را نسبتِ سر و بدن می‌دانست و سعی می‌کرد او را همچون فردی اصیل و فاقد جسمانیت نقاشی کند، عکاسی بدنِ شاه را تکثیر می‌کند و

فرقی میان بدن او و بدن دیگران و اشیای پیرامون قائل نیست. این نوعی برابریِ استتیکی است که عکاسی برای نخستین بار به اجرا درمی‌آورد. و بدین سان رابطه‌ی شاه و سنت که مبتنی بر الوهیت و برتری او بود را به چالش می‌کشد. ما نام این کردارهای تصویری را «مشروطه‌ی استتیکی» گذاشتیم بدین معنا که شاه را با حدّ و مرزهای قدرت خود مواجه می‌کند و درمی‌یابد که قدرت «من» حدی دارد و مشروط به «دیگری» است. بدین‌سان مشروطه‌ی استتیکی قبل از آنچه در تاریخ نویسی‌ها «انقلاب مشروطه» نامیده می‌شود اتفاق افتاده‌است، نقش یک میانجی را برای آن بازی کرده، و شاید بتوان گفت آن را پیشگویی یا پیش‌بینی نموده است.

پی نوشت ها

1 Aesthetic Constitutionalism.

2 Apriori.

۳ اصطلاح «بُعد استتیکی» را از مارکوزه وام گرفته‌ام. نگاه کنید به: هربرت مارکوزه، اروس و تمدن، ترجمه امیرهوشنگ افتخاری راد، نشر چشمه،۱۳۸۹، فصل نهم.

٤ «این انسان در کامل‌ترین مراتب انسانیت و در عالی‌ترین درجات سعادت است و نفس او کامل، و چنانکه گفتیم، متحد با عقل فعال است (کالمتّحده بالعقل الفعال). چنین انسانی به تمامیِ افعالی که به واسطه‌ی آنها می‌توان به سعادت رسید، واقف است و این نخستین شرط از شرایط رئیس است» (فارابی، آراء اهل المدینه الفاضله ، صص ٢٤٤-٦، صص ٢٦٩-٧٠).

٥ «ما به علم یقین و عاری از شائبه ی شک، می‌دانیم که عامه ی مردم نمی‌توانند به خودی خود به مصلحت دست پیدا کنند، و این صلاح آنان جز از جانب امام نمی‌تواند بیابد». ابن مقفع، صحابه ٤١-٤٣.

فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۸)، ایران بین دو انقلاب، ترجمه کاظم فیروزمند، حسن شمس آوری، محسن مدیرشانه چی، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران.

استاین، دانا (۱۳٦۸)، سر آغاز عکاسی در ایران، ترجمه ی ابراهیم هاشمی، انتشارات اسپرک، تهران.

بنیامین، والتر(۱۳۸٦)، اثر هنری در عصر بازتولیدپذیریِ تکنیکی آن، ترجمه امید مهرگان، نشر گام نو، تهران.

جلالی، بهمن (۱۳۷۷)، گنج پیدا، مجموعه ای از عکسهای آلبوم خانه ی کاخ موزه گلستان، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران.

خواجه نظام الملک طوسی (۱۳٦٤)، سیاستنامه به کوشش هیوبرت دارک، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

دیویس، کالین (۱۳۸٦)، در آمدی بر اندیشه‌ی لویناس، ترجمه مسعود علیا، موسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، تهران.

شاکری، خسرو (۱۳۸٤)، پیشینه های اقتصادی- اجتماعی جنبش مشروطیت و انکشاف سوسیال دموکراسی، نشر اختران، چاپ اول، تهران.

طباطبایی، جواد (۱۳۸٦)، تاملی درباره ایران، جلد نخست، دیباچه ای بر نظریه ی انحطاط ایران، نشر نگاه معاصر، چاپ هفتم، تهران.

طباطبایی، جواد (۱۳۸٦)، مکتب تبریز و مبانی تجددخواهی (تاملی درباره ایران)، نشر ستوده، چاپ دوم، تهران.

طباطبایی، جواد (۱۳۸۷)، تاریخ اندیشه سیاسی در ایران، انتشارات کویر، چاپ نهم، تهران.

طباطبایی، جواد (۱۳۸۷)، زوال اندیشه سیاسی در ایران، انتشارات کویر، چاپ هشتم، تهران.

طهماسب پور، محمدرضا (۱۳۸۱)، ناصرالدین شاهِ عکاس: پیرامون تاریخ عکاسی در ایران، نشر تاریخ ایران، چاپ اول، تهران.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۳)، سنجش خرد ناب، ترجمه م.ش. ادیب سلطانی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸٦)، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ چهارم، تهران.

فارابی، ابونصر (۱۳٦٤)، اندیشه‌های اهل مدینه‌ی فاضله، ترجمه سید جعفر سجادی، انتشارات طهوری، چاپ سوم، تهران.

فوکو، میشل (۱۳۸۸)، دیرینه شناسی دانش، ترجمه عبدالقادر سواری، انتشارات گام نو، چاپ اول، تهران.

فوکو، میشل (۱۳۷٤)، مولف چیست؟، منتشرشده در کتاب «سرگشتگی نشانه ها»، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، نشر مرکز، تهران.

علیا، مسعود (۱۳۸۸)، کشف دیگری همراه با لویناس، نشر نی، تهران.

مارزلف، اولریش (۱۳۸۹)، تصویرسازی داستانی در کتابهای چاپ سنگی فارسی، ترجمه شهروز مهاجر، نشر نظر، تهران.

مارکوزه، هربرت (۱۳۸۹)، اروس و تمدن، ترجمه امیرهوشنگ افتخاری راد، نشر چشمه، چاپ اول، تهران.

محمد حسن خان اعتمادالسلطنه (۱۳٤۹)، صدرالتواریخ، به کوشش محمد مشیری، انتشارات وحید، تهران.

Baudrillard, Jean (1990), *Seduction*, Translated by Brian Singer, New York, St. Martin`s Press.

Gilles Deleuze & Felix Guattari (1987), *A Thousand Plateaus*. translation and foreword by Brian Massumi, Published by the University of Minnesota Press.

Ranciere, Jacques (2004), *Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*, translated byGabriel Rockhill, Continuum .