آرایش جدید بدن مجرمان در آستانه‌ی مشروطیت
نشانه‌شناسی تصاویر زندانیان و اعدامیان دوره‌ی ناصری تا انقلاب مشروطه*

ساجده عرفانی[1]، آرش حیدری[2]

(تاریخ دریافت :۱۴۰۲/۰۸/۰۲، تاریخ تایید:۱۴۰۳/۰۷/۱۹)

چکیده

دوربین عکاسی در زمان محمدشاه قاجار و به همت او وارد ایران شد و دو دهه بعد با حمایت‌های ناصرالدین‌شاه مجموعه‌تصاویر عظیمی توسط او و زیر سایه‌ی خودش -توسط عکاسانی دیگر- تولید شدند. تاریخ عکاسی ایران با سوژه‌های منتخب ناصرالدین‌شاه و عکاسان زمان او پیوند محکمی دارد. انتخاب موضوعات عکاسی مهم‌تر از آنکه علاقه‌ی شاه و سرگرمی او باشد، از شرایط اجتماعی دوران و تحولاتی که در حال وقوع بود، بسیار تأثیر می‌پذیرفت. ورود به دنیای جدیدی از ثبت تصویر که تا پیش از این تنها از طریق نقاشی ممکن بود، با تحولاتی اجتماعی در ایران همراه شد؛ از جمله‌ی این دگرگونی‌ها، تغییر در آیین کیفری و مواجهه با مجرم است. عکس‌های به‌جامانده از این دوران، نشانگر این است که مفهومی تحت عنوان زندانی یا مجرم و متهم اساساً واجد نوع دیگری از انضباط شده و در حال عبور از نظم پیشین است. سوژه‌ی زندانی در کنار موضوعاتی مثل زنان، درباریان و... اهمیت یافته است و آرایش تن او نشانی از خشونت عریان حاکم را بر خود ندارد. زمان ثبت این تصاویر فاصله‌ی چندانی با وقوع انقلاب مشروطیت و تغییرات گسترده‌تری که رقم زد، ندارد. دگرگونی‌های کیفری را عموماً به بعد از انقلاب منسوب می‌دانند؛ اما عکس‌ها نشان می‌دهند خاستگاه این تغییر به شکل جدی در دوران ناصرالدین‌شاه بوده و پس از او ادامه داشته است. این مقاله در پی آن است تا با روش نشانه‌شناسی تاریخی تصاویر زندانیان به این سؤال پاسخ دهد که بدن مجرم در سال‌های منتهی به انقلاب مشروطیت چه آرایش جدیدی پیدا کرده و این امر چگونه ممکن شده است. بررسی و دسته‌بندی این تصاویر، ظهور متخصص‌های جدیدی در ردیف پزشکان و کشیشان را نشان می‌دهد که آن عکاسان هستند. در این سازوکار جدید انضباطی، مستقیماً با آمران شکنجه مواجه نیستیم؛ بلکه عکاسی هم‌راستا با صحنه‌آرایی و چیدمان اعمال شکنجه، مجریان اصلی را از دیده‌ها پنهان می‌کند و با حذف صحنه‌های خشن تعذیب و نشانه‌های آن، از شدت موضوع می‌کاهد.

واژگان کلیدی: عکاسی، انقلاب مشروطه، نشانه‌شناسی، بدن مجرم، عکاسی جرم

---

* مقاله علمی پژوهشی؛ Doi: http://10.22034/JSI.2024.2014250.1674

۱. دانشجوی دکتری ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی،تهران،ایران. (نویسنده مسئول)
sajedeherfanii@gmail.com
۲. استادیار گروه مطالعات فرهنگی دانشکده علوم انسانی، دانشگاه علم و فرهنگ تهران، تهران، ایران.
arash.heydari@usc.ac.ir

مقدمه

تنها دو دهه‌ی دیگر زمان لازم است تا بگوییم دو قرن از اولین تصاویر عکاسی‌شده در ایران می‌گذرد. هنوز نمی‌توان با قاطعیت گفت اولین عکس داگرئوتیپی در ایران را روس‌ها به ثبت رسانده‌اند یا انگلیس‌ها؛ اما اسناد فعلی آن را متعلق به روس‌ها می‌داند. آنچه می‌دانیم این است که اگر همت محمدشاه قاجار نبود عکاسی نمی‌توانست تنها سه سال پس از اختراع آن به کشور وارد شود و اگر ذوق و حمایت ناصرالدین‌شاه نبود، اکنون نمی‌توانستیم از مجموعه‌ی متنوعی از تصاویر سخن بگوییم که نه‌تنها در زمانه‌ی خود، بلکه اکنون نیز چشم‌گیر و قابل بررسی است. دوره‌های بعدی صرفاً به تقلید یا ادامه دادن آن نوآوری‌ها گذشته است، آن هم با کیفیتی که در جای خود قابل بحث است. موضوع این پژوهش اما از لحظه‌ای آغاز می‌شود که اصلاحات کیفری امیرکبیر را به شکلی فرجام‌نیافته پشت سر گذاشته‌ایم؛ سفرهای ناصرالدین‌شاه به مغرب زمین آغاز شده است و در آن سوی زمین نیز اصلاحاتی در مورد تعذیب و شکنجه و نمایش آن در جریان است. علوم جرم‌شناسی، جمجمه‌شناسی و سیماشناسی در راستای منضبط‌کردن بدن‌های مطرود (مجرمان، بیماران و...) با عکاسی هم‌پیمان شده‌اند و شیوه‌ی مدون و جدیدی از ثبت تصاویر در حال ظهور است که سر مجرم با سه زاویه‌ی مختلف ثبت و همراه اطلاعات هویتی او به بایگانی انتقال می‌یابد. هم‌زمانی این اتفاقات دسته‌بندی نوینی را به عکاسی ایران وارد می‌کند که نه کاملاً مشابه نظام غربی آن است و نه پیش از این سابقه‌ای در کشور داشته است. ما به‌واسطه‌ی این تصاویر با شکل جدیدی از مواجه با فرد سرپیچی‌کننده از قوانین روبه‌رو هستیم که برای اولین‌بار در ایران اتفاق می‌افتد و در سال‌های بعدی که دوران انقلاب مشروطه است جدی‌تر دنبال می‌شود. اکنون دیگر با میادین نمایش تعذیب مواجه نیستیم؛ با عکاس، دوربین و چیدمان مجرم در صحنه‌ای غیر از صحنه‌ی جرم روبه‌رو هستیم که تماشاگران را یکسر به پشت دوربین منتقل کرده است. تصاویر محکومانی که در فاصله‌ی ورود دوربین به ایران تا انقلاب مشروطه اسم و تصویر آن‌ها به ما رسیده، حکایت از اتفاقات نوینی در نظام حقوقی ایران دارد. این تغییرات عموماً به‌عنوان ماحصل مشروطیت خوانده می‌شود؛ اما تصاویر می‌تواند سندی باشد بر اینکه خاستگاه تغییرات را پیش از مشروطیت جست‌وجو کنیم. تلاش مقاله‌ی حاضر این است که به سؤالی مهم پاسخ دهد: بدن مجرم در آستانه‌ی انقلاب مشروطه چه آرایش جدیدی یافته است؟

پیشینه‌ی پژوهش

بنابر آنچه از آرشیو تصاویر دوره‌ی قاجار به دست ما رسیده، پژوهش‌های مختلفی درباره‌ی زندگی روزمره در عصر قاجار، سلف‌پرتره، پرتره‌های درباری، کودکان، زنان و... انجام شده است که به‌دلیل تنوع سوژه‌های مورد بحث، فرصت عمیق شدن در هر کدام از آن‌ها کمتر دست داده است. تصاویر به‌جامانده از زندانیان، محکومان به اعدام و در یک کلمه، مجرمان، از جمله موضوعاتی است که در میان بحث از سایر سوژه‌های عکاسی‌شده در این دوران، فرصت ارائه‌ی کمتری داشته است. پژوهش‌های انجام‌شده، عکاسی از مجرمان را ذیل تاریخ عکاسی در عصر قاجار بررسی کرده‌اند و اثری که مشخصاً تصاویر مجرمان را موضوع خود قرار داده باشد کمتر به چشم می‌خورد. در ادامه به تعدادی از مهم‌ترین این آثار اشاره می‌کنیم:

میرا کسنیاشووردا (۲۰۱۵) در مقاله‌ای با عنوان «نمایش مرگ» به بررسی عکس‌های میرزارضا کرمانی در طول دوران زندان او پرداخته است. او این عکس‌ها را اولین تلاش برای جاودانه کردن تصویر قاتل یک شاه در ایران می‌خواند و آن‌ها را نشانی از تغییرات نظام کیفری و جایگاه مجرم در سال‌های آخر سلطنت ناصرالدین شاه عنوان می‌کند. یعقوب خزائی (۱۳۹۵) در کتاب «فرایند ساخت‌یابی نهاد زندان» عکس‌برداری از مجرمان را از جمله اقدامات نوینی می‌داند که پس از ریاست محمد درگاهی بر اداره شهربانی تهران -در دوره‌ی رضاشاه- به‌طور جدی پیگیری شد. الن سکولا (۱۹۲۲) در اثر «بایگانی و تن» نشان می‌دهد عکاسی چگونه تبدیل به ابزاری برای طبقه‌ی متوسط شهری شد تا از این طریق دسته‌بندی بدن‌ها با سهولت بیشتری انجام شده و تفاوت میان یک شهروند عادی و یک فرد مجرم مشخص باشد. جان تگ (۱۹۸۸) براساس دیدگاه‌های فوکو، عکاسی از مجرمان و ایجاد بایگانی را تکنیکی برای اعمال قدرت در جامعه‌ی انضباطی می‌داند. الهه هلبیگ (۲۰۲۲) عکاسی دوره‌ی ناصری و پس از آن را نماد نظم اجتماعی نوین معرفی می‌کند. او اولین عکس‌های گرفته‌شده از معترضین سیاسی‌مذهبی و زندانیان را در دسته‌ی عکاسی زندان قرار می‌دهد و شکل تکامل‌یافته‌ی آن را که در سال‌های پس از مشروطیت به‌وجود آمد به عکاسی پلیس مرتبط می‌داند. او در مقاله‌ی «اعمال قدرت، نمایش مدرک» استفاده از عکاسی زندان در اولین سال‌های حضور دوربین در ایران را یک عمل نمایشی با خاصیت بازدارندگی برای منتقدان رژیم و وادار کردن آن‌ها به اتخاذ نگرش‌های فروتنانه و مطیع نسبت به حکومت عنوان کرده است. او خاطرنشان می‌کند عکاسی نشان‌دهنده‌ی انقیاد محکومان و یک عمل نمایشی از اعمال قدرت بود که در ادامه‌ی اشکال تنبیهی پیشین قرار می‌گرفت. ایمون کارابین (۲۰۱۷) در مقاله‌ی «بازنمایی تاریخی جنایت و جنایت‌کار» رسانه‌ی عکاسی را عنصر جدایی‌ناپذیر رژیم‌های قدرت

می‌خواند که در مدیریت جمعیت‌های طردشده‌ی جامعه (مجرمان، یتیمان، مجانین و...) استفاده می‌شود. جاناتان فین (۲۰۰۹) در کتاب «عکس مجرم» توسعه‌ی عکاسی پلیس در قرن نوزدهم را تجزیه و تحلیل می‌کند تا روش‌های شناسایی اساسی برای کار پلیس مثل انگشت‌نگاری و تجزیه و تحلیل DNA را بررسی کند. او با تأثیر از کار فوکو در مراقبت و تنبیه، عکس‌های مجرمان را به دور از اینکه صرفاً بازنمایی ایستا باشند، درگیر چیزی می‌داند که فوکو آن را «ریزفیزیک قدرت» می‌نامد: آن‌ها در قالب گفتمان‌های حقوقی، پزشکی، حقوقی و... در ساخت هویت و حقوق و محدودیت‌های مرتبط با آن عمل می‌کنند. حسن زین‌الصالحین و نعمت فاضلی در مقاله‌ی سرآغاز عکاسی در ایران (۱۳۹۷)، عکاسی را عملی نیتمند از سوی شاه می‌دانند و هدف وی در استفاده از این فن نوین را «نظارت» خوانده‌اند؛ نظارتی نه به‌جهت انضباط، بلکه صرفاً جهت رؤیت‌پذیر کردن قلمرو قدرت. این دو نویسنده در مقاله‌ی دیگری نیز با عنوان «تاریخ، جامعه و بازنمایی، کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دوره‌ی قاجار» (۱۳۹۴)، دوربین را ابزار قدرتی دانسته‌اند که معادل چشم شاه است و نقش آن را با توجه به تمایز میان دوگانه‌ی شاه و رعیت توضیح می‌دهند. رضا شیخ (۱۳۷۸) در مقاله‌ی «افول تمثال همایونی» معتقد است ناصرالدین‌شاه خود برای اولین‌بار ماهیت سیاسی عکس را در ایران همراه با دستور عکسبرداری از زندانیان به تصویر کشیده است. علی شمس (۱۳۹۹) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی عکس‌های محکومان عصر ناصری با رویکرد تبارشناسی فوکو» سعی بر آن داشته تا خاستگاه شکل‌گیری این نوع از عکاسی در ایران را توضیح دهد. این پایان‌نامه با بازخوانی نیت ناصرالدین‌شاه در ثبت عکس‌های زندانیان، تولید این بایگانی را جهت لذت‌جویی شاه توصیف کرده که در نهایت بر کنترل اجتماعی و نظارت جمعی اثرگذار بوده است.

پیشینه‌های این موضوع تصاویر مجرمان را به‌طور کلی بررسی می‌کنند و همگی بر رابطه‌ی قدرت و عکاسی تأکید می‌ورزند. در این آثار دوربین ذیل دم‌ودستگاه حاکمیت، بیشتر ابزاری برای قدرت‌ورزی است تا وسیله‌ی خلق آثار هنری. همچنین، سعی در نیت‌خوانی شاه و تمرکز زیاد بر قصد و سلیقه‌ی او از دیگر آسیب‌های پیشینه‌ی این موضوع پژوهشی است. توجه به دوره‌ای خاص در تاریخ عکاسی ایران که با گام‌های نخستین تغییرات کیفری همراه می‌شود، بازه‌ی کوتاهی است که معمولاً در خوانش دوره‌ی طولانی و پرحادثه‌ی عکاسی قاجار مغفول می‌ماند و جداگانه به نقش و اهمیت آن پرداخته نمی‌شود.

فوکو در «مراقبت و تنبیه» تاریخی از شکنجه را توضیح می‌دهد که بدن به‌منزله‌ی آماج اصلی سرکوب در آن ناپدید می‌شود. او از اصلاح گسترده‌ی «اقتصاد مجازات» در اواخر قرن ۱۸ نام می‌برد که سراسر ایالات متحده و اروپا را دربرگرفت و شامل لغو فرمان‌ها و قوانین قدیمی، بازنویسی قانون و نظریات جرم، رسوایی‌های بزرگ عدالت سنتی و توجیه نوین اخلاقی می‌شد. در این دوره به‌تدریج نمایش دادن تنبیه متوقف شد و این ظن به وجود آمد که آیینی قرار است پایان‌بخش جرم باشد که خود خویشاوندی‌های مشکوکی با آن داشته باشد. روش‌های تنبیهی ملاحظه‌کارانه شد. دیگر با بدن کاری نداشتند یا تا حد امکان کمتر با آن کار داشتند؛ آن‌هم برای این‌که به چیزی که خود بدن نیست دسترسی پیدا کنند. ممکن است این ایراد گرفته شود که زندان، حبس، کار اجباری، زندان با اعمال شاقه، ممنوعیت ورود و اقامت در منطقه‌هایی خاص و تبعید که جایگاهی بسیار مهم در نظام‌های کیفری مدرن دارند، کیفرهایی جسمی‌اند و برخلاف مثلاً غرامت و جریمه به‌طور مستقیم بر بدن اعمال می‌شوند اما رابطه‌ی تنبیه بدن در این موارد با رابطه‌ی تنبیه بدنی که در گذشته در تعذیب وجود داشت، یکسان نیست. دیگر بدن نقش یک ابزار و واسطه را ایفا می‌کند: اگر با حبس کردن بدن یا وادار کردن آن به کار، چیزی بر آن اعمال می‌شود، رأی آن است که فرد از آزادی محروم شود، آزادی‌ای که هم حق و هم مایملک به حساب می‌آید. بر طبق این کیفرمندی، بدن در یک نظام قیدوبندها، محرومیت‌ها، اجبارها و ممنوعیت‌ها اسیر می‌شود. رنج جسمی و درد بدن، دیگر تشکیل‌دهنده‌ی کیفر نیست. مجازات از هنر احساس‌های غیرقابل‌تحمل به یک اقتصاد حقوق تعلیق‌شده گذر کرد. اگر هنوز هم برای عدالت، دستکاری بدن محکوم و آسیب رساندن به آن ضروری است، این کار از راه دور، با دقت، براساس قواعدی سفت و سخت و برای هدفی بسیار والاتر انجام می‌گیرد. در نتیجه‌ی این ملاحظه‌کاری نوین، سپاه کاملی از متخصص‌ها جای جلاد، این کالبدشناس بی‌واسطه‌ی رنج و درد را گرفت. مراقبان، پزشکان، کشیشان، روا پزشکان، روان‌شناسان و مربیان تربیتی، به صرف حضور خود نزد محکوم، مداحی عدالت را می‌کنند؛ مداحی‌ای که عدالت بدان نیاز دارد. اینان به عدالت ضمانت می‌دهند که بدن و درد، ابژه‌های نهایی کنش تنبیهی عدالت نیست. اگر کیفرمندی در سخت‌گیرترین شکل‌های خود دیگر متوجه بدن نیست، پس بر چه چیز چنگ می‌اندازد؟ پاسخ نظریه‌پردازان، کسانی که از حدود سال ۱۷۶۰ دوره‌ای را آغاز کردند که هنوز به پایان نرسیده است، ساده و تقریباً بدیهی است و به نظر می‌رسد که پاسخ در خود پرسش جا دارد؛ چون این دیگر بدن نیست که بر آن چنگ انداخته می‌شود، بلکه روح است. باید به‌جای کفاره‌ای که بر بدن وارد می‌آمد مجازاتی بنشیند که بر اعماق

قلب و اندیشه و اراده و امیال تأثیر بگذارد. «مایلی»، یک بار برای همیشه این اصل را ضابطه‌بندی کرد: «اگر بتوان این‌گونه سخن گفت باشد که مجازات بیشتر بر روح وارد آید تا بر بدن. این لحظه‌ای مهم و حیاتی است. بازیگران قدیمی نمایش تنبیه، یعنی بدن و خون، جای خود را واگذار کردند. شخصیت جدیدی وارد صحنه شد؛ شخصیتی نقابدار. نوعی تراژدی پایان پذیرفت و کمدی‌ای با بازی سایه‌ها و صداهایی بی‌چهره و موجوداتی نامحسوس آغاز شد. اینک دستگاه عدالت تنبیهی باید دندان‌های خود را بر این واقعیت بی‌بدن فرو کند (بنگرید به مراقب و تنبیه، ۱۳۷۸).

«جان تگ»[1] (۱۹۸۸)، تاریخ‌نگار عکاسی، نیز بر پایه‌ی دیدگاه‌های فوکو کوشیده است تا دریابد چگونه عکاسی برای «منضبط کردن» مردم به‌کار گرفته شده است. از منظر فوکو انضباط به فرایندهای مراقبت تعیین هویت طبقه‌بندی، برچسب‌زنی، تجزیه و تحلیل و اصلاح اشاره دارد و این در مقابل رژیم‌های تنبیهی قدیمی‌تر قرار می‌گیرد که در اندیشه‌ی درک مسئله‌ی کج‌روی و انسان کج‌رو نبودند، بلکه به دنبال مجازات آن رفتار بودند. از نظر فوکو در جامعه‌ی مدرن قدرت در نهادهای اجتماعی، مانند مدرسه، تیمارستان و زندان منتشر است و به شیوه‌ای پنهان در همه‌ی کارهای روزمره حضور دارد. ایجاد بایگانی‌ها امری حیاتی در شیوه‌های هر روزه‌ی اعمال قدرت انضباط‌بخش است. «تگ» مواردی را از متون متعلق به دهه‌های ۱۸۵۰ تا ۱۹۷۰ نقل می‌کند که عکس گرفتن از افراد بزهکار و مجرم جامعه برای استفاده‌ی پلیس، زندان، تیمارستان و بایگانی‌های حقوقی را مورد انتقاد جدی قرار می‌دهند. در ابتدا بایگانی عکس انبوهی از پرتره‌های عکاسانه‌ی طبقه‌بندی‌نشده‌ای بود که اغلب قابل بازشناسی نبودند؛ اما در دهه‌ی ۱۸۸۰، یک دیوان‌سالار فرانسوی به نام «آلفونس برتیون» فنونی را برای استفاده کردن از اسناد پلیس و شناسایی مجرمان سابقه‌دار ابداع کرد. او عکاسی را همچون ابزاری برای آموزش پلیس در طبقه‌بندی و تشخیص ویژگی‌های گوناگون چهره به‌کار گرفت. نظام کارت‌های بایگانی او مشتمل بود بر اندازه‌گیری دقیق ویژگی‌های مجرمان، توصیف علائم مشخصه و استفاده از دو عکس تمام‌رخ و نیم‌رخ که با فاصله‌ی کانونی ثابت و نورپردازی یکنواخت گرفته می‌شد (لالوانی، ۱۹۹۶: ۱۰۹؛ سکولا، ۱۹۸۹: ۳۵۷-۳۶۳؛ کمپ و والاس، ۲۰۰۰: ۱۴۴-۱۴۷). وقتی کاربردهای عکاسی را در منضبط کردن مردم مطالعه می‌کنیم در واقع بررسی می‌کنیم که انسان‌ها به چه شیوه‌هایی بازنمایی می‌شوند، چگونه برای قرارگرفتن در برابر دوربین آراسته می‌شوند، چگونه در دسترس قرار می‌گیرند تا نگریسته شوند و چگونه در یک نظام معنایی جای می‌گیرند تا رمزگذاری و طبقه‌بندی شوند. آنچنان‌که «تگ»

1 Tagg

خاطرنشان می‌کند ما شاهد الگویی تکرارشونده هستیم. تنی تنها، فضایی تنگ و ترش، در معرض نگاهی خیره، بررسی دقیق حالات و حرکات بدن، حالت چهره و سایر ویژگی‌ها، روشنی نور و وضوح تصویر و پلاکی که بر آن نام و شماره نوشته شده است. این‌ها ردپاهای قدرت‌اند که بی‌شمار بار هرگاه عکاس، عکسی را ظاهر می‌کند، در سلول پلیس، زندان، اتاق مشاوره، خانه یا مدرسه تکرار می‌شوند (نبوی، ۱۳۹۲: ۲۱۵- ۲۱۶). بایگانی‌های تصاویر عکاسی نوع جدیدی از نظام اطلاعاتی را برای مراجع استعمارگر یا نوعی راه‌حل جدید دیوان‌سالارانه را ارائه می‌دادند که دوربین عکاسی و تصاویر حاصل از آن تنها جزئی از آن بود (تگ، ۱۹۸۸: ۶۳).

هلبیگ (۲۰۲۲) میان دو دسته از تصاویر تفاوت قائل می‌شود. او از دو گروه «عکاسی زندان» و«عکاسی پلیس» نام می‌برد و تصاویر مربوط به زندانیان عصر ناصری را در دسته‌ی عکاسی زندان قرار می‌دهد. با توجه به سیاستی که در تصویرپرداری از مجرمان عصر ناصری اتخاذ شده است می‌توانیم تقسیم‌بندی او را بپذیریم و از این دوره به‌عنوان دوره‌ای یاد کنیم که هنوز شیوه‌ی منسجم آنتروپومتری در ایران رواج نگرفته است و این تصاویر مستقیماً در خدمت جرم‌شناسی و روش‌های آن به‌کار نمی‌رفته است. وی یکی از اهداف ثبت این عکس‌ها و ارائه‌ی آن به شاه را جلب رضایت او توسط گروهی از والیان قاجار می‌داند؛ به‌ویژه تصاویری که از شهرهای دیگر ایران به تهران می‌رسیده و علاوه بر آنکه نوعی گزارش به شخص شاه بوده، قدرت والی آن منطقه را نیز به رخ می‌کشیده است. همه‌ی این تصاویر همچنین به تشکیل آرشیو آلبوم‌خانه‌ی عظیم ناصری (که یکی از علایق او بود) کمک می‌کرده است. تقلید شاهزادگان و اشراف و مقامات بلندپایه در عکاسی و تهیه‌ی آلبوم‌های مختلف از جمله آلبوم‌های خانوادگی از زمان ناصرالدین شاه شروع شد (بنگرید به طهماسب‌پور، ۱۳۸۷).

در دوره‌ی قاجار، دست‌کم تا پیش از شروع اصلاحات امیرکبیر و سپس انقلاب مشروطه، آشفتگی در قواعد جزا مشهود است؛ تعدد زندان‌ها، عدم توازن جرم و جزا، اعمال قدرت فرمانروایان مختلف که حوزه‌ی دخالتشان از پیش محدود نشده بود، همه گواه بر این است که مجرم تنها در همین دوره‌ی تاریخی بارها تعاریف متعددی یافته و تن او عرصه‌ی سیاست‌ورزی‌های مختلفی بوده است. فرد خاطی بسته به اینکه در کدام بخش از کشور مرتکب جرم شده بود، کیفر متفاوتی در انتظار داشت. «گزارش‌های موجود از وجود زندان‌های مختلفی در عصر قاجاریه حکایت دارند؛ زندان‌های شخصی، زندان حاکم تهران، زندان دربار که انبار گفته می‌شد. بیشتر زندان‌ها خصوصی و در خانه‌های شخصی اعیان و مالکان بزرگ بوده است. بزرگان حکومتی با این

توجیه که اگر در خانه‌ی خـود زنـدانی نداشـته باشـند و در برخـی مـوارد شخصاً اجرای مجازات نکنند، مادون طبقه‌ی خویش قرار می‌گیرند به خود حق می‌دادند که در خانه‌ی خود و زیر نظارت نوکران خویش، مجرمان را به چوب ببندند و زندانی کنند. این امر در سراسر کشور رایج و شناخته شده بود» (ثواقب، ۱۳۹۴: ۴۰).

سه ویژگی عمده در مجازات دوره‌ی قاجار (پیش از مشروطه) دیده می‌شود: نخست اینکه تعذیب شدید بدنی در تمام انواع اعدام‌ها دیده می‌شود و به‌تدریج از اواسط دوره‌ی ناصرالدین‌شاه از شدت تعذیب‌ها کاسته می‌شود. دوم اینکه اعدام همواره در انظار عمومی انجام می‌شد و اجرای آن قدرت سلطنت را بر آحاد مردم نشان می‌داد. اعدام در ملأعام می‌تواند از حیث روان‌شناسی نیز تأویل شود. حضور مردم در صحنه‌ی اعدام زمینه‌ی ذهنی را بر آنان ایجاد می‌کرد تا هیچ‌گاه خود را با حکومت طرف نکنند. این نمایش و تشریفات همراه با آن، به عمق وجود حاضران در نمایش فرومی‌رفت و خود به‌مثابه‌ی نمایش و عرض اندام قدرت به شمار می‌رفت. سوم اینکه از دوران ناصرالدین‌شاه عکس گرفتن از محکومان به اعدام به‌عنوان اصلی اساسی در اعدام‌ها پدیدار شد و از نظر نشانه‌شناختی عکس انداختن به معنای اعدام و نیست کردن به شمار می‌آمد (خزائی، ۱۳۹۷: ۸۶).

در زمان صدارت امیرکبیر تلاش‌هایی برای اصلاح نظام قضایی کشور صورت گرفت که اگرچه با وفات او رو به ضعف نهاد اما مقدمه‌ای برای تغییرات مهم‌تر در دوران پس از خود شد. «در دوره‌ی امیرکبیر امر قضاوت در دو دستگاه متمایز یعنی محضر شرع و دیوانخانه بود؛ محاضر شرع به استناد فقه اسلامی به دعاوی شرعی رسیدگی می‌کردند و اداره‌ی آن‌ها در دست فقیهان و مجتهدان وقت بود؛ در حالی‌که دیوانخانه به امور عرفی می‌پرداخت و کارگزاران دولتی آن را اداره می‌کردند» (ربیعی و راهرو خواجه، ۱۳۹۰: ۱۷). از جمله اقدامات اصلاحی او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- اصلاح محضر شرع؛

۲- بنای دیوانخانه‌ی عدالت؛

۳- رسیدگی به دادخواهی مردم بر ضد دولت؛

۴- رسیدگی به دعاوی اقلیت‌های مذهبی؛

۵- برانداختن رسم شکنجه‌ی متهمان.

برانداختن شکنجه در این زمان با تلاش‌هایی که در مغرب‌زمین در همین راستا در حال شکل گرفتن بود تطابق زمانی دارد. اعتراف به جرم در ملأعام در فرانسه دوبار، یک‌بار در ۱۷۹۱ و بار دوم

در ۱۸۳۰، لغو شده بود؛ شکنجه‌ی مجرمان در انگلستان سال ۱۸۳۷ و در فرانسه ۱۷۸۹ لغو شده بود. به نمایش گذاشتن زندانیان در سال ۱۸۳۷ در فرانسه به پایان رسید؛ گرچه شکل‌های نوین مهندسی تن مجرم جای اشکال قدیمی را گرفت، اما به‌هرحال الغای روش‌های سنتی تعذیب در اقصانقاط اروپا در جریان بود (بنگرید به فوکو، ۱۳۷۸).

بنابراین وقتی از اصلاحات امیرکبیر و سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا و سپس تغییراتی که او در روند مجازات ایجاد کرد سخن می‌گوییم باید به رنسانسی توجه کنیم که این‌بار روی بدن مجرمان در جهان در حال وقوع بود.

روش پژوهش

این مقاله در بررسی تصاویر از نشانه‌شناسی تاریخی استفاده کرده است. نشانه‌شناسی با تأکیدی که بر نقش‌مایه‌های بصری دارد می‌تواند به محققان تاریخ در مطالعه‌ی متون بصری تاریخی کمک کند. آنچه بر ارزش روشی نشانه‌شناسی در حیطه‌ی پژوهش‌های تاریخی می‌افزاید، هدف معناکاوانه‌ای است که در این روش دنبال می‌شود و به محقق تاریخ، این امکان را می‌دهد که از دریچه‌ی نشانه‌ها برای متنیت تاریخی معناآفرینی کند یا دست‌کم به جست‌وجوی مایه‌های معنایی برخیزد (خلیلی، ۱۳۹۱).

نشانه‌شناسی نه‌فقط شامل مطالعه‌ی چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره نشانه می‌نامیم، بلکه مطالعه‌ی هر چیزی است که به چیزی دیگر اشاره دارد. از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی ارتباط دارد (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۱-۲۰). از دید فوکو نشانه‌شناسی مجموعه‌ی دانش و مهارت‌های فنی است که ما را قادر می‌کند تا جای نشانه‌ها را درک کنیم، تعریفی از عناصر تشکیل دهنده آن‌ها به دست دهیم، رابطه بین آن‌ها و قوانین حاکم برهم‌کنش بین آن‌ها را بفهمیم؛ از دید سوسور نشانه‌شناسی، علم مطالعه‌ی زندگی نشانه‌هاست و نشان می‌دهد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قواعدی بر آن‌ها حاکم است (پاویس، ۱۹۸۲: ۱۳؛ نقل در فوریته ۲۰۰۲).

نشانه‌شناسی عکاسی همچون اغلب نظرات ویژه‌ای که تاریخچه‌ی نشانه‌شناسی تصویر را رقم زده‌اند با رولان بارت شروع می‌شود. رویکرد بارت در مطالعات و نگره‌هایی که به تأسی از تفکر نشانه‌شناسی مطرح می‌کند رویکرد یک متفکر آگاه از اهمیت تاریخ و تاریخمندی است. اساسا بارت همواره در تحلیل‌های مبتنی بر نشانه‌شناسی به بنیان‌های اجتماعی و بسترهای زمینه‌ساز و

گفتمان‌های تاریخی توجه دارد و بدین وسیله یکی از نقیصه‌های مهم نظریه‌ی نشانه‌شناسی را که به نظر می‌رسد بخشی از آن متضمن نادیده گرفتن مناسبات تاریخی ست برطرف می‌سازد.

این مقاله با گزینش عکس‌های زندانیان و معدومان دوره‌ی قاجار و با درنظرگرفتن سال ثبت آن‌ها (دوره‌ی ناصری) انجام شده است. این گزینش عموماً از میان تصاویر چاپ‌شده در کتاب‌ها، آرشیو عکس مؤسسه‌ی مطالعات معاصر و آرشیوهای اینترنتی بوده است. نهایتاً ۹ عکس و یک نقاشی از میان تصاویر موجود انتخاب شده و با بررسی نوع شکنجه در آن‌ها، المان‌های تنبیهی به‌کار رفته و مکان عکاسی به سه نوع کلی دسته‌بندی شده‌اند. تصاویر منتخب، معروف‌ترین و یا مهم‌ترین تصاویر دسته‌ی خود هستند که برای نمونه در توضیح متن آورده و به نشانه‌شناسی، تحلیل و توصیف آن‌ها پرداخته‌ایم.

یافته‌های پژوهش

عکاسی در ایران با واردات نیمه‌رسمی دوربین معنا پیدا کرد. در زمان محمدشاه، دو دولت روسیه و انگلستان دوربین را به‌عنوان هدیه به دربار ایران فرستادند که تا مدت‌ها در محدوده‌ی تنگ دربار و وابستگان آن باقی ماند. رضا شیخ (۱۳۸۴) در یادداشت خود تحت عنوان «ظهور شهروند شاهوار» نوشته است: «خاستگاه عکاسی در ایران، چه به لحاظ مفهومی و چه در واقعیت امر چهاردیواری‌ها بود؛ چهاردیواری کاخ‌ها، چهاردیواری منازل اعیان و دست آخر، چهاردیواری عکاسخانه‌ها... دوربین در مدت سی سال اول (۱۸۸۰-۱۸۵۰) ابزاری در خدمت ناصرالدین‌شاه (سلطنت ۱۸۹۸-۱۸۴۸) و ملازمانش باقی ماند؛ کسانی که تمایل داشتند تصویر خود را جدا از زمان و مکان در یک واقعیت آرمانی در حصار دیوارهای قصر یا در طبیعت عینیت ببخشند. عکس‌برداری از «عمله‌ی خلوت»، از جمله وظایف نخستین عکاسان دربار بود. عکس‌ها در آلبوم گذاشته می‌شد و به رؤیت ناصرالدین شاه می‌رسید. او نیز با خط خود نام افراد را زیر عکس‌ها می‌نوشت. شاه با این کار فهرست بصری گران‌بهایی از نوکرهایش برای نسل‌های آینده به جا گذاشت. این افرادِ خیره به دوربین، خوب می‌دانستند که تصویرشان به ملاحظه‌ی شاه خواهد رسید. تصویرشان در سایه‌ی حضور مجازی شاه قرار داشت. آلبوم عکس‌های ناصرالدین‌شاه قلمرو او را به تصویر می‌کشید و حس تحت فرمان بودن رعایا را از طریق گردآوری عکس‌های چهره‌های آن‌ها تقویت می‌کرد.»

او همچنین درباره‌ی دوربین در دست این شاه قاجار نوشته است:

« ... مردی است که در اتاقی مملو از آینه، جایی همانند اتاق‌های آینه‌کاری‌شده‌ی قصرهای ایرانی، سرگرم عکس‌برداری است. عکس‌های شاه، همچون تصاویری در آینه‌ها خودبازتابنده و

خودمدارانه است. عکاسی در دست ناصرالدین شاه ابزاری برای تمجید از خودش نزد خویش و گروهی از افراد خاص بود» (شیخ، ۱۳۸۴: ۶).

فارغ از روایت خودمحوری که از عکاسی و ناصرالدین‌شاه ارائه می‌شود، تصاویر و اسنادی در دست است که نشان می‌دهد سوژه‌های دیگری نیز مورد توجه شاه قرار می‌گرفته و می‌توان گفت اول‌بار او بود که عکاسی از چنین موضوعاتی را آغاز کرد و آن را مهم شمارد؛ مانند عکاسی از بناها و نقاط مختلف ایران و همچنین عکاسی از زندانیان و مجرمان که موضوع این مقاله است. این تصاویر علاوه بر تسهیل امر نظارت توسط حاکم (که بر آن تأکید می‌شود) و استفاده‌ی گردشگران خارجی، در تهیه‌ی آرشیوی از مکان‌های مختلف ایران مؤثر بوده است و در بررسی‌های جغرافی‌دانان و باستان‌شناسان به آن‌ها یاری می‌رسانده است. فرمان‌هایی در آلبوم‌های مجموعه‌ی آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان وجود دارد که بیشتر بـه نـام عبدالله قاجار برای عکس‌برداری از ولایات گوناگون صادر شدند. در سفر به *دوشان‌تپه* یکی از همراهان ناصرالدین‌شاه به نام اعتمادالحصره سنگ قبری را یافت که بعد از خواندن نوشته‌ی روی سنگ مشخص شد مربوط به سال ۴۶۰ هجری قمری است. شاه و عکاس وی از آن سنگ عکس گرفتند (بنگرید به ناصرالدین‌شاه، ۱۳۶۲).

در بازه‌ی زمانی مورد توجه این پژوهش، دوربین هنوز به شکل گسترده راه خود را به استودیوهای خارج از کاخ شاه پیدا نکرده و عکس‌ها مستقل از نظارت دربار تهیه نمی‌شوند. در تاریخ‌نگاری متداول عکاسی گفته می‌شود که وقوع مشروطیت توانست لنز دوربین عکاسان را به‌سمت توده‌ی مردم برگرداند و آن‌ها را به خیابان بکشاند و نیز گفته می‌شود عکس‌های خبری از این زمان ثبت و ضبط می‌شدند (بنگرید به شیخ، ۱۳۷۸). اما بررسی تاریخ عکاسی عصر ناصری به ما نشان می‌دهد که افراد گمنام و طبقات فرودست پیش از مشروطیت به درون عکس‌ها وارد شده‌اند؛ اما سایه‌ی پررنگ مشروطیت همواره وسوسه‌ای برای محققان است تا تاریخ ظهور پدیده‌های مدرن را تماماً به بعد از آن منتقل کنند. شاهد این گفته تعداد شایسته‌ی توجهی عکس از مجرمینی است که بعضی سرشناس و بعضی ناشناس‌اند. عکس‌هایی که تاکنون بیشتر با نیت‌خوانی شخص شاه نشانه‌شناسی شده‌اند. گرچه در اراده‌ی شاه برای ثبت این تصاویر تردیدی نیست اما سؤال را باید کمی پیشینی‌تر مطرح کرد و پرسید «چه چیزی مجرم را برای شاه به سوژه مبدل ساخت؟»

سوژه‌ی متهم و زندانی در قرن نوزدهم مانند موضوعات دیگر مورد توجه بوده است؛ به‌گونه‌ای که تعداد زیادی پرتره از این افراد وجود داشته که بدون نظم خاصی گرفته و ضبط می‌شدند. از

آن‌جایی که جرم‌شناسی دوشادوش عکاسی درحال پیشرفت بود، در ۱۸۸۲ آلفونس برتیلون، جرم‌شناس و افسر پلیس فرانسوی، روشی به نام آنتروپومتری را ابداع کرد که راهی دقیق برای ثبت هویت افراد براساس ابعاد بدن، چهره‌خوانی و شرح فیزیکی‌شان بود. عکاسی نیز به‌عنوان جدیدترین و بی‌واسطه‌ترین ابزار در راستای کاربست این فن استفاده شد. علاوه بر برتیلون دانشمند دیگری به نام فرانسیس گالتون روشی به‌نام «پرتره‌ی ترکیبی» پیشنهاد داده بود اما مورد استقبال سازمان‌های مجری قانون قرار نگرفت؛ در عوض روش برتیلون مشکل چگونگی شناسایی افراد منحصربه‌فرد در میان مجموعه‌های عظیم عکس را حل کرد. روش او شامل اندازه‌گیری‌های مخصوص هر بدن در یک فرم استاندارد بود که با دو عکس از چهره و مشخصات فرد ترکیب می‌شد (بنگرید به Carrabine, 2017). این دسته از عکس‌ها که به عکس‌های Mugshot معروف هستند، به بخش جدایی‌ناپذیر سازوکار نهاد پلیس تبدیل شدند و به این ترتیب عکاسی به‌مثابه‌ی ابزار دقیق کنترل و نظارت به خدمت مجریان قانون درآمد.

در سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا تأثیرپذیری او از نحوه‌ی جدید حکومت‌داری کشورهای اروپایی به‌ویژه سازمان‌یابی نوین دستگاه پلیس مشهود است. در روزنامه‌ی وقایع‌اتفاقیه به تاریخ ۱۲۷۵ق/ ۱۸۵۸م آمده: «قانون پولیس[پلیس] که عبارت از گزمه و مستحفظ شهر باشد در انگلیس بسیار مضبوط است؛ چنانچه در حبس‌خانه‌ها از دزد و قاتل و غیره یکی را که مدت حبس او به‌سر رفته و مرخص می‌کنند شکل او را با صفحه که عکس هرچیزی در آفتاب به آن برداشته می‌شود، برمی‌دارند و در نزد پولیس ضبط است. اگر آن شخص به جایی رفته، دزدی بکند و صاحب مال او را ببیند و نتواند بگیرد، همین‌قدر که هیأت او را در نظر داشته باشد به نزد پولیس می‌آید و پولیس تصویرات دزدان و ارباب جرایم را که در نزد او ضبط است، به صاحب مال می‌نماید؛ هرکدام را که صاحب مال نشان داد نفرات پولیس رفته او را می‌گیرند. از جمله چند وقت پیش از این سه نفر دزد به خانه‌ی شخصی رفته، اسباب سرقت کرده بودند. در وقت رفتن صاحب‌خانه روی آن را دیده دیگر عقب آن‌ها نرفته بود. به نزد پولیس آمده، پولیس تصویرات را به نظر او رسانده بود، هر سه نفر را نشان داده، پولیس رفته آن‌ها را گرفته، به حبس انداختند. دولت فرانسه نیز اراده کرده است که این قانون را در ممالک خود معمول بدارد» (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۳: ۳۴). اما او همان شیوه‌ی عکس‌برداری اروپایی از مجرمان را در ایران پیاده نکرد. تصاویر به‌جای مانده از محکومان عصر ناصری جملگی گواه بر این است که خبری از شکنجه‌های دردناک سنتی پیشین نیست و دوران جدیدی در تعذیب افراد آغاز شده است.

نقطه‌ی تمایز اما همچنان در نمایش تعذیب باقی می‌ماند. استقرار نهاد پلیس در اروپا نوعی از بایگانی را به‌وجود آورد که عکاسی را در راستای ثبت و نگهداری مشخصات کامل‌تر و دقیق‌تر مجرم به خدمت می‌گرفت. در ایران اما تن فرد مجرم با سیاستی متفاوت ثبت می‌شد. عکس‌های محکومان عصر ناصری از قواعد عکاسی در پلیس اروپا پیروی نمی‌کند؛ بلکه کاملاً شبیه به پرتره‌های افراد در استودیو و اشخاص عادی در زندگی روزمره گرفته شده‌اند. «عکسبرداری از زندانیان و مجرمین از دوره‌ی ناصرالدین شاه در ایران رواج یافت؛ اما این تصاویر به‌صورت پرتره‌ی پرسنلی و به‌منظور تشکیل پرونده‌ی مجرمین برداشته نمی‌شد؛ بلکه تصاویری از زندانیان با غل و زنجیر بود که جنبه‌ی نمادین داشت؛ به‌خصوص در دوره‌ی ناصری که رسم بود از زندانیان قبل از مراسم اعدام عکسبرداری شود» (رحمانیان و ثقفی، ۱۳۹۳: ۵۸).

عکاسی از زندان‌ها، عرفی جهانی بود که توسط دولت‌ها و نظام‌های دیوان‌سالاری مدرن برای اهداف علمی و دولتی به‌کار گرفته شد (تگ، ۱۹۸۸). با وجود این، تفاوت‌های بسیاری بین پرتره‌نگاری زندانیان در ایران و اروپای غربی وجود دارد. پرتره‌های زندانیان دوره‌ی قاجار به‌طور نظام‌مند برای دولت یا دیوان‌سالاری آن گرفته نشده بودند، بلکه حظ نفس حاکمان و دولتمردان قاجاری سبب‌سازشان می‌شد (امیر حاجلو و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۵) و از سویی دیگر، ثبت این عکس‌ها می‌توانست حکایت از کیفرهای سنگینی داشته باشد و الزاما ربط مستقیمی به تهیه‌ی یک نمایه‌ی هویتی از محکوم نداشت. براساس یک سند متعلق به سال ۱۳۰۹ هجری قمری نقش عکاسی پیش از اعدام مجرم به شرح زیر توصیف شده است: نخست عکس مجرمی را که واجب‌القتل بود، در عکاس‌خانه می‌انداختند و آن عکس را به حضور شاه می‌بردند. به مجرد عکس‌برداری اعدام وی حتمی بود. پس از حکم شاه و ابلاغ حاجت‌الدوله مجرم را مغلولاً از انبار بیرون آورده و به جانب قاپوق می‌کشاندند. در پای قاپوق (دار اعدام) به مقصر قلیان و اندک دلخوشی می‌دادند و بعد او را اعدام می‌کردند. قانون بر آن بود که جسد مجرم باید تا سه روز پای قاپوق بماند؛ مگر به شفاعت کسی این قاعده لغو می‌گردید (خزائی، ۱۳۹۷: ۸۶). عکاسی از متهمین یا در بدو ورود به زندان ناصرالدین‌شاه قاجار یا در طول دوران زندانی بودن انجام می‌شد (بنگرید به ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۹). حاج سیاح در خاطرات خود به این موضوع و نحوه‌ی اجرای آن اشاره کرده است:

نگهبان نایب عبدالله آمد و گفت: آماده باش! شاه دستور داده است که بیایی و عکس بگیری؛ زیرا برای ناصرالدین‌شاه رسم بود که قبل از اعدام از همه عکس بگیرند. من متقاعد شده بودم که

اعدامم نزدیک است. عکاس آمده بود، نگهبانی زنجیر مرا درآورد، من را روی شانه‌اش حمل کرد و به اتاقی برد و روی صندلی نشاند. با گردن در زنجیر و پاهایم در بلوک عکسم را گرفتند.

او همچنین در خاطرات خود از دوران بازداشتش در زندان قزوین نوشته است که صحبت کردن با عکاس برایشان ممنوع بوده و با اصرار نگهبان زندان، عکاس زندانیان را برای ثبت عکس جمع می‌کرده است (بنگرید به سیاح، ۲۵۳۶)

دسته‌ی دیگری از عکس‌ها که بر این مدعا صحه می‌گذارد، عکس‌هایی از لحظات پس از اعدام مجرمان است که چهره‌ی فرد معدوم را به‌صورت واضح نمی‌بینیم؛ بلکه صرفاً صحنه‌ی به دار کشیدن و پس از آن جسم بی‌جان او ثبت شده است. عکاسی لحظات منتهی به مرگ و پس از مرگ را ثبت کرده است؛ نه مشخصات فرد معدوم را. از وی همان‌قدر می‌دانیم که خطاکاری بدون بخشش بوده است و عاقبت خاطیان می‌تواند چنین صحنه‌ای باشد.

آن تصاویری که اروپاییان در قرن نوزدهم میلادی در خدمت نهادهای نظارتی و با هدف تشخیص هویت تولید می‌کردند در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه و پس از او با حضور سوئدی‌ها در ایران رواج یافت اما تا پیش از استقرار سوئدی‌ها در ایران با دوره‌ای کوتاه مواجهیم که بدن زندانی هنوز با قوانین مدون نظارتی کنترل نشده است؛ به‌همین خاطر فرم بدن محکومان در عکس‌های باقی‌مانده از آن‌ها می‌تواند تفاوت چندانی با فرم زنان شاه در عکس‌های اندرونی نداشته باشد. عکس‌ها بیشتر از آنکه در خدمت نمایش عمق رنج واردآمده بر تن محکوم باشند، نمایانگر افول «جشن ماتم‌زای تنبیه»، نمایشی از رعایت کرامت انسانی آن‌ها، تفاوت در برخورد با محکوم و ثبت شمایلی از او در تاریخ است.

عکس‌های برجامانده از مجازات‌های عصر ناصری را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

دسته‌ی اول: تصاویری هستند که تنبیه‌های خرد را ثبت کرده‌اند؛ مانند فلک‌کردن کودکان (تصویر ۱) و جزئیات مکتوب‌شده برای آن‌ها نشان می‌دهد بیشتر کارکردی در جهت ثبت زندگی روزمره و تأدیب سایر اطفال داشته است. این دسته از تنبیهات در نقاشی هم ثبت شده و به‌صورت کارت پستال نیز به فروش می‌رفته است (تصویر ۲).

دسته‌ی دوم: عکس‌های مجرمان بزرگسالی هستند که جرم آن‌ها از دزدی تا قتل متنوع است. بعضی تصاویر با احترام بیشتر در فضاسازی متفاوت‌تر و بعضی به‌سادگی در مکانی عادی ثبت شده‌اند. سوژه‌ها با فیگوری که احتمالاً عکاس آن‌ها را بدان فرمان داده است روبه‌روی دوربین نشسته یا ایستاده و منتظر ثبت تصاویر خود هستند. تصویر روحانیون بازداشت‌شده که پایگاه اجتماعی مهم‌تری در بین

مردم دارند بیشتر به شکل فردی و نزدیک به پرتره‌های استودیویی و سایر افراد نیز به‌صورت جمعی یا با حضور مأمور زندان ثبت شده است (تصویر ۳ و ۴).

تصویر ۵ از جمله تصاویری است که پس از مشروطه گرفته شده، اما سنت عکاسی از مجرم در دوره‌ی ناصری را ادامه داده است. بنابر موقعیت شخص، که دارای نقش و پایگاهی مهم در مشروطه بوده، حالتی روحانی به وی داده شده است. لباس‌های روشن او و نوردهی بیشتر از حد معمول به عکس، تمرکز را روی صورت وی افزایش داده و توجه به زنجیر را در اولویت‌های بعدی جای داده است. فرد به‌سادگی روی زمین نشسته و به نظر نمی‌رسد برای عکاسی معذب بوده یا از وضعیت خود ناراضی باشد. این نوع از عکس‌برداری محکومان در سال‌های بعد از قتل ناصرالدین‌شاه نیز ادامه یافته است.

شناخته‌شده‌ترین تصویری که از یک مجرم محکوم به اعدام در دوره‌ی پیش از مشروطیت گرفته شده چند عکس از میرزارضا کرمانی، پس از ارتکاب به قتل ناصرالدین‌شاه است. شاه پیش از این نیز در ۱۲۶۸ هجری خورشیدی از تروری نافرجام که توسط بابی‌ها رخ داد، جان سالم به‌در برد. میرزارضا کرمانی که در ۱۲۷۵ با تپانچه‌ی خود شاه را از پای درآورد، در وضعیتی کاملاً دیگرگون دوره‌ی محکومیت و مجازات خود را طی کرد که گواه آن تصاویر برجای‌مانده از او در زندان است. با اینکه جرم میرزارضا کرمانی سنگین‌تر بود و موفق شده بود تا پادشاه را ازبین ببرد، اما این تصاویر به ما نشان می‌دهند با کرامت بیشتری با او رفتار شده است: «جسد او برای سه روز آویزان ماند و این آخرین خبری بود که شنیده شد. چه چیزهایی یکسان باقی مانده بود؟ اعدام هنوز در منظر عموم انجام می‌گرفت. نقش مسلط به‌عهده‌ی خانواده‌ی سلطنتی و ارتشی بود که از سلطنت حمایت می‌کرد؛ با این حال به تفاوت‌ها توجه کنید: جنبه‌های مذهبی و اجتماعی مجازات به حاشیه رفته بود. جسد او قطعه قطعه نشد. کل جریان به‌صورت مختصر برگزار شد و از مردم به‌منظور مشارکت در اعمال مجازات دعوت به عمل نیامد. دیگر نیرویی ماورایی نبود که سلطنت را به مردم پیوند می‌داد؛ بلکه سلطنت بر شانه‌های ارتش قزاق و در پیش روی جمعیتی مطیع استوار ایستاده بود؛ تصویری از نظم نوینی که فرارسیده بود. قتل شاه در حکومتی سلطنتی یک جرم بسیار بزرگ است؛ اما این اعدام تقریباً دموکراتیک بود. با کرمانی همچون شخصی عادی رفتار شد که اگرچه جرمی جدی مرتکب شده است اما جرم او خاص نیست. جرم او حکومت را برهم زده بود؛ اما نظم موجود را نه. جسد او مورد مجازات قرار نگرفت. همچنین مجازات او در مقایسه با

مجازات‌های گذشته بسیار مختصر بود. او برای مدت کوتاهی زندانی شد و سپس به دار آویخته شد. او این خوش‌شانسی را داشت که با مرگی دهشتناک‌تر مواجه نشد» (رجالی، ۱۹۹۴).

در عکس‌های میرزارضا کرمانی زندانی، با دو عکاس روبه‌رو هستیم که شمایل میرزارضا را ثبت کرده‌اند؛ یکی عکاس درباری، عبدالله میرزا قاجار، و دیگری آنتوان سوریوگین که می‌توان گفت در این زمان مستقل‌ترین عکاس از دربار به‌شمار می‌رفته است. نگاه سوریوگین، ظهور شیوه‌ای متفاوت از عکاسی را نوید می‌دهد که گرچه دست‌آخر در خدمت ایدئولوژی مسلط درمی‌آید، اما دید شخصی عکاس هم وارد عمل شده و اختیار عملی جزئی برای خود در نظر گرفته است. عکس با آنچه نگاه شرق‌شناسانه می‌پسندید فاصله دارد و دربست در خدمت سلیقه‌ی حاکمیت نیز درنیامده است. این تفاوتی است که در سایر عکس‌های سوریوگین از زندگی روزمره و مردمان عادی با دیگر عکاسان این دوره وجود دارد. «پرتره‌ای که سوریوگین از میرزارضا کرمانی گرفته و بر چهره و دستانش تمرکز دارد و فقط گوشه‌ای از زنجیر پیچیده به دور گردن را که تا نزدیک پاهایش ادامه دارد، نشان می‌دهد (تصویر ۶). در این تصویر، برخلاف عکس‌های تجاری از زندانیان، غل‌وزنجیر و پابند چندان قابل‌رؤیت نیست. زندانی با پتو یا عبای سیاهی پوشیده شده و پیراهن و دستارش سفید است. جذاب‌ترین ویژگی این پرتره، چشمان میرزارضا کرمانی است که ترسان و در عین حال مغرور به دوربین می‌نگرد. تمرکز سوریوگین بر چشمان و چهره‌ی زندانی به‌جای غل و زنجیر، صفاتی انسانی به وی می‌بخشد. این پرتره یادآور عکس‌های گرفته‌شده توسط سوریوگین از سایر «مطرودین» یا شخصیت‌های حاشیه‌ای اجتماعی از قبیل درویشان است. میرزارضا با ریش و غل‌وزنجیرش همانند درویشی در حال مراقبه به‌نظر می‌رسد؛ به‌ویژه با توجه به اینکه برخی اعمال خاص درویشی متضمن کاربرد زنجیرو شمشیر و دیگر ادوات فلزی بود. متمایز بودن نگاه سوریوگین در مقایسه با دیگر پرتره‌های گرفته‌شده از میرزارضا کرمانی در طول زندانی بودنش مشخص می‌شود. عکس میرزارضا که توسط عکاس دربار، عبدالله قاجار، گرفته شده وی را در حالت نشسته کنار یک نگهبان روی همان پله‌ها و با همان لباس‌ها و تقریباً با موقعیت مکانی مشابهی نسبت به عکس سوریوگین نشان می‌دهد (تصویر ۷). به‌نظر می‌رسد که هر دو عکس هم‌زمان گرفته شده‌اند؛ اما اثرگذاری هرکدام به حد شگفت‌آوری متفاوت است» (طهماسب‌پور و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۷ و ۹۸).

به نظر می‌رسد که عکس‌های میرزارضاکرمانی بلافاصله پس از اعدامش پخش شد. در طول این دوره با تغییرات سیاسی سریع، عکس‌های گرفته‌شده همچنان پخش می‌شدند. عکس‌هایی که شامل مخالفان، پیشگام اعتصاب‌های سیاسی و اعدام‌ها بود و عکس‌های میرزارضا کرمانی همچنان در طول

انقلاب مشروطه، به‌صورت تک‌عکس و کارت پستال به فروش می‌رسید. ایرانیان و خارجی‌ها این تصاویر را در آلبوم‌های عکسشان در کنار تصویرنگاری‌های وقایع انقلاب قرار می‌دادند. این عکس‌ها این بار بی‌رحمی و بی‌عدالتی شاه را به تصویر می‌کشید. به‌جای نشانه‌گذاری بصری و تحقیر فرد مجرم، اینک از کرمانی در مقام شهید تجلیل می‌کرد. به هنگام مرگش در ۱۸۹۶، ناصرالدین شاه، «شاه شهید» و کرمانی قاتل نامیده شده بودند. با وجود این، یک دهه بعد، زمانی که رخدادهای انقلاب مشروطه هویدا شد، شاه مقتول، قاتل شده بود (همان: ۱۰۹ و ۱۱۰).

دسته‌ی سوم: عکس‌هایی هستند که از لحظه‌ی اعدام و پس از آن، هنگامی که مجرم، جان خود را از دست داده، ثبت شده‌اند. این تصاویر یکسره از عکس‌هایی که برای شناسایی و ثبت هویت گرفته می‌شدند، متفاوت هستند. داستان اصلی این عکس‌ها ثبت منتهای رنجوری و بی‌جانی تن شخص مجرم و مورد غضب قرارگرفته است که باید در تاریخ و برای تاریخ بماند. در این عکس‌ها برخلاف تصاویر دسته‌ی قبل، خبری از التفات و تخفیف در برخورد با مجرم نیست (تصاویر ۸ و ۹). شیوه چیدمان بعضی از تصاویر در این دسته عملا از منطق شکار حیوانات و عکاسی از آن‌ها پیروی می‌کند؛ بدین صورت که تن اسیران به مثابه شکارهایی به زانو درآمده که دیگر شانسی برای ادامه‌ی حیات ندارند، جلوی پای فاتحان آن‌ها بر زمین افتاده و عکس این زورآزمایی و غلبه را در تاریخ جاودانه می‌کند (تصویر ۱۰). میرا کسنیاشووردا (۲۰۱۵) در این‌باره می‌نویسد: عکس‌ها این امکان را فراهم می‌کردند که «درس عبرت» سلطه‌ی شاه از حاضرین مراسم اعدام فراتر رود. با این حال، با توجه به بار سیاسی این جرم، برای کسانی که مخالف حکومت قاجار بودند، اعدام می‌توانست به‌مثابه‌ی شهادت بازخوانی شود. عکس‌ها همچنان در طول سال‌های انقلاب مشروطه به‌صورت تک‌عکس و کارت پستال به فروش می‌رسید. ایرانی‌ها و خارجی‌ها در آلبوم‌های عکسشان، این تصاویر را در کنار تصویرنگاری‌های وقایع انقلاب قرار می‌دادند.

گرچه عکس‌های دسته دوم در پی آن‌اند تا خبری از تغییر برخورد در شیوه‌ی مجازات افراد بدهند، اما عکس‌های گروه سوم برملاکننده‌ی میل به نمایش تنی دارد که به انضباط تن نداده است.

داریوش رجالی (۱۹۹۴) از تغییرات نوین کیفری با عنوان مجازات‌هایی انضباطی یاد می‌کند که بخشی از آن شامل اتصال بدن به ماشین‌های شکنجه‌گر است؛ ماشین‌هایی که به‌طور منظم و دقیق برای تحمیل درد به بدن متهم طراحی شده‌اند. این تصاویر به ما نشان می‌دهند تماشاچیانی که پیش‌تر برای تماشای شکنجه در میادین جمع می‌شدند، به پشت دوربین نقل مکان کرده‌اند. آن‌ها می‌توانند در زمان‌های بعد از ثبت عکس نیز همچنان ناظر اعمال قدرت و انضباط حاکم بر

بدن مجرم باشند. خشونت عریان آمران نیز خود را در ساختمان ماشین‌ها از جمله دوربین عکاسی پنهان می‌کند و مثل گذشته به‌آسانی در صحنه قابل شناسایی نیست.

تصاویر	میزان کیفر	بارزترین نشانگان به‌کاررفته	محل عکاسی
دسته‌ی اول: عکس‌های تأدیبی	مجازات خفیف	فلک، شلاق	محیط‌های آموزشی (مکتب) و خانگی
دسته‌ی دوم: تصویر مجازات	از حبس‌های کوتاه‌مدت تا آستانه‌ی اعدام	غل‌وزنجیر، مأمور زندان	حیاط محل بازداشت، گاهی پس‌زمینه‌ی استودیویی
دسته‌ی سوم: تصویر اعدام	مجازات مرگ	چوبه‌ی دار	فضای عمومی شهر

جمع‌بندی

سوژه‌ی زندانی یا متهم در عکاسی دوره‌ی قاجار پیش از مشروطه در راستای تیپ‌نگاری‌های دیگری از درباریان، زنان و... قرار گرفته است. بررسی دلایل اهمیت یافتن این سوژه در کنار باقی موضوعات، حکایت از تغییراتی در قواعد کیفری دوران دارد که این تغییرات خود نشانگر دست‌یافتن به انضباطی نوین مربوط به بدن متهم است. انضباطی که در ایران هم‌زمان با بقیه‌ی جهان در حال شکل‌گیری بود و اولین تلاش‌های آن را در دوره‌ی امیرکبیر شاهد هستیم؛ اما تا زمانی که اصلاحات در جهان فراگیر نشده بود در ایران هم نتوانست به‌طور جدی و مستمر ادامه یابد. لذا موضوع سفرهای ناصرالدین‌شاه تنها از این نظر که او را با فراگیری اصلاحات کیفری مواجه می‌کند، می‌تواند حائز اهمیت باشد و نه اینکه تمامی این تغییرات را به بعد از این سفرها و مواجهه‌ها مربوط بدانیم. شاهد این گفته آن است که گرچه ناصرالدین‌شاه با شیوه‌ی عکاسی آنتروپومتری آشنا می‌شود اما پس از بازگشت به ایران عیناً آن را اجرا نمی‌کند. او به شیوه‌ی پیشینی‌تری از آنتروپومتری که در خدمت جرم‌شناسی و تشخیص هویت بود، روی می‌آورد. عکس‌های متهمان و زندانیان در این دوره اطلاعاتی فراتر از مشخصات صرف هویتی را ثبت کرده‌اند؛ فضایی که در آن عکاسی شده، المان‌های حاضر در تصویر، افراد حاضر در صحنه و حالات مختلف چهره و بدن همه و همه به جزئیات بیشتری از هویت فرد اشاره دارد. عکاسی آنتروپومتری پس از دوران مشروطه در ایران رایج می‌شود

و به‌طور کلی ما با تغییرات کلان‌تری در این دوره چه در زمینه‌ی عکاسی و چه در نظام کیفری مواجه هستیم که تلاش‌های اولیه آن را می‌توانیم در بازه‌ی کوتاهی در دوره‌ی ناصرالدین‌شاه ببینیم.

همان‌طور که دیدیم، یکی از ماشین‌هایی را که در راستای چیدمان و آرایش فرایندهای تنبیهی استفاده شد، می‌توان دوربین عکاسی در نظر گرفت که با فرم دادن بدن سوژه‌ی مجرم و به درجات گوناگون، پنهان کردن خشونت حاکم، هم‌زمان در پی رؤیت‌پذیر کردن شکنجه و ثبت دائمی آن در بایگانی است. عکاسی سندی به‌جای می‌گذارد که به تاریخ اثبات کند فردی با این مشخصات و در تاریخی معین از قواعد مدون فرمانروا سرپیچی کرده و یک مجرم یا محکوم به اعدام بوده است. اینک تنها افراد حاضر در میدان شکنجه شاهدان اجرای عدالت نخواهند بود، بلکه این شاهدان به درازای تاریخ امتداد می‌یابند. تن مجرم یا معدوم نیز می‌تواند در همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها به یک شیوه بازخوانی نشود. فرد معدومی که عکس او برای تاریخ ثبت می‌شود می‌تواند تا دوره‌ی زمانی مشخصی قاتل باشد و در زمان دیگری عنوان شهید بر او اطلاق شود و این از پیامدهای ناخواسته‌ی فعل عکاسی است که الزاماً در لحظه‌ی اعمال قدرت مورد توجه منبع قدرت یا حتی شخص عکاس قرار نمی‌گیرد. گرچه عکاسی به شکلی نیتمندانه ابزاری برای اعمال قدرت حاکمیت در نظر گرفته می‌شود، اما با توجه به بازخوانی بایگانی‌ها در شرایط تاریخی و جغرافیایی مختلف می‌توانیم به این خاصیت عکاسی نیز توجه کنیم که تا چه اندازه می‌تواند از مقاصد مبدأ تولید عکس فاصله بگیرد و به‌واسطه‌ی ماهیت نشانه‌شناختی‌اش بارها و بارها بر مفاهیم گوناگونی سوار شود. بنابراین، دوربین عکاسی اگر ماشین قدرت‌ورزی باشد، این قدرت همواره به یک منبع تعلق نخواهد داشت.

متخصص‌های جدید که فوکو از آن‌ها به‌عنوان کارگزاران انضباط نوین نام می‌برد، می‌توانند عضو جدیدی نیز بپذیرند و آن عکاسان هستند. عکاسانی که در پزشکان، کشیشان، روان‌پزشکان و روان‌شناسان و مربیان تربیتی جای می‌گیرند و بخشی از فرایند اعمال صورت جدید تنبیه را به‌عهده می‌گیرند. همان‌گونه که فوکو پیش‌تر از این نشان داده است، در این سازوکار جدیدِ انضباط، دیگر مستقیماً با آمران شکنجه مواجه نیستیم. عکاسی نیز در همین راستا با صحنه‌آرایی و چیدمان شکنجه، مجریان اصلی را از دیده‌ها پنهان می‌کرده و با حذف صحنه‌های خشن تعذیب و نشانه‌های آن از شدت موضوع می‌کاسته است.

در این مقاله عمده‌ی تصاویر موجود از زندانیان و معدومان دوران پیش از مشروطه، بر مبنای دوری و نزدیکی آن‌ها به مجازات مرگ به سه دسته‌ی کلی تقسیم شده است:

تصاویرِ دسته‌ی اول، مجازات‌های خفیف‌تر را شامل می‌شود که نقش تأدیب و ایجاد رعب و وحشت جزئی داشته است.

تصاویر دسته‌ی دوم، بزرگ‌ترین گروه این تصاویر هستند که به‌دلیل تعدد جرم و عدم تناسب و سامان جرم و کیفر تعدادشان زیاد است و جرائم و مجرمان مختلفی را شامل می‌شوند. در این دوران به تعبیر هیلبگ (۲۰۲۲) با «قوه‌ی تخیل قاضی» و طراحی مجازات‌هایی در لحظه روبه‌رو هستیم.

تصاویر گروه سوم، عکس‌های کسانی است که قاطعانه مجازات مرگ بر آن‌ها اعمال شده و پیامی بسیار صریح‌تر از عکس‌های قبلی دارند.

همچنان نمی‌توان قاطعانه نتیجه گرفت که آیا عکاسی از مجرمان با اعدام آن‌ها مساوی بوده است یا خیر؛ در پاره‌ای از موارد بله و در پاره‌ای نیز این‌گونه نبوده است. گرچه ارجاعات به خاطرات زندانیان نجات‌یافته‌ی دوران زیاد است اما با بازخوانی آن‌ها نمی‌توان به قاعده‌ی مشخصی در این‌باره رسید. این‌دست بازخوانی منجر به نیتمندانه خواندن تصاویر می‌شود و ما را در سیر باطل کنجکاوی در نیات عاملان گرفتار می‌کند؛ مهم‌تر از اینکه ببینیم آیا پس از عکاسی مرگ وجود داشته است یا خیر، باید تأکید کنیم خود لحظه‌ی ثبت عکس چطور و چگونه ممکن شده است.

هلبیگ معتقد است عکاسی تنها صورتی از شکنجه‌ی مدرن است و از آن با نام فناوری خشونت یاد می‌کند، که در راستای روش‌های قبلی قرار می‌گیرد؛ اما مرور شکل‌گیری تصاویر و رجوع به سرگذشت سوژه‌های عکس نشان می‌دهد در همه‌جا نمی‌توان نظر او را پذیرفت. گرچه عکاسی در سازوکار نوین تنبیه ادغام می‌شود و در دوره‌های بعدی که شیوه‌های سامان‌یافته‌ی جرم‌شناسی وارد عمل می‌شوند تماماً در این میدان خدمت می‌کند، اما تصاویری در دوران کوتاه عکاسی ناصری وجود دارد که صرف اعمال شکنجه و اثبات مجرمیت در آن‌ها موضوع نیست و آن‌قدر جزئیات استخراج‌شده از این تصاویر متنوع و زیاد است که نمی‌توانیم این مجموعه را دربست در خدمت یک هدف و سازوکار تلقی کنیم. عکس‌ها هم‌زمان که در نمایش آثار تنبیه و شکنجه بر بدن فرد بسیار خسیس عمل می‌کنند، نمایانگر فصل جدیدی در تاریخ هنر هستند. اگر به‌دنبال بارقه‌هایی از انقلاب در سال‌های بعد باشیم باید یکی از آن هزاران بارقه را در میان این عکس‌ها و با بررسی دگرگونی در مواجه با بدن فرد خاطی جست‌وجو کنیم.

منابع

امیرحاجیلو، زهرا و همکاران (۱۴۰۲). نمایش مرگ. تهران: خانه‌ی فرهنگ و هنر مان.

ثواقب، جهانبخش (۱۳۹۴). مجازات‌های عرفی مجرمان در عصر قاجاریه (از آغاز تا مشروطه ۱۳۲۴-۱۲۰۹ق). جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ششم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۳۹۴، صص. ۲۳-۴۵.

خلیلی، نسیم (۱۳۹۱). نشانه‌شناسی تاریخی. تهران: کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره‌ی ۱۷۱.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۸). تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. چاپ سوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ربیعی، ناصر و راهرو خواجه، احمد (۱۳۹۰). تاریخ زندان در عصر قاجار و پهلوی. تهران: ققنوس.

رجالی، داریوش (۱۳۸۵). انتظام و مجازات، درآمدی بر شکل‌گیری نهادهای انضباطی در ایران. تهران: همشهری خردنامه، شماره‌ی ۲.

زنگی‌آبادی، نازنین (۱۳۹۳). اخبار عکاسی در عهد ناصری. تهران: پیکره.

زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۴). تاریخ، جامعه، و بازنمایی کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دوری قاجار: پیش و پس از مشروطه. تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال پنجم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴.

زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۹). سرآغاز عکاسی در ایران (درآمدی انتقادی بر تاریخ عکاسی ایران در دوره‌ی ناصری). تهران: نشریه‌ی هنرهای تجسمی، دوره‌ی ۲۵، شماره‌ی ۱.

سکولا، آلن (۱۹۹۲). بایگانی و تن. ترجمه: مهران مهاجر (۱۳۹۰). تهران: آگه.

شمس، علی (۱۳۹۹). بررسی عکس‌های محکومان در عهد ناصری با رویکرد تبارشناسی فوکو. پایان‌نامه‌ی کارشناسی. مؤسسه‌ی غیرانتفاعی ارم سبز شیراز.

شیخ، رضا (۱۳۷۸). افول تمثال همایونی. تهران: نشریه‌ی تاریخ معاصر ایران، شماره‌ی ۱۰.

شیخ، رضا (۱۳۸۴). شهروند شاهوار: صدسال اول عکاسی چهره در ایران (۱۸۵۰-۱۹۵۰). تهران: عکس‌نامه، سال ۵، شماره‌ی ۱۹.

طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۹۲). ناصرالدین، شاه عکاس (ویرایش سوم). تهران: تاریخ ایران

طهماسب‌پور، محمدرضا و همکاران (۱۴۰۱). عکسیه. تهران: مان سنتر.

فوکو، میشل (۱۹۷۵). مراقبت و تنبیه، تولد زندان. ترجمه: افشین جهاندیده، نیکو سرخوش (۱۳۷۸). تهران: نی.

خزائی، یعقوب و خزائی، شیرزاد (۱۳۹۷). تحول در آیین‌های اعدام در گذار از دوره‌ی قاجار به مشروطه و پهلوی (از مرگ هزارباره تا نقطه‌ی صفر تعذیب). پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، شماره‌ی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۷.

نبوی، محمد (۱۳۹۲). سوژه به‌مثابه‌ی ابژه، عکاسی و بدن انسان. تهران: مینوی خرد.

Carrabine, Eamonn (2017). Historical Representations of Crime and the Criminal. Oxford Research Encyclopedia of Criminology

Finn, Jonathan (2009), The Unites States of America: The University of Minnesota Press

Helbig, Elahe (2022). Performing Violence, Displaying Evidence: Photoghraghs Of Criminals and Political Inmates in Qajar Iran.

Sekula, Allan (1987)Photography: Current Perspectives. Rochester, New York : Light Impressions Co.

Tagg, John. (1988). Burden of Representation: essays on photographies and Histories in. London: MACMILLAN EDUCATION LTD.

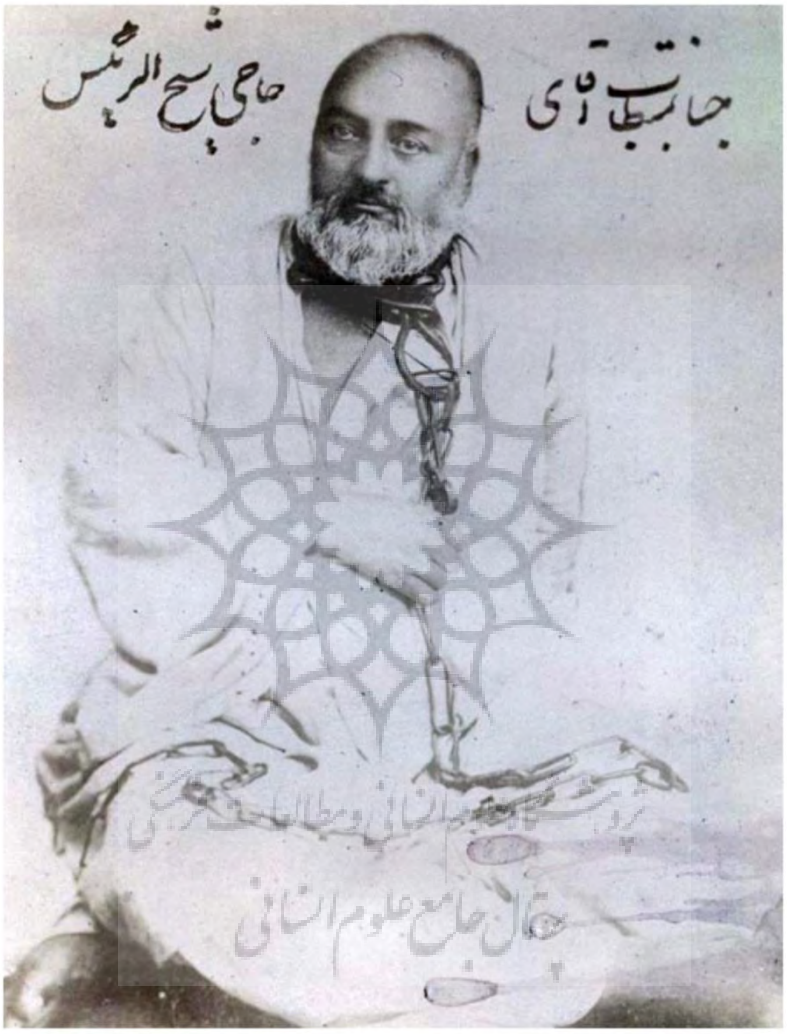
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱- فلک کردن، مدرسه‌ای در رشت، عکاس: آنتوان سوریوگین

تصویر ۲- بین ۱۸۶۴ تا ۱۸۷۴، آبرنگ روی مداد، نقاش: ویلیان هنری پیرسون

تصویر ۳- سیدی که باعث فتنه کلاردشت شده بود،
عکاس: ناشناخته، حدود سال ۱۳۱۰ ق. . آلبوخانه گلستان

تصویر ۴- پلیس و اسیران، ۱۸۸۰، موزه‌ی اتنوگرافی زوریخ، عکاس: آنتوان سوریوگین

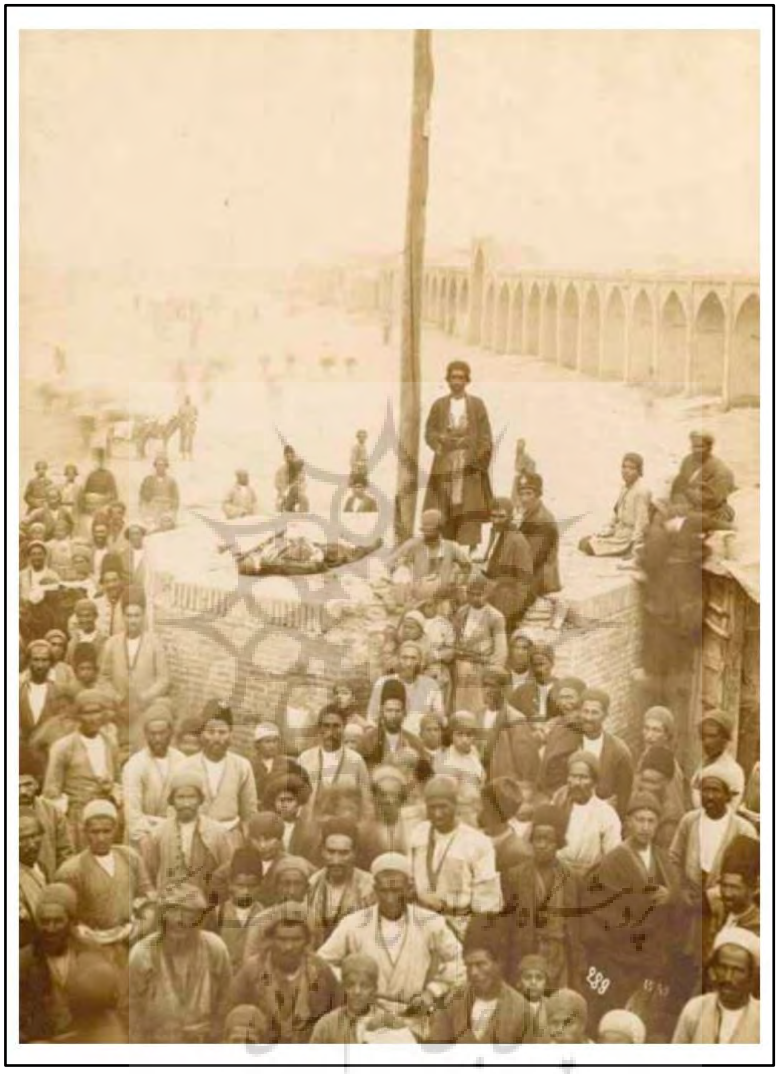


تصویر ۵- منتشر شده در مقاله‌ی افول تمثال همایونی نوشته‌ی رضا شیخ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۶- آنتوان سوریوگین، میرزا رضا کرمانی، ۱۸۹۶، چاپ آلبومن

تصویر ۷- میرزا عبدالله قاجار، پرتره میرزا رضا کرمانی، ۱۸۹۶م، چاپ آلبومن



تصویر ۸- اعدام در تهران، عکاس آنتوان سوریوگین، بین سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۹۳۰ میلادی

تصویر ۹- اعدام شخصی در فضای عمومی، عکاس آنتوان سوریوگین، بین سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۲۰ میلادی، منبع: asia.si.edu

تصویر ۱۰- فراشان غضب در وقتی که ترکمان‌ها را بقتل می‌رساندند، منبع: آلبومخانه کاخ گلستان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی