تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۶

سمیرا رویان[۱]

واکاوی نظام دیدن در عصر صفوی
با تاکید بر قواعد دیدن در میدان نقش جهان[۲]

چکیده

پس از دهه‌ی ۱۹۶۰، با ظهور روش‌های متنوع در بیانِ هنری و به چالش کشیده شدن رسانه‌های دیرپای سنتی، رسانه‌ی طراحی نیز مورد نقد جریان‌های پیشروی زمان قرار گرفت. در این میان، یکی از این جریان‌هایی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به نقد و بازنگری قواعد هنری پیشین پرداخت، هنر زمینی بود. هنر زمینی، که بعدتر با هنر زیست‌محیطی آمیخت، از الگوهای سنتی چون نقاشی بوم و رنگ گذر می‌کند و فارغ از تولید شیء هنری و نمایش موزه‌ای به عناصر طبیعی و موقعیت جغرافیایی می‌پردازد.
در این مقاله، تلاش شده است تا با تکیه بر آثار رابرت اسمیتسون، یکی از شاخص‌ترین هنرمندان زمینی، جایگاه رسانه‌ی طراحی در ایده و اجرای پروژه‌های هنری مطالعه شود و ارتباط آن با عواملی همچون زبان و نقشه را، در راستای تغییر مفهوم طراحی، کشف کند. در این پژوهش، پس از مطرح کردن طراحی مفهومی به‌طور عام، به شناسایی موقعیت طراحی در آثار اسمیتسون پرداخته شده است. نتیجه آنکه، برخلاف تصور اولیه، این هنر پیوند خود را با طراحی نمی‌گسلد، و عوامل و راهکارهای نوین به این رسانه‌ی سنتی کمک کرده‌اند تا بتواند جایگاه خودش را متناسب با ارزش‌های مفهومی در هنرهای جدید، به خصوص در هنر زمینی حفظ کند.

کلید واژگان: هنر زمینی، طراحی معاصر ، رابرت اسمیتسون، زبان ، نقشه

---

[۱] استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Email: s.royan@modares.ac.ir

[۲] این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده‌ی اول به راهنمایی نویسنده‌ی دوم با عنوان "جایگاه رسانه‌ی نقاشی در هنر محیطی از ۱۹۵۰ تا به امروز" استخراج شده است.

مقدمه

بینایی، هم از آن‌رو که بخش اعظم دریافت‌های ما از جهان پیرامون به آن وابسته است، و هم به لحاظ جایگاهی که در ارتباط با دانایی دارد، همواره مورد توجه اندیشمندان حوزه‌های مختلف قرار داشته است. صرف وجود واژگانی با بار ارزشی در ارتباط با بینایی (همانند بصیرت از ریشه بصر به معنای دانایی)، یا اصطلاحات و ضرب المثل‌هایی در برتری بینایی بر سایر حواس (مثل شنیدن کی بود مانند دیدن) در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف می‌تواند این ادعا را اثبات کند. از طرفی، با توسعه‌ی مطالعات مرتبط با بینایی از حوزه علوم تجربی به حوزه علوم انسانی، معصومیت و بی‌طرفی بینایی مدت‌هاست که زیر سوال رفته و شکی نمانده است که آنچه می‌بینیم و حتی نگاه خودمان بی‌طرف و خنثی نیست. هر چند زمانی چنین فرض می‌شد که آنچه دیده می‌شود ارتباط مستقیم با واقعیت دارد، اما امروزه پژوهشگران بر این باور هستند که در عصر اطلاعات، وانموده جای واقعیت را گرفته است و در این میان آنچه اهمیت دارد این است که چگونه تصویرهایی برساخته می‌شوند که مردم آنها را به عنوان واقعیت می‌پذیرند.

در این شرایط بود که ضرورت ارتقاء سواد بصری جوامع و طرح مباحث انتقادی در حوزه‌ی دیدن احساس شد و در نتیجه‌ی این مباحث اصطلاحاتی چون رژیم‌های مشاهده[۱]، نظم دیدن[۲]، رویت‌پذیری[۳] و روش‌های دیدن[۴] سربرآوردند. هرچند که تشخیص نقطه‌ی شروع بحث در باب برساخته بودن امر دیدنی و تبیین تمایز دقیق میان اصطلاحات ذکر شده کار بسیار دشواری است[۵]، ذکر این نکته ضروری است که اصلاح "نظام دیدن" که در این مقاله به کار رفته است برگرفته از آرای فوکو در نظم گفتار[۶] و نظم اشیاء[۷] است. فوکو بیش از هر متفکر دیگری در اواخر سده‌ی بیستم نشان داده است که نگاه به واسطه‌ی ساختارهای اجتماعی و فرهنگی ساخته می‌شود که نه تنها فرازمانی و خنثی نیستند، بلکه کاملا از معصومیت به دورند (Cook, 2008, 436). به طور کلی منظور از کاربرد این اصطلاح در پژوهش حاضر آن است که نشان دهد، امکان دیدن هر چیزی در هر زمانی فراهم نیست. قواعد و تکنولوژی‌های دیدن در هر دوره، نه تنها محدوده‌های امر دیدنی را تعیین می‌کنند، بلکه چگونه دیده شدن چیزها و افراد را که همواره با نوعی ارزش‌گذاری همراه است در بر می‌گیرند. لذا پرسش‌هایی که طرح می‌شوند عبارت‌اند از: در میدان نقش جهان اصفهان، به عنوان یکی از مهم‌ترین مکان‌های دیدن در عصر صفوی چه چیزهایی دیده می‌شود؟؛ حق دیدن در این مکان چگونه توزیع می‌گردد؟؛ و بر این اساس، مولفه‌ی شاخص نظام‌بخش امر دیدنی در عصر صفوی چیست؟

هدف کلی این پژوهش آن است که با شناخت مولفه‌های دیدن در عصر صفوی، مهم‌ترین مشخصه‌های نظام دیدن در حکومت‌های پیشامدرن ایران را شناسایی کرده و راهی به سوی مطالعات فرهنگ دیداری ایران بگشاید. در این راستا نه تنها توسعه‌ی کاربست چهارچوب نظری و تبیین مبانی نظری در حوزه‌ی مطالعاتی مشخص مدنظر است، بلکه می‌تواند به ارتقاء سواد بصری جامعه در مواجهه با انبوه تصاویر و همچنین فراهم‌سازی شرایط مناسب برای تبارشناسی تصویر در جامعه‌ی معاصر نیز یاری رساند.

پیشینه

پیشینه‌ی مطالعات در باب نظام‌های دیدن- در محافل آکادمیک غرب- به شیوه‌ای که مدنظر این پژوهش است به دهه‌ی ۱۹۷۰ و پیدایش رویکرد انتقادی در علوم انسانی، که به ویژه در دل نظریات پساساختارگرایانه جای داشتند باز می‌گردد، ولی در دو دهه‌ی اخیر (۲۰۰۰-۲۰۲۰) دامنه‌ی این مطالعات هم به لحاظ

جغرافیایی و هم زمینه‌های مورد مطالعه به شدت گسترش یافته است. مباحث مربوط به نظام‌های دیدن که اغلب در حوزه فرهنگ دیداری[۸] طرح می‌شوند را می‌توان حداقل به دو گروه کلی تقسیم کرد: یک گروه آن دسته از پژوهش‌هایی هستند که سعی در تبیین مفهوم نظام‌های دیدن و ارایه‌ی نظریات و راهکارهایی برای تحلیل این نظام‌ها دارند. در این حوزه، می‌توان به پژوهشگران سرشناسی چون؛ جان برجر (۱۹۷۲)، میشل فوکو (۱۹۷۷) مارتین جی (۱۹۸۸)، نیکولاس میرزوئف (۱۹۹۹و۲۰۰۶)، توماس میچل (۲۰۰۲) ، جیمز الکینز(۲۰۰۳) و ژیلیان رز (۲۰۱۲) اشاره کرد-آرای این دسته در مبانی نظری پژوهش شرح داده می‌شود. گروه دیگر را مطالعاتی تشکیل می‌دهند که به تحلیل نظام‌های دیدن/ فرهنگ دیداری در موضع تاریخی و جغرافیایی مشخص می‌پردازند؛ مثلاً، کایل گریسون[۹] و جاسلین مادسلی[۱۰] (۲۰۱۹) در "رژیم های مشاهده و چرخش تصویری در روابط بین الملل: دیدن جهان از طریق هواپیماهای بدون خلبان[۱۱]" بر این باورند که تغییرات در امر دیدنی و چگونه ارایه دادن محصولات دیدنی، روابط بین المللی معاصر را به شدت تحت تاثیر قرار داده است. پژوهشگران برای اثبات این منظور به تصویربرداری‌های هواپیماهای بدون سرنشین از مناطق مختلف جهان اشاره کرده و نشان داده‌اند که ابزارها و شیوه‌های جدید دیدن حتی به نظام‌های تصویرگری هنری نیز راه یافته‌اند. همچنین آنتونیو زیریون پرز[۱۲] (۲۰۱۸)، در"رژیم‌های رویت(نا)پذیری و دید پیرامونی[۱۳]" ضمن بررسی مولفه‌های امر دیدنی در جوامع حاشیه‌نشین مکزیکوسیتی، به این نتیجه‌ی کلی دست یافته است که قدرت در مکزیک، همانند همه‌ی آمریکای لاتین، و احتمالا همانند همه‌ی جهان، به شدت وابسته به دستکاری و کنترل تصورات است که از طریق تصویرسازیممکن می‌شود. از آنجا که این نوع مطالعات در غرب-به ویژه از شروع قرن بیست و یکم-رشد چشمگیری داشته و شرح همه‌ی پیشینه موجود در این مجال ممکن نیست، در اینجا به شرح پیشنه‌ی مطالعاتی موجود در فرهنگ فارسی زبان یا مربوط به فرهنگ دیداری ایران در ادوار مختلف بسنده می‌گردد.

از میان پژوهشگران ایرانی تالیفات مریم کهوند، در مطالعات فرهنگ دیداری از منظر پساساختارگرایانه بیش‌ترین همخوانی را با پژوهش حاضر دارد. کهوند و عادل (۱۳۹۰) در "فرهنگ دیداری و مفهوم دیدن" به بسط مفهوم دیدن از منظر مطالعات فرهنگ دیداری پرداخته‌اند و برخی از مهم‌ترین مشخصه‌های دیدن در عصر غلبه‌ی تصویر را بر اساس آرای متفکران غربی برشمرده‌اند. کهوند همچنین در فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر (۱۳۹۸)، ضمن تبارشناسی واژه‌ی فرهنگ دیداری و تاریخ‌نگاری مطالعات فرهنگ تجسمی در غرب، به تدوین پرسش‌ها و شیوه‌های کاربردی در تحلیل تصویر پرداخته است، که به عنوان مبانی نظری برای پژوهش‌های این حوزه در داخل ایران بسیار ارزشمند است.

با توجه به این‌که مسئله‌ی نظام‌های دیدن بر این اساس در ارتباط با مدرنیته طرح شده است، بیشتر این پژوهش‌ها به تحلیل نظام‌های دیدنی می‌پردازند که در مدرنتیه غربی و در راستای تصویرسازی‌هایی در عصر جهانی شدن شکل‌گرفته‌اند، مثلا، رویان، سامانیان و علیا (۱۳۹۵) در "نسبت رویت‌پذیری با قدرت در آراء میشل فوکو" بر ویژگی تاریخی دیدن از منظر فیلسوف فرانسوی تاکید نموده و نشان داده‌اند که دیدن همواره در تعامل با قدرت و دانشی است که نیروهای اجتماعی را به جریان می‌اندازند. از میان پیشینه‌ی موجود که از منظر محدوده‌ی تاریخی و جغرافیایی پژوهش نزدیکی بیشتری با پژوهش حاضر دارند، می‌توان به پایان نامه مهدی کشاورز افشار(۱۳۹۲) با عنوان "نسبت میان تصویر و قدرت در دوره قاجاریه متاخر" اشاره کرد. کشاورز افشار با بهره گیری از روش تبارشناسی تاریخی و نظریه‌ی قدرت/دانش میشل فوکو، رابطه‌ی تصویر و قدرت در جامعه‌ی ایران در دوره‌ی پیش و پس از مشروطه را تطبیق و مطالعه شده، و به این نتیجه دست

یافته است که تصویر در جامعه ایرانی ماهیتی معرفت‌شناختی داشته، به‌گونه‌ای که با تعیین امور رویت پذیر در جامعه در تدوین رژیم حقیقت در هر دوره تاریخی نقش مهمی بر عهده گرفته است. مقاله‌ی زاخاری اسمیت[۱۴] (۲۰۱۶)، "بیش از یک راه برای به حساب آمدن: مردانگی در زورخانه‌های صفوی ایران[۱۵]"، به عنوان یکی دیگر از پژوهش‌هایی که بخشی از پیشینه پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، زورخانه و قواعد مربوط به آن را به عنوان نهادی رویت‌پذیری در عصر صفوی در نظر گرفته است و نشان داده است که در این فضا قواعد خاص دیدن مردانگی خارج از نفوذ دربار امکان بروز یافته است. همچنین فاطمه کاتب (۱۳۹۶) در "تصویرشناسی میدان نقش جهان اصفهان از منظر سفرنامه‌های عصر صفوی" به مسئله‌ی چگونه دیده شدن و تصویرشناسی میدان نقش جهان پرداخته است. میدان نقش جهان یکی از مهم‌ترین فضاهای رویت‌پذیری در عصر صفوی دوم است، که بخش مهمی از تحلیل‌های این پژوهش وابسته به شناخت مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده‌ی این فضاست. لذا با توجه به این که هدف این پژوهش تحلیل نظام دیدن عصر صفوی یا تکیه به قواعد دیدن در میدان نقش جهان است، ضمن بهره‌مندی از مطالعات انجام شده از آنها متمایز می‌گردد.

نظام‌های دیدن؛ مبانی نظری

پژوهشگران بر این باورند که اولین بار مارتین جی (۱۹۸۸) در مقاله "رژیم های مشاهده‌ی مدرنیته[۱۶]"، اصطلاح "رژیم مشاهده" را به‌کار برد. تاکید جی بر انواع روابطی است که میان آنچه می‌تواند دیده شود و بازنمایی بصری آن برقرار است؛ وی ضمن طرح مسئله‌ی نظام‌های دیدن به معرفی سه نظام دیدنی می‌پردازد که بر گونه‌های ایده‌آل بازنمایی در غرب از رنسانس به بعد غالب بوده‌اند و آنها را به ترتیب زمانی، نظام دکارتی، بیکنی و باروک می‌نامد (Jay, 1988, 7-17). اهمیت کار جی در آشکار سازی نسبیتی است که در شیوه‌های دیدن وجود دارد و نشان دادن این واقعیت که چگونه افراد در ادوار مشخص شیوه‌های خاصی از دیدن و بازنمایی را به عنوان حقیقت یگانه می‌پذیرند. اگر چه شاید جی اولین فردی باشد که از یک اصطلاح مشخص برای متمایز ساختن قواعد دیدن و نشان دادن در موقعیت‌ها و زمان‌های مختلف استفاده کرده ولی این ایده پیش‌تر هم در آرای برخی از پژوهشگران مدرنیته طرح شده بود. میرزوئف اظهار داشته است که هرچند بسیاری بر این باورند که " رویت‌پذیری" از واژگان تئوریک پست‌مدرن است، ولی در واقع اولین بار مورخ اسکاتلندی، توماس کارلایل، در سخنرانی‌اش با عنوان "درباره قهرمان[۱۷]" (۱۸۴۱) این واژه را به کار برده است. او همچنین معتقد است که کارلایل رویت پذیری را هم درباره‌ی چگونه دیده شدن فرهنگ غالب و هم به عنوان ابزاری برای مقابله با آن به‌کار برده است (Mirzoeff, 2006, 53).

لذا اولین نظریه‌هایی که در راستای کیفیت دیدن در مدرنیته مطرح شدند، باور به نگاه معصوم و خنثی و اعتماد به چشم‌ها برای دریافت حقیقت جهان را به چالش کشیدند. مشخص است که وقتی میچل(2002, 87) می‌گوید "آنچه می‌بینیم و روش دیدن صرفا یک توانایی طبیعی نیست" قصد دارد دیدن را از توانایی حس بینایی متمایز نماید . فاستر نیز بین "عمل فیزیکی دیدن" و "کنش اجتماعی دیدن" تمایز قائل می‌شود، هر چند تاکید می‌کند که این دو به راحتی قابل تفکیک از هم نیستند و در واقع تبادل دیالکتیکی بین این دو برقرار است که منجر به بازتولید الگوهای رایج یک فرهنگ غالب یا برژوایی می‌شود (1988, 53). کهوند، نگاه معصوم و تجربه دیداری ناب را صرفا برای نوزاد تا پیش از اجتماعی شدن امکان پذیر می‌داند

و می‌گوید: " دیدن یک تجربه دیداری بی‌واسطه است درحالی که وقتی ما یاد می‌گیریم که به طور اجتماعی نگاه کنیم، با استفاده از تجربه‌های فیزیکی دیدن را درون مجموعه‌ای از گفتمان‌های تصویری به‌کار می‌بریم که دنیا را پیش از آن‌که ما ببینیم دیده‌اند و پس از آن هم خواهند دید (۱۳۹۴، ۱۰). دیدن دیگر چیزی مربوط به ادراک‌های حاصل از داده‌های حس بینایی که عمدتا در مباحث فیزیولوژیک و روانشناختی مطرح می‌شد نیست؛ نگاه با نظارت، طبقه‌بندی، هویت‌سازی و البته ارزش‌گذاری از خلال همین تمایزهای دیدنی، پیوند خورده است. پژوهشگران دریافتند که کنش دیدن به طرز قابل توجهی در اعصار مختلف، نهادهای مختلف، رسانه‌ها، گروه‌های اجتماعی و حتی ملیت‌های مختلف متغیر است.

شاید بتوان گفت که از میان نظریه پردازان معاصر، نیکلاس میرزوئف بیشترین تالیفات را درباره‌ی فرهنگ دیداری، رویت‌پذیری، نظام های دیدن و تحلیل انواع شرایطی داشته است که چیزها به شیوه‌های معینی دیده یا نشان داده شده‌اند. او بر اهمیت امر دیداری به عنوان جایی که معنا هم ساخته و هم ارزیابی می‌گردد تاکید کرده است. میزوئف امر دیدنی را به شدت متغیر و در تعامل با واقعیت اجتماعی می‌داند، وی به استراتژی‌های فرهنگ دیداری در مراحل تولید، عرضه و مصرف تصاویر اشاره کرده و اذعان داشته است که فرهنگ دیداری بخشی از زندگی روزمره نیست، بلکه تمام آن است(Mirzoeff, 1999, 27). نکته قابل توجه در آرای میرزوئف آن است که همانند بیشتر پژوهشگران فرهنگ دیداری خود را محدود به حوزه‌های خاص دیدن و به ویژه هنرهای دیداری نمی‌داند، او رویت‌پذیری‌ها را در جایی که انتظارشان را نداریم در لایه های پنهان زندگی روزمره مطالعه می‌شود.

میرزوئف درک این مهم که تصاویر به هیچ وجه ایستا نیستند و در هر موقعیت از مدرنیته، بسته به واقعیت بیرونی تغییر می‌کنند را اولین گام به سوی مطالعه‌ی فرهنگ دیداری می‌داند(1999, 6). وی معتقد است که رویت‌پذیری برای منتقدان معاصر، تبارشناسی پیچیده و چالش برانگیزی دارد؛ رویت‌پذیری به جای آن که ما را به پیچیدگی‌ها و مباحث علم بصر[۱۸] در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم رهنمون شود، تداعی کننده ارتباطش با سیاست در صورت‌های فراملی و فرافرهنگی است... بر این اساس رویت‌پذیری زمان‌مند و شبکه‌ای است: شبکه‌ای از خطوط متصل و گسسته که از زمان و مکان عبور می‌کنند (Mirzoeff, 2006,76). امر دیدنی تاریخی و موضعی است و در طول تاریخ و نزد فرهنگ‌های مختلف نظم‌های متفاوتی از دیدن رواج داشته است. فوکو در نظم اشیاء نشان می‌دهد که رویت پذیری چگونه در ادوار مختلف تغییر کرده است؛ چیزی که ما می‌بینیم آن چیزی است که امکان دیده شدن آن در آن زمان فراهم شده باشد. وی معتقد است همه‌ی راه‌های دیدن یا تفسیر و تعبیر رویت‌پذیری‌ها در آن واحد ممکن نیست؛ آنچه ما می‌توانیم ببینیم دارای محدودیت است. وی بینایی را عامل اصلی طبقه بندی عناصر و ساماندهی آنها در فضا می‌داند، به همین دلیل است که تاریخ طبیعی را چیزی جز نام‌گذاری رویت پذیری‌ها نمی‌داند. از نظر او علوم طبیعی عصر کلاسیک حاصل مشاهده دقیق‌تر و پیچیده‌تر نیست بلکه محصول نوع جدیدی از دیدن است(Foucault, 1994, 43).

بر این اساس، نظام‌های دیدن تاریخی‌اند و بر اساس ساختار معرفت یک عصر است که در ادوار مختلف، نظام‌های جدید دیدن پدیدار می‌شوند(فوکو، ۱۳۷۸، ۸). فوکو در مطالعات تاریخ‌نگارانه‌اش اشکال متمایزی از نظام‌های دیدن در ادوار مختلف را شناسایی کرده و معتقد است در حالی که "نظارت" قواعد دیدن در مدرنیته را تعیین می‌کند، نظام دیدن جوامع سلطنتی گذشته بر "نمایش" مبتنی بوده. مراسم و تشریفات در جوامع سلطنتی گذشته ابزارهایی بودند برای نمایش همراه با اغراق توان و ثروت قدرت، قدرتی که در این

مراسم بازتولید می‌شد. این مراسم همیشه شامل حضور پیروزمندانه‌ی شاه بودند؛ مراسم وقف، تاجگذاری، جشن پیروزی و حتی خاکسپاری، با نمایش تمام عیار قدرت همراه بودند(Foucault, 1979, 187-8). نمایش در آن ادوار وسیله‌ای بود که از طریق آن همه چیز شناخته می‌شد، "در نتیجه فن دخل و تصرف در نمایش‌ها و بازنمایی‌ها می‌توانست تکنیکی برای نظم‌بخشی درست و پی‌در پی به زندگی اجتماعی باشد (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹، ۲۶۲). اصولا رفتاری که نمایش مطالبه می‌کند، پذیرش منفعلانه ای است که پیشاپیش با شیوه‌ی ظاهر شدن بی‌بدیل خود، با درآوردن ظواهر به انحصار خود، درعمل کسب کرده است (دبور، ۱۳۸۲، ۶۲).

با توجه به این مقدمه به نظر می‌رسد که در مطالعه‌ی نظام‌های دیدن مسئله‌ی دیدن/نشان دادن واقعیت به آن اندازه محل توجه نیست که چگونگی برساخت تصاویر و شیوه‌های دیدنی حایز اهمیت است که ما آنها را به عنوان "واقعی" و "طبیعی" می‌پذیریم. کراری توانایی نظام‌های دیدن در متقاعد سازی را در برداشت و بازسازی‌های افراطی ابزارهای تولید جلوه‌های واقعی در فرهنگ تجسمی عامه، از تجربه‌ی بینایی می‌داند (Crary, 1992,9). لیزل نیز با استناد به این که امروزه ما می‌دانیم که بازنمایی واقعیت به شکل ناب ناممکن است، می‌افزاید که هدف مطالعات امر دیدنی، باید شناسایی آن گفتمان‌ها، تکنیک‌ها یا رژیم‌های دیدنی باشد که ما را متقاعد می‌سازند "که دستیابی به واقعیت ممکن است" (Lisle, 2004, 16). بر این اساس، هدف مطالعه‌ی نظام‌های دیدن کشف کیفیات دیدن در رخدادهای مختلف-سیاسی، فرهنگی، آیینی و ...-و بر ملا ساختن روابط قدرتی است که شیوه‌های خاصی از دیدن را ممکن یا مجاز می‌سازند. قدرت همیشه وابسته به دستکاری و کنترل تصورات است، و این نه تنها با مریی ساختن به شیوه‌های خاص، بلکه با نامریی ساختن نیز همراه است. پاک کردن، پنهان کردن، سانسور و تحریف تصویر یک فرد یا یک چیز یکی از ابزارهای اعمال قدرت برای حفظ و کنترل جامعه و نظم عمومی است. تقریباً همیشه یکی از وجوه اساسی از بین بردن تصویر افراد بازنمایی آن به شیوه‌ای از ریخت افتاده، قطعه قطعه، بیش از حد ساده شده، تجاری شده یا ابژه شده است (Perez, 2018,online).

البته ذکر این نکته ضروری است که هرچند اغلب چنین پنداشته شده‌است که در واقع نظام‌های سیاسی تعیین کننده‌ی ویژگی‌های نظام‌های دیدن هستند ولی این رابطه به هیچ وجه خطی و یک‌طرفه نیست؛ تصاویر به نوبه‌ی خود می‌توانند قراردادهای سیاسی و اجتماعی را تحت تاثیر قرار دهند، اما این تاثیر و تاثر درون شبکه‌های پیچیده‌ی بینامتنی رخ می‌دهد. بلتینگ در این باره معتقد است که تنها انسان‌ها بر تصاویر تسلط ندارند، بلکه آنها نیز تحت سیطره‌ی تصاویر هستند. ذهن و جسم انسان به نوعی تحت سیطره یا به تعبیری مستعمره‌ی تصاویر است، اما چنین پنداشته می‌شود که انسان‌ها به هدایت تصاویر می‌پردازند (نصری، ۱۳۹۳، ۱۱). لذا، به نظر می‌رسد که آنچه در مطالعه‌ی نظام‌های دیدن اهمیت دارد ارایه‌ی تعریف دقیقی از مفهوم و ویژگی‌های کلی نظام دیدن-از نوع تعاریف اثباتی- نیست، بلکه درک مولفه‌ها و روش‌هایی است که ما را به تحلیل نظام دیدن در یک رویداد، رسانه یا موضع تاریخی مشخص و همچنین تحلیل مختصات برهمکنش یک نظام دیدن با قدرت و معرفت به طور خاص قادر می‌سازد.

نظام‌های دیدن؛ رویکردی تحلیلی

از نظر میرزوئف، لازمه‌ی واکاوی سیاست‌های امر دیدنی پرداختن به شکلی از رویت‌پذیری است که

به تصور برساخته از اطلاعات، تصویرها و ایده‌ها ارجاع دارد(2011, 474). وی سه کارکرد ویژه‌ی رویت‌پذیری را چنین برشمرده است:

۱. نامیدن، مقوله بندی و تعیین کردن به منظور طبقه‌بندی و رویت‌پذیر ساختن شخص یا چیزی به عنوان یک نوع مشخص
۲. جداسازی به منزله‌ی ساماندهی اجتماعی
۳. مشروعیت بخشیدن به طبقه‌بندی به واسطه‌ی عمل زیباشناسانه [به عبارتی زیباشناختی سازی] (Mirzoeff, 2011, 476).

وی معتقد است که رویت‌پذیری بیش از آن که یک راه حل پست مدرن برای مسائل نظام‌های دیدن رسانه محور از طریق فرهنگ دیداری باشد، مسئله‌ی مدرنیته و بازنمایی تحت آن است. رویت‌پذیری با تصویر سازی در ارتباط است و ربطی به دیدن ندارد-البته اگر منظور از دیدن چگونگی ثبت تاثیرات حواس بصری توسط فرد باشد (Mirzoeff, 2006, 67). بر این اساس چیزی که کیفیت دیدن در یک لحظه تاریخی خاص را تعیین می‌کند، ساختارهای ژرف، بنیان‌های اقتصادی یا دیدگاه های جهانی [به تنهایی] نیستند، بلکه دستگاه چندوجهی متشکل از بخش‌های نامتجانسی است که بر یک سطح اجتماعی واحد عمل می‌کند. هرگز یک مخاطب قائم به فردیت خویش که جهان برایش به وضوح قابل دیدن باشد وجود ندارد، در عوض سازه‌های کم و بیش قدرتمندی از نیروهایی وجود دارند که توانایی‌های فردی که می‌بیند به واسطه‌ی آنها تعیین می‌شود(Crary, 1992, 6) . لذا یکی از راهکارهای تحلیل و شناخت نظام دیدن در یک موضع مشخص می‌تواند تعمق در تصاویری باشد که تحت آن نظام عینیت یافته‌اند.

چالشی که در فرایند تحلیل رویت‌پذیری‌ها وجود دارد، این است که بدانیم دیدن چگونه نظام‌مند می‌شود. مطالعات پساساختارگرایانه که پدیده‌ها را در ارتباط با قدرت و حقیقت مطالعه شده‌اند برخی از راه‌های نظام بخشیدن به آنها را برملا ساختند. مثلاً، فوکو، دستگاه آموزش را راهی برای نظم بخشیدن به گفتار می‌داند (فوکو، ۱۳۷۸:۱۴). او به یکی از آشکارترین رویه‌های دستگاه آموزشی، که همانا طرد یا کنارگذاری است اشاره می‌کند و می‌گوید: "همه می‌دانند کسی حق ندارد همه چیز را بگوید، از همه چیز در هر اوضاع و احوالی حرف بزند، خلاصه هر کسی نمی‌تواند از هر موضعی سخن بگوید" (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۴). شاپیرو، به همین رویه در نظم بخشیدن به خرد دیداری اشاره کرده است و معتقد است، نظام‌هایی که روش‌های خاص دیدن را ممکن می‌کنند، در حالی‌که روش‌های دیگر را حذف می‌کنند، تنظیم‌کننده‌ی محدودیت‌های امر رویت‌پذیرند (Shapiro, 2003, 2-3). بر این اساس، می‌توان دستگاه و ساز و کارهایی در نظم بخشیدن به امر دیدنی را نیز شناسایی کرد. از این روست که، دیوید کمپبل با طرح مجموعه‌ی پرسش‌هایی که می‌تواند در تحلیل نظام دیدن موثر باشد می‌گوید، اگر تصاویر دستاوردهای رویت‌پذیری هستند، مهم است که چگونگی تولید آنها از دو وجه توجه شود ؛ اول به شیوه مطالعات سنتی مشخص شود که چه فرد یا چیزی آنها را ساخته و به جریان می‌اندازد، و دوم این‌که چه چیزی یک تصویر را قادر می‌سازد که به عنوان یک تصویر با ویژگی‌ها و جایگاه خاصی [مثلا به عنوان یک شاهد یا سند] در زمینه‌ای مشخص پذیرفته شود. البته وی معتقد است که مسئله سومی هم وجود دارد و آن درک این مهم است که چگونه حوزه‌های عقیدتی-سیاسی که تصاویر در آن قرار دارند، خود توسط شیوه‌های دیدنی که مقید به نظام‌های دیدن هستند ساخته شده اند (Campbell, 2007, 358-359).

پیش‌تر اشاره شد که نظام‌های دیدن با تصویرسازی در ارتباط هستند، پس برای مطالعه‌ی یک نظام دیدن

بهترین نقطه‌ی شروع، نقطه‌ی عینیت یافتگی این نظام و شناخت تصاویری است که ایجاد کرده است. هرچند که این نقطه‌ی عینیت یافتگی مختص به هنرهای دیداری نیست و می‌تواند در جزء جزء زیست مریی افراد یک جامعه رویت‌پذیر باشد، لیکن هنرها یکی از مهم‌ترین حوزه‌های تجلی نظام‌های دیدن هستند که همواره مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته اند. دلوز بر این باور است که نقاشی و همچنین معماری عرصه‌هایی هستند که می‌توانند ویژگی‌های رویت‌پذیری یک عصر را آشکار سازند(1988, 160). پژوهشگران، معماری عبادتگاه‌ها و کاخ‌ها و مقابر را نقطه‌ی عینیت یافتن قواعد پنهان دیدن در ادوار مختلف می‌دانند (Giedion, 1981, 247; Rajchman,Ibid,103-4). فضاهای ساخته شده می‌توانند نوع خاصی از نگاه یا حتی رفتارهای مشخصی در آنان که می‌بینند و آنان که دیده می‌شوند ایجاد کنند و آن را نه تنها منطقی‌ترین بلکه تنها روش دیدن در یک موضع خاص جلوه دهند. فوکو در آثاری چون تولد درمانگاه (۱۹۶۳) و تولد زندان (۱۹۷۵)، بخش قابل توجهی را به شرح فضاهایی اختصاص داده است که امکان نوع خاصی از نگاه را فراهم می‌آورند. او نشان می‌دهد که چگونه فضاهایی ساخته می‌شوند که چیزهایی را رویت‌پذیر می‌سازند، آن هم رویت‌پذیر به شیوه‌ای خاص؛ فضاهایی چون بیمارستان، نواخانه، موزه، حمام عمومی، مدرسه، خانه، پناهگاه، همه فضاهایی هستند که در آنها می‌توان عقلانیت یک سازه‌ی ماهرانه را در آنچه رویت‌پذیر می‌سازد، درک کرد (Rajchman,1988, 92).

بدین ترتیب با این پیش‌فرض که "نمایش" رویکرد غالب در نظام دیدن جوامع‌سلطنتی پیشامدرن است، سعی می‌شود با تاکید بر نقش میدان هم به عنوان تصویر و هم مکان دیدن -خاصه میدان نقش جهان اصفهان- برخی از مهم‌ترین مولفه‌های نظام دیدن عصر صفوی، با پاسخ به پرسش‌هایی از این قبیل که حق دیدن در جامعه‌ی مذکور چگونه توزیع شده است؛ چه افراد یا موضوعاتی دیده می‌شوند؛ و این که هدف از این رویت‌پذیری چیست، شناسایی گردد.

امر دیدنی و قواعد دیدن در میدان نقش جهان

یکی از روش‌های شناخت ویژگی نظام رویت‌پذیری عصر، واکاوی شیوه‌هایی است که مکان‌های خاص چیزها را رویت‌پذیر می‌سازند؛ چرا که این فضاها، هر چند متاثر از ساختارهای معرفت و قدرت هستند، ولی به نوبه‌ی خود، سوژه‌های دیدن و راه‌های دیدن را تعیین می‌کنند. مثلاً، بررسی تغییر و تحول شکل میدان در جوامع سنتی و مدرن، نشان داده است که در طول تاریخ، میدان‌ها برای نمایش پادشاهان طراحی می‌شدند در حالی‌که در جوامع دموکراتیک مدرن، مردم منبع الهام طراحی شهری هستند (Mehan, 2016, 250). پادشاهان صفوی از فضا برای نمایش‌های سیاسی خودشان بهره‌می‌بردند، ولی این کار را به روش‌های مختلفی عملی کرده‌اند. در آغاز عصر صفوی و پایداری به سنت ایلیاتی، اماکن مذهبی چون مقبره شیخ صفی در اردبیل نماد مشروعیت سیاسی شاه بود ولی با تمرکز و یک‌جانشینی صفویان در اصفهان اهمیت نمادین فضا دو چندان شده و پادشاه مجبور بود فعالیت‌های خصوصی و عمومی خود را به گونه‌ای ساماندهی کند که به بهترین وجه ممکن دیده شود (Salsman, 2019, 72-73)، به همین دلیل بود که میدان به عنوان سکوی نمایش تمام و کمال سیاست‌های حکومتی توجه شد. از میان تمام سازه‌های عام المنفعه‌ای چون باغ‌ها، مساجد، مدارس، حمام‌ها و ...که پادشاهان و اشراف صفوی تمایل ویژه‌ای به ساخت آنها داشتند، نقش کلیدی میدان به عنوان تصویر عینیت یافته‌ی قدرت و به عنوان فضایی برای دیدن و دیده شدن را نمی‌توان نادیده گرفت.

اساساً میدان در ایران پیشامدرن نقش فعالی در تعاملات سیاسی و اقتصادی و فرهنگی داشت، لیکن در عصر صفویان به دلیل حضور پررنگ سیاحان و سفرای کشورهای شرق و غرب، میدان نقش جهان اصفهان به تصویر جهانی بدل شد که قرن‌ها پس از سقوط سلسله‌ی صفوی نیز نماد مشروعیت قدرت صفوی به حساب می‌آمد (تصویر ۱). استیونز در بررسی گزارشات و سفرنامه های گردشگران اروپایی به این نتیجه رسیده است که میدان کماکان از ستایش جهانی برخودار بوده و از بسیاری جهات جاذبه‌ی اصلی شهر به شمار می‌رفت؛ برای ابعادش به عنوان شاهکار معماری هماهنگ، به عنوان میدانی بزرگ که بازارها به آن حیات بخشیده‌اند، و به عنوان صحنه‌ی نمایش‌های باشکوه و تشریفات پرزرق و برق(Stevens, 1974, 430). میدان در عصر صفوی صحنه‌ای برای نمایش به مردم و حکومت بر آنان بود (آقابزرگ و متدین، ۱۳۹۴: ۲۷). تبیین کاربری میادین بر اساس منابع تاریخی عصر صفوی، نظریات فوق را تایید می‌کند؛ میدان‌ها در عصر صفوی فضایی برای تلاقی قدرت و سوژه‌هایش (شاه و مردم) فراهم می‌آوردند که مهم‌ترین هدف آن نمایش قدرت بود. دلاواله در یادداشت‌هایش به رغبت مردم به میدان سعادت قزوین، برای تماشای شاه اشاره کرده و گفته است:

شاه تقریباً هر شب با اسب وارد میدان می‌شود و تمام اعیان و اشراف برای ادای سلام و مراسم احترام سوار بر اسب آنجا حاضر هستند. صبح‌ها نیز در مقابل درب شاهی بارعام انجام می‌شود ولی این امر کم‌تر اتفاق می‌افتد و چه بسا مردم ساعت‌ها آنجا می‌ایستند و شاه بیرون نمی‌آید، به همین دلیل رغبت عمومی به میدان بزرگ بیشتر است، زیرا شاه در آنجا خیلی به آسانی دیده می‌شود و به علاوه جا فراوان است و اشکال و مقررات زیادی هم برای این کار وجود ندارد (۱۳۸۴، ۲۹۲).

تصویر ۱. میدان نقش جهان اصفهان از نمای روبروی مسجد شاه (منبع: کاست، ۱۸۶۷، pl. VI-VII)

میدان صحنه‌ای برای نمایش تئاتر سلطنت بود؛ دربار از آنجا نمایش‌های فروش روزانه، مسابقات چوگان، آتش‌بازی، مبارزات ساختگی، اعدام‌های دولتی، رژه‌های نظامی و مراسم سلطنتی را هدایت می‌کرد. در نتیجه مکالمه‌ی دایم بین تماشاگر و چشم‌انداز ممتد نشانه‌های سلطنتی، چه به صورت انسانی و چه فضایی، برقرار می‌شد. در واقع، میدان سلطنتی عصر صفوی فضایی برای انواع نمایش‌ها به‌شمار می‌رفت. مثلاً، به گفته‌ی شاردن و سانسون روبروی عمارت عالی قاپو در میدان، محل به نمایش‌گذاشتن ۱۱۰ توپ چدنی بوده که از فتح هرمز غنیمت گرفته شده بود (شاردن، ۱۳۴۷، ۱۴۲۶؛ سانسون، ۱۳۴۶: ۷۲)، همچنین ساعت

بزرگی بر سردر قیصریه قرار داشت که احتمالاً هدیه‌ای از طرف مسیحیان هرمز به شاه عباس بوده (کاری، 80:1348). کالمارد در مقاله‌ای جامع که به اهمیت مناسک شیعی در عصر صفوی پرداخته است، به طور ضمنی بر اهمیت نمایش و تماشا در فرهنگ دیداری عصر صفوی تاکید کرده است. او معتقد است که قصه‌خوانی در میادین و بازارها، بحث و گفت‌وگو در قهوه‌خانه‌ها، و مراسم آیینی مذهب شیعه از جمله مراسم محرم و اعیاد اسلامی، بخشی از مناسکی بودند که برای تبلیغ قدرت به کار رفته‌اند (1996، ۱۷۶-۷۷) مهم‌ترین خدمت شاه عباس اول به تشریفاتی و نمایشی کردن آیین‌های شیعه را ساخت عالی قاپو در میدان نقش جهان می‌داند. به عقیده‌ی او، میدان مکانی چند ظرفیتی بود که علاوه بر استفاده از آن برای آیین‌های شیعی، برای فعالیت‌ها و نمایش‌های مختلف دیگر نیز به کار می‌رفت: مسابقات اسب‌دوانی، چوگان‌بازی، تیراندازی، رژه‌های نظامی، اعدام‌های عمومی، مسابقات ورزشی و جنگ حیوانات (1996, 164). درست است که در نظام دیدن عصر صفوی رویکرد نمایشی به گونه‌ایست که بنا به خواست قدرت، چیزها را به شیوه‌ای خاص برای افراد رویت‌پذیر می‌سازد، ولی درون همین نظم نمایشی است که مخالفت نیز رویت‌پذیر می‌شود. کالمارد در این رابطه اظهار داشته است که، در جامعه‌ی سلطنتی و حکومت مطلقه‌ی صفوی که هر مخالفتی به دقت پنهان می‌شد، "تنها حضور بی‌مایه و کم‌رنگ در نمایش‌های مردمی، از جمله مراسم شیعی، بود که می‌توانست دیده شود" (Calmard, 1996, 170).

با این حال میدان نقش جهان و ساختمان‌های اطرافش، فقط ابژه هایی برای دیدن و ابزارهای نمایش ایدئولوژی حکومت نبودند، این فضاها در عین حال قواعد دیدن و محدودیت‌های حاکم بر آن را تعیین و بازتولید می‌کردند. شاردن در بخشی از سفرنامه‌اش به ارتفاع زیاد مناره‌های مسجد شاه اشاره کرده و گفته است که هرکس بالای آن برود می‌تواند داخل حرمسرا و بسیاری از خانه‌های دیگر را ببیند، و چون ایرانیان در این مورد بر عموم تعصب خاص دارند، پادشاه رفتن بالای مناره‌ها را سخت غدقن کرده است (به نقل از کاتب، ۱۳۹۶، ۱۱۸). دیدن یک امتیاز است و هر فردی اجازه‌ی دیدن هرچیزی را ندارد. قواعد دیدن در هر عصر تاریخی افراد را بر اساس آنچه که حق دیدنش را دارند جداسازی می‌کنند و نظام طبقاتی حاکم بر جامعه را مستحکم می‌سازند.

میدان اصفهان و ساختمان‌های اطراف آن، ستون‌های اصلی سلطنت صفوی را نشان می‌دهند. بازار سلطنتی، نشان دهنده‌ی ستون اقتصادی است؛ مسجد جامع در سمت مقابل بازار نماد هویت شیعی سلطنت است؛ قصر و اقامتگاه اهل بیت خاصه در محور عمودی با مسجدی خصوصی در مقابل آن نیز نشان‌دهنده‌ی قدرت و دین‌داری شخصی شاه بودند (Babaie et al, 2004, 10). میدان اصفهان از همان آغاز با بازارها و نمایش‌ها و برنامه‌هایی که برگزار می‌کرد، محل تداخل اقدامات حکومتی و مردمی و براساس محصول برنامه‌ی ایدئولوژیکی سلطنت بود (Mehan, 2016, 247-48). در این میان می‌توان به موقعیت ویژه‌ی کاخ عالی قاپو اشاره کرد؛ قرارگیری کاخ برج‌مانند عالی‌قاپو در آستانه‌ی میدان عمومی و محدوده‌ی سلطنتی نشان دهنده‌ی حضور واقعی و همچنین ذهنی شاه بود (Babaie et al, 2004, 85). البته عالی‌قاپو تنها نماد حضور شاه و قدرت او نیست بلکه شاه را به شیوه‌ای خاص و در جایگاهی ویژه رویت‌پذیر می‌سازد. محل قرارگیری کاخ و ارتفاعش، هم بر مقام رفیع شاه تاکید داشت و هم نظارت او یا افراد مقیم در دربار را بر کل فضای میدان ممکن می‌ساخت. بدین ترتیب ساختمان عالی قاپو دو نوع نگاه را در فضای رویت‌پذیری سلطنت تعریف می‌کند: نگاه سلطه یا نظارت که مخصوص شاه و نزدیکان او و از بالا به پایین است و نگاه تحسین و تماشا که نگاه مردم به سلطنت و از پایین به بالاست.

اکنون که عملکرد میدان عصر صفوی، هم به عنوان تصویر و هم مکانی برای دیدن و نمایش دادن مشخص شد، می‌توان با واکاوی آنچه که در این فضا دیده و نشان داده می‌شد، گامی دیگر به سوی شناخت رویت‌پذیری‌های این دوره پیش‌رفت. نیومن ضمن اشاره به برخی اقدامات مذهبی شاه تهماسب، از جمله منع روسپیگری، شرابخواری و موسیقی و حتی اجبار امیران و نخبگان دربار به توبه، می‌افزاید، این اعمال علاوه بر نمایش خلق و خوی شاه تهماسب، همزمان او را به عنوان حامی دین نشان می‌دهند و در نتیجه حقانیت حکومت او را تقویت می‌کنند، آن هم در زمانی که ارکان سیاسی و نظامی قدرت به شدت در خطر بودند. در واقع، از نیمه‌ی حکومت صفوی به بعد، که حقانیت قدرت بیش از پیش به مذهب وابسته شد، نمایش‌های مبتنی بر دینداری شاه نیز افزایش یافت، تا آنجا که در زمان شاه عباس اول، مذهبی که اولین پادشاهان صفوی رسمیت بخشده بودند، به اساس حقانیت آنان بدل شد. عباس اول به عنوان حامی اصلی شریعت، مذهب شیعه را اساس حکومتش قرار داد و نمایش عظیمی از دینداری‌اش را ایجاد کرد (Streusand, 2011, 138). ساخت بناهای مذهبی، زیارت‌ها، وقف‌ها و توبه‌نامه‌ها بخشی از اقدامات پادشاهان صفوی در نمایش دینداریشان بود. "شاه عباس، علاوه بر ساخت پایتخت باشکوهش در اصفهان، از بازسازی اماکن مقدس حمایت می‌کرد و پیوسته به زیارت حرم امام رضا در مشهد و حرم اردبیل، می‌رفت (Ibid, 165). سیوری نیز اشاره کرده است که، شاه عباس در زمان اقامتش در خراسان، هر شب به زیارت مقبره‌ی امام هشتم می‌رفت، شب زنده‌داری می‌کرد و کارهای خدام چون جارو کشیدن فرش‌ها و خاموش کردن شمع‌ها را خود انجام می‌داد تا سرسپردگی‌اش را نشان دهد (۱۳۹۳، ۹۷). بدین ترتیب حکام صفوی بعد از او نیز خود را به عنوان خادمین دیندار اسلام و امامان مجسم می‌کردند(Streusand, 2011, 166) . کالمارد، علاقه‌ی پادشاهان صفوی به نمایش را به ارایه‌ی تصویری مناسب از خودشان نسبت داده و اظهار داشته است که شاه عباس دوم که همانند سایر پادشاهان صفوی به خشونت، افراط در شراب‌خواری و لذت‌های جنسی تمایل داشت، ناگزیر بود با نمایش علاقه به مذهب و زندگی علمی و هنری، تصویر منفی خود را تعدیل کند. بدین ترتیب او شیفته‌ی نمایش‌های شکار، چوگان‌بازی، چراغانی و آتش بازی بود که در مناسبت‌های زیادی اجرا می‌شدند (1996, 157). پادشاهان صفوی، همانند سایر پادشاهانی که ادعای پادشاهی الهی را داشتند،"قدرت خود را با نمایش‌دینداری و خیرخواهی، به همراه موفقیت‌های نظامی و کشورداری نشان می‌دادند(Rizvi, 2013, 372) . آنها برای نمایش ابعاد گوناگون حقانیت خود از ابزارهای مختلفی استفاده می‌کردند؛ چهره‌ی حکمران صفوی با ابزارهای نوشتاری، تصویری و فضایی ساخته می‌شد و همه‌ی این‌ها برای خلق تصویری از قدرت که در آن شاه در آن واحد رهبری پرجذبه، بنده‌ای دیندار و امپراتوری نجیب‌زاده بود به کار می‌رفت (Rizvi, 2012, 226). بدین‌ترتیب، علما، وقایع‌نگاران، معماران و نقاشان همگی دست‌اندرکاران نمایش قدرتی بودند که نیروی خود را از نظام بخشیدن به آنچه قابل دیدن و قابل نمایش دادن بود، بازتولید می‌کرد. البته میدان تنها فضای نمایشی عصر صفوی نبود و همان‌طور که بیان شد تمایلات مذهبی صفویان به شیوه‌های گوناگون رویت‌پذیر می‌شد ولی میدان نقش جهان و ساختمان‌های اطرافش چکیده‌ای است از آنچه در نظام دیدن عصر صفوی ارزش دیدن و نشان داده شدن داشت و در این میان وجود دو مسجد (یکی عمومی و دیگری خصوصی) در یک میدان اهمیت مشروعیت مذهبی سلطنت را نشان می‌دهد.

با این حال، نمایش‌های مذهبی که با ابزارهای مختلف–نوشتاری، تصویری و فضایی–اجرا می‌شدند، تنها نمایش‌های عصر صفوی نبودند و همان طور که پیش‌تر اشاره شد پادشاهان صفوی علاوه بر نمایش دینداری،

به مجموعه‌ای از نمایش‌ها وابسته بودند: نمایش قدرت‌نظامی؛ نمایش فرهنگ‌دوستی و بشردوستی و مانند آن. بدین ترتیب، چراغانی‌ها و جشن‌های پیروزی‌های نظامی، رژه‌های نظامی، ساخت فضاهای عام‌المنفعه و حمایت از فعالیت‌های فرهنگی، بخشی از نمایش شاه آرمانی را تشکیل می‌دادند. از سوی دیگر، هدف این نمایش‌ها همواره رویت‌پذیر ساختن حقانیت قدرت نبود، بلکه رویت‌پذیری‌های عصر صفوی بعد دیگری از قدرت را نیز آشکار می‌کردند: شکوه و درخشش قدرت. به نقل از جهانگشای خاقان، وقتی که شاه اسماعیل، در ۹۱۰، هیئت اعزامی عثمانی را به حضور پذیرفت، ضیافت بزرگی در میدان تبریز برقرار بود؛ در اوج این جشن بدن‌های حسین کیا چلوی و همدستش محمد کاراهی و خانواده‌ی این دو مرد که به زنجیر بسته شده بودند را به میدان آورده و با باروت به هوا پرتاب کردند، به گونه‌ای که عثمانیان از ترس قادر به صحبت کردن نبودند (جمالی، ۱۳۸۷: ۱۶۵). کمپفر نیز که در ۶-۱۰۹۵ از ایران بازدید کرده بود، در یادداشت‌های خود ضمن اشاره به علاقه‌ی پادشاهان صفوی به حیوانات وحشی و کمیاب و وجود حیوانات وحشی چون شیرها، ببرها، پلنگ‌ها و سایر گربه‌سانان و همچنین حیوانات کمیابی چون، زرافه، کرگدن و فیل در باغ وحش سلطنتی، ادعا کرده است که، حیوانات عجیب در مراسم سلطنتی رژه و نمایش داده می‌شدند تا اشراف و بازدیدکنندگان خارجی را متحیر کرده و تحت تاثیر قرار دهند (Kampfer, 1977, 123,194). این روایات نه تنها علناً به کارکرد نمایش‌های عصر صفوی جهت مرعوب و متحیر ساختن تماشاچیان اشاره کرده‌اند، بلکه به طور ضمنی سوژه‌های این نمایش‌ها را نیز معرفی کرده‌اند.

بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که رویت‌پذیر شدن قدرت در عصر صفوی چه به منظور نمایش حقانیتش بوده و چه برای مرعوب و متحیر ساختن، کارکرد اصلی آن تسلیم و مطیع ساختن تماشاگرانش باشد. بر این اساس، قدرت هنجاری شاهان صفوی قدرتی استوار بر دستکاری نمادهای مناسکی بوده و این نوع رابطه‌ی قدرت، رابطه‌ای عمودی و از بالا به پایین میان شاه و رعایای اوست (نویدی، ۱۳۸۶: ۵۷). ولی، همان طور که پیش‌تر اشاره شد و از روایاتی که در بالا نقل شدند نیز پیداست، رویت‌پذیری قدرت در عصر صفوی، هر چند در حال گسترش بود، ولی باز هم صرفاً مردم عادی به طور معمول و بدون واسطه، نه تنها در معرض دید قرار نمی‌گرفتند بلکه مخاطب خاص نمایش‌های قدرت نیز نبودند و در واقع، افراد مرتبط با سلطنت؛ از جمله علما و اشراف و بازدیدکنندگان خارجی دربار صفوی مهم‌ترین مخاطبان این نمایش‌ها بودند.

از طرفی پیرو رفاه اقتصادی حاصل از سیاست‌های شاه عباس کبیر به تدریج، علاوه بر شاه و درباریان، اقشار دیگری نیز به محدوده‌ی رویت‌پذیری راه یافتند. تا انجا که در نیمه دوم عصر صفوی، استفاده از ابزار معمارانه برای دیده شدن صرفاً در دست شاه و غلامان خاصه نبود، بلکه افراد زیادی از درباریان و خاندان سلطنتی گرفته تا تجار و صنعتگران و حکمرانان محلی که توانایی مالی داشتند می‌توانستند اقدام به ساخت بناهای عمومی کنند(Babaei et al., 2004, 112) . به هر حال، توسعه‌ی فضاهای همگانی شهری از قبیل بازارها، قهوه‌خانه‌ها، مدارس و زورخانه‌ها، نه تنها حامیان این ساختمان‌ها را به عنوان افراد معتبر و قابل احترام و اطاعت نشان می‌داد، بلکه فضاهایی برای رویت‌پذیری توده‌های مردم ایجاد می‌کرد. ساخت برخی از این فضاها مشخصاً به دوره‌ی صفوی بازمی‌گردد و پیش از آن سابقه‌ای نداشته؛ مثلاً، وقایع‌نامه‌های صفوی برای اولین بار حدود اوایل سده‌ی یازدهم به قهوه‌خانه اشاره کرده‌اند. "ظاهراً زمانی که میدان سلطنتی جدید، میدان شاه، در ۱۰۱۱-۲ تکمیل شد، هفت قهوه‌خانه در فضای اطراف آن وجود داشت. در دهه‌های بعد تعداد این قهوه‌خانه‌ها در پایتخت و سایر شهرها افزایش یافت. تصور می‌شود که قهوه‌خانه از آغاز با صوفیگری مرتبط بوده و دراویش سیار در قهوه‌خانه‌ها به موعظه و خواندن شعر و داستان‌های محبوب

می‌پرداختند (Matthee, 1994, 95-96). اسمیت که زورخانه در عصر صفوی را از دیدگاه رویت‌پذیری مردانگی و جوانمردی بررسی کرده، معتقد است که شرکت‌کنندگان در زورخانه‌ها بسیار متفاوت بودند و از تجار و صنعتگران تا صوفیان و لوطیان را در بر می‌گرفتند، وی همچنین با استناد به گزارش‌های سیاحان اروپایی از زورخانه‌های عصر صفوی، چنین نتیجه گرفته است که بر خلاف، قهوه‌خانه، مدرسه و بسیاری از فضاهای عمومی عصر صفوی، زورخانه‌ها به اشراف اختصاص نداشتند، و غالباً افرادی از طبقات پایین در انها حضور می‌یافتند. البته اسمیت خاطرنشان ساخته است که این طور نبوده که اشراف در فعالیت زورخانه‌ها مشارکتی نداشته باشند و اغلب نجیب‌زادگان از زورخانه‌ها حمایت می‌کردند تا افراد تحت امر خود را تربیت کنند (Zachary Smith,2016, 80-81). در واقع، قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها به فضاهای رویت‌پذیری طبقه‌ی عامه و احتمالاً توسعه‌ی گفتمان‌های ضدسلطنتی بدل شدند؛ "به همین خاطر است که شاه عباس که نگران گفتمان مخالفی بود که در برخی قهوه‌خانه‌های پایتخت شکل می‌گرفت و هنرمندان، نویسندگان و صوفیان از آن‌ها حمایت می‌کردند، نمایندگان مذهبی دربار را بسیج ساخت که بر فعالیت این مکان‌ها نظارت کنند و موعظه و نیایش‌های خود را در راستای قابل قبول‌تری ارایه دهند (Newman, 2006, 69). روتا نیز به نقل از سیاح ایتالیایی، جملی کارری، آورده است که در ۱۱۰۵ در قهوه‌خانه‌های اصفهان موعظه‌هایی در مدح شاه عباس و شاه صفی و موفقیت‌های نظامی آنان خوانده می‌شد (1998, 75-174). بدین ترتیب، می‌توان گفت که این فضاهای عمومی، رویت‌پذیری طبقه‌ی عامه را برای پادشاه فراهم آورده و احتمالاً در این فضاها بوده که به تدریج افراد عادی به عنوان سوژه‌های قدرت شناسایی شدند.

نتیجه

هدف از کاربرد "نظام دیدن" و اصطلاحات مترادف دیگری که در این مقاله به آنها اشاره شد، تاکید بر این نکته است که آنچه می‌بینیم بیش از آنچه می‌پنداریم وابسته به زمینه‌ای است که دیدن درون آن رخ می‌دهد. بنابر این در مطالعه‌ی نظام های دیدن آنچه بیش از ارایه‌ی تعریفی برای این اصطلاح اهمیت دارد تبیین روشی است که امکان تحلیل نظام های دیدن از مناظر گوناگون را فراهم سازد. این‌که در یک جامعه‌ی مشخص حق دیدن چگونه میان افراد توزیع شده است، و قواعد دیدن چگونه منافع افراد و طبقات خاصی را تضمین می‌کنند (یا برعکس) می‌تواند مهم‌ترین مؤلفه‌های نظم دیدن در آن جامعه را آشکار سازد. مثلاً، مقایسه‌ی حق دیدن در جوامع سلطنتی گذشته و جوامع دموکراتیک معاصر نشان داده است که بر خلاف جوامع معاصر که افراد تحت پایش مداوم و نظارت دوربین‌ها هستند، در گذشته فردیت افراد عادی موضوع دیدن نبوده و توده ها حتی اگر در نظام دیدن غالب جایگاهی داشتند تماشاچیان منفعل نمایش قدرت بودند. بر اساس مطالعات و پیشینه‌ی تحقیقاتی موجود، غلبه‌ی نظم نمایشی بر نظام دیدن عصر صفوی انکار ناپذیر می‌نماید. بررسی‌ها نشان می‌دهد که این فرضیه با نظریه‌ی فوکو مبنی بر اهمیت نمایش در نظام رویت‌پذیری جوامع سنتی نیز همخوانی دارد. از طرفی، میدان هم به مثابه تصویر و هم به مثابه مکان، نقش قابل توجهی در آشکار ساختن قواعد دیدن در عصر صفوی و بازتولید این نظم دارد. میدان صفوی محل تلاقی نگاه‌هایی است که سازوکار نظام دیدن در این عصر را به جریان می‌اندازند. نه تنها جداسازی افراد بر اساس حق دیدن و دیده شدن، بلکه تنوع موضوعات نمایش و تماشا و محدودیت‌های دیدن در میدان اصفهان قابل تامل است. به هر حال، نمایش‌های عصر صفوی وجوه گوناگونی داشتند و اغلب به حقانیت قدرت و شکوهمندی آن

مربوط می‌شدند. میدان صفوی تصویر مشروعیت سلطنت به واسطه‌ی مذهب و قدرت نظامی است، در عین‌حال تصویری از شکوه و درخشش سلطنت و رونق اقتصادی و رفاه رعایاست. فضای میدان افراد را به عام و خاص تقسیم می‌کند: آنها که در فضای عمومی میدان جای دارند و نگاه تحسین آمیزشان به سمت بالا تاکید مجددی است بر جایگاهشان به عنوان افراد زیردست؛ شاه و درباریان که از جایگاه رفیعشان هم دیده می‌شوند و هم نظارت می‌کنند، جایگاهی که موقعیت الوهی سلطنت در اندیشه‌ی ایرانی را به تماشاگران یادآوری می‌کند. نظام دیدن در عصر صفوی، نمایشگری است و بر مبنای این نظم است که موضوعات، مکان‌ها و جایگاه افراد بر اساس حق دیدن مشخص می‌گردد. تصویرسازی‌های این دوره نیز درون همین نظم شکل می‌گیرند و قواعد آن را بازتولید می‌کنند؛ البته باید در نظر داشت که امکان طرد و تغییر قواعد رویت‌پذیری نیز درون همین نظم نمایشی و به واسطه‌ی همین تصویرسازی‌ها فراهم می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Scoopic Regimes
2. Order of seeing
3. Visiblity/Visuality
4. Ways of seeing

۵. کهوند در فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر گفته است:" یافتن معادل مناسب برای visuality به عنوان یکی از واژگان کلیدی فرهنگ دیداری برای نویسنده اهمیت داشته و هم‌پای مطالعات بیشتر به ترتیب واژه‌های بصریت، دیدوارگی، دید، نگره، و دیدمان انتخاب شدند، به زعم نگارنده دیدمان بهترین و تنها گزینه ممکن نبود اما به لحاظ ساختار و مفهوم از واژگان پیشین مناسب‌تر است" (۱۳۹۸: ۶۳ زیرنویس). در این پژوهش نیز با مشکلاتی از این دست مواجه بودیم و از آنجا که در پیشینه‌ی این پژوهش هم Visuality و هم Visibility نقش اساسی دارند و تمایزگذاری میان آنها در زبان فارسی امر دشوار و خارج از تخصص پژوهشگر است، هر دو واژه به "رویت پذیری" ترجمه شدند.

6. L` Ordre du discours. Paris : Gallimard, 1971; ET: "Discourse on Language," in Social Science Information 10/2 (April 1971) 7-30
7. mots et les Choses. Paris: Gallimard, 1966; ET: The Order of Things New York: Pantheon, 1970.
8. Visual culture
9. Kyle Grayson
10. Jocelyn Mawdsley
11. Scopic regimes and the visual turn in International Relations: Seeing world politics through the drone
12. Antonio Zirión Pé rez
13. Regimes of (In)visibility and Peripheral Vision: Collaboration in Ethnographic Films on the Margins of Mexico City
14. Zachary Smith
15. More than One Way to Measure: Masculinity in the Zurkaneh of Safavid Iran
16. Scopic Regimes of Modernity
17. On Heroes
18. Optical science

فهرست منابع

- آقابزرگ، نرگس و حشمت متدین (تیر۱۳۹۴). خاستگاه نظری میدان نقش جهان. باغ نظر، ۱۲ (۳۳). ۲۳-۴۰.
- برجر، جان (۱۳۹۶). درباره‌ی نگریستن (ترجمه فیروزه مهاجر). چاپ سوم. تهران: نشربان.
- جمالی، محمد کریم یوسف (۱۳۸۷). حیات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شاه اسماعیل اول صفوی. اصفهان: انتشارات دانشگاه آزاد نجف آباد.
- دبور، گی(۱۳۸۲). جامعه‌ی نمایش (ترجمه بهروز صفدری). چاپ چهارم. تهران: نشر آگه.
- دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۷۹) .میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک(ترجمه حسین بشیریه). تهران: نشر نی.
- دلاواله ، پیترو (۱۳۸۴). سفرنامه پیترو دلاواله؛ قسمت مربوط به ایران(ترجمه شجاع الدین شفا). تهران: نشر علمی فرهنگی.
- رویان، سمیرا؛ سامانیان، صمد؛ علیا، مسعود (۱۳۹۵). نسبت رویت‌پذیری با قدرت در اندیشه‌ی فوکو. حکمت و فلسفه. ۱۲(۴۸). ۱۰۴-۸۵.
- سانسون (۱۳۴۶). سفرنامه سانسون: وضع کشور شاهنشاهی ایران در زمان شاه سلیمان صفوی؛ و تحقیق و مطالعه دقیق در باره آداب و اخلاق و حکومت ایران (ترجمه تقی تفضلی). تهران: ابن سینا.
- سیوری، راجر(۱۳۶۳)، ایران عصر صفوی (ترجمه کامبیز عزیزی). چاپ بیست و چهارم. تهران: نشر مرکز.
- کاتب، فاطمه (۱۳۹۶). تصویرشناسی میدان نقش جهان از منظر سفرنامه‌های دوره صفوی. مبانی نظری هنرهای تجسمی. ۲(۲). ۱۱۱-۱۲۱.
- کشاورزافشار، مهدی (۱۳۹۲). نسبت میان تصویر و قدرت در دوره ی قاجاریه متاخر (پایان نامه چاپ نشده دکتری پژوهش هنر). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس. تهران، ایران.
- شاردن، ژان (۱۳۷۴ .(سفرنامه شاردن (متن کامل)، پنج جلد ترجمه اقبال یغمایی، تهران: توس.
- فوکو، میشل (۱۳۸۷). نظم گفتار : درس افتتاحی در کلژ دو فرنس(ترجمه باقر پرهام). تهران: نشر آگاه.
- جملی کاری، جوانی فرانچسکو (۱۳۴۸). سفرنامه کاری (ترجمه عبدالعلی کارنگ و عباس نخجوانی). چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- کهوند، مریم ؛ عادل، شهاب الدین (۱۳۹۰). فرهنگ دیداری و مفهوم دیدن. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. ۴(۸). ۵-۱۸.
- کهوند، مریم؛ حسینی، مهدی (۱۳۹۴). دیدمان و بحران دیداری: خوانشی انتقادی از زندگی روزمره. کیمیای هنر. 15. ۷-۲۰.
- کهوند، مریم. (۱۳۹۹). فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر. تهران: انتشارات یک فکر و دانشگاه هنر.
- نصری، امیر (۱۳۹۳). تئاتریث جسم تصویر و رسانه؛ انسان شناسی تصویر از منظر هانس بلتینگ. کیمیای هنر. سال سوم. شماره ۱۰. ۹۸-۷۹.
- نویدی، داریوش (۱۳۸۶). تغییرات اجتماعی اقتصادی در ایران عهد صفوی (ترجمه هاشم آغاجری). تهران: نی.

- Babaie, Susan et al. (2004). *The Slaves of the Shah*: *New Elites of Safavid Iran*. London & New York: I. B. Tauris.
- Calmard, J. (1996). Shi'i Rituals and Power II. The Consolidation of Safavid Shi'ism: Folklore and Popular Religion, in *Safavid Persia*: *The History and Politics of an Islamic Society*. Charles Melville (ed.). London. 139-90.
- Campbell, D. (2007). Geopolitics and visuality: Sighting the Darfur conflict. *Political geography*, *26*(4), 357-382.
- Chakrabarty, Dipesh. (2000). *Provincializing Europe*: *Postcolonial Thought and Historical*

Difference. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Cook, James W. (September 2008). Seeing the Visual in U. S. History. *The journal of American History*. 95(2). 432–441.
- Coset, Pascal Xavier. (1867). Monuments modernes de la Perse mesuré s, dessiné s et dé crits. Paris: A. Morel.
- Crary J. (1992). *The Techniques of Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Deleuze, Gilles (1988). *Foucault*. London: University of Minnesota press.
- Dovey, Kim. (1999). *Framing Power. Mediating Power in Built Form*. London & New York: Routledge.
- Foster H. (1988). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- Foucault, Michel. (1970). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (*trans. A. M. Sheridan Smith*) 1994. New York: Vintage.
- Foucault, Michel. (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (trans. Alan Sheridan). New York: vintage.
- Giedion, S. (1981). *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura: una aportación al tema de la constancia y el cambio* (Vol. 2). St. Martin's Press.
- Grayson, kyle & Jocelyn Mawdsley. (2019). Scopic regimes and the visual turn in International Relations: Seeing world politics through the drone. Europian Journal of International Relations. Vol. 25. Issue 2. 431-457.
- Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. In Hal Foster (ed.) *Vision and Visuality*. New York: New Press. 3-23.
- Kaempfer, Engelbert. (1940). *Amoenitatum*, vol. 1(trans. W. Hinz). Am Hofe des persischen Grosskonigs (1684-8). 2nd ed. (incomplete). Tubingen and Basel: Leipzig.
- Lisle, D. (2004). Gazing at ground zero: Tourism, voyeurism and spectacle. *Journal for Cultural Research*. 8(1). 3-21.
- Lyotard, Jean-Francois. (1993). *Libidinal Economy* (Trans. Iain Hamilton Grant). Bloomington: Indiana University Press.
- Matthee, R. (1994). Coffee in Safavid Iran: commerce and consumption. *Journal of the Economic and Social History of the Orient/Journal de l'histoire economique et sociale de l'Orient*. 37(1). 1-32.
- Mehan, A. (2016). Public Squares and their Potential for Social Interactions: A Case Study of Historical Public Squares in Tehran. *International Scholarly and Scientific Research & Innovation*. 10(2). 544-549.
- Mirzoeff, N. (2006). On visuality. *Journal of Visual Culture*. *5*(1). 53-79.
- Mirzoeff, N. (2011). The right to look. *Critical Inquiry*. 37(3). 473-496.
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mitchell W.J.T. (2002). Showing Seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. 1(2). 165-181.

- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on visual and verbal representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Newman, A. J. (2006). *Safavid Iran: Rebirth of a Persian Empire*. London: I. B. Tauris.
- Perez, Ontonio Zirion. (2018). Regimes of (In)visibility and Peripheral Vision: Collaboration in Ethnographic Films on the Margins of Mexico City. *Anthrovision Venesea online Journal*. 6(2). https://doi.org/10.4000/anthrovision.3910
- Rajchman, John. (Spring 1988). Foucault s Art of Seeing. *October*. Vol. 44. 88-117.
- Rizvi, Kishwar. (2013). Architecture and Representation of Kingship During the Reign of Safavid Shah Abbas I. In *Every Inch a King: Comparative Studies in Kings and Kingship in Ancient and Medieval World*. Lynette Mitchel and Charles Melville (ed.). Leiden and Boston: Brill. 371-398.
- Rizvi, Kishwar. (June 2012). The Suggestive Portrait of Shah Abbas: Prayer and Likeness in a Safavid Shahnama. *Art Bulletin*. XCIV (2). 226-250.
- Rota, G. (1998). Three little-known Persian sources of the seventeenth century. *Iranian Studies*. 31(2). 159-176.
- Rose, G. (2012). Visual methodologies: An introduction to researching with visual material. London: Sage Publications.
- Smith, Z. T. (2016). More than One Way to Measure: Masculinity in the Zurkaneh of Safavid Iran. *The Hilltop Review*. 8(2). 77-86.
- Salsman, T.R. (2019). Constructing Safavid Iran: Space, Pastoralism, Power, and Identity in Safavid Iran 930- 1077/1524-1666. *The Undergraduate Historical Journal at UC Mereced*. 6(1). 59-82
- Shapiro, Gray. (2003). *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Stevens, Roger. (1974). European Visitors to the Safavid Court. *Iranian studies*. 7(3/4). 421-454.
- Streusand, D. E. (2011). *Islamic gunpowder empires: Ottomans, Safavids, and Mughals*. Boulder: Westview Press.

Received: 2020/01/09
Accepted: 2022/03/07

The Orders of Seeing in the Safavid Era: Considering the Rules of Seeing in Naghsh–e–Jahan Square

Samira Royan, Assistant Professor, Painting , Arts and Architecture Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

WE are Living in the age of Visual explosion, nd its important to develop our skills in seeing. According to critical approach in contemporary humanities, its obvious that seeing is historical. Although the new concerns on Orders of Seeing have been associated with modernity, visual engineering has always been a way of governing societies. What Can be seen in a certain society, at a certain time; places of seeing and the relations between the spectacle and the spectator, Are the revealing points of the characteristics of a scoopic regime in a particular position. Discovering the Orders of seeing in a particular Society is a way pf understanding why societies make images whit particular characteristics, to show and hide what may be seen. So By looking through the outstanding visual culture scholar's opinions on visuality / visibility, I'm trying to suggest some methodological approach for analyzing the order of seeing in a given point. In this approach constructed sites are not just spaces to move in, but they are spaces for controlling inhabitant's behaviors. The main purpose of this study is to discover the most important characteristics of Safavid order of seeing through a profound investigation in the role of the square in premodern Iranian monarchy, by emphasis on Isfahan s Naghsh–e–Jahan square and its public and private sites. Naghsh–e–Jahan is the symbol of Safavid power relations and maintained its function through the years. It is the well known image of Safavid era and Safavid city. The literature review shows that the dominant visual order in premodern kingdoms is based on "Spectacle" and Safavid society is no exception to this rule. In the spectacular order, governments establish the pillars of their power and the foundations of their legitimacy by manipulating the spectacle and performing theatrical rituals, creating an image of monarchy that forces their subjects to surrender. Considering the Naghsh–e –Jahan square as one of the most important places of seeing in the Safavid era, showed that the Shah himself and the religious, military and economic foundations of the Safavid monarchy were the most important things to be seen. By the Way, the right to look in Safavid square is distributed in two dimensions which is in line whit the power relations in Safavid society and reproduce and strengthen Safavid legitimation pillars. These directions are, up to down(person to public), which is the supervision look, and emphasizes the superior position of the king and his courtiers; and down to up (public to private), which is the look of admiration, amazement and submission.

Key words: order of seeing, visibility, visual culture, Safavid era, Spectacle, Naghsh–e–Jahan