

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۲/۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۶/۲۸

مهدی کشاورز افشار<sup>۱</sup>

## عکاسی و افسون‌زدایی از سلطنت

### نقش عکاسی در فروپاشی انگاره قدرت پادشاه در انقلاب مشروطه

#### چکیده

مسئله اصلی این مقاله رابطه تصویر و شناخت است. یک رای مهم این مقاله این است که نقش هنر به ویژه تصویر در ایجاد معرفت و ذهنیت در انسان‌ها و بدل کردن آن‌ها با سوژه‌های خاص اجتماعی را باید جدی گرفت. به طور خاص مقاله این مسئله را در نقش تصویر در انقلاب معرفت‌شناختی عصر مشروطه در ایران پی می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین رخداد‌های سیاسی انقلاب مشروطه شکسته شدن هاله قدرت مطلقه پادشاه در جامعه ایران و مشروط شدن این قدرت بود. فرض مقاله این است که این رخداد بیش و پیش از هرچیز حاصل انقلابی معرفت‌شناختی در جامعه و تغییر در نگرش مردم به جایگاه پادشاه و تصور ذهنی ایشان از مقام و قدرت او بود. در این مقاله تلاش داریم به این سؤال پاسخ دهیم که در فرایند انقلاب مشروطه، عکاسی چه نقشی در گسست تاریخی و معرفت‌شناختی، یعنی تغییر رژیم حقیقت و تغییر ذهنیت انسان ایرانی بر عهده داشت؟ عکاسی چه نقشی در افسون‌زدایی از سلطنت و فروپاشی این حقیقت که پادشاه فردی متمایز و ممتاز از بقیه جامعه است، داشته است؟ برای پاسخ به این مسئله از روش تحقیق تاریخی و از نظریه معرفت‌میشل فوکو به عنوان مبنای نظری تحلیل استفاده شده است. همچنین برای گردآوری داده‌ها از روش کتابخانه‌ای و اسنادی و به طور خاص رجوع به آرشیو متون به جای مانده از دوره قاجار برای فهم محتوای آگاهی جامعه این عصر استفاده شده است. این مقاله در پایان به این نتیجه می‌رسد که عکاسی به دلیل ویژگی‌های واقع‌نما بودن، قابلیت تکثیر و در دسترس بودن نقش مهمی در فروپاشی انگاره قدرت پادشاه در ذهنیت انسان ایرانی در عصر مشروطه بر عهده داشته است. عکاسی با اضمحلال انگاره شاه آرمانی نخستین قدم را در تدوین رژیم حقیقت تجدد و مولفه‌های آن یعنی آزادی و برابری برداشت.

**کلیدواژه‌ها:** تصویر، عکاسی، شناخت، انقلاب مشروطه ایران، انگاره شاه آرمانی

۱. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران

## مقدمه

روزگار انقلاب مشروطه (۱۳۲۲-۱۳۲۷ ق. ۱۲۸۰-۱۲۸۵ ه. ش)، عصر تحولات عظیم، چند جانبه، بدون بازگشت و سرنوشت‌ساز در ابعاد مختلف جامعه ایرانی بود. مرزی میان ایران قدیم و جدید، مشروطه پیش و پیش از آنکه انقلابی سیاسی باشد، انقلابی معرفت‌شناختی بود. در انقلاب مشروطه صحبت صرفاً از تغییر شکل حکومت از پادشاهی مطلقه به پادشاهی مشروطه نیست بلکه صحبت از تغییری گسترده‌تر و بنیادی‌تر در معرفت انسان ایرانی است که تغییر حکومت یکی از پیامدها و یکی از نقاط انتهایی آن است.

یکی از مهم‌ترین رخدادهای سیاسی انقلاب مشروطه شکسته شدن هاله قدرت مطلقه پادشاه در جامعه ایران و مشروط شدن این قدرت بود. این اتفاق بیش از هرچیز حاصل این انقلاب معرفت‌شناختی در جامعه و تغییر در نگرش مردم به جایگاه پادشاه و تصور ذهنی ایشان از مقام و قدرت او بود. انگاره شاه آرمانی و این حقیقت که شاه فردی متمایز و ممتاز نسبت به بقیه افراد جامعه است، در این دوره پیش از عرصه سیاست در ذهن جامعه از هم فروپاشید. به بیان دقیق‌تر جایگاه و سوژه «شاه آرمانی» نخست در ذهن انسان ایرانی فروپاشید و سپس در فضای اجتماعی، قدرت مطلقه‌اش، مشروطه شد. فرایند فروپاشی انگاره پادشاه آرمانی سال‌ها پیش از سال مشروطه و از دوره ناصری آغاز شده بود. ترور ناصرالدین شاه به دست یک رعیت، یکی از نقاط عطف این فرایند بود.

مسئله این مقاله حول نقطه کانونی نقش عکاسی در این رخداد گسست معرفت‌شناختی در عصر مشروطه و فروپاشی انگاره پادشاه آرمانی شکل گرفته است. دعوی مقاله این است که هنر به طور عام و تصویر به طور خاص نقش مهمی در ایجاد ذهنیت انسان‌ها در جامعه و تبدیل کردن آن‌ها به سوژه‌های خاص اجتماعی دارند. فرضیه اساسی پژوهش حاضر، بر اساس این دعوی و مباحث مقدماتی (۱) اهمیت معرفت‌شناختی دیدن و امر دیدنی در جامعه ایران؛ (۲) اهمیت تصویر در ایجاد انگاره پادشاه آرمانی در تاریخ پادشاهی در ایران و (۳) تصاویر به جای مانده از دوره ناصرالدین شاه تا انقلاب مشروطه، این است که تصاویر نقشی مهم در گسست معرفت‌شناختی رخ داده در جامعه ایران داشته‌اند. در این مقاله تلاش داریم به این سؤال پاسخ دهیم که در فرایند انقلاب مشروطه عکاسی چه نقشی در گسست تاریخی و معرفت‌شناختی یعنی تغییر رژیم حقیقت و تغییر ذهنیت انسان ایرانی بر عهده داشت؟ عکاسی چه نقشی در افسون‌زدایی از سلطنت و فروپاشی این حقیقت که پادشاه فردی متمایز و ممتاز از بقیه جامعه است، داشته است؟

## روش تحقیق و چارچوب نظری

در این مقاله از روش تحقیق تاریخی، تحلیلی استفاده شده و برای گردآوری داده‌ها از روش کتابخانه‌ای و اسنادی و رجوع به آرشیو متون عصر قاجار بهره برده شده است. حوزه نظری این مقاله «نظریه شناخت» [۱] و «جامعه‌شناسی معرفت» [۲] یا «معرفت‌شناسی اجتماعی» [۳] به طور کلی و نظریه معرفت‌شناختی میشل فوکو، اندیشمند معاصر فرانسوی، به ویژه مفاهیم «رژیم حقیقت» و «گسست معرفت‌شناختی» [۴] به طور خاص است. در تعریفی ساده رژیم حقیقت برای فوکو چارچوبی معرفت‌شناختی است که هر گونه شناخت درون مرزهای آن امکان‌پذیر می‌شود. این چارچوب امری تاریخی - اجتماعی است یعنی مختص به جامعه‌ای خاص در یک دوره تاریخی خاص است.

از نظر فوکو این چارچوب معرفت‌شناختی از یک دوره تاریخی به دوره دیگر کاملاً تغییر می‌کند. فوکو از این رخداد با عنوان "گسست معرفت‌شناختی" یاد می‌کند. پس از گسست معرفت‌شناختی، حقایق اجتماعی اعتبار خود را از دست می‌دهند. مهم‌ترین پیش‌فرض‌های نظری این نوشتار بر اساس این چارچوب نظری عبارتند از: ۱) تصویر در تشکیل رژیم حقیقت در جامعه دخالت دارد. ۲) انقلاب مشروطه نوعی گسست معرفت‌شناختی و فروپاشی رژیم حقیقت پیشین در جامعه ایران است.

دومین حوزه نظری که در این تحقیق مبنا قرار می‌گیرد حوزه فرهنگ بصری [۶] است. فرهنگ بصری حوزه مطالعاتی تقریباً جدیدی است که بر مقوله «دیدن» تاکید می‌کند. این حوزه مطالعاتی، امروزه اهمیت و جایگاه دیدن را در فرایند شناخت انسان نشان داده است. «این رویکرد، چرخش موضع در دیدگاه پیشین ما نسبت به نگاه و مقوله دیدن است. از آنجا که حس باصره در ادراک و تجربه واقعیت به‌عنوان بی‌واسطه‌ترین حس وارد عمل می‌شود؛ در تمامی فرهنگ‌ها همواره دیدن را مترادف با ادراک بی‌واسطه تلقی نموده‌اند» (Mirzoeff, 1992). استارکن و کارت رایث در اثر معروف‌شان *کارکردهای نگاه: درآمدی بر فرهنگ دیداری*، در این باره می‌نویسند: «حس شنوایی و حس لامسه ابزارهای مهم تجربه و ارتباط هستند اما ارزش‌ها، عقاید و باورهای ما به‌گونه‌ای فزاینده به‌واسطه فرم‌های دیداری که در زندگی روزمره با آن مواجه می‌شویم شکل می‌گیرند» (Sturken & Cartwright, 2001:1). ران برنت نیز در کتاب *تصاویر چگونه می‌اندیشند* در باب رابطه ماهیت آگاهی بشر و فهم و دریافت تصاویر بحث می‌کند. (Burnet, 2004). مهم‌ترین پیش‌فرضی که از این نظریه برای این مقاله استخراج می‌شود این است که دیدن یکی از راه‌های شکل‌گیری معرفت و شناخت در جامعه است. نظریه "تکثیر مکانیکی اثر هنری" والتر بنیامین دیگر وجه چارچوب نظری این پژوهش را در بخشی از مقاله تشکیل می‌دهد.

### تصویر، دیدن و شناخت در فرهنگ بصری ایران

«پروردگارا فردا که پنج‌شنبه بیست‌وهفتم است از خانه خارج شوم خوب است؟ استخاره خوب بیاید و الا فلا یا دلیل المُنَحَّرِین.

پاسخ: ... غره و یا دویم ماه پس از استخاره، به باغ شاه و از آنجا به شمیران، اردوی همایونی را امر به حرکت فرمایند. لزوم هم ندارد وقت حرکت رسمانه باشد. بنده خود عکس حرکت ایمپراطور روس را دیدم در لباس قزاقی، سواره، با تیپ قزاق انداخته‌اند. با وضع مملکت و تجربه، احتیاط لازم است. بلکه به عقیده بنده همیشه اردویی باشند از قزاق و سواره کشیکخانه و یک فوج سرباز در اطراف سلطنت آباد و صاحبقرانیه ملتزم رکاب مبارک باشند. عقل اهل ایران در چشمشان است. هیمنه و هیبت سلطنت از انظار رفته است. باید عود داد...» (وحید نیا، ۱۳۴۵: ۷۰-۷۹).

نوشتار بالا متن پرسش و پاسخ محمدعلی شاه قاجار در قالب استخاره درباره حرکت به باغ شاه و شیخ ابوطالب زنجانی بود در اوج کشاکش محمدعلی شاه با مشروطه‌خواهان. پاسخ شیخ ابوطالب به محمدعلی شاه در هنگامه انقلاب مشروطه، نکات بسیار مهم و قابل تاملی در فهم رابطه «دیدن و معرفت» و «دیدن و قدرت» در جامعه ایران در بر دارد. پاسخی که دیدن، معرفت و قدرت را در یک رابطه مهم قرار داده و با توجه به شرایط تاریخی بر اهمیت این روابط تاکید کرده است. با توجه به اینکه در مقدمات استدلال شیخ سخنی از یک تصویر رفته است و او پیشنهاد خود به شاه را بر اساس عکسی که از امپراتور روس دیده است، مستدل کرده است و با توجه به ذات

دیداری تصویر و رابطه مستقیم تصویر و دیدن، پاسخ شیخ ابوطالب زنجانی و محتوای نظری آن و همچنین تاریخ بیان آن - یعنی یکی از اوج‌های انقلاب مشروطه - نقطه بسیار مناسبی برای آغاز بحث در باب مسئله این مقاله است.

### دیدن و دانستن: معرفت دیداری در فرهنگ ایرانی

نخستین نکته مهمی که در پاسخ شیخ ابوطالب به چشم می‌خورد استفاده از ضرب‌المثل مشهور «عقل مردم در چشمشان است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۱۰۷)، به عنوان برهانی برای تنظیم راهکارش به شاه در این لحظه مهم تاریخی است. مهم بودن لحظه تاریخی اهمیت ضرب‌المثل را نشان می‌دهد. ضرب‌المثلی که بر نحوه شکل‌گیری عقلانیت انسان ایرانی اشاره دارد و محتوایش این است که عقلانیت انسان ایرانی از طریق چشم صورت می‌گیرد و امری دیداری است.

این ضرب‌المثل مهم پارسی، امروزه با مفهوم ظاهرینی مردم تفسیر می‌شود اما در نظریه معرفت ایرانی از رابطه مهم شناخت و معرفت با دیدن سخن می‌گوید. نوعی معرفت‌شناسی دیداری. دیدن چه به عنوان مشاهده عملی با چشم سر و چه بر اساس نظرورزی ذهنی و درونی، از دیرباز نقش ویژه‌ای در شناخت‌شناسی ایرانی بر عهده داشته است. در فرهنگ ایرانی، دیدار، بیش از هر حس دیگری در شکل‌گیری شناخت اهمیت داشته است. این نکته را در بسیاری از ضرب‌المثل‌ها، اشعار و متون مختلف ادبی، تاریخی، سیاسی و ... می‌توان مشاهده کرد که ذکر تمامی آن‌ها از حوصله این مقال خارج است.

فردوسی در نخستین ابیات *شاهنامه* بیتی دارد که به روشنی رابطه عقلانیت و دیدن را در فرهنگ ایرانی آشکار می‌کند: «خرد گر سخن برگزیند همی همان را گزیند که ببیند همی» (فردوسی، ۱۳۸۱: ۳) با کنار هم قرار دادن این بیت فردوسی و ضرب‌المثل‌های «عقل مردم در چشمشان است» و «از دل برود هر آن که از دیده برفت» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۲۹-۱۳۰) می‌توان نظام معرفت‌شناسی و نحوه شکل‌گیری عقلانیت، باورها و اعتقادات مردم و تشکیل سوژه ایرانی را در فرهنگ ایران بازسازی کرد. خرد و عقلانیت تنها آن چیزی را برمی‌گزیند و به شناخت آن نایل می‌آید که پیش‌تر دیده شده است. ارزشها، عقاید و باورهای انسان ایرانی به روش‌های قدرتمندی توسط فرم‌های دیداری که در زندگی روزمره با آن‌ها مواجه می‌شویم شکل می‌گیرند. به عبارت دقیق‌تر در تحلیل جامعه‌شناسی معرفت ایرانی باید گفت دیدن نقش مهمی در شکل‌گیری عقلانیت انسان ایرانی دارد. با توجه به ذات دیداری تصویر و با توجه به اهمیت دیدن در شکل‌گیری شناخت و عقلانیت انسان ایرانی، می‌توان در این نقطه، نخستین پیش‌فرض تحقیق را به درجه‌ای از اثبات نزدیک کرد و تصویر را در حوزه دانش و دانستن در جامعه ایران قرار داد. در ابیاتی از نظامی گنجوی درباره نقش تصویر در ایجاد دانش می‌خوانیم:

الا ای خردمند با فکر و رای  
به تصویر شاهان نگه‌کن به هوش  
کشیدند صورت به احجار و کوه  
نماندند و این نقش از ایشان بماند  
در استخر یک راست معبر گرای  
زفرزنگی پند ایشان نیوش  
که پندی بود سوی دانش‌پژوه  
خنک آنکه این نقش از پیش خواند  
(نظامی، ۱۳۷۰)

دومین نکته مهم و قابل تامل در پاسخ شیخ ابوطالب به محمدعلی شاه ترسیم وضعیت دوران بر اساس ضرب‌المثل و اهمیت دیدن در شکل‌گیری عقلانیت انسان ایرانی است. او در ترسیم اوضاع نگفته است مردم به سلطنت عقیده ندارند، او گفته است «هیمنه و هیبت سلطنت از انظار رفته است» و بار دیگر بر اهمیت دیدن، این بار در رابطه با قدرت تاکید کرده است. این جمله با توجه به بیت فردوسی مبنی بر رابطه خرد و دیدن به این معنا است که خرد انسان ایرانی در این لحظه تاریخی قدرت سلطنت را نمی‌بیند، بنابراین آن را نمی‌پذیرد.

این جمله شیخ نیز همچون جمله پیشین از دل یک آرایش گفتمانی از گزاره‌های سیاسی و تاریخی بیرون آمده است. در کتیبه نقش رستم داریوش هخامنشی، در کنار تصویری از او که بر فراز تختی ایستاده است که مردمانش بر دوش دارند، می‌خوانیم: «آیا هرگز تو می‌اندیشی این مردمانی که داریوش شاه داشت چه تعداد بودند؟ این پیکرها را که تخت را می‌برند ببین، آن‌گاه آنها را خواهی شناخت...» (لوکوک، ۱۳۸۹: ۲۶۱-۲۷۰). گره زدن «دانستن» و معلوم شدن میزان قدرت شاه به «نگاه‌کردن» به تصویر شاه در این سنگ‌نگاره از یک‌سو بر اهمیت دیدن و نوع خاصی از دانستن تأکید دارد و از سوی دیگر تصویر را به دقت در ساحت رابطه طبقاتی میان شاه و رعایا و در مقامی معرفت‌شناختی قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد رابطه دیداری قدرت امر بسیار مهمی در اندیشه سیاسی ایرانی است.

نخستین جملات سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک، که مهم‌ترین گزاره‌های گفتمان شاهی فره‌مند ایرانی در دوران اسلامی را می‌توان در آن یافت، بر اهمیت این رابطه تاکید دارند: «ایزد تعالی در هر عصری و روزگاری یکی را از میان خلق برگزیند و او را به هنرهای پادشاهانه و ستوده آراسته گرداند و مصالح جهان و آرام‌بندگان را بدو بازبندد و در فساد و آشوب و فتنه را بدو بسته گرداند و هیبت و حشمت او اندر دلها و چشم خلایق بگستراند...» (طوسی، ۲۵۳۵: ۱۱). در این گزاره نیز چشم و دل در رابطه با هم و در ارتباط با نحوه رابطه سیاسی-اجتماعی دو سوژه اصلی در نمودار قدرت شهریاری ایرانی یعنی شاه و رعایا، قرار داده شده‌اند.

در تحلیل محتوای این جمله باید گفت در فرهنگ بصری ایرانی سوژه‌شدگی انسان به شکل رعیت، تحمیل رعیت‌بودگی به انسان، یعنی نفوذ این هویت در ذهن و دل او از طریق دیدن هیبت و حشمت شاه برگزیده خداوند صورت می‌گیرد. چرا که طبق گزاره‌های سنت، دل، بخوانید عقل انسان ایرانی، تنها آنچه که می‌بیند را طلب می‌کند. «همه مهری ز نادیدن بکاهد اگر دیده نبیند دل نخواهد.» (ویس و رامین، به نقل از: دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۰). انسان ایرانی با دیدن هیبت و حشمت شاه فره‌مند به رعیت‌بودگی خود پی می‌برد و با جان و دل انقیاد در برابر شاه را می‌پذیرد، یعنی به سوژه رعیت بدل می‌شود. بنابراین دیدن امر مهمی برای نمودار قدرت شهریاری ایرانی به شمار می‌آید چرا که این قدرت از طریق فرم‌های دیداری فعلیت می‌یابد و سوژه‌های منقاد را تأسیس می‌کند.

بنابراین باید گفت پذیرفتن رعیت‌بودگی در برابر شاه از سوی انسان ایرانی تا حدود زیادی بواسطه تعیین مرزهای عقلانیت او از طریق فرم‌های دیداری صورت می‌گیرد. فعلیت یافتن نمودار قدرت شهریاری ایرانی و تأسیس سوژه منقاد از طریق دیدن رخ می‌داد.

به سوژه شاه تبدیل شدن یک انسان و از مقام شاهی سقوط کردن او نیز در این نمودار قدرت به فرم‌های دیداری وابسته است. شیخ ابوطالب به احتمال فراوان سرنوشت جمشید را در تاریخ کامل ابن اثیر خوانده بود که چنین نگران از نظر رفتن سلطنت از منظر چشم مردم بود:

«او {جمشید} در ژرفای گمراهی فرو رفت و کسی پاسخ او را نیارست دادن. جایگاه او در دید مردمان فرو ریخت و پایگاه او در نزد ایشان فرو پاشید.» (ابن اثیر، ۱۳۷۴: ۶۹).

با کنار هم قرار دادن این گزاره‌ها و رجوع به تاریخ می‌توان دلیل نگرانی شیخ را در مورد سلطنت فهمید. مسئله در این دوره مهم‌تر از سقوط یک پادشاه است. شیخ نمی‌گوید هیبت و هیمنه محمدعلی‌شاه از انظار رفته، می‌گوید هیبت و هیمنه سلطنت از انظار رفته است. بنا بر ضرب‌المثل «از دل برود هر آنچه از دیده برفت»، بیت «خرد گر سخن برگزیند همی همان را گزیند که بیند همی» و ضرب‌المثل «عقل مردم در چشمشان است»، دلیل نگرانی شیخ آشکار می‌شود. هیبت و هیمنه سلطنت، سخن یا به عبارت بهتر گفتمانی یا به عبارت دقیق‌تر نوع عقلانیتی بود که در آن دوره از دید جامعه خارج شده بود و لاجرم خرد و عقل و دل انسان ایرانی دیگر آن را بر نمی‌گزید. برای فهم این وضعیت لازم است وضعیت پیشین سلطنت را بررسی کنیم.

### اصل تمایز: شکل‌گیری انگاره شاه آرمانی و ایجاد نابرابری و تبعیت

مسعودی مورخ مسلمان سده سوم ه.ق. در کتاب *مروج الذهب* روایتی اسطوره‌ای از شکل‌گیری سامان اجتماعی شهریار ایرانی، به دست می‌دهد. او می‌نویسد مردم خود به کیومرث رجوع کردند و به او گفتند: «تو برتر و شایسته‌تر و بزرگتر ما و باقیمانده پدرانمانی و در روزگار کسی همسنگ تو نیست کار ما را بدست گیر و سرور ما باش که مطیع و فرمانبردار تویم» (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۱۶-۲۱۵). جمال‌الدین ابن‌نباته ادیب و شاعر قرن هشتم ه.ق. در کتاب *سرح العیون فی شرح رساله ابن زیدون* در این باره می‌نویسد: «در باور ایرانیان در زمان کیومرث ستم و بیداد نبوده است؛ بعدها پدید آمده است و آنگاه بود که به همین منظور، حاکمان زمان نزد فرزند کیومرث {یعنی فارس} رفتند و او را بر خود برتری داده و نظارت بر امور مردم را بر عهده او گذاشتند. او هم پس از عهد و پیمان گرفتن از آن‌ها، تاج بر سر نهاد. بنابراین او نخستین کسی است که به منظور تشخیص‌اش از سایرین تاج بر سر نهاد.» (به نقل از پشبادی، ۱۳۹۴: ۵۹)

این دو متن روایت‌هایی هستند از نقطه شروع تقسیم‌بندی پیکره جامعه ایرانی به دو بخش، دو نقش، دو سوژه و دو حریم اجتماعی شاه و رعایا. آنچه اتفاق افتاده تدوین رژیمی از حقیقت، تشکیل سوژه‌های اجتماعی، جدا شدن سوژه‌های اجتماعی از یکدیگر، تقسیم‌بندی جامعه، مشخص شدن وظایف و توزیع مکان‌ها است. این روایت بر اصل بسیار مهمی در نظام شهریار ایرانی اشاره کرده است. اصلی که در این مقاله آن را «اصل تمایز» می‌نامیم و عبارت است از ایجاد تمایز میان شاه و رعایا، اصلی که شاه را از بقیه مردم ممتاز می‌نمود.

در شکل‌گیری سامان اجتماعی پادشاهی بر اساس نمودار قدرت شهریار ایرانی، مجموعه‌ای از دستگاه‌های گفتمانی و غیرگفتمانی در اتصال با هم قرار گرفتند و دست‌اندرکار تولید رژیم حقیقتی شدند که از آن با عنوان «رژیم حقیقت ایرانی» یاد می‌کنیم. مهم‌ترین کارکرد رژیم حقیقت ایرانی تأسیس دو سوژه اجتماعی شاه آرمانی و رعیت و ایجاد تمایز تام و مطلق میان این دو بود. این امر که جهان طبقه‌بندی شده است و هرکس در یک طبقه جای دارد [۷]، شاه فردی ممتاز از بقیه است و... در این رژیم حقیقت به اموری حقیقی و بدیهی تبدیل شدند. بر اساس این رژیم حقیقت، شاه برگزیده خداوند، شخصی فرا انسانی دانسته و از دیگر افراد جامعه متمایز و ممتاز می‌شد.

در واقع «اصل تمایز» مهم‌ترین رویه نمودار قدرت شهریار ایرانی و رژیم حقیقت ایرانی است.

بود. اصلی که شاه را از بقیه مردم ممتاز می‌نمود و از این طریق، از یک سو اطاعت‌پذیری را در ذهن و عقل مردم جای می‌داد، وجود شاه را ضروری جلوه می‌داد و اطاعت از شاه را ضروری می‌نمود. اصل تمایز دو استراتژی اصلی نمودار قدرت شهریاری ایرانی یعنی رابطه خدایگان و بنده میان شاه و رعایا و فضای نابرابر و سلسله مراتبی جامعه را تأمین می‌کرد. بر اساس این اصل «شاه از همه دیگر مردمان متمایز و جداست و این همه دیگران، رعایای او هستند و در رعیت بودن، نسبت به هم یکسان» (قاضی مرادی، ۱۳۸۹: ۳۶). «پادشاهان در هیچ چیز با سایر مردم شباهت ندارند» (جاحظ، ۱۳۸۶: ۷۹). تمایز میان شاه و رعایا، تام و مطلق است.

## تصویر و تمایز

تصاویر شاهانه از دوره هخامنشیان تا دوره قاجاریان، در به‌وجود آوردن این رژیم حقیقت، فره‌مند کردن شاه، تأسیس هاله قدسیت شاه به عنوان امری حقیقی و تمایز میان دو سوژه شاه آرمانی و رعیت و در نهایت در بندگی رعایا نسبت به شاه و ایجاد فضای نابرابر اجتماعی نقش مهمی داشتند. سنگ‌نگاره‌ها، نقاشی‌ها، دیوارنگاره‌ها و ... در اتصال با دیگر عناصر گفتمانی و غیرگفتمانی مانند ادبیات، تاریخ، شعر، متون سیاسی، مراسم درباری، ساز و برگ‌های سلطنتی، دربار، کاخ، معماری و ... رژیمی از حقیقت را تشکیل داده و به سوژه شاه فره‌مند آرمانی ممتاز از بقیه مردم شکل دادند و زمینه شکل‌گیری رعیت اطاعت‌پذیر را به‌واسطه ساختن شخصیت فرابشری، متمایز و ممتاز شاه، به‌وجود آوردند، تمایز میان شاه و رعیت را عمیق‌تر کرده و رعیت‌بودگی مردم را تثبیت‌کردند.

ترسیم تک پیکره‌های شاه و یا نشان دادن شاه در میان شاهزادگان در مقام نهاد مرکزی قدرت با قواعد فرم شناختی‌ای همچون استفاده از ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با قرار دادن تصویر شاه در مرکز به گونه‌ای که بزرگتر از دیگران به نظر آید، و استفاده از نیروهای بصری و چینش فیگورها به نحوی که چشم به مرکز تصویر یعنی شخص شاه متوجه شود و همچنین فدا کردن شبیه‌سازی و واقع‌نگاری به نفع نشان دادن زیبایی، شکوه و جلال بازسازی شده برای پادشاه از مهم‌ترین ویژگی‌های شکلی الگوی تصویرپردازی شاهانه بود.

این‌گونه تصاویر با استفاده از تمهیدات بصری مانند بزرگ‌تر، بلندتر، با بدنی ورزیده‌تر و چهره‌ای زیباتر تصویر کردن شاه نسبت به سایر افراد، در مرکز قراردادن پیکره شاه، بی‌عیب و نقص نشان دادن شاه از لحاظ جسم و صورت، شکوهمند و زیباتر نشان دادن شاه از آنچه که واقعاً هست، پر ابهت و شکوه نشان دادن شاه و همچنین با استفاده از نمادپردازی‌های دینی و سیاسی برای مثال تصویر کردن شاه زیر نماد فروهر، ایجاد هاله گرد سر، یا نشان دادن شاه در حال دیهیم‌ستانی از اهورامزدا، استفاده از ابزار و اثاثیه سلطنتی و همچنین نشان دادن شاه در حالی که اعمال شاهانه انجام می‌دهد برای مثال شاه در حال نبرد و پیروزی، شاه در حال شکار، شاه که شیری را از پای درآورده است، شاه بر تخت یا شاه در بزم و ... در تصویر کردن یک چهره آرمانی و ممتاز از شاه، تأسیس فره ایزدی و تبدیل یک انسان عادی به یک شاه آرمانی و آفریدن آنچه وجود نداشت و تبدیل کردن آن به امر حقیقی و بدیهی، نقشی اساسی داشتند. به این ترتیب تصاویر شاهانه در فره‌مند کردن چهره شاهانه نقشی مهم داشتند.

با توجه به اهمیت دیدن در فرهنگ بصری جامعه ایرانی که پیش‌تر از آن سخن گفتیم، می‌توان نقش مهمی برای این تصاویر در شکل‌دهی به نوعی عقلانیت در ذهن انسان ایرانی که شاه را فردی

فراپشوری در نظر گیرد، قائل شد. نخستین کارکرد این تصاویر برای ساخت چنین حقیقت و چنین ذهنیتی، این بود که بدن بیولوژیک یک شخص را به بدنی شاهانه، پرشکوه و آرمانی بدل می‌کردند و به این ترتیب نخستین قدم در استقرار روابط قدرت شهریاری ایرانی را با ایجاد تمایز میان شاه و مردم برمی‌داشتند. «در رژیم سلطنتی فره‌مند اطراف شخصیت شاه همیشه هاله‌ای هست که او را از بقیه مردم جدا می‌کند. شاه در ابتدای به حکومت رسیدن فقط دارای بدن مادی است، فردی که احتمالاً نیازهایش مانند بقیه مردم است. اما به تدریج به کمک شبکه پیچیده‌ای از مناسبات اجتماعی، شاه و مردم بر هم تأثیر می‌گذارند و بدن دوم شاه را می‌آفرینند.» (اخوت، ۱۳۸۸: ۲۹-۲۸). این تصاویر شاه را به موجودی تبدیل می‌کردند که از بدنی مثالی، قدسی، اساطیری یا الوهی و چهره‌ای فره‌مند برخوردار است. کسی که چهره‌اش، بدن‌اش، وابستگی‌ها و نیازهایش مانند سایر مردم نیست.

به این ترتیب این تصاویر نوع خاصی از رؤیت‌پذیری ایجاد می‌کردند که کارکرد اصلی آن شکل دادن به دانشی درباره شاه بود. دانشی که همواره خطی عمیق بین شاه و سایر انسان‌ها ایجاد می‌کرد و شاه را به سوژه‌ای فره‌مند، ممتاز و متمایز تبدیل می‌کرد. تصاویر، شاهان را در سمت خدایی و مالک‌الرقابی برای مردم ایران رؤیت‌پذیر می‌کردند. این گونه تصویرپردازی از دوره هخامنشی تا دوره قاجار تداوم داشت. «شاهان قاجار همچنین از احساسات باستانی ایرانیان استفاده می‌کردند. نقالی را تشویق می‌کردند و حتی سلطنت را ادامه دودمان اسطوره‌ای کیانی خواندند.... شاهان قاجار فرمان دادند که تمثال‌های عظیمی از ایشان بر دروازه کوهها- و برخی درست در کنار سنگ‌نگاره‌های باستانی- کنده شود و به این شیوه نیز در واقع از پادشاهان هخامنشی و ساسانی تقلید می‌کردند.» (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۴۷-۴۶).

برای انجام این کارکرد یعنی ایجاد تمایز، تصویرپردازی شاهانه باید بر اساس قواعد خاصی صورت می‌گرفت. شاه در هر شکل و شمایل، در هر حالت و وضعیتی به شاه آرمانی در ذهن انسان ایرانی بدل نمی‌شد. فقره‌ای تاریخی نشان می‌دهد که چگونه فتحعلی شاه در نحوه تصویر شدنش دقت می‌کرده است. موریس دو کوتز بوئه از همراهان سفیر کبیر روسیه در سفر به ایران در عهد فتحعلی شاه در خاطراتش می‌نویسد فتحعلی شاه از نقاش سفارت خانه روسیه می‌خواهد که تصاویری از او نقاشی کند. او نقاشی‌هایی که خود نقاش کشیده است را نپذیرفته و از نقاش می‌خواهد او را در حالیکه بر تخت نشسته است نقاشی کند. (دو کوتز بوئه، ۱۳۶۵: ۲۹۰). از این فقره چنین می‌توان فهمید که تصویرپردازی از شاه باید طبق قواعد ویژه‌ای صورت می‌گرفت. شاه بر تخت یکی از الگوهای مهم تصویرپردازی شاهانه بود.

### مدیریت رویت‌پذیری شاه آرمانی از طریق تصاویر

در جامعه شهریاری ایرانی مردم بیشتر از طریق این تصاویر با شاهان روبرو می‌شدند و کمتر بدن بیولوژیک و چهره معمولی و واقعی انسانی شاه را می‌دیدند. تصاویر آرمانی که بر سنگ‌نگاره‌ها، سکه‌ها و دیوارنگاره‌ها و... نقش می‌شدند، رژیم حقیقت درباره شاه را شکل می‌دادند، بدن آرمانی شاه و چهره فره‌مند و نورانی او را می‌ساختند و از این طریق ذهنیت مردم درباره شاه به عنوان فردی فرا انسانی ممتاز و متمایز از بقیه را برمی‌ساختند. این «مدیریت رویت‌پذیری» بود. «مدیریت رویت‌پذیری یک هنر سیاسی کهن است» (Thompson, 1995: 135).

اساساً طبق گزاره‌های گفتمان شاهی آرمانی، خود شاه نباید زیاد در انظار عمومی ظاهر می‌شد



چرا که مردم بدن واقعی شاه را می‌دیدند و هیبت و شوکت او از میان می‌رفت. «در جوامع باستانی فرمانروایان یا به ندرت در برابر چشم افراد جامعه ظاهر می‌شدند، یا به هیچ وجه دیده نمی‌شدند.» (Thompson, 1995: 135). میزان دیده شدن شاه در جامعه امری به دقت حساب شده و تنظیم شده بود و اساساً همه آنچه به پادشاه و فعالیت‌های روزمره او مربوط می‌شد خارج از قلمرو نظارت مردم قرار داشت. اندرزنامه‌های ایرانی به شاهان تأکید کرده‌اند که کمتر در برابر چشمان جامعه ظاهر شوند. حکیم ادريس بن حسام‌الدین بدلیسی (درگذشته به تاریخ ۹۲۶ ه.ق.) در کتاب *قانون شاهنشاهی* اعتقاد دارد که پادشاه باید خود را در برابر چشم مردم زیاد ظاهر نکند و زیاد دیده شدن پادشاه حرمت و شوکت او را در جامعه از میان می‌برد (بدلیسی، ۱۳۸۷: ۷۴).

شاه به این دلیل باید در برابر انظار کمتر ظاهر شود تا بدن بیولوژیک شاه و همسانی او با مردم در پرده باقی بماند. این کرداری تقسیم‌کننده و تمایزبخش از نمودار قدرت شهریاری ایرانی بود که شاه را در پرده نگاه می‌داشت و تصاویر و گزاره‌هایی درباره او را در جامعه رؤیت‌پذیر می‌کرد. تصویر محل رؤیت‌پذیری بدنی آرمانی و چهره‌ای فره‌مند از شاه بود و نه بدن انسانی شاه. هرگونه تماس بدنی و دیداری زیر دستان با شاه ناممکن بود. اتین دولا بوئی اندیشمند فرانسوی (۱۵۳۰-۱۵۶۳ م.) در رساله مهمی با عنوان *سیاست اطاعت: رساله‌ای در باب بردگی اختیاری* می‌نویسد: «پادشاهان آشوری و ماد، تا آنجا که می‌توانستند کمتر در برابر انظار عموم ظاهر می‌شدند برای اینکه مبادا عوام‌الناس به تمایز بین شاهان و خودشان شک کنند و از این رهگذر به تخیل مردم برای تصور آن چیزی که نمی‌توانستند با چشم ببینند، میدان می‌دادند. به این ترتیب جمع‌کثیری از مردم که برای مدت‌های مدید تحت انقیاد این شاهان زیسته بودند، از آنجا که شاه خود را ندیده بودند، یا اگر دیده بودند جرئت بیان آن را نداشتند، به‌وسیله این راز تصور می‌کردند پادشاه فردی متمایز از بقیه و دارای صفاتی خارق‌العاده است و از این طریق به نوع سوژه‌گی خود یعنی سوژه منقاد شاه، عادت کرده و به سادگی و مشتاقانه مطیع و منقاد شاه می‌شدند» (Boetie, 1975: 67).

بنابراین شاهان همیشه در پرده قرار می‌گرفتند. در دیدارهای حضوری، پادشاه همواره در پرده می‌نشست. مسعودی در *مروج‌الذهب* می‌نویسد که پادشاهان ایرانی در دیدارهای عمومی همواره پشت پرده ای می‌نشستند. (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۱). افضل‌الدین ابوحامد احمد در این باره می‌نویسد: «[شاه] باید که جمال خویش بسیار بر لشکر و رعیت جلوه نکند چه این معنی سبب قلت هیبت او شود و گفته‌اند: دلیرتر کسی بر شیر آن کس باشد که او را زیادت بیند بار...» (ابو حامد احمد بن حامد کرمانی، ۱۳۵۶: ۱۱۸).

اما اگر قرار بود شاه از سوی مردم دیده شود، طبق قواعد، باید در چارچوب ضوابطی صورت می‌گرفت تا هیبت شاه حفظ شود. بدلیسی در این مورد می‌گوید: پادشاه باید «... در برابر مردمان هیأت و آیین پادشاهانه خود را متجلی گرداند...» (بدلیسی، ۱۳۸۷: ۷۵). در *قابوس‌نامه* آمده است: «... و عزیزدیدار باش تا بر چشم رعیت و لشگر خوار نگردی» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۸: ۱۶۷).

بنابراین با پنهان کردن بدن بیولوژیک شاه و نشان دادن بدن آرمانی شاه از طریق تصاویر شاه به شاه آرمانی و الوهی در ذهن انسان ایرانی تبدیل شده و نخستین خط تمایز میان سوژه‌های اجتماعی ترسیم می‌شد. این تصاویر، تصویری واحد در ذهن انسان ایجاد می‌کردند: شاه مثل بقیه مردم نیست بلکه متمایز و ممتاز از آنان است. این یک تصور، ذهنیت، دانش یا رژیم حقیقت بود که دستگاه‌های دانش/قدرت تصویر نقش مهمی در شکل‌دهی به آن داشتند. «بازی‌ها، مضحک‌ها، نمایش‌های شکوهمند، گلادیاتورها، جانوران و درندگان عجیب و غریب، مدال‌ها، تصاویر،

و افیون‌های دیگر از این دست در دنیای باستان، دامی بودند برای به اسارت کشیدن مردم... توده‌های مردم از طریق این امور که در برابر چشم‌شان قرار می‌گرفت می‌آموختند که فرمانبردار و مطیع باشند» (Boetie, 1975: 65). این مدیریت رؤیت‌پذیری هیبت و جلال پادشاهی را تضمین می‌نمود، چشم جامعه را خیره می‌کرد و عقل انسان را حیران می‌نمود و شاه را ممتاز می‌کرد به طوری که انسان خود به خود به اطاعت شاه گردن می‌نهاد.

سنگ‌نگاره‌ها، نقاشی‌ها، نگاره‌ها و ... در اتصال با گزاره‌های گفتمان شاهی آرمانی، بر اساس مناسبات نیروی نمودار قدرت شهریاری ایرانی، برای هزاران سال این بدن آرمانی و الوهی را برای شاه ساختند و حفظ کردند و به این ترتیب تمایزی جدی میان شاه و رعایا ایجاد کردند.

### انحصار تصویر

دومین خط تمایز بخشی حاصل از این تصاویر، انحصاری بودن آن‌ها برای شاه و محروم بودن بقیه افراد جامعه به ویژه رعایا از تصویر بود. تصاویر از دوره هخامنشی تا قاجار نظام نوری بودند که فقط سوژه پادشاه آرمانی را برمی‌ساختند و در جامعه رؤیت‌پذیر می‌کردند. تصویر در قالب سنگ‌نگاره، نگارگری، نقاشی و ... مکان اختصاصی رؤیت‌پذیری شاه بود. فوکو در این باره در *مراقبت و تنبیه عقیده دارد*: «جوامع دنیای باستان و جوامع رژیم کهن، جوامعی مبتنی بر نمایش با شکوه بودند: اعمال قدرت با نمایش عمومی توان و برتری حکمران مرتبط بود. این نظام قدرتی بود که افرادی معدود برای بسیار کسان رؤیت‌پذیر بودند و رؤیت‌پذیری این گروه اندک به عنوان اعمال قدرت بر بسیار کسان به کار می‌رفت.» (Thompson, 1995: 132)

تصویر یکی از مکان‌های طبقه‌بندی شده نظام سلسله مراتبی، نابرابر و لایه‌لایه جامعه ایرانی بود. بر اساس این نظم سلسله مراتبی، تنها سوژه اجتماعی پادشاه می‌توانست و صلاحیت داشت زیر نظام نور تصویر قرار گیرد و در تصویر رؤیت‌پذیر شود. تصویر جزء آن اموری بود که رعایا حق ورود به آن را نداشتند.

تصویر شدن و تصویر نشدن و چگونه تصویر شدن و در کجا تصویر شدن، کردارهای تمایزبخش، طبقه‌بندی‌کننده، پایگان‌بخش و تنظیم‌کننده سوژه‌ها در نمودار قدرت پادشاهی از طریق تصویر بود. به این ترتیب تصاویر در ایجاد یکی از اصول مهم رژیم حقیقت‌اندیشه ایرانی‌شهری که ما آن را «اصل تمایز» می‌نامیم، دخالتی تأثیرگذار داشتند. تصاویر در شکل‌دهی به سوژه اصلی نمودار قدرت شهریاری ایرانی، یعنی شاه فرهمند ایزدی و متمایز کردن او از دیگر مردم، و ایجاد تبعیت و بندگی مردم نسبت به او نقشی مهم بر عهده داشتند.

### عکاسی و افسون‌زدایی از سلطنت

عکاسی اصل تمایز را در جامعه ایران از بین برد. باز گردیم به جمله شیخ ابوطالب زنجانی در باب خوار شدن سلطنت در چشم مردم. یکی از مهم‌ترین امور زمینه‌ساز خوار شدن سلطنت در چشم مردم در این دوره، تکنولوژی جدید عکاسی بود. عکاسی در اواخر دوره محمد شاه قاجار وارد ایران شد و نخستین عکس در سال ۱۲۶۰ ه.ق. از شاه و درباریان گرفته شد (استاین، ۱۳۶۸: ۵). اما در دوره ناصری بود که به دلیل علاقه فراوان شاه به این فن جدید، رواج یافت. ناصرالدین‌شاه وقتی عکاسی را در ایران متداول می‌کرد هیچگاه به فکرش نمی‌رسید که همین امر یکی از پایه‌های انقلابی معرفتی را پی خواهد ریخت که برای همیشه پادشاهی مطلقه را کنار خواهد گذاشت. عکاسی

نخستین لگدی بود که ناصرالدین شاه با پای خود به خفتگان از عالم بی‌خبر ایران زد . ناصرالدین شاه مشتاقانه تعداد فراوانی عکس از خود و دربار در حالت‌های مختلف تولید کرد. بیشتر این عکس‌ها را تک‌چهره‌ها یا عکس‌های جمعی تشکیل می‌دهد که ناصرالدین شاه از خود و زنان حرمسرا در حالات گوناگون و گاه بسیار خصوصی تهیه نموده است. «سال‌های دهه هشتاد (۱۲۸۰ق/۱۸۶۳م) اوج فعالیت‌های عکاسی اوست که سعی کرده تمام جنبه‌های عکاسی را نیز تجربه کند. گرفتن عکس‌های سلف‌پرتره، مناظر و بناهای کاخ سلطنتی، زنان حرمسرا، چهره برخی اشخاص و رجال درباری، موضوع‌های ساده و روزمره در دربار، و کوشش در فراگیری و نوشتن طرز ساختن داروهای عکاسی و عمل به آن‌ها در همین دوران با جدیت دنبال می‌شده است.» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۲۶).

عکاسی در این دوران به سبب ویژگی‌های خود یعنی واقع‌نما بودن در ترسیم چهره واقعی و ناتوانی در ایجاد زیبایی‌های جسمی و صورتی، خنثی بودن نسبت به مقام سیاسی-اجتماعی افراد در ثبت چهره آن‌ها، به این معنا که عکس‌ها نمی‌توانند یکی را بزرگ‌تر از بقیه افراد به تصویر بکشند، ویژگی تکثیرشوندگی آن، ارزان بودن نسبت به هنرهای تصویری دیگر مانند نقاشی و سنگ‌نگاره و به این ترتیب دسترس‌پذیر بودن آن و تکنولوژیک بودن و انسانی نبودن فرایند تصویربرداری در آن، مدیریت و نظام رؤیت‌پذیری و قواعد دیده شدن شاه در نمودار قدرت شهریاری ایرانی و رژیم حقیقت‌ایران‌شهری را در هم ریخت و اصل تمایز را نابود کرد.

این درهم ریختگی به چند صورت شکل گرفت. نخست این‌که عکس‌ها بدن و چهره واقعی شاه را نشان می‌دادند و نه بدن مثالین و آرمانی و چهره فره‌مند و نورانی شاه را. بدنی که می‌توانست بد ریخت و ضعیف باشد و چهره‌ای که می‌توانست زیبا نباشد. دوم اینکه در نحوه دیده شدن شاه اخلاص ایجاد کردند، شاه در حالت‌های ناشاهانه دیده می‌شد، لمیده در کنار زنان، در حال قلیان کشیدن، در کنار ملیجک نشسته و... سوم اینکه تعداد بالای این عکس‌ها میزان دیده شدن شاه در جامعه را نیز تغییر داد. به این نکات باید دسترس‌پذیری رعایا به این نوع جدید از تصویر را نیز افزود. امری که انحصار تصویر را از دست مقام شاه خارج کرد. عکاسی قواعد دیده شدن شاه در جامعه را به هم می‌ریخت.

### واقع‌نمایی عکاسی و اضمحلال بدن آرمانی و چهره فره‌مند شاه

نخستین کارکرد این عکس‌ها به تصویر کشیدن بدن و چهره انسانی و معمولی شاه برای نخستین بار در تاریخ بود. در عکس‌های ناصرالدین شاه چیزی از شکوه و هیبت شاهانه باقی نمانده است. در برخی از تصاویر نمی‌توانیم شاه را از بقیه حاضران در تصویر تشخیص دهیم. عکاسی نمی‌تواند شاه را بزرگتر از بقیه تصویر کند چون شاه واقعاً این‌گونه نیست. در برخی از عکس‌ها شاه در مرکز تصویر نیست و فرد دیگری در مرکز تصویر قرار گرفته و شاه به حاشیه رفته است. برخی عکس‌ها شاه را در حالت‌هایی نشان می‌دهند که یک انسان عادی در آن حالت‌ها قرار می‌گیرد، لمیده، در حال قلیان کشیدن و... اصلاً یکی از عکس‌ها نشان می‌دهد چهره شاه برای فره‌مند شدن در روبرو شدن با مردم، آرایش و تنظیم می‌شود (تصاویر ۱ تا ۳). شاه آرمانی کاملاً از هم پاشیده است. این عکس‌ها تصاویری از بدن آرمانی و چهره فره‌مند ناصرالدین شاه نیستند بلکه بدن و چهره معمولی «ناصرالدین» را نشان می‌دهند. شخصی مانند بقیه مردم، در حالت‌های مختلف، کاملاً عادی و عاری از شکوه. در این نقطه از تاریخ، شاهی که بر اساس برآیندی از نمودار

نیروها در جامعه شکل گرفته بود، اکنون در معرض نیروهای جدیدی واقع شده و تحت فشار قرار می‌گیرد. «از وقتی که عکس ظهور یافته به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده، دورنمایی و شبیه‌کشی و ... همه از عکس تأهل یافت و تکمیل پذیرفت» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۴: ۱۲۶-۱۲۵). عکاسی "چشم‌شه‌شناس" [۸] نبود و شاه را همان‌گونه می‌نگریست که هر انسان دیگر را. این چشم فرقی میان شاه و افراد عادی قائل نبود. مشکوه‌الملک در رساله عکسیه حشریه (۱۳۰۷ ه.ق.) که رساله‌ای تخصصی درباره عکاسی است، با مقایسه ثبت تصاویر بر شیشه عکاسی و رفتن ارواح به جهان برزخ، این ویژگی یکسان بودن بدن انسان‌ها در عکس را توضیح می‌دهد:

«... همین که شیشه را بیرون می‌آورند و در روشنائی چراغ ملاحظه می‌کنند؛ ابدأ اثری ظاهر نیست... حال برای بروز آن، محک و امتحان لازم دارد تا کشف اعمال بشود از حیوان و انسان، از زن و یا مرد، پیر یا جوان، غنی و فقیر، سیاه و سفید. اشخاصی که مکلف به تکالیف امور دینی و دنیوی بوده‌اند، رجوع به عالم برزخشان پس از اذهاق [=آزهاق؛ نیستی] روح یکسان‌اند. چنین نیست غنی یا فقیر علامت مخصوصی داشته باشند...؛ به ظاهر همه را به یک حالت می‌برند تا به مکانی که تمیز خوب و بد داده شود. چنانچه شیشه را از شاسی بیرون آورده و اجزاء مخصوص را به‌کار می‌برند؛ مرّه واحده تمام جزئیات و کلیات ظاهر و هویدا می‌گردد.» (مشکوه الملک، ۱۳۹۱: ۴۸۸-۴۸۶).

اکنون شاه با بدن و چهره واقعی‌اش در برابر دیدگان جامعه قرار می‌گرفت. ناصرالدین شاه از این ویژگی عکاسی غافل بود و خود را در حالت‌های مختلف به تصویر می‌کشید. حالت‌هایی که مطابق با صفات شاه آرمانی ایرانی نبود. مشکوه‌الملک درباره این موضوع تذکر می‌دهد:

«... و همچنین طالب عکسی که می‌داند عکاس یا نقاش در مقابل است و تمام اعضاء و جوارش را به‌عینه ناقل، چه قدر ساعی و مجد و راعی و مستعد است که خود را موقر و خوش حرکت قرار بدهد و مؤدب بنشیند و قصدش بر آنست که تحصیل نگاتیف خوب و به‌طور مرغوب انجام گیرد. برای آن‌که هر کس مشاهده کند، نگوید بدگل و بدریخت است. چشمش دریده یا لبانش آویخته و همتش را مصروف می‌دارد به این‌که هیکل و اندامش به وضع خوبی در انظار به عرصه شهود جلوه‌گر گردد و ناظران و هم‌چشمان بر او نهندند و سخریه و استهزا و ملامت نکنند... و دستگاه عکاسی قدرت و توانائیش همیشه درکار است؛ چگونه... صورت قبیحه خود را از پرده ظلمانی این دستگاه جلوه دهیم.» (مشکوه الملک، ۱۳۹۱: ۴۸۱-۴۸۰).



تصویر ۲. ناصرالدین شاه قاجار، منبع: امانت، ۱۳۸۵: ۲۷۴.



تصویر ۱. ناصرالدین شاه قاجار در کنار همراهان اش در شکار، منبع: آرشیو موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران



تصویر ۳. ناصرالدین شاه قاجار در حال آرایش شدن، منبع: آرشیو موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران

عکاسی همچون اشعه نوری بود که اموری را در برابر چشم مردم قرار می‌داد که پیش‌تر قابل دیدن نبود. مهم‌ترین امری که به واسطه نور عکاسی در جامعه رؤیت‌پذیر شد، پادشاه در شکل و شمایل انسانی خود بود نه در شکل برساخته‌ای گفتمانی از شاه فره‌مند آرمانی که پیش از آن در سنگ‌نگاره‌ها یا نقاشی‌ها دیده می‌شد. یک شاه عیاش یا شاه مریض. دوربین عکاسی نسبت به مقام سلطنت خنثی بود و نمی‌توانست همچون سنگ‌نگاره یا نقاشی تصویری آرمانی از شاه و دربار ارائه دهد. مثلاً شاه را بزرگتر از بقیه افراد تصویر کند یا هاله‌ای از تقدس گرد سر او قرار دهد. عکس شاه را در همان وضع انسانی‌اش نشان می‌داد. همین مهم شاه را از گزاره‌های گفتمان شاهی آرمانی جدا کرد و او را به انسانی معمولی و بدتر از آن انسانی عیاش و انسانی ضعیف تبدیل کرد. عکاسی هیبت شاه را از میان برد. این در حالی است که اندیشه ایرانشهری تاکید داشت: «هیبت او {سلطان} چنان باید که چون رعیت او را از دور ببینند نیارند برخاستن» (غزالی، ۱۳۶۷: ۱۳۱). ویژگی‌های عکاسی فرق میان شاه و انسان‌های عادی را از بین برد. سوژه شاه آرمانی از هم پاشید. مردم این انسان معمولی را دیدند که در نهایت بر علیه‌اش شورش کردند و این بار دیگر او را خسرو صاحب‌قران ننامیدند بلکه در ماجرای قیام تنباکو فحش دادند و: «... اسم شاه را به اسم شاه باجی و شاه باجی سبیلو مخاطب ساختند، بنای هرزه‌گویی گذاشتند به صداهای خیلی بلند و صاف و صریح...» (زنجانی، ۱۳۶۵: ۱۰۰). عکاسی تمثال شاه آرمانی را مضمحل کرد و سبب‌ساز خوار شدن سلطنت در چشم مردم شد.

این انسان معمولی و بدتر از آن ضعیف و مریض در عکس‌های مظفرالدین شاه به گونه‌ای پررنگ‌تر دیده می‌شد. مظفرالدین شاه فردی بیمار و ضعیف بود و عکس‌ها به خوبی این چهره و بدن ضعیف و بیمار و عاری از شکوه شاهانه را در برابر دید عموم قرار دادند. (تصویر ۴).

اگر ناصرالدین شاه در برخی از عکس‌ها در معدود مواردی همچون لباس شاهانه، اندام متناسب‌تر و چهره زیباتر چیزی از شکوه شاهانه را حفظ کرده بود، عکس‌های مظفرالدین شاه به کلی این شکوه را از دست داده بود. این عکس‌ها دیگر نشانی از سنگ‌نگاره‌های هخامنشی یا پیکرنگاری درباری عصر فتحعلی شاه قاجار نداشتند. شاه بیمار، صفت مناسب‌تری برای عکس‌های مظفرالدین شاه است تا خاقان کشورستان، سلطان بن سلطان، پادشاه قبله عالم و ... این صفت‌ها دیگر وانموده‌ای بیش نبود. «... و عجم هر آن کسی را که بر وی عیبی بودی یا نقصانی اندر اندام او بودی او را ملکت ندادی» (طبری، ۱۳۸۰: ۶۱۶-۶۱۵).

عکاسی به این ترتیب با نشان دادن بدن و چهره واقعی و انسانی شاه، فره او را زایل کرد و



تصویر ۴. مظفردالدین شاه بیمار در حالیکه توان ایستادن هم ندارد، منبع: آرشیو مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران

مهم‌ترین نشان شاه آرمانی را از چهره او زدود: «فرّه ایزدی بدان که شانزده چیز است: خرد و دانش و تیزهوشی و دریافت هر چیزی و صورت تمام و...» (غزالی، ۱۳۶۸: ۱۲۸-۱۲۷). با عکاسی شاه دیگر در برابر انظار جامعه «صورت تمام» نداشت. فرّه به عنوان نوری که چهره شاه را فرا گرفته و او را به عنوان شخصی فرا انسانی از بقیه مردم ممتاز می‌کرد با عکاسی رو به خاموشی نهاد: «... و آن فرّه‌ای است الهی و نوری ربانی که از اشعه عالم غیب فیضان کند و فروغی است که از لویح انوار ایزدی لمعان زند و در سینه ملوک مقام سازد و از سینه بر جبین سرایت کند تا به قوت فیض آن بر عالمیان مهتر شوند و به مدد تابش آن بر جهانیان غلبه گیرند...» (اسحاق بن ابراهیم بن ابوالرشید ۱۳۶۸: ۹۹-۴۷). با خاموشی این فرّه در دوره مشروطه، شاه آرمانی و فرّه‌مند دیگر یک «وانموده» بود. در ماه ذی‌القعدة

۱۳۲۳ ه.ق. (دی ۱۲۸۴ ش. / دسامبر ۱۹۰۵ م.)، در هنگامه تحصن علمای تهران در حرم حضرت عبدالعظیم در اعتراض به اوضاع بد دوران، که به هجرت صغری معروف شد، اعلانی با عنوان «ندای فرشته بشری» در شهر تهران منتشر می‌شود که به قول محمد مهدی شریف کاشانی، از مهم‌ترین وقایع‌نگاران مشروطه، در مردم اثر می‌کند. این اعلان خطاب به مظفردالدین شاه و نقدی جدی از اوضاع زمانه است. این اعلان، مظفردالدین شاه را با عنوان «ای پادشاه بی‌خبر» خطاب داده و در بخشی از آن به او گفته است: «... و خود را پیوسته به سِمتِ خدایی و مالک‌الرقابی به مردم ایران... وانمود کردید...» (شریف کاشانی، ۱۳۶۲: ۴۲).

### عکاسی و رؤیت‌پذیری اعمال شاهانه

«روز چهارشنبه هشتم شهر ذی‌القعدة ۱۳۰۲ ه.ق.: ... امروز به واسطه خستگی که داشتیم از منزل حرکت به جایی نکردیم. ناهار خوردیم، همه پیشخدمت‌ها بودند. ... ملیجک هنوز زانویش درد می‌کند، می‌لنگد. میرزا حسینیعلی عکاس آمد، چند شیشه عکس ما را انداخت. عصر هم قرق شد. چهار شیشه عکس زن‌ها را من انداختم، الحمدلله امروز به راحتی و خوشی گذشت.» (ناصرالدین شاه قاجار، ۱۳۷۸: ۲۰۷). این بخشی از خاطرات ناصرالدین شاه بود. خاطراتی که سرشار از خوشگذرانی، شکار، سفر، بازی و... است.

دومین کار مهمی که عکس‌ها انجام دادند، رؤیت‌پذیر کردن وضعیت دربار و رفتارهای شاهانه شاه بود. «از دیگر نکاتی که حمایت شاهانه از عکاسی به ارمغان آورد، گسترش بینش عمومی نسبت به زندگانی اشراف و درباریان بود» (طهماسب پور، ۱۳۸۱: ۵۹). رفتارهایی عاری از آنچه یک پادشاه آرمانی ایرانی، آنگونه که خردنامه‌ها و اندرزنامه‌ها و سیاست‌نامه‌ها تأکید داشتند، باید داشته باشد. با وجود این‌که متون اندرزنامه‌ای، به شاهان بارها توصیه کرده بودند تا آن‌جا که می‌توانند در برابر چشم مردم کمتر ظاهر شوند، و اخلاق پادشاهان با دیگران فرق دارد «باید دانست که اخلاق پادشاهان با دیگران فرق دارد و در هیچ چیز با سایر مردم شباهت ندارند» (جاحظ، ۱۳۸۶: ۷۹)، ناصرالدین شاه هیجان زده، تعداد زیادی عکس از خود، از کارهایش،

رفتارهایش، از دربار و وضعیت دربار، از ملیجک و حتی از زنان‌اش و بدتر از همه از عیاشی‌های خود گرفت. (شهری، ۱۳۶۹: ۱۵۴-۱۵۳). رفتارهایی که نه فقط شبیه یک فرد عادی بلکه گاهی پست‌تر و دون پایه‌تر نیز بود. به واسطه عکس‌ها و خاصیت تکثیرپذیری‌شان رفتارهای شاه جم جاه و دربار کیوان شکوه عالم‌پناه، در برابر دید عموم جامعه قرار گرفتند. این عکس‌ها حقیقت دربار کیوان شکوه را مضمحل کردند و به بی‌اعتباری دستگاه سلطنت افزودند.

اساساً ناصرالدین شاه فردی خوش‌گذران و بی‌توجه به امور مملکت بود. خاطرات او سرشار است از بی‌میلی به امور اداره مملکت و علاقه‌مندی به زنان، شکار، سفر، مضحکه، معاشرت با افراد دون پایه، و... خان ملک ساسانی در این باره می‌نویسد: «ناصرالدین شاه در عالم فکر و عمل روز به روز در تنزل بوده و به جای کوشش در اداره مملکت به شکار و شهوت‌رانی، ملیجک بازی پرداخته و رشته امور مملکت از هم گسیخته، دربار سلطنت فاسد، بیگانگان در کار توسعه نفوذ و تحصیل امتیازات و تعرض به منافع ملی مملکت بودند.» (ساسانی، ۱۳۴۶: ۳۰۷).

یکی از مهم‌ترین نمونه‌های رفتار غیرعقلانی و دور از شأن ناصرالدین شاه توجه او به ملیجک که به او لقب عزیزالسلطان داده بود و بازی کردن با او و حضور او در دیدارهای مهم سیاسی بود. جرج ناتانیل کرزن در سفرنامه‌اش به ایران در سال ۱۳۰۶ ه.ق. (۱۲۶۷ ش. / ۱۸۸۹ م.)، درباره مراسم بارعام ناصرالدین شاه در کاخ گلستان می‌نویسد: «... کمی در سمت راست از قسمت میانه این صف نایب‌السلطنه، سومین فرزند شاه که فرمانده کل قوا بود در سر صف درازی از سرکرده‌های قشون قرار داشت... بعد از او باز در لباس افسران ارشد و با شمشیر کوچک پسر محبوب خردسال همایونی بود که بعد از سفر تابستان گذشته پادشاه به اروپا قیافه‌اش در همه جا شناخت.» (کرزن، ۱۳۸۷: ۴۳۰-۴۲۹).

تمام متون خاطرات درباریان دوره ناصری از رفتارهای دور از شأن شاه با ملیجک یاد کرده‌اند. یکی از این صحنه‌های غیرشاهانه دربار که هر روز برپا می‌شد را می‌توان از زبان خاطرات خود ناصرالدین شاه شنید: «روز دوشنبه ۲۳ شوال، ۱۳۰۲ ه.ق.:: حالا که نیم ساعت از شب رفته است، من روی صندلی نشسته‌ام، ملیجک جلوی من خوابیده است. امین اقدس نشسته است. حاجی سرور نشسته، کاغذ آورده است. آغا سید اسمعیل ایستاده است، سیاهه انعام سربازها را آورده است. حالا ملیجک خودش برخاست، گفت بنویس ملیجک، ورجه و ورجه می‌کند، او، او، او.» (ناصرالدین شاه قاجار، ۱۳۷۸: ۴۰۴). این توصیف صحنه‌ای از وضعیت دربار قبله عالم بود که در عکس‌ها هم گنجانده می‌شدند. اعتمادالسلطنه در خاطرات روز ۱۶ شوال ۱۳۰۴ ه.ق. می‌نویسد: «... خلاصه امروز عکس شاه را انداختند. درحالی‌که من و دو سه نفر از خواص که من جمله ملاجکه بودند در اطراف صندلی همایون نشسته بودیم.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۷: ۵۰۶).

عکس‌های شکار شاهانه ناصری نیز نشانی از سنت تصویری دیرپای تصویرگری صحنه شکارگاه نداشت. ملیجک عنصر همیشه حاضر این تصاویر بود. «شنبه ۲۷ ربیع‌الثانی ۱۲۹۹ ه.ق.:: صبح چون شاه شهر می‌آمدند من صبح زودتر رفتم. شاه تشریف آوردند. تماشای اطاق موزه که زینت داده‌اند تشریف آوردند. صورت شکارگاه‌ها که به دیوار نصب شده غالباً شاه است و ملیجک و مردک پسر سید ابوالقاسم که برادرزن ملیجک است.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۷: ۱۵۵). (تصویر ۵ و ۶). لرد کرزن با اشاره به عکس شاه و ملیجک، این اطاق را خنده‌آور توصیف می‌کند: «... چند اطاق یک اندازه هست که چندان قابل توجه نیست و نمایشگاه اضداد مبالغه‌آمیز و غالباً خنده‌آور بعضی اقلام اروپایی و شرقی است. تصاویری که از مجلات مصور انگلستان کنده‌اند بر دیوار در کنار

عکس‌های شاه و پسرک محبوبش عزیزالسلطان و در ردیف نقاشی‌های بی‌مقداری از سرزمین ایتالیا بر دیوار دیده می‌شود.» (کرزن، ۱۳۸۷: ۴۲۷).



تصویر ۶ ناصرالدین شاه و ملیجک در شکار، منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان



تصویر ۵. ناصرالدین شاه و ملیجک، منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان

جالب است که ناصرالدین شاه وقتی می‌خواست مطابق نظام رؤیت‌پذیری کهن نمودار قدرت شهریاری ایرانی، سنگ‌نگاره‌ای از خود بسازد نیز ملیجک را در کنار خود قرار می‌داد. اعتمادالسلطنه در تاریخ پنجشنبه ۲۲ رمضان ۱۲۹۸ ه.ق. می‌نویسد:

« امروز شاه سوار شدند و به شکار رفتند. ... حکیم طلوزان آمد منزل من. حکایت می‌کرد که عصر دیدن امین‌السلطان رفته بودم، شاه رسیدند که از سواری مراجعت می‌فرمودند. به حاجی ابوالحسن معمار فرمودند در تخته سنگی که مشرف به امارت است از طرف مشرق صورت پادشاه را سواره بسازد و صورت امین‌السلطان. چون حکیم طلوزان هم بوده است صورت او را هم فرمودند بسازد و صورت ملیجک. مقصود از صورت امین‌السلطان و حکیم طلوزان، [بهانه‌ای برای ساختن صورت] ملیجک بود. فی‌الواقع این‌ها به طفیل او [ملیجک] صورتشان ساخته خواهد شد. انشاءالله بعد از اتمام این صورت با اشخاصی که در این سنگ شهرستانک نقاری شده با اشخاصی که در تنگه واش فیروزکوه در زمان فتحعلی شاه نقش کرده‌اند تناسب خواهم داد که از این تناسب وضع آن وقت دولت ایران با حالا معلوم خواهد شد، و بالله توفیق.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۷: ۱۰۳).

در واقع این مقایسه میان تصاویر ناصرالدین شاه و شاهان پیشین را جامعه نیز انجام می‌داد. در این تاریخ جای ملازمان با شکوه شاه در تصاویر شاهانه را افرادی مثل ملیجک گرفته‌اند. در حالیکه قواعد شاهنشاهی می‌گوید: « باید که پیوسته بیست دست سلاح خاص همه مرصع و غیر آن ساخته باشند و در خزانه نهاده تا به هر جشنی و یا به هر وقتی که رسولان رسند از اطراف جهان بیست غلام با جامه‌های نیکو آن سلاح بردارند و گرد تخت بایستند ...» (طوسی، ۱۲۶: ۲۵۳۵). علاوه بر نوع مقایسه‌ای که اعتمادالسلطنه بر اساس افراد ملازم شاه، انجام داده است باید توجه داشت که عکاسی آن دوره توانایی نشان دادن شاه در حال شکار آن‌گونه که تصاویر فتحعلی شاه نشان می‌دهند را نداشت. بنابراین ما ناصرالدین شاه را همیشه پس از شکار می‌بینیم. در حالیکه شکار مرده و در برابر اوست. با عکاسی، صحنه شکار رؤیت‌ناپذیر شده است. بنابراین یکی از توانایی‌های شاه آرمانی، یعنی شاه به عنوان شکارگر خوب در عکاسی رؤیت‌ناپذیر شده است. (تصویر ۷)





تصویر ۷. ناصرالدین شاه در شکار، منبع: مرکز اسناد انقلاب اسلامی، www.irde.ir

چیزی که از این مقایسه‌ها حاصل می‌شود این است که سوژه شاه فرّمند، واجب‌الاطاعه از میان رفته است. این همان وضعیتی است که امین‌الدوله در فقره‌ای از خاطرات خود ترسیم می‌کند:

«همچنین روزی عزیزالسلطان به غرور معشوقیت، براتی به حضور شاه آورد و برای یکی از بستگان خود التماس انعامی کرد، شاه در امضای برات وی مضایقت و اکراه نمود و الحاح عزیزالسلطان نجات نپذیرفت. به تعرض و قهر از حضور شاه رفت به اشارت همایونی از پی او رفتند. یار جفا دیده و پیوند بریده را باز آوردند. نص حدیث و عین عبارتی که شاهنشاه ایران در تلطیف و تطیب خاطر عزیزالسلطان فرمود این است که بلاتحریف عبره للقراء درج می‌کنیم: «عزیز جان... خودت می‌دانی پول نمی‌دهند والا من از تو هیچ مضایقه ندارم. برات را بده صحنه بگذارم و ببین که آخر برای صاحبش مایه سرگردانی می‌شود.» کار دولت بر این نسق می‌گذشت و شاه تألمات روحانی خود را به تعلقات خاطر و عیش و عشق ظاهر مرهم می‌نهاد، مکمینی یا حمیرا می‌فرمود، با دخترهای باغبان‌باشی سرگرم داشت و به حفظ صحت اهتمام بلیغ می‌کرد و می‌خواست از احوال مملکت که حضرتش را افسرده و دلتنگ می‌کند هیچ نشنود و روزگار ایران را نداند. از این تغافل پادشاهی و غرور صدارت و اقتدار بستگان امین‌السلطان و سکوت یأس‌آمیز دیگران، صورت مملکت هم مختل شد و در چشم خلق، دولت و سلطنت یکباره خوار آمد، بطوری‌که مردم سوخته و بازاری و رعاع‌الناس نام پادشاه را به زشتی یاد می‌کردند و بی‌هراس پاس ادب نمی‌داشتند...» (امین‌الدوله، ۱۳۷۰: ۱۸۳).

یکی نوع دیگر از عکس‌ها که ناصرالدین شاه تولید کرد عکس‌هایی از زنان حرمخانه‌اش بود. (تصویر ۸). او از زنانش در حالت‌های مختلف عکس می‌گرفت. میرزا قهرمان امیر لشکر در روزنامه خاطرات خود مربوط به سال ۱۳۰۷ می‌نویسد: «دیروز که در جشن شیرینی‌خوران آقای عزیزالسلطان در اندرون بودم، اعلیحضرت همایونی چند مشت پول در میان زن‌ها ریختند. آن‌ها که روی هم می‌ریختند برای پول، در آن حالت قبله عالم عکس آن‌ها را می‌انداخت.» (امین لشکر، ۱۳۷۸: ۲۹۱). این صحنه صرفاً نمونه‌ای از این نوع عکس‌ها را توضیح می‌دهد. این عکس‌ها به بیرون از دربار درز می‌کرد. اعتمادالسلطنه در این باره در خاطرات‌اش ذیل تاریخ چهارشنبه ۲۳ ذی‌الحجه ۱۲۹۸ ه.ق. می‌نویسد:

«...بعد در سر شام روزنامه عرض شد. مچول خان پسر آقا خان امین‌الصحه هم بود. چون اتفاقی گذشت اول لازم است که شرح حال او را بنویسم، بعد تفصیل را قلمی دارم... در بدو دولت پادشاه این جوان [مچول خان] به وجود آمد که حالا باید از سی سال متجاوز داشته باشد... این پسر هم [مچول خان] چون پسر دده بوده و [به] اندرون راه داشته است کم‌کم طرف‌التفات شاه شده است. تا رشدی کرد [و] غلام بچه شد. از معلومات این طفل در غلام بچگی این بود که اخبار از اندرون به بیرون و از بیرون به اندرون می‌برد... از



تصویر ۸ ناصرالدین شاه و هفت تن از زنان حرمسرا در جاجرود «در جاجرود انداخته شد، سنه ۸۶ ثیلان ثیل، ربیع الثانی» سال ۱۲۸۶ ه. ق. منبع: آلبوم خانه کاخ گلستان

این قبیل کارها زیاد کرده بود. قدری که سن او زیاد شد نزدیک بود که از اندرون رانده شود. تدبیری مادرش به خاطر رسید و آن وقت شاه عکاسی می فرمود و غالباً عکس حرمخانه و زنهای مردم که به حرمخانه سلطنتی می رفتند بر می داشت، غافل از معاف بودن. این پسر خودی را که با جعفرقلی خان که الحال رئیس مدرسه است و آن وقت شأنی نداشت آشنا کرد. چاپ کردن عکس را از [او] آموخت. یک دو سالی کارش این بود که شاه عکس می انداخت و او چاپ می کرد. این محرمیت اسباب اعتباری به جهت او شد. می گویند بعضی از عکسها را هم به دیگران می داد.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۷: ۱۲۹).

در این عکسها ناصرالدین شاه در حالت‌هایی غیر از آنچه از یک شاه آرمانی انتظار می رود دیده می شد. در واقع عکاسی به شهرت حرکات قبیحه سلطنت کمک می کرد. برای مثال تاج السلطنه دختر ناصرالدین شاه و خواهر مظفرالدین شاه در مورد عکسی از حرکات قبیحه

مظفرالدین شاه در خاطرات خود می نویسد: «من بچه بودم می شنیدیم که مادرم قصه می کرد از قول یکی از خانم‌های دیگر برای یک نفر مهمانی که خیلی محترم بود، از عکسی که امیرنظام بزرگ در تبریز از همین شاه انداخته و برای پدرم فرستاده بود. .... و آن عکس بوده است که در موقع مجامعت برادرم با مادیان به هزار زحمت او داده بود برداشته بودند» (تاج السلطنه، ۱۳۶۱: ۷۲-۷۱). عکسها در ثبت و شهرت این حرکات دخالت داشتند و سبب از میان رفتن هیبت پادشاه می شدند. مشکوه الممالک، این ویژگی یا به قول او قدرت عکاسی را با ثبت اعمال انسان توسط فرشتگان الهی مامور این کار مقایسه کرده و می نویسد:

«فی الحقیقه این مسئله نزد ارباب دانش و اصحاب بینش محل حیرتی ظاهر و مقام عبرتی باهر است؛ فَأَعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ.» چنانچه دوربین عکاسی ضبط جزئیات و کلیات را کرده، ثابت و برقرار می دارد؛ همچنین اعمال انسان را مأمورین عدالت و قدرتش... بدون کسر و نقصان ثبت و ضبط می نماید، به طوری که در دفتر محاسبات خلود و دوام تا عرض اکبر محو و ابتر نخواهد شد. مثلاً هرگاه شخص بی اطلاع عکاس به حرکات رذیله و اعمال شنیعه مرتکب بوده باشد و عکاس عکس آن اطوار ناهنجار را بردار و در صفحه برگرداند و در مجلسی که فرد فاعل عمل و جمعی از اعزّه و دانشمندان و زهاد و صالحان به علاوه هم‌چشمان و هم‌قطاران از دوست و دشمن که هریک به وضعی موقّر حاضرند، صورت آن حرکات را ظاهر سازد و آن جمع کثیر مشاهده نمایند؛ این‌گونه حرکات و سکنات را به حالت مغشوش از قبیل شرب و زنا و لواطه و اعمال نامشروع و افعال ناهنجار به همان هیات که در خلوت بوده، آیا بر آن شخص چه قدر دشوار و به چه اندازه ناگوار است و چگونه اسباب تضییع آبرو و توهین قدر او می شود؟ چه قدر عقلا و همسران هدف تخفیف و سرزنش و توبیخش می نمایند؟ به علاوه هرچه در آن مجلس معذرت جوید و همی گوید که من نبودم، مسموع نیفتد؛ چرا که شمایل کاملاً ثابت می دارد...» (مشکوه الملک، ۱۳۹۱: ۴۸۰-۴۷۹).

میرزا علی خان امین الدوله، از مقامات عصر ناصری و صدراعظم دوره مظفری، در خاطرات سیاسی اش در آسیب شناسی دوره ناصری، در فقره عیاشی ناصرالدین شاه، بی توجهی اش به امور مملکت و روابط اش با ملیجک و دختران باغبان باشی، در باب خوار و بی ارزش شدن نظام

سلطنت در چشم مردم به دلیل این اعمال شاه، به همین وضعیت از دیده رفتن سلطنت اشاره کرده و چنین نوشته بود:

«... و می‌خواست {ناصرالدین‌شاه} از احوال مملکت که حضرتش را افسرده و دلتنگ می‌کند هیچ نشنود و روزگار ایران را نداند. از این تغافل پادشاهی و غرور صدارت و اقتدار بستگان امین‌السلطان و سکوت یأس‌آمیز دیگران، صورت مملکت هم مختل شد و در چشم خلق، دولت و سلطنت یکباره خوار آمد، بطوری‌که مردم سوقه و بازاری و رعاع‌الناس نام پادشاه را به زشتی یاد می‌کردند...» (امین‌الدوله، ۱۳۷۰: ۱۸۲).

محمد مهدی شریف کاشانی نیز درباره وضعیت از انظار خارج شدن هیبت و هیمنه سلطنت در دوره حکومت مظفرالدین‌شاه در واقعات اتفاقیه در روزگار پس از مذمت اعمال قبیحه مظفرالدین‌شاه می‌نویسد: «... در خلوت سلطنتی، غیر از شهوترانی و اعمال وقیح و رکیک رفتاری ظاهر نیست... به واسطه شهرت این حرکات، رعب سلطان از نظرها رفته، به هیچ‌وجه خوفی در کار نیست.» (شریف کاشانی، ۱۳۶۲: ۱۹).

این در حالی بود که بر طبق قواعد پادشاهی، شاه توسط رعایا هیچ گاه در حال شکست خوردن، در حال مستی، امور مرتبط با زندگی یک انسان عادی مثلا در حال خوابیدن، غذا خوردن، مریضی، و... دیده نمی‌شد. جاحظ در ترجمه یکی از مهم‌ترین متون دستورالعمل نحوه پادشاهی، کتاب تاج آیین کشورداری در ایران و اسلام، در این باره می‌نویسد:

« پادشاهان ایران از اردشیر، سر دودمان ساسانی تا یزدگرد که واپسین ایشان بوده است هیچ یک در مجالس خوشگذرانی، آشکار و در برابر دیگران نمی‌نشستند. و میان پادشاه و نخستین طبقه ندیمان پرده‌ای افکنده و آن پرده نیز به اندازه ده بازو از نشیمن شاه به دور بود و ندیمان نیز که به جانب دیگر بودند به اندازه ده ذراع از آن پرده دورتر می‌نشستند و ازیرا شاه نشین را با نشستگاه ندیمان بیست ذراع فاصله بوده است.» (جاحظ، ۱۳۸۶: ۹۶).

این پرده برای این بود که کسی شاه را در حالتی غیر از شکوه و هیبت نبیند. عکاسی این پرده و این حجاب را از میان برداشت. به شرح یکی از عکس‌های ناصرالدین شاه از زبان خودش توجه کنیم:

«روز دوشنبه هفتم شهر ذی‌الحجه ۱۳۰۳ ه.ق.: امروز توقف شد و آش‌پزان است... صبح رخت پوشیده قورق کردیم. با زن‌ها رفتیم به رسم معمول هر ساله. زن‌ها دور اسباب آش جمع شدند. ملیجک آمد. بازی می‌کرد. خواجه‌ها، غلام بچه‌ها، کنیزها همه بودند. زن‌ها رفتند. مردها رفتند. دیگر هر کس اردو مانده است. آمدند نشستند. سبزی و بادنجان پاک کردند... نقاش باشی هم سبزی پاک می‌کرد. میرزا حسینعلی عکاس آمد، عکس آش و اسباب آش و آدمهای دورش را انداخت. من روی صندلی نشسته بودم حکیم طولوزان پهلوی صندلی نشسته بود روزنامه می‌خواند. ملیجک هم این طرف صندلی ایستاده بود. عکس ما و ملیجک و طولوزان را هم انداخت.» (ناصرالدین شاه قاجار، ۱۳۷۸: ۴۸۳).

حال پادشاه با تمامی اعمالش در برابر چشم مردم بود. بدون هیچ ساز و پیرایه شاهی، در کنار سفره آش‌پزان. (تصویر ۹). «دوران استفاده بی دریغ از جواهرات رنگارنگ و ژست‌های خشک و رسمی به سر رسیده بود. در عوض شاه در حالتی غیر رسمی و در فضاهای داخلی و شخصی به تصویر در می‌آمد.» (رابی، ۱۳۸۴: ۵۳).

عکاسی طشت از بام افتاده سلطنت و دربار شد. «دنیای کهن زیر نورافکن فن‌آوری مدرن قرار می‌گرفت و گریزگاه‌ها و مخفی‌گاه‌های قدیمی آشکار می‌شدند. چشم - عکس، که افشاگر تلقی می‌شد، واقعیت‌ها را مثل روز روشن می‌کرد، گرچه این امر برای کسانی که در راس قدرت بودند

ناخوشایند و زیان بار بود.» (پرایس و ولز، ۱۳۹۰: ۳۲-۳۱). این زیانبار بودن تا حد پایان یافتن اعتقاد مردم به شاهی آرمانی بود. شاه در این عکس‌ها همان کاری را می‌کرد که بیشتر رعایا انجام می‌دادند. در حالیکه طبق گزاره‌های گفتمان شاهی آرمانی شاهان باید از کارهایی که بقیه مردم انجام می‌دهند دوری کنند. بهترین پایان برای این بخش جملات واپسین بابا افضل مرقی کاشانی (سده هفتم ه.ق.) در کتاب *ساز و پیرایه شاهان پرمایه* است:

«اتفاق نوشتن این نامه بعد از آن افتاد که اندیشه چندگاه در کار جمعی از پادشاهان که به نام پادشاهی خرسند باشند از پادشاهی می‌بود. و چندانکه خاصیت و هنر و معنی پادشاهی در ایشان جسته شد، کمتر یافته آمد، بلکه پادشاه را چنان دیدم که میل او به شهوت راندن از همه اشخاص رعیت یا از بیشتر ایشان افزون بود و غلبه غضب‌اش بر خرد از غلبه رعیت بر خردشان زیادت آمد و حرص و شره بر اندوختن و نهادن ذخیره‌های ناپایدار بر حرص و شره رعیت رجحان داشت و از دانش و مکارم اخلاق و از خرد اصلی که بدان دانش‌ها یقینی بود، و آگهی از کار و بازگشت، از رعیت بی‌خبرتر و غافلتر بود و همه کوشش و جدش در سیر کردن آرزو و خشنود کردن خشم بود و سیری آرزو به گرد کردن مالهای گذرنده دید، به هر طریقی که زودتر برآید، اگر غارت و اگر خواستن به الحاح و ستدن به قهر از آن جا که ناستدنی بود و خشنودی خشم را به قهر آنکه بخواست وی را اگرچه سزاوار قهر نبود و مستوجب هلاک و به هنگام خلوت و فراغت کارش خوردن به افراط و جمع اسباب بازی و غفلت و خنده بیهوده و گفتار ناسزاوار یافتیم. و این احوال و زیادت‌تر که از پادشاهان ظاهر می‌بود همه بر خلاف شرایط سروری و آیین جهاننداری دیدم... و انجامش چنین پادشاهی به دمار و هلاک ابدی باشد.» (مرقی کاشانی، ۱۳۶۶: ۱۰۸-۱۰۷).



تصویر ۹. مراسم آتش‌پزان در حضور ناصرالدین شاه در عمارت سرخه حصار، منبع: آرشیو مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران

### تکثیر تصویر و از بین رفتن هاله شاه

این عکس‌ها تکثیر شده و در معرض دید عموم قرار می‌گرفتند. سومین کارکرد مهم عکاسی در به‌هم‌ریختن نظم امور رؤیت‌پذیر در این دوره به ویژگی تکثیرشوندگی عکس مرتبط می‌شود. این ویژگی، شاه را از پرده حجاب گفتمان شاهی آرمانی درآورد، هاله قدسیت شاه را زدود و تصویر شاه و خود شاه را به امری در دسترس تبدیل کرد.

اسناد نشان می‌دهند که عکس‌های ناصرالدین شاه به طرق مختلف در جامعه منتشر می‌شده است. برخی از اسناد خبر از درخواست ارسال عکس ناصرالدین شاه به شهرها و مناطق مختلف ایران با هدف دیدن چهره شاه از سوی مردم، می‌دهند. این دیدار همگانی با آداب خاصی همراه بود. در سند شماره ۲۹۵/۲۷۸۰ سازمان اسناد ملی آمده است: «... فردا که روز دوشنبه است بنای ورود پرده تمثال عدیم مثال همایون است... عمله نظام و غیر نظام، اعیان و اشراف و عامه

مردم از روی اشتیاق فردا در باغ قوش‌خانه حاضر خواهند شد. چادر بسیار در قوش‌خانه برپا شده است. انشاءالله فردا صبح همه در آنجا حاضر شده، نهار و شیرینی و شربت صرف شده با نهایت اعزاز که بیش از آن تصور شود به تشریفات لشکر عظیم مثال همایون ارواح‌العالمین فداه قیام و اقدام خواهند گردید.» (به نقل از ابوالفتحی، ۱۳۹۴: ۱۰۹). در روزنامه وقایع اتفاقیه شماره ۱۸۳، مورخ ۸ ذی القعدة ۱۲۷۰ ه.ق. خبری مبنی بر برگزاری سلام عام در خراسان در حضور عکسی از ناصرالدین شاه درج شده است. (روزنامه وقایع اتفاقیه، ۱۲۷۰: ۱۱۷۷). در خبری دیگر در همین روزنامه، شماره ۱۹۴ مورخ ۲۶ محرم ۱۲۷۱ ه.ق. از ارسال عکسی از ناصرالدین شاه به کرمانشاه و برگزاری مراسم سلام عمومی در حضور تصویر یاد شده است. (روزنامه وقایع اتفاقیه، ۱۲۷۱ ه.ق، ۱۲۴۶). در خبری مشابه احمد علی‌خان وزیر کرمانی در کتاب تاریخ کرمان (سالاریه) می‌نویسد: «در روز پنج‌شنبه بیست و سیم ذی‌الحجه سنه مزبور {۱۳۱۳ ه.ق} {شنبه‌اش ناصرالدین شاه ترور شد} که جلوس رسمانه اعلیحضرت اقدس همایونی {مظفرالدین شاه} در تبریز بود و تلگراف دولتی رسید، به سلام عام ایستاده در حضور عکس و تمثال بی‌مثال همایونی در عمارت مشهور به عرش آیین ارگ ...» (وزیری کرمانی، ۱۳۴۰: ۴۱۷).

یک شاهد مهم از در دسترس بودن عکس‌های ناصرالدین شاه در شهرهای مختلف ایران در این دوره، بافت تصویر شاه از روی عکس او بر روی قالیچه‌هایی است که از آن‌ها با عنوان قالیچه‌های تصویری یاد می‌شود. فرش‌بافی را می‌توان مردمی‌ترین هنر ایران در این دوره در نظر گرفت. تعداد قابل توجهی از قالیچه‌های تصویری در این دوره در نقاط مختلف ایران همچون کرمان، ملایر، طالقان، دُرُخش، دهی در ۶۵ کیلومتری بیرجند و ... (ر.ک. تناولی، ۱۳۶۸)، خلق شده‌اند که نشان می‌دهند عکس‌های شاه حتی در دورافتاده‌ترین شهرها و روستاها و حتی عشایر کشور در دسترس بوده است. (تصویر ۱۱). در مقاله «تکثیر مکانیکی اثر هنری در عصر قاجار و تاثیر آن بر فرش ایران»، تاثیر تکثیر تصویر در این دوره بر شکل‌گیری این قالیچه‌ها نشان داده شده است. (کشاورز افشار، ۱۳۹۴)

برخی منابع این دوره از خرید و فروش عکس شاه در دکان‌های عکس فروشی خبر می‌دهند. عین‌السلطنه در روزنامه خاطراتش می‌نویسد: «با سلیمان میرزا بازار رفتیم. ... دکان عکس فروشی بود.» (عین‌السلطنه، ۱۳۷۴: ۷۰۷). در روزنامه وقایع اتفاقیه شماره ۳۷۹ مورخ ۲۱ رمضان ۱۲۷۴ ه.ق. خبری مبنی بر فروش تصویر در میدان سبزی میدان درج شده است. (روزنامه وقایع اتفاقیه، ۱۲۷۴: ۲۵۴۳). غلامعلی خان عزیزالسلطان یعنی همان ملیجک ثانی ناصرالدین شاه در خاطرات خود می‌نویسد: «یکشنبه ۶ شهر رمضان المبارک ۱۳۲۰ ه.ق. ... آمدیم بازار صحاف‌ها چند دانه عکس سفر دوم فرنگ [ناصرالدین] شاه را خریدم...» (عزیزالسلطان، ۱۳۷۶: ۳۲۳). اعتمادالسلطنه ذیل تاریخ شنبه ۱۹ جمادی‌الاولی ۱۳۰۷ ه.ق. درباره چاپ و منتشر شدن عکس‌ها می‌نویسد: «... از آنجا دارالترجمه بعد دربخانه رفتیم. مجمع وزرا را دیدم. معلوم شد احضار شده‌اند که عکس‌شان را ببینازند. حتی میرزا عباس خان هم بود. تا چهار به غروب مانده دربخانه بودم. مشغول عکس جدا کردن که در کتاب سفرنامه فرنگستان چاپ شود.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۷: ۶۷۸). عکس‌هایی که برخی از آن‌ها چیز دیگری غیر از شاه آرمانی و دربار کیوان شکوه را نشان می‌داد.

این عکس‌های متکثر، شاه را با تمام نقاط ضعف‌اش، در مالکیت و در معرض قضاوت رعایا قرار دادند. لرد کرزن در این باره می‌نویسد: «در اواسط دوران زندگانی چهره شاه [ناصرالدین شاه] به قدری در سراسر اروپا آشناست که احتیاجی به توصیف آن نیست و از روی عکسی



تصویر ۱۱. قالیچه تصویری با تصاویری از عکسی از ناصرالدین شاه قاجار، اواخر سده سیزدهم ه.ق، درخش، منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ۱۸۶

که ضمیمه این متن چاپ شده است آسان می‌توان قضاوت نمود.» (کرزن، ۱۳۷۸: ۵۱۷). تا پیش از این تصویر شاه آرمانی اثر هنری ویژه و یگانه‌ای بود. یک سنگ‌نگاره عظیم، یک نگاره زیبا، یک پیکرنگاری درباری پر زینت، یک سکه طلا و... تعداد این آثار در جامعه اندک بود و در مراسم ویژه و در مکان‌های ویژه قابل رؤیت بودند در هر زمان و مکانی.

والتر بنیامین (۱۸۹۲-۱۹۴۰ م.) فیلسوف معاصر و یکی از اعضای مکتب انتقادی فرانکفورت، در مقاله دوران‌سازی با عنوان «اثر هنری در عصر باز تولیدپذیری تکنیکی آن» که در سال ۱۹۳۵ م. منتشر کرد این ویژگی آیینی اثر هنری را ذیل مفهوم «هاله» توضیح می‌دهد. به گفته وی اثر هنری پیش از دوران مدرن که به واسطه تکنولوژی‌های نوین تکثیرپذیر شد دارای جایگاه قدسی بوده و در جایگاه ویژه هاله‌ای از قداست بر گرد خود داشته

است. این هاله از نظر بنیامین سه ساحت اصلی دارد: «یکه است، با ما فاصله دارد، و جاودانه به نظر می‌آید» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۳۸). اثر هنری در این حالت قابل تکثیر نبود، این اثر تملک‌ناپذیر و دور از دسترس بود و روبرو شدن با آن طی یک آیین و مراسم خاص صورت می‌گرفت. از این رو عامه مردم از دسترسی به آن محروم بودند. «هاله قداست اثر هنری این پدیده را دور از دسترس و اسرار آمیز جلوه می‌داد و امکان نزدیکی به آن برای قشرهای زیرین جامعه فراهم نبود.» (ضیمران، ۱۳۸۸: ۱۶).

در تصاویر شاه آرمانی این هاله اثر هنری به شاه نیز منتقل می‌شد و در ساخت سوژه شاه آرمانی برتر از رعایا، کمک می‌کرد. بنیامین معتقد است با تکثیر مکانیکی اثر «هاله» آن از بین می‌رود. «می‌توان آنچه را در اینجا از دست می‌رود، ذیل مفهوم هاله خلاصه کرد و گفت: آنچه در عصر باز تولیدپذیری تکنیکی اثر هنری می‌میرد، هاله [ی اثر هنری] است.» (بنیامین، ۱۳۸۲: ۲۱) یعنی اثر هنری «دیگر چیزی یگانه محسوب نمی‌شود که با حفظ فاصله از تماشاگر و مخاطب، موردی جاودانه به نظر بیاید. باسمه‌های چاپی، نسخه‌های بدلی و پوسترها تجلی [هاله] اثر هنری را از میان بردند.» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۳۷).

آنچه که در این میان اهمیت فراوان دارد این امر است که به واسطه تکثیر مکانیکی، وجود یگانه اثر هنری دستخوش تکثیر انبوه شده و به مخاطب عام این امکان داده می‌شود که به طور مستقیم با اثر روبرو شود. با توجه به اینکه در گذشته آثار هنری یگانه بودند، با تکثیر مکانیکی اثر هنری ماهیتی عمومی و همگانی پیدا کرد و «برای نخستین بار رؤیت آنها در کلیه زمان‌ها و مکان‌های گوناگون امکان‌پذیر گردید.» (ضیمران، ۱۳۸۸: ۱۲).

صورت‌بندی کلی این امر می‌تواند چنین باشد: «تکنیک باز تولید، امر باز تولید شده را از پیوستار سنت می‌گسلاند. با افزودن بر شمار بازتولیدها، کثرتی انبوه را جانشین وقوع یکه،

اثر اصل می‌کند و بدین شیوه که به باز تولید اجازهٔ روبرویی با مخاطبان، در وضعیت خاص خودشان را می‌دهد. امر باز تولید شده را اکتونی می‌سازد.» (بنیامین، ۱۳۸۲: ۲۲) به این ترتیب «اثر هنری به صورت تکثیر شدهٔ خود به میان مردم می‌رود و با آن‌ها ارتباط می‌یابد.» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۳۸).

ویژگی تکثیرشوندگی عکاسی یگگی و یگانگی تصویر شاه آرمانی را از بین برد، هاله این تصویر را زدود و به زدودن هاله پادشاه کمک کرد. مردمی که در هر بار عبور پر زرق و برق شاه از شهر فریاد «دور شو کور شو» می‌شنیدند، یا تصاویری محدود و مدیریت شده از شاه را می‌دیدند، اکنون شاه را هر روز، در شکل و شمایل انسانی‌اش و در حالت‌های مختلف می‌دیدند. حشمت پادشاه از بین رفت. «کثره المشاهده تقلّ الحُرْمه» (بدلیسی، ۱۳۸۷: ۷۴). مردم بر شاه گستاخ شدند. «چه پادشاه را حشمت حجاب است و کسی بر او گستاخی نتواند کرد» (آداب سلطنت و وزارت، به نقل از زرگری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۰). مردم آنقدر تصویر شاه را دیدند و چنان به آن نزدیک شدند که بر شاه دلیر شدند و شاه را برای اولین بار در تاریخ ترور کردند. جالب است که میرزا رضا کرمانی، پیش از ترور ناصرالدین شاه به جای تعظیم در برابر تصویر او با تصویر شاه تمرین تیراندازی کرده بود. در واقعه ترور شاه به دست میرزا رضای کرمانی می‌خوانیم: «میرزا رضا مردی جدی و مردانه بود. وبا تمام شکنجه‌هایی که بر وی وارد آمد، به هیچ‌وجه نام کسی را در بازجویی‌های خود به زبان نیاورد. می‌گویند که وی از نقاشی خواسته بود، که تصویر تمام قدی از اعلیحضرت برای وی بکشد و آن تصویر را در منزل اجاری خود به دیوار آویخت و پرده‌ای به روی آن کشیده و در مواقعی که بازار خلوت بود، وی با اسلحه کمری که از استانبول آورده بود، تصویر شاه را نشانه می‌گرفت.» (ناصری، ۲۵۳۵: ۴۲). در اندیشه ایرانشهری تاکید شده بود: «[شاه] باید که جمال خویش بسیار بر لشکر و رعیت جلوه نکند چه این معنی سبب قلت هیبت او شود و گفته‌اند: دلیرتر کسی بر شیر آن کس باشد که او را زیادت بیند و امیر منصور نوح سامانی بسیار بیرون آمدی و برنشستی روزی وزیر او ابو جعفر عتبی او را گفت ای ملک نقاب حشمت را بسیار از آفتاب جمال بر مدار ... بعد از آن هر روز یک نوبت بار دادی...» (ابو حامد احمد بن حامد کرمانی، ۱۳۵۶: ۱۱۸).

فرانکو مورتی منتقد ادبی و اندیشمند معاصر ایتالیایی در کتاب نشانه‌هایی برای شگفتی‌ها در تحلیلی جامعه‌شناختی درباره تراژدی نوشته است: «تراژدی تمامی مشروعیت‌های اخلاقی و عقلانی سلطنت مطلقه را مضمحل کرد. تراژدی با بی‌منزلت کردن شاه، او را سر برید.» (Moretti, 1997: 42). با وام گرفتن این جمله مورتی باید بگوییم، عکاسی در ایران با بی‌اعتبار کردن سوژه شاه آرمانی، با جدا کردن بدن بیولوژیک شاه از بدن گفتمانی‌اش، شاه را برای همیشه در ایران گردن زد، ناصرالدین شاه عکاس، ترور شد.

### عکاسی و همگانی شدن تصویر

سومین کارکرد عکاسی در رفع تمایز میان شاه و رعایا، در قابلیت آن برای تصویر کردن افراد دیگری غیر از شاه قرار داشت. در همین عکس‌های درباری که دیدیم، افراد دیگری غیر از شاه نیز در تصاویر حضور داشتند، عمه خلوت، ملیجک، نوکران دربار، سربازان، غلام‌بچه‌های دربار، میرشکاران و ... این آغاز از بین رفتن انحصار تصویر توسط سوژه شاه بود. حالا افراد دیگری هم غیر از شاه در تصویر بودند.



تصویر ۱۰. دلک های دربار ناصری، منبع: آرشیو مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران

نخستین گام را خود ناصرالدین شاه در شکستن این انحصار که یک عمل مهم تقسیم کننده رعایا از شاه بود، برداشت. نخست با عکس‌هایی که افراد دون پایه دربار را در کنار خود به عرصه رؤیت‌پذیری تصویر راه داد و بعد با عکاسی از رعایای بی‌نام و نشان. «روز جمعه ۱۴ ذی‌القعده ۱۳۰۱ ه.ق.: خلاصه ناهار خوردیم. بعد از ناهار از آفتابگردان آمدم بیرون، با همه پیشخدمت‌ها ایستادیم. میرزا حسینعلی عکاس آمد، عکس دسته جمعی ما و پیش خدمت‌ها را بیاندازد... روز سه‌شنبه ۲۴ شوال ۱۳۰۲ ه.ق.: خلاصه بعد از ناهار میرزا حسینعلی عکاس آمد، چند شیشه عکس انداخت. دو شیشه عکس ما را انداخت. یکی با امین‌حضور، یکی تنها. یک شیشه هم کروپ پیش خدمت‌ها را انداخت» (ناصرالدین شاه قاجار، ۱۳۸۷: ۴۰۶ و ۸۵). در گزارش اعتمادالسلطنه در تاریخ دوشنبه ۲۴ رمضان ۱۲۹۲ ه.ق. می‌خوانیم: «...

آجودان مخصوص {آقا رضا عکاسباشی} دو سه شیشه عکس انداخت. من جمله ... عکس جمعی پیش خدمت‌ها...» (اعتماد السلطنه، ۱۳۷۷: ۳۳). آقا رضا عکاسباشی در نامه‌ای به ناصرالدین شاه می‌نویسد: «... امروز ده نفر از نوکران حضرت ولیعهد به عکاسخانه مبارکه آمده حسب‌الامر ده شیشه عکس بسیار خوب از آن‌ها انداخته شد، فردا به نظر مبارک می‌رسد.» (به نقل از ابوالفتحی، ۱۳۹۴: ۱۷۰). تعداد زیادی عکس از افراد طبقات پایین جامعه نیز در دوره ناصری تهیه شده است. مثل تصویر کارگران بنایی، قوشچی، صحرانشینان هداوندی، سکنجبین فروش، زندانیان، دواسان، قزاق، دلک‌ها و... (تصویر ۱۰).

به این ترتیب عکاسی، رؤیت‌پذیری را برای نخستین بار در تاریخ ایران از انحصار شاه خارج کرد و در دسترس افرادی غیر از پادشاه نیز قرار داد. افرادی از طبقات فرودست جامعه. به واسطه ارزان بودن و ساده بودن فرایند تصویربرداری در عکاسی نسبت به سنگ‌نگاره و نقاشی، اکنون افراد بیشتری می‌توانستند تصویری از خود داشته باشند. این وضعیت، تصویر و رؤیت‌پذیری را از انحصار شاه خارج کرد. اعتمادالسلطنه در *مرآت‌البلدان ناصری*، مجلد سوم، در وقایع سال هفدهم سلطنت ناصرالدین شاه (۱۲۸۰ ه.ق.) درباره اینکه بیشتر مردم با عکس آشنا هستند نوشته است: «پوشیده نماند یکی از صنایع جدیده متعلق و منشعب از علوم طبیعی که در زمان سلطنت این شاهنشاه رواج گرفته و ترقی حاصل کرده، عکاسی است. هر چند بسیاری از مردم می‌دانند که به آلات و ادویه [=داروها]، عکس تمام اشیاء موجوده در کره ارض برداشته می‌شود و کمتر کسی است که معاینه ندیده باشد...» (اعتماد السلطنه، ۱۳۹۱: ۳۲۱-۳۲۰).

به تدریج عکاسخانه‌هایی بیرون از دربار تأسیس شد و نخست اشراف و رجال و سپس افراد بیشتری از جامعه توانستند تصویری از خود داشته باشند. در سال ۱۲۸۵ ه.ق. نخستین عکاسخانه عمومی در تهران به مدیریت عباسعلی بیک از شاگردان آقا رضا عکاس باشی در



خیابان جباخانه (باب همایون کنونی) افتتاح شد. شروع به کار این عکاسخانه در اعلانیه‌ای در روزنامه دولت علیه ایران مورخ ۲۵ ذی‌الحجه ۱۲۸۵ ه.ق. به این مضمون چاپ شد:

«چون اغلب مردم زیاده از حد مایل و راغب هستند که عکس خود را بیاندازند و در عکاسخانه مبارکه دولتی همه کس نمیتوانست برود و عکس خود را بیاندازد، عکاسباشی «عباسعلی بیگ» آدم خود را، که مدت‌ها در زیر دست او بوده و تربیت شده و در عکاسی کمال مهارت را پیدا کرده بود، قرار گذاشت در خیابان جباخانه مبارکه حجره‌ای ترتیب و اسباب عکاسی آماده نماید تا هر کس را میل انداختن عکس خود باشد، در آنجا رفته عکس بیاندازد.» (روزنامه دولت علیه ایران، ۱۲۸۵ ه.ق: ۷)

روزنامه ایران در شماره ۲۷۹ مورخ ۲۲ صفر ۱۲۹۳ ه.ق. اعلانی برای فروش لوازم و دوربین عکاسی روبروی دروازه دولت چاپ کرده است. در بخشی از این اعلان آمده است: «هر کس طالب باشد می‌تواند خریداری نموده و نیز از قرار دوازده قطعه دو تومان عکس می‌اندازد، همه جوره؛ از نشسته و ایستاده یا غیره» (روزنامه ایران، ۱۲۹۳ ه.ق (آ): ۱۱۸). همچنین در شماره ۳۰۶ این روزنامه مورخ پنج‌شنبه ۱۸ ذی‌الحجه سنه ۱۲۹۳ ه.ق. به مفهوم مهم «عکاسخانه عامه» برخورد می‌کنیم: «... بعد {ناصرالدین شاه} به عکاسخانه عامه تشریف‌فرما شدند، جمعی در آنجا مشغول آموختن این فن مفید هستند و ترقی کلی در این عمل داده‌اند. خاطر مبارک خیلی از ملاحظه این عکاسخانه و ملاقات متعلمین قرین مسرت آمد.» (روزنامه ایران، ۱۲۹۳ ه.ق. (ب)، ۱۲۲۳). در شماره ۴ روزنامه علمی مورخ ۲۱ محرم ۱۲۹۴ ه.ق. در اعلانی درباره نحوه کار این عکاسخانه با جمله مهمی روبرو می‌شویم: «از طبقات مختلفه نوکر و رعیت با تساوی قیمت در آن عکاسخانه، عکس انداخته خواهد شد.» (روزنامه علمی، ۱۲۹۴). خبر شماره ۳۱۸ روزنامه ایران مورخ ۹ ربیع‌الثانی ۱۲۹۴ ه.ق. نشان می‌دهد مردم به این عکاسخانه عامه رفته و عکس خود را می‌انداخته‌اند. «... همه روزه جمعیتی از عموم مردم به این مکان آمده، برای ... انداختن عکس حاضر می‌باشند.» (روزنامه ایران، ۱۲۹۴: ۱۲۷۵)

در این دوره گشایش عکاسخانه‌ها علاوه بر تهران در سایر شهرهای ایران نیز افزایش یافت. اعتمادالسلطنه در کتاب *المآثر والآثار* می‌نویسد: «این فن که از شعب علوم طبیعی است، در این عهد جاوید مهد رواج گرفت و انتشار یافت... و اینک شماره اساتید و مواقع عکاسخانه‌ها در دارالخلافه طهران و سایر بلاد معظمه ایران، صعوبت و اشکالی به کمال دارد.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۴: ۱۰ و ۱۳۰). عین السلطنه در خاطراتش به وجود عکاسخانه در شهرهای مختلف ایران اشاره کرده است. برای مثال در ذیل تاریخ چهارشنبه ۲۳ صفر سنه ۱۳۰۸ ه.ق. در شهر قم می‌نویسد: «... با محمد حسن میرزا به عکاسخانه رفتیم. ... برای یادگاری یک عکس نیم تنه و یک عکس گروه انداختیم. قیمتش ۵ هزار.» (عین السلطنه، ۱۳۷۴: ۳۰۶).

در نهایت باید به مقاله‌ای در روزنامه ملتی یا ملت سنیه ایران در شماره ۲۳ مورخ ۲۶ شعبان ۱۲۸۲ ه.ق. درباره تاریخچه عکاسی اشاره شود که به صورت دقیق و موجز مفهوم اصلی مطالب این بخش مقاله را تبیین می‌کند. این مقاله پس از شرحی درباب رواج عکاسی در ایران می‌نویسد: «... و از یمن تفضلات و مراحم ملوکانه امروز از برای هر کسی از اعلی و ادنی ممکن است که به عکاسخانه مبارکه رفته، صورت خود را به هر قسم بخواهد عکس بیاندازد. ...» (روزنامه ملتی، ۱۲۸۲). عکاسی تصویر را از انحصار شاه و دربار خارج کرد و امکان رؤیت‌پذیر بودن افراد فرودست‌تر یا «ادنی» جامعه را فراهم آورد. عکاسی فضای رؤیت‌پذیری جدیدی شد که نقطه تمایز میان شاه و مردم در رؤیت‌پذیر بودن یا نبودن را از میان برداشت. حالا مردم که برای

قرون متمادی در تصاویر غایب بودند به زیر نور تصویر آمدند و رؤیت پذیر شدند. با عکاسی دنیایی بری از اشکال سنتی و پایگان ارزش‌ها شکل گرفت. مردم برای نخستین بار خود را در تصاویر می‌دیدند، همچون شاه. این یکی از دلایل از بین رفتن شکوه پادشاه بود: «نباید که زبردستان پادشاه زبردست گردند که از آن خلل‌های بزرگ تولد کند و پادشاه بی‌فر و بی‌شکوه شود...» (طوسی، ۲۵۳۵:۲۴۲).

عکاسی یکی از نقاطی که در آن شاه از بقیه مردم متمایز می‌شد و سلسله مراتب جامعه برقرار می‌شد، یعنی تصویر و رؤیت‌پذیری را از بین برد. این «برخاستن تمیز از میان مردم جامعه» (طوسی، ۲۵۳۵:۱۹۰) از نظر گفتمان شاهی آرمانی یک نقطه بحرانی بود. خواجه نظام‌الملک در *سیاست‌نامه* این وضعیت را از نشانه‌های تبدل حکومت می‌داند. با زوال سلسله مراتب، انقیاد و فرمانبرداری مراتب فرودست از مراتب فرادست اجتماع از بین می‌رود.

### نتیجه‌گیری

بر اساس شواهد ارائه شده می‌توان به این نتیجه رسید که تصاویر عکاسی در گسست معرفت‌شناختی در دوره انقلاب مشروطه نقشی مهم بر عهده داشتند. عکاسی به دلیل ویژگی‌های مهم واقع نما بودن، قابلیت تکثیر و در دسترس بودن نظم امور رؤیت‌پذیر را در جامعه به هم ریخت. اموری که باید در جامعه دیده شوند و اموری که نباید دیده شوند، میزان دیده شدن و قواعد چگونه دیده شدن پادشاه با عکاسی به هم ریخته شد. عکاسی به سبب این ویژگی‌ها، از جمله عوامل مهمی بود که هیبت و هیمنه سلطنت را از انظار بیرون کرد و به جای آن اموری جدید را در برابر چشم جامعه قرار داد. عکاسی پرده‌ای که پادشاه همواره در پشت آن قرار می‌گرفت را پاره کرد.

عکاسی و انبوه تصاویرش، طبق سنت تصویرپردازی شاهانه، قرار بود قدرت شاه را در جامعه افزون‌تر کند. اما نه تنها این کار صورت نگرفت بلکه این عکس‌ها بر عکس عمل کردند. به واسطه این تصاویر عاری از شکوه شاهانه و واقع نما؛ قدرت شاه در چشم مردم برای نخستین بار در هم شکسته شد. عکاسی شاه را در معرض نوع خاصی از رؤیت‌پذیری قرار داد. تمایز شاه از رعیت بواسطه این تصاویر به تدریج از میان رفت و مردم از خلال این تصاویر با شخصی همانند خود و نه ممتاز و متمایز از خود، روبرو شدند. آنقدر عادی که به راحتی بتوان با تصویر شاه تمرین ترور کرد و در نهایت خود او را از میان برداشت. به این ترتیب ناصرالدین شاه با رواج عکاسی در ایران، خود بدون آنکه متوجه باشد یا بخواهد سبب ساز تحول عظیمی شد.

به این ترتیب عکاسی راه را برای دیدن چیزهایی گشود که تا پیش از آن چشم انسان ایرانی امکان دیدنش را نداشت. عکاسی با قرار دادن تصویر نوینی از جهان در برابر چشم انسان ایرانی حقایق جدیدی برمی‌ساخت، متفاوت از آنچه که سنگ‌نگاره‌ها، نگارگری‌ها و نقاشی‌های درباری در برابر چشم انسان ایرانی قرار می‌داد، و ادراک او از جهان را تغییر می‌داد. این تصویر جدید مخاطب جدیدی می‌آفرید و ذهنیت و نوع عقلانیت او را تغییر می‌داد. وقتی هر آنچه در مورد شاه آرمانی در رژیم حقیقت ایرانشهری، حقیقت به نظر می‌رسید به هم بدل شد، عقلانیت سوژه رعیت از هم پاشید و به واسطه آن انگاره شاه آرمانی در ذهن انسان ایرانی از هم فروپاشید. عکاسی به انسان ایرانی کمک کرد دنیا را به شیوه‌ای نو بنگرد این عقلانیت جدید، دیگر شاه را فردی متمایز و ممتاز از بقیه انسان‌ها نمی‌شناخت. عکاسی با واژگون کردن رژیم حقیقت، افسون زدایی از سلطنت

و اضمحلال سوژه شاه آرمانی نخستین قدم را در گسست معرفت‌شناختی در عصر مشروطه و تدوین رژیم حقیقت‌تجدد و مؤلفه‌های آن یعنی آزادی و برابری برداشت. حال می‌توان از رابطه تصویر و شناخت سخن گفت. تصاویری که هنر از جهان می‌سازد، مرزهای ذهنیت انسان‌ها را تغییر می‌دهد و از آن‌ها سوژه‌های اجتماعی جدیدی می‌سازد. رابطه هنر و به ویژه تصویر با شناخت، ذهنیت و محتوای آگاهی انسان‌ها، رابطه‌ای مهم و قابل‌تأمل است. امری که باید بیشتر راجع به آن اندیشید.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Epistemology
۲. Sociology of knowledge
۳. Social epistemology
۴. Regime of Truth
۵. Epistemological rupture این مفهوم را پیش از فوکو، گاستون باشلار و لویی آلتوسر به کار برده‌اند.
۶. Visual culture

۷. اصل خویشکاری

۸. «دیده می‌خواهم که باشد شه‌شناس تا شناسد شاه را در هر لباس» (مشکوه‌الممالک، ۱۳۹۱: ۴۷۸)

## فهرست منابع

- آبراهامیان، پرواند، (۱۳۸۹)، *تاریخ ایران مدرن*، ترجمه ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.
- آرشیو موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران، نشانی: تهران، الهیه، خیابان شهید فیاضی (فرشته)، نبش خیابان چناران شماره ۱۵ (۱۲۸ قدیم). نشانی الکترونیک: [www.iichs.org](http://www.iichs.org).
- آلبوم‌خانه کاخ گلستان، نشانی: میدان پانزده خرداد، کاخ گلستان، ساختمان مدیریت، طبقه سوم، مرکز اسناد تصویری، نشانی الکترونیک: [www.golestanpalace.ir/sections/visualdocs.html](http://www.golestanpalace.ir/sections/visualdocs.html)
- ابن اثیر، (۱۳۵۱)، *الکامل فی‌التاریخ*، ترجمه علی هاشمی حائری، ج. ۱۶، تهران: شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.
- ابو‌الفتحی، مهدخت (۱۳۹۴)، *تاریخ مستند عکاسی دوره ناصری*، تهران: نشر علم.
- ابو‌حامد احمدبن حامد کرمانی، افضل‌الدین، (۱۳۵۶) *عقد‌العلی للموقف الاعلی*، به تصحیح و اهتمام علی محمد عامری نائینی، تهران: انتشارات روزبهان.
- احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد، (۱۳۸۸)، *دو بدن شاه، تأملاتی درباره نشانه‌شناسی بدن و قدرت*، تهران: انتشارات خجسته.
- استاین، دانا، (۱۳۶۸)، *سرآغاز عکاسی در ایران*، ترجمه ابراهیم هاشمی، تهران: انتشارات اسپرک.
- اسحاق بن ابراهیم بن ابوالرشید، (۱۳۶۸)، *فرائد السلوک*، به کوشش نورانی وصال و غلامرضا افراسیابی، تهران: پاژنگ.
- اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان، (۱۳۷۴)، *المآثر والآثار*، به کوشش ایرج افشار، تهران: اساطیر.
- اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان، (۱۳۷۷)، *روزنامه خاطرات اعتماد السلطنه*، به کوشش ایرج افشار، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.
- اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان، (۱۳۹۱)، «مرآت البلدان ناصری»، در: رحیمی، عباس (۱۳۹۱) *قاجاریه و آموزش عکاسی*، تهران: فرزانه روز، صص: ۳۲۶-۳۱۳.
- امانت، عباس، (۱۳۸۵)، *قبله عالم، ناصرالدین شاه قاجار و پادشاهی ایران*، ترجمه حسن کامشاد، تهران: نشر کارنامه.
- امین‌الدوله، فرخ خان، (۱۳۷۰)، *خاطرات سیاسی امین‌الدوله*، به کوشش حافظ فرمانفرمایان، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- امین لشکر، میرزا قهرمان (۱۳۷۸) *روزنامه خاطرات امین لشکر (وقایع سالهای ۱۳۰۶-۱۳۰۷)*، به کوشش ایرج

- افشار و محمد رسول دریاگشت، تهران: اساطیر.
- بدلیسی، حکیم ادريس بن حسام الدين، (۱۳۸۷)، *قانون شاهنشاهی*، تصحيح عبدالله مسعودی آرانی، تهران: میراث مکتوب.
- بنیامین، والتر، (۱۳۸۲)، *زیبایی شناسی انتقادی*، ترجمه امید مهرگان، تهران: گام نو.
- پرایس، دریک و ولز، لیز، (۱۳۹۰) "اندیشیدن در باب عکاسی، مجادلات دیروز و امروز"، ترجمه سولماز ختایی لری، ویدا قدسی راثی، در: ولز، لیز، (ویراستار انگلیسی) (۱۳۹۰)، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، تهران: انتشارات مینوی خرد، صص: ۸۶-۱۹.
- پشاپادی، یداالله (۱۳۹۴) "جلوه ها و بازتاب فرهنگ و تاریخ ایرانی در کتاب «سرح العیون فی شرح رساله ابن زیدون» اثر ابن نباته مصری" *مجله مطالعات ایرانی*، سال چهاردهم، شماره ۲۷، بهار و تابستان، صص: ۵۱-۷۳.
- تاج السلطنه، (۱۳۶۱)، *خاطرات تاج السلطنه*، به کوشش منصوره اتحادیه، سیروس سعدوندیان، تهران: نشر تاریخ ایران.
- تناولی، پرویز (۱۳۶۸) *قالیچه های تصویری ایران*، تهران: سروش.
- جاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر، (۱۳۸۶)، *تاج آیین کشورداری در ایران و اسلام*، ترجمه حبیب الله نوبخت، تهران: نشر آشیانه کتاب.
- دو کوتز بوئه، موریس، (۱۳۶۵)، *مسافرت به ایران*، ترجمه محمود هدایت، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، *امثال و حکم*، تهران: امیر کبیر.
- رایبی، جولین، (۱۳۸۴)، "چهره‌های قاجاری"، ترجمه مریم خلیلی، *نشریه هنرهای تجسمی*، شماره ۳۳، صص: ۴۸-۵۵.
- روزنامه ایران (۱۳۹۳.ق.آ) شماره ۲۷۹، یکشنبه ۲۲ صفر، ص: ۱۱۱۸.
- روزنامه ایران (۱۳۹۳.ق.ب) شماره ۳۰۶، پنجشنبه ۱۸ ذی الحجه الحرام، ص: ۱۲۲۳.
- روزنامه ایران (۱۳۹۴.ق.) شماره ۳۱۸، دو شنبه ۹ ربیع الثانی، ص: ۱۲۷۵.
- روزنامه دولت علیه ایران (۱۳۸۵.ق.)، شماره ۶۳۰، پنجشنبه ۲۵ ذی الحجه الحرام، ص: ۷.
- روزنامه ملتی (ملت سنیه ایران) (۱۳۸۲) شماره ۲۳، جمعه ۲۶ شعبان.
- روزنامه علمی (۱۳۹۴)، شماره ۴، دوشنبه ۲۲ ذی الحجه.
- روزنامه وقایع اتفاقیه (۱۳۷۰.ق.) شماره ۱۸۳، پنجشنبه ۸ ذی القعدة، ص: ۱۱۷۷.
- روزنامه وقایع اتفاقیه (۱۳۷۱.ق.) شماره ۱۹۴، پنجشنبه ۲۶ محرم، ص: ۱۲۴۶.
- روزنامه وقایع اتفاقیه (۱۳۷۴.ق.) شماره ۳۷۹، پنجشنبه ۲۱ رمضان، ص: ۲۵۴۳.
- زرگری نژاد، غلامحسین (تصحیح و تحشیه)، (۱۳۸۶)، *سیاست نامه‌های قاجاری*، تهران: انتشارات مؤسسه تحقیقات و علوم انسانی.
- زنجانی، محمد رضا، (۱۳۶۵)، *تحریم تنباکو*، تهران: فراهانی.
- ساسانی، خان ملک، (۱۳۴۶)، *سیاستگران دوره قاجار*، جلد دوم، تهران: شرکت سهامی چاپخانه فردوسی.
- شریف کاشانی، محمد مهدی، (۱۳۶۲)، *واقعات اتفاقیه در روزگار*، ج ۱، به کوشش منصوره اتحادیه، سیروس سعدوندیان، تهران: نشر تاریخ ایران.
- شهری، جعفر، (۱۳۶۹)، *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، پنج جلد، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
- ضیمران، محمد، (۱۳۸۷) "والتر بنیامین و واژگونی های قداست متافیزیکی در هنر"، در *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۱۱) صص: ۸-۱۸.
- طبری، محمد بن جریر، (۱۳۸۰)، *تاریخنامه طبری*، گردانیده منسوب به بلعمی، جلد ۱، به تصحیح و تحشیه محمد روشن، تهران: سروش.
- طوسی، خواجه نظام المک (۲۵۳۵)، *سیرالملوک (سیاست نامه)*، به اهتمام هیوبرت دارک، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- طهماسب پور، محمدرضا، (۱۳۸۱)، *ناصرالدین شاه عکاس*، تهران: نشر تاریخ ایران.
- عزیز السلطان، غلامعلی خان، (۱۳۷۶)، *روزنامه خاطرات*، به کوشش محسن میرزایی، تهران: انتشارات زریاب.
- عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر، (۱۳۶۸)، *قابوسنامه*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتابفروشی فروغی.
- عین السلطنه، قهرمان میرزا سالور (۱۳۷۴) *روزنامه خاطرات عین السلطنه روزگار پادشاهی ناصرالدین شاه*، ج ۱، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران: اساطیر.
- غزالی، امام محمد بن محمد بن محمد، (۱۳۶۷)، *نصیحه الملوک*، به کوشش جلال الدین همایی، چاپ سوم، تهران: مؤسسه نشر هما.

- قاضی مرادی، حسن، (۱۳۸۹)، *استبداد در ایران*، تهران: کتاب آمه.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۱)، *شاهنامه*، تهران: انتشارات بهزاد.
- کرزن، جورج ناتانیل، (۱۳۸۷)، *ایران و قضیه ایران*، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، ۲ جلد، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کشاورز افشار، مهدی (۱۳۹۴) "تکثیر مکانیکی اثر هنری در عصر قاجار و تاثیر آن بر فرش ایران"، *گلجام*، شماره ۲۷، بهار و تابستان ۱۳۹۴، صص: ۵-۲۶.
- لوکوک، پیر. (۱۳۸۹)، *کتیبه‌های هخامنشی*، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز.
- مرقی کاشانی، افضل‌الدین محمد، (۱۳۶۶)، *مصنفات*، به کوشش مجتبی مینوی و یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی.
- مرکز اسناد انقلاب اسلامی، [www.irdc.ir](http://www.irdc.ir)، تاریخ دسترسی: ۱۳۹۴/۲/۲۴
- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، (۱۳۷۸)، *مروج الذهب و معادن الجواهر*، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات علمی- فرهنگی.
- مشکوه الممالک، محمد ابن علی، (۱۳۹۱)، "رساله عکسیه خَشْریه"، در رحیمی، عباس، (۱۳۹۱)، *ق/جاریه و آموزش عکاسی*، تهران: فرزانه روز، صص: ۴۶۹-۴۹۴.
- ناصرالدین شاه قاجار، (۱۳۸۷)، *یادداشت‌های روزانه ناصرالدین شاه (۱۳۰۰-۱۳۰۳ ه.ق.)*، به کوشش پرویز بدیعی، تهران: سازمان اسناد ملی ایران، پژوهشکده اسناد.
- ناصری، حق‌وردی، (۲۵۳۵)، *زیر درخت نسترن، تحلیلی مختصر از اوضاع اجتماعی ایران در زمان قاجاریان*، تهران: مرکز نشر سپهر.
- نظامی گنجوی، (۱۳۷۰)، *کلیات خمسه*، تهران: امیرکبیر.
- وحید نیا، سیف اله، (۱۳۴۵)، "استخاره‌های محمدعلی شاه" در نشریه *زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی* (دانشگاه اصفهان)، سال دوم، تابستان و پاییز، شماره ۲ و ۳.
- وزیری کرمانی، احمد علی خان (۱۳۴۰)، *تاریخ کرمان (سالاریه)*، تهران: انتشارات کتابخانه خاندان فرمان فرمایان.
- Boetie, Etienne de la, (1975), *The Politics of Obedience: the Discourse of Voluntary Servitude*, trans. Harry Kurz, Montreal: Black Rose Books.
- Burnet, Ron (2004) *How Images Think*, Cambridge: MIT Press.
- Mirzoeff, Nicholas, (1992), *An Introduction to Visual Culture*, New York: Routledge.
- Moretti. Franco, (1997), *Signs Taken for Wondes*, Verso.
- Sturken, M. & Cartwright, L., (2001), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, New York: Oxford University Press.
- Thompson, John, B., (1995), *The Media and Modernity, A social Theory of the Media*, Cambridge: Polity Press.

