

عکاسی و چرخش فرهنگی

(بررسی نقش فناوریانه دوربین عکاسی و عکس در تغییرات فرهنگی جامعه ایران)

حسن زین‌الصالحین*

نعمت‌الله فاضلی**

چکیده

متفکران عرصهٔ پساپدیدارشناسی می‌کوشند انسان، جهان، و فناوری را در رابطه‌ای هم‌بسته‌باهم قرار دهند و در نظر دارند نسبتی را مشخص کنند که فناوری میان انسان و جهان پیرامونش برقرار کرده است. دوربین عکاسی، در مقام فناوری و رسانه‌ای فرهنگ‌ساز، به فراخور بافتی که در آن قرار می‌گیرد معانی اجتماعی و فرهنگی خاصی را نیز تولید می‌کند. در این مقاله سعی بر آن است به نقش فناوریانه دوربین عکاسی در جامعه و فرهنگ ایران پرداخته شود. نگارنده در پی یافتن نسبتی است که عکاسی میان انسان و جهان پیرامونش برقرار کرده است، نسبتی که چرخشی فرهنگی را قطعیت بخشیده است، و می‌کوشد تحلیلی بر بنیان آرای دیرینه‌شناختی فوکو ارائه دهد تا بنیان‌های معرفت‌شناختی این چرخش فرهنگی را نیز مشخص کند. نتایج حاکی از آن است که عکاسی به ایجاد نوعی جهان‌بینی مبتنی بر امور، پدیده‌ها، و مناسبت‌های این جهانی و دنیوی منجر شده و ایران را دست‌خوش نوعی نوگرایی فرهنگی کرده است. **کلیدواژه‌ها:** پساپدیدارشناسی، فناوری، عکاسی ایران، دیرینه‌شناختی فوکو، جامعه، فرهنگ.

۱. مقدمه

متفکران علم پدیدارشناسی (phenomenology)، با مرکز‌زدایی از سوژه در تفکرات فلسفی پیشین، سعی دارند هستی‌شناسی انسان را در ارتباط با دنیای پیرامون آن بررسی کنند. در

* کارشناس ارشد عکاسی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) salehi13@gmail.com

** دانشیار پژوهشکدهٔ علوم اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی nfazeli@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۳/۱۵

این میان، و در فلسفه هایدگر (Heidegger)، توجه ویژه‌ای به فناوری، به مثابه عاملی در تأثیرات و تأثرات میان انسان و جهان مادی پیرامونش، شده است. هایدگر در مرحله دوم زندگی فلسفی‌اش به هستی‌شناسی فناوری و تبارشناسی آن می‌پردازد؛ بعد از وی نیز فیلسوفان بسیاری، چه با نگرشی مثبت و چه منفی، از جمله دون آیدی (Don Ihdi)، این مسیر را با نگاهی تجربی و عمل‌گرایانه، و با بررسی‌های موردی در زندگی روزمره، دنبال کرده‌اند. مهم‌ترین سؤالی که در این جا مطرح می‌شود، و آیدی به شکل قابل توجهی به آن پرداخته است، این است که فناوری چه نسبتی را میان انسان و جهان پیرامونش برقرار کرده است؟ نگارنده با قرار دادن فناوری دوربین عکاسی در رابطه‌ای دوسویه میان انسان و جهان، در جامعه ایران و با توجه به بافت فرهنگی آن، مسئله را این‌گونه مطرح می‌کند که «عکاسی چگونه به برقراری رابطه میان فرد ایرانی و دنیای پیرامونش منجر شده است و این رابطه چگونه اکنون انسان ایرانی را رقم زده است؟» به بیانی روشن‌تر، هدف اصلی نویسنده این مقاله بررسی نفس برقراری ارتباط دوسویه میان انسان و جهان، در جامعه‌ای مانند ایران، و تأثیر آن در چرخشی فرهنگی است. قصد ثانویه نگارنده نیز بررسی تجربه نوگرایی در مؤلفه‌هایی است که به واسطه دوربین عکاسی و عکس، با توجه به تسلط نظام تصویری عکاسی، برای اعضای جامعه مطرح می‌شود.

از آن رو که نگارنده سعی دارد تحلیلی معرفت‌شناختی از این پدیده فناوریانه، در روح زمانه و سامان دانایی عصر و با استدلال‌های تاریخی و بنیادین، انجام دهد می‌توان این نوشته را تحلیلی دیرینه‌شناختی (archaeological) محسوب کرد که به قوانین ناآگاهانه ظهور و صورت‌بندی گفتمان عکاسی در ایران می‌پردازد. از این رو می‌توان این تحقیق را پیش‌زمینه همه تحقیقاتی دانست که به نقش اجتماعی و فرهنگی عکس و عکاسی در ایران پرداخته‌اند. این بخش بر این فرض استوار است که به واسطه وجود عکاسی و نظام تصویری آن و به علت پیوند ذاتی عکاسی با «زمان» و «مکان» و به تبع آن «تغییر» و «دگرگونی»، گسستی در «اپیستمه» (episteme) عصر رخ داده که به القای نگاه تجربه‌باور، واقع‌بین، و این جهانی دامن زده و درنهایت به چرخشی فرهنگی در این راستا قطعیت بخشیده است. بسیاری از تغییرات، که اکنون در ساختارهای فرهنگی و اجتماعی ایران شاهدیم، حاصل تغییراتی بوده است که در ناخودآگاه جمعی ما ایرانیان و در عهد قاجار ایجاد شده است؛ بنابراین، استدلال‌های نگارنده بر این فرض اساسی نیز استوار است که اندیشه، نگاه، و تفکر جمعی ما ایرانیان هنوز در همان نظام دانایی، و با همان تغییراتی که در آن ایجاد گشته است، جهت‌دهی می‌شود.

۲. مبانی نظری

هایدگر، فیلسوف آلمانی و از بنیان فلسفه پدیدارشناسی، فناوریانه بودن را از مؤلفه‌های اساسی جوامع مدرن می‌داند و از فناوری به مثابه امری نام‌می‌برد که نوع عصر ما را مشخص می‌کند. بدون شک فناوری در تار و پود دنیای ما نفوذ کرده است و دیگر نمی‌توان نبود آن را، حتی در خردترین سطح آن، متصور شد؛ به عبارتی صنعت و فناوری به ضروریات عصر ما مبدل شده‌اند. هربرت مارکوزه (Herbert Marcuse)، فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی - امریکایی که نگرشی کاملاً منفی به توسعه فناوری دارد، انسان را موجودی تک‌ساحتی (مادی‌گرا) و اسیر در جوامع فناوریانه می‌داند. به زعم مارکوزه جامعه فناوریانه «سیستم حاکمیت و نفوذی است که در همه شئون زندگی افراد، حتی در اندیشه و دریافته‌شان، دخالت می‌کند» (مارکوزه، ۱۳۹۱: ۳۲). فناوری شیوه درک ما از خودمان و جهان اطرافمان را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد و می‌توان هم‌عقیده با مارکس (Karl Marx) بر این باور بود:

درک کشاورزی که با گاوآهن زمین خود را شخم می‌زند به مراتب دیگرگون‌تر از شخصی است که با ماشین‌آلات حجیم کشاورزی کار می‌کند و هریک از آن‌ها به نوبه خود دنیای متفاوتی را پیش روی خود می‌بینند (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۸۱-۱۸۶).

بهرتر است پیش از ادامه مسیر به مفهوم فناوری بپردازیم و راه خود را از هزارتوی آن بگشاییم. واژه فناوری، از نظر لغوی، ترکیبی از دو واژه «تخنه» (techne) و «لوگوس» (logos) است. تخنه، که ریشه در ادبیات یونان باستان دارد، به معنای دوگانه هنر و صنعت و هر عملی است که به ابداع و تولید بینجامد. این نوآوری هم شامل حال صنعت‌گر و هم هنرمند می‌شود. معادل کنونی واژه تخنه «تکنیک» است که حتی اکنون نیز در توصیف فعالیت هنرمند از آن بهره می‌برند با این حال، از نظر ماهوی، در دنیای کنونی هنرمند و صنعت‌گر کاملاً از هم جدا هستند. لوگوس در ادبیات باستان به معنای راز وجود و سخن گفتن و پرده برداشتن از راز وجود بوده است و اکنون نیز این واژه با کمی تفاوت به معنای علم مربوط به هنر، صنعت، و در کل پسوندی است که با افزوده شدن آن به واژه‌های دیگر به علمی اشاره می‌کند که به آن حوزه مربوط است. این واژه در علوم مختلف، اعم از طبیعی و انسانی و فلسفی و پزشکی، به کار برده می‌شود مثلاً «جئولوژی» (geology) علمی است که به مطالعه زمین می‌پردازد، «سوشیالوژی» (sociology) علمی است که به مطالعه جوامع انسانی مشغول است، و «درماتولوژی» (dermatology) که علم مربوط به پوست و درمان

مشکلات آن است. فناوری به علمی اشاره دارد که در حوزه فن، تکنیک، و پیشرفت‌های آن بحث می‌کند، در عین حال، و در معنای عامیانه لفظ، به هر گونه ابزار دست آدمی که وی را به هدفی میل می‌دهد نیز اطلاق می‌شود.

با رجوع به فرهنگ لغات انگلیسی به فارسی «صنعت‌شناسی»، «حرفه‌شناسی»، «ابزارشناسی»، «فن‌شناسی»، و ... را در مقابل معنای فناوری می‌بینیم.^۱ در فرهنگ بزرگ لانگمن «فناوری» ماشین‌ها و تجهیزات نوین بر پایه علم جدید تعریف می‌شود. به عبارتی، در این تعاریف، و در تلقی عامیانه، فناوری به ماشین و ابزار محدود شده است. برنارد گندرن (Benard Gendron)، فیلسوف فناوری‌های مدرن، در تعریف فناوری می‌نویسد:

فناوری به هر دانش عملی نظام‌یافته‌ای اطلاق می‌شود که بر تجربه یا نظریه علمی مبتنی باشد و توان جامعه را در تولید کالاها و خدمات افزایش دهد و در قالب مهارت‌های تولیدی و سازمان‌یافته یا ماشین‌آلات تجسم یابد (هایدگر و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

اصولاً، در همه تعاریفی از این سنخ، این وجه ابزاری و ابزارمندی فناوری است که بر دیگر وجوه آن غلبه دارد.

با وجود تفکرات ابزاری درباره فناوری، تفکر فلسفی در باب فناوری نیز با دو رویکرد کاملاً متمایز از هم در تاریخ فلسفه قابل پی‌گیری است؛ یکی رویکردهای مبتنی بر علوم طبیعی به فناوری که به مکانیسم‌های درونی فناوری و نسبت آن با علم می‌پردازد و می‌توان نام «فلسفه فناوری متکی بر مهندسی» بر آن نهاد. این مباحث نخستین بار، در ۱۸۷۷ میلادی، با آثار متفکرانی چون ارنست کپ (Ernst Kapp) [کپ کتابی با عنوان فلسفه تکنیک نوشته بود]، که فیلسوفی نوهگلی محسوب می‌شد، و فردریک دسائور (Friedrich Dessauer)، فیزیک‌دان و دانشمند علوم طبیعی، آغاز شد. رویکرد دوم، که مبتنی بر دانش انسانی به فناوری است و عمر چندان زیادی هم ندارد، با نام لوئیس مامفورد (Lewis Mumford) و مارتین هایدگر و ژاک الول (Jacques Ellul) گره خورده است. این رویکرد، برخلاف رویکرد اول، با نگاهی از درون و منشی تفسیری و انتقادی به فناوری و دستاوردهای آن می‌پردازد (کاجی، ۱۳۹۲: ۲۰-۲۷).

نحله دوم، و خصوصاً فلسفه پدیدارشناسی هایدگر، رویکردی است که مد نظر و راه‌گشای نگارنده این مقاله بوده است و مبانی نظری و روش‌شناسی نویسنده را تشکیل داده و پایه تأملات او در این بخش قرار گرفته است. پدیدارشناسی، در تقابل با فلسفه و تفکر ایده‌آلیسم دکارت (René Descartes) و کانت (Emmanuel Kant)، نوعی فلسفیدن را مد نظر دارد که از چندین نظر از فلسفه پیشین متمایز است و در مقابل آن

قرار گرفته است؛ نخست آن‌که عمل محور است و عمل‌گرایی را مقدم بر نظر محوری می‌داند، دوم این‌که سوژه محور و سوژه‌گرا نیست، و سوم شاخص‌های عینی، غیر مبنی‌گرا، و تجربی را بررسی می‌کند. پدیدارشناسی، برخلاف تفکر دکارتی، نسبتی تام و نزدیک میان انسان و جهان قائل است و این دو را در هم‌بستگی کامل می‌بیند. از این دیدگاه «من می‌اندیشم، پس هستم»^۲ دکارتی به «من می‌اندیشم پس ”من“، ”اشیا“، و ”جهان“ هستیم» تبدیل می‌شود. هوسرل (Husserl Edmund) با ابداع مفهوم «زیست - جهان» (life-world) سعی داشت «من» دکارتی را در ارتباط با «دیگری» و جهان اطراف تعریف کند. هایدگر نیز به تأسی از هوسرل و با ابداع مفهوم «دازاین» (dasein) قصد داشت، با نفی سوژه فلسفی، دوگانگی سوژه و ابژه را منحل کند.^۳ وی با این کار انسان را تماماً در جهان حل می‌کند و انسان را در نسبت و ارتباط واقعی و عینی، و نه ذهنی، با جهان و پدیده‌ها تعریف می‌کند و حتی قابل تعریف می‌داند (کلانتری، ۱۳۹۱: ۴۲-۴۵). واضح است که «پدیدارشناسی» چندگانگی را جانشین دوگانگی سوژه و ابژه دکارتی می‌کند. با این تعبیر، سه‌گانه‌ای قابل تشخیص است که نگارنده را در نوشته پیش‌رو یاری می‌کند: «انسان، جهان، فناوری».

۳. انسان، جهان، فناوری

هایدگر بخشی از مهم‌ترین کتاب خود را به تحلیل ابزار اختصاص می‌دهد و به رابطه انسان و جهان از طریق ابزار می‌پردازد، به گونه‌ای که شیوه حضور دازاین در هستی را با ابزار می‌داند (کاجی، ۱۳۹۲: ۱۶۳) و این‌گونه هایدگر متأخر پیش‌تر با نام فیلسوف فناوری شناخته می‌شود چرا که این هایدگر است که فناوری را به بحثی فلسفی مبدل می‌کند و فناوری را فراتر از ابزار و به مثابه چشم‌انداز و جهان‌بینی معرفی می‌کند. پرسش اساسی مرحله دوم زندگی هایدگر در باب فناوری است و، بعد از هستی‌شناسی انسان در «هستی و زمان»، در این مرحله هستی‌شناسی هایدگر متوجه فناوری می‌شود. دازاین هایدگر، با عمل و کنشی که فناوری واسطه آن است، وارد گفت‌وگویی دوسویه با جهان می‌شود و این گفت‌وگو در سطح زندگی روزمره مد نظر اوست؛ جهان روزمره همان جهان به تجربه درآمده است و درست از طریق همین محیط آشنا ولی پنهان است که باید سرخ‌هایی در مورد انسان و جهان یافت. هایدگر می‌خواهد به لایه‌ای نفوذ کند که مشخصه آن روزمرگی است و در همین لایه است که نسبت‌های آشکار و پنهان ما با جهان برقرار می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۹: ۷۱-۷۲).

بعد از هایدگر، مهم‌ترین شخصی که گام‌های هایدگر را در مسیر فلسفه تحلیلی فناوری مبتنی بر علوم انسانی دنبال می‌کند دون آیدی، فیلسوف امریکایی، است. آیدی در این مسیر مفهوم «پساپدیدارشناسی» (post phenomenology) را مطرح می‌کند و با برجسته کردن مفهوم پساپدیدارشناسی می‌خواهد بر شاخص‌ها و مؤلفه‌های خاصی از پدیدارشناسی تکیه و تأکید بیش‌تری کند (Ihde, 1995). این مفهوم، به نظر آیدی، گونه‌ای انجام دادن پدیدارشناسی به جای بحث در باب آن و هم‌چنین انضمامی کردن آن به جای بحث‌های انتزاعی پیرامون آن است و از این رو به بررسی‌های موردی روی می‌آورد. نسبت میان فناوری و انسان و جهان، در زندگی و کنش‌های روزمره، اساس کار آیدی است و به زعم او فناوری را باید در حیطه نسبت و رابطه میان عالم و آدمی فهمید (Ihde, 1990). فناوری در چنین دیدگاهی نه ابزاری صرف بلکه، همان‌طور که هایدگر اشاره می‌کند، نوعی دید و جهان‌بینی و هم‌چنین واسطه برقراری رابطه و نسبتی دوسویه میان انسان و جهانش است.

آیدی از ماهیت فناوری، آن‌چه هایدگر به شیوه‌ای منحصر به فرد آن را تحلیل و تبارشناسی مفهومی کرده بود، شروع می‌کند و با بررسی‌های موردی در حیطه نجوم، موسیقی، آشپزی، و ... می‌کوشد نسبت فرهنگ و ساختارهای فرهنگی و اجتماعی را با فناوری بررسی کند و تأثیرات آن را بر معرفت، کنش، بینش، ادراک آدمی، و جامعه مشخص کند. از این منظر می‌توان گفت فناوری، در هر فرهنگ و بافت فرهنگی خاصی، تأثیرات خاص خودش را دارد و معنای متفاوت و کارکرد متفاوتی را نیز به خود می‌گیرد. فناوری در یک فرهنگ چیزی است و در فرهنگی دیگر چیزی دیگر. فرهنگ شیوه درک و فهم و نحوه استفاده از فناوری را معین می‌کند (کاجی، ۱۳۹۲: ۱۱۲).

هایدگر بر این نظر است که فناوری، به مثابه مهم‌ترین مؤلفه دنیای مدرن، با «تصویرگرایی» عجین است. تصویر جهان یعنی جهانی که از چشم‌انداز علمی دیده می‌شود، علمی که البته مبنای فناوریانه دارد. تصویر جهان توضیح کامل و تمام‌عیار جهان و طبیعت دانسته می‌شود، تصویری که اساساً بر پایه علم فیزیک نور استوار است (احمدی، ۱۳۸۵: ۹۸). تصویر جهان در این معنا متعلق به دنیای مدرن است و هیچ نظامی قبل از جهان مدرن، چه در یونان باستان و چه در جهان مسیحیت، نیست که بخواهد جهان را به تصویر جهان فروکاهد. هایدگر سرشت دوران مدرن را «تصویرگرایی» می‌داند و می‌گوید: «جهان در دوران معاصر به تصویر بدل شده و انسان جهان را هم‌چون تصویری می‌بیند؛ یعنی جهان به تصویر جهان فروکاسته شده است» (کاجی، ۱۳۹۲: ۱۶۹). آیدی نیز در این دیدگاه هم‌گام با هایدگر است و در بررسی‌های موردی‌اش توجه به «فناوری‌های تصویری» جایگاه

خاصی دارد. در عصر جدید، که تصویر حکمرانی می‌کند، شناخت و معرفت به چیزی با دیدن تصویر آن چیز یکی پنداشته می‌شود و بازنمایی جهان در قالب تصویر حکم شناخت جهان را دارد. وقتی به کسی یا چیزی فکر می‌کنیم نخستین چیزی که به ذهن ما خطور می‌کند تصویر آن موضوع است، به مانند «عکسی» که از شخصی یا چیزی، در حکم شناخت آن، در ذهن داریم. ظهور فناوری‌های گوناگون تصویری، که نقطه آغازشان اختراع دوربین عکاسی در میانه قرن نوزدهم میلادی بود، خبر از آغاز عصری می‌داد که اسکات لاش (Scott Lash)، جامعه‌شناس امریکایی، نام «عصر فیگورال» یا تصویر را بر آن نهاده است (۱۳۹۰: ۲۴۸).

۴. عکاسی

مارکس، اقتصاد و فروید (Sigmund Freud)، جنسیت را زیربنای اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی جامعه و هم‌چنین محرک تغییر ادراک و رفتار فردی قرار می‌دهند؛ ولی اکنون مارشال مک‌لوهان (Marshall McLuhan)، جامعه‌شناس و استاد مطالعات رسانه‌ای، با توجهی ویژه به سیستم ارتباطات، وسایل ارتباطی را زیربنا و منشأ تغییرات در جوامع کنونی تلقی می‌کند. مک‌لوهان فناوری‌های ارتباطی را عاملی می‌داند که ادراک آدمی از جهان را تغییر می‌دهند. او با بیان این جمله که «رسانه همان پیام است» (وارد، ۱۳۸۹: ۱۱۷) قصد دارد توجه ما را به معنای فناوری‌ها و ارتباطی رسانه جلب کند؛ به عبارت دیگر، وی قصد توضیح این نکته را دارد که معنا را نباید صرفاً در آنچه دانست که به واسطه وسایل ارتباط جمعی (رادیو، تلویزیون، سینما، عکاسی و ...) مخابره می‌شود بلکه باید در وجود یک رسانه جست‌وجو کرد و خود آن وسیله را پیام اصلی و بنیادین دانست و به نقش دیالکتیکی آن با روبناهای موجود پرداخت (تهرانچیان، ۱۳۶۷: ۲۴-۳۸).

عکاسی نیز به مثابه ابزاری فرهنگی، فناوری تصویری، وسیله و زبان ارتباط عمومی و اجتماعی و درنهایت به منزله رسانه، و حتی هنر، نقش بسزایی در تغییر شیوه ادراک آدمی، فهم انسان از جهان، و هم‌چنین تغییرات اجتماعی و فرهنگی جامعه دارد. از سویی، عکاسی نخستین اختراع در حوزه فناوری‌های تصویری است و از سوی دیگر، تمامی فناوری‌های تصویری بر پایه فناوری دوربین عکاسی استوارند و این همان خصوصیتی است که عکاسی را به چشم مدرنیته مبدل کرده است. از این جهت، باید معنای پیام رسانه عکاسی را حتی در خارج قاب دوربین و عکس‌ها و در خود رسانه جست‌وجو

کرد و به آن پرداخت. عکس، در مقام شیئی در زیربنای زندگی اجتماعی افراد، بی‌شک رابطه‌ای دیالکتیک با روبناهای زندگی و کردارهای فکری، اجتماعی، و فرهنگی آن‌ها برقرار می‌کند. اگر، بنا بر آنچه گفته شد، عکس را به منزله بخشی از زندگی روزمره افراد جامعه محسوب کنیم، می‌توان استنباط کرد که عکس، با شدیدترین و سنگین‌ترین شکل، خود را به آگاهی فردی تحمیل می‌کند و نمی‌توان نقش آن را در زندگی اجتماعی و تغییر و تحول جامعه نادیده انگاشت.

اگر رابطه دوسویه زیربنا و روبنا را در این مورد بپذیریم، باید این را نیز همانند آیدی، با توجه به آنچه پیش‌تر اشاره شد، پذیرفت که فناوری (به‌کارگیری و فهم آن و هم‌چنین نقش فردی، اجتماعی، و فرهنگی آن) فرهنگ‌محور و بسترمحور است و با قرارگیری در بافت فرهنگی خاص، معنای اجتماعی خاصی را نیز ایجاد می‌کند. به عبارتی، فناوری با فرهنگ بومی و محلی ترکیب می‌شود و معنای خاصی را ایجاد می‌کند. فناوری تجسد فرهنگی دارد و این تجسد نوعی چشم‌انداز ملی و بومی را در هر فرهنگ به ما اعطا می‌کند و نوع خاصی از دیدن را تعیین می‌بخشد (کاجی، ۱۳۹۲: ۱۵۲-۱۵۳).

۵. عکاسی و چرخش فرهنگی در ایران

رسانه‌ای فناوریانه، مانند دوربین عکاسی، اگر در بافت فرهنگی متمایزی قرار گیرد معنای دیگری می‌یابد و نقش دیگری را ایفا می‌کند و نسبت متفاوتی را بین انسان و جهان پیرامونش برقرار می‌سازد. بررسی «نقش فناوریانه دوربین عکاسی و عکس در ایران» مسئله اساسی نگارنده این نوشته است. نگارنده بر آن است تا دوربین عکاسی را در بافت فرهنگی - اجتماعی ایران قرار دهد و به معانی اجتماعی و فرهنگی آن در سطحی کلان، یعنی در روح زمانه و ناخودآگاه جمعی ایرانیان، بپردازد. هدف، به بیان و تعبیری دیگر، بررسی چگونگی صورت‌بندی گفتمان عکاسی (دیرینه‌شناسی گفتمان عکاسی) در مراحل «پیشاگفتمانی»، یعنی در اپیستمه دوران و توصیف معرفت‌شناختی قوانین ناآگاهانه‌ای است که گفتمان عکاسی را شکل داده‌اند. این رویه همانند رویکرد فوکو (Michel Foucault) است که هدفش از «دیرینه‌شناسی» نوعی بازنویسی و توصیف سامان‌مند گفتمان بر اساس نمودها و شکل بیرونی آن بود (فوکو، ۱۳۸۹: ۲۰۴-۲۰۵).

با طرح سه‌گانه «انسان، جهان، فناوری» که در سطور پیشین نام برده شد، و نظر به این‌که پدیدارشناسی این سه را هم‌بسته و در تعامل با هم می‌داند، مهم‌ترین سؤالی که هایدگر و

آیدی می‌کوشند به آن پاسخ دهند این است که «فناوری چه نسبتی میان انسان و جهان برقرار می‌کند؟» شاید در این وادی سؤال نگارنده نیز این‌گونه شکل گیرد که «فناوری دوربین عکاسی، و در کل عکس، چه نسبتی میان فردی ایرانی و جهان پیرامونش برقرار کرده است؟» عطف توجه و مسئله اساسی نفس برقراری نسبت با جهان و چگونگی برقراری این نسبت، فارغ از طرح سؤال «چه نسبتی؟»، است. هدف بیان پیام رسانه عکاسی برای ایرانیان و بررسی چرخشی در نظام تصویری، و به تبع آن چرخشی فرهنگی، است که عکاسی در جامعه ایران پدید آورده است؛ می‌توان این‌گونه بیان کرد که عکاسی چرخش فرهنگی در جامعه ایران را قطعیت و شدت بخشیده است (عوامل مهمی در ایجاد این چرخش فرهنگی دخیل بوده‌اند با این حال، نگارنده در این مجال به نقش پررنگ، کلیدی، و بنیادین عکس می‌پردازد). قصد ثانویه نگارنده در این نوشته توضیح تجربه «نوگرایی»، در یکی از مؤلفه‌های جامعه، برای اعضای جامعه است؛ این تجربه به واسطه وجود فناوری دوربین عکاسی و عکس امکان‌پذیر شده است؛ بنابراین با سه‌گانه‌ای دیگر روبه‌رو هستیم: «جامعه، فناوری و نوگرایی».

بسیاری از تغییراتی که اکنون در جامعه و فرهنگ ایران شاهدیم حاصل و پژواک تغییراتی است که حدود یک قرن پیش (در عهد قاجار) و در پرتو عناصر ملی، مذهبی، و سنتی و در راستای نوگرایی و اصلاحات فرهنگی در جامعه ما ایجاد شده است. از آن‌جا که نگارنده این مقاله قصد دارد تحلیلی بنیادین از این فرایند، در جامعه‌ای مانند ایران، ارائه کند و در نظر دارد ریشه‌های این تغییر را در روح دوران و در ناخودآگاه جمعی جامعه بیابد، ناچار است از رهگذر تاریخ و با استدلال‌های تاریخی مدعای خود را به اثبات برساند. از سوی دیگر، ادعای نگارنده بر این فرض استوار است که سال‌ها، یا حتی قرن‌ها، زمان برای تغییری حتی جزئی در ایستمه عصر لازم است. این مسئله گویای این نکته است که تغییری بنیادی این امکان را دارد که جامعه‌ای را قرن‌ها در مسیر خودش پیش برد و آینده، نگاه، و اندیشه جمعی‌اش را رقم زند.

ایستمه، یا سامان معرفت، از ساختارهای صورت‌بندی گفتمان است که میشل فوکو، فیلسوف و اندیشمند فرانسوی، در «باستان‌شناسی» یا «دیرینه‌شناسی» علوم انسانی آن را باب کرده است و به آن، در حکم یکی از عناصر اساسی تحلیل گفتمان، می‌پردازد.^۵

فوکو سعی دارد با بررسی رابطه میان واژه‌ها و چیزها در سه دوره تاریخی (رنسانس، کلاسیک، و مدرن) نظام دانایی و انتظام امور تاریخ غرب را تبیین کند (فوکو، ۱۳۸۹) و در این بررسی به سامان دانایی حاکم در هر دوره، که به تلقی او نمود و نماد زمانه است،

می‌پردازد و ویژگی‌های نهفته در هر سامان دانایی را مشخص می‌کند. وی در هر دوره گفتمانی را مسلط بر اعمال، کردار، و رفتار آدمیان می‌یابد که در پیوندی گسست‌ناپذیر با زبان است. فوکو اپیستمه را مجموعه‌کنش و واکنش‌های درونی یک گفتمان و وحدت‌بخش گفتمان مربوط در دوره‌ای خاص می‌داند که نظام معرفتی هر عصر، اعم از ساختار دادن به اندیشه و اندیشیدن، راه و روش اندیشیدن و موضوع و بستر اندیشیدن را مشخص می‌کند و شکل می‌دهد. به بیانی خلاصه‌تر، اپیستمه «کلیت روابطی است که در یک دوره مفروض میان علوم آن دوره وجود دارد» (کچوئیان، ۱۳۸۲: ۹۱) و می‌توان آن را نمود دانش و نماد روح زمانه دانست (ضمیران، ۱۳۸۹: ۹۱).

«مشابهت» (resemblance)، بر پایه تأملات فوکو، سامان معرفت و انگاره حاکم بر عصر رنسانس (نوزایی) بوده و در این دوره رابطه میان واژه‌ها و چیزها بر اساس مشابهت و یکسانی متصور می‌شده است؛ زبان پدیده‌ای همانند دیگر پدیده‌های این جهانی بود و بین واژه‌های زبان و چیزی که واژه به آن دلالت می‌کرد رابطه مشابهت برقرار بود. رابطه بین «دال» (signifier) و «مدلول» (signified) در عصر نوزایی بر پایه یکسانی و «این‌همانی» بود. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که نه دال و نه مدلول بلکه فقط «نشانه» (sign) بود که معنی و مفهومی ذاتی در خود به همراه داشت. در واقع، نظامی از مشابهت‌ها و یکسانی‌ها نظم و سامان پدیده‌ها را مشخص می‌کرد و اندیشیدن و شناخت نیز در چنین نظامی انجام می‌شد. چنین رویکردی به زبان، تلقی پدیده‌ها و اشیا و امور عالم در پیوند با زبان نوشتاری، و نبود تمایز میان امور دیدنی و خواندنی انگاره مسلط عصر نوزایی بود و جهان نیز در پرتو همین مشابهت‌ها تعبیر، تفسیر، و معنی می‌شد (فوکو، ۱۳۸۹: ۵۵-۵۶).

فوکو هم‌چنین به آثار هنری یک عصر، در مقام آنچه به سامان دانایی و زبانی آن عصر نزدیک است و می‌توان با بررسی آن به اپیستمه آن دوران دسترسی پیدا کرد، متوسل می‌شود و آثار هنری را واکاوی می‌کند. فوکو این آثار را نه معلول سامان دانایی یک عصر بلکه به مثابه چیزی می‌داند که در پیوندی محکم با آن است؛ مفهومی که نه صرفاً ماهیت بلکه محدودیت‌های نظام مورد بررسی را هم نشان می‌دهد. وی در بررسی نظام دانایی عصر کلاسیک به تابلوی *ندیمگان* (Las Meninas) اثر ولاسکوئز (Diego Velasquez)، نقاش مشهور اسپانیایی، می‌پردازد (همان: ۳۲-۵۴). نگارنده نیز برای درک اپیستمه ایران در دوران قاجار، و شناخت آن، از آثار هنری آن دوران بهره می‌برد؛ با این حال در این مسیر نه به تابلویی خاص بلکه به کلیت آثار هنری (نقاشی و نگارگری) نظر دارد.

مشابهت، و نظامی از مشابهت‌ها و یکسانی‌ها، نه فقط در دوران قاجار بلکه در دوره‌های پیشین نیز انگاره و اصل حاکم در معرفت و دانایی ایران بوده است؛ با این همه مجاز نیستیم، به صرف وجود این نظام و به تبعیت از دوره‌های تاریخی غرب، نام نوزایی را به این دوران (قاجار) اطلاق کنیم؛ ولی اگر در پی اطلاق نامی هم بر این دوره باشیم، قرون وسطی برایش مناسب‌تر است. نگارنده در پی آن است، که ضمن تأکید بر اوج تحول و تمرکز بر گسست مهمی که طی این دوران، در تاریخ هنری و به تبع آن در تاریخ فرهنگی و در انگاره حاکم آن زمان، به وقوع پیوست، نقش فناوریانه دوربین عکاسی را در پس وقایع دوران قاجار بررسی کند؛ تحولی که اگرچه ریشه در دوران صفویه داشت و نطفه‌اش در پی مراودات با کشورهای غربی در دربار شاهی بسته شد، ولی در اواخر حکومت قاجار به ثمر نشست و قطعی و حتمی شد.

عکاسی نقش بسزایی در قطعیت بخشیدن به این دگرگونی و چرخش فرهنگی و اجتماعی داشت. نظام مشابهت‌ها طی قرن‌ها انگاره حاکم معرفتی ایران بود و آگاهی جمعی ایرانیان را شکل داده بود و اندیشیدن و نگاه ایرانی را در تمامی حوزه‌ها جهت‌دهی می‌کرد. اگر به نگارگری ایرانی، که شیوه مسلط تصویرگری در تمامی دوره‌های پادشاهی ایران بعد از اسلام است، توجه کنیم متوجه خواهیم شد که در دوران صفویه (۱۵۰۱-۱۷۲۲ م/ ۸۸۰-۱۱۰۱ ش) نه فقط اوج جلوه‌های نگارگری ایرانی را شاهد هستیم بلکه مهم‌تر از آن آغاز نوعی «گسست»^۱ و شکاف در تاریخ نقاشی ایران در اواخر این دوران است که اوجش را در اواخر دوران قاجار مشاهده می‌کنیم، واقعه‌ای که به تبیین آن پرداخته خواهد شد.

قسمت اعظم نگارگری این دوران، و حتی دوران‌های قبل، در ارتباط با مصور کردن کتب شعر خصوصاً شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی، و بوستان و گلستان سعدی بوده است و اغلب با ترکیبی از متن و تصویر، که غالباً در آن‌ها متن به داخل تصویر نفوذ می‌کرده است، روبه‌رو هستیم. به عبارتی، تصویر جزئی از شعر بود و شعر ماهیتی تصویری داشت. هم ماهیت تصویری شعرها (زبان)، که به آن‌ها قابلیت تصویر شدن می‌داد، هم مملو شدن اشعار از تشبیه و استعاره و تمثیل، و هم نظام قانون‌مند و محکم میان تصویر و متن این‌همانی واژه‌ها و چیزها، زبان، و پدیده‌ها را نشان می‌دهد. در این نظام فکری، عالم و پدیده‌هایش در سایه وحدت و مشابهت معنا و هستی می‌یافتند و معرفت انسان نیز در پرتو چنین نظامی شکل می‌گرفت. ماهیت شعرها و تصاویر نگارگری را باید در نظامی از مشابهت‌ها، مشخصاً از نوع «تأسی» (emulation)، دریافت و بررسی کرد؛ امور، اشیاء، پدیده‌ها، و حتی زبان، در این نوع از مشابهت، پژواک و مصداقی از آن‌چه در عالمی دیگر

است در نظر گرفته می‌شدند. با توجه به عرفان شرقی و گره‌خوردگی آن با فلسفه اسلامی، که ایران نیز زادگاه و خاستگاه مهم آن تلقی می‌شود، فرض چنین نظامی بدیهی محسوب می‌شود. در ادامه اندکی به توضیح آن پرداخته خواهد شد (تصویر ۱).^۷



تصویر ۱. نگاره‌ای از بوستان سعدی (مرقوم کمال‌الدین بهزاد):

گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات، ۱۴۸۸ م/ ۸۶۷ ش (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۰۲).

در فلسفه اسلامی (از نگاه ملاصدرا و حتی دیگر فلاسفه) با عوالمی چهارگانه در هندسه عالم مواجه‌ایم که عالم «لاهورت» (عالم ذات اقدس الهی) در اعلی‌ترین درجه و پس از آن عالم «جبروت» (عالم عقل و عقول)، عالم «ملکوت» (عالم غیب، نفس، و مجردات)، و در نهایت سفلی‌ترین این عوالم یعنی عالم «ناسوت» (عالم طبیعت، جسم، ماده، و انسان) قرار دارد. عالم ناسوت پست‌ترین عالم را در جمع عوالم چهارگانه دارد. این عالم جهان خاکی ما و جهان مادیات است. عالمی که «زمان»، «مکان»، «حرکت»، «تغییر»، و «ماده» از خصوصیات جوهری آن به شمار می‌روند (طباطبایی، ۱۳۶۲: ۱۹۰-۱۹۵). مقصود آدمی، از آن لحظه که پا در این جهان خاکی می‌گذارد، گذار و مسافرت نفسانی و معنوی از این جهان و رسیدن به عالم مثال یا برزخ و در نهایت عوالم بالاتر است. به عبارتی، راز هستی محو‌گشتن «وجود» در صراطی است که حق و حقیقت الهی منزلگاه اوست (مصباح یزدی، ۱۳۸۰).

عالم مثال، یا همان عالم ملکوت، عالمی فاقد زمان و مکان است و موجودات آن لازمان و لامکان و آزاد از حیث مادیت‌اند، اگرچه برخی از آثار کمی و کیفی ماده

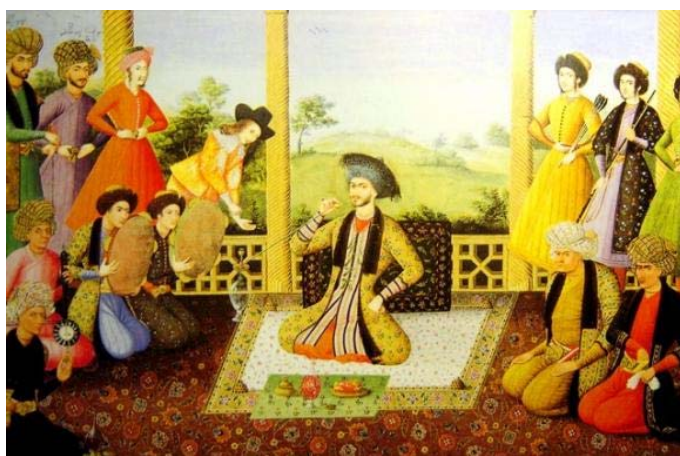
هم‌چون رنگ، شکل، و اندازه را دارند (طباطبایی، ۱۳۶۲: ۱۹۵). ناسوت پژواک و مصداقی از ملکوت محسوب می‌شود و نگارگر ایرانی در تصویرش به وقایع، اشیا، و موجودات (انسان و حیوان) این جهانی صورتی مثالی و برزخی می‌بخشد، هرچند آن‌ها را با کیفیات مادی تصویرگری می‌کند.^۱ بی‌زمانی و بی‌مکانی نقاشی ایرانی، آن‌جا که نگارگر از موضع ناظری بالادست به نظاره می‌نشیند و تصاویر مختلف از حیث مکان و زمان را در قاب تصویر و فاقد هرگونه نور و سایه و به صورتی کاملاً تخت خلق می‌کند، برای ما نمودار می‌شود:

هر بخش فضایی، مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. امور و وقایع پیوستگی زمانی و مکانی ندارند، اما گویی ناظری آگاه همه‌چیز را در آن واحد می‌بیند. این نوع فضاسازی چندساحتی، که بی‌شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیباشناختی نگارگری ایرانی محسوب می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۸: ۹۳).

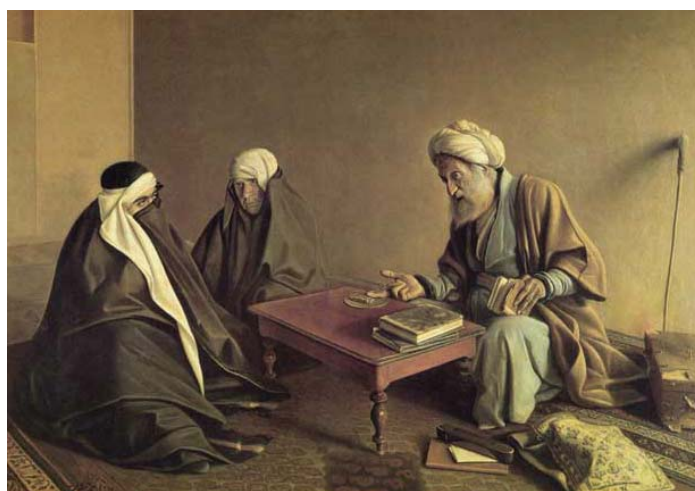
این نوع «ملکوتی‌گری» و «دگرجهان‌خواهی» آرمانی، که ریشه در عرفان اسلامی ایران دارد، معنا کردن جهان و پدیده‌هایش در سایه‌ای از عالم مثال، به «تأسی» از عوالم بالادست، انگاره و سامان دانایی ایرانیان را در طی قرن‌ها، حتی پیش از دوران صفویان که تسلط مذهب و نفوذ معنویت و شیعی‌گری در اوجش است، تشکیل می‌داده است. نگارنده به واکاوی این انگاره در دوران پادشاهی صفویه پرداخت، چراکه در اواخر همین دوران (اواخر قرن ۱۷ میلادی و اوایل قرن ۱۸ میلادی) شاهد جرقه‌هایی از گسست در تاریخ تصویرگری و به تبع آن، و با سرعتی بسیار کم و در دوره‌های بعد، در تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایران هستیم.

این گسست در تاریخ نقاشی ایران «فرنگی‌سازی» نام‌گذاری شده است (تصویر ۲)، چرا که الگوبرداری‌های کم و بیش ناقصی از «طبیعت‌گرایی» (naturalism) اروپایی (استفاده نکردن از تصاویر تخت و ایجاد بعد، نورپردازی، سایه‌پردازی، و تصویرگری بر پایه واقعیت اشیا) را در خود به همراه داشت. این نوع از نقاشی در زمانی اندک خواستاران زیادی پیدا کرد. اگرچه بعدها با تلفیقی از نگارگری و فرنگی‌سازی نیز روبه‌رو می‌شویم ولی کم‌کم نگارگری کنار می‌رود، سنت می‌شود، و درنهایت این نوع جدید از تصویرگری، بر مبنای طبیعت و واقعیت امور و پدیده‌ها، شیوه مسلط در تولید تصویر می‌شود. دوران جدیدی که اوجش را در اواخر دوران قاجار و در مکتب «کمال‌الملک»، نقاش دربار ناصرالدین‌شاه، می‌بینیم که بی‌شک عکس و عکاسی نقش مهمی در اوج‌گیری این جریان داشته است (تصویر ۳).

نگارنده این دوره جدید در تاریخ تصویرگری راه، که در اواخر عصر قاجار و بعد از دوره مشروطه در عرصه فرهنگی و اجتماعی ایران رخ داد، نه در تقابل سنت و مدرنیته و نه در تقابل عناصر ایرانی و اروپایی و نه با نام‌ها و گرایش‌های اروپامحور و با مؤلفه‌های غربی هم‌چون «طبیعت‌گرایی» می‌داند بلکه در نظر دارد آن را گسست از «ملکوتی‌گری» و «دگرجهان‌خواهی» به سوی «ناسوتی‌گری» و «این‌جهان‌خواهی» بداند و در چنین تقابلی تفسیر و معنا کند.



تصویر ۲. تصویری در یک مرقع (مرقوم علیقلی جبادار):
شاه سلیمان، درباریان، و نوازندگان، ۱۶۶۴ م/ ۱۰۴۳ ش (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۳۹).



تصویر ۳. فالگیر، اثر کمال‌الملک (آرشیو وبسایت کاخ گلستان).

اگرچه در همین نظام «این جهان خواهی» و «این جهان بینی» نیز با نوع دیگری از نظام مشابهت‌ها، آن هم از نوع «هم‌سانی» (similitude)، روبه‌رو هستیم چراکه هنوز زبان در پیوند با پدیده‌ها و اشیا است ولی امور و پدیده‌ها پیوند خود با عالم مثال را به طور کامل قطع می‌کنند و «این جهانی» می‌گردند. به عبارت دیگر، جهان خاکی همان‌گونه که هست دیده می‌شود، خواستنی و پذیرفتنی می‌گردد، و ابژه نگاه انسان می‌شود. عکاسی، به مثابه نوعی فناوری تصویری در عرصه دیدن و نگاه، بنا بر واقع‌گرایی‌اش نقش بسزایی در این جهت‌گیری داشته است. با آمدن عکاسی دیگر تصویرگر در موضعی بالادست نیست و از بالا نمی‌نگرد و هر آنچه مخاطب در تصویر حاصل از عکاسی می‌بیند دیگر صورت مثالی ندارد، بلکه عین «واقعیت» است و در پیش چشمش موجود. نظام مشابهت، مبنی بر تأسی، فقط بر محور شاه است که باقی می‌ماند، چرا که هنوز شاه، مثلاً فتحعلی‌شاه، نه بدان صورت که دیده می‌شود بلکه بدان صورت که باید پنداشته شود، یعنی شخصی که حکومت از جانب خدا به او تفویض شده است و حق مالکیت از جانب خدا بر بندگان و مملکت خویش را دارد، نقاشی می‌شود و این پنداری است که نه فقط نقاش بلکه هر کسی باید نسبت به شخص شاه داشته باشد؛ این نگاهی است که همگانی شده و عمومیت می‌یابد (تصویر ۴).



تصویر ۴. فتحعلی‌شاه در لباس رسمی (مرقوم مهرعلی)، ۱۸۱۳ م / ۱۱۹۲ ش (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۷۹).

در دوره ناصری، ناصرالدین شاه بنا بر مکتب مسلط نقاشی آن زمان، که هم‌زمان با ورود عکاسی است و حضور عکاسی و پیوندش با واقعیت نقش بسزایی در اوج‌گیری این مکتب داشته است، کم و بیش همان‌گونه که هست و دیده می‌شود نقاشی شده است. البته هنوز بارقه‌هایی از چهره و هیبت آرمانی، که مختص شاهان پیشین بود، در چنین نقاشی‌هایی دیده می‌شود و هنوز آن پندار خداگونه از شاه در حوزه عمومی و در عرصه فرهنگی و اجتماعی ایران حضور داشته است و خودنمایی می‌کند. در این دوران عکاسی وارد صحنه می‌شود و به محض ورودش اولین چیزی که ابژه عکاسی می‌شود «انسان» است، خود «شاه» است، دقیقاً همان‌گونه که هست، نه دیگر تمثال همایونی بلکه این واقعاً خود شاه است، همان‌گونه که دیده می‌شود. شاه از این منظر، هیچ تفاوتی با فراش کاخ شاهی، که ابژه تصویر عکاسی و عکس‌های ناصرالدین شاه می‌شود، ندارد. این تقابل ویژه‌ای است بین «شاه»، «انسان»، و «شیء» که عکس بستر آن می‌شود و در دوره‌های بعد امکان وجود مفاهیم، موضوعات، و تحولات ویژه‌ای را میسر سازد.

گه‌گاه شاه در مقابل دوربین با چنان حالات، فیگورها، و لباس‌هایی ظاهر می‌شود که تا آن زمان برای شاه مملکت کاملاً بعید و دور از شأن بود. عکاسی «انسان» را ابداع و «شاه» را نیز انسان کرد. شاه، به واسطه عکاسی، نه در جایگاه ثابت و بی‌تغییر وجود بلکه در ذهن عموم و حتی مهم‌تر از آن در ذهن خودش و در میان درباریان و نه در سیطره بی‌زمان و بی‌مکان عالم مثال (هم‌چون فتحعلی‌شاه) بلکه در طول و گذر زمان، با همه تغییراتی که در ظاهرش ایجاد شده بود و با همه تغییرات باطنی‌ای که از نوشته‌هایش در پای عکس‌هایش آشکار می‌گردد، به تصویر در می‌آمد و دیده می‌شد؛ چه در آغاز پیش چشم خود و درباریان و چه بعدها در حوزه عمومی، پیش چشم مردم یا بهتر است بگوییم «رعیت» (تصویر ۵).

این مهم نه صرفاً درباره ناصرالدین شاه بلکه درباره شاهان پس از آن نیز صادق است، ولی نکته مهم‌تر آن است که شکستن این پندار خداگونه از شاه می‌بایست از خودش و در ذهن شخص شاه آغاز می‌گشت و شکل می‌گرفت، آن هم به وسیله عکس و تصاویر دوربین عکاسی. در ایران همیشه «قدرت» و «قداست» کنار هم بوده‌اند و این نکته به شکلی روشن در تصویر فتحعلی‌شاه نمایان است، ولی با آمدن عکاسی، و با آنچه گفته شد، مشاهده می‌شود که چگونه قداست از قدرت فاصله می‌گیرد و این حذف باعث متزلزل شدن اساس قدرت می‌شود (سجودی و مرادی، ۱۳۹۱: ۱۰۷) و درنهایت، این فاصله‌گیری منجر به شورش و تغییر می‌شود.



تصویر ۵. ناصرالدین‌شاه (سمسار و سرایان، ۱۳۹۰: ۱۴۲).

دیدن و نگاه ایرانی با ورود عکاسی متوجه «فرد»، «خود»، «من»، «دیگری»، و در کل «انسان» و «دنیا»ی پیرامونش شد و این نکته‌ای مهم در شکل‌گیری «هویت فردی و جمعی» و «خودآگاهی ملی و تاریخی» ایرانیان است که «ملت» را در مقابل شاه به جای «رعیت» شکل می‌دهد و از پس آن مشروطه، قیام، و انقلاب بعدی ایران را می‌شوراند؛^۹ انقلابی که به زعم فوکو اگرچه در آن نَفَسِ مذهبی دمیده شده است ولی بیش از آن‌که از عالم بالا سخن بگوید به دگرگونی این «دنیا» می‌اندیشد (فوکو، ۱۳۸۹: ۶۵).

«دوربین» ایرانیان را متوجه واقعیت‌های این جهانی، عالم پیرامون، و پدیده‌هایش ساخت. به عبارت دیگر، عکاسی گفتمانی را با موضوعیت انسان، دنیا، و پدیده‌هایش شکل داد و مفاهیمی چون «هویت»، «زمان»، «مکان»، «زندگی»، «مادیت»، «تغییر»، و «دگرگونی» را به بار آورد؛ مفاهیمی که جوهره جهان ناسوت‌اند. این تغییر شگرفی بود که در نظام فکری جامعه ایران ایجاد گشت و بدین لحاظ چرخشی فرهنگی را برای جامعه ایران رقم زد. دنیوی کردن عالم، طبیعی کردن انسان و شاه و ملت، اسطوره‌زدایی از زمان و مکان، چیرگی واقعیت بر خیال از طریق سه‌بعدی‌سازی و پرسپکتیو علمی مبتنی بر تصویر دوربین عکاسی، آوردن انسان از مکان مثالی به زمین و جسمیت بخشیدن به او و واقعیت‌های پیرامون، و نیاز به دیدن و رؤیت امر واقع و درنهایت واقعیت همه و همه تغییراتی بودند که طی دوران قاجار و به واسطه خصوصیات ذاتی فناوری دوربین عکاسی،

که پدیده‌ای مدرن محسوب می‌شود، در ایستمه و روح زمانه ایرانیان نهادینه شد و این گونه زمینه‌سازی برای نوگرایی در سال‌های بعد فراهم شد. عکاسی سرشت و بنیان هنرهای بصری و نظام تصویری ایران را، که همیشه کمال مطلوب را بر امر واقعی ترجیح می‌داد (شیخ، ۱۳۸۴: ۵)،^{۱۱} هم در «صورت»^{۱۱} و هم در «معنا»، تغییر داد و به تبع آن فرهنگ، هنر، و جامعه ایران را دست‌خوش تغییراتی بنیادین کرد. بنابراین «رئالیسم تصویری» (visual realism)، مبتنی بر نظام پرسپکتیو علمی، متضمن جدایی فرهنگ این جهانی از فرهنگ دینی می‌شود (لش، ۱۳۹۰: ۲۳).

معمولاً تصور می‌شود که غرب دستاوردهای نوین فناوریانه‌اش را پس از منسوخ شدن به کشورهای غیر صنعتی می‌فرستد، در حالی که دوربین عکاسی، به مثابه فناوری‌ای مدرن، خیلی زودتر از دیگر کشورها و در سال ۱۸۴۲ م / ۱۲۲۰ ش، یعنی سه سال بعد از اختراعش در ۱۸۳۹ میلادی در فرانسه، به منزله تحفه شاهی از سوی ملکه انگلستان و پادشاه روسیه به دربار محمدشاه قاجار فرستاده شد. سال‌ها بعد ناصرالدین‌شاه، با توجهی ویژه به این رسانه، آن را به شکل قابل توجهی در همه زمینه‌ها به خدمت گرفت. همین علاقه سبب شد، با آن‌که در آن دوران فرایند عکس گرفتن کاری سخت و پیچیده و زمان‌بر بود، ما اکنون شاهد بزرگ‌ترین گنجینه تصویری از آن دوران (بالغ بر ۴۲ هزار عکس و سند تصویری) در آلبوم‌خانه کاخ گلستان هستیم (ذکاء، ۱۳۸۴: ۲۷). این آمار گویای این نکته است که با آمدن عکاسی چگونه اشتیاق به دیدن دنیای پیرامون توسط شاه، درباریان، و عکاس‌باشی‌ها پدید آمد.^{۱۲}

بعد از نهضت مشروطه و روی کار آمدن حکومت پهلوی، و شکل‌گیری و رشد طبقه متوسط، شاهد هجوم و حضور فردی و جمعی ایرانیان در عکس‌های شخصی و آتیه‌ای و عمومیت عکاسی هستیم. در حال حاضر هم با رشد فناوری در عرصه دوربین و دیجیتالی شدن، و آسان شدن فرایند عکاسی و دیدن عکس، شاهدیم که چگونه همه چیز به تصویر بدل می‌شود، گویی با عکاسی همه چیز قابل رؤیت می‌شود. بایگانی‌های تصویری این‌بار نه صرفاً در کاخ گلستان بلکه در هر خانه‌ای موجود است، یا در آلبوم‌های خانوادگی یا در حافظه سیستم‌های خانگی. فضای واقعی و مجازی مملوء از عکس‌ها و تصاویر عکاسی است که این امر خبر از فرهنگی فناوریانه می‌دهد. فرهنگی که در آن شکل و صورت بر محتوا مسلط و پیروز شده و اندیشیدن به حاشیه رانده شده است (انگلیس، ۱۳۹۱: ۹۵). پرداختن به بحرانی که فرهنگ تصویری در جامعه ما ایجاد کرده است مجالی دیگر می‌طلبد که موضوع این مقاله نیست.^{۱۳}

پیوند ذاتی عکس با «زمان»، و به تبع آن تغییر و دگرگونی، به گسست کامل و قطعی از ملکوتی‌گری، ورود به عرصه ناسوتی‌گری و این جهان‌خواهی و این جهان‌بینی، و هم‌چنین

به القای نگاه «تجربه‌باور» منجر شد. نگاه، تفکر، و اندیشه‌ای که دیگر نه از زمین به سمت آسمان و در محور عمودی بلکه در محور افقی و در طول زمان و گذر تاریخ راه خویش را می‌یافت و می‌پیمود. این تغییر در انگارهٔ انسان ایرانی را، که طی سالیان دراز شکل گرفت، نباید «سکولاریسم»^{۱۴} غربی دید و در پس آن تفسیر و معنی کرد، چراکه در پی گسستی از مذهب و خدا نبود بلکه فقط توجه وی را به «خود» و «دنیا»ی پیرامونش جلب کرد. توجه به زمان و مکان به وسیلهٔ عکس، و با موضوعیت انسان و دنیا، عرصهٔ جدیدی را، بعد از مطرح شدن عکس در حوزهٔ عمومی، با انقلاب مشروطه و روی کار آمدن حکومت پهلوی، مقابل جامعهٔ ایران گشود. عرصه‌ای که هم‌چنین با انقلاب اسلامی و تغییرات فرهنگی بعد از آن بازتر و بازتر شد.

عکس، این شیوهٔ ارتباط تصویری با جهان، انسان و جامعهٔ ایرانی را به عرصهٔ دیدن تفاوت‌ها، روابط، و مناسبت‌های این جهانی وارد کرد و باعث شکل‌گیری گفتمانی شد که، با صورت‌مند و اندام‌وار کردن جامعه، گذار به جامعه‌ای «ارگانیک»^{۱۵} را ممکن ساخت و شاید مناسب‌تر است که بگوییم هم‌راهی کرد. بهتر است این گذار را فقط تحولی فرهنگی-اجتماعی و نوعی دگرگونی در ساختارهای جامعه به سمت «نوگرایی» قلمداد کنیم و نه ضرورتاً مدرن شدن جامعهٔ ایران. تحولی که ایران را از دورهٔ «خدا-شاه-رعیت» به سمت «شاه-انسان-ملت» و در نهایت «جمهوری» و آنچه اکنون است سوق داد.^{۱۶}

این گسست و دگرگونی در عرصه‌ای دیگر نیز قابل پی‌گیری است. مثلاً، از میانهٔ قرن نوزدهم میلادی، علاوه بر تولید اعظم فرش با طرح گل و گیاه، توجه به طرح‌های مصور در مقیاس بزرگ نیز رو به گسترش نهاد. البته تصاویر این طرح‌ها مأخوذ از حماسه‌های ایرانی و اشعار شاهنامه بود، همان‌هایی که در تزئینات کتاب‌آرایی، نقاشی، و کاشی‌کاری استفاده می‌شد (اوری، ۱۳۸۸: ۶۵۲) و مبین همان نگاه ملکوتی و آرمانی با همان موجودات افسانه‌ای بود (تصویر ۶). وجود اشعار در حاشیهٔ این قالی‌ها مخاطب را به یاد طرح‌های مثالی و مسلط نگارگری آن دوران می‌اندازد. از اواخر قرن نوزدهم میلادی با نقوشی در قالی‌ها مواجه می‌شویم که به واسطهٔ عکاسی در فرش‌بافی باب شدند چراکه تصاویر این فرش‌ها از روی عکس و به شیوهٔ نقطه‌گذاری و هاشورزنی روی نقشه پیاده و به قالی منتقل می‌شدند (اوری، ۱۳۸۸: ۶۵۲) (تصویر ۷). همان‌گونه که در تصویر این فرش مشاهده می‌شود حیوانات باغ‌وحش کم و بیش به شکل واقعی خودشان تصویر شده‌اند و دیگر از حیوانات و موجودات افسانه‌ای گذشته، که در کتاب‌آرایی و نقاشی مینیاتور استفاده می‌شد، و حتی از شعرهای حاشیه و درون تصویر خبری نیست. این تغییر مطمئناً به تأثیر از تصاویر

۷۴ عکاسی و چرخش فرهنگی (بررسی نقش فناوریانه دوربین عکاسی و عکس ...

عکاسی، عکس‌های اروپایی، و کارت‌پستال‌هایی است که به نظام تصویری آن دوران راه یافته بودند و مسیر تسلط را می‌پیمودند. این نمونه‌ها، که مبین نگاه دنیوی و این جهانی و رو به پایین‌اند، نمودی دیگر از تحول و چرخش در فرهنگ و هنر ایران محسوب می‌شوند.



تصویر ۶. فرش با توده گره‌دار پشمی، با طرحی تصویری از خسرو و شیرین در حال تماشای رقصندگان، کاشان ۱۸۵۳ م / ۱۲۳۱ ش (اوری، ۱۳۸۸: ۶۸۲).



تصویر ۷. فرش در طرحی از یک درخت سستی از گل که حیوانات در آن آشیانه دارند. کاشان اواخر قرن ۱۹ (اوری، ۱۳۸۸: ۶۸۳).

به هر روی، تنها نماد کلیشه‌شده‌ای که از آن نظام فکری ماورایی و نگاه ملکوتی در ایران اکنون باقی مانده است همان فرش‌های سستی هستند؛ فرش‌هایی مملوء از نقش و نگارهای باغ، گل و بلبل، و تمثیلی از بهشت و باغ «عدن» که بر آن‌ها پا می‌گذاریم. البته در فرهنگی که تصاویر واقعی و عکاسانه تسلط دارند بسیار بعید است دیگر چنان تعبیری از آن‌ها وجود داشته باشد و همان‌طور که گفته شد فقط به کلیشه‌ای برای تزئین و پوشش کف اتاق (حتی با هدف تجمل‌گرایی و نگاه مادی) و رو به نابودی مبدل گشته‌اند:

مفهوم باغ (بهشت عدن)، که تمامی عرصه‌های زندگی و هنر ایرانیان از جمله نگارگری، قالی، گچ‌بری، کاشی، خط و ... را در طول قرن‌ها در بر می‌گرفت، به حاشیه رانده شده و قطع ارتباط با باغ از سویی قطع ارتباط با جهان ماورا و از سویی از دست دادن قدرت خیال و ورود به عرصه دنیا و واقعیت‌ها بود (دادبه، ۱۳۸۴: ۱۰۲).

فناوری دوربین عکاسی، و نظام تصویری آن، به‌واقع نسبتی را میان انسان (ایرانی) و جهان (دنیا) ی اطرافش برقرار کرد که تا پیش از آن هرگز وجود نداشت و اگر هم نسبتی وجود داشت بیش‌تر با جهان ماورای خویش بود، نه با دنیای مادی پیرامونش. بنابراین، همان‌گونه که از هایدگر و آیدی نقل شد، فناوری عکاسی نوع خاصی از چشم‌انداز و جهان‌بینی را پیش چشم ما گشوده و زیست - جهان متفاوتی را ایجاد کرده است. با رجوع به زندگی روزمره و تجربیات هرروزه‌مان می‌توان دریافت که چگونه دوربین عکاسی نگاه ماورائی و والا به جهان و طبیعت را به نفع نگاه این جهانی، آن هم به دلیل در دسترس و معرض دید قرار دادن آسان چیزها، تغییر داده است.

۶. نتیجه‌گیری

نگارنده در سطور آغازین این نوشته، با مطرح کردن مباحثی در پدیدارشناسی و پس‌پدیدارشناسی، در پی یافتن نسبتی است که فناوری دوربین عکاسی میان انسان و جهان پیرامونش ایجاد کرده است؛ نسبتی که منجر به ظهور نوع خاصی از جهان‌بینی شده است. از آن‌جا که هر فناوری نوین، در هر بافت فرهنگی، تأثیرات و معانی و کارکردهای متفاوتی را از خود نشان می‌دهد نگارنده شایسته دید با تحلیلی بنیادین و معرفت‌شناختی و تفحص در روح جمعی جامعه‌ای هم‌چون ایران این نسبت را آشکار کند. بنابراین، به ایستمه (نظام معرفتی) به مثابه یکی از ساختارهای صورت‌بندی‌گفتمان و عناصر اصلی تحلیل‌گفتمان متوسل شد. در این مرحله است که مسیر تحقیق نگارنده با اندیشه‌های دیرینه‌شناسی فوکو

پیوند می‌خورد و پرداختن به نقش فناوریانه دوربین عکاسی به دیرینه‌شناسی گفتمان عکاسی در ایران و توصیف صورت‌بندی این گفتمان در سطحی پیشاگفتمانی مبدل می‌شود. نگارنده برای باستان‌شناسی این گفتمان و ارائه تحلیلی اپیستمولوژیک از آن به آثار هنری اعصار تاریخی ایران در قبل و بعد از ورود عکاسی، که در حکم عناصری که در پیوند محکمی با سامان دانایی عصر هستند، پرداخت. با نگاهی به آثار نگارگری دوران صفویه متوجه شدیم که نظامی از این‌همانی و مشابهت‌ها طی قرن‌ها انگاره حاکم معرفتی ایران بوده و این نظام آگاهی جمعی ایرانیان را شکل داده و اندیشیدن و نگاه ایرانی را در تمامی حوزه‌ها جهت‌دهی می‌کرده است. ماهیت شعرها و تصاویر نگارگری، نظامی از مشابهت‌ها اما از نوع تاسی را برای ما بازنمایی می‌کند. در این نوع از مشابهت، امور، اشیا، پدیده‌ها، انسان و حتی زبان، پژواک و مصداقی از آن‌چه در عالمی بالادست وجود دارد، در نظر گرفته می‌شدند. به عبارتی، نوعی ملکوتی‌گری در انگاره معرفتی ایرانیان حاکم بوده است.

در دوران صفویه، به رغم تسلط این نگاه، با نشانه‌ها و جرقه‌هایی از یک گسست در تاریخ تصویرگری با نام فرنگی‌سازی و هم‌چنین تحولی در نظام فکری ایرانیان روبه‌رو می‌شویم که در دوره‌های بعد مقدمات چرخشی فرهنگی را فراهم می‌کند. منظور از دوره‌های بعد مشخصاً دوران قاجار (ناصرالدین‌شاه) است، همان دوره‌ای که دوربین عکاسی به ایران راه پیدا می‌کند. اگرچه شاهد فزونی یافتن تصاویر فرنگی‌سازی نسبت به نگارگری تا این دوره هستیم ولی هنوز هم نظام مشابهت مبنی بر تاسی، و آن نگاه ملکوتی‌گری، در تصاویر نقاشی‌شده از فتحعلی‌شاه به چشم می‌خورد. به عبارتی فتحعلی‌شاه در شمایی نمادین و در فضایی ملکوتی، فاقد زمان و مکان و بدون تغییر، آن‌گونه ظاهر می‌شود که باید نزد عموم دیده و پنداشته شود. توجه به این نکته که قدرت شاه در پیوند با قداستی بود که مذهب برایش توجیه می‌کرد و آن را سایه و نماینده خدا بر روی زمین جلوه می‌داد و هم‌چنین در ارتباط با نظام معرفتی ذکرشده، که خود را در نظام تصویری عصر نیز نشان می‌داد، حائز اهمیت است.

در دوره ناصری عکاسی وارد صحنه می‌شود و به محض ورودش اولین چیزی که ابژه عکاسی می‌شود انسان است، خود شاه است، دقیقاً همان‌گونه که هست، نه دیگر تمثال همایونی بلکه این واقعاً خود شاه است، همان‌گونه که دیده می‌شود. شاه، به واسطه عکاسی، نه در سیطره بی‌زمان و بی‌مکان عالم مثال (هم‌چون فتحعلی‌شاه) بلکه در طول و گذر زمان، با همه تغییراتی که در ظاهرش ایجاد شده بود، به تصویر در می‌آمد و دیده می‌شد؛ با آمدن

عکاسی قداست از قدرت فاصله می‌گیرد و این دقیقاً مقوله‌ای است که می‌بایست از شخص شاه و از ذهن او و اطرافیانش آغاز می‌گشت.

فناوری دوربین عکاسی ایرانیان را متوجه واقعیت‌های این جهانی، عالم پیرامون، و پدیده‌هایش کرد و به قطعی و حتمی گشتن گسستی در نظام فکری ایرانیان منجر شد؛ گسستی که از ملکوتی‌گری و دگرجهان‌خواهی به سوی ناسوتی‌گری، این جهان‌بینی، و این جهان‌خواهی بود. این تغییر شگرفی بود که در نظام فکری جامعه ایران ایجاد شد و بدین لحاظ چرخشی فرهنگی را برای جامعه ایران رقم زد. دنیوی کردن عالم، طبیعی کردن انسان و شاه و ملت، اسطوره‌زدایی از زمان و مکان، نیاز به دیدن و رؤیت امر واقع، و در نهایت واقعیت، همه و همه، تغییراتی بودند که در دوران قاجار در اپیستمه و روح زمانه ایرانیان، به واسطه خصوصیات ذاتی فناوری دوربین عکاسی، که پدیده‌ای مدرن محسوب می‌شد، نهادینه شد و زمینه را برای نوگرایی در سال‌های بعد فراهم کرد. دوربین عکاسی و عکس بیش از هر فناوری نوین دیگری در شکل‌گیری نوعی تازه از جهان‌بینی و ظهور زیست - جهانی متفاوت نقش داشته است. نسبتی را که عکس و عکاسی میان انسان و جهان در زندگی روزمره‌اش ایجاد کرده است، فقط و فقط به واسطه پیوند سترگی است که عکاسی با یک چیز دارد و آن چیزی نیست جز «واقعیت».

پی‌نوشت‌ها

۱. برای ریشه‌شناسی و معنای متعارف فارسی واژه فناوری و واژه‌های مرتبط به آیتو، ۱۳۸۶: ۱۱۸۹-۱۱۹۰.
۲. برای مطالعه بیشتر به صانعی درمبیدی، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۱۹.
۳. برای مطالعه بیشتر درباره مفاهیمی چون «زیست - جهان» و «داز این» به جمادی، سیاوش (۱۳۸۹). *زمینه و زمانه پدیدارشناسی: جستاری در زندگی و اندیشه‌های هوسرل و هاینگر*، تهران: ققنوس، صفحات ۳۴۳-۳۴۹.
۴. برای اطلاعات بیشتر درباره ماهیت فناوری به هاینگر و دیگران، ۱۳۸۹: ۴-۴۲؛ قانع بصیری، ۱۳۸۸.
۵. برای اطلاعات بیشتر به میلز، ۱۳۸۸: ۷۳-۷۸.
۶. فوکو گسست را تغییر مسیری ناگهانی در سیر تاریخ می‌داند که رژیم‌ها و ایده‌ها و شیوه‌های سازماندهی دانش تغییر می‌کند و آرایش و صورت‌بندی جدیدی گفتمانی حادث می‌شود (میلز، ۱۳۸۹: ۲۰۵-۲۰۶) و این گسست‌ها در اپیستمه و تغییرات نظام‌های

معرفتی قابل جست‌وجو است.

۷. نگارنده به جدیت بر این عقیده است که در هرگونه تحلیل ساختاری و معرفت‌شناختی از شرایط فرهنگی و اجتماعی ایران، در همه اعصار بعد از ورود اسلام باید عامل مذهب را مهم دانست و در تحلیل وارد کرد. هرگونه تحلیلی بدون دخیل کردن نقش مذهب، همانند دید تک‌چشمی، ناقص است. مشروطه، انقلاب اسلامی، و شرایط کنونی ایران دلیلی محکم بر اهمیت نقش مذهب در تاریخ ایران است. از میرزا کوچک‌خان جنگلی نقل می‌شود که گفته بود: «تنها با مردم ایران باید با زبان مذهب و دین سخن گفت» (اوری، ۱۳۸۸: ۳۳۱).

۸. البته یکی دیگر از دلایل صورت مثالی بخشیدن به تصاویر نگارگری را می‌توان در جایی دیگر نیز پی‌گیری کرد و آن این نکته مهم است که اصولاً تفکر اسلامی با کشیدن طرح انسان و حیوان مخالفت می‌کرد. این موضوع در صورتی توجیه می‌شد که صورت‌ها و شمایل‌ها نباید ماهیتی دنیوی، واقعی، و این جهانی داشته باشند. به همین علت در مینیاتور و کتاب‌آرایی با نقاشی‌هایی با موجودات خیالی، افسانه‌ای، و صورت‌های مثالی روبه‌رو هستیم که ملهم از شعر و شاعری دوران نیز بودند.

۹. برای فهم بهتر این مطلب به مقاله‌های دکتر رضا شیخ در شماره‌های ۱۹ و ۲۶ فصل‌نامه عکس‌نامه با نام‌های «ظهور شهروند شاهوار» و «انقلاب مشروطه: خرد تاریخ‌های تصویری».

۱۰. این کمال مطلوب را به شکل واضحی می‌توان در تصاویر فتحعلی شاه (تصویر ۴) دید.

۱۱. اعتمادالسلطنه در *المآثر و الآثار* نوشته است:

از وقتی که عکس ظهور یافته به صنعت تصویر خدمت خطیر کرده، دورنماسازی، شبیه‌کشی، و وانمودن سایه و روشن و به کار بردن قانون تناسب و سایر نکات این فن همه از عکس تأصل یافت و تکمیل پذیرفت (روح‌الامینی، ۱۳۸۰: ۲۰۴).

۱۲. جعفر شهری در باب افراط ناصرالدین‌شاه در عکاسی، و تصویر نمودن هر آنچه می‌دیده و می‌خواسته است در کتاب *تاریخ اجتماعی تهران در قرن ۱۳* سخن گفته است:

او از هر چه که از آدم و حیوان و منظره و باغ و گل و دشت خوشش می‌آمد از او عکس می‌گرفت، مخصوصاً از افرادی که مورد علاقه‌اش بودند مانند ملیجک و زنان مقرب و سوگلی‌ها و داخل و خارج و آباد و خراب عمارات و گل و باغ و حوض و دشت و دمن و خیمه و خرگاه و آنچه که در اطراف خود می‌نگریست و محارم را هم به همین خاطر فن عکاسی آموخته بود تا بتواند از خلوت و جلوت و امور پنهانی خود نیز عکس تهیه بکنند (شهری، ۱۳۷۸: ۱۵۴).

در جایی دیگر از همان کتاب نوشته است:

باری عکس و عکاسی با ناصرالدین شاه به ایران رسید و تا سال‌ها بعد هنوز از طبقه اشراف و خانه‌زندی ایشان خارج نشده و به میان مردم نیامده بود. عکس‌هایی از آقایان صاحب‌خانه! و اربابان مملکت و زنان و فرزندان و غلامان و کنیزهای آنان و به تاسی از پادشاه‌شان، عکس‌های وقیح شهوانی از خواتین حرم و غلام‌بچه‌گان و اسباب و لوازم و باغ و عمارت و تجملات و مرغ و خروس و گربه و قوش و کرک و بلبل و سهره و غیره و تعداد زنان و نوکران و غلامان و دم و دستگاه و هرچه و هرچه از این قبیل تا دربان دم در و عرض‌داران و عریضه‌به‌دستان و شاکیان سرفروافکننده و مأموران غضب از چوب و فلک کن و مهارکن تا عکس‌های محکومین و قصاص‌شدگان تیره‌بخت از گوش و بینی و زبان بریده‌ها و مهار به بینی کشیدگان و بست‌نشستگان در سر طویله‌ها و هر چه از این گونه (شهری، ۱۳۷۸: ۱۵۷-۱۵۸)؛

۱۳. در دوران قاجار تصویر یکی از راه‌های غلبه بر بی‌سوادی بود. در پایان قرن نوزدهم میلادی در اروپا از هزار تن ده نفر بی‌سوادی بودند ولی در ایران از هزار تن ده نفر باسوادی بودند (کسروی، ۱۳۶۳: ۴۱). فقر فرهنگ مطالعه و کتاب‌خوانی از دیگر علل تسلط فرهنگ تصویری حتی در شرایط کنونی جامعه ماست، جامعه‌ای که دیدن تصویر در تلویزیون، مجله، و کتاب را به خواندن ترجیح می‌دهد.

۱۴. سکولار در زبان‌های انگلیسی و فرانسوی به معنای دنیوی و مشتق‌شده از واژه لاتین سکولوم (saeculum) به معنای امور دنیوی است. سکولاریسم یعنی دنیاپرستی یا اعتقاد به اصالت امور دنیایی و رد کردن آنچه غیر از آن است مثل مذهب، خدا، و اعتقادات مذهبی (حاجی‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۷۷).

۱۵. جامعه مدرن، با توجه به نظریات دورکیم، گذار از جامعه‌ای مکانیکی به جامعه‌ای ارگانیکی است. در جامعه مکانیکی حداقل تفاوت‌های فردی وجود دارد و نظمی برونی به واسطه دین به جامعه اعمال می‌شود که جامعه‌ای از مشابهت‌ها می‌آفریند و افراد را هم‌بسته می‌کند، ولی در جامعه ارگانیکی (ناشی از تقسیم کار) با نظمی درونی، هم‌بستگی نه از مشابهت‌های فردی بلکه از تفاوت‌ها شکل می‌گیرد و ساختاری پیوندی و درونی در جامعه شکل می‌گیرد (دورکیم، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

۱۶. نباید مفاهیم «مدرن شدن» (modernization)، «غربی شدن» (westernization)، و دنیوی شدن (secularization) را معادل هم دانست و برابر هم قرار داد. حتی از آن هم مهم‌تر، همان‌گونه که گفته شد، نباید این نوع دنیوی‌گرایی را که به تبع این چرخش فرهنگی حاصل می‌شود سکولاریسم غربی با تعریف و مؤلفه‌های غربی قلمداد کرد.

۸۰ عکاسی و چرخش فرهنگی (بررسی نقش فناوریانه دوربین عکاسی و عکس ...

- آیتو، جان (۱۳۸۶). فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی، ترجمه حمید کاشانیان، تهران: فرهنگ نشر نو و معین.
- احمدی، بابک (۱۳۸۵). *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۸). *واژه‌نامه فلسفی مارکس*، تهران: مرکز.
- انگلیس، دیوید (۱۳۹۱). *فرهنگ و زندگی روزمره*، ترجمه علی‌رضا مرادی، تهران: تیسرا.
- اوری، پیتر و دیگران (۱۳۸۸). *تاریخ ایران کمبریج*، قسمت سوم، دوره پهلوی، ترجمه تیمور قادری، تهران: مهتاب.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۸). *تقاضی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- تهرانچیان، تیرازه (۱۳۳۷). «وسایل ارتباط جمعی از نظر مارشال مک‌لوهان»، *فارابی*، دوره اول، ش ۱.
- جمادی، سیاوش (۱۳۸۹). *زمینه و زمانه پدیدارشناسی: جستاری در زندگی و اندیشه های هوسرل و هایدگر*، تهران: ققنوس.
- حاجی‌زاده، محمد (۱۳۸۴). *فرهنگ تفسیری ایسم‌ها*، تهران: جامه‌دران.
- دادبه، آریاسپ (۱۳۸۴). «روح زمان و روح هنر قاجار»، *حرفه هنرمند*، ش ۱۳.
- دکارت، رنه (۱۳۹۰). *فلسفه دکارت*، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری و انتشارات بین‌المللی الهدی.
- دورکیم، امیل (۱۳۸۱). *درباره تقسیم کار*، ترجمه باقر پرهام، تهران: مرکز.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۴). *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، تهران: علمی و فرهنگی.
- روح‌الامینی، زهره (۱۳۸۰). «بررسی عکاسی پرتره در دوره قاجار»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنر دانشگاه تهران.
- سجودی، فرزانه و بهناز قاضی‌مرادی (۱۳۹۱). «تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنرهای تصویری دوره قاجار»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دانشگاه تهران، س ۴، ش ۱.
- سمسار، محمدحسن و فاطمه سراییان (۱۳۹۰). *کتاب کاخ گلستان (آلبوم‌خانه)*، فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار، تهران: کاخ گلستان.
- شهری، جعفر (۱۳۷۸). *تاریخ اجتماعی تهران در قرن ۱۳: زندگی و کسب و کار*، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
- شیخ، رضا (۱۳۸۴). «ظهور شهروند شاهوار»، ترجمه فرهاد صادقی، *عکس‌نامه*، س ۵، ش ۱۹.
- شیخ، رضا (۱۳۸۶). «انقلاب مشروطه، هویت ملی، و خرد تاریخ‌های تصویری»، ترجمه احمدرضا تقاء، *عکس‌نامه*، س ۶، ش ۲۶.
- صانعی دره‌بیدی، منوچهر (۱۳۹۰). *فلسفه دکارت*، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری و انتشارات بین‌المللی الهدی.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۹). *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: هرمس.
- طباطبائی، سید محمدحسین (۱۳۶۲). *اصول فلسفه و روش رئالیسم*، تهران: صدرا.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹). *نظم‌اشیا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه یحیی امامی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹). *ایرانی‌ها چه رؤیایی در سر دارند؟*، ترجمه حسین معصومی همدانی، تهران: هرمس.

- قانع بصیری، محسن (۱۳۸۸). *پرسشی از های‌دگر، فناوری چیست؟*، تهران: پایان. کاجی، حسین (۱۳۹۲). *فلسفه فناوری دون آیدی*، تهران: هرمس.
- کچوئیان، حسین (۱۳۸۲). *فوکو و دیرینه‌شناسی دانش*، تهران: دانشگاه تهران.
- کسروی، احمد (۱۳۳۳). *تاریخ مشروطه ایران*، تهران: امیرکبیر.
- کلاتری، عبدالحسین (۱۳۹۱). *گفتمان از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی، و جامعه‌شناختی*، تهران: جامعه‌شناسان.
- لش، اسکات (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمه شاپور بهیان، تهران: ققنوس.
- مارکوزه، هربرت (۱۳۹۱). *انسان تک‌ساختی*، ترجمه محسن مؤیدی، تهران: امیرکبیر.
- مصباح یزدی، محمدتقی (۱۳۸۰). *شرح جلد اول اسفار اربعه ملاصدرا*، قم: مؤسسه آموزش و پژوهش امام خمینی.
- میلز، سارا (۱۳۸۸). *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.
- میلز، سارا (۱۳۸۹). *میشل فوکو*، ترجمه داریوش نوری، تهران: مرکز.
- وارد، گلن (۱۳۸۹). *پست‌مدرنیسم*، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
- هایدگر، مارتین و دیگران (۱۳۸۹). *فلسفه فناوری*، ترجمه شاپور بهیان، تهران: مرکز.
- هایدگر، مارتین و دیگران (۱۳۹۰). *فرهنگ و فناوری*، ترجمه شاپور اعتماد و دیگران، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

Ihde, Don (1990). *Technology and Lifeworld: from Garden to Earth*, Bloomington: Indiana University.

Ihde, Don (1995). *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*, Evanston: Northwestern University.

<http://www.golestanpalace.ir/vvisit/pics.html>