www.pecritiue.com

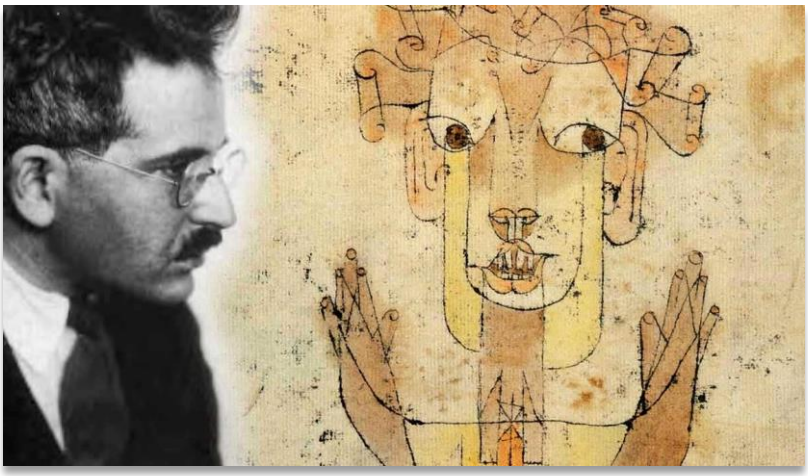
تیر
۱۴۰۵

نقد اقتصاد سیاسی

ایران به‌مثابه منظره

والتر بنیامین و سیاست بازنمایی در ایران امروز

الهام حسن‌زاده[i]



[i] پژوهشگر هنر

دو متن والتر بنیامین [ii] بیش از هر اثر دیگری برای فهم نسبت میان سیاست، تصویر و تاریخ در جهان معاصر اهمیت دارند: *«اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»* [iii] و *«تزهایی درباره‌ی فلسفه‌ی تاریخ»*.[iv] اولی نشان می‌دهد که چگونه سیاست می‌تواند به منظره، آیین و تجربه‌ای زیبایی‌شناختی بدل شود و دومی آشکار می‌کند که چگونه قدرت از خلال وضعیت اضطراری و روایت‌های مسلط از گذشته عمل می‌کند. اگر مقاله‌ی نخست امکان فهم زیبایی‌شناختی شدن سیاست را فراهم می‌آورد، متن دوم ما را متوجه مناسبات میان حافظه، بحران و مشروعیت می‌کند. از این منظر، اندیشه‌ی بنیامین صرفاً به فهم فاشیسم اروپایی دهه‌ی ۱۹۳۰ محدود نمی‌شود، بلکه دستگاهی مفهومی در اختیار ما قرار می‌دهد تا لحظاتی را تحلیل کنیم که در آن‌ها سیاست از مسیر تصویر، آیین، پرچم، حافظه، وضعیت اضطراری و بازنماییِ جمعی عمل می‌کند.

مقاله‌ی *«اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»* شاید مهم‌ترین متن آغازین برای فهم زیبایی‌شناسی فاشیسم باشد، زیرا برای نخستین‌بار نشان می‌دهد که فاشیسم نه فقط یک نظام سیاسی، بلکه یک رژیم حسی و زیبایی‌شناختی است که به‌جای تغییر جهان، تجربه‌ای زیبا از اطاعت و قدرت تولید می‌کند. با این حال، باید از همان آغاز میان دو سطح تمایز گذاشت: استفاده از این مقاله برای تحلیل سازوکارهای زیبایی‌شناختی قدرت به معنای همسان‌سازی ساده‌ی هر وضعیت معاصر با فاشیسمِ کلاسیک اروپایی نیست. بنیامین درباره‌ی شرایط خاص دهه‌ی ۱۹۳۰، ظهور رسانه‌های توده‌ای، سینما، جنگ، توده‌ها و فاشیسم اروپایی می‌نویسد. بنابراین، اگر این مقاله را برای فهم وضعیت ایران امروز به کار می‌گیریم، مقصود آن نیست که ساختار تاریخی و سیاسی ایران را عیناً در قالب فاشیسم آلمانی یا ایتالیایی قرار دهیم؛ بلکه مقصود این است که از دستگاه مفهومی بنیامین برای فهم لحظاتی استفاده کنیم که در آن‌ها سیاست به صورت منظره، آیین، تصویر، شعار، پرچم و هیجان جمعی سازمان‌دهی

[ii] Walter Benjamin
[iii] The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction
[iv] Theses on the Philosophy of History

می‌شود. از این منظر، اهمیت بنیامین بیش از هر چیز در آن است که امکان تحلیل شیوه‌های سازمان‌دهی امر محسوس و نقش تصاویر، آیین‌ها و عواطف جمعی در حیات سیاسی را فراهم می‌کند.

مفهوم فاشیسم در این مقاله به معنای ارجاع مستقیم به یک رژیم تاریخی خاص به کار نمی‌رود. چنان‌که اومبرتو اکو[v] در مقاله‌ی *«فاشیسم ابدی»* استدلال می‌کند، فاشیسم را نمی‌توان صرفاً به تجربه‌ی تاریخی ایتالیا یا آلمان فروکاست؛ زیرا این پدیده بیش از آنکه یک نظام ایدئولوژیک منسجم باشد، مجموعه‌ای از گرایش‌ها و مؤلفه‌هاست که بر اساس منطق «شباهت خانوادگی» عمل می‌کنند. به تعبیر اکو، این ویژگی‌ها الزاماً به‌طور هم‌زمان در یک وضعیت تاریخی حاضر نیستند، اما حضور برخی از آن‌ها می‌تواند زمینه‌ی شکل‌گیری صورت‌بندی‌های فاشیستی را فراهم آورد. اهمیت این خوانش در گشودنِ افقِ تشخیص نهفته است؛ چنان‌که اکو تصریح می‌کند، «این ویژگی‌ها را نمی‌توان درون یک نظام سامان داد؛ خیلی‌هایشان با همدیگر تضاد دارند، و در ضمن سرشت‌نمای انواع دیگر استبداد یا تعصب‌اند. ولی کافی است یکی از این ویژگی‌ها باشد تا اجازه دهد فاشیسم دور و بر آن شکل گیرد (Eco, 1995). بدین معنا، برخی الگوهای بازنمایی، بسیج عاطفی، دشمن‌سازی و زیبایی‌شناختی کردن سیاست را می‌توان فراتر از ظرف تاریخی اروپای دهه‌ی ۱۹۳۰ نیز شناسایی و تحلیل کرد.

با این حال، همین گسترش افق تشخیص، مخاطره‌ی خاص خود را نیز در پی دارد؛ زیرا اگر هر شکل از اقتدارگرایی، هر نوع ناسیونالیسم، هر سیاست سرکوبگرانه یا هر گونه سیاست تصویری فوراً فاشیسم تلقی شود، این مفهوم به‌تدریج دقت و اعتبار تحلیلی خود را از دست خواهد داد. در این‌جاست که خوانش مارک نئوکلئوس[vi] نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند. نئوکلئوس در پیشگفتار کتاب *«فاشیسم»* دقیقاً به همین دشواری اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که ادبیات مطالعات فاشیسم گاه چنان متورم شده که از «دولت‌های فاشیستی، شبه‌فاشیستی، پیشافاشیستی، نیمه‌فاشیستی و جز

[v] Umberto Eco
[vi] Mark Neocleous

آن» سخن می‌گوید. او همچنین، با ارجاع به گیلبرت آلاردایس، [vii] یادآور می‌شود که واژه‌ی فاشیسم به یکی از پرمصرف‌ترین و در عین حال سوءاستفاده‌شده‌ترین واژگان قاموس سیاسی بدل شده است (Neocleous, 1997). بنابراین، اهمیت نئوکلئوس برای بحث حاضر در همین احتیاط مفهومی است: فاشیسم نباید به برچسبی کلی برای نامیدن هر وضعیت اقتدارگرا تبدیل شود، بلکه باید به‌مثابه مجموعه‌ای از سازوکارهای تاریخی، ایدئولوژیک، اجتماعی و زیبایی‌شناختی مشخص تحلیل شود.

از این منظر، نئوکلئوس نشان می‌دهد که فاشیسم تنها زمانی به‌مثابه یک مفهوم تحلیلی معنا پیدا می‌کند که مجموعه‌ای از عناصر در قالب یک صورت‌بندی مشخص در کنار یکدیگر قرار گیرند؛ عناصری همچون بحران مشروعیت، بسیج توده‌ای، دشمن‌سازی، وضعیت اضطراری دائمی، تولید بدن جمعی و بازتولید اقتدار از طریق سازمان‌دهی حسی و نمادین. بنابراین، مسئله‌ی اصلی نه صرفاً یک ایدئولوژی رسمی یا ساختار دولتی، بلکه شیوه‌ای از سازمان‌دهی اجتماعی و سیاسی است که از خلال مفاهیمی چون نظم، امنیت، ملت، طبیعت، تهدید و نجات، تعارض‌های اجتماعی و منافع متکثر را ذیل یک کلیت واحد و ظاهراً همگن بازنمایی می‌کند. در چنین وضعیتی، بازنمایی به‌تدریج جای واقعیت را می‌گیرد و مشروعیت سیاسی از طریق تکرار مداوم نشانه‌ها، تصاویر، آیین‌ها و روایت‌ها در مداری بسته بازتولید و تثبیت می‌شود.

بر این اساس، نسبت اکو و نئوکلئوس در مقاله‌ی حاضر روشن است: اکو امکان شناسایی برخی گرایش‌ها و منطق‌های فاشیستی را فراتر از تجربه‌ی تاریخی اروپا فراهم می‌کند و نئوکلئوس مانع آن می‌شود که هر شکل از اقتدارگرایی، ناسیونالیسم یا سیاست نمادین به‌سادگی فاشیسم نامیده شود. در کنار یکدیگر، این دو رویکرد چارچوبی فراهم می‌آورند که از یک‌سو ما را از کاربرد شتاب‌زده‌ی مفهوم فاشیسم در تحلیل ایران امروز بازمی‌دارد و از سوی دیگر امکان می‌دهد برخی شیوه‌های بسیج عاطفی، تولید تصویر، سازمان‌دهی نمادین قدرت و بازنمایی امر سیاسی را با دقت بیشتری بررسی کنیم. از این منظر، هدف مقاله نه اثبات شباهت ایران امروز به فاشیسم تاریخی است و نه تحمیل یک الگوی نظری از پیش آماده بر واقعیتی پیچیده و خاص؛

[vii] Gilbert Allardyce

بلکه مقصود آن است که با بهره‌گیری از دستگاه مفهومی والتر بنیامین و با توجه به ملاحظات نظری اکو و نئوکلئوس، نحوه‌ی عمل قدرت از خلال تصویر، وضعیت اضطراری، نوستالژی سیاسی و سازوکارهای بازنمایی در ایران امروز تحلیل شود.

از این منظر، وضعیت امروز خیابان‌های ایران را می‌توان به‌مثابه صحنه‌ای برای زیبایی‌شناختی کردن سیاست فهم کرد. پرچم‌ها، بنرها، تصاویر رهبران، شعارهای ریتم‌مند، بدن‌های گردآمده، آیین‌های خیابانی و پوشش رسانه‌ایِ سازمان‌یافته، خیابان را از یک فضای عمومی به صحنه‌ی نمایش قدرت بدل می‌کنند. در این وضعیت، حضور در خیابان فقط بیان یک موضع سیاسی نیست؛ بلکه بخشی از تولید یک «منظره‌ی سیاسی» است: منظره‌ای که می‌کوشد وحدت، اقتدار، مقاومت، دشمن‌شناسی و مشروعیت را پیش از آن‌که استدلال کند، قابل رؤیت سازد. خیابان در اینجا به رسانه‌ای زنده تبدیل می‌شود؛ رسانه‌ای که در آن بدن‌ها، پرچم‌ها و نشانه‌ها کنار هم قرار می‌گیرند تا تصویری کلان از «ملتِ هم‌صدا» یا «جامعه‌ی وفادار» تولید کنند.

در این سازوکار، پرچم صرفاً یک شیء نمادین نیست. پرچم به ابزاری برای فشرده‌سازیِ عاطفه‌ی سیاسی تبدیل می‌شود. در یک سطح، پرچم می‌تواند نشانه‌ی تعلق، حافظه، خاک، دین یا ملت باشد؛ اما در سطحی دیگر، پرچم بدن‌ها را هماهنگ می‌کند، مرز میان «خودی» و «غیرخودی» می‌سازد، جمعیت را برای دوربین قابل‌رؤیت می‌کند و به سیاست صورت تصویری می‌دهد. قدرت در اینجا فقط نمی‌گوید؛ بلکه صحنه‌آرایی می‌کند. فقط فرمان نمی‌دهد؛ بلکه ریتم، رنگ، شعار و منظره تولید می‌کند. درست در همین نقطه است که بنیامین برای تحلیل تبلیغات حکومتی در ایران امروز اهمیت پیدا می‌کند: او به ما امکان می‌دهد بفهمیم که سیاستِ اقتدارگرا، هنگامی که امکان مشارکت واقعی را محدود می‌کند، می‌تواند به‌جای آن نوعی تجربه‌ی نمایشی از مشارکت بسازد؛ تجربه‌ای که در آن مردم بیش از آنکه سوژه‌های تصمیم‌گیرنده باشند، به عناصر بصریِ یک صحنه‌ی سیاسی تبدیل می‌شوند.

اما نکته‌ی مهم این است که این سازوکار فقط در طرف حکومت عمل نمی‌کند. خوانش بنیامینی را باید از انحصار نقد حکومت خارج کرد و آن را به ابزار نقد هر شکلی از سیاست تصویری، آیینی و عاطفی بدل ساخت. از همین‌جا می‌توان به آنچه غالباً و با نوعی تسامح «دیاسپورای ایرانی» خوانده می‌شود، با فاصله‌ای انتقادی نگریست. در این متن، بهتر است به‌جای اطلاق بی‌واسطه‌ی مفهوم دیاسپورا، از «جریان‌های برون‌مرزیِ مدعی نمایندگی ایران» و «سوژه‌های برون‌مرزیِ مدعی سخن گفتن به نام ایران» سخن بگوییم؛ زیرا همه‌ی این نیروها الزاماً در معنای دقیق تاریخی و نظری کلمه دیاسپورا نیستند. بخشی از این جریان‌ها بیش از آنکه ذیلِ تجربه‌ی تبعید، آوارگی یا پراکندگی تاریخیِ یک جمعیت بی‌سرزمین فهم شوند، با منطق خروج سرمایه، جابه‌جایی طبقاتی،

دسترسی رسانه‌ای، شبکه‌های مالی، موقعیت ممتاز جهانی و امکان مصرف سیاسیِ رنج پیوند دارند.

از این منظر، خودِ نامیدن این مجموعه‌ها به‌عنوان «دیاسپورا» می‌تواند نوعی سرمایه‌ی نمادین تولید کند. واژه‌ی دیاسپورا در معنای متعارف خود حامل بار اخلاقی، تاریخی و عاطفی است: گویی با جمعیتی روبه‌رو هستیم که از سرزمین جدا افتاده، رنج تبعید را تجربه کرده و اکنون از موضع فقدان، حافظه و تعلق سخن می‌گوید. اما اگر این عنوان بدون دقت نظری به همه‌ی نیروهای برون‌مرزی اطلاق شود، می‌تواند به آنان نوعی حقانیت اخلاقی و سیاسی برای سخن گفتن به نام مردم داخل ایران ببخشد. بدین ترتیب، «دیاسپورا» نه فقط یک توصیف جامعه‌شناختی، بلکه خودْ یک برساخت نمادین و گاه ابزاری برای تولید اعتبار سیاسی می‌شود.

در این چارچوب، نقد جریان‌های پهلوی‌گرا و برخی شبکه‌های برون‌مرزیِ مدعی نمایندگی ایران را نباید به نقد یک فرد یا حتی صرفاً یک گرایش سیاسی فروکاست. مسئله‌ی اصلی سازوکاری است که می‌کوشد از طریق تصویر، نوستالژی، پرچم، رسانه، نام خانوادگی، خاطره‌ی گزینشی و نام‌گذاری سیاسی، بحران نمایندگی را جبران کند. در این سازوکار، «ایران» نه به‌عنوان یک جامعه‌ی پیچیده، متکثر، طبقاتی، جنسیتی، قومی، مذهبی و تاریخی، بلکه به‌عنوان تصویری ازدست‌رفته، گذشته‌ای زیباشده، پرچمی قابل‌حمل، نامی خانوادگی، و وعده‌ای برای بازگشت نظم بازنمایی می‌شود. **در نتیجه، سیاست به‌جای آن‌که بر مبنای برنامه، نهاد، پاسخ‌گویی، تکثر و نسبت انتقادی با گذشته شکل گیرد، به سطح منظره، خاطره، عاطفه و مصرف رسانه‌ای منتقل می‌شود.**

در جریان پهلوی‌گرا، خطر اصلی آن است که سیاستِ آینده به‌جای آن‌که بر مبنای برنامه‌ی دموکراتیک، پاسخ‌گویی نهادی، پذیرش تکثر و نقد تاریخی صورت‌بندی شود، به صحنه‌ای برای بازگشت نمادین به گذشته تبدیل گردد. در این‌جا نوستالژی نقش مهمی ایفا می‌کند. گذشته نه به‌مثابه میدان تناقض‌ها، خشونت‌ها، دستاوردها، سرکوب‌ها، شکاف‌های طبقاتی و شکست‌ها، بلکه به‌مثابه تصویر زیباشده‌ی نظم، شکوه، ثبات و عظمت ملی ظاهر می‌شود. چنین گذشته‌ای بیشتر دیده می‌شود تا نقد شود؛

بیشتر حس می‌شود تا تحلیل شود. از این منظر، نقد نوستالژی صرفاً نقد یک روایت تاریخی نیست، بلکه نقد شیوه‌ای از بازنمایی است که گذشته را از تعارض‌ها، حذف‌ها، شکست‌ها و خشونت‌هایش جدا کرده و به منظره‌ای زیباشده و مصرف‌پذیر بدل می‌سازد. درست در همین نقطه است که نگاه نوستالژیک با آنچه بنیامین در تز نهم «انباشت ویرانه‌های تاریخ» می‌نامد در تعارض قرار می‌گیرد. آنچه در روایت نوستالژیک به صورت شکوه، نظم و عظمت ملی ظاهر می‌شود، از منظر بنیامین می‌تواند همچون تاریخی دیده شود که ویرانه‌هایش از میدان دید حذف شده‌اند. ازاین‌رو خطر آن است که سیاست از مسیر تجربه‌ی زیبایی‌شناختیِ یک گذشته‌ی بازتولیدشده عبور کند و به‌جای گشودن امکان تفکر تاریخی، حافظه را به تصویر آرمانی و مصرف‌پذیر تبدیل سازد.

البته باید میان استفاده‌ی عمومی از نمادهای پیشاانقلابی و سلطنت‌طلبی سازمان‌یافته تمایز گذاشت. همه‌ی کسانی که پرچم شیر و خورشید را حمل می‌کنند، الزاماً خواهان بازگشت سلطنت نیستند. برای برخی، این پرچم فقط نشانه‌ی رد وضعیت موجود، بازپس‌گیری نام ایران، یا گسست از نمادهای رسمی حکومت فعلی است. اما همین چندمعنایی بودن، خودْ بخشی از مسئله است. نمادهای سیاسی هنگامی که در میدان رسانه‌ای و خیابانی تکثیر می‌شوند، می‌توانند معانی متفاوت و حتی متعارض را در خود جمع کنند. یک پرچم می‌تواند هم نشانه‌ی مقاومت باشد، هم نشانه‌ی نوستالژی، هم ابزار بسیج، هم نشانه‌ی حذف دیگر صداها. بنابراین، تحلیل انتقادی نباید صرفاً بپرسد «این پرچم درست است یا غلط؟»، بلکه باید بپرسد این پرچم چه نوع سوژه‌ای تولید می‌کند، چه گذشته‌ای را زیبا می‌سازد، چه آینده‌ای را قابل‌تصور می‌کند و چه صداهایی را از میدان دید بیرون می‌گذارد.

در این‌جا نکته‌ای دیگر نیز باید به بحث افزوده شود: اگر بنیامین در دهه‌ی ۱۹۳۰ از بازتولید مکانیکی، سینما، عکس و رسانه‌های توده‌ای سخن می‌گفت، امروز باید از بازتولید دیجیتال، شبکه‌های اجتماعی، ویدئوهای کوتاه، پخش زنده، هشتگ، الگوریتم و اقتصادِ توجه سخن گفت. سیاست تصویری امروز فقط در خیابان یا تلویزیون رسمی رخ نمی‌دهد؛ بلکه در چرخه‌ی بی‌پایان بازنشر، کلیپ‌سازی، قاب‌بندی، ترند شدن و مصرف عاطفی تصاویر تولید می‌شود. به همین دلیل، هم نمایش خیابانی حکومت و هم نمایش رسانه‌ای جریان‌های برون‌مرزی، در میدان بازتولید دیجیتال معنا می‌یابند.

تصویر پرچم، جمعیت، شعار، چهره، اشک، خشم، گذشته و رنج، بارها بازنشر می‌شود و هر بار می‌تواند سرمایه‌ی عاطفی و نمادین تازه‌ای تولید کند.

در این‌جا می‌توان پیوندی میان زیبایی‌شناسی فاشیسم نزد بنیامین و مفهوم وضعیت اضطراری برقرار کرد. چنان‌که بنیامین در تز هشتمِ *«تزهایی درباره‌ی فلسفه‌ی تاریخ»* یادآور می‌شود: **«سنت ستمدیدگان به ما می‌آموزد که وضعیت اضطراری‌ای که در آن به سر می‌بریم، قاعده است نه استثنا»** (Benjamin, 1940/1968 , 258؛ ترجمه‌ی فارسی: بنیامین، ۱۳۷۵، ۲۲۱). اگر فاشیسم، به تعبیر بنیامین، سیاست را به منظره، آیین و تصویر بدل می‌کند، این فرایند بدون بازتولید مداوم وضعیت اضطراری ممکن نیست. **قدرت فاشیستی مشروعیت خود را نه از نمایش ثبات، بلکه از نمایش مداومِ تهدید به دست می‌آورد.** در چنین وضعیتی، جامعه پیوسته در برابر دشمنی واقعی یا خیالی قرار می‌گیرد و از شهروندان خواسته می‌شود که به نام بقا، وحدت، امنیت و مقاومت، حول قدرت مستقر گرد آیند. از این منظر، وضعیت اضطراری نه یک رخداد استثنایی، بلکه به بخشی از زندگی روزمره تبدیل می‌شود.

در چنین وضعیتی، آنچه بازنمایی می‌شود صرفاً اقتدار نیست، بلکه اقتدار در مقام امری همواره در معرض خطر است. قدرت برای تثبیت خود ناگزیر است پیوسته خویش را در حال مقاومت، محاصره یا مبارزه نشان دهد. از همین رو، فرم‌های بصری‌ای که معمولاً به نیروهای حاشیه‌ای، تحت فشار یا معترض نسبت داده می‌شوند، توسط قدرت مستقر نیز تصاحب می‌شوند. شعارهای اسپری‌شده، دیوارنوشته‌ها، تصاویر فوری و برخی اشکال تبلیغات خیابانی را می‌توان در این چارچوب فهمید. در این‌جا قدرت نه علی‌رغم نمایش عدم استقرار، بلکه دقیقاً از طریق بازنماییِ عدم استقرار، خود را بازتولید می‌کند.

به بیان دیگر، یکی از سازوکارهای تثبیت قدرت در ایران امروز، بازنماییِ مداومِ وضعیت اضطراری است؛ وضعیتی که در آن ناامنی، تهدید و مقاومت به عناصر هویت‌بخش و مشروعیت‌آفرین تبدیل می‌شوند. از این نظر، هم تبلیغات خیابانی حکومت و هم بخشی از سیاست تصویری جریان‌های برون‌مرزی را می‌توان ذیل یک پرسش مشترک قرار داد: **چه زمانی سیاست به‌جای آنکه امکان مشارکت واقعی، گفت‌وگوی انتقادی و تکثر دموکراتیک را بگشاید، به تولید تصویر وحدت، اقتدار، نجات یا بازگشت بدل می‌شود؟**

شاید یکی از ویژگی‌های خاص وضعیت امروز ایران آن باشد که مرز کلاسیک میان زبان بصریِ قدرت و زبان بصریِ مقاومت تا حد زیادی فرو ریخته است. **قدرت از طریق بازنماییِ مداومِ وضعیت اضطراری، فرم‌های مقاومت را تصاحب می‌کند.** دیوارنوشته‌ها، شعارهای اسپری‌شده، تصاویر ساده و فوری، و برخی اشکال تبلیغات خیابانی، گاه چنان ظاهر می‌شوند که گویی محصول یک نیروی زیرزمینی و فاقد دسترسی به قدرت‌اند. در مقابل، بخشی از جریان‌های برون‌مرزیِ مدعی نمایندگی ایران نیز خود را در قالب ایرانِ حقیقی، ملتِ ازدست‌رفته یا آینده‌ای نجات‌بخش بازنمایی می‌کنند. در چنین وضعیتی، نزاع صرفاً بر سر تصاحب قدرت نیست؛ بلکه بر سر تصاحب فرم‌های بازنماییِ مشروعیت است. هر دو سوی میدان می‌کوشند خود را در مقام سوژه‌ی مقاومت، قربانیِ بی‌عدالتی و حاملِ حقیقت تاریخی عرضه کنند.

از این منظر، آنچه در ایران امروز بازنمایی می‌شود نه فقط قدرت یا مخالفت با قدرت، بلکه رقابتی بر سر حقِ سخن گفتن به نام ایران، حقِ اشغال تصویر ایران و حقِ تعریف این است که چه کسی مقاومت می‌کند و چه کسی موضوع مقاومت است. به بیان دیگر، نزاع امروز ایران را نمی‌توان صرفاً نزاعی بر سر قدرت دانست؛ بلکه باید آن را نزاعی بر سر تصاحب جایگاهِ مقاومت نیز فهمید.

تفاوت این دو نیرو البته مهم است: حکومت از قدرت نهادی، رسانه‌ی رسمی، قانون، سرکوب و امکان اشغال فیزیکی خیابان برخوردار است؛ جریان‌های برون‌مرزی عمدتاً از رسانه، تجمع، تصویر، خاطره، شبکه‌های اجتماعی، سرمایه‌ی مالی و نمادهای تاریخی استفاده می‌کنند. اما از منظر بنیامین، هر دو می‌توانند در سطحی مشترک بررسی

شوند: **سطحی که در آن امر سیاسی به امر دیدنی، امر عاطفی و امر نمایشی تبدیل می‌شود.**

بنابراین، ارزش مقاله‌ی بنیامین برای تحلیل ایران امروز در این است که ما را از تقلیل سیاست به ایدئولوژی، برنامه‌ی رسمی یا ادعای نمایندگی نجات می‌دهد و نشان می‌دهد که باید به فرم‌های حسی سیاست نیز توجه کنیم. خیابان، پرچم، شعار، تصویر رهبر، چهره‌ی شهید یا جاویدنام، بدن جمعی، نوستالژی تاریخی، بازسازی رسانه‌ای گذشته و گردش دیجیتال تصاویر، همگی بخشی از تولیدِ سیاسیِ معنا هستند. در این چارچوب، پرسش انتقادی فقط این نیست که چه کسی قدرت را در اختیار دارد یا چه کسی مدعی جایگزینی آن است؛ پرسش عمیق‌تر این است که هر نیرو چگونه خود را قابل دیدن می‌کند، چگونه عاطفه تولید می‌کند، چگونه گذشته را بازنمایی می‌کند، چگونه از نام ایران سرمایه‌ی نمادین می‌سازد، چگونه جمعیت می‌سازد، و آیا سوژه‌ی سیاسی، مشارکت‌کننده‌ی واقعی است یا به عنصر تصویری یک صحنه‌ی از پیش طراحی‌شده بدل شده است؟

در نهایت، مقصود از این خوانش، رسیدن به این مهم است که **نقد سیاست فقط نقد محتوا نیست؛ نقد فرم‌های ظهور سیاست نیز هست.** باید پرسید: چه کسی صحنه را می‌چیند؟ چه کسی دیده می‌شود و چه کسی از قاب بیرون می‌ماند؟ چه کسی حق سخن گفتن به نام ایران را برای خود می‌سازد؟ کدام گذشته زیبا می‌شود و کدام گذشته حذف می‌شود؟ کدام بدن‌ها به‌عنوان ملت نمایش داده می‌شوند و کدام بدن‌ها از تصویر ملت کنار گذاشته می‌شوند؟ **و سرانجام، چه کسی حقِ اشغالِ تصویرِ ایران را برای خود تولید می‌کند؟**

منابع

- بنیامین، و. (۱۳۷۵). *تزهایی درباره فلسفه‌ی تاریخ* (م. فرهادپور، مترجم). ارغنون، ۱(۱۱–۱۲)، ۲۱۷–۲۲۸. (اثر اصلی منتشرشده در ۱۹۴۰)
- Benjamin, W. (1969). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (H. Zohn, Trans.). In H. Arendt

(Ed.), Illuminations. Schocken Books. (Original work published 1935)

- Benjamin, W. (1940/1968). Theses on the philosophy of history. In H. Arendt (Ed.), Illuminations (H. Zohn, Trans., pp. 253–264). Schocken Books.
- Eco, U. (1995, June 22). *Ur-Fascism*. The New York Review of Books, 42(11), 12–15. https://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/
- Neocleous, M. (1997). *Fascism*. University of Minnesota Press.