

تحلیل انتقادی دیدمان جنسیت در نقاشی قاجار (تبارکاوی چهره و بدن در مکتب پیکرنگاری درباری)

چکیده

موضوع اصلی نقاشی قاجار پیکر انسانی با نوعی زیبایی آرمانی است که به لحاظ ویژگی‌های چهره و بدن از الگویی ثابت تبعیت می‌کند. بنا به رأی برخی محققان، مختصات زیبایی به طور یکسان برای مردان و زنان تصویرگری می‌شده است. این گزاره اگرچه صحیح، اما دقیق نیست. مسئله باید پیرامون بازنمایی جنسیت در فرهنگ دیداری و دیدمان حاکم بر این دوره صورت‌بندی شود و این موضوع و چرایی آن، خصوصاً در مورد شاه و شاهزادگان نیز باید مورد واکاوی قرار گیرد. این تحقیق از نوع کیفی و بنیادین بوده و روش آن توصیفی با تحلیل ترکیبی است که به نحو انتقادی کاربست می‌یابد. روش‌شناسی به مفهوم تبارکاوی بر بنیان آراء فوکو و لکان برمی‌گردد. تبارکاوی چهره و بدن از اهداف این نوشتار است. با توجه به اهمیت پرتره‌ی شاه، می‌توان نتیجه گرفت که فتحعلی‌شاه محور دیدمان و کلیشه‌ای تصویری برای بازنمایی زیبایی به‌علاوه‌ی قدرت است و برای خود و دیگران مورد تقلید و مطلوب انطباق هویتی قرار می‌گیرد. بنابراین زیبایی در این دیدمان، نخست متعلق شاه/پدر یا دیگری بزرگ آینه‌ای است و سپس به دیگران تعلق می‌گیرد. چنین امری محصول ساخت خیالی جامعه بوده و به انگاره‌ی شاهی در نهاد ناآگاه جمعی برمی‌گردد که به نحو اسطوره‌ای، تاریخی و فرهنگی شکل گرفته است.

کلیدواژه‌ها

نقاشی قاجار، دیدمان، زیبایی، قدرت، جنسیت، تبارکاوی

مقدمه

نقاشی ایرانی، مکاتب و شیوه‌های گوناگونی را در طول تاریخ به خود دیده است که هر یک با توجه به زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی، دارای ویژگی‌های خاصی هستند. از اواخر دوره‌ی صفوی، نوع جدیدی از تصویرسازی و مکتب نوینی در نقاشی ایرانی شکل می‌گیرد که اوج آن را در اوایل دوران قاجار شاهدیم؛ مکتبی که از آن با نام «پیکرنگاری درباری» یاد می‌کنند. «عمده‌ی مشخصات سبک نقاشی دوره‌ی فتحعلی‌شاه عبارت‌اند از ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با عناصر افقی و عمودی و منحنی، سایه‌پردازی‌های مختصر در چهره و جامه، تلفیق نقش‌مایه‌های تصویری و تزئینی و رنگ‌گزینی محدود با غلبه‌ی رنگ‌های گرم، به ویژه فام قرمز» (پاکباز، ۱۴۰۲، ۲۵۹-۲۶۰) و موضوع اصلی و محوری این نوع نقاشی «پیکر انسان» است. پیکر انسانی در این تابلوها را مردان و زنان جوان زیبارو که غالباً شاه، شاهزادگان، زنان مطرب و رامشگر درباری با زیبایی آرمانی هستند، شامل می‌شود. با نگاهی گذرا به پرده‌های نقاشی این دوره، فارغ از دیگر عناصر تصویری، اگر تنها به پیکر انسانی این نقاشی‌ها دقت کنیم، به‌وضوح در خواهیم یافت که این افراد به لحاظ ویژگی‌های چهره و بدن تقریباً شبیه به هم هستند و از یک کلیشه یا الگوی ثابت تصویری تبعیت می‌کنند. به عبارتی، اگر قائل به نوعی زیبایی آرمانی برای پیکر انسانی باشیم، این زیبایی برای زنان و مردان به طور یکسان لحاظ می‌شده است. در این دوره، فتحعلی‌شاه در مرکز تصویرگری پیکر انسانی، حضور یکه، محوری و برجسته‌ای دارد. نقاشی‌های بسیاری از فتحعلی‌شاه وجود دارد که او را با همان زیبایی آرمانی نشان می‌دهند. بدون توجه به موی سر، ریش، تاج کیانی، کلاه و لباس، اگر تنها به ویژگی‌های چهره و نوع بدن او دقت کنیم، متوجه می‌شویم که تفاوت خاصی با چهره‌ی یک زن زیباروی تصویرشده در آن دوران ندارد. بنابراین می‌توان پرسید، آیا او و شاهزادگان ذکور شبیه زنان بازنمایی می‌شدند یا زنان و دیگر شاهزادگان شبیه او؟ و اساساً چرا زیبایی در این دوران فاقد جنسیت به نظر می‌رسد؟

این مقاله می‌کوشد به این پرسش‌ها و برخی مسائل پیرامون بازنمایی دیداری جنسیت در نقاشی‌های این دوره بپردازد. مبانی نظری و چارچوب مفهومی این رساله در بخشی جداگانه تشریح خواهد گشت. شایان ذکر است که «جنسیت» به تاسی از فوکو به مثابه «سامانه‌ای تاریخی» (فوکو، ۱۳۹۱، ۱۲۳) در نظر گرفته می‌شود؛ اما با این تفاوت و توضیح که این سامانه صرفاً در سطح خودآگاهی صورت‌بندی نمی‌شود، بلکه با توجه به رویکرد این مقاله، می‌توان آن را حاصل کشاکش نیروهای دانست که در سطح خودآگاه و ناخودآگاه جمعی یک جامعه در حال کنش و واکنش هستند. در حوزه‌ی تاریخ هنر و فرهنگ دیداری، کمتر با تحلیلی کیفی و انتقادی با تکیه بر خود عناصر تصویر روبرو می‌شویم؛ آنچه جلوتر از تصویر پیش می‌تازد، متون نوشتاری، به خصوص ادبیات غنائی و تحلیل‌ها و تفاسیر برآمده از آن‌ها هستند و برخی از محققان می‌کوشند آن‌ها را به عین در تصویر بچینند و معادل‌سازی کنند. این نوشتار چنین تأکیدی نداشته و در نتیجه مسئله‌ی تحقیق پیش رو، ضرورتاً از دل تصاویر برمی‌آید و پاسخ را هم باید از دل تصاویر برکشید و سپس با توجه به بافت تاریخی-فرهنگی مورد زمینه‌یابی قرار داد. «تبارکاوی»^۳ چهره و بدن از اهداف این نوشتار است و سعی می‌شود در یک رویکرد روانکاوانه و با تکیه بر آراء ژاک لکان،^۴ البته در ساحت اجتماعی و ذیل تاریخ فرهنگی مورد بحث قرار گیرد.

روش پژوهش

این تحقیق از نوع تحقیقات کیفی و مسئله‌محور است. در این تحقیق با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و گزینش تصاویر پربسامد نقاشی قاجار و نیز با بهره‌گیری از یک روش توصیفی و تحلیل ترکیبی که به نحوی انتقادی در رویکردی روانکاوانه کاربست یافته است، سعی بر آن است تا به سؤالات مطروحه پاسخ داده شود.

پیشینه پژوهش

در این مجال بهتر است تنها به پژوهش بسیار مهمی اشاره کرد که به لحاظ موضوع و رویکرد، تقریباً دارای بیشترین فصل اشتراک با تحقیق پیش رو است و کم‌وبیش به سؤال اصلی این تحقیق می‌پردازد. افسانه نجم‌آبادی (۱۳۹۶) در کتاب "زنان سیلو و مردان بی‌ریش: نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی" می‌کوشد با تحلیل برخی نقاشی‌های دوره قاجار، تغییر مناسبات جنسیتی، از خلال تجربه‌ی مدرنیته برای ایرانیان در قرن ۱۹ م/۱۳ ق. را بررسی کند. او سعی دارد از روش‌های تفسیر دیداری برای سازمان‌دهی یک بحث تاریخی استفاده کند (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶، ۳۷). چنانچه از نام کتاب پیداست، مسئله‌ی مورد بررسی، جنسیت است و نجم‌آبادی در فصول آغازین کتاب سعی دارد تحلیل خود را با تکیه بر آثار نقاشی پیش ببرد. او می‌نویسد: تصور زیبایی در اوایل قاجار عمدتاً فارغ از وجوه جنسیتی بود؛ به عبارت دیگر، زنان و مردان زیبا با ویژگی‌های بسیار مشابهی از نظر بدنی و چهره به تصویر می‌آمدند و تنها وجه تمایز مردان از زنان در بازنمایی تصویری، شیوه‌ی پوشش سر در آنان بود؛ بنابراین صفاتی که امروزه بیشتر تداعی‌کننده‌ی زیبایی زنانه است، در آن دوران به طور یکسان برای زنان و مردان چه در زبان و چه در تصویر به کار می‌رفت (همان، ۳۵-۳۶). او در ادامه، تغییر این نوع بازنمایی را در میانه و اواخر قرن نوزدهم مورد بررسی قرار می‌دهد. مسئله‌ی اصلی نجم‌آبادی، تغییر این مناسبات جنسیتی از خلال تحلیل بازنمایی دیداری است که در واقع مسئله‌ی تحقیق پیش رو نیست. دآوری او در مورد بازنمایی تصویری زنان و مردان در نقاشی‌های دوره قاجار می‌تواند محل نقد و بررسی بیشتر قرار گیرد. او در جایی اشاره می‌کند که این نوع بازنمایی، محدود به ابژه‌های میل نبوده و چنین توصیف و تصاویری شامل پادشاهان و شاهزادگان هم می‌شده است (همان، ۳۵-۳۶). بنابراین شاید رأی نجم‌آبادی را بتوان به طور کلی، در مورد بازنمایی زنان و مردان و تصاویر زوج‌های عاشق به عنوان ابژه‌های میل پذیرفت؛ اما در مورد تصاویری که به یک شخصیت تاریخی ارجاع می‌دهند، به عنوان مثال، نقاشی‌هایی که خود شاه را به تصویر می‌کشند چگونه؟

اگرچه او چنین امری را مطرح می‌کند؛ اما بررسی روشنی از آن به دست نمی‌دهد. اما نکته‌ی اصلی و مسئله‌ی مرکزی تحقیق پیش رو در همین‌جا وجود دارد. درواقع باید در خود این گزاره شک کرد. این رأی کلی از سوی او و برخی محققان (ایرانی و خارجی) مبنی بر اینکه مختصات زیبایی به طور یکسان برای مردان و زنان لحاظ و مورد تصویرسازی قرار می‌گرفته است، به حکم منابع تصویری، هرچند گزاره‌ای صادق و صحیح، ولی دقیق نیست. از سوی دیگر، برخی محققان نقاشی ایران، چه در دوره قاجار و چه پیش از آن در دوره صفوی نیز بر این باورند که شاه و شاهزادگان با چهره‌ی مشابه زنان کشیده می‌شدند (ره‌نورد، ۱۳۹۲، ۱۱۱) و این نوع بازنمایی نیز تحت تأثیر حرمسرا بوده است (طاهری و معادالهی، ۱۳۹۴، ۲۰۳). اینگونه دعاوی نیز در دومرتبه نادقیق هستند؛ چراکه محقق، از اکنون به این موضوع تاریخی نگاه کرده است. آن‌چنان که نجم‌آبادی به درستی توضیح می‌دهد، زنانه‌سازی زیبایی یا جنسیت‌بخشی به زیبایی حاصل تغییراتی بوده است که در اواخر دوران قاجار حادث شده است (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶، ۶۴). دیگر محققانی هم که بعد از او در ایران، به طور کلی به موضوع جنسیت و یا به نحو جزئی به بازنمایی زنان در تاریخ نقاشی ایران، به خصوص در دوره قاجار پرداخته‌اند؛ غالباً سخنان نجم‌آبادی را تکرار کرده‌اند. به عنوان مثال، اصلانی (۱۳۹۹) در مقاله‌ی «نگاه پویا به جنسیت در نقاشی قاجار» و طهماسبی‌زاده و زارعی (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «شمایل‌شناسی تصویر زن در دوره قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری‌ها و عکس‌های به جا مانده از این دوره» و نیز محسنی‌ناغانی (۱۴۰۲) در مقاله‌ی «تحلیل گفتمان جنسیت در نقاشی عصر قاجار» عیناً و بدون توجه و حتی ارجاعی به کتاب نجم‌آبادی، چنین موضعی را اتخاذ کرده‌اند. چنانچه پیشتر نیز اشاره شد، تحقیق پیش‌رو موضع متفاوتی داشته و چنین دستاوردهایی را مورد تشکیک قرار می‌دهد.

مبانی نظری و مفهومی

چهارچوب مفهومی و روش‌شناختی این مقاله بر دو اصطلاح کلیدی تکیه دارد. اولین اصطلاح «دیدمان»^۵ است. اگر در «تحلیل انتقادی گفتمان»^۶ از منظر افرادی چون فرکلاف^۷ و ون دایک^۸ در حوزه‌ی زبان‌شناسی، متن، ساختار متن، بازنمایی زبانی و گزاره‌های ناشی از آن هستند که به جهت تحلیل گفتمان مورد بررسی قرار می‌گیرد؛^۹ در حوزه‌ی نگاه، دیدن و بازنمایی تصویری می‌توان از اصطلاح دیدمان استفاده کرد و متون تصویری را نقطه‌ی آغاز تحلیل انتقادی قرار داد. این امر به دو دلیل قابل توجیه است. نخست این که، اگر چه می‌توان تصاویر

را هم گفتمانی لحاظ کرد؛ اما با کثرت و غلبه‌ی رویکردهای مطرح در تحلیل گفتمان و اهمیت نقش متون زبانی در آنها، اولویت بر زبان و کنش‌های زبانی بوده و به نحو ضمنی و حتی ناخواسته، تصویر در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد. تو گویی زبان به جای کلمات تبدیل به تصویر شده است. اما بحث از دیدمان، بر اولویت تصویر تأکید داشته و نه تنها مسئله‌مندی خود تصویر را مد نظر قرار می‌دهد، بلکه به لحاظ تاریخی آن را فی‌الغالب بر پای خویش استوار ساخته و از ظرفیت آن برای تاریخ‌نگاری استفاده می‌کند. دوم آن که، باید امور خواندنی و امور دیدنی/تصویری را از هم متمایز ساخت؛ به عبارتی این دو حوزه، حتی در یک امر مشترک، ضرورتاً بر یکدیگر منطبق نیستند و رابطه‌ی یک به یکی ندارند. بنابراین دیدمان در کنار گفتمان (نه ضرورتاً در مقابل آن) و هم‌ارزی برای گفتمان است. دیدمان را می‌توان معادل دیداری گفتمان در نظر گرفت و به جای گفتمان تصویر از دیدمان استفاده کرد.

غالب رویکردهای مربوط به تحلیل گفتمان، به نوعی متأثر از آراء فوکو و مباحث او پیرامون گفتمان هستند. فوکو، گفتمان را قواعد و ساختارهایی که متن را تولید می‌کند، تعریف می‌کند (میلز، ۱۳۸۸، ۱۴-۱۳). او در کتاب دیرینه‌شناسی دانش، گفتمان را میدانی یا مجموعه‌ای از گزاره‌ها تعریف می‌کند (فوکو، ۱۳۸۹، ۱۲۲). اگرچه گفتمان قابل تقلیل به کلام، گفتار و متن زبانی و گزاره نیز قابل تقلیل به جمله نیست؛ اما او در جای جای کتاب گزاره را مجموعی از دال‌های زبانی و کنش‌های لفظی و زبانی می‌داند و برای تعریف گزاره از واحدهای زبانی استفاده می‌کند (همان، ۱۶۱). با این توضیح و به عبارتی، برون‌داد اصلی گفتمان را می‌توان متن زبانی، گفتار و کلام دانست و دقیقاً از همین‌جاست که گفتمان کاوی آغاز و تحلیل گفتمان صورت می‌گیرد. در مقابل، برون‌داد اصلی دیدمان، به عنوان فضا یا ساختاری که نگاه، دیدن و دیده‌شدن و به طور کلی بازنمایی دیداری را قاعده‌مند می‌سازد، تصویر است و برای تحلیل انتقادی دیدمان نیز می‌توان از متون با رمزگان تصویری، نشانه‌ها و گزاره‌های تصویری آغازید. در اضافه، گفتمان، به تعبیر فوکو، بستری برای روابط قدرت است. گفتمان هم‌ابزاری برای قدرت و هم نتیجه‌ی قدرت است (Foucault, 1978, 100) و در رابطه‌ای دوسویه، مناسبات قدرت نیز آنچه باید و نباید گفته و یا مکتوب شوند را در ظرف گفتمان‌ها مشخص می‌کنند. در حوزه‌ی فضای تصویری و دیداری، چنین کارکردی را می‌توان برای دیدمان قائل شد.

اصطلاح دیدمان که به نحوی انتقادی در مطالعات «فرهنگ دیداری»^۱ و البته تحت تأثیر آراء فوکو مطرح می‌شود، بر این نکته تأکید دارد که باید مقوله‌ی دیدن و تصویر را در عرصه‌ی وسیع‌تر تاریخی، فرهنگی و اجتماعی دید و البته می‌توان آن را در ارتباط با روابط پیچیده‌ی قدرت در نظر داشت. دیدمان، بینایی اجتماعی شده است (واکر و چاپلین، ۱۴۰۲، ۴۳) و قدرت از آن بهره می‌برد (برایسون، ۱۴۰۱، ۱۶۵)، به عبارتی و به گفته‌ی میرزوف، دیدمان در تقاطع بازنمایی و قدرت قرار دارد (به نقل از کهنوند، ۱۳۹۹، ۷۲). هال فاستر،^۲ دیدمان را امری می‌داند که «توأم پای بدن و روان را به میان می‌کشد» (فاستر، ۱۴۰۱، ۲۵). به باور او، واژه‌ی دید، دیدن را به عنوان یک عمل فیزیکی به خاطر می‌آورد و واژه‌ی دیدمان، دیدن را به مثابه‌ی یک واقعیت اجتماعی؛ حتی دیدن به عنوان یک عملکرد فیزیکی هم، امری اجتماعی و تاریخی است (همان). دیدمان را می‌توان ساختار و قواعدی در نظر گرفت که بر تولید، توزیع و مصرف تصویر حاکم است؛ بنابراین، در این فضای دیدمانی که بخشی از فرهنگ دیداری و نظام‌های تصویری یک جامعه در طول تاریخ محسوب می‌شود؛ آثار هنری تصویری، به عنوان «پراکتیک»^۳ دیدمانی شکل گرفته و کارکرد خاصی را خودآگاهانه و ناخودآگاهانه به خود بسته‌اند. از سوی دیگر، ناخودآگاه جمعی بی‌ارتباط با مباحث «دیرینه‌شناختی»^۴ (باستان‌شناسی اندیشه) فوکو، البته به لحاظ معرفت‌شناختی نیست. در دیرینه‌شناسی هنر، پرسش «معنای اثر چیست؟» کنار گذاشته می‌شود و پرسش «این اثر چه کار می‌کند؟» جای آن می‌نشیند (تنکی، ۱۴۰۱، ۳۶).

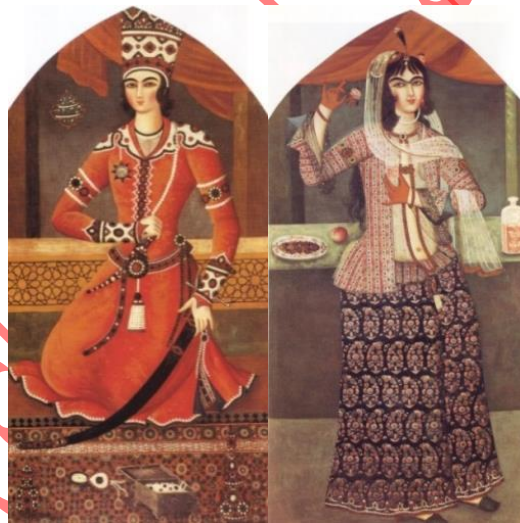
اصطلاح دوم چهارچوب مفهومی و روش‌شناختی این تحقیق «تبارکاوی» نام دارد. فوکو بعد از طرح دیرینه‌شناسی به جهت شناخت ساختار «دانش»، تحلیل روابط «قدرت» را در روش‌مندی تاریخی خویش وارد می‌کند و بدین منظور «تبارشناسی»^۵ را در حکم مکملی برای دیرینه‌شناسی به جهت درک روابط همبسته‌ی «دانش و قدرت»^۶ تعریف می‌کند (1980). آنچه در این تحقیق، به فراخور موضوع، تبارکاوی نام گرفته است، ترکیبی پویا از تبارشناسی فوکو در رویکردی روانکاوانه و مبتنی بر تحلیل دیدمان است تا بتوان از خلال بررسی تبار یک نشانه‌ی تصویری به عنوان امری تاریخی و فرهنگی به فهم ناخودآگاهی سوژه‌ی جمعی نائل شد. در قیاس با تبارشناسی فوکویی، در تبارکاوی، همبسته‌ی «قدرت و زیبایی»^۷ گرانیگاه بحث بوده و مهم‌تر این که این زیبایی با نقش جنسی و جنسیتی هم‌عنان است. به بیانی دیگر، تبارکاوی را می‌توان تحلیل همبسته‌ی «قدرت و جنسیت» در بستر دیدمان دانست.

در اضافه، اگر این «کاودین» را بیشتر به درک جنبه‌های روانی، آن‌چنان که در روانکاوی محل بحث است، تأویل کنیم؛ «جنسیت» مفهومی است که به شدت با روانکاوی عجین است. بدین لحاظ، استفاده از تئوری‌ها و مفاهیم روان‌کاوانه در تحلیل و تفسیر تصویر می‌تواند کارساز باشد. به نوعی باید بتوان تحلیلی از سازوکارهای روانی و ناآگاه در پس ساختار تصاویر (پرسوناها، نشانه‌ها، فرم‌ها و ...) و محتوای

آشکار و ضمنی آن‌ها و در نتیجه سرمایه‌گذاری‌های روانی سوژه-مخاطب فردی و جمعی حول آن‌ها ارائه داد. جنسیت برای لکان گذر «ساحت نمادین»^۱ جامعه معنا می‌یابد، یعنی واقعیات و ساختارهای اجتماعی و امور روزمره که در زبان و تصاویر مورد بازنمایی قرار می‌گیرد. لکان واقعیات ناخودآگاه را واقعیت مربوط به امور جنسی و جنسیتی می‌داند (Lacan, 1977, 150). از سوی دیگر و از منظر فوکو، "جنسیت گذرگاهی است فوق‌العاده متراکم برای روابط قدرت ... و نامی است که می‌توان به سامانه‌ای تاریخی داد... شبکه‌ای بزرگ که در آن برانگیختن بدن‌ها، تشدید لذت‌ها، تحریک به گفت‌وگو، شکل‌گیری شناخت‌ها، و تقویت کنترل‌ها و مقاومت‌ها به طور زنجیروار و مطابق چند استراتژی دانش و قدرت به یکدیگر متصل می‌شوند" (فوکو، ۱۳۹۱، ۱۲۳). بنابراین، فصل اشتراک آراء فوکو و لکان در مفهوم جنسیت را می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که جنسیت و ناخودآگاهی اموری خارجی در گرو واقعیات و ساختارهای جامعه هستند و به شکل گفت‌وگومانی/دیدمانی بر ساخته می‌شوند. به تعبیر لکان، ناخودآگاه را می‌توان گفت‌مان «دیگری»^۲ دانست (لکان، ۱۳۹۸، ۱۶۰).

صیورت تصویری (شاه به مثابه آینه)

تصویر زیر (تصویر ۱) یکی از نقاشی‌های پرتکرار از زنان در دوره قاجار را در حالی شهوانی با زیبایی آرمانی در حال عشوهرگری نشان می‌دهد. او در یک دست جامی شراب و گلی در دست دیگر دارد و به مخاطب خود خیره نگاه می‌کند؛ گویی مخاطب را به خود و درون صحنه (دنیای خیالی) می‌خواند تا وارد اتاق یا خلوت او شود. پرده‌ی تاخورده بالای سر، لباس حریر و نیمه‌عریان، جام و تنگ شراب، هلو، گل، نوع آرایش، زیورآلات، لب‌ها و دست‌های کشیده و حنا بسته که همگی با رنگ قرمز جلوه‌گری می‌کنند و نیز چشمان کشیده و خمار و چهره‌ی گلگون، حالات مو و دیگر عناصر چهره، سینه‌های نیمه‌عریان و بدن میان باریک و گسترده در پایین، همگی وجه زیباشناختی و البته بار شهوانی این تصویر را تشدید می‌کنند. نقاش هر آنچه از زیبایی چهره و بدن یک زن در ذهن و ضمیر دارد به پرده می‌آورد تا او و در کل این نقاشی را «چشم‌گیر» سازد. این «چشم» تأکید بر دیدن از جانب چشم خیالی و رویاءبین مخاطب، سوژه‌ی نظاره‌گر و چشم‌چران می‌کند و این صحنه به مثابه یک رویاء یا «فانتزی»^۳ بیه زبان روانکاوانه برای او عمل می‌کند.



تصویر ۱ (راست): ناشناس، زن با گلی در دست (Diba, 1998, 205)

تصویر ۲ (چپ): منتسب به محمدحسن، شاهزاده میرزا یحیی، ۱۸۳۰م/۱۲۴۶ق، موزه هنر بروکلین (Diba, 1998, 195)

با دیدن بسیاری از این تابلوهای قاجاری سؤال مهمی مطرح می‌شود؛ آن‌هم درست زمانی که درمی‌یابیم که این گونه تصاویر، تنها به تصویرگری زنان، با همه ویژگی‌های صوری چهره و بدن که توصیف شد؛ متعلق نیست. در واقع این گونه تصویرگری و ویژگی‌های چهره و بدن در مورد مردان هم به کار می‌رفته است. بنابراین آیا توضیح بالا و نقش فانتزی دیگر توجیهی دارد؟ به عنوان مثال، در تصویر بالا (تصویر ۲) همان تسلط رنگ قرمز را در پرده، لباس بلند و در کل تابلو به جهت جلب توجه بیشتر و تحریک چشم مخاطب می‌بینیم؛ از همه مهم‌تر، ویژگی‌های بدن (میان باریک و با ران‌های حجیم) و چهره (حالت ابروها، خماری چشم‌ها، باریکی بینی، لب‌های کوچک غنچه‌ای، گردن بلند، انگشتان ظریف، گونه‌های سرخ و موهای موج‌دار) دقیقاً مشابه زن نقاشی شده در تصویر پیشین است. گویی او نیز همانند زن تصویر نخست، پرده‌نشین و در حجاب و خلوت است؛ پرده و حجابی که به یکسان در اکثر تصاویر از این دست چه برای مردان (شاه و شاهزادگان) و چه زنان جوان رامشگر دیده می‌شود. این یعنی یک الگوی یکسان زیباشناختی هم‌زمان برای مردان و زنان وجود داشته است؛ اما چرا؟

به غیر از تفاوت در نوع سربند، لباس و اشیاء موجود در تصویر، مهم‌ترین شی-نشانه‌ها برای تمایز مردانگی شخص تصویرشده، دشنه و شمشیر بلند هستند که دو دست در اوج آمادگی به آن‌ها تکیه داده شده‌اند. شمشیر و هر شیء نوک‌تیزی می‌تواند مجازی از «فالوس خیالی»^{۲۰} برای مرد درون تصویر باشد؛ هر آنچه بتواند با آن‌ها ابراز قدرت کند و به دیگری بتازد. ولی این جمع نقیضین چگونه ممکن است؟ از سویی ویژگی‌های خاص چهره و اندامی که دقیقاً او را شبیه یک ابژه‌ی میل زنانه با بار جنسی می‌کند و از سوی دیگر نشانه‌های مردانگی (رزم، زور شمشیر و فاعل قدرت بودن)؟ یعنی از سویی می‌توان یک ابژه‌ی میل را در آن دید؛ اگر بدون توجه به کلیت اثر، تنها به جزئیات صورت و نوع بدن او دقیق شویم و از سوی دیگر، با تدقیق بیشتر در عناصر تصویر، سوژه‌ای مردانه که آماده‌ی حمله به بیرون است. پرواضح است که تنها در یک فانتزی و یک رویاء در «ساحت خیالی» می‌توانیم شاهد چنین تصویر دوگانه‌ای باشیم؛ تصویر ابهام‌آمیز و محل پرسشی که آیا این یک ابژه‌ی میل است یا که سوژه‌ای که مخاطبش را تهدید می‌کند؟ نکته‌ی مهمی که این نوع بازنمایی را پیچیده‌تر می‌کند این است که این شخصیت، یک فرد معمولی نیست؛ او یک شاهزاده است و دارای مقامی بالا در سلسله مراتب و هرم قدرت. بنابراین چنین تصاویر خیالی و فانتزی‌گونه‌ای چه کارکردی به لحاظ روان‌شناختی می‌توانست داشته باشد؟

کارکرد این نوع بازنمایی برای مخاطبی که به حتم و در وهله‌ی نخست، خود شاه و شاهزادگان بوده‌اند؛ همانند عملکرد «مرحله‌ی آینه‌ای»^{۲۱} برای یک کودک در حیث فردی است که در ساحت خیالی حادث می‌شود. فرد خود را در کمال نظم، اقتدار، هماهنگی، قدرت و احساس تسلط می‌بیند. این صورت و بدن خیالی کارش استتار و مخفی نگه‌داشتن فقدان اوست که البته بر طبق عرف لکانی، این تصویر خیالی تنها یک توهم و فریب است. این شمایل مملوء از تزئین و چیزهای زیبا در حکم یک حجاب و پوشش است و به مانند نوعی نقاب و ظاهرسازی با ادعای داشتن فالوس برای او عمل می‌کند. این نقاب، از هراس و اضطراب او می‌کاهد؛ چراکه او در سایه‌ی دیگری بزرگ (شاه/پدر) قرار دارد و این بدن کاذب و البته منظم و مقتدر در حکم یک مکانیسم دفاعی برای او در برابر عامل اصلی قدرت عمل می‌کند. او از سوی دیگری بزرگ؛ هم در هراس محرومیت از فالوس است؛ پس این چنین شمشیر و دشنه را همچون فالوسی خیالی به رخ می‌کشد و هم در تمنای میل و ستایش دیگری بزرگ؛ در نتیجه سعی در «انطباق هویت»^{۲۲} و همذات‌پنداری با او در تصویر می‌کند. این تصویر «بیناجنسی»^{۲۳} محصول طبیعی ساحت خیالی جامعه است؛ بنابراین چنین تصاویری را بهتر است همانند لکان «انگاره»^{۲۴} (لکان، ۱۳۹۴، ۳۴۳) بنامیم و کارکرد این انگاره را که مرحله‌ی آینه‌ای بدان وابسته است، علی‌رغم فریبندگی، همانند توهمات و رویاهای، در نوعی فرآیند تشخیص هویت و شکل‌گیری «من آرمانی»^{۲۵} دربرابیم. شکل کلی بدن در این وضعیت که از طریق آن، سوژه بلوغ قدرت‌ش را به صورت موهوم پیش‌بینی می‌کند، صرفاً به منزله‌ی «گشتالت»^{۲۶} بزه وی داده می‌شود (همان، ۳۴۱). "این گشتالت همچنان آستن انطباق‌هایی است که من را با پیکره‌ای که فرد خود را در آن فرا می‌افکند، متحد می‌کند" (همان). تصویر بالا دقیقاً به مثابه چنین قاب یا گشتالتی عمل می‌کند.

لکان در توضیح این گشتالت مثال جالبی دارد. او به این نکته اشاره می‌کند که یکی از شرایط ضروری برای بلوغ غدد جنسی کبوتر ماده این است که باید عضو دیگری از نوع خود را ببیند؛ چه نر و ماده (همان، ۳۴۲)؛ این تأثیر شبیه قرار گرفتن فرد در مقابل تصویر آینه‌ای خود یا دیگری است و تقلید ریخت‌شناختی از دیگری یا همان شخص مورد تقلید (مقبول انطباق)، برای فرد بلوغ جنسی را به همراه دارد. در تصویر ۲، سوژه بلوغ قدرت و امیال خود را در تقلید و سواس‌گونه‌ی ریخت‌شناختی از مطلوب خود در نوعی زیبایی‌هنجارمند می‌بیند که شکل‌دهنده من آرمانی اوست. از منظر نشانه‌های تصویری بدن و چهره، نوعی تنوع و سیورورت در طیف تصاویری از این دست را در نقاشی‌های اوایل دوره‌ی قاجار شاهدیم که می‌توان آن را تحت مفهوم «ترانزیتیویسم»^{۲۷} که یک مکانیسم ابتدایی تقلید است، بازجویی کرد؛ یک فرآیند انتقالی در انطباقات هویتی سوژه. در ترانزیتیویسم تصویر حالتی مطلق پیدا می‌کند؛ فرد را کاملاً مجذوب ساخته و با دیگری همذات‌پنداری می‌کند؛ از دیگری تقلید می‌کند؛ ادا و اطوار در می‌آورد (موللی، ۱۳۹۵، ۱۵۴). به عبارتی، فرد سعی در قبول و انطباق هویت از طریق تقلید نوع پوشش، رفتار و تصویر (انگاره) فیگوراتیو با رهبر گروه به عنوان مطلوب مطلق می‌کنند. این فرآیند انتقالی در انطباق هویت را باید در سیورورت سوژه‌ها و خصوصیات ریخت‌شناختی بدن و چهره در دیگر تصاویر دیدمان که محصول ساحت خیالی جامعه هستند؛ دنبال کرد و کارکرد بیناسوژکتیویته‌ی چنین تصاویری را در آن دوره مورد واکاوی قرار داد.

تصویر ۳ به حکم عنوان اثر، انگاره (ه) شاهزاده عباس‌میرزا، فرزند فتحعلی شاه را نشان می‌دهد. هرچند منابع مکتوب تاریخی به سادگی، عدم تجمل و بی‌پیرایه بودنش اشاره دارند (به نقل از پناهی سمنانی، ۱۳۷۶، ۹۸)، اما تصویرش چیز دیگری می‌گوید.^{۲۸} او نیز غرق شده در رنگ قرمز و با تزئینات فراوان است. دستی در کنار شمشیر و به قبضه‌ی خنجرش همانند تصویر پیشین دارد و در نشانه‌های تانه نیز کم‌وبیش همانندی دارند. تصویر شاهزاده عناصر زیبایی‌شناختی چهره را نیز یک‌به‌یک دارد؛ ولی آنچه صورت او را کاملاً متمایز ساخته است؛ ریش و سبیل اندک روییده‌ی اوست که گرد صورتش نقش خورده‌اند و سیاهی می‌زنند. تصویر ۴ شاهزاده‌ی دیگری را (سلطان محمد میرزا) بازنمایی

می‌کند. پرده‌ی همیشگی با لباس قرمز رنگ و تزئینات فراوان، نشسته، دست به شمشیر، با همان باریک میانی رایج، اما چهره‌ی او اندکی از فرم غالب خارج شده است و تنها دلیلش سیبل‌های مشکی و کلفت مردانه‌ی اوست که از بناگوش دررفته‌اند و لب‌های قرمز رنگ و غنچه‌ای او را به عنوان یک عنصر زیباشناختی مهم تحت‌الشعاع قرار داده‌اند و کاملاً سوژه را در طیف وسیعی از پرسوناژهای تصویری متمایز می‌سازد.



تصویر ۳ (راست): عبدالله خان، عباس میرزا، ۱۸۰۷/م ۱۲۲۲ق (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، ۱۹۹)
تصویر ۴ (چپ): منسوب به سید میرزا، سلطان محمد میرزا (سیف‌الدوله)، ۱۸۳۵/م ۱۲۵۱ق (Diba, 1998, 193)

در یک نوع «صیوروت تصویری»، توگویی سوژه کم‌کم همانندی خود را با شاه می‌جوید و در مسیر او گام برمی‌دارد. شاه، دیگری بزرگ و آینه‌ای اصلی این دیدمان است؛ یعنی جایی که زنجیره‌ی دلالت و صیوروت متوقف می‌شود. به بیان دیگر، مفصل‌گاه دیدمان موجود فتحعلی شاه است (تصویر ۵ و ۶). او یک الگوی تمام عیار تصویری برای قدرت به انضمام زیبایی است؛ یک انگاره‌ی هویتی، یک کلیشه‌ی صلب و سخت برای انطباق هویت که بارها برای خودش و دیگران تقلید می‌شود. او نیز پرده‌نشین است و پرده‌ی قرمز مرسوم را نیز در پشت او می‌توان دید. اما کارکرد این پرده (حریم) برای شاه و شاهزادگان، در مقابل زنان به عنوان امر تابو (پرده‌پوش و پرده‌نشین / در اندرونی یا حرم‌سرا) کاملاً متفاوت است. برای زنان انحصار و خلوت‌نشینی و برای شاه عین قدرت و قداست است. در اینجا و در تصاویر نقاشی از این سنخ، پرده‌ی قرمز رنگ، برای زنان می‌تواند پرده‌ای باشد که برکشیدنش از سوی سوژه‌ی مرد، برابر با ورود به خلوت‌گاه و ابراز میل و اطفای شهوت باشد که در این حالت رنگ قرمز، عرصه‌ی میل را تشدید می‌کند و برای شاه، همین پرده امر ممنوعی است که سوژه با پس زدنش به محضر قدسی شاه بار می‌یابد و این بار، رنگ قرمز به معنای خون و شمشیر و عرصه‌ی اضطراب سوژه است. شاه مزین به انواع رنگ‌ها و زیورآلات مردانه و گاه به ظاهر زنانه (در مقایسه با تصاویر زنان)، مثلاً در نوع کمر بند مرصع و بازوبندها و انگشتان کشیده و حنازده و کفش‌هایش است. او در نوع چهره، بدن و ژست هم مطلوب انطباق است و تمامی کلیشه‌ها و الگوهای تصویری را یکجا دارد. بنابراین می‌توان گفت که فتحعلی شاه به عنوان مطلوب مطلق و مقبول انطباق، کل این فرآیند ترانزیتیویسم را یک‌تنه رهبری می‌کند؛ زیرا او یک سوپرایگوی خیالی (ابرخود/برمن) به تعبیر فرویدی کلمه، یا یک دیگری بزرگ (آرمان من) در عرف لکانی، در نهاد جمعی جامعه است.



تصویر ۵ (راست): مهرعلی، فتحعلی شاه با عصای شاهی، قرن ۱۸/م۱۳ق (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، ۲۷۶)
تصویر ۶ (چپ): مهرعلی، فتحعلی شاه با عصای شاهی، قرن ۱۸/م۱۳ق (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، ۲۷۵)

مهم‌ترین تصویری که می‌توان به وضوح این مفهوم صیروت یا انتقال و انطباق هویت با دیگری بزرگ یا همان شاه را در آن مشاهده کرد؛ دیوارنگاره‌ی «سلام فتحعلی شاه» (تصویر ۷) است. این نقاشی شامل تعداد کثیری (۹۹ نفر) از شاهزادگان (نوه و فرزندان ذکور) فتحعلی شاه است که به صورت ردیفی نقاشی شده‌اند و مرکزیت تصویر از آن خود شاه، نشسته بر تخت شاهی (تخت طاووس/تخت خورشید) است. از خیل انبوه پرسوناژهایی که به شاهزادگان تعلق دارند تا خود شاه، می‌توان این صیروت را در چهره‌هایی که کم‌وبیش شبیه یکدیگرند تا تکمیل این فرآیند در چهره‌ی خود شاه به عنوان مطلوب و مقبول انطباق دید. فارغ از مرکزبودگی و بر تخت شاهی بودن، او حتی بلندترین ریش را در این میان دارد. زیبایی آرمانی او با توجه به عناصر چهره مورد تقلید برای تصاویر خود و دیگران قرار گرفته است. چنین تصاویری محصول نظم خیالی یا همان ساجت خیالی جامعه هستند. این نوع تصویرگری-با توجه به این تقلید پیش‌ساخته یا برساختن چهره‌هایی شبیه به هم که شاه به لحاظ دیداری و در مرکز تصویرگری آن را رهبری می‌کند- در فرهنگ دیداری و در دیدمان «حاکم» بر تصاویر، یک آیین و رسمی پایدار بوده است. بنابراین می‌توان در این دیدمان قائل به آیینی تحت عنوان «آیین چهره» شد که طرحی پیش‌ساخته برای هویت‌یابی سوژه فراهم می‌آورد. "چهره یکی از عوامل عمده در پیدایش علامت واحده است؛ علامت واحده‌ای که طرحی معین فراهم می‌آورد تا افراد جامعه بتوانند با آن انطباق هویت پیدا کنند" (موللی، ۱۳۹۵، ۲۱۰ و ۲۱۱). چهره‌ی فتحعلی شاه با تمامی نشانه‌هایی که برشمرده شد؛ می‌تواند دال محوری این آیین جمعی، علامت واحده و اشتراک صوری برای انطباق هویت برای دیگران و حتی زنان به لحاظ تصویری باشد.



تصویر ۷: ناشناس، قسمت میانی تصویر سلام نوری فتحعلی شاه، قرن ۱۸/م۱۳ق (پاکباز، ۱۴۰۲، ۲۷۹)

یکه صورت (شاه به مثابه منبع یکتای قدرت و زیبایی)

شاه به مثابه‌ی دیگری بزرگ در ناخودآگاه جامعه موجودی اخته‌گر است. او تنها کسی است که به زعم خویش و عموم مردم فالوس دارد. تصاویر پرتره و تکی شاه بیش از هر جای دیگری بر داشتن فالوس و تهدید دیگران به محرومیت از فالوس از سوی او صحنه می‌گذارند. او تهدید به اختگی می‌کند و برای سوژه (نقاش، شاهزادگان و عوام) اضطراب اخته‌شدن را به وجود می‌آورد. اختگی در اینجا استعاره‌ای از تهدید به مرگ و از همه مهم‌تر نابینا کردن است؛ رسمی که قرن‌های متمادی به عنوان مجازاتی از سوی شاهنشاه (صاحب اعظم قدرت) بسیار شایع بوده است. شاه در خیال‌پردازی جامعه، قدرت مطلق را دارد. او می‌تواند جان کسی را به سادگی از او بستاند و یا او را برای همیشه از قدرت بینایی محروم سازد و تا ابد سوژه را دچار فقدان کند. از این جهت، چشمان او در تصاویرش خیره نگاه می‌کنند و نگاه خیره را نیز می‌طلبند؛ چرخشی که میان سوژه و ابژه در جریان است و جایشان را به یکدیگر می‌دهند؛ دیدن و دیده شدن در یک فرآیند مکرر؛ نوعی «رانش دیداری»^۳ که توأمان میل و اضطراب به همراه دارد. چشمان مستقیم و خیالی شاه به بیرون قاب به مخاطب خاطر نشان می‌کنند که او همیشه حاضر است؛ آن هم با تکنیکی که در کشیدن چشم‌های شاه استفاده می‌شود؛ توگویی از هر کجا که به او نگاه کنی، حتی زیرچشمی، او نیز تو را نگاه می‌کند؛ چراکه همیشه و از پیش در حال نظاره کردن بوده است. کارکرد چنین چشم‌هایی در چهره‌ی شاه، در مقام تمثیل، عملکردی شبیه «چشم زخم» دارد که چیز یا شیئی نمادین در فرهنگ ایران است؛ هم زیبا و عامل میل و لذت است و به عنوان یک شیئی تزئینی از آن استفاده می‌شود و هم عامل اضطراب که گویی سوژه را با قدرتی ماورایی خیره نگاه می‌کند تا سوژه نگاهش را بگرداند و دور شود.

شاه از حیث تصویری یک پرسوناژ، ولی دارای دو وجه است؛ یکی قدرت او را بازنمایی می‌کند و دیگری زیبایی او را. آو بدین بابت دارای فره (زیبایی+قدرت) است؛ هر آنچه یک شاه باید داشته باشد. او بیش از هر شاه دیگری از حیث تصویری، منبع لبریز این دو عنصر، به عنوان دو عناصر اصیل اسطوره‌ای، تاریخی و فرهنگی انگاره‌ی شاهی است و می‌خواهد و با پرتره‌های پر تکرارش تأکید دارد که باشد. تصویر ۸ یکی از این پرتره‌ها را نمایش می‌دهد. شاه، با آن چشمان مشک‌ی زیبا، بزرگ، ابروهای کمانی و لب‌های غنچه‌ای قرمز و بینی قلمی، اندام میان باریک و لباس قرمز عرصه‌ی میل (میل به دیدن و دوست‌داشتن) و با تاج کیانی، گرز، شمشیر، لباس مرصع فاخر و به خصوص با آن ریش و سبیل بلند عرصه‌ی اضطراب سوژه (اختگی/ندیدن) را باز می‌کند. این ریش و سبیل سیاه و بسیار بلند، یک عنصر بدیع برای نقاشی ایران است که با فتحعلی شاه سرآغاز می‌گیرد. فتحعلی شاه الگوی تصویری مردان هم‌دوره‌ی خویش با مشخصات چهره و اندام یکسان و به طور خاص آن ریش بلند است؛ عناصری استعاری برای نمایش قدرت که در چهره‌ی فتحعلی شاه که در دیدمان حاکم با زیبایی عجین شده‌اند.



تصویر ۸: مهرعلی، فتحعلی شاه قاجار، ۱۲۲۸/۱۸۱۳ م (Diba, 1998, 184)

هر قدر که عناصر چهره‌ی او (زیبایی) غیرواقعی و یا به نحو افراطی مورد بازنمایی قرار گرفته باشد؛ محاسن او هم (قدرت) به شکل افراطی و وسواس‌گونه‌ای بازنمایی شده‌اند. اساساً این ریش سیاه و بلند که میراث شاهان باستانی (هخامنش/ساسانی) بوده است؛ در کنار بلندی خنجر، شمشیر و عصایی (گرز) که او محکم در دستش نگه‌داشته است؛ قدرت و فالوس خیالی را برای شاه (دیگری بزرگ) بازنمایی می‌کنند. در پرتره‌هایی که از او نقاشی شده است؛ اثری از هاله‌ی نور به رسم شاهان پیشین نیست؛ بنابراین این عناصر جانشین فره او شده‌اند. فالوس به این جهت برای او خیالی است که او تلاش دارد از هر شاهی در کسب این منبع دوگانه پیشی بگیرد. این موضوع در عرصه‌ی دیدمان با پرتره‌های بزرگ و متعدد با تزئینات فراوان و ویژگی‌های تکراری قابل درک و دریافت است. به دستور او، فتحعلی‌خان صبا، ملک‌شعرا دربار، در منظومه‌ای حماسی با نام «شاهنشاه‌نامه» شرح جنگ‌های فتحعلی شاه و قاجاریان را روایت می‌کند. فتحعلی شاه، کار او را حتی بهتر از شاهنامه می‌دانست و تلویحاً با توجه به نام اثر، خود را نیز در نهاد پادشاهی ایران بالاتر شاهان پیشین، یعنی شاه شاهان می‌انگاشت (Diba, 1998, 36). چنان‌چه لیلا دیبا در مقاله‌ی «تصویر قدرت و قدرت تصویر» نتیجه می‌گیرد: این گونه نقاشی‌ها ابزار مناسبی برای مورد عشق و محبت قرار گرفتن از سوی دیگری به دلیل زیبایی و تحت فرمان قرار دادن دیگری به سبب قدرت هستند؛ تکریم و احترام او به عنوان محور و مرکز جهان (Ibid, 45) و البته منبع واحدی برای میل و اضطراب، به دلیل زیبایی و قدرت که با امر جنسی گره خورده است.

دلالت‌های جنسیتی این پرتره و تصاویر دیگر فتحعلی شاه را باید در شرایط موجود و در ارتباط با مسائل پیرامونی نیز به لحاظ تاریخی مورد بازجویی قرار داد. به نظر می‌رسد که فتحعلی شاه با تصاویری که مشحون دلالت فالوس برای او هستند؛ جبران فقدان چیزی را می‌کند که عمویش، یعنی آقامحمد خان (یا آغامحمدخان) به دلیل اختگی کم داشت. بنابراین شاه جدید، فالوس خیالی را در مقابل فقدان که عمویش

از آن رنج می‌برد، بر می‌کشد تا اختگی او را به کمال در نهاد شاهی جبران کند. افراط در بازنمایی زیبایی، ریش بلند و دیگر عناصری که استعاره‌ی فالوس را برای او تکمیل می‌کنند؛ به نوعی نقاب و در حجاب قرار دادن فقدانی بودند که او تلاش می‌کرد به هر نحوی از نهاد و خاطره‌ی شاهی بزدايد؛ حتی ازدواج‌های متعدد و شهرت وی در داشتن حرم‌سرای بزرگ کله‌نوعی جبران ناکامی شاه پیشین بودند. تأکید بر عنصر زیبایی به‌علاوه‌ی قدرت برای انگاره‌ی شاهی در ایران، امری است که به لحاظ تاریخی، فرهنگی، باستانی و حتی اسطوره‌ای در حافظه‌ی جمعی ایرانیان نهادینه‌شده و تنها در بعد تصویری می‌تواند بروز و ظهور متعالی و عینی خود را داشته باشد؛ امری که این چنین در دوره‌ی قاجار به لحاظ دیداری به ثمر نشسته است. آنچه تا بدین جا باید کم‌وبیش توجیه شده باشد، این است که زیبایی باید از یک مرد با صورتی یکه در مقام یک پادشاه نشأت بگیرد و در ادامه به دیگری و یا حتی یک زن منتقل شود. بنابراین این رأی غالب محققان که تصور می‌شود در تاریخ ایران و البته در عرصه‌ی تصویر، مختصات زیبایی برای مردان و زنان به طور یکسان لحاظ می‌شده است (Najmabadi, 2005, 17) هرچند که صادق است؛ ولی دقیق نیست. با توجه به توضیحاتی که داده شد؛ بهتر و دقیق‌تر آن است که گفته شود که در دیدمان جنسیت مسلط دوران، این زنان هستند که شبیه شاه و شاهزادگان تصویر شده‌اند. به عبارت دیگر، زیبایی به طور کلی در این دیدمان و در یک جامعه‌ی مردسالار بر محور شاه، نخست از آن مرد (شاه/پدر) است و در مرتبه‌ی دوم به شاهزادگان می‌رسد و البته می‌تواند متعلق زنان هم باشد و همین امر است که جنبه‌ی تجسمی و تصویری می‌یابد. این نکته به لحاظ تاریخی-فرهنگی و اسطوره‌ای قابل پیگیری و با نمونه‌هایی که به انگاره‌ی شاهی برمی‌گردد، قابل توضیح است.

چنانچه پیش‌تر اشاره شد، در دیدمان مورد بحث که بر محور شاه نظم می‌یابد؛ پرتره‌ی فتحعلی‌شاه به مثابه یک کلیشه یا «استریوتایپ»^{۳۷} نخستین تصویری عمل کرده و مورد تکرار و تقلید برای خود و دیگران قرار می‌گیرد. با توجه به منابع مکتوب تاریخی و از حیث دیداری، فتحعلی‌شاه تشبیه خود را به شاهان ساسانی می‌جوید و از این جهت خسرو (پرویز) بهترین نمونه‌ی تاریخی و الگوی مثالی برای این منظور است. خسرو نیز منبع توأمان زیبایی و قدرت است و چه به لحاظ ادبی و در منابع مکتوب و چه تصویری در نگارگری با همان زیبایی آرمانی مورد توصیف و بازنمایی زبانی و تصویری قرار گرفته است؛ به گونه‌ای که در تصاویر نگارگری، شاهان ایران (مثلاً شاه‌پهلماسب) جانشین خسرو شاه ساسانی شده‌اند. این موضوع زیبایی و تعلق نخستین آن به مرد در داستان خسرو و شیرین نظامی قابل مشاهده است. نکته‌ی مهم در بُعد دیداری این است که هرچند شیرین یک زن زیبارو است؛ ولی پیش از این که خسرو، زیبایی شیرین و اندام او را ببیند-به طور اخص در نگاره‌هایی که خسرو آنتنی شیرین را مشاهده می‌کند- و انگشت به دهان بماند؛ این شیرین بوده است که با چندین تمثال که توسط شاپور (نقاش ماهر) کشیده شده‌اند، زیبایی این پادشاه ایرانی را دیده و سخت عاشق و شیفته‌ی او شده است (نظامی، ۱۳۹۶، خسرو و شیرین، ابیات ۸۸۰-۸۷۰ و ۸۹۵-۸۹۰ و ۹۱۵-۹۲۰). شیرین در اینجا می‌تواند مجازی از جامعه و ضمیر ناآگاه جمعی باشد که برای پادشاهش چنان خصائل مشحون زیبایی و قدرت در نظر دارد. با این توضیحات می‌توان پنداشت که فتحعلی‌شاه در عرصه‌ی تصویر، تمام قد و به صورت یکه (یا یکه صورت)، بدل خسروشاه شده است.

مائیس نظری^{۳۸} در کتاب «جهان دوگانه‌ی مینیاتور ایرانی» (۱۳۹۰) از این بحث می‌کند که بنیان‌های هستی‌شناختی صفوی بر وجود شاه اسماعیل، به عنوان صوفی کبیر، مرشد اعظم و مرد نخستین استوار بود. او دو محور روی هم افتاده را نظریه‌پردازی می‌کند که در محور تاریخی، شاه اسماعیل و شاه‌پهلماسب و در محور ادبی، اسکندر (یا کیومرث) و خسروشاه قرار دارند. در حوزه‌ی نقاشی، نظری این موضوع را تا جایی در نگاره‌های شاهنامه‌ی شاه‌پهلماسب دنبال می‌کند که نشان دهد، در این نگاره‌ها برخلاف نگاره‌های دوره‌ی پیشین، یک جوان بدون ریش و زیبارو (شاه‌پهلماسب) به جای خسرو شبیه‌سازی و نمادپردازی شده است (نظری، ۱۳۹۰، ۷۶). اما ماجرا در اینجا متوقف نمی‌شود و تبارک‌اوی ما را بیشتر به جستجو در بافت تاریخی و فرهنگی ایران حتی تا دوره‌ی باستان و اسطوره‌ها وامی‌دارد. با عطف نظر به این که شاه باید منبع توأمان قدرت و زیبایی باشد؛ بنابراین شاهان تاریخی ایران، مثلاً شاه‌پهلماسب و بعدها فتحعلی‌شاه، به لحاظ نمایش دیداری/دیدمانی (نه صرفاً زبانی-گفتمانی) نیاز به الگوی عمیق‌تری در نهاد جمعی ایرانیان دارند که خود دارنده‌ی این منبع عظیم باشد و از این حیث، یوسف بیشتر از خسرو می‌تواند نقطه‌ی اتکاء محسوب شود. در تصاویری هم که داستان یوسف را در کتاب خمسه‌ی شاهی در مکتب نقاشی تبریز روایت می‌کنند، همان جوان بی‌ریش با کلاه قزلباش (شاه‌پهلماسب) جانشین یوسف شده است.

هرچند خسرو دارای این منبع دوگانه است؛ ولی آنجا که بحث زیبایی در میان باشد؛ خود خسرو نیز از یک الگوی دیگر تبعیت می‌کند. با این توضیح می‌توان یوسف را به عنوان پیش‌الگو یا «پروتوتایپ»^{۳۹} این نظام تصویری قلمداد کرد. او هم صاحب قدرت، سیاست و کیاست است و هم صاحب زیبایی و خوش‌اندامی. در داستان یوسف و زلیخا هرچند که زلیخا یک زیبارو و شهره‌ی شهر است؛ اما زیبایی یوسف در اولویت، الوهیت و اهمیت است تا جایی که تمام زنان زیباروی شهر، داستان خود را با دیدن جمال او می‌برند. اساساً خود مهمانی زلیخا برای

چنین مقصودی بر ساخته شده است و به وفور و خصوصاً در همین دوره‌ی قاجار مورد تصویرگری قرار گرفته است. بنابراین می‌توان دریافت که زیبایی دارای جنسیت و در وهله‌ی نخست از آن یک مرد است که در مسند شاهی و حاکمیت قرار دارد و این امر ریشه‌های عمیقی در تاریخ و فرهنگ ایران دارد. در نظر گرفتن یوسف به عنوان منبع توأمان زیبایی (امر جنسیت یافته) و قدرت (امر سیاسی/حاکمیت) مردانه، او را پرسوناژ مناسبی برای مقایسه و همانندسازی شاهان نیز قرار داده و دقیقاً همین زیبایی چهره و اندام یوسف او را ابژه‌ی قابل توجهی در نقاشی ایران هم کرده است. یوسف‌شمایل بودن یکی از اوصافی است که همیشه در وصف شاهان و شاهزادگان لحاظ می‌شده است (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶، ۳۶). چنانچه رستم‌الحکما در وصف شاه طهماسب ثانی می‌نویسد: "بر دانشمندان پوشیده مباد که نواب همایون پادشاه جمجاه در حسن جمال گویا یوسف اول او بوده و ماه کنعانی یوسف ثانی در جنب آن بوده است" (رستم‌الحکما، ۱۳۵۲، ۱۹۸). فتحعلی‌شاه نیز با آن پرتره‌های زیبا و مزین و با چهره و بدن آرمانی کم از یک یوسف‌شمایل ندارد.

اگر فتحعلی‌شاه را یک کلیشه‌ی (استریوتایپ) تصویری بدانیم که پیش‌الگویش (پروتوتایپ) یوسف است؛ بی‌شک باید کهن‌الگو یا نوعی «آرکی‌تایپ»^{۴۴} به لحاظ اسطوره‌ای نیز در کار باشد و این امر تنها می‌تواند به ایزد-مردی با نام «نرسه»^{۴۵} برگردد. نرسه به روایت بندهش، مردی بسیار زیبا توصیف شده است (دادگی، ۱۳۸۵، ۵۱). می‌توان گفت که نرسه یا «نارسه» یک کهن‌الگوی ایرانی است و بارزترین ویژگی این شخصیت اسطوره‌ای، زیبایی و نقش اکید جنسی اوست. نام این شخصیت اسطوره‌ای محبوب «جلوه‌ی مرد» معنا می‌دهد (بهار، ۱۳۸۱، ۷۹). او ایزد نگهبان فره پادشاهی است. نرسه همچنین با کیومرث و با جمشید هم ارتباط دارد؛ چراکه یکی از برادران جمشید، نرسه نام داشت که تناسخی از ایزد نرسه بوده است (وکیلی، ۱۳۸۸، ۱۸).^{۴۶} پارت‌ها نرسه را «نریسَف یزد» می‌نامیدند و در زبان پارسی «نریسَف یزد» آمده است. این ایزد، نماد نرینه‌ی انسان و زیبایی مردانه به نحو نخستین است. بیش‌ترین ایده‌پردازی پیرامون این شخصیت اسطوره‌ای در دین مانی بوده و سروده‌های پیرامون این ایزد در دین مانوی موجود است. در یکی از این سرودها، از او با عناوین پدر، شاه، خداوندگار، گُورَشید، زیبایی روشن، ایزد روشنایی، شکل زیبا، ظاهر زیبا و نیز آرزو (میل) و اشتیاق سخن به میان آمده است (رضایی باغبیدی، ۱۳۷۸، ۵۲-۵۸). با این توضیح، نرسه ایزدی است که غیرمستقیم و ناخودآگاهانه مردان و به خصوص شاهان را برای همذات‌پنداری با خود مرتبط می‌سازد. یوسف می‌تواند حد واسط جلوه‌ی زمینی و انسانی شده‌ی نرسه باشد، با همان کارکردها: زیبایی اغواگر با نقش مؤکد جنسی و جنسیتی؛ ارتباط با کلام و زبان قدسی، دارای قدرت و فره شاهی. یوسف به دلیل داشتن قدرت و زیبایی یک موجود کامل و مطلوب مطلق است به همین دلیل مورد خواست و انطباق هویت برای نهاد شاهی نیز قرار می‌گیرد؛ یک پیش‌الگو برای رخ‌نمایی شاهان که کهن‌الگوی اسطوره‌ای و تبارش به نرسه می‌رسد.^{۴۴}

نتیجه‌گیری

این مقاله در راستای تبیین این مهم بود که اگرچه زیبایی چهره و بدن ظاهراً به طور یکسان برای زنان و مردان در نقاشی دوره‌ی قاجار مورد بازنمایی قرار می‌گرفت؛ اما به نحوی ضمنی امری جنسیت یافته بوده است. به عبارت دیگر، زیبایی در نوع آرمانی و در دیدمان حاکم بر نقاشی دوره‌ی قاجار، نخست از آن مرد (شاه/پدر) است و در وهله‌ی دوم می‌توانست متعلق دیگران (شاهزادگان و زنان) باشد. از این حیث، فتحعلی‌شاه در مرکز تصویرگری پیکر انسانی در عرصه‌ی تصویر قرار دارد و به عنوان دیگری بزرگ و آینه‌ای اصلی دیدمان عمل می‌کند. او به لحاظ تصویری، یک کلیشه برای انطباق هویت است که بارها برای خودش و دیگران مورد تقلید و تکرار قرار می‌گیرد و نوعی صبرورث تصویری را رهبری می‌کند. او کسی است که منبع و مرجع توأمان زیبایی و قدرت است. این امر به لحاظ تاریخی، فرهنگی و اسطوره‌ای به انگاره‌ی شاهی در ناخودآگاه جمعی در یک جامعه با نظم جنسی مردسالار برمی‌گردد. پرتره‌ی فتحعلی‌شاه به مثابه یک کلیشه یا استریوتایپ تصویری، از حیث دیداری به خسرو شاه ساسانی به عنوان نمونه‌ی تاریخی و الگوی مثالی پیشین تشبه می‌جوید. با تبارکاوی این انگاره در نهاد جامعه، یوسف را می‌توان پیش‌الگو یا پروتوتایپ این نظام تصویرگری دانست؛ چراکه یوسف به عنوان منبع توأمان زیبایی (امر جنسیت یافته) و قدرت (امر سیاسی) مردانه، پرسوناژ مناسب‌تری برای همانندجویی شاهان در طول تاریخ محسوب می‌شده است. در نهایت، کهن‌الگو و تبار دیداری این انگاره به ایزد-مردی با نام نرسه برمی‌گردد و این چنین جنبه‌ی اسطوره‌ای، تاریخی و فرهنگی در ایران زمین پیدا می‌کند. این انگاره در نقاشی دوره‌ی قاجار و به خصوص در پرتره‌های فتحعلی‌شاه و متعاقباً در تصویرسازی شاهزادگان بروز و ظهور تام و تمام می‌یابد. پرتره‌های فتحعلی‌شاه را می‌توان در حکم یک فانتزی و محصول ساحت خیالی جامعه دانست که میل و اضطراب سوژه را به همراه دارند. شاه با زیبایی آرمانی چهره و بدن، عرصه‌ی میل سوژه (میل به دیدن و دوست داشتن) و با تاج، شمشیر و محاسنش عرصه‌ی اضطراب سوژه را باز می‌کند. شاه در دیدمان حاضر دارای فالوس است؛ همگان به او نگاه می‌کنند و در عین حال در زیر نگاه خیره‌ی او به سر می‌برند. بودن در زیر نگاه خیره‌ی او، عین اضطراب از اختگی است. تصاویر پرتره‌ی شاه بیش از هر جای دیگری بر داشتن فالوس و تهدید دیگران به محرومیت از فالوس تأکید می‌کنند. تنها راه‌هایی از این تهدید، تقلید ریخت‌شناسی از خود اوست. در نتیجه سوژه در ساحت تصویر، سعی

در انطباق هویت و همذات‌پنداری با او برای شکل‌گیری من آرمانی می‌کند؛ امری که در طیف وسیعی از پرسوناژها تحت عنوان شاهزادگان و به اشکال مختلف قابل مشاهده است. در نهایت تصویر زنان رامشگر و زیبارو قرار می‌گیرد که زیبایی آن‌ها وام‌دار زیبایی آرمانی (بدون قدرت) خود شاه است و از این بابت در حکم یک فانتزی با بار شهوانی تنها عرصه‌ی میل را فراهم می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

¹ (Sexuality) سکسوالیته مفهومی است که در خصوص امیال، افکار، عقده‌ها، سرکوب‌ها، هنجارهای اجتماعی و ... معنا می‌یابد. سکسوالیته زمینه‌های میل، به عنوان انگیزه‌های روانی و از سوی دیگر مختصات بدن، به مثابه‌ی هدف میل را واکاوی می‌کند؛ اگرچه مختصات مردانه و زنانه یا همان مردانگی و زنانگی و امور وابسته به آنان (Gender) را در این امر از نظر دور نمی‌دارد.

² Paul-Michel Foucault

³ Geneanalysis

⁴ Jacques Marie Émile Lacan

⁵ Visuality

⁶ Critical Discourse Analysis (C. D. A)

⁷ Norman Fairclough

⁸ Teun Adrianus van Dijk

⁹ در این خصوص ر. ک به: نورمن فرکلاف، "تحلیل انتقادی گفتمان"، ترجمه‌ی گروه مترجمان (تهران: دفتر مطالعه و توسعه‌ی رسانه‌ها، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۹). و نیز نگاه کنده‌ی به: ماریان یورگنسن و لوتیز فیلیس، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه‌ی هادی جلیلی (تهران، نشر نی، ۱۳۸۹).

¹ Visual Culture 0

¹ Hal Foster 1

^{۱۲} به فارسی شاید بهترین معادل «کردوکار» باشد. پراکتیس در حوزه‌ی تحلیل گفتمان، فعالیت‌ی مقبول و رفتاری از روی عادت و به تکرار است که جنبه‌ی ناخودآگاهی پیدا می‌کند.

¹ Archaeological 3

¹ Genealogy 4

¹ Power and Knowledge 5

¹ Jacques Lacan 6

^{۱۳} در روانکاوی لکان، ساحت خیالی (Imaginary)، نمادین (Symbolic) و واقع (Real)، سه مرحله در رشد روانی کودک و نفس سوژه را شکل می‌دهند. می‌توان این سه‌گانه را به سطح جامعه و سوژه‌ی جمعی و حتی امور اجتماعی بسط داد. برای درک و فهم تمایز این سه ساحت ر. ک به: کرامت مولی، "مبانی روان‌کاوی فروید و لکان" (تهران: نشر نی، ۱۳۹۵).

^{۱۴} در روان‌کاوی لکان، دیگری (غیر) با دو اصطلاح دیگری بزرگ (Other) و دیگری کوچک (other/autre) یا ابژه‌ی کوچک (a) (Object petti) تعریف می‌شود. دیگری بزرگ در عرف لکان و در ساحت خیالی جایگاه «مادر» (لکان، ۱۳۹۳، ۷۱) و در ساحت نمادین محل حضور «پدر» است.

¹ Fantasme or Phantasm 9

فانتاسم (نمودهای ذهنی امیال) به زبان روانکاوانه، از سوئی، میل و لذت را پشتیبانی می‌کند (Lacan, 1962-63, 88) و از سوی دیگر، نوعی مکانیسم دفاعی در مقابل اضطراب است (Ibid, 44).

^{۲۰} طبق آراء لکان، فالوس به هیچ فردی تعلق ندارد. فالوس هرگز جز به مثابه یک فقدان ظاهر نمی‌شود و به همین دلیل با اضطراب نیز در ارتباط است (Lacan, 1962-63, 248). فالوس، قضاوت به علاوه‌ی تشخیص یا عدم تشخیص غیاب یا فقدان آن است (هومر، ۱۳۹۴، ۷۸-۸۴). «فالوس نمادین» از «فالوس خیالی» متمایز است. کارکرد فالوس در وجود فقدان آن است (مولی، ۱۳۹۵، ۱۸۱). فالوس خیالی به این معناست که برای فرد قابل دستیابی لحاظ شده است و فرد را به نارسایی می‌رساند (همان)؛ ولی فالوس نمادین متعلق به فرد نیست و به دلیل فقدان، می‌کوشد آن را تصاحب کند.

^{۲۱} مرحله‌ی آیین‌های اتفاقی است که در ساحت خیالی و در مراحل رشد روانی کودک حادث می‌شود و کودک به تصویر و بدن خود در تمایز با دیگری واقف می‌شود. این مرحله بدین جهت در ساحت خیالی است که ایده‌ی تمامیت و یکپارچگی کاذب برای کودک فراهم می‌آورد (لکان، ۱۳۹۴، ۳۳۹-۳۴۶).

^{۲۲} Identification

انطباق هویت عبارت است از مکانیسمی نفسانی که طی آن کودک بر آن می‌شود تا تصویر خود را با تصویر فرد مورد نظر خویش مطابقت دهد؛ انطباق هویت فرآیندی نفسانی است که طی آن فرد جنبه یا خصوصیتی را از شخص دیگری گرفته و سعی در تقلید آن می‌کند (مولی، ۱۳۹۵، ۱۵۴-۱۵۴).

^{۲۳} Intersexuality

^{۲۴} تصویر (Image) یا انگاره در درجه‌ی نخست دیداری است؛ ولی احساسات، عواطف و امیال را نیز شامل می‌شود.

^{۲۵} Ideal Ego (Ideal I)

من آرمانی با آرمان من (Ego Ideal) هم از منظر فروید و هم لکان متفاوت است؛ اولی در ساحت خیالی و دومی در ساحت نمادین شکل می‌گیرد اما با توجه به آرمانی بودنشان، هر دو سرچشمه‌ی وهم هستند. ر. ک به: آنتونی ایستوپ، ناخودآگاه، ترجمه‌ی شیوا رویگریان (تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۸)، ص ۸۹، ۱۱۱.

^{۲۶} Gestalt

Transitivism

۲۸ سرهنگ دروویل نقل می‌کند که در مجلسی که پسران فتحعلی شاه در لباس و آرایش و پیرایش فاخر به حضور شاه رسیده بودند؛ شاه بدون توجه به این موضوع که خود نیز به همان نحو لباس پوشیده رو به آن‌ها گفت: "از این همه خودآرایی شرم ندارید؟ به برادر خود عباس بنگرید: لباس هیچ یک از غلامان من بدتر از لباس او نیست. شما هر بار برای گرفتن جواهرات و لباس‌های فاخر ناراحت می‌کنید، در صورتیکه طفلک عباس، هرگز چیزی برای شخص خود نمی‌خواهد" (دروویل، ۱۳۴۸، ۱۸۶). به گفته‌ی سیاحان اروپایی "ابراونش پرپشت و سیاه و رنگش که بر اثر آفتاب تیره شده بود، حالت مردانه‌ای به صورتش می‌داد... عباس میرزا دشمن واقعی تجمل است... تنها زینتش عبارت از یک خنجر مرصع بود" (به نقل از پناهی سمناوی، ۱۳۷۶، ۸۸-۸۹).

2 Visual Transitivism

9

۲۹ سرهنگ دروویل (G. Drouville) در سفرنامه‌ی خود نوشته است که در روز شرفیابی سی تن از پسران فتحعلی شاه، شاهزادگان دارای آرایش و پیرایشی به تقلید از خود شاه بودند (دروویل، ۱۳۴۸، ۱۸۶).

۳۱ بدون در نظر گرفتن کشتن، تبعید کردن و یا به زندان افکندن شاهزادگان توسط شاه (پدر) برای حذف و یا طرد آن‌ها از رقابت شاهنشاهی، کور کردن شاهزادگان نوعی تنبیه برای پسرانی بود که قصد داشتند در مقابل پدر نافرمانی کرده و در برابرش قد علم کنند و یا نوعی سیاست برای پسرانی بود که پدر می‌پنداشت شاید توطئه و شورش علیه او کرده و قصد به زیر کشیدنش از تخت شاهی را داشته باشند. این موضوع در تمامی ادوار تاریخ حکومت‌های ایران نوعی رسم معمول بوده است. به عنوان مثال، در دوره‌ی ساسانیان، خسرو انوشیروان، پسرش انوشه زاد را به همین دلایل کور کرد (زرین کوب، ۱۳۹۴، ۲۳۷) و یا در دوره‌ی صفوی، شاه‌عباس بزرگ، دو تن از فرزندان را کور کرد و حتی یکی از آن‌ها را کشت (همان، ۱۳۹۷). این رسم با نام «میل کشی بر چشم» به شکل فزاینده‌ای در دوره‌ی افشاریه، زندیه و به ویژه تا دوره‌ی آقا محمدخان قاجار نیز قابل پیگیری است.

3 Visual Drive

2

۳۳ لسان‌المک سپهر در وصف شمایل او می‌گوید: "همانا خدایش به‌اندامی آفرید که اگر با صد هزارتن لشکری آمیخته رفته... بدانستی که مردم کدام و پادشاه کدام است. زیرا که از این صدهزار مرد به خلقت موزون و اندام متناسب فرد بود، با کمرگاه باریک و سینه فراخ و چشم‌های گشاد و ابروی پیوسته. محاسن مشکینش از میان برمی‌گذشت" (به نقل از پناهی سمناوی، ۱۳۷۶، ۴۹-۵۰).

۳۴ "خاقان به ریش خود خیلی می‌نازید و خاصه به درازی آن اهمیت می‌داد یک سیاح خارجی (ژوبر) اشاره می‌کند که اتباع و پیروانش آنرا مانند یک لطف ایزدی به او به شمار می‌آوردند. آن ریش در عین حال مورد ستایش و آفرین ایرانیان و موضوع مذاکراتشان بود" (به نقل از پناهی سمناوی، ۱۳۷۶، ۶۴). خاقان کوشش داشت که وضع صورت و لباس خود را هر چه ممکن است آراسته و شاهانه کند (همان، ۱۳۶۵). "ریش بلند و سیاه شاه بارها خون شاعران را به جوش آورده است" (دروویل، ۱۳۴۸، ۱۸۵).

۳۵ موریس دوکوئزبوئه نیز می‌گوید که فتحعلی شاه دوست داشت صورتش را زیباتر از آنچه که هست بکشند "فرمودند می‌خواهم چنین پرده‌ای از من بسازی، تقصیری هم نداشتند چه در ساختن شمایلشان خیلی اغراق نشان داده بودند" (دوکوئزبوئه، ۱۳۶۵، ۲۹۰). در اواخر عمر به میرزا تقی علی‌آبادی ملقب به صاحب دیوان دستور داده رساله‌ای در شرح حالش بنویسد و او هم رساله‌ای پرتکلف نوشت که «شمایل خاقان» گذاشته و نسخه‌های متعدد نوشته و تذهیب کردند (به نقل از آزاد، ۱۳۵۷، ۳۴۲).

۳۶ "زوجات شاهنشاه ایران فتحعلی شاه عجب نباشد که آن را کسی شمار کند با ۱۰۰۰ تن راست آید (لسان‌المک سپهر، جلد اول، ۱۳۷۷، ۵۵۱). "از صلب پاک او ۲۰۰۰ تن فرزند زاده... و اگر فرزند و فرزندزادگان آن پادشاه را شمار کنیم عجب نباشد که با ۱۰۰۰۰ تن راست آید" (همان، ۱۳۲۳). به همین دلیل او را «آدم ثانی» لقب داده‌اند (پولاک، ۱۳۶۱، ۱۴۷).

3 Stereotype

7

3 Mais Nazarli

8

3 Prototype

9

4 Archetype

0

4 Narseh

1

۴۲ فارغ از جهان اسطوره‌ای، نرسه یا نرسی در جایگاه تاریخی، پسر شاپور یکم و هفتمین شاه ساسانی است که از سال ۲۹۳ تا ۳۰۲ میلادی حکومت می‌کرده است (زرین کوب، ۱۳۹۴، ۱۹۹-۲۰۰).

۴۳ شکل کهن و اوستایی نرسه، لقب اهورامزدا به معنای نمونه‌ی مرد کامل و مردانگی است؛ بنابراین دلالت پدر، شاه و خدا بر او منطبق است.

۴۴ برای بررسی بیشتر ارتباط یوسف با نرسه ر. ک به: حسن زین‌الصالحین و دیگران، تبارکاوی یک صحنه‌ی اسطوره‌ای تاریخی: فانتزی مهمانی زلیخا، در نشریه‌ی هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی دانشگاه تهران، دوره‌ی ۲۸، شماره‌ی ۴ (۱۴۰۲)، ص ۶۵-۷۶.

فهرست منابع فارسی و انگلیسی

اصلاحی، ندا (۱۳۹۹). نگاه پویا به جنسیت در نقاشی‌های عصر قاجار. فصلنامه‌ی تحقیقات جدید در علوم انسانی، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۸، ۴۷۱-۴۷۹.

ایستوپ، آنتونی (۱۳۹۸). ناخودآگاه. ترجمه‌ی شیوا رویگریان. چاپ نهم. تهران: نشر مرکز.

آزاد، حسن (۱۳۵۷). پشت پرده حرمسرا. ارومیه: انتشارات انزلی.

آصف، محمدهاشم (رستم‌الحکما) (۱۳۵۲). رستم‌التواریخ. تصحیح محمد مشیری. چاپ دوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

برایسون، نرومن (۱۴۰۱). نگاه خیره در میدان گسترش‌یافته‌ی بینایی. در کتاب گفتارهایی در باب بینایی. ترجمه‌ی مهدی حبیب‌زاده و دیگران. تهران: نشر بان.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: انتشارات آگاه.

- پاکباز، روئین (۱۴۰۲). *هنر تصویری در ایران*. تهران: نشر فنجان.
- پناهی سمنانی، محمد احمد (۱۳۷۶). *فتحعلی شاه قاجار: سقوط در کام استعمار*. چاپ دوم. تهران: انتشارات نمونه.
- پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۱). *سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان*. ترجمه کیکاووس جهاننداری. تهران: انتشارات خوارزمی.
- تنکی، جوزف (۱۴۰۱). *تبارشناسی مدرنیته: فلسفه هنر میشل فوکو*. ترجمه مجید پروانه پور. تهران: نشر گیلگمش.
- دادگی، فرنیغ (۱۳۸۵). *بندهش*. ترجمه مهرداد بهار. چاپ سوم. تهران: نشر طوس.
- دروویل، گاسپار (۱۳۴۸). *سفرنامه‌ی دروویل*. ترجمه جواد محبی. چاپ دوم. تهران: نشر کتب ایران.
- دوکوتزبونه، موریس (۱۳۶۵). *مسافرت به ایران دوران فتحعلیشاه قاجار*. ترجمه محمود هدایت. تهران: انتشارات جاویدان.
- رضایی‌باغبیدی، حسن (۱۳۷۸). *سرودی مانوی به زبان پارتی*. نشریه‌ی *نامه‌ی فرهنگستان عرفانی واسطوره‌شناختی*، شماره‌ی ۱۴، ۵۰-۶۱.
- رهنورد، زهرا (۱۳۹۲). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری*. چاپ سوم. تهران: انتشارات سمت.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۴). *روزگاران: تاریخ ایران از آغاز تا سقوط پهلوی*. چاپ پانزدهم. تهران: نشر سخن.
- زین‌الصالحین، حسن؛ بلخاری قهی، حسن و آزند، یعقوب (۱۴۰۲). *تبارکاوی یک صحنه‌ی اسطوره‌ای تاریخی: فانتزی مهمانی زلیخا*. نشریه‌ی *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۴)، ۶۵-۷۶.
- طاهری، علیرضا؛ معاذالهی، بتول (۱۳۹۴). *تأثیر حرمسرا بر شیوه‌ی بیکرنگاری فتحعلی‌شاهی*. نشریه‌ی *زن در فرهنگ و هنر*، ۷(۲)، ۱۸۷-۲۰۵.
- طهماسبی‌زاده، سارا؛ زارعی، محمدابراهیم (۱۳۹۷). *"شمایل‌شناسی تصویر زن در دوره‌ی قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری‌ها و عکس‌های به جا مانده از این دوره"*. نشریه‌ی *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۰(۴۴)، ۵۷۷-۵۹۴.
- علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*. تهران: انتشارات یساولی.
- فاستر، هال (ویراستار) (۱۴۰۱). *گفتارهایی در باب بینایی*. ترجمه مهدی حبیب‌زاده و دیگران. تهران: نشر بان.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹). *دیرینه‌شناس دانش*. ترجمه عبدالقادر سواری. چاپ دوم. تهران: نشر گام نو.
- فوکو، میشل (۱۳۹۱). *اراده به دانستن*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاننده. چاپ هفتم. تهران: نشر نی.
- کهنوند، مریم (۱۳۹۹). *فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. تهران: انتشارات دانشگاه هنر و یک فکر.
- لسان‌الملک‌سیهر، محمدتقی (۱۳۷۷). *ناسخ‌التواریخ: تاریخ قاجاریه*. به اهتمام جمشید کیان‌فر (جلد اول). تهران: انتشارات اساطیر.
- لکان، ژاک (۱۳۹۳). *تلویزیون*. ترجمه انجمن روان‌پژوهان فارسی زبان فرانسه. تهران: نشر رخداد نو.
- لکان، ژاک (۱۳۹۴). *مرحله‌ی آینه‌ای به مثابه آن چه کارکرد من را آن گونه که در تجربه‌ی روانکاوانه آشکار می‌شود شکل می‌بخشد*. در کتاب از مدرنیسم تا پست مدرنیسم. بوسیله‌ی لارنس کهنون. ویراسته‌ی عبدالکریم رشیدیان. چاپ یازدهم. تهران: نشر نی.
- لکان، ژاک (۱۳۹۸). *گزیده‌ی مکتوبات لکان*. ترجمه امیر صدرا درخشانی‌فر (دفتر اول). تهران: انتشارات دمان.
- محسنی‌ناغانی، سیروس (۱۴۰۲). *تحلیل گفتمان جنسیت در نقاشی عصر قاجار (مطالعه‌ی موردی: نقاشی دوره‌ی فتحعلی شاه قاجار ۱۲۱۲-۱۲۵۰ه.ق)*. *مجله‌ی علمی و تخصصی علوم انسانی و اسلامی در هزاره سوم*، ۷(۳)، ۵۵۱-۵۴۲.
- موللی، کرامت (۱۳۹۵). *مبانی روان‌کاوی فروید و لکان*. تهران: نشر نی.
- میلز، سارا (۱۳۸۸). *گفتمان*. ترجمه‌ی فتح محمدی. چاپ دوم. زنجان: نشر هزاره‌ی سوم.
- نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۶). *زنان سیبیلو و مردان بی ریش: نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته‌ی ایران*. ترجمه‌ی آتنا کامل و ایمان واقفی (جلد اول). تهران: انتشارات تیسرا.
- نظامی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۹۶). *کلیات خمسه نظامی*. به کوشش کاظم عابدینی مطلق. قم: نشر حبیب.
- نظری، مائیس (۱۳۹۰). *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفوی*. ترجمه‌ی عباس علی عزتی. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- واکر، جان؛ چاپلین، سارا (۱۴۰۲). *فرهنگ دیداری: مبانی و مفاهیم*. ترجمه‌ی سعید خاموش. تهران: نشر آبان.
- وکیلی، شروین (۱۳۸۸). *ترگس و نرسه*. پژوهشنامه‌ی *فرهنگ و ادب*، سال پنجم، شماره‌ی ۸، ۳۶-۱۲.
- هومر، شون (۱۳۹۴). *لاکان*. ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهائی. تهران: نشر ققنوس.

- Diba, Layla; Ekhtiar, Mryam (1998)(eds). "Roial Persian Paiting: The Qajar Epoch 1785-1925". N.Y.: Brooklyn Museum of Art in association with I.B. Tauris Publishers.
- Foucault, Michel (1978). *The history of sexuality: An Introduction*. Translated from the French by Robert Hurley (Volume I). New York: Pantheon book.
- Foucault, Michel (1980). *Power and knowledge: selected interviews and other writings*. trans. Colin Gordon and others. New York: Pantheon Books.
- Lacan, Jacques (1962-63). *The Seminar of Jacques Lacan*. Book X, Anxiety. Translated by Cormac Gallagher. From unedited French typescripts.
- Lacan, Jacques (1977). *The Four Fundamental Concepts Of Psychoanalysis*. Edited by Jacques Alian Miller. Translated by Alan Sheridan. New York and London: W. W. Norton & Company.

Critical Visuality Analysis of sexuality in Qajar`s Painting
(Geneanalysis of Body and Face in School of Royal Portraiture)

Abstract

One of the historical schools of Persian painting is the school of Royal Portraiture, the peak of which is seen in the early Qajar era. The main and central theme of this type of painting is the human body including young people as well as kings, princes and dancer women with ideal beauty. These people are almost similar in terms of facial and body features following a fixed image cliché. This has led the majority of researchers in this field to the idea that the features of beauty were considered and depicted equally for men and women. Although this statement is generally correct, it is not accurate. Therefore, this issue and the whys especially in the case of the king and the princes, should be analyzed more carefully in these paintings. This essay tries to address such questions about the visual representation of sexuality in the visual culture of this period. In a conceptualization related to the discourse, the general atmosphere of imagery in the Qajar era can be considered as visuality; a type of critical visuality analysis can be done. This research is a qualitative and basic research and in terms of method, a descriptive

with synthetic analysis research applied critically. The methodology of this research refers to the concept of "Geneanalysis" organizing the theoretical framework of this research in the social psychoanalytic approach; it is based on the ideas of Michel Foucault's and Jacques Lacan's. What is called Geneanalysis is a dynamic combination of genealogy and psychoanalysis (social psychoanalysis). Compared to the foucauldian genealogy, in geneanalysis, not the correlation of knowledge and power, but the relations of the "power and sexuality" are analyzed. Sexuality, in this paper, is considered as a historical deployment, but it can be considered as the consequence of the struggle of the forces that are acting and interacting in the conscious and unconscious level of a society and each attempt to create a state of mind and a sign on body. Thus, geneanalysis of the face and body is one of the main goals of this essay. According to the importance and repetition of the portrait of the Shah, it can be seen that Fath-Ali Shah is the axis and nodal point of this visuality and also an image stereotype to represent beauty in addition to power, which is a morphological imitation for himself and others (princes and women) and in a kind of visual transformation is desirable and suitable for identification. Therefore, beauty, in our discussed visuality, first belongs to the king/father or the Other, and secondly, it belongs to others; this subject is the function of the imaginary of the society and according to the cultural history of Iran, it goes back to the image of the king in the Iranian collective unconscious. In this case Yusuf can be considered as a prototype that has both the source of beauty and power and historically is projected in kings' image and even more deeply this image mythologically goes back to an archetype named Narse as a god-man.

Keywords

Qajar's painting, Visuality, beauty, Power, Sexuality, Geneanalysis