فصلنامه تحقیقات جدید در علوم انسانی
Human Sciences Research Journal
دوره جدید، شماره ۲۸، تابستان ۱۳۹۹، صص ٤٧١-٤٤٩
New Period, No 28, 2020, P 449-471
ISSN (2476-7018) شماره شاپا (۲٤۷٦-۷۰۱۸)

نگاه پویا به جنسیت در نقاشی‌های عصر قاجار

ندا اصلانی
کارشناسی ارشد رشته نقاشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، ایران

چکیده
اهمیت درک جنسیت زمانی آشکار می‌شود که ما این فرض را بپذیریم که سکسوالیته در واقع فراهم کننده‌ی کلیدی برای فهم ما از ماست. نه به دلیل آنچه که ما اکنون هستیم، بلکه به دلیل جای داشتن جنسیت و چه بسا محوریت داشتن آن در طیفی از استراتژی‌هایی که دانشی از سوژه و مجموعه‌ای از هنجارها را بوجود می‌آورد. دانش و هنجارهایی که به وسیله ی آنها رفتار سوژه قاعده‌مند می‌شوند. جایگاه مهم‌جنسیت در یک چنین گفتمان هنجارمند سازی، اهمیت درک آن و ساز و کارهای دخالت آن در دانش و هنجارها را به وضوح نشان می‌دهد؛ و همچنین ضرورت شناخت جنسیت به‌عنوان پدیده‌ای فراگیر و برساخته‌ای تاریخی در زندگی انسان. در این راستا به نگاه موشکافانه و پویا به جنسیت در نقاشی‌های عصر قاجار پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: نقاشی، جنسیت، عصر قاجار

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

مقدمه

عصر قاجار را باید در زمره درخشان‌ترین اعصار تاریخی قابل‌مطالعه ایران به‌حساب آورد که در آن ایران با تغییر مناسبات جهانی، ظهور طبقه روشنفکر، دگرگونی ماهیت سیاسی، دگرگونی اندیشه پیرامون ملت، دولت و درنهایت طلوع دولت مدرن مشروطه ایران روبه‌رو است. تمامی این تحولات و برخورد ایران و غرب و دگرگونی مناسبات ایران و جهان موجب تغییر در اندیشه و تفکر تمامی اقشار مردم شده و به‌تبع آن هنر نیز دگرگون می گردد. در این دوره ما با مناسبات هنری گوناگونی روبه‌رو هستیم و تغییر حامیان هنر، به پایان رسیدن عصر حمایت‌های وسیع هنر از سوی دربار ایران، طلوع آکادمی و مراکز رسمی آموزش هنر و پدید آمدن مجموعه‌ای از هنرها همچون تعزیه، نقاشی قهوه‌خانه و. . . گردید.

«تعاملات هنری بین ایران و اروپا در دوره‌ی قاجار به سطح بی‌سابقه‌ای دست‌یافت. سلسله‌ی قاجار در سال‌های نخستین سده‌ی نوزدهم نه تنها پیوندهای اقتصادی و سیاسی را با اروپا از سر گرفت، بلکه این پیوندها را، به دلیل رانده شدن سریع در حوزه‌ی توسعه‌ی جهانی اروپا، گسترش داد. آشنایی با اصلاحات نظامی و آموزشی از نوع غربی در ابتدای سده‌ی نوزدهم دروازه‌های ایران را به روی انواع نوآوری‌های فرهنگی گشود. نقاش‌خانه‌ی همایونی، جانشین کتابخانه‌ی سلطنتی پیشین، از نخستین نهادهایی بود که از این نوآوری‌ها بهره‌یاب شد و راهی برای ورود سبک‌ها، فنون و مواد هنری غرب به ایران باز کرد. نوآوران عرصه هنر از نیمه دوم سده نوزدهم به بعد، نظام جدیدی از «آموزش هنر» را از روی الگوهای اروپایی متداول ساختند و با رویکردها و شیوه‌های سنتی و دیرینه‌ی هنری ایران به چالش پرداختند.» (اختیار، ۸۹:۱۳۸۱). «به دلیل برخورد ایران با فرهنگ و تمدن غرب، به‌کارگیری رنگ‌روغن روی بوم، در بین هنرمندان ایرانی مرسوم شد. در زمان زندیه و قاجاریه، نقاشی رنگ‌روغن، بیش از دیگر تکنیک‌های نقاشی، از شهرت و محبوبیت برخوردار بود. اکثر نقاشان دربار همچون مهرعلی با شیوه‌ی آب رنگ مات نقاشی نمی‌کردند و سبک نقاشی آن‌ها تقلیدی از کارهای اروپاییان بود. بااین‌حال، قسمت اعظم سبک آن‌ها بومی و سنتی شمرده می‌شد. ضرورتاً، سبک نقاشی کتب خطی اواخر دوران صفوی، با مقیاس وسیع‌تر به دوره‌ی بعد منتقل شد. بدین ترتیب نقاشان با در نظر گرفتن اصول و قواعد نقاشی دوبعدی، سبک و ذوق و سلیقه‌ی خود را برای ترسیم پرتره‌های رآلیستی به کار برند. عدم استفاده از اندازه‌های سه‌بعدی به دلیل ناتوانی رنگ‌آمیزی نقاشی‌های رآلیستی نبود، بلکه هنرمندان آگاهانه سعی می‌کردند تا پرتره‌های خیال‌انگیزی که منطبق با ذوق و سلیقه‌ی ایرانیان بود، خلق کنند.»

تحقیق در زمینه‌ی نقاشی در سده‌ی دوازدهم و نیز سده‌ی سیزدهم ه. ق در ایران، به لحاظ عدم دسترسی به نمونه‌های درخشانی که در مجموعه‌های ایرانی قرار دارند، همواره مشکل‌آفرین بوده است. ویلیم فلور نقاشی دوره‌ی قاجار را ادامه‌ی نقاشی سنتی و درعین‌حال وقفه‌ای در آن می‌داند. به اعتقاد وی «در این دوران نقاشان قاجاری همچون نقاشان تیموری و صفوی، کتاب‌های مصور تذهیب شده و نگاره‌های طراز اول کار نمی‌کردند بلکه بیشتر به نقاشی رنگ‌روغن، لاکی و مینایی می‌پرداختند. نقاشان قاجار بیشتر از

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

پیشینیان خویش در جریان وقایع جهانی قرار داشتند. بعضی از آن‌ها برای فراگیری فنون نقاشی اروپایی به خارج اعزام شدند. رواج عکاسی و فن چاپ تأثیری قاطع در بالندگی و تحول سبک نقاشی قاجار داشت.»

«نقاشان قاجار را می‌توان تقریباً به چهار نسل تقسیم کرد. نسل اول بین سال‌های ۱۷۸۵/۱۱۹۹ و ۱۸۲۰/۱۲۳۵ فعال بود و نماینده‌ی برجسته‌ی آن‌ها میرزا بابا، مهرعلی، عبدالله خان و محمدحسن خان بودند. گروه دوم بیشتر بین سال‌های ۱۸۲۰/۱۲۳۵ و ۱۸۴۰/۱۲۶۵ فعالیت داشتند و درباره‌ی آن‌ها اطلاعات بسیار اندک و نادر است، مثل احمد، محمد و سیدمیرزا. نسل سوم بین سال‌های ۱۸۴۵/۱۲۶۱ و ۱۸۶۵/۱۲۸۱ کار می‌کردند که نماینده‌ی برجسته‌ی آن‌ها صنیع الملک بود. چهارمین نسل پس از سال ۱۸۶۵/۱۲۸۱ را می‌پوشانند که کمال‌الملک و اسماعیل جلایر نامدارترین آن‌ها هستند.»

از وظایف هنری یک نفر نقاش‌باشی، در میان چیزهای دیگر، اجرای نگاره‌ها، نقاشی‌های رنگ‌روغن، تک‌چهره‌ها و دیوارنگاره‌ها برای حامیان خود بوده است. «بهترین نقاشان در تهران زندگی می‌کردند و به دربار وابسته بودند. میرزا بابا و مهرعلی، نقاشان چیره‌دست دو دهه‌ی نخستین سده‌ی نوزدهم بودند. با داوری از روی نقاشی‌های برجای‌مانده، در مورد وجود مکاتب مختلف نقاشی در ایران دوره قاجار شواهد متقاعدکننده‌ای وجود ندارد. هیچ مورخ هنری درباره کیفیت مکاتب موجود و تفاوت عینی و بارز هنری آن‌ها صحبتی نکرده است.»

با اینکه نمی‌توان مکاتب مختلف نقاشی دوره‌ی قاجار را مشخص کرد ولی این بدان معنی نیست که بین دستاوردهای هنری نقاشان این دوره فرقی و تفاوتی وجود نداشته است. «نقاشان قاجار پس از سال ۱۸۵۰/۱۲۶۶ از نظر سبک به دودسته شدند، گروهی که همچنان بر طبق سنت‌های کهن کار می‌کردند و گروهی که کار با سبک اروپایی را وجهه‌ی همت خود قرار داده بودند. این تحول تدریجی بر اثر سفرِ بعضی نقاشان به اروپا صورت گرفت و نتیجه‌ی این سفرها هم به تربیت نقاشان بر پایه‌ی سبک اروپایی در داخل ایران انجامید و در این زمینه بخصوص تأثیر رواج تصاویری که از روی عکس کار شده بودند و نیز آثار باسمه‌ای و خود عکاسی چشمگیر بود. در حقیقت بعضی از نقاشی‌های اوایل دوره‌ی قاجار بخصوص بر روی قلمدان‌ها، پیش از نیمه‌ی قرن نوزدهم، از الگوهای اروپایی پیروی کرده‌اند ولی سبک آن‌ها هنوز منشأ در سنت نقاشی ایران دارد.»

در این دوران و بر اساس تجربه‌های فرنگی سازی، با مکتبی به نام پیکرنگاری درباری روبه‌رو هستیم که اوج شکوفایی آن در دوران فتحعلیشاه قاجار بود. «مکتب پیکرنگاری درباری، اگرچه عناصری از طبیعت‌گرایی اروپایی را وام گرفت، شیوه‌ی سنتیِ آرمانی نمودن واقعیت را از طریق نوعی چکیده نگاری حفظ کرد. مشخصات صوری عام در این مکتب عبارتند از: ساختار متقارن بر اساس خطوط عمودی، افقی و منحنی، تلفیق نقش‌مایه‌های تزئینی و تصویری، رنگ گزینی محدود (با تسلط فام گرم، به‌ویژه فام قرمز)، کاربست رنگ ماده‌ی روغنی به روش خاص. در این مکتب پیکر آدمی اهمیت اساسی دارد، بدون آنکه شبیه‌سازی در کار باشد.»

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

فلور مضامین رایج در نقاشی دوره‌ی قاجار را به سه دسته تقسیم می‌کند:

ـ مضمون حماسی- سیاسی

ـ مضمون احساسی و شهوانی

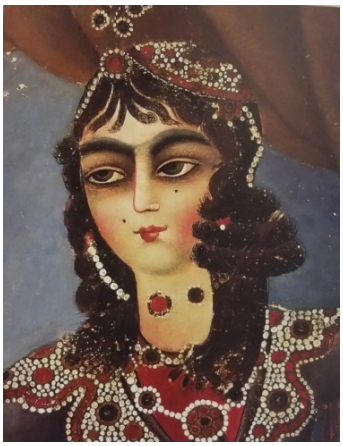
ـ مضمون مذهبی

جنسیت در مضامین احساسی و شهوانی نمود یافته و تصاویری که در این بخش مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند مربوط به این دسته هستند.

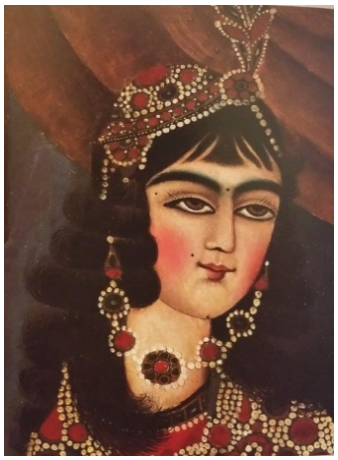
زیبایی امری تاریخی و قیاس‌ناپذیر

صحبت از فیگور زن در تک‌نگاره‌ها و نقاشی‌های چند لت اوایل دوره‌ی قاجار بدون در نظر گرفتن نمادگرایی مستتر در آن کاری دشوار به نظر می‌رسد. کوشش هنرمند ایرانی که از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده است در این آثار نیز نمود یافته‌اند بیننده در این آثار با حضور کانونی و متمرکز زنانی روبه روست که به‌طور کامل به‌صورت ناتورالیستی و رئالیستی ارائه نشده‌اند بلکه بیشتر دست‌نوشته گونه و بر اساس یک قاعده که در حکم زیبایی آرمانی و ایده آلیستی آن زمان نمایانده می‌شده، دیده می‌شوند. به‌بیان‌دیگر واقعیتی که نقاش می‌بیند و درمی‌یابد برای مخاطب امروزی نمایشگر دنیایی غیرواقعی و یا به بیان بهتر نمایشگر "جهان غیب تعین ناپذیر" است زنان زیبا و تمثیلی‌اند و به‌طور ملال‌آوری فیگورهای تکرارند. با نگاهی به مجموعه‌ای از تک‌نگاره‌ها با موضوع زن نسخه‌برداری تقریبی و ترجمانی کم‌وبیش مشابه می‌بینیم از زیبایی که شاید قرار است فوق طبیعی و جهان‌شمول باشد. پرتره‌های بسیاری از این زنان همانند هم و طبق یک قاعده تصویر شده‌اند، به صورتی که نه تنها تشخیص و تفکیک صورت زنان از یکدیگر بسیار سخت می‌نمود بلکه تشخیص آن از صورت مردان نیز تنها از روی سبیل و ریش و گاهی ابروان به‌هم‌پیوسته‌ی زنان میسر می‌شود در برخی موارد حتی این هم کارساز نبوده وسعی می‌شد با نوشتن نام افراد در کنار صورتشان به مخاطب شناسانده شوند اگر بپذیریم که زیبایی هم یک برساخته‌ای است تاریخی درمی‌یابیم که زیبایی مطلوب در دوره قاجار با نشانه‌هایی چون لباس‌هایی نازک و تنک، صورت‌های گرد، چشمان بادامی خمار، ابروان پیوسته و کمانی، بینی باریک و دهان کوچک که در نقاشی‌های زنان به‌خوبی نمودار شده‌اند همراهند. البته به این وجوه باید مختصری سبیل و گونه‌های برجسته با آرایش‌های زمخت را نیز اضافه کرد. قامت زنان با ویژگی‌هایی چون ایستایی، کشیدگی و موزونی همراه است (تصاویر ۱ تا ۴).

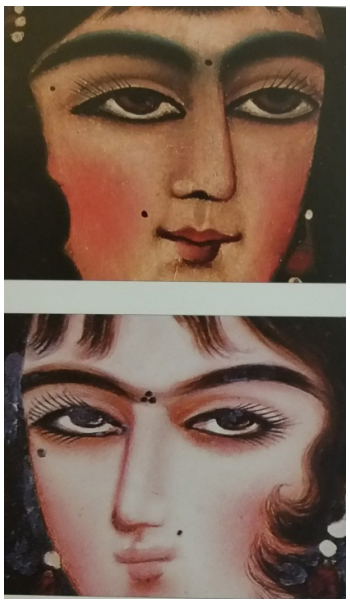
[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]



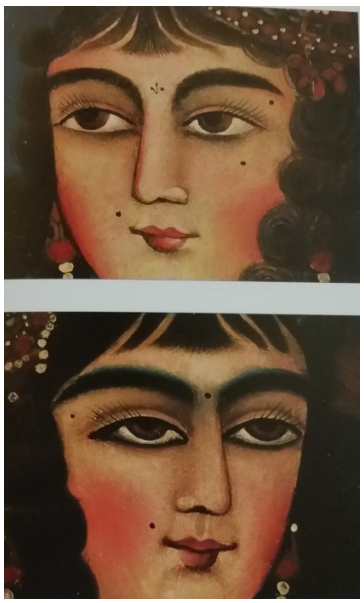
شکل هنرمند نامعلوم، بخشی از تابلوی رامشگر، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۴۳×۸۷ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق. (مأخذ: علی‌محمدی، ۱۳۹۲: ۱۷۹)



شکل هنرمند نامعلوم، بخشی از تابلوی رامشگر، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۴۵×۸۷ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق. (مأخذ: علی‌محمدی، ۱۳۹۲: ۱۶۳)



شکل هنرمند نامعلوم، رنگ‌روغن روی بوم، تهران، قرن سیزدهم ه. ق. (مأخذ: علیمحمدی، ۱۳۹۲: ۱۷۸)



شکل هنرمند نامعلوم، رنگ‌روغن روی بوم، تهران، قرن سیزدهم ه. ق. (مأخذ: علیمحمدی، ۱۳۹۲: ۱۷۶)

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

شکل محمدحسن، زن با گلابدان، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰۶. ۷۱ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق، (مأخذ: Japaridze,2004:16)

شکل محمدحسن، زن با آینه، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰۷. ۷۶ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق، (مأخذ: Japaridze,2004:12)

نقاش قاجار خیال ورز است و ذهنیت بر جهانش مستولی گشته و این روحیه‌ی خیال ورزانه را در نقاشی زنان نیز متبلور ساخته، زنان در این آثار چندان واقع‌گرا نیستند بسیاری از آنان به هم شبیه بوده و در واقع سلیقه‌ی زیبایی شناسانه‌ی مشترکی آن‌ها را به تصویر کشیده است. نمادها و نشانه‌هایی که گویی با انحطاط و شهوانیت درهم‌تنیده شده‌اند، همگی برخاسته از همان گفتمانی است که در دوران قاجار حول محور زیبایی شکل‌گرفته بود، ازآنجا که همه‌ی خصایص درون گفتمانی هستند هر آنچه که در نقاشی به منصه‌ی ظهور رسیده از هیچ نیروی غیرگفتمانی تبعیت نکرده و ریشه و شکل‌گیری این گفتمان در حول معیارهای زیبایی شناسانه در زندگی روزمره نهفته است. به‌طورکلی معیارهای زیبایی از بطن جامعه برخاسته‌اند و دارای معیارهایی هستند که نقاش نیز تحت تأثیر این فضای گفتمانی قرار گرفته و اگرچه ناآگاهانه آن را در اثر خود به نمایش درآورده. اما سؤال اینجاست که این زیبایی زنانه از کی با امر جنسی پیوند یافت بدین معنی که از چه تاریخی می‌توان گفت زنان زیبا و آرمانی حالا تنها ابژه‌های میل محسوب می‌شدند از کی زیبایی هویتی کاملاً زنانه یافت و از چه زمانی این هویت برساخته زنانه با نشانه‌هایی در تصاویر همراه شد؟ به این موضوع بر خواهیم گشت اما پیش از آن نگاهی اجمالی به نگاره‌های دوره صفوی به ما ذهنیتی از معنای زیبایی در تصویرسازی‌ها خواهد داد.

در دوران صفویه با ظهور مکاتب مختلفی در نگارگری ایران روبه‌رو هستیم، تمامی این مکاتب حول محور کتاب‌آرایی شکل یافته‌اند. همچنین آثار دیوارنگاری، پرده‌نگاری و قلمدان نگاری‌ها نیز از جلوه‌های هنری

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

این دوران است. این‌گونه به نظر می‌رسد که تحولات هنر تصویری در ایران علی‌رغم تمامی گسست‌های تاریخی و نفوذ فرهنگ‌های بیگانه از پیوستگی و تداومی نسبی برخوردار است. نقاشان این دوران تحت حمایت شاهان و امیران و در کارگاه‌های درباری به مصورسازی کتاب‌های شعر فارسی پرداختند. با شکل‌گیری مکتب اصفهان تولید هنری رونقی بی‌سابقه یافت و از انحصار دربار خارج گردید. هنرمندان با افزایش سفارش‌های دیوارنگاری و رقعه‌های مصور، رفته‌رفته از سنت مصورسازی کتاب‌ها فاصله گرفتند، بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی موضوع‌های روزمره شیوه‌ای بود که کم‌کم جای مصورسازی کتب خطی را گرفت. طراحی‌های سیاه‌قلم در کنار نقاشی نمونه‌های شاخص این دوران شدند. استادان مکتب اصفهان عمدتاً صحنه‌های زندگی روزمره، جوانان سرمست، درویشان و تک‌چهره‌ها را به شیوه‌ی خطی بر زمینه‌ی سفید یا رنگی و توأم با چند گیاه و چند ابر پیچان تصویر می‌کردند. بدین‌سان نظام نگارگری در مکتب اصفهان دگرگون شد. در سده‌ی یازدهم نوعی هنر التقاطی موسوم به فرنگی سازی به‌موازات مکتب اصفهان رشد کرد که حاوی برداشت‌های ناقصی از پرسپکتیو و برجسته‌نمایی و عناصر منظره نگاری اروپایی بود. همچنین، پرده‌نگاری رنگ‌روغنی و انواع دیوارنگاری در شیوه‌های سنتی یا التقاطی معمول شد. پیشینه‌ی نقاشی دوره‌ی نخست عصر قاجار را می‌توان در نقاشی‌های مکتب اصفهان یافت و در نتیجه‌ی تجربه‌های فرنگی سازی آن دوران.

تک‌چهره‌پردازی‌ها که در اواخر دوران صفویه هم در طراحی و هم در نقاشی رایج گردید با کاهش تعداد افراد در صحنه و وسعت یافتن اندازه‌ی اندام درون کادر همراه گشت، مخاطب در مواجه با این تصاویر و مقایسه‌ی آن با کتاب‌آرایی‌هایی چندسده‌ی قبل که در آن‌همه چیز روشن و گویا بود و او بر اساس سیری منطقی و مبتنی بر الگوی روایی نگاره‌ها را همچون کتابی بصری مورد خوانش قرار می‌داد، در این تصاویر گاه با انبوهی از پرسوناژها روبرو بود که اهمیت هر یک از پیش برای او تعریف‌شده بود، این نگارگری‌ها که مبتنی بر متون نوشتاری بودند مخاطب را با تحرک، حالات مختلف، ترکیب‌بندی‌های پیچیده و رنگ‌های متنوع روبه‌رو می‌ساخت، فضاهایی دراماتیک که با افزودن یک قهرمان و ضدقهرمان تقویت‌شده بود. نگارگر در مصورسازی صفحات کتب استقلال محدودی داشت او درصدد بود تا پاسخ بلافاصله‌ای برای کنجکاوی بیننده‌اش فراهم کند که مثلاً صحنه‌ی نبرد رستم و سهراب چگونه بوده است، او هدایت‌گر است و سعی می‌کند به تخیل بی‌شکل بیننده و خواننده‌ی قصه‌اش شکل دهد. تصور نگارگر قدیمی ایرانی قطعاً با سنت‌های قبلی او و ادبیات و عرفان و فلسفه و مذهب همراه است. او با دقت فنی نسبت به موضوعی که از پیش برایش تعیین‌شده وفادار است. مخاطب این آثار انتخاب‌گر است تا با هرکدام از این پرسوناژها همزاد پنداری نماید، تسلط روایت در این آثار آن‌چنان غلبه می‌کند که بیننده درگیر مسئله‌ای دیگر نمی‌شود، همه‌چیز در آن روشن و گویاست. موضوعی که اکنون در مواجهه با تصاویر فیگورهای زنان و مردان با آن روبه‌روست جنسیت است، او شاید به خاطر شباهت زیاد این تصاویر در جستجوی ابژه‌ی میل است، چیزی که پیش از این هرگز با آن روبه‌رو نشده بود. در اکثر تصاویر پیشین هیچ تأکیدی بر مسئله‌ای

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

چون جنسیت صورت نگرفته بود. حتی آن‌چنان‌که در تصویر شماره‌ی ۷، آبتنی کردن شیرین که با فیگور نیمه برهنه‌ی شیرین روبه‌رو می‌شود برهنگی به‌مثابه‌ی امر جنسی برای او مطرح نیست و در واقع بیشتر این روایت داستان است که ذهن او را درگیر خود می‌سازد. در این‌گونه تصاویر از نمای باز استفاده می‌شود که نشان از افرادی دارد که اغلب بیگانه بوده و نقش کم‌اهمیتی در زندگی ما دارند، در این حالت سوژه بخش کوچکی از تصویر را اشغال نموده است.

تصویر رضا عباسی، آبتنی کردن شیرین، اواخر قرن ۱۱، اصفهان، خمسه نظامی (مأخذ:canby,1996:124).

ولی حالا بیننده با پرتره‌ها و فیگورهایی که کل صفحه‌ی تصویر را اشغال نموده‌اند روبه‌روست. او دیگر انتخاب‌گر نیست، الگوی دیدن این بار تغییریافته و با موضوعات قابل لمسی روبروست، او با بازنمایی از زنان و مردانی روبروست که گرفتار بازی یا لغزانی مداوم معنا هستند، این آثار رمزهایی دارند که محصول قراردادهای اجتماعی‌اند، آن‌ها بخش مهم فرهنگ ما یا نقشه‌های معنایی مشترک ما هستند که در جریان عضو فرهنگ خود شدن، می‌آموزیم و ناخودآگاه درونی می‌کنیم. در این تصاویر مخاطب با این پرسش در جدلی مداوم است، نقاش تصویری از مردی زیبا با همان شیوه‌ی آرمانی و زیبایی مثالی آفریده یا نه ما با تصویری از زن روبرو هستیم؟ زیبایی زنان و مردان در این دوران ویژگی‌های مشترکی داشت و باعث ایجاد این شبهه در تفسیر تصاویر می‌شد، در این تصاویر سوژه‌ی مرد، جوانی است که ریش و سبیل ندارد یا حداقل ما نشانه‌هایی از رویش آن را نمی‌بینیم، چیزی که نماد یک مرد زیبا بود، شاید به توان گفت این اولین بار است که مخاطب به‌طورجدی با مسئله‌ی جنسیت در تصاویر روبه‌رو می‌شود هرچند که می‌توان اذعان داشت که این مسئله در این دوران به شکلی مستتر نمایان شده است. اگرچه مخاطبی که آگاه به

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

فضای گفتمانی حاکم پیرامون مسئله‌ی جنسیت در این دوران است به‌خوبی می‌تواند این فرضیه را که اغلب در این تصاویر مردان زیبارویی که ابژه‌ی میل بوده‌اند به تصویر کشیده‌اند بپذیرد.

در واقع با تأمل در این تصاویر می‌بینیم چگونه با فرارفتن از تحلیل ساده‌ی جنسیت‌گرایی آشکار در تصاویر به سمت تحلیل جنسیت‌گرایی پنهان، از متنی که هژمونیک شده است گذر کرده تا به جایگاه متن غیر هژمونیک نزدیک شویم.

زن یا مرد، ابژه‌های لذت

اشاره به این نکته الزامی ست که جنسیت به‌صورت‌های گوناگون و تحت شرایط اجتماعی متفاوت شکل می‌گیرد؛ به‌عبارت‌دیگر جنسیت تنها تحت تأثیر ویژگی‌های زیستی مردان و زنان نیست. جنسیت برداشت عمومی از ماهیت طبیعی جنس را به چالش کشیده و فضایی ایجاد نموده که در آن مرد بودن و زن بودن از نگاهی اجتماعی نگریسته می‌شود. سؤالاتی از این قبیل همواره مطرح می‌گردد که چگونه مرد بودن یا زن بودن تحت تأثیر باورها و ارزش‌ها قرار گرفته؟ و چگونه این مفهوم در طی گذشت زمان دچار تغییر شده است؟

واقعیت این است که این پدیده برای ما چندان روشن نیست و به همین دلیل نمی‌توان قبول کرد که حتی تصور امروزی از زن بودن و مرد بودن ثابت بماند چرا که تصور ما از این موضوع به شرایط خاص جامعه و فهم ما از دو جنس در هر دوره‌ی زمانی بستگی دارد؛ به‌عبارت‌دیگر، جنسیت سازه‌ای اجتماعی است.

در اوایل دوره‌ی قاجار ایده‌ی زیبایی در بیشتر موارد به‌وسیله‌ی جنسیت فرد مشخص نمی‌شد و در واقع زیبایی ربطی به جنسیت نداشت. به همین دلیل است که مردان و زنان زیبا با چهره و مشخصات بدنی مشابهی به نمایش درمی‌آمدند، در بعضی تصاویر مربوط به زوج‌های عاشق‌پیشه مانند تصویر شماره ۱۲ تنها ویژگی قابل تمیز بین زن و مرد مدل کلاه آن‌ها بود. در این تصویر زن به بیرون نگاه می‌کند اما مرد نه، برخلاف چیزی که از اجرای واقع‌گرای یک زوج عاشق‌پیشه انتظار می‌رود، او حتی به زن هم نمی‌نگرد. نگاه او نه به زن است و نه به مخاطب. این نگاه بیگانه چنان است که گویی از بیننده خجالت می‌کشد، نگاه بیگانه شاید از دوگانگی مردانگی جوان صحبت می‌کند، از سن انتقالی که مرد جوان، مرد بزرگسال می‌شود که بیشترین و خواستنی‌ترین ابژه‌ی میل است. وجنات و حالتش او را در همان موقعیت آیکونیکی قرار می‌دهد که ابژه‌ی میل زن را قرار داده و نه سوژه‌ی میل ورز مرد. در این تصویر دو پرسوناژ تمام قاب تصویر را اشغال نموده‌اند و بنابراین از برجستگی بالایی برخوردارند و با توجه به اینکه در مرکز تصویر قرار گرفته‌اند از اهمیت بالایی برخوردارند.

در تصویر شماره ۱۳ هیچ نشان متمایزکننده‌ای وجود ندارد تا جایی که قطعاً مخاطب این هر دو کاراکتر را زن تصور خواهد کرد زنانی که البته همدیگر را در آغوش کشیده‌اند همانند یک زوج عاشق‌پیشه! اینجا مخاطب از خود سؤال می‌کند آیا زوج‌های عاشق‌پیشه شامل زوج‌های مرد–مرد یا زن–زن هم بوده‌اند؟ و

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

اگر آری می‌توان گفت دامنه عشق‌ورزی در این دوران دامنه وسیع‌تری از دامنه امروزین بوده است؟ و یا حتی چالش برانگیزتر اینکه آیا زوج‌های عاشق‌پیشه زن-زن یا مرد- مرد درگیر کنش‌های جنسی نیز بوده‌اند؟ دقت در طرز نگاه زوج‌های عاشق‌پیشه و یا حتی رنگ لباس و جزئیاتی از این‌دست مهم به نظر می‌رسد چون تصویر پیش رو و نگاه بازیگوش‌تر زن سمت چپ و یا رنگ آتشین لباس او که گویی ما را بیشتر به یاد ابژه میل می‌اندازد. کمی بعدتر خواهیم دید که تصاویری از این دست به‌کل از تاریخ سنت تصویری ایران حذف شدند.

شکل منسوب به محمدصادق، عشاق در بغل هم، رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۹. ۸×۹۶. ۵ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق (مأخذ: diba,1998:156)

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

شکل هنرمند نامعلوم، خواهرها، رنگ و روغن روی بوم، ۱۱۷×۷۲ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق (مأخذ: Japaridze,2004:27)

رابطه‌ی نگاه اشخاصی که در تصویر هستند با اشخاصی که در بیرون از قاب تصویر و به‌عنوان نظاره‌گر وجود دارند می‌تواند غیرمستقیم، گنگ، بدون معنا و معطوف به دوردست‌ها باشد. این‌گونه تصاویر حامل نگاه‌های مستقیم و مطالبه گر نبوده و دارای تماس خیالی میان افراد در دنیای درون و خارج تصویر نیستند و در عوض تنها دربردارنده‌ی اطلاعات مشخصی برای آن‌هاست. در واقع این تصاویر ارائه دهنده یا عرضه‌ای هستند. نگاه خیره رو به بیرون در این آثار از بیننده دعوت می‌کند تا به خلق معنای اثر بپیوندد زیرا که او یکی از شرکت‌کنندگان در صحنه است. در این تصاویر غالباً بیشتر فضای قاب تصویر به‌وسیله‌ی سوژه اشغال شده است که بیانگر اهمیت برجسته‌ی سوژه می‌باشد که به بیشترین نحو ممکن باعث ایجاد حس نزدیکی میان بیننده و سوژه‌ی موجود در قاب تصویر می‌باشد. زاویه‌ی دید در این تصاویر در راستای چشم نظاره‌گر قرار دارد که دلالت بر برابری نمادین است.

زمانی که نگاه‌های خیره رو به بیرون را با تصویرسازی‌هایی با نگاه رو به‌داخل مقایسه می‌کنیم دلالت‌های این تغییر بیشتر روشن می‌شود، این‌گونه تصاویر با یک متن نوشته شده همراه است، یا اغلب به‌وسیله‌ی خطوط و متن قاب‌بندی شده است. مخاطب متن ادبی را در زمینه‌ی بصری دنبال می‌کند و باز به متن برمی‌گردد. عمل نگاه کردن به تصویرسازی‌ها به عمل خواندن افزوده شده است تا تأکید دوباره‌ای باشد بر معنایی که از طریق متن تولید شده. در واقع تصاویر خوانش دوباره‌ای هستند از متن و هویت مجزایی ندارند.

نگاه رو به بیرون به نظر می‌رسد که یک نشانی از نقاشی‌های مجزاست نه فقط چیزی که به متن اضافه می‌شود. خواه نقاشی دیواری، جعبه‌های لاکی، یا دیگر ابژه‌های هنری باشد. رها شدن از چهارچوب متن این امکان را فراهم می‌کند تا یک موقعیت خوانشی جدید برای مخاطب فراهم شود. نگاه خیره برای او دعوت‌کننده است. در دوره‌ی قاجار نگاه رو به بیرون بسیار معمول شد تا جایی که حتی نقاشی‌های روایی مانند صحنه‌های محبوبی چون شیرین و خسرو، یوسف و زلیخا و یا عشق شیخ صنعان به ندیمه مسیحی

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

همگی با نگاه رو به بیرون تصویر شدند. تصویر ندیمه در بالای تصویر دلالت بر ایده‌آل بودگی و تصویر شیخ صنعان در پایین تصویر بر واقعی بودن او دلالت دارد.

«تفسیر پیشین از زوج‌های مرد- زن به‌عنوان یک "زوج عاشق‌پیشه" ممکن است درست تعبیر نشده باشد یا دستکم یک خوانش گمشده وجود دارد. اگر ما با پیش کشیدن دید مخاطب و نقاش حوزه بازنمایی را فراتر از چیزهای صرفاً بصری یا (ادبی) ببریم به‌سادگی می‌بینیم که ما یک دوگانه نداریم بلکه مثلثی از امیال داریم. چه امیال اروتیکی را این مثلث منتشر و تولید می‌کند؟»

شکل محمدحسن، شیخ صنعان از دست دختر ترسا شراب می‌نوشد، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰۶×۸۱ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق
(مأخذ: مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ۱۳۵۱:۳۶)

می‌توانیم مبنا را بر این بگذارم که میل اروتیک هم در متن و هم خارج متن منتشر می‌شود. برای مثال زوج‌های عاشق‌پیشه زن-مرد شامل مجموعه‌ی پیچیده‌ای از امیال می‌شوند: اول میل به‌سوی مردان در نقاشی (همان‌طور که به‌وسیله زن در نقاشی بیان شده است) فیگور مرد را به‌عنوان ابژه میل می‌سازند. کسی که بیننده یا (نقاش) می‌تواند به او میل بورزد. این است که یک میل دگر جنس خواهی در کار بصری می‌تواند تولیدکننده‌ی لذت هم‌جنس‌خواهی و میل خارج از متن هم قلمداد شود. بازنمایی دگر جنس خواهی به‌وسیله کار بصری لزوماً تمایلات دیگر جنس خواهی نقاش را انعکاس نمی‌دهد. حتی برای مخاطب هم الهام‌بخش دیگر جنس خواهی نیست. نه تنها این امکان هست تصور کنیم که نگاه نقاش/بیننده می‌تواند فیگورهای زن و مرد هر دو را به‌مثابه ابژه میل نگاه کند بلکه نقاش /بیننده همچنین می‌تواند

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

خودش را به‌مثابه ابژه میل فیگور زن یا مرد هویت‌یابی کند. این نوع از هویت‌یابی نقاب‌دار ممکن است که الزامی یا غالب نبوده باشد.

نگاه مستقیم، مانند آدرس مستقیم در متن یک دعوت است اما همه دعوت‌ها شبیه به هم نیستند. هم می‌تواند به‌سادگی بیننده را دعوت کند تا اجرای نقاش را تحسین کند، هم می‌تواند یک دعوت باشد برای مخاطب تا به احترام موضوع بایستد همان‌طور که بازنمایی قدرت در پیکرهای سلطنتی همین کار را انجام می‌دهد (دیبا ۱۹۹۸)؛ اما همین‌طور می‌تواند دعوت کند از مخاطب تا در لذت بصری متن شریک شود تا به‌طور فعالانه‌ای در تولید و چرخش میل درون و بیرون متن بصری درگیر شود. در این تصاویر اغلب زاویه‌ی دید سه رخ بوده که مشارکت نسبی میان سوژه و مخاطب ایجاد می‌کند. همچنین پرسوناژهای اصلی از برجستگی بالایی برخوردارند.

شکل محتملا محمدصادق، دو دلداده با مینای شراب، رنگ و روغن روی بوم، ۶۱×۷۸ سانتیمتر، تهران، اوایل قرن سیزدهم ه. ق
(مأخذ: مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ۱۷:۱۳۵۱)

به این سؤال بازمی‌گردیم که آیا در این تصاویر ما به‌عنوان نظاره‌گر با دو جنس زن و مرد روبرو هستیم؟ آیا مردان جوان این تصاویر دارای جنسیت مرد نیز می‌باشند؟ همان‌طور که پیش از این اشاره کردیم اگر جنسیت را برساخته‌ای اجتماعی بدانیم آیا می‌توان این ادعا که مردان این تصاویر جنسیتی مردانه ندارند را پذیرفت؟ همان‌طور که پیش از این در فصل سه از گروهی به نام امردان نام برده شد می‌توان با خوانشی که برخاسته و نشأت‌گرفته از دیدگاهی مدرن است مدعی بود که در تعدادی از تصاویر ما با ابژه‌های میلی روبرو هستیم که از لحاظ بیولوژیک مرد هستند اما به اعتقاد نگارنده نمی‌توان برای آنان قائل به جنسیت مردانه بود.

مراودات ایران و اروپا در خلال قرن نوزدهم شدت یافت. مردان اروپایی که به ایران مسافرت می‌کردند و خاطرات خود را منتشر می‌ساختند و همچنین مردان ایرانی که به اروپا سفر می‌نمودند. کم‌کم نسخه‌های

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

سفرنامه‌های آنان به‌طور وسیعی پخش شد. در این زمان بود که مردان ایرانی خود را از نگاه "دیگری " نگریستند و آگاهی یافتند که اروپاییان عشق مردان بزرگسال به مردان جوان را فساد می‌شمارند؛ و همواره از جوانان بی‌ریش پانزده یا شانزده‌ساله‌ای که در مجالس می‌رقصیدند و ابژه‌ی میل آنان بودند ابراز انزجار می‌کردند. گزارش‌های اروپائیان بر روی رفتار جنسی ایرانیان و به‌خصوص بر روی عمل هم‌جنس‌خواهی مردان در طول قرن نوزدهم و حتی قرن بیستم ادامه یافت. آیا این تکرار می‌توانست بر روی مردان ایرانی که با اروپاییان در تماس بودند تأثیر بگذارد تا عمل هم‌جنس‌خواهی مردان را پنهان و نفی کنند؟ آیا می‌توان آن را به نرمال‌سازی هم‌جنس‌خواهی در مردان در ایران دوره قاجار نسبت داد؟

این عصبانیت از خوانش اروپایی موجب شد تا ایرانیان دوباره این ساختار میل را شکل دهند. محتملا آنان خود را هموسوشیال می‌دانستند که هم‌جنس‌خواهی را بی‌خطر می‌کند. پافشاری بر این موضوع منجر به ایجاد نقابی برای هم‌جنس‌خواهی می‌شود. شکل‌گیری هم‌جنس‌خواهی از طریق نفی شرایط امکان و تولیدش را فراهم می‌کند. «نفی هرگونه هم‌پوشانی بین حیطه‌های جدا شده از هموسوشیالیتی و هم‌جنس‌خواهی به‌طور متناقضی یک پناهگاه فراهم می‌کند، یک‌خانه‌ی پنهان‌شده برای هم‌جنس‌خواهی» انکار و تکذیب فقط واکنشی بود که زیر نگاه خیره یک غربی حاصل شد. پنهان‌کاری و بازنمایی متقاطع واکنش دیگر بود: حذف معشوق مرد از بازنمایی‌های بصری، شاید یک راه‌حل جایگزینی بوده باشد نسبت به چالش‌های فرهنگی- اخلاقی که از قضاوت اروپاییان برمی‌خاست. وارد شدن نگاه خیره‌ی دیگری در صحنه میل همچون مزاحمی که وارد حریم خصوصی می‌شود، منجر به نقاب‌دار شدن میل هماروتیک شد.

زوج‌های عاشق مرد- زن حالا می‌توانست به‌عنوان یک ماسکی برای میل خدمت کند: بیننده اروپایی می‌توانست زوج مرد-زن را به‌عنوان صحنه‌ای از دیگر جنس خواهی خوانش کند درحالی‌که بیننده‌ی مرد ایرانی می‌توانست همچنان مرد جوان زیبا را به‌عنوان شاهدی از کمال خداوندی در نظر بگیرد. نگاه خیره به‌ویژه معطوف به این نوع از نقاب است.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

شکل محمدصادق، دو دلداده در حال نوشیدن شراب، رنگ و روغن روی بوم، ۸۷×۱۰۰ سانتیمتر، تهران، اوایل قرن سیزدهم ه. ق (مأخذ: مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ۱۵:۱۳۵۱)

شکل هنرمند نامعلوم، دو دلداده دست در گردن، رنگ و روغن روی بوم، ۷۳×۴۶ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم (مأخذ: مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ۲۸:۱۳۵۱)

یکی از نشانه‌های مدرنیته در ایران بنابراین دگردیسی هم‌جنس‌خواهی به دیگر جنس خواهیِ پنهان شده بود. در قرن بعدی گفتمان مدرنیستی دگر جنس خواهی را به‌عنوان چیز طبیعی بارز کرد و هم‌جنس‌خواهی را به‌عنوان چیزی غیر طبیعی مطرود ساخت؛ اما این پدیده‌ی غیرطبیعی هنوز خانه خودش را به‌عنوان نقابی از طبیعی می‌ساخت. ازآنجایی‌که اروپاییان ایران را با کنش‌های هم‌جنس‌گرایی و هوموسوشیال می‌شناختند همزمان مدرنیته ایرانی با انکار این موقعیت خودش را از برهم‌کنش جنسیت سکسوالیته و میهن‌گرایی با تأثیرات متناقض هویت‌یابی کرد.

این نقاب روی خودِ هم‌جنس‌گرایی به ذاته نتوانست تأثیر به سزایی بگذارد. نقاب اولیه، تبدیل ابژه‌ی میل مرد به‌عنوان سوژه میل ورز در زوج‌های عاشق‌پیشه مرد- زن به‌مثابه غیبت/ نهفتن مختصر می‌توان آن را در نظر گرفت. با یک غیبت/ نهفتن بزرگ همراه شد یعنی محو شدن زوج‌های عاشق‌پیشه‌ی مرد-زن و جایگزین شدن تصاویر زنان بجای آن. محو شدن زوج‌های عاشق مرد زن حالا معنی دیگری به خود گرفته بود: و آن از بین رفتن غلمان از صحنه میل مرد یا ترجیحاً ترکیب غلمان با حور بود؛ و پس از آن حذف شدن غلمان از بازنمایی‌های بصری و غصب شدن جایگاهش توسط حور را مشاهده می‌کنیم. با ازدیاد فیگورهای زن در نقاشی قاجار در قرن نوزدهم زیبایی زنانه و همراه آن معشوق به‌طور اجتناب‌ناپذیری زنانه شد (تصاویر شماره ۲۹ و ۳۰).

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

شکل میرزا بابا، زن مست، رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۶×۹۴ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم (مأخذ:diba,1998:158)

شکل هنرمند نامعلوم، رقاصه با زنگ، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۷×۷۹ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم (مأخذ: مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ۴۷:۱۳۵۱)

همزمان خصلت آیکونیک دیگری از بازنمایی زنان در نقاشی‌های دوره قاجار ظاهر شد زنانی که سینه‌ی برهنه داشتند. اگرچه فیگورهای برهنه یا زنانی که سینه‌ی آنان از درون پارچه نازک مشخص بود در دوره صفویه و زندیه وجود داشت. زنانی که سینه‌هایشان لخت است، یا زنانی که سینه‌هایشان از درون لباس معلوم است، با ابژه‌های فتشیستیک پیوند دارد که به‌طور عمیقی در نقاشی‌های قاجار تمرکز دارند. در دوره صفوی برای مثال یک لباس دکلته اغراق شده برای زنان اروپایی استفاده می‌شد. در هنر قاجار علاوه بر نمایش زنان اروپایی و زنان لذت (رقاصان و آکروبات‌بازها ندیمه‌های شراب و غذا و موسیقیدان‌ها) بقیه زنانی که سینه‌های برهنه دارند شامل فرشته‌ها و همین‌طور زنانی که یادآور مریم مقدس در نقاشی‌های از مریم و عیسای خردسال بودند. این‌گونه زنان با سینه‌ی برهنه فیگور تکرار را در هنر قاجار ساخت. با مقایسه‌ی این تصاویر با تصاویر مریم و عیسی اثر داوینچی مشاهده می‌کنیم که نقاشی‌های دوره‌ی قاجار برخلاف آثار اروپایی از مدالیته‌ی پایینی برخوردارند. این تصاویر به دلیل اینکه بیشترین فضا را به خود اختصاص داده‌اند و تمرکز زیادی بر روی آن‌هاست از برجستگی بالایی برخوردار بوده و حامل معنای اصلی هستند.

زنان با سینه‌ی برهنه اوج روند اروتیزه کردن سینه در ایران است و این با درک مردان ایرانی از زنان اروپایی همراه است. تصاویر زن اروپایی به‌عنوان محلی از اروتیک بهشتی روی سینه تمرکز دارد که این موضوع به

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

جنسی کردن سینه در تصورات مرد ایرانی هم پیوند دارد. جنسی کردن سینه‌ی زن و تصویر کردن مکرر زنان با سینه‌ی برهنه همین‌طور با حذف غلمان همراه شد. همان‌طور که دیدیم در بسیاری از نوشته‌های اروپاییان صحنه‌های رقصیدن مرد- مرد موجب انزجار می‌شد. اگر برای مردان ایرانیِ قرن نوزدهم اهمیت یافت تا این‌گونه اعمال رو انکار کنند بنابراین سرگرم کننده‌های زن سینه برهنه یک راه دیگری شد تا تأکید کنند که این‌گونه رقاصان زن بودند و نه مردان جوان. این موضوع راه دیگری بود برای پدید آوردن روشنگری حول این موضوع که فیگورهای میل زنان بودند. در تصویر نمایش دادن سینه با چیدمان ابژه‌هایی چون گل‌ها یا میوه‌ها همراه شدند که آن‌ها یک نشان واضح زنانگی را شکل دادند که جنسی کردن سینه و عشق ناهم‌جنس خواهانه را مورد تأکید قرار می‌داد.

شکل ابوالقاسم، تصویر زن جوان، رنگ و روغن روی بوم، ٧٤×٤٦ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق (مأخذ: مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ٤٨:١٣٥١)

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

هنرمند نامعلوم، رنگ روغن روی بوم، تهران، قرن سیزدهم ه.ق

شکل هنرمند نامعلوم، زن جوان با رز، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۴×۹۴ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم (مأخذ: diba,1998:205)

شکل هنرمند نامعلوم، زن جوان با چادر و سیب، رنگ و روغن روی بوم، ۱۶۰×۹۶ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق (مأخذ: مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ۱۳۵۱:۲۴)

حور و غلمان همواره به‌عنوان فیگورهای واضح میل مشخص بودند. حالا با اشغال جایگاه غلمان توسط حور هر دو موقعیت زنانه شد. خواستن اینکه توسط یک مرد خواسته شوی یا یک مرد را بخواهی هر دو موقعیتی شد که می‌توانست اختصاصاً توسط زن اشغال شود. بدین ترتیب مدرنیست‌ها در دوره‌های بعد می‌توانستند پیروزمندانه ادعا کنند که عمل هم‌جنس‌خواهی چیزی بوده که مردان در گذشته انجام می‌دادند چون زنان مورد تبعیض و غیرقابل‌دسترس بودند. زنانه کردن هم‌جنس‌خواهی مردان بدین معنی بود که نسخه‌ی جدیدی درون عشق به ناهم‌جنس به‌صورت مستتر به وجود می‌آمد.

حذف غلمان زنانه شدن زیبایی را تحکیم بخشید. تنها بازنمایی‌های زیبایی انسانی با پایان یافتن قرن نوزدهم، بازنمایی زن جوان شد. روندی که با امکان رو به رشد و پذیرش زنان در مکان‌های عمومی در همین زمان تسهیل شد.

این جنبش‌های فرهنگی همین‌طور از طریق تغییرات دیگری در فرهنگ بصری دوره قاجار قابل خوانش است. برای مثال اپیزودی که از داستان مشهور عامیانه برای بازنمایی بصری در فرمت نقاشی‌های روایی تک فریم (نه آن‌هایی که با متن همراه بودند) انتخاب می‌شد به‌طور چشمگیری تغییر کرد. حجم زیادی از نقاشی‌های روایی قرن نوزدهم درباره داستان یوسف روی صحنه زنان در شهر تمرکز دارد. در تصویر

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

شماره ۴۶ جایی که زلیخا از زنان بدگوی شهر دعوت می‌کند تا شاهد زیبایی یوسف باشند تا شاید به خاطر عشقش به یوسف با او همدردی کنند. به‌طور متضاد نسخه‌های خطی تذهیب‌کاری شده به‌طور مکرر اپیزودهای دیگری از این داستان را نمایش می‌دادند مثل یوسف از دست روباه نجات پیدا می‌کند یا توسط عزیز مصر خریداری می‌شود یا پیش روی زلیخا پرواز می‌کند. در زنان شهر یوسف جوان زیبا تنها فیگور مرد داستان است ابژه میل گروهی از زنان، به‌وسیله میل شدیدی که زیبایی فرشته وار یوسف تولید کرد. زمانی که زلیخا به‌طور زیرکانه‌ای پیشنهاد داده بود یوسف وارد هال شود زنان دستان خودشان را به‌جای میوه می‌برند. در تصویرسازی‌های قرن نوزدهم در این اپیزود، نگاه یوسف و گاهی اوقات زلیخا و برخی از زنان دیگر مستقیماً به سمت بیننده است. بیننده (مرد) که دعوت می‌شود داخل صحنه میل دسته‌جمعی زنان ممکن است دلالت کند به چیزی که زنان آن را می‌خواهد - یوسف- زنان در شهر به‌طور مشخصی اپیزود مناسبی است برای این داستان مشهور برای بازنمایی‌های نقاب‌دار. صحنه قابل‌نمایش عشق به ناهم‌جنس که در آن غلبه شهوت زنان برای یک مرد از بیننده مرد دعوت می‌کند که به مرد جوان زیبا میل بورزد.

جمع بندی و نتیجه‌گیری

هنرمند ایرانی به‌جای کنار گذاری و طرد از ترفند تبدیل و تغییر استفاده نمود، در ابتدا حذف زوج‌های مرد- مرد و یا زن- زن اتفاق افتاد که خود منجر به افزایش تعداد نقاشی‌های زوج‌های عاشق‌پیشه گشت. با نگاه به این آثار با ابژه‌ی میلی سیال روبرو می‌شویم، چرخشی مدام بین زن و مرد. اینکه در این آثار زن به‌مثابه متعلق میل نگریسته می‌شود یا مرد جای بحث را باز می‌گذارد. در واقع مخاطب این آثار می‌توانست نه‌تنها هر دوی آنان را ابژه‌ی میل قرار دهد بلکه پا را فراتر نهاده و خود را به‌جای هر کدام از این فیگورها هویت‌یابی کند و این‌گونه معنای این آثار همواره به تأخیر می‌افتد. همان‌گونه که زاویه‌ی نگاه پرسوناژها در این تصاویر نیز مؤید این مطلب است. نگاه‌هایی که نه‌تنها بین دو سوژه‌ی زن و مرد رد و بدل نشده حتی گاهی به مخاطب نیز اشاره ندارد، نگاهی که شاید بتوان گفت بیشترین بار جنسی را با خود به همراه داشته و از مخاطب می‌خواهد که با تخیل خود وارد صحنه‌ی روایت شود. این نگرانی از خوانش اروپاییان از امیال ایرانیان تا جایی ادامه داشت که کم‌کم فیگورهای زنان به‌طور چشمگیری افزایش یافت. در این تصاویر نقاش تمام تلاش خود را به کار می‌گرفت تا وجه اروتیک این آثار را با عریان نمودن سینه‌ی زنان افزایش داده و به‌گونه‌ای به مخاطب غربی نشان دهد که ابژه‌ی میل برای او در این حوزه تعریف شده و خوانش آنان از هم‌جنس‌گرایی ایرانیان را به‌طور کامل رد کند. این مدعا با توجه به سفرنامه‌ها و متون به‌دست‌آمده از این دوران قابل تأمل است. همان‌گونه که سفرنامه نویسان از تکثر روابط جنسی ایرانیان بسیار صحبت کردند و آن را بسیار نفرت‌آمیز، منزجرکننده و شرم‌آور می‌دانستند. یا آن‌چنان‌که رستم الحکما در مورد زیبایی امردان می‌نویسد و یا رضا قلی میرزا در سفرنامه‌ی خود زنان و پسران اروپایی را به‌مثابه ابژه‌ی میل نگریسته و بین آن‌ها تمایزی قائل نیست.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

این نوشته به‌طور کاملاً گویایی نشان‌دهنده‌ی فضای گفتمانی پیرامون مسئله‌ی جنسیت در ایران است، او به پسر جوان به دیده‌ی شاهد می‌نگرد و تعریف خاصی از ابژه‌ی میل ندارد و بین زن و مرد تفاوتی قائل نیست. گرچه زمانی که رفتار جنسی مرد ایرانی در معرض قضاوت نگاه دیگری قرار گرفت، متوجه شد که انجام عمل جنسی با هم‌جنس توسط اروپاییان به‌عنوان عملی نادرست نگریسته می‌شود و در چهارچوب هنجارهای اروپایی نمی‌گنجد؛ بنابراین در اثر سازوکارهای استیلا و تسلط گفتمان مدرن به این نتیجه رسیدند که تمایل هم‌جنس‌گرایانه باید پنهان شود. این‌که فرهنگ ایرانی چگونه توانست چنین تغییرات انقلابی را در گفتمان جنسیتی‌اش پذیرا شود و این‌که تأثیر عوامل درونی و رابطه‌ی آن با عوامل بیرونی چگونه بوده همچنان سؤال‌برانگیز است. با هنجارمند شدن روابط دگرجنس‌خواهانه در خدمت خانواده و با کم‌رنگ شدن هم‌جنس‌گرایی، عشق رمانتیک زناشویی پدیدار شد. پیش از این، هدف از ازدواج بازتولید بود و عشق قالب تعریف‌شده‌ای به‌صورت عشق دگر جنس‌خواهانه‌ی روابط زناشویی کم‌رنگ بود. چند زنی و هم‌جنس‌گرایی عشق رمانتیک را کم‌رنگ کرد؛ اما با مطرودشدن هم‌جنس‌گرایی و تقدیس دگرجنس‌گرایی در قالب خانواده‌های تک‌همسری، مرد و زن از روابط با هم‌جنس خود نهی شدند. نقاشی‌های به‌دست‌آمده از این دوران سندی بر این مدعی هستند، ازآنجاکه همه‌ی خصایص درون گفتمانی هستند هر آنچه که در نقاشی به منصه‌ی ظهور رسیده از هیچ نیروی غیر گفتمانی تبعیت نکرده و ریشه و شکل‌گیری این گفتمان در حول معیارهای زیبایی‌شناسانه در زندگی روزمره نهفته است. به‌طورکلی معیارهای زیبایی از بطن جامعه برخاسته‌اند و دارای معیارهایی هستند که نقاش نیز تحت تأثیر این فضای گفتمانی قرار گرفته و اگرچه ناآگاهانه آن را در اثر خود به نمایش درآورده. در اوایل دوره‌ی قاجار ایده‌ی زیبایی در بیشتر موارد به‌وسیله‌ی جنسیت فرد مشخص نمی‌شد و در واقع زیبایی ربطی به جنسیت نداشت. به همین دلیل است که مردان و زنان زیبا با چهره و مشخصات بدنی مشابهی به نمایش درمی‌آمدند و ویژگی‌های مشترکی داشتند که باعث ایجاد شبهه در تفسیر تصاویر می‌شد، در این تصاویر سوژه‌ی مرد، جوانی است که ریش و سبیل ندارد و محتملا یک نوخط است. حال اگر جنسیت را برساخته‌ای اجتماعی بدانیم می‌توان این ادعا که مردانِ این تصاویر جنسیتی مردانه ندارند را پذیرفت، می‌توان با خوانشی که برخاسته و نشأت گرفته از دیدگاهی مدرن است مدعی بود که در این تصاویر ما با ابژه‌های میلی روبرو هستیم که از لحاظ بیولوژیک مرد هستند اما نمی‌توان برای آنان قائل به جنسیت مردانه بود. ولی زمانی که ایرانیان در ارتباط با اروپاییان قرار گرفتند، دچار چالش‌های فرهنگی- اخلاقی که از قضاوت اروپاییان برمی‌خاست شدند و حذف معشوق مرد از بازنمایی‌های بصری را یک راه‌حل جایگزین یافتند. وارد شدن نگاه خیره‌ی دیگری در صحنه میل همچون مزاحمی که وارد حریم خصوصی می‌شود، منجر به نقاب‌دار شدن میل هموارو‌تیک شد.

صحنه‌های مرد- مرد کاهش یافت و تصاویر زوج عاشق‌پیشه فزونی یافت که می‌توانست به‌عنوان نقابی برای میل خدمت کند: بیننده اروپایی می‌توانست زوج مرد-زن را به‌عنوان صحنه‌ای از دیگر جنس خواهی

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

خوانش کند درحالی‌که بیننده‌ی مرد ایرانی می‌توانست همچنان مرد جوان زیبا را به‌عنوان ابژه‌ی میل در نظر داشته باشد. یکی از راه‌های دیگر قرار دادن زنان نیمه برهنه با سینه‌های عریان به‌عنوان ابژه‌ی میل در تصاویر بود، جنسی کردن سینه‌زن و تصویر کردن مکرر زنان با سینه برهنه با حذف غلمان همراه شد. همان‌طور که دیدیم در بسیاری از نوشته‌های اروپاییان صحنه‌های رقصیدن در مورد پرکتیس‌های مرد- مرد انزجار ایجاد می‌کرد؛ بنابراین برای مردان ایرانی قرن نوزدهم اهمیت یافت تا این‌گونه اعمال را انکار کنند لذا سرگرم‌کننده‌های زنانِ سینه برهنه یک راه دیگری شد تا تأکید کنند که این‌گونه رقاصان زن بودند و نه مردان جوان و زنان را به‌عنوان ابژه‌ی میل در تصاویر معرفی کنند.

در نتیجه از آن جا که جنسیت برساخته‌ای مدرن است و با توجه به اینکه ایران در این دوران همچنان در دوره‌ی پیشا مدرن به سر می‌برد و از الگوی مدرن جنسیت پیروی نمی‌کند، در تصاویر نقاشی این دوره ابژه‌های میل به اشکال گوناگون مشاهده می‌شود؛ و این تصاویر سندی هستند در اثبات اینکه دگر جنس‌گرایی، هم‌جنس‌گرایی و دو جنس‌گرایی در این دوران در ایران دیده می‌شود و در واقع ما با «گوناگونی جنسیت» (GENDER PLURALISM)، روبرو هستیم به‌طوری‌که نمی‌توان گونه‌ای از روابط جنسیِ دگر جنس‌گرایانه یا هم‌جنس‌گرایانه را گونه‌ی غالب بر جامعه دانست.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

فهرست منابع و مآخذ

ـ آزاد، حسن: پشت پرده‌های حرم‌سرا، چاپ هشتم، انتشارات انزلی، ارومیه، ۱۳۷۷.

ـ آصف، محمد هاشم: رستم التواریخ، تصحیح محمد مشیری، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۹۲.

ـ ابطحی، مصطفی. «رسمیت یافتن تشیع در ایران چالش‌ها و دستاوردها»، در مقصودعلی صادقی، مجموعه

ـ مقالات همایش صفویه در گستره‌ی تاریخ ایران‌زمین، چاپ اول، انتشارات ستوده، تبریز، ۱۳۸۴.

ابن سنجر، هندو شاه: تجارب السلف در تاریخ خلفا و وزرای ایشان، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۸۷.

ـ اعزازی، شهلا: فمینیسم و دیدگاه‌ها، چاپ اول، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۵.

ـ اکبرزاده جهرمی، سید جمال‌الدین: «ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم»، نشریه مطالعات فرهنگ- ارتباطات، شماره ۱۶، سال ۱۲، تهران، ۱۳۹۰.

ـ الئاریوس، آدام. سفرنامه الئاریوس، ترجمه احمد بهپور، چاپ اول، سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، تهران، ۱۳۶۳.

ـ حسینی‌زاده، محمدعلی: «نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی»، نشریه علوم سیاسی، شماره ۲۸، سال هفتم، تهران، ۱۳۸۳.

ـ دهقانی، رضا. «واگرایی در ساختار روابط ایران و عثمانی در دوره صفویه»، درمقصودعلی صادقی، مجموعه مقالات همایش صفویه در گستره‌ی تاریخ ایران‌زمین، چاپ اول، انتشارات ستوده، تبریز، ۱۳۸۴.

ـ راوندی، مرتضی: تاریخ اجتماعی‌ایران، جلد هفتم، چاپ سوم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۹.

ـ رضا قلی‌میرزا: سفرنامه‌ی رضا قلی میرزا نوه فتحعلی شاه قاجار، به کوشش اصغر فرمانفرمایی قاجار، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۶. .

ـ سعیدی سیرجانی. وقایع اتفاقیه: مجموعه گزارش‌های خفیه نویسان انگلیس در ولایات جنوبی ایران از سال ۱۲۹۱ تا ۱۳۲۲ ه. ق، نشر نو، تهران، ۱۳۶۱.

ـ سلطانی، علی‌اصغر: «تحلیل گفتمان به‌مثابه نظریه و روش»، نشریه علوم سیاسی، شماره ۲۸، سال هفتم، تهران، ۱۳۸۳.

ـ سلطانی، علی‌اصغر: «نظریه گفتمان»، نشریه علوم سیاسی، تهران، ۱۳۸۷.

ـ شاردن، ژان: سفرنامه شاردن، جلد ۸ و ۹، ترجمه اقبال یغمایی، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۸۲.

__ Diba,Layla. Royal Persian Painting,I. B. Tauris Publisher,1998.

__ Ettinghausen, Richard. Stylistic Tendencies at the time Shah Abbas,studies on Isfahan part ii,in Iranian Studies,1994.

__ Japaridze,Eka. Qajar Portraits,The shalva Amiranashvili State Art Museum of Georgia,2004.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]

__ R. Canby,Sheila. The Rebellious Reformer: The drawing and painting of Riza-yi Abbsi of Isfahan,Azimuth Editions,2001.
__ Welch,Anthony. Painting and Patronage under Shah AbbasI,studies in Isfahan,partii. Iranian Studies. Voll vii. 2010.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-08]