

فصلنامه تحقیقات جدید در علوم انسانی

Human Sciences Research Journal

دوره جدید، شماره ۲۸، تابستان ۱۳۹۹، صص ۴۴۹-۴۷۱

New Period, No 28, 2020, P 449-471

شماره شاپا (۲۴۷۶-۷۰۱۸) ISSN (2476-7018)

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 فراهم‌کننده‌ی 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 وسیله‌ی آنها رفتار سوژه قاعده‌مند می‌شوند. جایگاه مهم جنسیت 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



مقدمه

عصر قاجار را باید در زمره درخشان‌ترین اعصار تاریخی قابل مطالعه ایران به حساب 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 به تبع آن هنر نیز دگرگون می‌گردد. 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 دوره قاجار به سطح بی‌سابقه‌ای دست‌یافت. سلسله قاجار در سال‌های نخستین سده نوزدهم نه تنها پیوندهای اقتصادی و سیاسی را با اروپا از سر گرفت، بلکه این پیوندها را، به دلیل رانده شدن سریع در حوزه توسعه جهانی اروپا، گسترش داد. آشنایی با اصلاحات نظامی و آموزشی از نوع غربی در ابتدای سده نوزدهم دروازه‌های ایران را به روی انواع نوآوری‌های فرهنگی گشود. نقاش‌خانه‌های همایونی، جانشین کتابخانه‌های 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، ۱۳۸۱: ۸۹). «به دلیل برخورد ایران با فرهنگ و تمدن غرب، به کارگیری 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. باین‌حال، قسمت اعظم سبک آن‌ها بومی و سنتی شمرده می‌شد. ضرورتاً، سبک نقاشی کتب خطی اواخر دوران صفوی، با مقیاس وسیع‌تر به دوره 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 دوره 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



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 می‌پوشاند 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 سفر 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 فرنگی‌سازی، 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 سنتی آرمانی نمودن واقعیت را از طریق نوعی چکیده‌نگاری حفظ کرد. مشخصات صوری عام در این مکتب عبارتند از: ساختار متقارن بر اساس خطوط عمودی، افقی و منحنی، تلفیق نقش‌ماهی‌های تزئینی و تصویری، رنگ‌گزینی 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.»



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

- مضمون حماسی - سیاسی

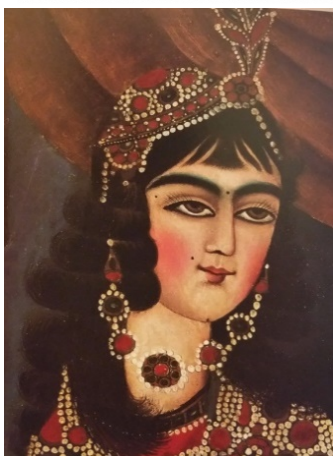
- مضمون احساسی و شهوانی

- 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

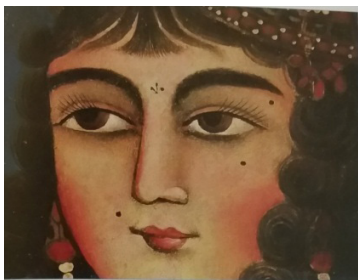
صحبت از فیگور زن در تک‌نگاره‌ها و نقاشی‌های چندلت اوایل دوره‌ی قاجار بدون در نظر گرفتن نمادگرایی مستتر در آن کاری دشوار به نظر می‌رسد. کوشش هنرمند ایرانی که از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده است در این آثار نیز نمود یافته‌اند پیننده در این آثار با حضور کانونی و متمرکز زنانی روبه روست که به‌طور 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 تعین‌ناپذیر" 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 فوق‌طبیعی و جهان‌شمول باشد. پرتله‌های 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 سیل و ریش و گاهی ابروان به‌هم‌پیوسته‌ی زنان میسر می‌شود در برخی موارد حتی این هم کارساز نبوده سعی 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 کماتی، بینی باریک و دهان کوچک که در نقاشی‌های زنان به‌خوبی نمودار شده‌اند همراهند. البته به این وجوه باید مختصری سیل 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).



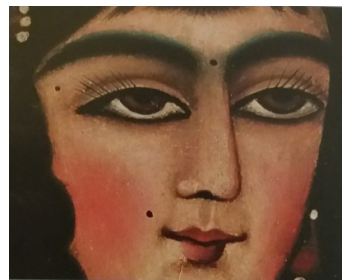
شکل هنرمند نامعلوم، بخشی از تابلوی رامشگر، رنگ روغن روی بوم، ۸۷×۱۴۵ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق. (مأخذ: علی محمدی، ۱۳۹۲: ۱۶۳)



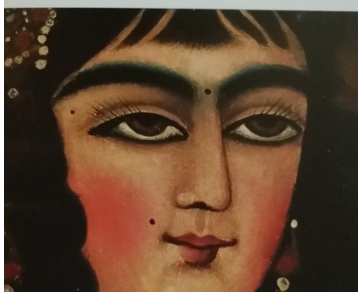
شکل هنرمند نامعلوم، بخشی از تابلوی رامشگر، رنگ روغن روی بوم، ۸۷×۱۴۳ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق. (مأخذ: علی محمدی، ۱۳۹۲: ۱۷۹)



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



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





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



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

نقاش قاجار خیال ورز است و ذهنیت بر جهان‌ش مستولی گشته و این روحیه‌ی خیال‌ورزانه 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 زیبایی‌شناسانه‌ی 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 شکل گرفته بود، از آنجا که همه‌ی خصایص درون‌گفتمانی هستند هر آنچه که در نقاشی به منصفی ظهور رسیده از هیچ نیروی غیرگفتمانی تبعیت نکرده و ریشه و شکل‌گیری این گفتمان در حول معیارهای زیبایی‌شناسانه در زندگی روزمره نهفته است. به‌طور کلی 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 زیبایی‌زنان 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 قلمدان‌نگاری‌ها نیز از جلوه‌های هنری



این دوران است. این گونه 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 رقع‌های 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 فرنگی‌سازی به موازات مکتب اصفهان رشد کرد که حاوی برداشت‌های ناقصی از پرسپکتیو و برجسته‌نمایی و عناصر منظره‌نگاری 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 فرنگی‌سازی 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 مواجهه 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 تعریف شده بود، این نگارگری‌ها که مبتنی بر متون نوشتاری بودند مخاطب را با تحریک، حالات مختلف، ترکیب‌بندی‌های پیچیده و رنگ‌های متنوع روبه‌رو می‌ساخت، فضاهایی دراماتیک که با افزودن یک قهرمان و ضدقهرمان تقویت شده 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 تعیین شده وفادار است. مخاطب این آثار انتخاب‌گر است تا با هر کدام 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 فیکورهای 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



چون جنسیت صورت نگرفته بود. حتی آن چنان که در تصویر شماره 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 این گونه 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 تغییر یافته و با موضوعات قابل لمسی روبه‌روست، او با بازنمایی از زنان و مردانی روبه‌روست 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 سیل 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 به‌طور جدی با مسئله‌ی جنسیت در تصاویر روبه‌رو می‌شود هرچند که می‌توان ادعان داشت که این مسئله در این دوران به شکلی مستتر نمایان شده است. اگرچه مخاطبی که آگاه به



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 است 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. سؤالانی 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 آیکونیک قرار می‌دهد که ابژه‌ی میل زن را قرار داده و نه سوژه‌ی میل و رز 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 زانی 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



اگر آری می‌توان گفت دامنه عشق‌ورزی در این دوران دامنه وسیع‌تری از دامنه امروزمین 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 این دست 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 به کل از تاریخ سنت تصویری ایران حذف شدند.

شکل منسوب به محمدصادق، عشاق در بغل هم، رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۹. ۸×۰.۹۶ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق (مأخذ: diba,1998:156)





شکل هنرمند نامعلوم، خواهرها، رنگ و روغن روی بوم، ۷۲×۱۱۷ 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. این گونه تصاویر حامل نگاه‌های مستقیم و مطالبه‌گر نبوده و دارای تماس خیالی میان افراد در دنیای درون و خارج تصویر نیستند و در عوض تنها در بردارنده‌ی 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 به وسیله‌ی 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، این گونه تصاویر با یک متن نوشته شده همراه است، یا اغلب به وسیله‌ی 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 ابره‌های 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



همگی با نگاه رو به بیرون تصویر شدند. تصویر ندیمه در بالای تصویر دلالت بر ایده آل 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 مثلی از امیال داریم. چه امیال اروتیک را این مثلث منتشر و تولید می‌کند؟»

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



می‌توانیم مبنا را بر این بگذاریم 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 دگر جنس خواهی نقاش را انعکاس نمی‌دهد. حتی برای مخاطب هم الهام‌بخش دگر 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



خودش را به مثابه ابژه میل فیگور زن یا مرد هویت یابی کند. این نوع از هویت یابی نقاب دار ممکن است که الزامی یا غالب نبوده باشد.

نگاه مستقیم، مانند آدرس مستقیم در متن یک دعوت است اما همه دعوت ها شبیه به هم نیستند. هم می تواند به سادگی بیننده را دعوت کند تا اجرای نقاش را تحسین کند، هم می تواند یک دعوت باشد برای مخاطب تا به احترام موضوع بایستد همان طور که بازنمایی قدرت در پیکرهای سلطنتی همین کار را انجام می دهد (دیبا ۱۹۹۸)؛ اما همین طور می تواند دعوت کند از مخاطب تا در لذت بصری متن شریک شود تا به طور فعالانه ای در تولید و چرخش میل درون و بیرون متن بصری درگیر شود. در این تصاویر اغلب زاویه ی دید سه رخ بوده که مشارکت نسبی میان سوژه و مخاطب ایجاد می کند. همچنین پرسوناژهای اصلی از برجستگی بالایی برخوردارند.

شکل محتملا محمدصادق، دو دلداده با مینای شراب، رنگ و روغن روی بوم،

۷۸×۶۱ سانتیمتر، تهران، اوایل قرن سیزدهم ه. ق.

(مأخذ: مجموعه ای از نقاشی های ایرانی در سده های دوازدهم و سیزدهم، ۱۷:۱۳۵)



به این سؤال بازمی گردیم که آیا در این تصاویر ما به عنوان نظاره گر با دو جنس زن و مرد روبرو هستیم؟ آیا مردان جوان این تصاویر دارای جنسیت مرد نیز می باشند؟ همان طور که پیش از این اشاره کردیم اگر جنسیت را بر ساخته ای اجتماعی بدانیم آیا می توان این ادعا که مردان این تصاویر جنسیتی مردانه ندارند را پذیرفت؟ همان طور که پیش از این در فصل سه از گروهی به نام امردان نام برده شد می توان با خوانشی که برخاسته و نشأت گرفته از دیدگاهی مدرن است مدعی بود که در تعدادی از تصاویر ما با ابژه های میلی روبرو هستیم که از لحاظ بیولوژیک مرد هستند اما به اعتقاد نگارنده نمی توان برای آنان قائل به جنسیت مردانه بود.

مراودات ایران و اروپا در خلال قرن نوزدهم شدت یافت. مردان اروپایی که به ایران مسافرت می کردند و خاطرات خود را منتشر می ساختند و همچنین مردان ایرانی که به اروپا سفر می نمودند. کم کم نسخه های



سفرنامه‌های آنان به‌طور وسیعی پخش شد. در این زمان بود که مردان ایرانی خود را از نگاه "دیگری" نگر بستند و آگاهی یافتند که اروپاییان عشق مردان بزرگسال به مردان جوان را فساد می‌شمارند؛ و همواره از جوانان بی‌ریش پانزده یا شانزده ساله‌ای 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. محتملاً 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 همواروتیک 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 جنس‌خواهی خوانش کند درحالی‌که بیننده‌ی مرد ایرانی می‌توانست همچنان مرد جوان زیبا را به‌عنوان شاهده‌ی از کمال خداوندی در نظر بگیرد. نگاه خیره به‌ویژه معطوف به این نوع از نقاب است.



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



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

یکی از نشانه‌های مدرنیته در ایران بنابراین دگرذیسی هم‌جنس‌خواهی به دیگر جنس‌خواهی پنهان شده بود. در قرن بعدی گفتمان مدرنیستی دگر جنس‌خواهی 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. از آنجایی که اروپاییان ایران را با کنش‌های هم‌جنس‌گرایی و هموسوشیال می‌شناختند همزمان مدرنیته ایرانی با انکار این موقعیت خودش را از برهم‌کنش جنسیت سکسوالیته و میهن‌گرایی با تأثیرات متناقض هویت‌یابی کرد.

این نقاب روی خود هم‌جنس‌گرایی به ذاته نتوانست تأثیر به‌سزایی 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 عاشق‌مرد 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).



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، ۱۳۵۱:۴۷)



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

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 اژه‌های فتش‌ستیک 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 عیسی 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 مدالیت‌ی 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



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 ایرانی 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، ۷۴×۶ سانتیمتر، تهران، قرن سیزدهم ه. ق (مأخذ: مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایرانی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ۱۳۵۱: ۴۸)





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



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



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

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 غیرقابل دسترس 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 تک‌فریم (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



شماره ۴۶ جایی که زلیخا از زنان بدگوی شهر دعوت می کند تا شاهد زیبایی یوسف باشند تا شاید به خاطر عشقش به یوسف با او همدردی کنند. به طور متضاد نسخه های خطی تذهیب کاری شده به طور مکرر ایزودهای دیگری از این داستان را نمایش می دادند مثل یوسف از دست روباه نجات پیدا می کند یا توسط عزیز مصر خریداری می شود یا پیش روی زلیخا پرواز می کند. در زنان شهر یوسف جوان زیبا تنها فیگور مرد داستان است ابژه میل گروهی از زنان، به وسیله میل شدیدی که زیبایی فرشته وار یوسف تولید کرد. زمانی که زلیخا به طور زیرکانه ای پیشنهاد داده بود یوسف وارد حال شود زنان داستان خودشان را به جای میوه می برند. در تصویرسازی های قرن نوزدهم در این ایزود، نگاه یوسف و گاهی اوقات زلیخا و برخی از زنان دیگر مستقیماً به سمت بیننده است. بیننده (مرد) که دعوت می شود داخل صحنه میل دسته جمعی زنان ممکن است دلالت کند به چیزی که زنان آن را می خواهد - یوسف - زنان در شهر به طور مشخصی ایزود مناسبی است برای این داستان مشهور برای بازنمایی های نقاب دار. صحنه قابل نمایش عشق به ناهم جنس که در آن غلبه شهوت زنان برای یک مرد از بیننده مرد دعوت می کند که به مرد جوان زیبا میل بورزد.

جمع بندی و نتیجه گیری

هنرمند ایرانی به جای کنار گذاری و طرد از ترفند تبدیل و تغییر استفاده نمود، در ابتدا حذف زوج های مرد- مرد و یا زن- زن اتفاق افتاد که خود منجر به افزایش تعداد نقاشی های زوج های عاشق پیشه گشت. با نگاه به این آثار با ابژه ی میلی سیال روبرو می شویم، چرخشی مدام بین زن و مرد. اینکه در این آثار زن به مثابه متعلق میل نگریسته می شود یا مرد جای بحث را باز می گذارد. در واقع مخاطب این آثار می توانست نه تنها هر دوی آنان را ابژه ی میل قرار دهد بلکه پا را فراتر نهاده و خود را به جای هر کدام از این فیگورها هویت یابی کند و این گونه معنای این آثار همواره به تأخیر می افتد. همان گونه که زاویه ی نگاه پرسوناژها در این تصاویر نیز مؤید این مطلب است. نگاه هایی که نه تنها بین دو سوژه ی 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 می خواهد که با تخیل خود وارد صحنه ی روایت شود. این نگرانی از خوانش اروپاییان از امیال ایرانیان تا جایی ادامه داشت که کم کم فیگورهای زنان به طور چشمگیری افزایش یافت. در این تصاویر نقاش تمام تلاش خود را به کار می گرفت تا وجه اروتیک این آثار را با عریان نمودن سینه ی زنان افزایش داده و به گونه ای به مخاطب غربی نشان دهد که ابژه ی میل برای او در این حوزه تعریف شده و خوانش آنان از هم جنس گرایی ایرانیان را به طور کامل رد کند. این مدعا با توجه به سفرنامه ها و متون به دست آمده از این دوران قابل تأمل است. همان گونه که سفرنامه نویسان از تکرر روابط جنسی ایرانیان بسیار صحبت کردند و آن را بسیار نفرت آمیز، منزجرکننده و شرم آور می دانستند. یا آن چنان که رستم الحکما در مورد زیبایی مردان می نویسد و یا رضا قلی میرزا در سفرنامه ی خود زنان و پسران اروپایی را به مثابه ابژه ی میل نگریسته و بین آن ها تمایزی قائل نیست.



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. این که فرهنگ ایرانی چگونه توانست چنین تغییرات انقلابی را در گفتمان جنسیتی‌اش پذیرا شود و این که تأثیر عوامل درونی و رابطه‌ی آن با عوامل بیرونی چگونه بوده همچنان سؤال برانگیز است. با هنجارمند شدن روابط دگرجنس خواهانه 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 جنس خواهانه‌ی روابط زناشویی کم‌رنگ بود. چند زنی و هم‌جنس‌گرایی عشق رمانتیک را کم‌رنگ کرد؛ اما با مطرود شدن 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، از آنجا که همه‌ی خصایص درون گفتمانی هستند هر آنچه که در نقاشی به‌منصه‌ی ظهور رسیده از هیچ نیروی غیر گفتمانی تبعیت نکرده و ریشه و شکل‌گیری این گفتمان در حول معیارهای زیبایی‌شناسانه در زندگی روزمره نهفته است. به‌طور کلی 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 سیل ندارد و محتملاً یک نوحه است. حال اگر جنسیت را بر ساخته‌ای اجتماعی بدانیم می‌توان این ادعا که مردان 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



خوانش کند درحالی که 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 زنان سینه برهنه یک راه دیگری شد تا تأکید کنند که این‌گونه رقصان 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 جنسی دگر جنس‌گرایانه یا هم‌جنس‌گرایانه را گونه‌ی غالب بر جامعه دانست.



فهرست منابع و مآخذ

- آزاد، حسن: پشت پرده‌های حرم سرا، چاپ هشتم، انتشارات انزلی، ارومیه، ۱۳۷۷.
- آصف، محمد هاشم: رستم التواریخ، تصحیح محمد مشیری، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۹۲.
- ابطحی، مصطفی. «رسمیت یافتن تشیع در ایران چالش‌ها و دستاوردها»، در مقصودعلی صادقی، مجموعه مقالات همایش صفویه در گستره‌ی تاریخ ایران زمین، 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.
- اعزازی، شهلا: فمینیسم و دیدگاه‌ها، چاپ اول، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۵.
- اکبرزاده جهرمی، سید جمال‌الدین: «ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم»، نشریه مطالعات فرهنگ- ارتباطات، شماره ۱۶، سال ۱۲، تهران، ۱۳۹۰.
- الثاریوس، آدام. سفرنامه الثاریوس، ترجمه احمد بهپور، چاپ اول، سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، تهران، ۱۳۶۳.
- حسینی‌زاده، محمدعلی: «نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی»، نشریه علوم سیاسی، شماره ۲۸، سال هفتم، تهران، ۱۳۸۳.
- دهقانی، رضا. «واگرایی در ساختار روابط ایران و عثمانی در دوره صفویه»، در مقصودعلی صادقی، مجموعه مقالات همایش صفویه در گستره‌ی تاریخ ایران زمین، چاپ اول، انتشارات ستوده، تبریز، ۱۳۸۴.
- راوندی، مرتضی: تاریخ اجتماعی ایران، جلد هفتم، چاپ سوم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۹.
- رضا قلی میرزا: سفرنامه‌ی رضا قلی میرزا نوه فتحعلی شاه قاجار، به کوشش اصغر فرمانفرمایی قاجار، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۶.
- سعیدی سیرجانی. وقایع اتفاقیه: مجموعه گزارش‌های خفیه نویسان انگلیس در ولایات جنوبی ایران از سال ۱۲۹۱ تا ۱۳۲۲ ه. ق، نشر نو، تهران، ۱۳۶۱.
- سلطانی، علی اصغر: «تحلیل گفتمان به‌مثابه نظریه و روش»، نشریه علوم سیاسی، شماره ۲۸، سال هفتم، تهران، ۱۳۸۳.
- سلطانی، علی اصغر: «نظریه گفتمان»، نشریه علوم سیاسی، تهران، ۱۳۸۷.
- 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.



- ___ 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 Abbas I, studies in Isfahan, partii. Iranian Studies. Voll vii. 2010.