نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/mth.11.21.1
دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱۰
پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال یازدهم، شماره بیست و یکم، بهار و تابستان ۱۴۰۰ / ۱۴-۱

بازنمایی جنسیت در نقاشی و عکاسی عهد ناصری بر اساس نظریه جان سارکوفسکی*

حسن خوبدل** افسانه ناظری***

چکیده

هنر تصویری دوره ناصری، آمیزه‌ای از سنت نقاشی مکتب اول قاجار و رویارویی با دستاوردهای مدرن غربی؛ از جمله رسانه جدید عکاسی است. در واقع، بنیان مفهومی هنر تصویری این دوران را می‌توان محصول برهم‌کنش نیروهای مختلفی دانست که مسئله بازنمایی و همچنین بازنمایی جنسیت را تحت تأثیر قرار می‌دهند. هر چند در نقاشی عهد ناصری بازنمایی پیکر آدمی و مفاهیم جنسیتی آن همچنان موضوع و دغدغه اساسی است، لیکن این بازنمایی‌ها تفاوت‌هایی بنیادین با دوره‌های قبل از خود پیدا می‌کنند. پرسش اصلی این پژوهش، کیفیت بازنمایی جنسیت در نقاشی و عکاسی دوره ناصری و تفاوت‌های ماهیتی این دو نظام بازنمایی در ارائه تصویر جنسیت از این دوره است. برای پاسخ به این پرسش، از روش توصیفی ـ تحلیلی و همچنین تطبیق تاریخی استفاده شده و برای صورت‌بندی و تحلیل قابلیت‌ها و امکانات ویژه تصویر عکاسی در راستای بازنمایی متفاوت‌ترِ جنسیت نسبت به نقاشی، به نظریه هستی‌شناسی جان سارکوفسکی تکیه شده است. جامعه آماری مورد مطالعه، پیکرنگاری‌های درباری عهد فتحعلی‌شاه و مجموعه‌ای از نقاشی‌ها و عکس‌های دوره ناصرالدین‌شاه است که نمونه‌وار بوده و به شکل بارزی به بازنمایی جنسیت پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که عکاسی، نظامی متفاوت در بازنمایی جنسیت دوره ناصری پی می‌ریزد که تا پیش از آن در نقاشی ایرانی سابقه‌ای ندارد. دوربین عکاسی به واسطه مختصاتی همچون؛ درگیر بودن با "خود شیء"، "جزئیات"، "زمان"، "قاب" و "نقطه دید"، تصویری از جنسیت ارائه کرده که در تقابل با کلیشه‌های بازنمایی جنسیت در نقاشی، به جای آرمان‌گرایی بر گفتمانی واقع‌گرا استوار بود.

کلیدواژه‌ها: عکاسی، نقاشی قاجار، بازنمایی جنسیت، عهد ناصری، جان سارکوفسکی

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری حسن خوبدل با عنوان «مطالعه تحولات بازنمایی جنسیت در عکاسی و نقاشی ایران دوره قاجار» به راهنمایی دکتر افسانه ناظری و دکتر رضا شیخ و مشاوره دکتر ابراهیم موسی‌پور بشلی در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. h_khoobdel@yahoo.com
*** دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). a.nazeri@aui.ac.ir

مقدمه

عهد ناصری، دوره سرنوشت‌ساز تاریخ هنر ایران است؛ از یک‌سو، نقاشی ایرانی در وضعیت برخورد جدی با زیباشناسی نقاشی غربی قرار گرفته و به تدریج خود را مهیای کندن از پیشینه سنتی خود می‌کند و از سوی دیگر، حضور پررنگ رسانه‌ای جدید به نام عکاسی که قرار است به شکلی جدی تصور تاریخی ایرانیان درباره تصویر را متحول کند. به همین دلیل، هنر تصویری این دوره را می‌توان بیش از هر زمان دیگری درگیر تردید در مسئله بازنمایی دانست؛ و مهم‌ترین این تردیدها در باب گسست از سنت‌هایی بود که قرن‌ها پارادایم اصلی بازنمایی جهان در نقاشی و هنرهای تصویری ایرانی بودند. نوع و سرعت این گسست را می‌توان به‌خوبی تنها طی چند دهه مشاهده کرد؛ یعنی از نگاره‌های هزار و یک شب در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه تا پرتره‌هایی که ابوتراب غفاری با نهایت دقت از روی عکس‌ها کپی‌برداری کرده است.

در این میان، تحول مهمی نیز در نحوه بازنمایی جهان و ابژه‌های آن در هنر صورت گرفت که بخش مهمی از آن حول محور جنسیت می‌گشت. یکی از مجراهای اساسی تغییر در فرهنگ تصویری این دوره و مسئله بازنمایی جنسیت، ورود عکاسی و رسوخ نظام بازنمایی عکاسانه در ساختار تصویرگری‌ها بود. عکاسی و نظام بازنمایی واقع‌گرایانه حاکم بر آن برای اولین بار به صورت جدی، تصویر آرمانی تاریخی ایرانیان از بازنمایی را در هم شکست؛ نظامی که در آن همه چیز آنچنان آرمانی تصویر می‌شد که موجودیتی فرا مادی و دور از دسترس پیدا می‌کرد. شاید بارزترین نمونه‌های این بازنمایی در نقاشی قاجار را بتوان در پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه قاجار دید. انبوهی از نقاشی‌هایی که طی ۳۷ سال حکومت این پادشاه کشیده شد، از الگوی واحدی بهره می‌بردند. حال دوربین عکاسی آمده بود تا میدان هنری ایران را در هم بریزد و از قضا شیفتگی به این رسانه جدید دقیقاً از دربار ناصری شروع شد. از این‌رو، می‌توان گفت یکی از مسائل مهم در این گفتمان فرهنگی نوین، تحول در بازنمایی جنسیت و البته تأثیر عکاسی بر آن است. این پژوهش بر آن است تا با روشی توصیفی ـ تحلیلی، به مطالعه تطبیقی نحوه بازنمایی جنسیت در نقاشی و رسانه نوین عکاسی در عهد ناصری بپردازد. در این راستا، از نظریه جان سارکوفسکی به‌عنوان مبانی و ماهیت بازنمایی عکاسانه استفاده می‌شود.

پیشینه پژوهش

هر چند در ارتباط با مفهوم جنسیت در هنر قاجار پژوهش‌های چندی صورت گرفته‌اند، جای خالی تحلیل نظام‌مندی در ارتباط با نقش عکاسی در بازنمایی نوینی از جنسیت در این دوره احساس می‌شود. در باب تحولات کلی بازنمایی در عهد ناصری نیز تحقیقاتی انجام شده که اکثر آنها بر این باور هستند که با شروع سلطنت ناصرالدین‌شاه، دیگر اقبال چندانی به هنر دربار فتحعلی‌شاه نمی‌شد و اصولاً بازنمایی‌های تصویری متفاوت از پیش شده بود. آنها دلایل متعددی را برای افول پیکرنگاری‌های عهد فتحعلی‌شاه برشمرده‌اند؛ یکی از مهم‌ترین دلایل به زعم این پژوهشگران، ایرانِ ویران پس از فتحعلی‌شاه بود که باعث می‌شد دیدگاه‌ها نسبت به نحوه سیاست او و از جمله هنر دربار او تغییر کند (دیبا، ۱۳۷۸؛ افشار مهاجر، ۱۳۹۱؛ معین‌الدینی، ۱۳۹۴) و دیگری، قرارگیری ایران در مسیر جدیدی بود که ریشه در جریان جهانی شدن مدرنیته در قرن نوزدهم داشت (گرابار، ۱۳۸۹).

افسانه نجم‌آبادی، از مهم‌ترین پژوهشگران حوزه بازنمایی تصویری جنسیت در عهد قاجار است. او در یکی از مهم‌ترین پژوهش‌های خود (2005) که در قالب کتاب چاپ شده و دو فصل از آن با عنوان "زنان سبیلو و مردان بدون ریش، نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی" به فارسی برگردانده شده (۱۳۹۶) و بعدها سرچشمه بسیاری از مطالعات در این زمینه شده، بر مسئله دشواری تشخیص جنسیت زنانه و مردانه در نقاشی ایرانی و نوع ویژه بازنماییِ جنسیت در نگاره‌های ایرانی متمرکز شده است و پاسخ این مسئله را در هم‌جنس‌خواهی مردان ایرانی در طول تاریخ می‌داند. به زعم وی، به همین دلیل است که زنان در نقاشی‌ها به شکل شاهدان نوجوانی که هنوز مو بر صورت آنها نروییده بازنمایی شده‌اند. او این تحول فرهنگی بزرگ را با بررسی تغییرات در بازنمایی‌های نقاشی دوره قاجار و به‌ویژه تحول در بازنمایی‌های مختلف داستان معروف شیخ صنعان پیگیری می‌کند.[1] نجم‌آبادی(2007) در مقاله "تحولات جنسیتی: زیبایی، عشق و سکسوالیته در ایران دوره قاجار"، در پاسخ به علت عدم امکان تمایز در بازنمایی جنسیت در نقاشی‌های ایرانی دوره قاجار، فرضیه دیگری را پیش کشیده است. به نظر او علت این امر، عدم وجود تمایز میان زیبایی زنانه و مردانه در فرهنگ ایرانی بوده است. وی در این مقاله، به دنبال یافتن دلایل تحول در بازنمایی زیبایی است. نتایج پژوهش او دلیل اصلی این رخداد را ارتباط و برخورد با مکاتب نقاشی اروپایی و به تبع آن، گرایش به سمت ناتورالیسم و رئالیسم در بازنمایی زیبایی می‌دانند.

استیسی شایویلر (2017) از پژوهشگران معاصر حوزه جنسیت، در پژوهش اخیر خود با نام "آستانه‌های جنسیت و سکسوالیته در عکاسی قرن نوزدهم ایران"، به بازنمایی

جنسیت در عکس‌های دوره قاجار پرداخته و به دنبال روشن ساختن نقش و کارکرد عکاسی در بازنمایی جنسیت زنانه و مردانه از وجوه مختلف است. به زعم این نویسنده، بسیاری از گفتمان‌های جنسیتی از پیش موجود در نقاشی‌ها، همچون بازنمایی "شاهد" را می‌توان در عکس‌های دوره قاجار نیز رهگیری کرد. در عین حال، او حضور زنان در عکس‌های دوره قاجار را بسیار بیشتر از انواع تصویرگری‌های پیشین یافته و فضای جنسیتی عکس‌ها را به‌نوعی دموکراتیک‌تر می‌بیند.

در ارتباط با نقش دوربین عکاسی در گفتمان هنر قاجار نیز می‌توان به مقاله "از کارگاه و بازار به دانشگاه: آموزش و تولید هنر در ایران دوره قاجار" نوشته لیلا دیبا و مریم اختیار (1998) اشاره کرد که در آن نتیجه می‌گیرند دوربین عکاسی در گذار نقاشی قاجار به سوی رئالیسم، تأثیر بسیار مهمی داشته است. این پژوهش، چگونگی تأثیرپذیری هنرمندان نقاش از عکس‌ها در راستای بیان ناتورالیستی را شرح می‌دهد. یافته‌های آنها نشان می‌دهند که تصاویر افراد در نقاشی‌ها، تحت تأثیر عکاسی به سوی بازنمایی رئالیستی پیش رفته‌اند. البته پژوهشگران دیگری نیز بر نقش رسانه عکاسی در تحول بازنمایی‌های نقاشانه دوره ناصری صحه گذاشته‌اند، از جمله؛ فلور و دیگران (۱۳۸۱) و همچنین آزاده باقری (۱۳۹۹) که در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی علل تغییر رویه در پیکرنگاری قاجار بر اساس آرای میخائیل باختین»، به دنبال پاسخ به دلایل تغییرات زیباشناختی در بازنمایی چهره مردان و زنان در دوره قاجار نسبت به دوره‌های قبل از آن است و در این راستا، از آرای باختین استفاده کرده است. این مطالعه که بر پژوهش افسانه نجم‌آبادی استوار است، دلیل این تغییر را تحول شرایط فرهنگی اجتماعی دوره قاجار در اثر برخورد با غرب می‌داند. در زمینه تأثیر عکاسی بر بازنمایی نقاشانه نیز بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده تا کنون بر تأثیراتی که به هنگام روبرداری از عکس‌ها به‌عنوان مدلی برای نقاشی رخ داده ـ از جمله تأثیر بر موضوعات نقاشی‌ها، ترکیب‌بندی آنها و رفتن به سمت واقعیت‌گرایی ـ و میزان شباهت نقاشی‌ها با عکس‌هایی خاص پرداخته‌اند؛ برای مثال، "هنر و عکاسی" از آرون شارف (1968)، "نقاش و عکس" از ون درن کوک (1972) و "نقاشان بزرگ و عکاسی" از محسن مراثی (۱۳۷۹) که در باب استفاده نقاشان ایرانی از عکس به‌عنوان مدلی برای کار آنها است. پژوهش‌هایی چون؛ "بازنمایی زنان در عکس‌های اواخر قرن ۱۹ میلادی" از خدیجه محمدی وامقی (۱۳۸۶) و "راز نگار، پژوهشی در تصویر زنان در سده سیزدهم" از مریم لاری (۱۳۹۲) نیز که حاصل رساله‌های دانشگاهی هستند، به انواع بازنمایی‌های زنان در رسانه‌های مختلف دوره قاجار پرداخته و تلاش می‌کنند تا رابطه‌ای میان تصویر زن و تحولات اجتماعی سده سیزدهم ایران برقرار سازند. نکته متمایز دیگر پژوهش پیشِ رو، استفاده از چارچوب هستی‌شناسی تصویر عکاسانه سارکوفسکی در راستای تبیین قابلیت‌های ویژه رسانه عکاسی در بازنمایی جنسیت است.

روش پژوهش

منظور از بازنمایی جنسیت در این پژوهش، صرف تصویر کردن زن یا مرد به‌عنوان ابژه‌های واجد جنسیت نیست، بلکه مراد از بازنمایی، به تعبیر استوارت هال، بخش اصلی از فرآیندی است که «به واسطه آن، معنا تولید و میان اعضای یک فرهنگ مبادله می‌شود» (هال، ۱۳۹۶: ۳۱). به‌عبارت بهتر، مراد از بازنمایی در اینجا این است که چگونه مفهوم جنسیت در عهد ناصری تحت تأثیر مؤلفه‌های تأثیرگذاری همچون عکاسی، فرآیند معناسازی تازه‌ای را آغاز می‌کند و اینکه چگونه این معنا در بطن فرهنگ عمومی جامعه، متکثر و معنی‌دار می‌شود. به زبان دیگر، بازنمایی در اینجا، فرآیند ساخت نوعی نظام اشتراک باورهای جدید در ارتباط با جنسیت است. هدف این پژوهش، تبیین نحوه بازنمایی جنسیت در نقاشی و عکاسی عصر قاجار و به‌ویژه تبیین نقش عکاسی در ارائه تصویری جدید از جنسیت است. از آنجایی که عهد ناصری بزنگاه تحولات در سنت تصویری ایران بوده و همچنین رواج عکاسی در ایران در این عهد اتفاق می‌افتد، قلمرو زمانی این پژوهش به این دوره اختصاص یافته است.

جامعه آماری پژوهش حاضر، نقاشی‌ها و عکس‌هایی هستند که علاوه بر بازنمایی آشکار جنسیت، اساساً متعلق به عهد ناصری بوده، حالتی نمونه‌وار داشته و در منابع معتبر آمده‌اند. البته به دلیل نشان دادن رخداد تفاوت ماهیتی در بازنمایی‌ها و تطبیق با عصر مورد مطالعه، از دوره پیش از عهد ناصری نیز شواهدی آورده شده و در مورد آنها بحث شده است. برای پاسخ به کیفیت تفاوت بازنمایی‌های عکاسانهٔ جنسیت، از مدل تحلیلی جان سارکوفسکی[۲]، نظریه‌پرداز شاخص عکاسی در قرن بیستم استفاده شده است. سارکوفسکی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین منتقدین و نظریه‌پردازان عکاسی، در سال 1964 نمایشگاه عکسی با عنوان "چشم عکاس"[۳] در موزه هنر مدرن نیویورک برگزار کرد و کتابی به همراه این نمایشگاه منتشر ساخت که بعدها تبدیل به یکی از مهم‌ترین متون انتقادی دنیای عکاسی شد. چارچوبی که او برای شناخت ویژگی‌های عکاسانه در این کتاب ارائه کرد، بعدها تبدیل به یکی از مهم‌ترین شاخص‌ها برای طبقه‌بندی و تحلیل عکس‌ها

شد. عموماً نظریات وی را در ارتباط با "هستی‌شناسی تصویر عکاسی" می‌شناسند. او پنج ویژگی خاص را به‌عنوان مختصات هستی‌شناختی عکاسی و تصویر حاصل از آن، چنین صورت‌بندی کرده است؛ ۱. خود شیء، ۲. جزئیات، ۳. قاب، ۴. زمان و ۵. دیدگاه (Szarkowski: 2007). این ویژگی‌ها به زعم سارکوفسکی، ذاتیِ تصویر عکاسی بوده و نوع ویژه بازنمایی عکاسانه را شکل می‌دهند. البته در اینجا باید توجه داشته باشیم که سنجه‌های مطرح‌شده از سوی سارکوفسکی، بر اساس نگاه مدرنیستی او هستند. در این پژوهش تلاش می‌شود تا تأثیرگذاری این ویژگی‌ها بر کیفیت بازنمایی جنسیت در عکس‌های منتخب، توجیه و تحلیل شده و همچنین تفاوت این گونه جدید از بازنمایی با نقاشی‌های پیشینی توضیح داده شده و علل و دلایل تفاوت‌ها تبیین شود.

بازنمایی جنسیت در نقاشی قاجار پیش از عهد ناصری

مهم‌ترین نمود هنر قاجار تا پیش از عهد ناصری را می‌توان در پیکرنگاری‌های درباری دید و همان‌طور که از نام این نوع نقاشی‌ها برمی‌آید، محوریت همگی این نقاشی‌ها بازنمایی انسان است. مهم‌ترین وجه زیباشناختی این نقاشی‌ها، حداقل تلاش نقاش برای شبیه‌سازی است؛ در عوض، الگوهای قراردادی خاصی اساس بازنمایی را شکل می‌دهند که همه آنها در راستای تلاش برای خلق انسانی نمونه‌وار و مثالی هستند.

بازنمایی‌های نقاشانه پیش از عهد ناصری غالباً قراردادی بوده و گویی «هدف نقاش، استحاله بازنمایی به تجسم جلال، وقار و زیبایی مثالی در پیکر شاه و درباریان است و نقاشان عمدتاً صورت شاه یا شاهزادگان یا رامشگران درباری را می‌سازند. اکثر پیکرها رسمی و عموماً جلوی طاقچه یا اُرسی و یا پنجره‌ای با پرده جمع‌شده تصویر شده‌اند» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۴۷). به زعم برخی پژوهشگران، ویژگی ساختاری این نقاشی‌ها «یکسان‌سازی، تقلید و تکرار و تبعیت از قوانین نقاش‌خانه سلطنتی» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۹۳) است. محققان، هدف از این نقاشی‌ها را به شیوه‌های مختلف تفسیر می‌کنند. آنچه مسلم است، بخش مهمی از آنها برای تزئین تالارها بوده؛ چرا که ساختار آنها به‌گونه‌ای بوده که طاقچه‌های درون دیوارها را پر کنند و البته بخش مهمی از کارکرد این نقاشی‌ها ـ به‌ویژه نقاشی‌های شخص فتحعلی‌شاه ـ در ارتباط با نمایش قدرت و شکوه قاجار نیز بوده است (دیبا، ۱۳۷۸). هر چند پژوهشگری چون اولگ گرابار این ادعا را رد کرده و اصل تزئین را مهم‌ترین وجه این نقاشی‌ها دانسته و کارکرد آنها را همچون آلبوم‌های خانوادگی بر روی دیوار می‌داند (گرابار، ۱۳۸۹: ۹۷). در هر صورت، بسیاری از محققان بر این امر اتفاق نظر دارند که درون‌مایه مفهومی این نقاشی‌ها، به‌ویژه طرز نمایش خصوصیات جسمانی آنها «بازتابی است از تجمل‌پرستی و خودپسندی شخص سفارش‌دهنده، که با ذوق زیباشناسی و ظرافت قلم نقاش آمیخته شده و جلوه‌ای شکوهمند به این نقاشی‌ها بخشیده است» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۴۷). در بیشتر این پیکرنگاری‌ها، «مردان غالباً با سبیل و ریش بلند، کمر باریک، نگاه خیره و زنان با چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه‌کشیده و انگشتان حنابسته ظاهر شده‌اند. اشخاص در هر سن و مقامی که باشند، رخسار پرطراوت و قامت رعنا دارند. همگی جامگان زربفت و مرواریدنشان به تن کرده و خود را با انواع جواهر و زینت‌ها آراسته‌اند» (همان). از این بابت می‌توان گفت از هر جهت، شایسته صفت درباری و اشرافی هستند.

علاوه بر این، چهره‌ها در این بازنمایی‌ها فاقد بسیاری از هیجانات عاطفی هستند. پرتره‌ها تخت و دوبعدی بوده، هیچ نشانه آشکار از جنس فرد تصویرشده ندارند. مثلاً اگر برخی نشانه‌های مردانه همچون ریش یا شمشیر بسته به کمر که راهنمای راه بردن مخاطب به مرد بودن فرد تصویرشده هستند را حذف کنیم، بقیه قراردادهای بازنمایی زیبایی، کمکی در درک جنسیت نخواهند کرد (تصاویر ۱ و ۲). بنابراین، صورت‌های آرمانی هیچ احساس یا هیجانی بروز نمی‌دهند؛ به شکل قراردادی ابروان اندکی خمیده، چشمان مورب، بینی و دهان کوچک و طرهٔ موی حلقه‌شده کنار گوش‌های زنان دیده می‌شود. در این نقاشی‌ها عموماً نگاهی به‌شدت جنسیتی نیز وجود دارد، به این صورت که عمدتاً مردان در جایگاه قدرت و سوژه، تصویر شده و زنان معمولاً ابژه‌هایی برای نگاه خیره مردان هستند؛ زنان رقصنده و آکروبات‌باز، زنان لوندی که جام در دست دارند، زنان خوب‌رویی که همه، خود را برای ناظر مرد آراسته‌اند.

در این میان، می‌توان به نمونه‌هایی نیز برخورد که تعریفی بینابینی دارند؛ مخصوصاً آن دسته از نقاشی‌هایی که تصویرگر عشاق جوان هستند. در این نقاشی‌ها گویی مرزهای جنسیتی در هم شکسته شده و "مُخنَث‌ها" و "اَمرَدها" نیز تبدیل به بخشی از تنوع نقاشی‌های این دوره شده‌اند. در این زمینه، پیشینه ادبی ایران فهم مهمی از آنها را ارائه می‌کند. به اعتبار متون تاریخی، زیبایی زن و مرد به‌طور یکسانی وصف شده است؛ صفاتی که امروزه بیشتر تداعی‌کننده زیبایی زنانه هستند، تا اوایل دوره ناصری به‌طور یکسان برای زنان و مردان به‌کار می‌رفتند (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶: ۴۳).

اساساً در فرهنگ ایران دوره قاجار که بخش مهمی از آن در ادبیات مستتر است، از صفات یکسانی برای توصیف

ویژگی‌ها و زیبایی تن مرد و زن استفاده شده است. «در نوشته‌های پیشامدرن ایرانی، مرد جوان، زیبایی مطلق بود. در واقع، اغلب این زن جوان بود که به زیبایی ایده‌آل مرد جوان نزدیک می‌شد» (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶: ۱۰۴). از نظر احسان یارشاطر، پیشینه زیبایی ایده‌آل مرد جوان، که به‌وفور در شعر فارسی دیده می‌شود، به ترکانی می‌رسد که «برای خدمت لشکری از ترکستان به ایران می‌آمدند و غالباً در دربار امرای سامانی و غزنوی و سلجوقی و دیگران پراکنده بودند و مورد نیاز عاشقانه صاحب‌دلان قرار می‌گرفتند، تا آنجا که «ترک» در زبان فارسی مرادف معشوق به شمار آمد» (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۵۳). دل‌بستگی محمود غزنوی به "ایاز"، مصداق بارز آن است و در ادبیات نیز مثنوی "گوی و چوگان"، شرح ماجرای عشق درویش و شاهزاده‌ای است. همچنین در مثنوی "دستورالعشاق" نیز محور داستان، همین ماجرا است؛ سنتی که تنها محدود به آن دوران نماند، تا جایی که برخی محققان ادب فارسی این عشق‌ورزی را در ادبیات نکوهش کرده‌اند. برای مثال، شبلی نعمانی می‌نویسد؛ «این قضیهٔ اشعار عشق و عاشقی، چهره ایران را که قشنگ‌ترین و لطیف‌ترین و حساس‌ترین اشعار روی زمین را دارد، واقعاً مخدوش ساخته است» (نعمانی، ۱۳۹۵: ۱۳۲).

به همین دلیل، مفهوم جنسیت در این دسته از نقاشی‌ها بیش از آنکه ریشه در واقعیت‌های اجتماعی داشته باشد، ریشه در سنت فرهنگی دارد که در ادبیات و فرهنگ عامه تجلی پیدا می‌کند. از همین رو، به زعم پژوهشگرانی مانند نجم‌آبادی، «تصاویر بسیاری که از زنان و مردان ایرانی قرن نوزدهم در اختیار ما قرار دارد را نمی‌توان نماینده انسان‌های واقعی آن روزگار انگاشت» (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶: ۲۵)، یا به زبان لیلا دیبا، این تصاویر "عاری از داده‌های اجتماعی" هستند (دیبا، ۱۳۷۸). اما این نقاشی‌ها هر چقدر هم از واقعیت عینی دور باشند، می‌توانند منابع مهمی برای تحلیل‌های حوزه جنسیت و سکسوالیته باشند.

عکاسی و بازنمایی جنسیت در عهد ناصری

یکی از وجوه تمایز دوره ناصری با عهد پیش از خود، این است که در این دوره می‌توان از پشت چشمیِ دوربین عکاسی، بسیاری از جوانب مکنون جهان و پدیده‌ها را دید و این امکان نوین بینایی، به معنی امکان ادراک جدید است. نگریستن از طریق دوربین با نگریستن بدون آن، تفاوت‌هایی جدی دارد. همچنین دیدن عکس، مسائل ادراکی بسیار متفاوت‌تری را نسبت به دیدن یک نقاشی پیش می‌کشد؛ چنانچه والتر بنیامین می‌گوید «عکاسی، دامنه ادراک انسان را گسترش

تصویر ۱. شاهزاده یحیی، منسوب به محمدحسن، حدود ۱۸۳۰، موزه بروکلین (Diba & Ekhtiar, 1998: 195)

تصویر ۲. همان تصویر پیشین است، با این تفاوت که نگارندگان، صورت یکی از نقاشی‌های پرتره «رامشگران» میرزا بابا را به شکل دیجیتال جایگزین صورت «شاهزاده یحیی» کرده و شمشیر و خنجر را نیز از تصویر حذف کرده‌اند (نگارندگان)

داد» (بنیامین، ۱۳۸۳: ۴۲). بنابراین می‌توان گفت از زمان پیدایش عکاسی، کیفیت کنش نگریستن ما نیز تغییر کرده است. اگر بازنمایی را به تعبیری که از استوارت هال آمد، بخش اصلیِ "فرآیند تولید و مبادله معنا" در نظر بگیریم، آنگاه تغییر در شیوه نگریستن می‌تواند منتج به تغییر معنا و در نتیجه تغییر در کیفیات بازنمایی شود. این نکته دقیقاً بخش اساسی چیزی است که این پژوهش به دنبال تبیین آن در ارتباط با مسئله جنسیت و نگره تاریخی آن در ذهن هنرمند و ناظر ایرانی و همچنین بازنمایی تصویری آن است.

پس از معرفی دوربین عکاسی به دربار قاجار، و به‌ویژه پس از علاقه‌مند شدن شخص ناصرالدین‌شاه به این ابزار تصویرسازی و متعاقب آن ورود معلمان عکاسی فرنگی و گنجانده شدن درس عکاسی در میان دروس مدرسه دارالفنون، نقاشی به‌عنوان ابزار مسلط تصویرگری درباری، رقیبی ماشینی را در کنار خود می‌بیند. این ماشین جدا از دقت و سرعت در تصویرگری، بنیان‌های فکری و معرفتی و گفتمانی خود را نیز کم‌کم نشان داده و سرایت می‌دهد؛ بنیان‌های گفتمانی که جبر زمانه و آشنایی با فرهنگ مدرن غربی نیز در سرعت نفوذ آن تأثیرگذار می‌شود. یعنی علاوه بر کیفیت جدیدی از بازنمایی جنسیت در عکس‌ها، شاهد تحولاتی در این زمینه در نقاشی‌ها نیز هستیم. برای مثال، هنرمندانی همچون صنیع‌الملک و مزین‌الدوله که در این دوره به اروپا رفته و تحصیل کرده بودند، گونه جدیدی از بازنمایی جنسیت را در نقاشی‌های خود به شاگردان انتقال می‌دادند؛ گونه‌ای از بازنمایی که به گفتمان واقع‌گرا نزدیک‌تر بود تا سنت نقاشی آرمان‌گرای ایرانی. در نتیجهٔ این مراودات و همچنین عوامل دخیل دیگر، بازنمایی جنس و جنسیت در نقاشی‌ها نیز در حال دگرگونی بود. بارزترین نمونه‌های این تحول را می‌توان در واقع‌نگاری‌های صنیع‌الملک دید (تصویر ۳).

همان‌طور که گفته شد، سارکوفسکی پنج مؤلفه را به‌عنوان ویژگی‌های سرشتی تصویر عکاسی صورت‌بندی کرده که عبارت هستند از: ۱. خود شیء[۴]، ۲. جزئیات[۵]، ۳. قاب[۶]، ۴. زمان[۷] و ۵. دیدگاه[۸]. در ادامه تلاش می‌شود تا تأثیرات این مختصات تصویر عکاسانه بر بازنمایی جنسیت در برخی از عکس‌های درباری دوره ناصری توضیح داده شده و تفاوت‌های بازنمایی جنسیت در آنها با نقاشی‌ها تبیین شوند.

خود چیز

بدون شک، «عکاسی با موضوعی عینی سروکار دارد» (Szarkowski, 2007: 12). موضوع، آن چیزی است که به شکلی مادی در برابر دوربین حضور دارد. هر کسی در نخستین تجربه‌های خود در عکاسی، ناخودآگاه این مسئله را درمی‌یابد. با وجود اینکه تلاش‌های زیادی در تاریخ عکاسی برای بیان تصاویر یا ایده‌های ذهنی صورت پذیرفته، به زعم سارکوفسکی همگی آنها ناموفق بوده‌اند. از این‌رو، دوربین عکاسی زمینه‌ای فراهم کرد تا انسان بتواند از قید خیال‌ورزی‌های بشری فارغ شده و در نقطه دید برتر عینیت‌ورزی قرار گیرد. در ارتباط با جنسیت، تصویر عکاسی، اندام انسانی در برابر دوربین عکاسی را (ظاهراً) بی‌کم‌وکاست و بدون دخل و تصرف ثبت می‌کند. چیزی که بر روی کاغذ عکاسی دیده می‌شود، نه تصویر ذهنی عکاس از انسان‌ها و شرایط آنها، بلکه تصویری است که تا حدود بسیاری با چیزی که چشم می‌بیند مطابقت دارد.

عکاسی تحت تأثیر پارادایم بینایی واقعیت‌محورِ خود، مطالعه چهره و اندام انسان را بسیار ساده کرد و نشان داد که بسیاری از طراحان و آناتومیست‌های بزرگ نیز حتی در بازنمایی حرکات اندام انسان، راه اشتباه را پیموده‌اند. در ادامه در نقاشی رئالیستی و جمله معروف گوستاو کوربه که «فرشته را به من نشان دهید تا آن را برایتان نقاشی کنم» (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۷۵)، خدشه‌ای تام بر جهان آرمانی هنر پس از رنسانس وارد شد؛ امری که ونوس را از پرده نقاشی بیرون کرد و به جای او زن زندگی روزمره را نشاند. امیل زولا[۹] معتقد بود که «زین پس نمی‌توان به توصیف ناتورالیستی چیزی

تصویر ۳. صنیع‌الملک، نقاشی آبرنگ روی کاغذ، پرتره محمدناصرخان ظهیرالدوله، ۱۲۷۳ ق. (۱۸۵۷ م.) (ذکاء، ۱۳۸۲: ۶۱)

دست یافت، مگر اینکه عکسی از آن را در دسترس داشت» (Hrsch, 2008: 78) و به زعم ادگار آلن‌پو[۱۰] «عکاسی بود که بالاخره پیروزی علم و اندیشه مدرن را رقم زد و واقعیات را بدون دستکاری در دسترس عموم قرار داد» .(Ibid: 80)

بنابراین، تصویر عکاسی می‌توانست با تأکید بر موجودیت مادی و فیزیکی انسان‌ها و فضاها، مانع یا تغییر مسیری در برابر درک تاریخی ایرانیان از جنسیت باشد. بدین‌سان که نگاه آرمان‌گرای هنرمند ایرانی که عمدتاً درهم‌تنیده با نوعی ادبیات غنایی بود، می‌توانست به واسطه رویارویی با واقعیت حاصل از تصویر عکاسی سست شود. عکس با پیشِ رو گذاشتن واقعیت عریان ـ دقیقاً خودِ چیزها ـ می‌توانست نگره مسلط بر جهان‌بینی مردم این دوره ـ نگره ذهنی ـ را تضعیف ساخته و در جایگزینی نوع مادی‌تر، این‌جهانی‌تر و عینی‌تری از آن نقش به‌سزایی داشته است. رویارویی با تصویر خودِ چیزها، نقطه مقابل تخیل شاعرانه و ایده‌آلیستی کهن ایرانی بود. انواع عکس‌های پرتره، برای کسانی که تا آن هنگام با بازنمایی پیکر انسان نقاشی ایرانی خو گرفته بودند، به نوعی آشنایی‌زدایی دامن زدند.

عکاسی می‌توانست تصویر و بازنمود زنان و مردان و حتی زنانگی و مردانگی را به عینی‌ترین شکل ممکن در برابر دید قرار دهد. بدین معنی که عکاسی، نظام معناسازی تازه‌ای را در سپهر فرهنگی ایرانیان در هنرهای تصویری ایجاد نمود؛ نظامی از بازنمایی انسان و سلسله مراتب جنسیتی که دیگر کمتر وامدار تخیلات ادبی و شاعرانه پیشین بود. در واقع، تصویر جدید با جدا شدن از سپهر کهن زیبایی‌شناختی فرهنگی ایرانی در باب بازنمایی انسان، بازتاب مابه‌ازای یک واقعیت و موجودیت بیرونی بود. این نظام نوین علاوه بر فروپاشی معیارهای زیبایی چهره و اندام، بازنمایی نقاشانهٔ بدن را نیز به سمت ناتورالیسم و رئالیسم پیش ببرد. دیگر نمی‌شد مانند اشعار عاشقانه، معشوق را با لبانی غنچه‌ای شکل و ابروانی کمانی و کمرِ باریک به تصویر کشید، عکاسی با عریان کردن حقیقت، عملاً نمی‌توانست آن‌گونه که باید در خدمت بازآفرینی ایده‌آل‌های کهن زیبایی‌شناختی باشد. در برابر زن ماهرو و جوانان کمرباریک نقاشی‌های این دوران، عکاسی با تصویر کردن واقعیت زندگی مردان و زنان از طبقه و موقعیت‌های گوناگون، بازنمایی‌های ایده‌آل پیکره انسان را به حاشیه راند و عکس، در بستر سایر مؤلفه‌های گفتمان پیشرفت و ترقی‌خواهی، تبدیل به رسانه واقع‌گرا و مسلط بازنمایی مردان و زنان واقعی شد.

منطقی می‌نماید که در درون چنین پارادایمی، رویکردهای نمایش جنسیتی ـ نمونه آنچه در پیکرنگاری‌های درباری دیده می‌شد ـ دیگر معنی پیدا نکنند و جنسیت دیگر امری نباشد که بتوان آن را از ادبیات غنایی برداشت کرده و به تصویر کشید. آنچه که زمانی حقیقی می‌نمود با واقعیت عکاسانه ـ حداقل در ظاهر ـ دیگر فریبی بیش به نظر نمی‌رسید. هر چه به انتهای قرن نزدیک‌تر می‌شویم قراردادها و معیارهای بازنمایی انسان در نقاشی‌ها نیز تغییر پیدا می‌کنند. دیگر کمر باریک معنای خود را از دست داده و چهره متین و از نظر عاطفی خنثای پیکرنگاری‌های درباری پشت نقاب‌های طبیعی و مصنوعی ابژه‌ها به فراموشی سپرده می‌شوند. به‌عبارت بهتر، مسیر فرهنگ بصری دوره قاجار از دوره ناصری، از نقاشی‌های فانتزی به ناتورالیسم و رئالیسم تغییر می‌یابد. تصاویر افراد در نقاشی‌ها نیز تحت تأثیر برخورد با "خود چیز" که ارمغان تصویر عکاسی است، به سوی بازنمایی رئالیستی از زنان و مردان پیش رفتند. صورت‌های زیبا دیگر تجسم زیبایی مثالی یا الهی نبودند. این مسیر، به‌نوعی گسست از جهان ایده‌ها و زیبایی‌های مثالی و تمثیلی و جهان خیالی و هبوط به دنیای عینی "چیزها" بود.

جزئیات

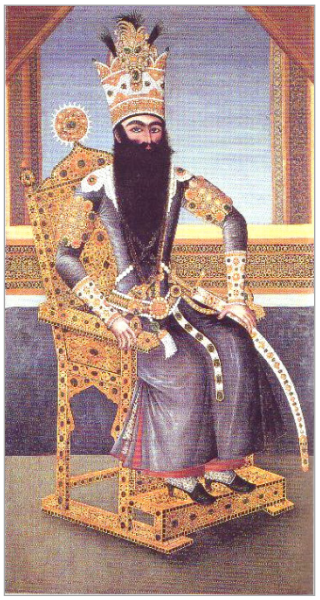
هر چند تا پیش از عکاسی، جزئیات در نقاشی هم بسیار دیده می‌شدند، لیکن عکاسی مفهوم بازنمایی جزئیات در هنرهای تصویری را تغییر داده و آن را در سطح جدیدی مطرح ساخت. این نکته به‌حدی از همان روزگار آغازین پراهمیت به نظر رسید که داگر، یکی از مبدعین عکاسی، هنگام معرفی عمومی فرآیند خود در آکادمی علوم فرانسه، از حضار می‌خواهد تا برای حیرت‌زده شدن از ویژگی تصویر عکاسانه، با ذره‌بین نگاهی به جزئیات تصویر او بیندازند(Hirsch, 2008: 29) . به زعم سارکوفسکی، هیچ رسانه دیگری تا آن روزگار این حد از جزئیات جهان را نتوانسته بود ثبت و ضبط کند. دیدن عکسی از هر چیزی، متضمن این اندیشه بود که آن چیز تا به آن روزگار آن‌قدر دقیق و درست دیده نشده است.

در پیکرنگاری‌های دربار فتحعلی‌شاه، نقاشی‌ها پر از جزئیات هستند، تک‌تک جواهرات با دقت نقاشی شده، حتی رشته‌های مو هم بازنمایی شده، ولی همه این جزئیات در راستای هدف و القای معنای خاصی هستند و در عین حال، از بسیاری جزئیات دیگر چشم‌پوشی شده است؛ بخشی از آن جزئیاتِ نادیده‌گرفته‌شده، آثار زوال جوانی و گذر عمر هستند (تصویر ۴). همان‌گونه که سارکوفسکی می‌گوید؛ بازنمایی نقاشانه، بر گزینش، خلق و ایجاد استوار است، در حالی که مبنای بازنمایی عکاسانه، برداشت اتفاقی بوده و دوربین عکاسی در بازنمایی جزئیات موجود در قاب عکس، قادر به انتخاب و اعمال سلیقه

و ذهنیت نیست (Szarkowski, 2007: 47). برای مثال، در خودنگارهٔ ناصرالدین‌شاه، جزئیات چین و چروک صورت و دست و ظاهر به‌هم‌ریخته او، نه پادشاهی قدرقدرت و ازلی و ابدی دارای فر ایزدی، بلکه مردی از جنس بقیه انسان‌های آن روزگار را نشان می‌دهد. در عین حال با مطالعه جزئیات حالات، به ویژگی‌های روان‌شناختی او نیز می‌توان دست یافت. معیارهای زیبایی یا زشتی و جنسیت مردانه از جزئیات ظاهر واقعی او خوانده شده و مورد قضاوت قرار می‌گیرند و دیگر چیزی برای نادیده گرفته شدن باقی نمی‌ماند. این جزئیات تصویر عکاسی هستند که راه را بر آرمان‌گرایی جنسیتی می‌بندند، اندام و اطوار پادشاه نه مطابق با معیارهای ایده‌آلیستی جنسیتی آن روزگار، بلکه بر اساس واقعیت موجود و ملموس فیزیکی او است (تصویر ۵).

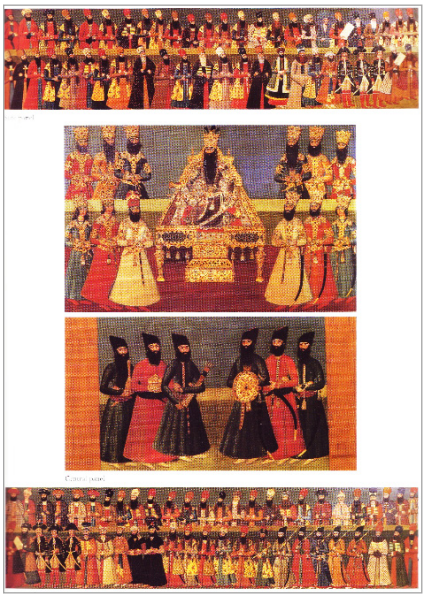
قاب

کار اصلی عکاس به زعم سارکوفسکی، گزینش و حذف است. از آنجا که تا اواخر قرن نوزدهم امکان بزرگ‌نمایی و برش عکس‌ها وجود نداشت، هر چیزی که به هنگام عکاسی در قاب دوربین قرار می‌گرفت ثبت شده و در عکس نهایی ـ که به صورت کنتاکت چاپ می‌شد ـ نیز دیده می‌شد. این امر باعث شد تا بر خلاف نقاشی‌های گزینشی دربار فتحعلی‌شاه که نقاش دست به انتخاب می‌زد، عناصری وارد عکاسی شوند که کاملاً خارج از کنترل آگاهانه بودند. برای نمونه، در عکس‌هایی که خود ناصرالدین‌شاه از زنان و مردان، اعم از درباری و غیردرباری در حالات و موقعیت‌های گوناگون گرفته است، عناصری درون قاب عکس ثبت شده که هیچ‌گاه در نقاشی‌ها دیده نمی‌شدند. در این عکس‌ها حتی مفهوم قدرت مردسالارانه، که مفهومی اساسی در کلیشه‌های جنسیتی دربار فتحعلی‌شاه بود، کاملاً دگرگون شده است. مفهوم مردانگی و قدرت که در پرده سلام نوروزی فتحعلی‌شاه دیده می‌شود (تصویر ۶) با عکسی که ناصرالدین‌شاه با زنان خود گرفته،



تصویر ۴. فتحعلی‌شاه نشسته بر صندلی، منسوب به مهرعلی، تهران، ۱۸۰۶-۱۸۰۰ (Diba & Ekhtiar, 1998: 182)

تصویر ۵. ناصرالدین‌شاه، خودنگاره، بین سال‌های ۱۲۹۵ تا ۱۲۹۷ ق. (سمسار و سراییان، ۱۳۸۲: ۱۴۲)



تصویر ۶. سلام نوروزی فتحعلی‌شاه، هنرمند ناشناس، تهران، حدود ۱۸۱۵ م. (Diba & Ekhtiar, 1998: 175)

بسیار متفاوت است (تصویر ۷). در هر دو تصویر، مفهوم تسلط و قدرت جنسیتی دیده می‌شود، لیکن با دو بازنمایی متفاوت از مردانگی. در تصویر فتحعلی‌شاه، واقعیت فدای آرمان شده و تصویر، وجهی ازلی و تاریخی به خود گرفته، اما در عکس ناصرالدین‌شاه، واقعیت‌مداری و متکی به جزئیات بودنِ عکس، شاه (مرد) را از جهان نمونه‌ها و مُثُل بر کف کاخ نشانده است؛ هر چند این عکس نیز همچنان گفتمان مسلط مردسالاری قاجار را بازتولید می‌کند، اما تفاوت‌های زیادی با پرده سلام نوروزی دارد. وقار و آرامش و جلوه ازلی و ابدی فتحعلی‌شاه، جای خود را به شاهی با چهره‌ای خنثی و ژستی خارج از ابهت شاهانه داده است.

پرتره‌پردازی عکاسانه درباری، به‌استثنای تصاویری که شخص شاه از حرم‌سرای خود گرفته، وقف تولید پرتره مردان دیده می‌شود. البته در عکس‌ها نسبت به نقاشی‌ها، شاهد تعدد بازنمایی زنان هستیم. در این پرتره‌ها شاهد بازنمایی مردانی هستیم که نشانه‌هایی از ارزش‌های دربار قاجاری داشته‌اند. خودنگاره‌های شاهانه، نخستین ابراز وجودی و جنسیتی از سوی خود شاه هستند. در این خودنگاره‌ها بدون دخالت دست هنرمند نقاش، شاه آن‌گونه که تمایل داشته خود را بازنمایی کرده است. آرمان‌های جنسیت مردانه در این بازنمایی‌های عکاسانه، تفاوتی ماهوی با آرمان‌های پادشاهان پیشین در بازنمایی خود دارند. طبیعی است که خوانشِ قدرت در این آثار نیز نه به مانند قبل، بلکه به شکلی کاملاً متفاوت است.

زمان

به بیان سارکوفسکی، عکاسی، "زمان‌مدارترین" رسانه است. عکاسی زمان‌مند است و «با موضوعی در زمان حال سروکار دارد» (Szarkowski, 2007: 100). در پیکرنگاری‌ها، تصویری که از زنانگی و مردانگی بازنمایی می‌شد، فارغ از زمان و محیط اجتماعی آنان بود، ولی عکاسی "اینجا و اکنون" را روایت می‌کند؛ در نتیجه، واقعیت آرمانی پیشینِ بی‌زمان را یکسره در هم می‌ریزد. در درک گفتمان جنسیت دوره ناصری، مسئله زمان همانند گزاره‌های قبل، با مفهوم آرمانی از نقش‌های جنسیتی تابلوهای نقاشی پیوند نمی‌خورد، زمان‌مندی عکس اجازه نمی‌دهد تا دختران لوند و دیده‌نواز پیکرنگاری‌های درباری موضوعیت پیدا کنند، زمان‌مندی گزینشی عمل نمی‌کند و عکس در قالب واقعی خود به دور از هر نوع جذبه تصنعی، جنسیت را بازتعریف می‌کند. از این‌رو در عکاسی این دوران، مطابق گفتمان مسلط تاریخی این روزگار، زنان بیشتر موجوداتی خانگی و آسیب‌پذیر به نظر می‌رسند و در مقابل، مردان در محیط‌هایی خارج از چارچوب خانه، طوری ثبت شده‌اند که گویی برای کارهای سخت جسمانی بیرون از خانه چون شکار و یا اموری همچون اعتراض سیاسی که مختص مردان به شمار می‌رود، مناسب‌تر هستند (تصاویر ۸ و ۹).

در عکس‌ها امور اداری کاخ به دست مردان انجام می‌گیرد و همه چیز تحت نظارت و مراقبت آنان اداره می‌شود (تصویر ۱۰). زمان‌مندی، راه گریز به خیال‌پردازی فارغ از زمان و مکان را می‌بندد. مثال این ادعا را می‌توان در بازنمایی تصویر زنان چاق و فربه درباری دید. عکس‌ها نشان می‌دهند که در آن زمان، معیار زیبایی و جذابیت جنسی در مورد زنان به احتمال زیاد همان ویژگی‌هایی هستند که در جزئیات می‌بینیم. حال اینکه در نقاشی‌های ایرانی پیش از عکاسی، زنان چاق و فربه تصویر نشده‌اند، یا موهایی که بر صورت زنان در عکس‌ها دیده می‌شوند، در نقاشی چندان بازتابی نداشته‌اند.تصویر جاودانگی، که نمود بارز آن در پیکرنگاری‌های مردانه عصر فتحعلی‌شاه دیده می‌شود، با موجودیتی مادی، زمان‌مند و میرا در عکس‌ها جایگزین شد. دیگر در عکس‌ها، شخص شاه نامیرا و ابدی و در نهایتِ زیبایی بازنمایی نمی‌شود. شاه به دور از هر نوع قراردادی، بنا بر واقعیت فیزیکی، گاه در

تصویر ۷. ناصرالدین‌شاه در کنار دو تن از زنان خود، عکاس: ناصرالدین‌شاه، حدود ۱۸۷۰ م. (سمسار و سراییان، ۱۳۸۲: ۳۱۱)

تصویر ۸. دختران قالی‌باف، آنتوان سوریوگین، ۱۸۹۵ (افشار: ۱۳۷۰: ۲۸۴)

هیبت شاهی قدرقدرت و گاهی همانند مردی عادی و عامی با مختصات تاریخی مردانگی، حتی شلخته و بیمار، با کلاهی کج، صورتی اصلاح و آرایش‌نشده، توسط دوربین عکاسی ثبت شده است (تصویر ۵) و سرانجام، فقدان شاه در عکسی که از تابوت او در تکیه دولت برداشته شده است (تصویر ۱۱). این عکس، بازنمایی فقدان جاودانگی فرهٔ ایزدی است که اساساً پیش‌تر در مخیله هنرمند ایرانی نمی‌گنجید.

در نقاشی از ناصرالدین میرزای نوجوان (تصویر ۱۲)، همچنان مقاوت معیارهای بازنمایی سنتی را می‌توان دید؛ چهره‌ای با زیبایی مثالی زنانه، کمر باریک و بی‌زمان. وقتی این نقاشی را در کنار دیگر نقاشی که از او، تقریباً در همان سن، ولی از روی عکس کشیده شده است (تصویر ۱۳) قرار دهیم، تغییر معیارهای بازنمایی زیبایی پسر نوجوان و بستگی آن به زمان حال بیشتر قابل درک می‌شود. به گواه یحیی ذکاء، این نقاشی به دست کمال‌الملک و از روی عکسی که ژول ریشار از او گرفته بود کشیده شده است (ذکاء، ۱۳۷۶: ۷).

دیدگاه (نقطه دید)

به زعم سارکوفسکی، عکاسی با آزمودن زوایای دید نامتعارفی که پیش‌تر به چشم نیامده بودند، نه‌تنها ماهیت کنش دیدن، بلکه کلیت ماهیت هنرهای دیگر را تحت تأثیر قرار داد (Szarkowski, 2007: 126). برای درک ارتباط

تصویر ۹. وکلای آذربایجان هنگام عزیمت به تهران، عکاس ناشناس، حدود ۱۲۹۰ (افشار، ۱۳۷۰: ۱۱۴)

تصویر ۱۰. آنتوان سوریوگین، ناصرالدین‌شاه و عمله دربار، حدود ۱۸۸۲، موزه اسمیتسونین(URL: 1)

تصویر ۱۱. آنتوان سوریوگین، جسد ناصرالدین‌شاه در تکیه دولت، موزه اسمیتسونین (URL: 2)

تصویر ۱۲. کمال‌الملک، ناصرالدین میرزای نوجوان در ۱۶ یا ۱۷ سالگی، ۱۲۹۸ ق. (ذکاء: ۱۳۷۶: ۷)

میان عکاسی و بازنمایی جنسیت در ایران قرن نوزدهم، علاوه بر بررسی گفتمان‌ها و عرصه‌هایی که عکاسی در سطوح مختلف برای نظم‌دهی اجتماعی ـ برای به وجود آوردن بدن‌های ویژه ـ مورد استفاده قرار داده، باید که شناخت و معرفت بصری را که این کنش‌ها درون آن صورت گرفته و معنا یافته‌اند، مد نظر قرار داد.

نگاه نقاش سنتی ایرانی، نوعی نگاه مثالی بود، هیچ نقطه دید برتر و یا نظرگاه یکه‌ای در نگاه دوره او وجود ندارد، بلکه چشم هنرمند و به تبع آن بیننده، تابع نگاهی سیال و قراردادی است. نقاشان ایرانی به شکل سنتی، از ابزار مشاهده یا الگوی زنده برای نقاشی استفاده نمی‌کردند و «بیشتر تابع قراردادهای زیباشناختی تاریخی بودند که به دست هنرمندان به شکلی تکوینی ادامه پیدا می‌کرد» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۹). هر چند با توجه به جنبه روایی این آثار که با ادبیات فارسی در ارتباط بود، عملاً امکان الگوبرداری از واقعیت‌های عینی برای نگارگر اصلاً وجود نداشت. یافته‌های پژوهش‌های مختلف نشان می‌دهند که تکنیکِ پرسپکتیو در نقاشی ایرانی، به‌گونه‌ای ناقص و منطقه‌ای اجرا شده و نقاشان ایرانی «خواستی» برای کاربست دقیق و فراگیر آن بر فضای آثار خود نداشته‌اند (آقایی و قادرنژاد، ۱۳۹۶: ۸۹). به‌عبارتی، همچنان قراردادها بر مشاهده عینی و قوانین حاکم بر آن برتری داشتند.

اما دوربین عکاسی اساساً ابزار مشاهده و ثبت بوده و ماحصل آن، تصویری است که از مشاهدهٔ ناظری بیرون از جهان، عکس به صورت علمی شکل گرفته است. از نخستین سال‌های معرفی عکاسی در دربار ایران، ناظران ویژه‌ای آغاز به شکل‌گیری کردند که به مرور نوع نگاه آنان به جهان و پدیده‌های پیرامون آنها از همتایان پیشین خود بسیار متفاوت شد. حاصل کار این عکاسان برای نخستین بار، جنس و جنسیت را از منظر ناظری یکه که در نقطه‌ای خاص از جهان واقعی ایستاده، نشان می‌دهد.

همچنین، نقاش سنتی ایرانی به بازنمایی صرف ابژه‌ها دست نمی‌زد و با دوری از قراردادهای واقعیت‌نمایی، تفسیری از ابژه‌ها ارائه می‌کرد که هدف آن، متقاعد کردن بیننده در مورد صداقت تجربه و حقانیت بازنمایی خود بود. در مقابل، زمانی که بازنمایی تابع واقعیت‌نمایی باشد، عمدتاً ترکیب‌بندی بر روی یک نقطه تأکید شکل می‌گیرد. در دوربین عکاسی که مشابه چشم انسان عمل می‌کند، این نقطه تأکید به شکل‌های گوناگون همچون نقطه وضوح تصویر و عمق میدان وضوح، خود را نشان می‌دهد.

این بازنمایی واقعیت‌مدار، شکلی از یک نظام علمی بود که پانوفسکی[11] به آن نسبت‌هایی چون؛ عقلانی، بی‌نهایت همگن، انتزاعی، کمی و ریاضیاتی می‌دهد (پانوفسکی، ۱۳۹۸: ۴۳). بازنمایی جهان خارج، تابع این عقلانیت ریاضی‌وار و واقعیت‌گرایانه‌ای که پانوفسکی از آن حرف می‌زند، تا حد زیادی پیرو طبیعت‌گرایی می‌شود. در چنین نظامی، بازنمایی ابژه‌ها و به‌طور مشخص ـ در ارتباط با این پژوهش ـ جنسیت، دیگر نمی‌تواند ذهنی و خارج از قراردادهای طبیعت باشد. دوربین عکاسی، نقطه دید یکهٔ ناظر را تصدیق می‌کند. استقرار این نظام جدید تصویرسازیِ انتظام‌بخش در کنار ورود گفتمان غربی رقیب، کانون‌های جدیدی برای تولید معنا به وجود آورد و مرزها و الگوهای سنتی رفتار بدنی و جنسیت را به شکل بنیادین متحول ساخت. بازتاب این تحول را در عکس‌های تاج‌السلطنه به‌خوبی می‌توان دید؛ جایی که او را درازکشیده بر روی نیمکت می‌بینیم که سر خود را بر زانوی زنی دیگر (احتمالاً دختر خود) گذاشته و فضایی در میانه اندرون و بیرون خلق کرده (تصویر ۱۳) و بازنمایی بسیار ویژه‌ای از زنانگی را ارائه کرده است و یا در پرتره تکی خود، معیارهای عرفی آن روزگار برای زن ایرانی را زیر پا گذاشته و با ظاهری کاملاً غربی در برابر دوربین ژست گرفته است (تصویر ۱۴). با خواندن خاطرات تاج‌السلطنه، تحولاتی را که در اثر آشنایی او با فرهنگ غربی در نهاد وی در حال رخ دادن است می‌توانیم درک کنیم (تاج‌السلطنه، ۱۳۷۸). البته به‌طور قطع، نگاه آرمانی همچنان می‌تواند وجود داشته باشد، ولی این نگاه بیش از اینکه تابع نظام فرهنگی ـ ذهنی هنرمند باشد، خود را در قالب تناسبات هندسی و کمی نشان خواهد داد.

تصویر ۱۳. انیس‌الدوله و دختر او، عکاس: احتمالاً دوستعلی‌خان معیرالممالک، ۱۸۷۵ م. از مجموعه دنیای زنان در عصر قاجار (URL: 3)

تصویر ۱۴. تاج‌السلطنه، عکاس ناشناس، ۱۸۹۵، از مجموعه دنیای زنان در عصر قاجار (URL: 3)

نتیجه‌گیری

بازنمایی پیکر آدمی در عکاسی، تحت تأثیر ویژگی‌ها و مختصات خاص این نظام بازنمایی است. هنگام ورود این نظام بازنمایی به فرهنگ ایرانی، در عرصه هنرهای تصویری، به‌ویژه نقاشی، شاهد الگوها و کلیشه‌های خاصی در بازنمایی جنسیت هستیم. حضور عکاسی و دیده شدن تصاویر حاصل از این نظام بازنمایی، در گام نخست آرمان‌های زیباشناختی تاریخی حاکم که طی قرن‌ها در تصاویر ایرانی تداوم پیدا کرده بودند را دگرگون کرد. تبعیت نقاش ایرانی از اصول واقع‌نمایی که دوربین عکاسی به نمایش می‌گذاشت و بر "خود چیزها" و "جزئیات" استوار بوده و کاملاً "زمان‌مند" بود، موجب شد تا بازنمایی‌های نقاشانه دوره ناصری، همچون هبوطی از جهان اندام‌های مثلی به دنیای بدن‌های واقعی و ملموس باشد. معرفی نظام جدید بازنمایی که بر ویژگی‌های مورد نظر سارکوفسکی بنا شده بود، به تدریج جایگزین پارادایم و منطق بازنمایی جنسیت در نقاشی ایرانی شد که فارغ از زمان و مکان بوده و به جای واقعیت عینی، بر الگوهای آماده استوار بود. همچنین علاوه بر ویژگی‌های ذکرشده، رسانه عکاسی به واسطه ویژگی‌های دیگری چون وابستگی اکید به "قاب یا فریم" و "دیدگاه یا نقطه دید"، همواره بر کندن یا برداشتن تصویری از پیوستار واقعیت ـ به جای ساختن آن ـ از نقطه‌ای در هندسه جهان فیزیکی استوار است که اجازه بازتولید کلیشه‌های جنسیتی در بازنمایی را نداده و در برابر، تصویری عینی، وابسته به تاریخ و زمان‌مند از جنسیت ارائه کرده و بازنمایی جنسیت در هنرهای تصویری ایرانی را در پرتو یک گفتمان واقعیت‌گرا گنجاند. از این‌رو، گفتمان جنسیت دوره ناصری به شکلی واقعی‌تر خود را در قالب عکاسی نشان داد. علاوه بر ویژگی‌هایی که سارکوفسکی با عنوان مختصات هستی‌شناختی تصویر عکاسی شمرده، تصویر عکاسی وجوه دیگری نیز دارد که می‌تواند بر بازنمایی جنسیت تأثیرگذار باشد. مطالعه ویژگی‌های مهم و یکه تصویر عکاسی، همچون تبعیت از پرسپکتیو رنسانسی، در راستای روشن ساختن تفاوت‌های دو نظام بازنمایی نقاشی ایرانی و عکاسی در بازنمایی مفهوم جنسیت، می‌تواند موضوع پژوهش‌های دیگر باشد.

سپاسگزاری

با سپاس از راهنمایی‌های روش‌شناختی دکتر محمد معین‌الدینی و بهره‌مندی از رساله دکترای ایشان و مشاوره استاد خسرو خسروی در زمینه سازوکار و فنون اجرا در نقاشی‌های دوره قاجار.

پی‌نوشت

۱. در ادبیات کلاسیک عرفانی، اغلب روایت‌ها به توصیف عشق عارفان پیر به معشوقی جوان و مذکر می‌پرداختند. صحنه‌هایی از این داستان بر صندوقچه‌ها، گلدان‌ها و ... بازتولید می‌شدند. در بازگویی دوباره این داستان در نقاشی‌های قرن نوزدهم بر صندوقچه‌ها و قلمدان‌ها، زن یا دختر اروپایی جایگزین معشوق مذکر یا شاهد می‌شود. در نتیجه، معشوق، جنسیتی آشکارا متفاوت یافته و حتی جاذبه‌های جنسی زنانه نیز در این نقاشی‌ها بازنمایی می‌شوند.

2. John Szarkowski
3. Szarkowski, 2007
4. Thing itself
5. Detail
6. Frame
7. Time
8. Vantage point
9. Emil Zola

نویسنده و نمایشنامه‌نویس ناتورالیست فرانسوی، قرن نوزدهم

10. Edgar Allan Poe

نویسنده، شاعر و منتقد ادبی آمریکایی قرن نوزدهم

11. Erwin Panofsky

تاریخ‌نگار هنر آلمانی، بنیان‌گذار گونه‌ای از خوانش تصویر با عنوان شمایل‌شناسی، قرن بیستم

منابع و مآخذ

- آقایی، عبداله و قادرنژاد، مهدی (۱۳۹۶). مَتاعِ پرسپکتیو: زمینه اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی. *باغ نظر*، ۸۹.
- افشار، ایرج (۱۳۷۰). **گنجینه عکس‌های ایران همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران**. چاپ اول، تهران: فرهنگ ایران.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۱). **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**. چاپ دوم، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- باقری، آزاده (۱۳۹۹) . *"بررسی علل تغییر رویه در پیکرنگاری قاجار بر اساس آرای میخائیل باختین"*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، نقاشی. دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر.
- بنیامین، والتر (۱۳۸۳). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی. **اکران اندیشه**. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز. ۸۱-۳۵.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). **دایره‌المعارف هنر**. چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۸). **پرسپکتیو به منزله صورت سمبلیک**. ترجمه محمد سپاهی، چاپ اول، تهران: چشمه.
- تاج‌السلطنه (۱۳۷۸). **خاطرات تاج‌السلطنه**. به کوشش مسعود عرفانیان، چاپ دوم، تهران: تاریخ ایران.
- دیبا، لیلا (۱۳۷۸). تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۸۳۴-۱۷۸۵ م). *ایران‌نامه*، (۶۷)، ۴۵۲_۴۲۳.
- ذکاء، یحیی (۱۳۷۶). **تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام ایران**. چاپ اول، تهران: علمی فرهنگی.
- --------- (۲۱۳۸). **زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک ابوالحسن غفاری (۱۲۸۳-۱۲۲۹ ق.)**. چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی و *سازمان میراث فرهنگی کشور*.
- سمسار، محمدحسن و سراییان، فاطمه (۱۳۸۲). **کاخ گلستان (آلبوم‌خانه) فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار**. چاپ اول، تهران: کتاب آبان.
- فلور، ویلم؛ چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم (۱۳۸۱). **نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، ایل شاهسون بغدادی.
- گاردنر، هلن (۱۳۹۵). **هنر در گذر زمان**. گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: آگه. ـ گرابار، اولگ (۱۳۸۹). تأملی در هنرهای قاجاری و اهمیت آن. ترجمه ولی‌الله کاوسی، *گلستان هنر*، ۹۸-۹۵.
- لاری، مریم (۱۳۹۲). **راز نگار، پژوهشی در تصویر زنان در سده سیزدهم**. چاپ اول، تهران: پژوهشکده هنر.

- محمدی وامقی، خدیجه (۱۳۸۶)." *بازنمایی زنان در عکس‌های اواخر قرن ۱۹ میلادی*". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، عکاسی. دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر.
- مراثی، محسن (۱۳۷۹). **نقاشان بزرگ و عکاسی**. چاپ اول، تهران: دانشگاه شاهد.
- معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۴). بررسی رابطه بین حمایت فتحعلی‌شاه قاجار از هنر و استفاده سیاسی از آن. *فصلنامه تخصصی علوم سیاسی*، (۳۰)، ۱۴۰-۱۱۷.
- نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۶). **زنان سبیلو و مردان بدون ریش، نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی**. ترجمه آتنا کامل و ایمان واقفی، چاپ اول، تهران: تیسا.
- نعمانی، شبلی (۱۳۹۵). **شعرالعجم یا ادبیات منظوم ایران**. ترجمه محمدتقی فخر داعی گیلانی، چاپ چهارم، تهران: مجلس.
- هال، استوارت (۱۳۹۶). **معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی**. ترجمه احمد گل‌محمدی، چاپ سوم، تهران: نی.
- یارشاطر، احسان (۱۳۸۳). **شعر فارسی در عهد شاهرخ یا آغاز انحطاط در شعر فارسی**. چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

- Deren Coke, V. (1972). **The Painter and the Photograph**. University of New Mexico Press.
- Diba, L. S. & Ekhtiar, M. (1998). From Workshop and Bazaar to Academy: Art Training and Production in Qajar Iran. **Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785–1925**. Brooklyn Museum of Art in association with I. B. Tauris of London.
- Hirsch, R. (2008). **Seizing the Light: A Social History of Photography**. McGraw-Hill.
- Najmabadi, A. (2005). **Women with Mustaches and Men without Beards**. Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity. University of California Press.
- Najmabadi, A. (2007). Gendered Transformations: Beauty, Love, and Sexuality in Qjar Iran. *Iranian Studies*, 34, 89-102.
- Scharf, A. (1968). **Art and photography**. London: Penguin Books
- Scheiwiller, S. G. (2017). **Liminalities of Gender and Sexuality in Nineteenth-Century Iranian Photography: Desirous Bodies**. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Szarkowski, J. (2007). **The Photographer's Eye**. New York: The Museum of Modern Art (second printing).
- URL 1: https://collections.si.edu/search/results.htm?q=%2B%22Pope%2C+Arthur+Upham%2C+1881-1969%22 (access date: 2019/12/20).
- URL 2: https://sova.si.edu/record/FSA.A.15?s= 2420&n=10&t=C&q=Photographers+--+New+York&i=2421 (access date: 2019/12/04).
- URL 3: http://www.qajarwomen.org/fa/people/manifest.html (access date: 2019/12/05).

Received: 2020/10/31
Accepted: 2021/05/02

Gender Representation in Naseri Era Painting and Photography Based on John Szarkowski's Theory

Hassan Khoobdel* **Afsaneh Nazeri****

Abstract

The visual art of the Naseri era is a mixture of the painting tradition of the first Qajar school and the confrontation with modern Western achievements, including the new medium of photography. In fact, the conceptual basis of the visual arts of this period can be seen as the product of the interaction of different forces that affect the issue of representation as well as the representation of gender. Although the representation of the human body and its gendered meanings is still a major concern in the visual art of the Nasserite era, these representations are fundamentally different from those of earlier periods. The main question of this research is the quality of gender representation in painting and photography of the Naseri period and the nature differences of these two representation systems in presenting the image of gender. To answer this question, descriptive-analytical method as well as historical comparison has been used and to formulate and analyze the special capabilities and possibilities of photographic image in order to represent gender differently than painting, Szarkowski's ontological theory has been relied on. The statistical population of study court portraits of the era of Fath Ali Shah and the collection of paintings and photographs of the period of Nasser al-Din Shah that are exemplary and have a prominent representation of gender. Findings show photography introduced new system of representation of gender in the period, which has no precedent in Iranian painting. The camera provided a picture of gender through coordinates such as engaging with the "the thing itself", "detail", "time", "frame" and "vantage point", as opposed to the stereotypes of gender representation in painting; realism instead of idealism.

Keywords: Photography, Qajar painting, Gender Representation, Naseri era, John Szarkowski

* PhD student, Faculty of Art Studies and Entrepreneurship, Isfahan University of Art. *h_khoobdel@yahoo.com*
** Assoc professor, Faculty of Art Studies and Entrepreneurship, Isfahan University of Art (Corresponding Author). *a.nazeri@aui.ac.ir*