پژوهش‌نامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ویژه‌نامهٔ فرهنگ، ادب و هنر، ۱۳۹۶، ۱۲۳-۱۴۶

تصویر: «حبسیه‌ای برای زن»

(تصویر زنان حرم به مثابهٔ بازتولید گفتمان مردسالار در عهد ناصری)

احد وریجی*

هادی مؤمنی**

چکیده

سوژه زنانه (زنان حرم در عهد ناصری)، در تصویر، نه تنها در برابر گفتمان مردسالار از خود مقاومتی نشان نمی دهد؛ بلکه آنرا تثبیت می نماید. این مهم از طریق سنجه‌های تحلیلی «همانندسازی» و «حاشیه و مرکز» و همینطور سوژه های زن، زن، شیء، دیگری و بالأخره شاه، نحوهٔ درونه گیری قدرت در تصاویر را آشکار می سازد. این همه در سطح تصویر رخ می دهند و با تحلیل تصویر در بافت فرهنگ بصری، سوای اسناد زبانی آن دوران میسر می شوند. در نتیجه تصویر چنان حبسگاهی است که حبس هویت زن و بسط اقتدار مردسالار یا الگوی دوگانی زن(منفعل)/ مرد(فعال)۱ از طریق آن بازنمایانده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: تصویر، فرهنگ بصری، نماگرهای «همانندسازی»۲ و «حاشیه/ مرکز»، زن و هویت فردی، دوگانی زن (منفعل)/ مرد (فعال).

۱. مقدمه

با توجه به موضوع و الزامات تحلیلی، دامنهٔ روش شناسیک این پژوهش عمدتاً متوجهٔ رویکردهایی است، برگرفته از نظریه های روانشناسی رشد و جغرافیای سیاسی در باب مفهوم دشوار «هویت» یا «خود»[۳]، و همینطور نظرگاه های ساخت گرا و بویژه نشانه شناسی

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر ـ تهران (نویسندهٔ مسئول)، ahad.variji62@gmail.com
** مربی و پژوهشگر گروه پژوهش هنر، جهاد دانشگاهی تهران (پژوهشکدهٔ فرهنگ، هنر و معماری) hadimomeni58@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۶/۱۰

اجتماعیِ تصویر برمبنای روابط دوسویهٔ میان اجزا و کل. به تعبیر دیگر ملاحظات روش شناختیِ این پژوهش، بیشتر متوجهٔ رابطهٔ متقابلِ متن تصویر و بافت فرهنگی آن است. این دوسویگی بین فرم تصویری و کارکرد تصویر در فرهنگ بصری (Visualculture)، بیانگر آن است که زبان تصویری «فقط بازتاب فرآیندها و ساخت های اجتماعی نبوده، بلکه همچنین وسیله ای است جهت قوام ساختارهای اجتماعی و شرایط مادی موجود» (برچ، ۱۹۵۱: ۱٦٥/ ذیل«زبانشناسی انتقادی»). به دیگر زبان، صرفنظر از وجوهات توصیفی – تحلیلی که غالباً تمرکزشان بر ساختِ تصویری یا درون متنی است و نظام نشانه ای تصویری اثر را بازمی تابد؛ وجه تفسیری نیز ساختارهای اجتماعیِ تصاویر که در واقع همان تفسیر معناهای اجتماعی است و از طریق سخن مسلط دوران بیان شده اند را نشان می دهد؛ از اینرو فارغ از قواعد زیبایی شناختی و تمهیدات صوری تصویر، بی گمان باید هر اثری را متأثر از بافتار فرهنگی و تاریخی آن شمرد؛

> چنین رویکردی بیشتر بر آن است که تجربهٔ زیبایی شناختی نه طبیعی که فرهنگی است. بنابراین در *فرهنگ بصری*، نشر تصاویر در درون یک فرهنگ مورد توجه است. از نگاه منتقدان *فرهنگ بصری*، باید به شیوه هایی توجه داشت که آثار هنری همواره مبدع معانی سیاسی، فرهنگی و اجتماعی بوده اند تا اینکه صرفاً آنرا بازتاب دهند. آنها تصاویر را حائز نقشی فعال در شکل بخشیدن به فرهنگ می دانند. اثر حاصل کار کردن در دل حیات فرهنگی است. پس روشن است که آنها قصد ندارند از مقوله های زیبایی شناختی و خصایص ذاتی اثر چشم بپوشند، بلکه با انضمام صبغهٔ فرهنگی به زیبایی شناسی آنرا زمینه مند می کنند (هـــاید ماینر، ۱۹۹٤: ۲۷۱–۲۷۵).

۲. پیشینهٔ تحقیق

عمدهٔ کار مطالعاتی این پژوهش برپایهٔ منابع کتابخانه ای و با رجوع به مقالات به انجام رسید. در مبحث پیشینهٔ پژوهش، از میان مقالاتی که پیشتر به این موضوع پرداخته بودند؛ تعداد ۵ مقاله تحت عناوین: «سایه ای در عکاسی ایران»(کاتیا سلماسی)، «بررسی نقش زنان در عکاسی دورهٔ قاجار»(پروین طایی)؛ «تکاپوی زنان عصر قاجار، فردیت، جهان سنت و گذار از آن »(سهیلا ترابی فارسانی)، «سحر و جادو و طلسم و تعویذ و دنیای زنان در عصر قاجار»(داریوش رحمانی و زهرا حاتمی) و بالأخره «نقش زنان در بسط فرهنگ محرم و سوگواری در عصر ناصری» (زینب اسکندری) مورد بازبینی قرار گرفت؛ از این میان هیچ

یک از آنها چنانکه باید در توازی با بحث این جستار نبود؛ به هر روی الگوی روش شناسیک این پژوهش بر آمد و شد مداوم میان عناصر درونْ متنی تصویر و زمینه های اجتماعی – فرهنگی آن استوار است. زن در عهد قاجار بویژه همسران ناصرالدین شاه موضوع اصلی این پژوهش اند و بیش از آن، «عکس» به مثابهٔ رسانه ای نوظهور در عهد ناصری، عمدهٔ کار توصیفی- تحلیلی ما را تشکیل می دهد.

۳. روش تحقیق

به گفتهٔ بارت «بینندهٔ عکس، پیام ادراکی (قراردادهای درون متنی) و پیام فرهنگی(قراردادهای برون متنی) را هم زمان و به یک صورت دریافت می کند». وی یادآور می شود که «عکاسی به تقویت کارکرد ایدئولوژیک می انجامد زیرا این رسانه به شکل ثبت ظاهر می شود نه تغییر شکل یا دلالت». (چندلر،۱۹۵۲: ۲٤۱-۲٤۳) و در این معنی مخاطب قادر است با گذر از دلالت های مستقیم اثر، پی به معانی ضمنی آن برد.

در پژوهش پیش رو سوژه ها، شخصیت ها، کنشگرها یا بالأخره نماگرهای داخل تصویر را می توان به سه دسته کلی تقسیم کرد. «زن حرمسرا»، «مرد» یا همان «پادشاه» و در نهایت «اشیاء» یا «اموال» متعلق به «جهان مردسالار». در این مقاله با بررسی تصادفی ۳٤۹ تصویر، مربوط به عهد ناصری، تلاش می شود این پرسش که چگونه کارکرد اجزای درونْ تصویری در تناظر با واقعیت های برون تصویری به تقویت و شفافیت گفتمان مردسالار خواهد انجامید به بحث گذاشته شود. بخش نخست، بحث با نحوهٔ بازنمایی فرم «زن» در درون عکس و با نام «حبسِ تن در تصویر» آغاز می شود و در بخش بعد «هویت زن» در بافت معنایی تصویر در رابطه با زمینهٔ گفتمانی آن تحت عنوان «حبس من[٤]در تصویر» به بحث گذاشته می شود. در این راستا تلاش می شود مفهوم «هویت» در سه ساحت «فردی»، «جمعی» و «ملی» دنبال شده و رابطهٔ میان آن با نظام مرد سالار عهد ناصری طبق یک مدل تحلیلی- تصویری چنانکه بعداً خواهیم دید، روشن شود.

در اینجا مطابق با روابط ساختاری بصری یا به بیان دقیق تر روابط همنشینیِ مکانی که بیشتر با هنر و عکاسی در ارتباط اند: بالا/پایین- جلو/پشت - چپ/راست - مرکز/حاشیه (یا درون - برون)؛ اهمیت محورهای عمودی و افقی در بازنمایی تصویر(چندلر،۱۹۵۲: ۱۳۷- ۱۳۸) و نیز همانندسازی بر مبنای نگره های روانشناختی؛ رویهم رفته نشان خواهیم داد الگوهای زیرساختی تصویر از طریق نماگرهای درونی آن، تحت تأثیر گفتمان تاریخی–

فرهنگی دوران خود به چه نحو عمل می کنند و در فرآیند تولید معنا آرایش متنی خود را چگونه ترتیب می دهند. روابط ساختاری پیش گفته هرگز «از نظر معناشناختی بی معنی نیستند. معناشناسان شناخت، *جرج لیکاف و مارک جانسون* نشان داده اند که چگونه فی المثل «استعاره های جهت» وابسته به مفاهیم فرهنگی اند»(همان،۱۹۵۲: ۱۳۸). در حقیقت به مدد تحلیل تصاویر، در کنار مؤلفه های زیبایی شناختی؛ موقعیت فیزیکی و جای گیری اشیاء یا اشکال موجود در فضای تصویر را می توان مبتنی بر یک کلان روایت انگاشت که حول ۲ محور تمهیدی- درون متنی یعنی اصل «همانندسازی» و اصل «حاشیه/ مرکز» در گردش است و از طریق جفت –نماگرهای زن/ شیء، معنا را در اثر ساماندهی می کند.

بدینسان در مناسبت میان متن و فرامتن، فرم بصری و فرهنگ دیداری، نشانه و برساخت های نشانه ای، شکل و زمینه و بالأخره گفته و گفتمان مسلط، می توان این منطق را در تمامی تصاویر این پژوهش به یکسان بکار بست و دیگر آنکه تحت چنین نظامی تصویر سازندهٔ معنایی است که هر چه بیشتر به تقویت دوگانگی های مرد(فعال)/ زن(منفعل) یاری می رساند و از طریق تشابه «خود» با «دیگری» و انحلال هویت اش، بیش از پیش بر صراحت خود می افزاید. بواقع در تمامی تصاویر، تقابل «پادشاه» و «زن» حرمسرا بر منطق حضور مسلط و حبوس جنسیت زنانه تکیه دارد و از طریق آرایه های صوری اثر، به دو شیوه خود را باز می نمایاند. آشکارا این اصل بر تمامی تصاویر این جستار سایه افکنده و هیچ عکسی از اثرات نیروی فراگیرش برکنار نیست.

بطورکلی الگوی تحلیلی عکسها را می توان چنین ارزیابی کرد؛ در واقع با تکیه بر دو اصل فوق، کلیه نمونه های تصویری در این پژوهش، همواره با سرنمونی تصویری[۵] که متعلق به ناصرالدین شاه یا تمامی آن شخصیت ها و نمادهای مردانهٔ عهد قاجار که به طریقی مشابه با آن عمل می کنند – بنیان های مردسالار – در قالب یک الگوی «قیاسی» در تناظر با «بخش تصاویر» به معرض دید مخاطب گذاشته می شود تا بدین وسیله پرسش اصلی این جستار؛ یعنی نحوهٔ تثبیت و تحکیم پایگان مسلط مردسالار بواسطهٔ سوژه زنانه در تصویر آشکار گردد. سرانجام با توسل به این روش در می یابیم که از چه طریق زیرگونه های شکلی «زن» و «شیء» در تصویر، همچون تابعی در محدوده اقتدار مردانه مهار شده و صرفاً به «تقلید»، «تبعیت» و «تشابه» با او تن در می دهند.

در این بخش به اختصار از یک «ریختار استعاری»[۶] سخن گفته می شود که سنت مرد سالارانهٔ عهد ناصری بنا به «هویت قومی» و شیوهٔ حکومتی، الگویی را باز می نمایاند که در

سراسر شؤون زندگی فردی و اجتماعی آن روزگار ریشه دوانیده بود. در حقیقت در اینجا به روایت عکس و با ملاک قرار دادن یک مدل تحلیلی- ریختاری و تعمیم آن به تمامی ابعاد فردی، فرهنگی، اجتماعی، تاریخی- سیاسیِ عهدِ قاجار، نحوهٔ پیدایی دوگانگی های زن(منفعل)/ مرد(فعال) را بازمی شناسیم. بدین ترتیب خواهیم دید که در این دوره با نظامی مواجهیم که «هسته» در «مرکز» است و «اجزاء» «حول» آن. اما نکته ای کلیدی را نباید از نظر دور داشت؛ با توجه به ماهیت دو بعدی تصویر و روابط همنشینی مکانی- بالا/پایین؛ چپ/راست؛ مرکز/حاشیه که جزء ویژگیهای نشانه شناختیِ تصویری است، تمایز این سه از یکدیگر، تنها به نقطه ای که بروی سطح ۲ بعدیِ «مکان» تصویر به خود اختصاص می دهند، بستگی دارد.

۴. حبس «تن» در تصویر

این بحث با آموزه های «رُز»[۷](Gillian Rose) آغاز می شود. «گیلیان رز در کتابی با عنوان *روش شناسی های دیداری*، فهرستی از آنچه که از آن با عنوان «نشانه های انسانها» که بینندگان آنها را تفسیر می کنند به دست می دهد. این نشانه ها «بازنمایی بدن ها، رفتارها و کنشها» در ترکیب با «اثاث و صحنه ها» را شامل می شود. رُز خاطرنشان می سازد که تفسیر رمزگانهای این نشانه های انسانی، مستلزم شناخت همه جانبه تصاویری است که نشانگر مناسبات و تمایزات اجتماعی بخصوص فرهنگی باشند».(بال، ۲۰۱۰ : ۸۹) این پژوهش هم در پیِ نکات رُز، «تشابه» و «انحلال هویتِ» زن و تحویل آن به هنجارهای مردانه در سطحِ «نشانه های انسانی» را دنبال می کند. بدین سان در تحلیلی نهایی نشان داده می شود چگونه زن به تنهایی، همراه با دیگر زنان و یا در کنار اشیاء و اثاثیهٔ پیرامون اش و صرفاً مبتنی بر اصل «همانندسازی»، فارق از تصاویری که حضور توامانش با مرد یا شخص شاه را در آن شاهدیم، «نشانه های انسانی» وجود خویش را در سه سطح «بدن»، «رفتار» و «کنش» به تبعیت از الگوی مردانه سامان می بخشد. بعلاوه به یمن آرای رُز در باب نشانه های بدن انسان و دسته بندی آن به انواع بدن، رفتار و کنش، چنانچه بدقت تمامی تصاویر موجود در جستار پیش رو را از نظر بگذرانیم، می توان موقعیت عمومی «بدن» زنان حرمسرا در تصویر را به ٤ حالت اصلی محدود کرد: «نشستن»، «لمیدن»، «تکیه زدن» و «ایستادن». در تمامی عکسها آنچنان که پیداست، زن یا بروی صندلی می نشیند یا بروی نیم تخت، طارمی[۸] و دارافزین[۹] تکیه می زند یا زیراندازی به زیر افکنده و بروی مَخَدّه ای، لمیده، تن

می آساید یا به تنهایی با دیگری و یا ایستاده در کنار اشیایی نظیر مجسمه، ساعت و...که پادشاه همراه خود به وطن آورده تصویر می شود.(بنگرید به تصویر شماره ۱در پایان مقاله)

علاوه بر ٤ موقعیت اصلی که نشانگر جایْ گیری زن در مکان تصویر است، بی درنگ می توان کلیت تصویر را به ٤ ردهٔ کلی تفکیک نمود. در رده ای از عکسها، «زن حرمسرا» به تنهایی در تصویر نمایان است؛ در دسته ای دیگر، «زن و دیگر زنان حرم» را می بینیم؛ دستهٔ بعدی به تصویر«زن و شیء» اختصاص دارد و در نهایت با دسته ای روبروییم که در آن حضور «زن و شیء» بهمراه «شاه» را شاهدیم. به عبارت دیگر، زن تنها ٤ موقعیت اصلی را باز می نماید. به گواهی تمامی تصاویر، زنِ حرم با اندکی تفاوت، با تبعیت از الگوی مردانه، به تنهایی بروی نیم تخت و صندلی ایَ می نشیند یا بر پشتی ای یا بالشی روی زمین یا تخت لَم می دهد و یا می ایستاد و خیره می ماند و یا اغلب سر را به سمت شانه ها خم کرده و با دستهای گره شده و یا انگشتان گشوده آنرا نگه می دارد و همزمان بوسیله آرنج اش بر دستینهٔ تخت یا صندلی و یا بروی دست اندازی تکیه می زند. (بنگرید به تصویر شماره ۲).

۵. اصل «همانندسازی»

در این گونه تصاویر شاه یا نماد مردانه در قاب عکس پیدا نیست و تنها زن و شیء در تصویر حضور دارند، با اینحال «متافیزیک حضور»[۱۰]مرد، فضای تصویر را آکنده از خود ساخته و عالَم زنانه و محیط پیرامونی اشیاء را در مهار خود دارد؛ در این مواقع زن همواره در محیط اندرونی کاخ در کنار یکی از متعلقات و ملزومات شاه و از این میان برجسته ترین شان، *قلیان* (بنگرید به تصویرشماره ۳) و *ستونی*(بنگرید به تصویر شماره ٤) دیده شده و یا در همراهی با دیگر زنان، ندیمگان و خواجگان حرم بسر می برد. پیشتر ٤ رده کلیِ تصاویر را یادآور شدیم. در همین راستا باید اشاره کرد اصل «همانندسازی» تنها ۳ رده را تحت شمول خود دارد. به دیگر زبان اصل همانندسازی را صرفاً در تصاویری می توان بازیافت که در آنها «شاه» حاضر نباشد.

۱.۵ زن، تنها در تصویر

از میان ٤ رده کلی که پیشتر بدان اشاره شد، فی المثل در نحوهٔ «تکیه زدن» در تصویر شماره ۵ بروشنی پیداست، زن چگونه در تنظیم موقعیت مکانی و وضع قرارگیری، ناخودآگاه

دستخوش القائاتی می شود که ملهم از هنجارهای مردانه در نهادش درونْ سازی[۱۱] شـده و بی اراده اطوار و کردار او را باز می سازد؛ بدین ترتیب زن با بازآفریدن حضـور مردانـه در تصویر تا حد انفعال «خود» پیش می رود. در بیشتر تصاویری که زن در حالت «تکیـه زدن» نشان داده می شود، براستی مقلد محض حرکاتی است که از مرد سر می زند. یک دسـتش را در حالی که خم شده، زیر سری می گذارد و در همان حال با آرنج به چیزی تکیـه مـی زند. دست دیگر او، به موازت بدن و در درون پاها در حالتی است که در قسـمت میـانی و روی منتها الیه فوقانی ران پا، بصورت گره کرده و یا بصورت گشـوده قـرار دارد. اگـر بـه صراحت نتوان گفت، نحوهٔ استقرار زن در تصویر مطابق با الگویی مردانه آرایش یافته، امـا دست کم جای تردید نیست که او از خود و ذوق زنانه اش کنشی دگرگونه و منحصـربفرد بروز نمی دهد و در نتیجه از سطح حرکات و سکنات مردانـه فراتـر نمـی رود. ایـن مهـم براستی در نحوهٔ «نشستن» و استقرار تصویر زنی که شاخ قوچی (بنگرید به تصـویر شـماره ٦) در دستان خود گرفته تا نمودی فاتحانه از خود جلوه دهد پررنگ تر اسـت. طبـق آرای «رُز»، بروشنی پیداست زن شکارگر با قرار گرفتن در حالت «نشسته» در تصویر و با تمسک به اصل «همانندسازی» و کلیشه سازی موقعیت مردانه، هر چـه بیشـتر بـه اسـتیلای جهـان مردانه تن می دهد.

۲.۵ زن و شیء در تصویر

در عکس هایی که زن نمودی بت واره(شیء شده) دارد، از جملـه در (تصـویر شـماره ۷) اغلب به بخش مرکزی تصویر به کنار شیء ای فراخوانده می شود. در چنین نمونـه هـایی، با نگرش به صورتبندی رُز مجازیم، «نشانه های انسانیِ» بدن و تنانگی را بدو نسبت دهـیم؛ در این تصاویر سوژه به «میانهٔ کادر» نقل مکان می کند و موقعیتی را شکل می دهد کـه در آن زن و اشیای درون کاخ، در کنار هم می ایستند. بنابر مؤلفه هـای اسـتتیکی و معیارهـای تجسمی، استقرار همزمان زن و شیء در مرکز تصویر و در بیشـتر مواقـع، بیـرون از نقـاط طلایی کادر، حالتی یکنواخت و سکونی ملالت بار در فضای اثر حکمفرما می سازد. توزینِ کسالت بارِ سوژه هایِ عکاسانه در میانهٔ کادر، استقرارِ جفتِ زن/شیء هـم تـراز بـا سـطحِ تصویر و قَرینگی توامانِ این دو در عکس هر چه بیشتر از شدت نیروهای سرشتیِ بالقوه و جاذبه های بصری منحصر بفرد شان می کاهد و آنها را بـه موجـوداتی بیگانـه، بـتِ واره و مطیع جهان مردانه بدل می سازد. البته این نکته را نیز باید افزود، حرکت ایستا و ساکن لبهـا

و رویهم رفته خشکی و یکنواختی در حالتِ چهره در تشدید این حس بسیار مـؤثر اسـت؛ وانگهی این وضعیت را نیز می توان برپایهٔ صورتبندی رُز در مجموع در شمار نشـانه هـای رفتاری زن ارزیابی نمود که به انفعال هر چه بیشتر او در فضای تصویر می انجامد.(بنگریـد به تصویر شماره ۸)

بدین ترتیب نشان داده شد که چطور صـورتبندیِ نشـانه ای رُز در توصـیف و تحلیـل اجزای درون – متنی تصویر بویژ عنصر کانونی آن (زَن) از رهگذری زیبایی شناختی عمـل می کند و در مناسبت با ساخت برون متنی یا فرهنگ بصری آن برهه، به چه نحو به تثبیت معنای یکه و سخن مسلط مردسالارانهٔ عهد ناصری یاری می رساند.

۶. اصل حاشیه/ مرکز

۱.٦ زن، دیگری با شاه

در تصاویری که بر این اصل استوارند، زن و شیء یـا دیگـر زنـان و ملازمـین، همگـی در محضر پادشاه شرف حضور می یابند. «برخلاف روابط همنشینی متوالی که مفاهیم قبـل و بعد در آنها اساسی است، روابط هم نشینی مکانی شامل مـوارد پـیش روسـت: بالا/پـایین- جلو/پشت – چپ/راست- شمال/جنوب/شرق/غرب-درون/برون(حاشـیه/مرکز)»(چنـدلر، ۱۹۵۲: ۱۳۸). بدین ترتیب در این تصاویر، از میان ٤ رابطهٔ پیش گفته، اصل «حاشـیه/مرکز» بر دیگر روابط چیرگی دارد. در حقیقت بنابر منطق نگاشتی [۱۲]، ۳ بُعدِ جهان واقع از طریـق مجموعه نقاطی بروی سطح دو بعدی تصویر نشانده می شـود و بدینوسـیله تـوهم عمـق، مجازاً در سطح تصویر پدید می آید. در نتیجه آرایشِ فضایِ تصویری به شیوه ای است که اغلب کادر در راستای افقی، از چپ به راست یا بالعکس، فضای تصویر را می گشاید و به تبع آن قاب تصویر، جهتی افقی به خود می گیرد. بعلاوه عناصر بصری در بیشتر تصاویری که کادر افقی دارند، در یک سوم میانی فضای کادر نشسته اند.

موقعیت افرادی که در بعد مکانیِ چپ/راست یا پشت/جلو، در سطری افقی بمـوازات شاه ایستاده اند و همینطور خط افقیِ سراسریِ در میان- زمینهٔ تصویر، مماس با خطِ فرضیِ افقیِ سطحِ عکس، دو عامل بسزا در زدودن حس عمق نمایی این تصاویراند. با رنگ باختنِ «عمق» میدان در تصویر، لاجرم «شاه» به عنصری مرکزی بـدل مـی شـود. در واقـع عـلاوه برآنکه اصل (حاشیه/مرکز) نقش اصلی در تمایز مقام و منزلتِ شاهانه نسبت به سـایرین از جمله زن بر عهده دارد همچنین «پادشاه» در قیاس با جمعیت گِردِ خود، در خـط تصـویر،

همواره اندکی جلوتر می ایستد. با این وجود می توان چنین استدلال کرد؛ شکاف مشهودِ میان پس زمینه (بالای تصویر) و پیش زمینه (پایین تصویر) در تصویر به گسست عمیق میان این دو نقطه می انجامد بطوریکه عملاً ملازمین شاه از میدان تصویر به حاشیه رانده می شوند. بنابراین شاه همواره در «مرکز» است و باقی گِرد او.(بنگرید به تصویر ۹).

۷. حبس «من» در تصویر

برای ورود به این بحث مسئلهٔ هویت را به اختصار توضیح می دهیم. «خود» یا «هویت» را می توان در سه حوزهٔ فیزیولوژیکی، روانشناسی و اجتماعی دنبال نمود. به دیگر زبان این سه مقومِ مفهوم «هویت» اند و سنگ بنای «هویت» را پی می ریزند. در ساحت فیزیولوژیک که تکوینِ طبیعی فرد مد نظر است، مراحل پیدایش و نموْ موجود انسانی و بویژه تمایز مفهوم «جنسِ» فردی به معنای تفاوت یک« تن» و «اندام جنسی» اش با دیگری محل توجه است. در شقِ دوم و بمعنای مدرن کلمه، «فردیت» متضمن تصوری است که فرد از خویشتن دارد و با تکیه بر آن، در مقام کنشگر، خود را صاحب ارادهٔ آزاد می پندارد. مورد آخر به «تصور» دیگری از «فرد» مربوط است. (ترابی فارسانی، ۱۳۸۸: ۲) آدمی در فرآیند رشد اجتماعی و در ارتباط با دیگری، بنابر ارادهٔ آزادی که برای خود فرض می گیرد؛ نقش می پذیرد و در حیات اجتماعی مشارکت می جوید. می توان هر یک از این سه را به ترتیب، «هویت عضوی یا تنی»، «هویت فردی» یا «هویت جمعی» نامید از جنبهٔ روانشناختیِ «فردی؛ »شخص در مناسبت با خود و خویشتنِ خود، برپایهٔ خودآگاهی و درون بینی، از رابطهٔ «من» با «تن» در مرتبهٔ حیات طبیعی و همزمان رابطهٔ «خود» با «دیگری» در مرتبهٔ حیات فرهنگی – اجتماعی وقوف می یابد. بنابراین «روانِ» فرد در رابطهٔ جسم و روح و ارتباط «خود» اش با «دیگری» در بستری تاریخی – اجتماعیِ، در نقش میانجی ظاهر می شود؛ به عبارتی «روان»، میان «طبیعت» و «فرهنگ» تعامل ایجاد می کند و «خود»، جز از طریق آن دو تحقق نمی یابد. این رابطهٔ دو سویه، لازمهٔ وجودی بشر است و فقدان آن، حیاتش را مختل می سازد. با این همه در تصویر اقتدار سنت مردانه در عهد ناصری هم «هویت فردی» و آگاهی «زن» از «خود» و هم «هویت جمعی» و مناسبت تاریخی «زن» با جامعهٔ انسانی را از وی سلب می نماید. در این میان در تصویر تنها هویت «عضوی یا تنی» زن باقی می ماند؛ در چنین وضعیتی، واقعیتِ وجودی زن جز از «تن» و «حرکات تن» فراتر نمی رود. (همان: ۱۰– ۱۹).

۱.۷ «هویت جمعی»: زن به مثابهٔ «حاشیه» در تصویر

در آغاز لازم است، خطوطِ کلی ساحت فرهنگی و موقعیت اجتماعی آن دوره، بخصوص تلقی نظام مردسالار از مفهوم «هویت جمعی» را ترسیم نمود. از اینرو بنابر الگوی روش شناختی در این پژوهش، «هویت جمعی» عمدتاً در توازی با تصاویری که «زن با دیگری» است یا به بیان دقیق تر آنگاه که **زن نزد پادشاه** حاضر است، نشان داده می شود. در نتیجه در این بخش، تصاویرِگروهیِ «زنان حرم» در کنارِ «دیگری»، خاصه شخصِ «شاه» مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در نتیجه علاوه بر سوژه «زن»، آن دسته از تصاویری که طیف هایِ دیگر جامعه از جمله ندیمگان، کنیزان، غلامان را در برگیرند، بکار گرفته می شوند تا تصوری هر چه روشن تر از سخن مسلطِ آن دوران ترسیم شود.

می دانیم خاندان سلطنتی قجر برغم تفاوت های آشکار با نیاکان باستانی خود، دست کم در اینکه پادشاه سایهٔ باری تعالی بروی زمین است، با ایشان اتفاق نظر داشتند و بدین نحو برحق حاکمیت نژادی خویش و تعیین سرنوشت ملی سرزمین تحت الامرشان، مشروعیت هر چه بیشتر می بخشیدند. با این همه تاریخ نشان می دهد که قاجاریان هرگز نتوانستند بالندگی و بازیابی «هویت ملی» را برای مردمان شان به ارمغان آورند. اگر که صفویان بر پایهٔ سه اصل «مذهب»، «اسطوره» و «سرزمین»، به یمن استعداد نبوغ آسای شاه اسماعیل برای نخستین بار پس از ورود اسلام به ایران توانستند، زمینه های پیدایی مفهوم «هویت ملی» را فراهم آوردند (کریمی، ۱۳۸٦ : ۳۲)؛ قاجاریان اما در این راه موفق نبودند. به عبارت دیگر همانطور که علوم جغرافیایی، «سرزمین و تاریخ مشترک» را اصل اساسی و مقوم «هویت» می داند؛ علوم اجتماعی نیز «زبان» و «دین» مشترک را. ولی علوم سیاسی بر ساختار سیاسی مشترک»، «ملیت و ملت» و «جامعهٔ مدنی» تکیه می زند» (مجتهد زاده، ۱۳۷۷: ۱۲۹ – ۱۳۰). بنابراین «سرزمین یا جغرافیای مشترک»، «نژاد و زبان مشترک» و«سیاست و ملیت مشترک» از ارکان اساسیِ شکل گیری مفهوم «هویت ملی» بشمار می روند؛ همان چیزی که هرگز در میان قاجاریان و خاصه عهد ناصری رنگ واقعیت به خود نگرفت. به عبارت دیگر آنچنان که «زرین کوب» می گوید:

> با توجه به تنوع جمعیتی، نژادی و زبانی حاکم بر ایران در ادوار مختلف تاریخی و نبود مرزهای جغرافیایی ثابت و حتی دین مشترک، تنها عنصر فرهنگ در زمانها و مکانها و نزد اقوام گوناگون به مثابهٔ عامل مشترک وحدت بخش حضور داشته است (راعی گلوجه، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

می توان نتیجه گرفت که خاندان قاجاری هرگز در تشکیل پایگانی مشترک و ایجاد بافتی همگن در نهاد سیاسی – اجتماعی عصر خود حاصلی به بار نیاوردند؛ وانگهی رؤیای تأسیس «هویت جمعی» و تزریق «روحیهٔ ملی» در حوزه اجتماعی آن دوران بواسطهٔ حضور فرمانروایان ناکارآمد، بکلی ناممکن می نمود. عواملی چون، فساد دامن گیر نظام دیوانسالاری، نهاد سلطه طلب حکام قاجاری، استبداد مردانه، تعدد ولیعهدان (یادگاری از زمان فتحعلی شاه)، عوام بی سواد و ناآگاه، ناامنی مرزی، عدم وجود راههای مناسب، نبود سازمان قضایی مستقل، قشری گری و تعصب ... همه و همه از جمله دلایلی است که راه را برای ظهور استبدادی مطلقه و مرکزگرا و متعاقباً به سرانجام نرسیدن «هویت ملی» هر چه بیشتر هموار نمود. در این معنی، ساخت سیاسی دولت قاجاری به هرمی می مانست که شاه در رأس هرم (موقعیت مرکزی) و ملازمان در قاعده (موقعیت حاشیه ای) جای می گرفتند. این گونه ای حکومت ملوک الطوایفی است؛ یا به معنای درست کلمه، وجهی حکومتِ «پاتریمونیالیسم»[۱۳](patrimonialism) برپایهٔ روابط خانوادگی و موروثی محسوب می شد. در این نوع حکومت شاه قدرت بلامنازع است. ارتش وفادار به شاهند نه کشور. تفکیک حوزهٔ عمومی و خصوصی در آن یکسر بی معناست، صاحب منصبان معمولاً مناصب شان را از شاه می خرند و بدین طریق مالک آن می شوند. ناگفته پیداست که اساس حکومت قاجاری متکی است بر نوعی «سیاست نژادی» که در آن، هویت قومی» بر «هویت جمعی و ملی» غلبه دارد. .(تشکری بافقی، ۱۳۹۳: ۷۳) در «هویت قومی» بی گمان از تمایز و آزادی سوژه در فرآیند رشد اجتماعی سخنی در میان نیست. سوژه مرکزی همان «پادشاه» است و باقی همانند و همتبار با اویند. در چنین وضعیتی ریختار قدرت به شکل مرکز/شاه و حاشیه/دیگری بدل می شود و «تشابه» جای «تمایز» را می گیرد. بعلاوه منش ایلیاتی و هویت قومی در یک مناسبت یکسویه، افراد را چونان توده هایی بیگانه از خویش گرد هم می آورد. نتیجه فوری چنین ریختارِ حکومتی، پدید آمدن اصل زن(منفعل)/ مرد(فعال) است. هویت فردی، هویت ملی و مفاهیم ملیت و ملت در معنای ساخت اجتماعی و گفتمانی سیاسی رنگ می بازد و هویت قومی با منشی ذات گرا، خونی- نژادی و طبیعتی مطلقاً استبدادی بر جای آن می نشیند. بدین ترتیب ساخت هندسی چنین حکومتی به دلیل تمرکز قدرت بی چون و چرای پادشاه، در تمامی ابعاد خصوصی و عمومی افراد رخنه کرده و سایهٔ گفتمان مردانه را در همه جا می گستراند. در چنین شرایطی، تصور «فرد» از«خودش» در معنای «هویت فردی» زن و همینطور تصور «منِ» زن از «دیگری» و

«دیگری» از «منِ» او در قالب «هویت جمعی»، بکلی محو می شود؛ زن، بدونِ هویت فردی اش، دیگر به «حال»[۱۴] خود نیست و با گسستن از دیگری و محروم شدن از حوزهٔ عمومی از بستر تاریخی اش برکنده می شود و از مرکز به حاشیه می گراید. با کمی دقت در تصاویر این بخش می توان، هندسهٔ سیاسیِ «حاشیه/مرکز» را در تمامی آنها بازجست. (بنگرید به تصویر شمارهٔ ۱۰).

۲.۷ «هویت فردی»: زن به مثابهٔ بازتولید مرد در تصویر

این قسمت به تصاویر زنانی که در عکس، به تنهایی حضور دارند، اختصاص دارد. در بخش های قبل نشان داده شد که اصل«همانندسازی» و «حاشیه/مرکز»، به چه ترتیب «ریختار استعاری» گفتمان حاکم را در حوزه های عمومی و خصوصی عهد ناصری سامان می دهند؛ در حقیقت گویی گفتمان مردانهٔ قاجاری مبتنی بر یک ریختار استعاری است، که بنا به ماهیت «پدرمیراثی» حکومت، تمام زوایای حیات فرهنگی – اجتماعی دوران را متأثر از خود می سازد. دیدیم که در حکومتهای «پاتریمونیالیستی» نظیر قاجاریان، اساس قدرت بدست شاه بود. پس هرگاه *پادشاه در تصویر* نباشد، دو حالت کلی را می توان مفروض دانست یا دوگانهٔ زن/شیء – دیگری را شاهدیم یا زن به تنهایی در تصویر حضور دارد. بدین ترتیب تمامی لوازم و اشیای درون کاخ مبتنی بر یک نوع انگارهٔ تمامیت خواه در تملک محض پادشاه اند. آنچنان که «اعتمادالسلطنه» در اثر برجستهٔ خود «المآثر و الآثار»آورده: «شاه به میل خود می توانست در جان و مال زیردستانش تصرف کند». بنابراین هر چیزی اعم از اسباب و لوازم دربار یکسر در حصر شاه است. در چنین وضعیتی جملگی متأثر از نیروی مرکزی قدرت و خواست اویند. هنگامیکه پادشاه نیست، اشیاء در غیاب او نشان و نمای او دارند. در مواقعی که زن به تنهایی در تصویر حضور دارد باز هم اصل «همانندسازی» در تصویر را شاهدیم. در نتیجه زن بموجب بی خویشی و در غیاب شاه، باز هم در پیِ «کلیشه سازی» گفتمان مردسالار، حرکات مردانه را باز می سازد؛ این مسئله را بوضوح می توان در طرز ایستادن زنانی که دست بروی سینه می نهند، آنگاه که بیش و کم به تکرار منش مردانه می پردازند شاهد بود. (بنگرید به تصویر شمارهٔ ۱۱). در حقیقت، تصویر به نحوی متناقض نما زنان را همچون حبس شدگان در مَحبَس نمایش می‌دهد.

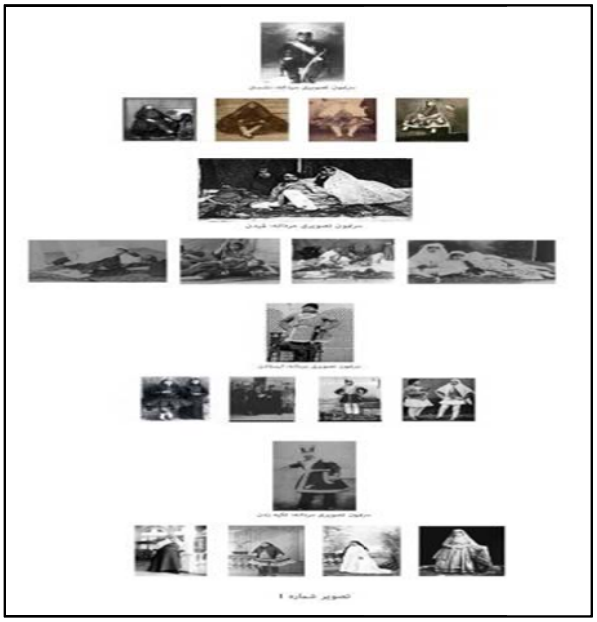
۳.۷ دست: جای گزینی برای «خویشتن زن»

پیشتر اشاره کردیم هندسهٔ قدرت یا همان نظام مردسالار عهد ناصری، گسترهٔ روحِ تاریخی و حیات فردیِ مردمانش را در محاق خود فرو می برد. آدمی در این مرتبهٔ از حیات، به «خود» آگاه نیست و بعلاوه امکان «دِگرآگاهی» و مناسبت با دیگر هم نوعانش در سیرِ تاریخی از وی سلب می شود. بدین طریق «هویت فردی» و «هویت جمعی» خود را از دست می دهد. آنچه اکنون دارد، «تن» یا «جسم» اوست. از او جز «هویت عضوی یا تنی»، چیز دیگری بر جای نمانده است. به همین خاطر در تصویر، میدان عمل و رفتار زن صرفاً محدود به «تن» می شود که به فراخور «مکانی» که برایش تدارک دیده شده، کنش می‌پذیرد. این پدیدار «موم سان»[۱۵] در تصویر – زن و دیگران – اگر چه در قاب حضور دارد اما مطابق با «نشانه های انسانی رُز»، دیگر نه شاهد «رفتار» خودانگیختهٔ او هستیم و نه «عمل یا کنش» منحصر بفردی از او؛ زن جز نشانه های تنانه ای چون: لمیدن، نشستن، تکیه زدن و ایستادن حالت دیگری را باز نمی تابد. با این همه در گسترهٔ «تن»، بی تردید «دست» به مثابهٔ «زبان تن» جایگزین «هویت زن» یا «دیگر ملازمان شاه» می شود. می توان چنین استدلال کرد، در فقدان نشانه های «کنشی» یا «رفتاری» بنا بر آنچه «رُز» گفته؛ «دست» هم پیوند با «تن»، بعنوان جزئی ظاهر می شود که از رهگذر آن، «سوژه» زبان می گشاید و کنش می پذیرد. هر چند منشِ کنشگر سوژه، در بستر فردی و فرهنگی آن دوران، به دلایلی که برشمردیم، محبوس مانده است، با این وجود «هویت عضوی» سوژه تنها از مجرای «دستان»، حبسیه ای از نا- بودگی و انفعال اش در قالب تصویر بر ما آشکار می سازد. باید گفت، ترجمان بی‌تفاوتی و سکوت، زبان بستگی و خاموشی، یأس و بیگانگی زنان و سراسر رازهای سر بر مهرشان، نشانه هایی اند که بواسطهٔ «دستان» زن مجال بروز می یابند. در واقع تصویر «دست» در اینجا، بنا بر منش بازنمودین اش، بهتر از هر توصیف زبانی دیگری می تواند بیانگر این «بی خویشی» باشد. «دست» سوژه ها، بخصوص دست غلامان، کنیزان و حتی دستِ زنان حرم، چنان است که «دست چپ» روی دست راست قرار گرفته و بیش از آنکه حرکات ارادی و خودانگیخته سوژه را تداعی کند، حاکی از حذف حضور و خودْکاهی اوست. گویی در این عکسها زن تلاش دارد هر چه زودتر از منظر دید، پنهان شود و از معرض نگاه دیگری برکنار ماند.(بنگرید به تصویر شمارهٔ ۱۲) زن حرمسرا میراث سنتی است که در آن هرگونه «هویتی»، بویژه فردیت زنانه در پرتو ارادهٔ مردسالار جان می‌گیرد. زن در محضر و مَقدَم مرد با استتار دستان و برکنار ایستادن، از حضور خود می کاهد و

بدینوسیله جلوگاه و جولانگاهی برای حضور مرد در تصویر فراهم می آورد. در این نوع تصاویر بنا به حالاتی که «دست» به خود گرفته، می توان مجدداً با تکیه بر اصل «همانندسازی»، نحوهٔ تقویت نظام مردسالار توسط زن را شاهد بود.(بنگرید به تصویر شمارهٔ ۱۳).

۸. نتیجه‌گیری

بنابراین با عبور از لایهٔ سطحی تصویر(زنان حرمِ عهد ناصری) می توان به دلالت های ضمنی در لایه های زیرین فرهنگ بصری و گفتمان غالب آن دوره راه برد و به مدد روش نشانه شناسیِ اجتماعی(تحلیل ساختاری) و با استفاده از نظام صورتبندی «گیلیان رُز» موسوم به «نشانه های انسانی» نظیر «بازنمایی بدن ها، رفتارها و کنشها»؛ سوژه های اصلی تصویر را به ۳ گونهٔ: «شاه»، «زن» و«شیء» و ٤ حالت کلی: «نشستن»، «لمیدن»، «تکیه زدن» و «ایستادن» تقسیم نمود. بدین ترتیب زن تمامی چهار موقعیت اصلی را، چه آنگاه که همزمان با «شاه» در تصویر حضور دارد و چه در غیاب اش، بواسطهٔ اصل «همانندسازی» یا و کلیشه سازی و به تأسی از سرنمون تصویریِ مردانه بازمی سازد. بعلاوه با کاربست الگوی همنشینی مکانی در تصویر، بوضوح نشان داده شد؛ هژمونی مردانه در عهد ناصری و بیش از آن در جامعهٔ سنتی قاجاری و حکومت «پدر میراثی» که بر هویت قومی و نه ملی استوار بود، چگونه به عنصر مرکزی و مسلط در حیات فرهنگی و اجتماعی زمانهٔ خود بدل می شود. این مهم به مدد روابط همنشینیِ مکانیِ «حاشیه/مرکز» و در مقایسه با تصاویری که در آن شاه بهمراه زن و ملازمان به تصویر کشیده شده (در تصاویر شمارهٔ ۹ و۱۰) بصراحت به نمایش در آمده است. در تحلیل نهایی می توان گفت؛ تصویر در فرهنگ بصری آن دوره فارغ از اسناد زبانی، جهانی را ترسیم می کند که در آن زن به شیءِ شاهانه تمسک می جوید و یا پهلو به پهلویِ اشیاء تا مرز شیء شدگی پیش می رود. در اینحال در متن تصویر و در غیابِ پادشاه، زن به تقلید اطوارِ مرد بسنده می کند یا در حضور شاه به حاشیه رفته و به محبسِ جهان مردانه فراخوانده می شود.

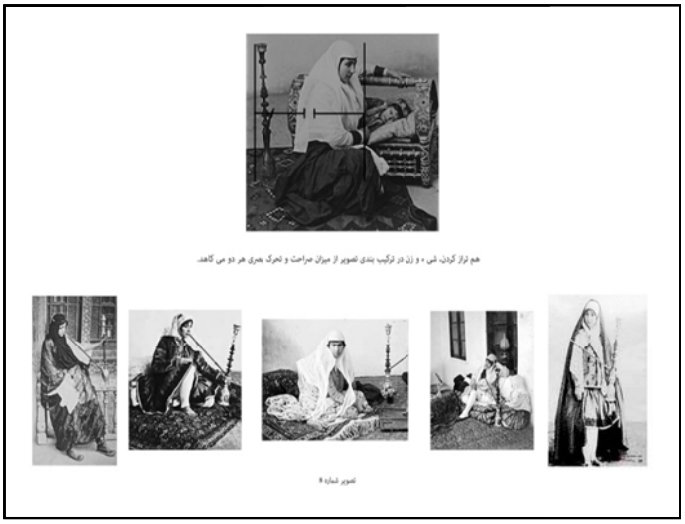


تصویر شماره ۲

تصویر شماره ۳

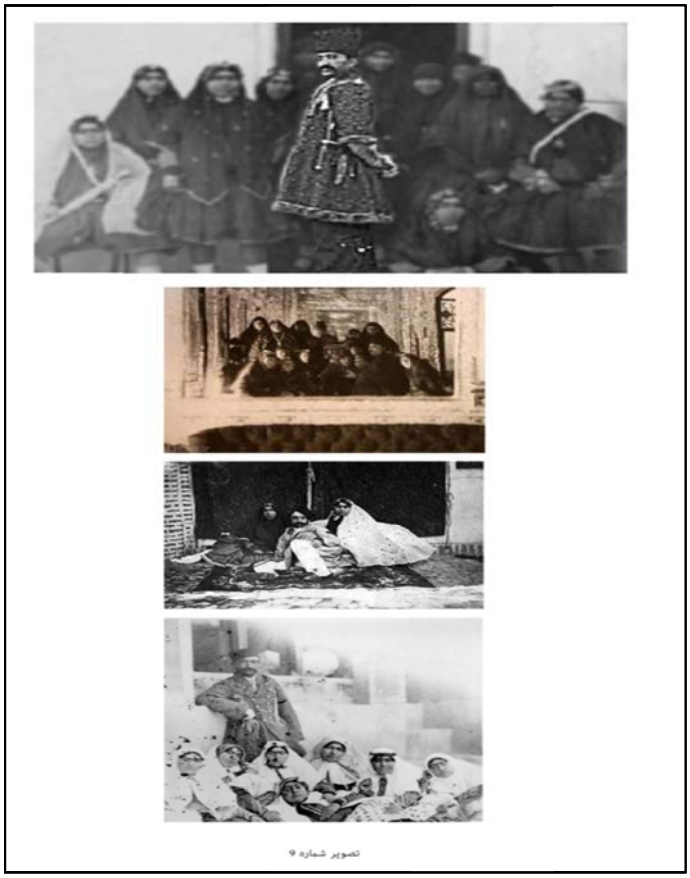
الگوی تطبیقی تکیه زدن: دست روی میز تکیه می زند.

الگوی تطبیقی زن – تب-



هم تراز کردن شی ء و زن در ترکیب بندی تصویر از میزان صراحت و تحرک بصری هر دو می کاهد.

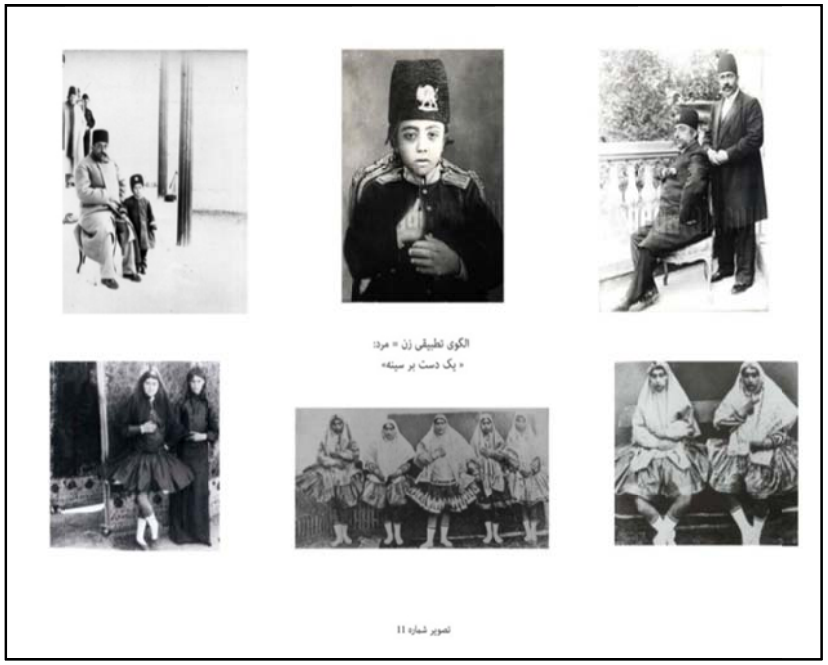
تصویر شماره ۸



تصویر شماره ۹

اصل حاشیه /مرکز: شاه د ر میانه و یک گام جلوتر، برجسته تر از دیگران بنظر می رسد و یکنواختی حالات و چیدمان متحدالشکل ملازمین گرد او در ترکیب الر، از جلوه و وضوح فردی هر یک می کاهد وحضورشان را کمرنگ می کند.

تصویر شماره 10



الگوی تطبیقی زن = مرد:
« یک دست بر سینه»

تصویر شماره 11

«دست» یا «هویت عضوی /تنی»: دست به مثابهٔ بازنمایش احساس و اندیشه

تصویر شماره 12

حرکات دست جایگزین من فرد

تصویر شماره 13

پی‌نوشت‌ها

۱. الگو یا تقابل دوگانی (Binary Opposition): برای مطالعات بیشتر بنگرید: «دانش نامهٔ نظریه های ادبی معاصر»، مک کاریک، ایرنا ریما مکاریک(۱۹۵۱)؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ یکم؛ تهران :۱۳۸٤ آگه؛ ص ۹۸.

۲. اصطلاح «همانندسازی» (Identification) نوعی مکانیسم دفاعی است که فرد بوسیلهٔ آن، هویت (Identity) شخص دیگر را تا حدی به خود می گیرد. بدینسان فرد احساس ارزشمندی و هویت یابی را بواسطهٔ اتصال و استحالهٔ خود در شخص، گروه یا نهادی های مقتدر، در نهادش درونی سازی کرده و شبیه آنها رفتار می کند. در این معنی همانندسازی و مشابهت با مفهوم کلیشه (stereotype) پیوند می خورند؛ زیرا کلیشه عقیده ای به شدت ساده شده در مورد نگرشها، رفتارها و انتظارات یک گروه یا فرد است و عمیقاً ریشه در فرهنگ های مبتنی بر تبعیض جنسی، نژاد پرستی و یا سایر فرهنگ های متعصب دارد. این فرهنگ ها که بشدت در برابر تغییر مقاومت می کنند، نقش مهمی در شکل دهی و همانند سازی نگرش اعضای یک فرهنگ ایفا می‌کنند. در حوزهٔ مطالعات فرهنگی بررسی نقش کلیشه ها در رسانه های فرهنگی چون تصویر زنان، اقلیت های قومی و نژادی در عکاسی، نمایش تلویزیونی و گزارش های خیریه و نحوهٔ جهت دهی و نقش گیری در قالب کلیشه اهمیت فراوان دارد. «زن حرم» نیز از طریق چنین الگویی به «همانندسازی» و «کلیشه سازی» رفتار و رویه های مردانه – به مثابهٔ گفتمان مسلط جوامع سنتی– دست می زند و آنرا در تصویر بازتولید می نماید.(بنگرید به کتاب نظریه های شخصیت، دکتر حمزه گنجی نشر ساوالان، ۱۳۹۱ و مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی، نوشتهٔ اندرو ادگار و پیتر سج ویک(۲۰۰۳)، نشر آگه ص ۲۲۰)

۳. «خود»: با توجه به برداشت مان از این واژه در این جستار، لازم می آید در قالب دوگانیِ خودْ / دیگری بازنگریسته شود.

> در دل تجربهٔ شخصی، خودیْ ذهنی وجود دارد که هر چیزی را به مثابهٔ «دیگری» از خود بیگانه می سازد. این تقابل که گاه با اصطلاحات مانند مرکز/حاشیه و غالب/سرکوب بیان می شود از وقتی که سیمون دو بووار آنرا بیان عدم توازن قدرت میان زن و مرد به کار برد، نقش مهمی در نقد فمینیستی ایفا کرده است (مک کاریک، ایرنا ریما(۱۹۵۱)؛ دانش نامهٔ نظریه های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی؛چاپ یکم؛ تهران :۱۳۸٤ آگه؛ ص ۱۱۲).

٤. «من»: در اینجا من مرادف با «خود» در نظر گرفته شده است. برای توضیح بیشتر به پی نوشت شماره ۲ در همین بخش رجوع کنید.

۵. «سرنمون تصویری»: یک تصویر **مرجع** که مبنایی است برای قیاس سایر گونه های تصویری که زیرمجموعهٔ آن واقع می شوند.(توضیحِ نویسنده)

٦.«ریختاراستعاری»: مرکب از دو واژهٔ«ریختار» بعلارهٔ «استعاری» است. انتخاب واژهٔ «ریختار» بیشتر تأکیدی است بر وجه شکلی – ساختی در مقایسه با وجوه زبانی – معنایی. همچنین واژه «استعاری» را از انگارهٔ روش شناسانهٔ زیگموند فروید وام گرفتم. فروید بر پایهٔ روش شناسی کار خود هنگامیکه به طرح «نظریهٔ جای شناختی» می پردازد، «دستگاه روانی را براساس یک *استعارهٔ مکانی* به خرده نظام های گوناگونی تقسیم می کند». من نیز صرفاً این ایدهٔ روش شناسانه را در معنای لغوی آن در کار تحلیلی خود به کار بستم. (مک کاریک، ایرنا ریما(۱۹۵۱)؛دانش نامهٔ نظریه های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی؛چاپ یکم؛ تهران :۱۳۸٤ آگه .ص ١٤١).

۷. Gillian Rose: گیلیان رُز(۱۹٤۷– ۱۹۹۵) دانش پژوه بریتانیایی که در حوزهٔ فلسفه و جامعه شناسی تحقیق می کرد. جنبه های اصلی کار این فیلسوف اجتماعی بیشتر بر نقد نگره های نوکانتی و پست مدرن متمرکز بود، در همین راستا وی سرسختانه دفاعیاتی از آرای نظری هگل اقامه نمود.

۸. در این تصاویر همان نرده، دست انداز و یا محتملاً نوعی دکور پیش ساخته در فضای استودیو است که عموماً به منظور ثبت عکس های پرتره از سوژه، پس زمینهٔ آنرا با قابی بزرگ از نقاشی منظره به سیاقی غربی آذین کرده اند.

۹. تکیه گاه، محجر یا ایوانی که متشکل از نرده و از یک طرف گشوده است و برای آسودن بتوان پاها را از آن آویزان کرد.

۱۰.متافیزیک حضور: این اصطلاح به فرضیات سنت فلسفی و متافیزیکی ای اشاره دارد که بر مبنای باور به «حضور» بنا نهاده شده است، یعنی باور به نقطهٔ ارجاعِ استعلایی و وحدت بخشی استوار است که به تنهایی می تواند نهایت فهمایی و قدرت تمامیت بخش گفتمان خود را تضمین کند... (ریما مکاریک، ایرنا: ۱۹۵۱؛۲۷۱)

۱۱. جذب یا درونسازی: اصطلاحی است که نخستین بار «ژان پیاژه» روانشناس و شناخت شناسِ ساختگرای سویسی در رابطه با تعامل موجود زنده با محیط آنرا به کار برد. درون سازی وقتی صورت می گیرد که کودک چیزی را از محیط بگیرد وآن را جزیی از خود سازد. از دیدگاه پیاژه جذب وقتی صورت می گیرد که شخصی مطلب تازه ای را بر حسب مطالب آشنا ببیند. یعنی در موقعیتی تازه، رفتاری را انجام دهد که در موقعیت های گذشته انجام داده است.

۱۲. نگاشت: رابطه ای که هر نقطه از یک مجموعه را بر نقطه هایی از مجموعه دیگر می نگارد. (فرهنگ واژه های مصوب فرهنگستان)

۱۳. «پاتریمونیالیسم»(patrimonialism): حکومت پدرمیراثی، گونه ای از حکومت که در آن حکومت، دست طبقه های بالا و متوسط را از قدرت کوتاه می کند و حاکم می تواند اراضی و

کسب و کار افراد را بدون هشدار قبلی از آنها بگیرد.(موقن، یدالله؛ *تفاوت تمدن های شرق و غرب از دیدگاه ماکس وبر*، ؟).

۱٤.منظور نویسنده در اینجا، «زمان درونی» فرد است که درآن به بودن خود یقین دارد؛ زمانی که خودْ نزد خویشتن حاضر است و ناظر به اعمال و رفتار خویش است.

۱۵.«موم سانی» یا «رفتار موم سان»: در فیزیک و علم مواد شرایطی را گویند که در آن اجسام بر اثر غلبهٔ نیرو، دچار تغییر شکل های برگشت ناپذیر می شوند.

کتاب‌نامه

اسپرینگز، ت(۱۳۷۷). *فهم نظریه های سیاسی*، ترجمهٔ فرهنگ رجایی، تهران: انتشارات آگاه.

اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان(۱۳٦۳). *مآثر و الآثار*، به کوشش ایرج افشار، نشر اساطیر.

بارانی، محمدرضا و قاضی خانی، حسین(۱۳۹۳). «سبک زندگی زن ایرانی از نگاه سفرنامه نویسان غیرایرانی عصر صفوی»، *فصلنامه علمی پژوهشی تاریخ اسلام*، سال پانزدهم، شماره اول، شماره مسلسل ۵۷.

بال، استیفن (۲۰۱۰). *زیبایی شناسی عکاسی*، ترجمهٔ محمدرضا شریف زاده، تهران: نشر علمی ۱۳۹۲.

ترابی فارسانی، سهیلا (۱۳۸۸). «تکاپوی زنان عصر قاجار: فردیت، جهان سنت و گذار از آن»، *تاریخ اسلام و ایران*، فصلنامه علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء، سال نوزدهم، دورهٔ جدید، شماره ۲، پیاپی ۷۷.

تشکری بافقی، علی اکبر(۱۳۹۳) ؛ «سلطان حسین میرزا جلال الدوله: نمادی از کارکرد قدرت در بافت اجتماعی ولایات عصر قاجار»؛ *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم، شمارهٔ دوم، پاییر و زمستان ۱۳۹۳.

جمالی، فیروز(۱۳۷۵). «جایگاه فلسفه و جهان بینی در جغرافیا»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۳۹، ش ۱٦۰-۱٦۱،پاییز و زمستان.

جنکینز، ریچارد(۱۳۸۱). *هویت اجتماعی*، ترجمهٔ تورج یاراحمدی، تهران: نشر و پژوهش شیرازه.

چندلر، دانیل(۲۰۰۷). *مبانی نشانه شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۷، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، انتشارات سوره مهر.

حجازی، بنفشه(۱۳۷٦). *به زیر مقنعه: بررسی نقش جایگاه زن ایرانی از قرن اول ه تا عصر صفوی*، تهران: نشر علم.

حقدار، ع(۱۳۸۲). *داریوش شایگان و بحران هویت سنتی*، تهران: کویر.

راعی گلوجه، سجاد(۱۳۸۲). «هویت ملی و ایرانی گری در تاریخ نگاری زرین کوب»، *فصلنامه مطالعات ملی*، ۱۵، سال چهارم، شماره ۱.

رفعت جاه، مریم(بیتا). *تأملی در هویت زن ایرانی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
شایگان، داریوش(۱۳۸٤). *افسون زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار*، ترجمهٔ فاطمه ولیانی، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
عادل خواه،فریبا(۱۳۷۹). «زنان ضعیف ترین حلقهٔ زنجیرهٔ دموکراسی اسلامی»، *ماهنامهٔ آفتاب*، سال اول، ش اول.
کچویان،ح(۱۳۸٤). *تطورات گفتمان های هویتی ایران: ایران در کشاکش با تجدد و مابعد تجدد*، تهران: نشر نی.
کریمی، علی(۱۳۸٦). «بازتاب هویت فرهنگی ایرانیان در سفرنامه های عصر صفوی و قاجاری»، *فصلنامه مطالعات ملی*، ۲۹، سال هشتم، شماره ۱.
گل محمدی،احمد(۱۳۸۱). *جهانی شدن،فرهنگ،هویت*، تهران: نی.
گودرزی، ح(۱۳۸۵). *مفاهیم بنیادین مطالعات قومی*، تهران: انتشارات تمدن ایرانی.
گیدنز، آنتونی(۱۳۷۸)، *تجدد و تشخص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید*، تهران: نی.
مجتهد زاده، پیروز(۱۳۷۷). «هویت ایرانی در آستانهٔ سدهٔ بیست و یکم»، *اطلاعات سیاسی و اقتصادی* شماره، ۱۲۹ و ۱۳۰.
مک کاریک، ایرنا ریما(۱۹۵۱). *دانش نامهٔ نظریه های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ یکم؛ تهران :۱۳۸٤ آگه.
میرعابدینی، ایران(بیتا). «سیر جمهوری خواهی در ایران عصر قاجار»، *رشد*، آموزش تاریخ ، سال سوم شماره ۹.
نقیب زاده، احمد(۱۳۸۵). *درآمدی بر جامعه شناسی سیاسی*، تهران: سمت،چاپ پنجم.
ورنن، هاید ماینز(۱۹۹٤). *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمهٔ مسعود قاسمیان، تهران: زمستان ۱۳۹۰، نشر فرهنگستان هنر.

-Tucker, Jennifer(2006);«The Historian, the Picture, and the Archive», The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society, Vol. 97, No. 1.
–Henderson, Andrea(2012); Magic Mirrors: Formalist Realism in Victorian Physics and Photography, University of California Press, :Representations Vol. 117, No. 1
- Goolkasian, Paula, Finkelstein Samantha and Stubblefield Alexandra. (2011), «Perceptual Comparisons With Laterally Presented Pictures and Environmental Sounds», University of Illinois Press, The American Journal of Psychology , Vol. 124, No. 4.
Newall, Michael.(2010),«Pictorial Resemblance», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 68, No. 2.
- Zeimbekis, John .(2010), «Pictures and Singular Thought »The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 68, No. 1.

- Kashani-Sabet, Firoozeh.(2000), «Hallmarks of Humanism: Hygiene and Love of Homeland in Qajar Iran», on behalf of the Oxford University Press American Historical Association, Vol. 105, No.