تحلیل تاریخی- انتقادی دیدمان‌های غالب جنسیت در دورهٔ پهلوی: یک روانکاوی اجتماعی [1]

حسن زین الصالحین [2]
حسن بلخاری قهی [3]

چکیده

جنسیت، تأثیری پدیداری پیرامون جنس و سامانه‌ای است که در بافت فرهنگی یک جامعه و در طول تاریخ برساخته می‌شود. جنسیت، تماماً وابسته به خودآگاه یک جامعه نبوده بلکه ناخودآگاه جمعی، نقش مهمی در شکل‌گیری آن دارد. بازنمایی عکاسانهٔ جنسیت می‌تواند نظرگاه مناسبی برای بررسی این موضوع باشد. می‌توان اینگونه پرسید که چه رابطه‌ای میان بازنمایی جنسیت در تصاویر عکاسی و هنجارهای فرهنگی و اجتماعی یک جامعه وجود داشته است و چگونه این روابط در سطوح خودآگاه و ناخودآگاه جمعی، نوع نگرش افراد به مقولهٔ جنسیت را سامان بخشیده‌اند؟ هدف این پژوهش، بررسی این مسأله در جامعهٔ ایرانِ دورهٔ پهلوی است. چارچوب مفهومی این نوشتار بر آراء تبارشناختی فوکو و نظریات روانشناختی فروید و لاکان استوار است و نگارندگان می‌کوشند به نوعی تحلیل گفتمان (دیدمان) در این‌باره دست یازند تا موضع متفاوتی را برای فهم دیگرگون موضوع فراهم آورند. بنابراین می‌توان مسأله را این‌گونه صورت‌بندی کرد که از طریق چه دیدمانی و چگونه، بازنمایی جنسیت در دورهٔ پهلوی شکل گرفته و چگونه روابط قدرت این بازنمایی را کنترل کرده‌اند؟ نتایج پژوهش، نشان می‌دهند که جنسیت در دیدمان‌های سیاسی و اجتماعی، مورد بازنمایی عکاسانه قرار گرفته است و روابط قدرت مردسالار، نظم جنسی متفاوتی را نه در شکل، بلکه در محتوای آن پدید آورده است.

کلید واژه‌ها

عکاسی، دیدمان، جنسیت، تاریخ، قدرت، بازنمایی.

۱. این مقاله در راستای رسالهٔ دکتری نگارنده اول، به راهنمایی دکتر حسن بلخاری قهی و دکتر یعقوب آژند می‌باشد که در جلسهٔ مورخ ۹۷/۰۱/۲۲ شورای گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران به تصویب رسیده و در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول). پست الکترونیک: h.salehi13@gmail.com
۳. استاد، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. پست الکترونیک: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

مقدمه

دربـار محمدشـاه قاجـار در سـال ۱۸۴۲م. پذیـرای تحفـه‌ای بـود کـه توسـط سـفارت روسـیه بـه شـاه ایـران پیشـکش شـده بـود؛ ابـزاری بـا نـام دوربیـن عکاسـی کـه بعدهـا دسـت و چشـم ناصرالدین‌شـاه و درباریانـش را بسـیار بـه خـود مشـغول داشـت.[۱] شـاه ایـران، آن‌چنـان دلبسـتهٔ ایـن ابـزار نویـن تصویرسـازی شـد کـه ترجیـح مـی‌داد خـود و دنیـای اطرافـش و تقریبـاً همـه چیـز را در قـاب عکس‌هـا دیـده و آنهـا را در کاخ خـود انباشـت کنـد. در دورهٔ ناصرالدیـن شـاه، تولیـد و مصـرف عکـس، محـدود بـه شـاه و در نهایـت برخـی عکاس‌باشـی‌ها، والیـان، اشـراف و درباریـان اسـت و نـه تنهـا بـا توزیـع عکـس بـه مثابـهٔ یـک متـن روبـرو نیسـتیم، بلکـه برعکـس بـا انباشـت و بایگانـی آن در کاخ مواجـه هسـتیم. ایـن موضـوع باعـث شـده، اکنـون شـاهد بزرگ‌تریـن گنجینـهٔ تصویـری از دورهٔ قاجـار، یعنـی بالـغ بـر ۴۲۰۰۰ عکـس و سـند تصویـری، در آلبوم‌خانـهٔ کاخ گلسـتان باشـیم (ذکاء، ۱۳۸۴، ۲۷). بـا تأسـیس عکاس‌خانه‌هـای عمومـی، عکاسـی، راهـی بـه بیـرون از کاخ و دربـار شـاهی یافـت و در اختیـار برخـی از مـردم قـرار گرفـت.[۲] بهره‌گیـری نظـام سیاسـی و حکومـت از نقـش ایدئولوژیـک و تبلیغاتـی عکـس و نـه صرفـاً انباشـت کمّـی آن و نیـز مشـارکت مـردم در کنش‌هـای تولیـد، توزیـع و مصـرف عکـس، رونـدی بـود کـه در دورهٔ پهلـوی طـی شـد و تقریبـاً اکثـر خانواده‌هـای طبقـهٔ متوسـط، تـا پایـان دورهٔ پهلـوی، دوربیـن عکاسـی را بـه عنـوان یـک ابـزار تکنولوژیـک و البتـه مـدرن، در خانـوادهٔ خویـش در نظـر داشـتند.[۳]

دورهٔ پهلـوی، در حـوزهٔ جنسـیت، تغییـر و تحـولات گوناگونـی را متوجـه جامعـهٔ سـنتی ایـران کـرد کـه البتـه پیرامـون موضـوع جنسـیت، بررسـی نقـش عکـس و دوربیـن عکاسـی در ایـن دوره خالـی از اهمیـت نیسـت.

جنسـیت در ایـن مقالـه بـه مثابـهٔ سـامانه‌ای تاریخـی در نظـر گرفتـه می‌شـود کـه حاصـل کشـاکش نیروهایـی اسـت کـه در سـطح خـودآگاه و ناخـودآگاه جمعـی یـک جامعـه، در حـال کنـش و واکنـش هسـتند و هریـک می‌کوشـد حالتـی بـر ذهـن و نقشـی بـر بـدن سـوژه‌های انسـانی سـاخته، آنهـا را شـکل داده و برسـازند. بـه عبـارت دیگـر، جنسـیت، سـاختهٔ شـرایط تاریخـی، عناصـر فرهنگـی و اجتماعی و نیـز بنیان‌هـای روانشـناختی اسـت؛ نیروهایـی کـه از گذشـتهٔ دور منشـاء گرفتـه و برآینـدشـان می‌توانـد در حـال و آینـده تخلیـه شـود. در ایـن نوشـتار، بـا تحلیـل انتقـادی تصاویـر عکاسـی بـه عنـوان کنش‌هایـی ایدئولوژیـک، بـرای بررسـی بازنمایـی جنسـیت روبـرو هسـتیم. مسـأله، بازنمایـی جنسـیت در تصاویـر عکاسـی و پاسـخ بـه ایـن پرسـش اسـت کـه از طریـق چـه «دیدمانـی»[۴] و چگونـه، بازنمایـی عکاسـانهٔ جنسـیت در دورهٔ پهلـوی شـکل گرفتـه و یـا حتـی تغییـر شـکل یافتـه اسـت؟ البتـه نقـش روابـط قـدرت- مقاومـت در مفصل‌بنـدی دیدمـان و یـا دیدمان‌هـای جنسـیت در ایـن دورهٔ تاریخـی نیـز مـورد بررسـی قـرار خواهنـد گرفـت.

در ایـن جسـتار سـعی می‌شـود از مـرز جمـلات، مباحـث و نظریـات تکـراری گـذر شـود. بررسـی جایـگاه زنـان، وجـود یـا عـدم وجـود پدرسـالاری

و مردسالاری، تبعیض جنسیتی، ظلم به زنان و محرومیت زنان و یا اینکه زنان دارای اقتدار بوده‌اند یا خیر، موضوعاتی هستند که بسیار بحث شده‌اند. این مواضع در تحقیقات کمّی‌ای که انباشت، دسته‌بندی و طبقه‌بندی مستندات بوده و یا در تحقیقات کیفی مربوط به حوزه‌های علوم اجتماعی، کاملاً مشخص‌اند و در مقالهٔ پیش رو محوریت ندارند، اگرچه ممکن است مورد بحث و اشاره قرار گیرند. از سوی دیگر، در تاریخ عکاسی ایران، فارغ از مباحث هنری و زیباشناختی، با تحقیقات اندکی پیرامون موضوع جنسیت و نظریه‌پردازی در این خصوص روبرو هستیم. بنابراین، اهمیت و ضرورت تحقیقاتی در این حوزه، بیش از پیش ایجاب می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

تحقیقات بسیاری وجود دارند که زن، زنانگی و یا به طور کلی، جنسیت را از منظرهای متفاوت و بیش‌تر تئوری‌های فمینیستی در دورهٔ پهلوی اول و دوم مورد مطالعه قرار داده‌اند که غالباً در حوزهٔ گفتار و نوشتار هستند. به عنوان مثال، می‌توان به کتاب فاطمه صادقی (۱۳۸۴) با عنوان جنسیت، *ناسیونالیسم و تجدد در ایران (دورهٔ پهلوی اول)* و نیز کتاب لیلا پاپلی یزدی و مریم دژم خوی (۱۳۹۷) با نام *باستان‌شناسی سیاست‌های جنسی و جنسیتی در پایان عصر قاجار و دوره پهلوی اول* که آثار مهمی در این باره هستند، اشاره کرد. البته، این نوع تحقیقات به طور غیرمستقیم به تحقیق پیش رو مربوط می‌شوند. در حوزهٔ مطالعات تصویری، خصوصاً عکاسی دورهٔ پهلوی، تحقیقات اندکی وجود دارد که مستقیماً و با داشتن فصول اشتراک با پژوهش حاضر مرتبط باشند. در این مورد تنها باید به کتاب کم‌حجم و البته مهم فاطمه صادقی با نام *بازخوتنی یک مداخلهٔ مدرن: کشف حجاب* اشاره کرد. مؤلف، در فصل پایانی کتاب، به شکل مختصر و مفید، به بازنمایی کشف حجاب در تصاویر عکاسی ثبت‌شده در آن دوره می‌پردازد. او می‌کوشد روابط قدرت را با تحلیل موضوعی چندین عکس و در پایان نقش فناوری را در روند مدرن‌سازی جامعه دنبال کند (۱۳۹۲، ۸۱-۹۳). مطالعهٔ جنسیت بر پایه متون تصویری (عکس) و به پشتوانهٔ مبانی نظری دیگرگون این مقاله که در سطور بعدی چارچوب‌بندی خواهد شد؛ منظر متفاوتی را به سوی این حوزه می‌گشاید که کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

مبانی نظری تحقیق

بخش مهمی از روش‌شناختی این نوشتار منوط به واژهٔ «گفتمان»[۵] است؛ واژه‌ای که تحلیل‌گران متون گفتاری و نوشتاری در «تحلیل انتقادی گفتمان»[۶] از آن بهره می‌برند ولی با توجه به اینکه تحلیل پیش‌رو در حوزهٔ تصویر به انجام می‌رسد؛ نگارندگان، واژهٔ دیدمان را بهتر و بیش‌تر وافی به مقصود می‌دانند. در اینجا با گفتمان به معنای فوکویی[۷] آن روبرو هستیم؛ چرا که «آثار فوکو نقش حیاتی در انکشاف طیفی از نظریه‌های گوناگونی داشته است که همه

کـم و بیـش زیـر چتـر اصطـلاح "نظریـه‌ی گفتمـان" گـرد می‌آینـد» (میلـز، ۱۳۸۸، ۲۵). از ایـن منظـر، گفتمان‌هـا نوعـی «پراکتیـس اجتماعـی»[۸] انـد کـه بازتاب‌دهنـده، تقویت‌کننـده و تغییردهنـدهٔ مناسـبات و روابـط قدرت‌انـد (Jorgensen& Philips, 2002, 88). بـه بـاور فوکـو، گفتمان‌هـا، هـم ابـزاری بـرای قـدرت و هـم نتیجـهٔ قدرت‌انـد (Foucault, 1978, 100). آنچـه کـه فوکـو در «تبارشناسـی»[۹]، بـه عنـوان یـک روش بدیـع در بررسـی تاریـخ، در مقابـل تاریـخ سـنتی مـراد می‌کنـد، دقیقـاً همیـن بررسـی روابـط ریـز و درشـت قـدرت در ظـرف گفتمـان اسـت. در ایـن نـوع نـگاه بـه تاریـخ، گفتمان‌هـا، نظامـی فراشـخصی در نظـر گرفتـه می‌شـوند و تحلیـل فرایندهایـی کـه گفتمـان را بـه وجـود آورده و حتـی تحلیـل گزاره‌هـا و مفاهیـم گفتمانـی، بـدون توجـه بـه سـوژه و مؤلـف انجـام می‌شـوند.

«روانشناسـی گفتمانـی»[۱۰] یـک حـوزهٔ میان‌رشـته‌ای در مطالعـات اجتماعـی گفتمـان اسـت کـه می‌کوشـد مباحـث مربـوط بـه گفتمـان را بـا روانشناسـی و روانـکاوی، خصوصـاً آراء روانـکاوی فرویـد[۱۱] و لاکان[۱۲] پیونـد بزنـد. در حالـت کلـی، در روانشناسـی گفتمانی، اعتقـاد بـر ایـن اسـت کـه فـرد از طریـق درونی‌کـردن گفتگوهـا و نهادینه‌کـردن گفتمان‌هـای مختلـف، هویـت خویـش را می‌سـازد؛ بـه بیـان دیگـر، گفتمـان، بیانگـر وضعیـت روانـی از پیش‌سـاخته شـده نیسـت، بلکـه ایـن واقعیت‌هـای روانـی هسـتند کـه در گفتمـان سـاخته می‌شـوند (Jorgensen& Philips, 2002, 118-119). بـه طـور خلاصـه می‌تـوان بـا تلفیـق نظریـهٔ روانـکاوی و تحلیـل گفتمـان، تحلیلـی از سـازوکارهای روانـی در پـس پشـت گفتمان‌هـا ارائـه داد و شـرح داد کـه چگونـه سـوژه‌های انسـانی، درون گفتمـان، بـه شـکلی ناخـودآگاه کسـب هویـت می‌کننـد. در جمـلات پیشـین می‌تـوان واژهٔ دیدمـان را جانشـین گفتمـان کـرد. بـه عبـارت دیگـر، می‌تـوان از تحلیـل دیدمـان و روانشناسـی دیدمانـی سـخن گفـت و بـه جـای پرداختـن بـه زبـان بـه معنـای اخص کلمـه، تصاویـر و عناصـر دیـداری تصویر را بـرای درک دیدمـان، روابـط دیدمانـی و تحلیـل روابـط قـدرت-مقاومـت، مطمـح نظـر قـرار داد و در نهایـت بـه نوعـی تحلیـل ترکیبـی مبتنـی بـر روانـکاوی دسـت یافـت. دیدمـان یکـی از کلیدواژه‌هـای «فرهنـگ دیـداری»[۱۳] اسـت (Mirzoeff, 2006, 53). بـه بیانـی سـاده، دیدمـان را می‌تـوان بـه مثابـهٔ منظـری در نظـر داشـت کـه سـوژه‌ها بـه واسـطهٔ آن می‌بیننـد، دیـده می‌شـوند و یـا حتـی مهم‌تـر از آن، بایـد از آن منظـر ببیننـد و دیـده شـوند.

نکتـهٔ حائـز اهمیـت در تحلیـل گفتمـان و یـا روانشناسـی گفتمـان (در اینجـا دیدمـان) ایـن اسـت کـه بایـد دیـدن و نـگاه را در عرصـهٔ وسـیع‌تر فرهنگـی و اجتماعـی دیـده و مـورد واکاوی در سـطوح اجتماعـی قـرار داد. بـه بیانـی دیگـر، در اینجـا نـه سـوژهٔ فـردی، آن‌چنـان کـه در روانـکاوی فرویـد مـورد کنـکاش اسـت، بلکـه ایـن سـوژهٔ جمعـی اسـت کـه بـرای تحلیـل روانکاوانـه مـورد نظـر قـرار می‌گیـرد. ایـن موضوعـی اسـت کـه خـود فرویـد نیـز در کتـاب *روانشناسـی تـوده‌ای و تحلیـل اگـو* مـورد توجـه قـرار می‌دهـد؛ بـه عبارتـی، فرویـد در ایـن کتـاب، قائـل بـه نوعـی پیوسـتگی میـان سـاحت فـردی و اجتماعـی

می‌شود و تلاش می‌کند جامعه را به مانند یک موجود روانشناختی در نظر آورد؛ موجودی که می‌تواند از تک تک افراد متفاوت (فروید، ۱۳۹۳، ۱۶) و حتی گاه در تناقض باشد. با شکل‌گیری پارادایم ساختارگرایی[۱۴] و پساساختارگرایی[۱۵] و اهمیت مباحث زبان‌شناختی، این ژاک لاکان بود که بیش از همه، با شعار بازگشت به فروید، تلاش نمود فروید را درون این پارادایم بازتعریف کند. نظریات لاکان در مورد سوژهٔ منفرد، متناظر با برداشت ساختگرایان اجتماعی از جامعه است. به بیانی دیگر، لاکان، سوژه را یک ساختار ناتمام می‌داند که پیوسته تلاش دارد بدل به یک کل شود و از طریق پراکتیس‌های گفتمانی و بازنمایی به شکل گفتمانی، کسب هویت کند (Jorgensen& Philips, 2002, 43). بنا به گفتهٔ لاکان، ساحت فردی و جمعی، یک ساحت واحدند و هر دو دچار «فقدان»[۱۶] (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۸۴).

اهمیت قائل شدن به چیزی با نام «سوژهٔ جمعی» و در نظر داشتن خودآگاه و «ناخودآگاه جمعی» برای یک جامعه، نکتهٔ مهمی است که در روانشناسی و روانکاوی اجتماعی قابل درک و دریافت است تا بتوان تحلیلی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی از این سوژهٔ جمعی ارائه داد. از سوی دیگر، ناخودآگاه جمعی، کم و بیش ارتباطی با مباحث «دیرینه‌شناختی»[۱۷] فوکو برقرار می‌کند؛ اگرچه فوکو با طرح دیرینه‌شناسی و یا باستان‌شناسی دانش، نه ناخودآگاه روانی، بلکه بررسی ناخودآگاه معرفتی یک جامعه، در یک دورهٔ خاص تاریخی را مد نظر دارد. جالب آن است که فروید نیز روانکاوی را با باستان‌شناسی مقایسه می‌کند. او خود را باستان‌شناس ناخودآگاه و روانکاوی را استعاره‌ای از باستان‌شناسی می‌دانست (آدامز، ۱۳۸۸، ۲۱۵)؛ یعنی همان‌گونه که یک باستان‌شناس، عناصر مدفون‌شده را برای استنباط گذشتهٔ تاریخیِ یک مکان مشخص می‌جوید، یک روانکاو هم به دنبال خاطرات فراموش‌شده در لایه‌های ناخودآگاه فرد، برای شناخت روان او می‌گردد. برای فوکو، تبارشناسی، مکمل دیرینه‌شناسی است و آنچه را که او از دیرینه‌شناسی به عنوان یک روش در بررسی تاریخ مراد می‌کند، نوعی روش تحلیل قواعد نهفته و ناآگاهانهٔ تشکیل گفتمان (در بحث حاضر دیدمان) است و هدف آن، توصیف آرشیوی از احکام است که در یک عصر و جامعهٔ خاص رایج هستند (بشیریه در مقدمهٔ دریفوس و رابینو، ۱۳۹۱، ۲۰-۲۱) و منجر به شکل‌گیری نظمی خاص و ناآگاهانه می‌گردند. «مسئلهٔ اصلی دیرینه‌شناسی بررسی گفتمان‌ها بر اساس نمودها و شکل بیرونی آنها به هدف شناخت هر چه بهتر آنهاست.... دیرینه‌شناسی توصیف سامان‌مند یک گفتمان است که گفتمان را به عنوان موضوع خویش برگزیده است» (فوکو، ۱۳۸۹، ۲۰۴-۲۰۵).

نظم جنسی موجود در دورهٔ پهلوی، همان نظم خاص و ناآگاهانه‌ای است که نگارندگان در بستر دیدمان و یا دیدمان‌های جنسیت، در جامعه‌ای به مانند ایران و با تکیه بر تصاویر عکاسی به دنبال توصیف و

تحلیل آن می‌باشند. بررسی شکل‌گیری، شرایط و چرایی شکل‌گیری دیدمان حاکم بر فضای تصویری (عکاسی) دورهٔ پهلوی (اول و دوم) و نیز نقد روابط قدرت- مقاومت، مسائلی هستند که به آنها پرداخته خواهد شد. نگارندگان با توجه به مفهوم نوین سیاست در دورهٔ پهلوی[18]، سعی دارند صورت‌بندی دیدمان مسلط، حوزه و قلمرو دیدمان و اشکال (نمودهای) آن را در ادوار مذکور روشن ساخته و آن را مورد تحلیل انتقادی قرار دهند.[19] بدن، صورت و هویت، مواردی هستند که نباید در تحلیل از آنها غافل ماند.

دیدمان اجتماعی (لذت/حقیقت، حقیقت/ درد)

- (بدون محدودیت *لذت ببرید، شعاری از رویدادهای ماه مه سال ۱۹۶۸ پاریس*) Jouissez[19] sans entraves

- نمی‌توانی جلوی حقیقت را بگیری (کاوه گلستان، برای آثارش)

دههٔ ۱۹۶۰م. در تاریخ آمریکا و اروپا، به‌رغم تبعات وسیع آن در حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و حتی هنری، یک انقلاب جنسی را نیز با خود به همراه داشت. فوکو در جلد دوم کتاب *تاریخ جنسیت*، با نام *کاربرد لذت*[21]، خاطرنشان می‌کند که چگونه از این دهه به بعد، مردم «حقیقت وجودی»[22] خویش را در گرایش‌های جنسی خود جستجو می‌کردند؛ به عبارتی اگر کسی از لحاظ جنسی آزاد و از همه قیود مقدس‌مآبانه رها بود به «حقیقت» خود نزدیک‌تر بود (به نقل از میلز، ۱۳۸۹، ۱۵۲). عکاس فرانسوی به خوبی این دهه و آن انقلاب جنسی حقیقت‌جو را در تصویری متناقض‌نما ثبت کرده است (تصویر ۱).

تصویر ۱: هنری کارتیه برسون (Henri Cartier-Bresson)، ۱۹۶۸، پاریس، فرانسه، از وب‌سایت آژانس عکس مگنوم (www.magnumphotos.com).

مـرد مسـن و اتوکشـیده‌ای، شـاید بعـد از فرونشسـتن هیاهـوی خیابان‌هـای شـهر، در حیـن قـدم‌زدن و گـذر از یـک کوچـه اسـت. شـعار انقلابـی (انقلابـی جنسـی) نوشته‌شـده روی یـک در توجهـش را بـه خـود جلـب می‌کنـد: «بـدون محدودیـت لـذت ببریـد». او اندکـی می‌ایسـتد. کلمـات آن‌قـدر بـزرگ هسـتند کـه نیـازی بـه نزدیک‌شـدن بـه آن نباشـد و نوشـتار آنقـدر کوتـاه اسـت کـه نیـازی بـه درنگـی طولانـی مـدت بـرای خوانـش آن نیسـت. او گویـی در حـال تأمـل در نفـس لـذت اسـت و نـه صرفـاً بـه خـود شـعار، بلکـه شـاید نگاهـش بـه پـسِ واژۀ ژوئیسـانس و خـودِ لـذت، یعنـی درب و قفـل بسـته بـر آن اسـت؛ گویـی طـی سـالیان، دریافتـه اسـت کـه عـدم محدودیـت، سرمسـتی بی‌نهایـت و لـذت مـدام، پنـداری واهـی در «حیـث خیالـی»[۲۳] اسـت. لایه‌هـای پوسـترهای تبلیغاتـی روی دیـوار، بـه اسـتعاره از لایه‌هـای آرزومنـدی بـرای کسـب لـذت، در حـال پوسـته‌کردن بـوده و در نهایـت، جلـوی پیشـروی لـذت از همـه جـا، بـا درب و قفـل و دیـوار سـد خواهـد شـد. از منظـر لاکان، حقیقـت، امـری مربـوط بـه «آرزومنـدی» اسـت و آرزومنـدی چیـزی، جـز آرزومنـدی «دیگـری» نیسـت (موللـی، ۱۳۹۵، ۱۰۰). در سـطح «دیگـری بـزرگ»،[۲۴] آنچـه می‌گوییـم بـه عنـوان حقیقـت ظاهـر می‌شـود، ولـی قابـل اطمینـان نیسـت و گرفتـاری اینجاسـت (لاکان، ۱۳۹۳، ۱۱۳)؛ چـرا کـه دچارکمبـود و فقـدان اسـت. برخـلاف سـوژۀ تصویـر نخسـت، سـوژۀ تصویـر عـکاس ایرانـی (تصویـر ۲)، مـرد میانسـالی اسـت کـه نـه بـا یـک درب و قفـل بسـته، بلکـه برعکـس، بـا یـک دربـازه روبـرو می‌شـود. راهـی (کوچـه‌ای) کـه فرصـت درنـگ را از مـرد سـتانده تـا شـاید او را

تصویر ۲: کاوه گلستان، ۱۳۵۵، از مجموعۀ روسپی، تهران، ایران، از وب‌سایت انجمن جامعه‌شناسی دانشگاه تهران (www.sociologyut.ir).

بی‌تأمل به درون بکشاند، به قلعهٔ شهرنو (آرمان‌شهر وارونه/ کاخ باژگونه/ وارونگی اولویت مکان)؛[۲۵] به جایگاه زنان روسپی (ساکنان محلهٔ درد و غم)؛[۲۶] به «حیث نمادین» جامعه، جایی برای اطفاء میل و چشیدن لذت: ژوئیسانس. مسیر از عقب و جلو و از سمتی که مرد، خیره به آن نگاه می‌کند، باز است؛ توگویی انتهایی برای پیشروی و محدودیتی برای رفتن و لذت‌بردن در این محله وجود ندارد. ولی این‌جا نیز، زبانِ عکس، معکوس است، همانند خود واژهٔ عکس در زبان فارسی که به مفهوم معکوس‌شدن است. کوچه، سوژه را به بن‌بست‌های میلش (زن/ ابژه) می‌کشاند؛ به «ناخودآگاه، پایگاهی که در آن یک حقیقت آسیب‌زا رک و بی‌پروا سخن می‌گوید» (ژیژک، ۱۳۹۲، ۸). چیزی که در یک کشمکش روانی ماندگار میان میل و ضد میل، همیشه مسأله‌ساز بوده و خواهد شد. اقتدار و نگاه تیز و دوندهٔ مرد به درونِ کوچه، در زاویه‌ای که عکاس او را به تصویر کشیده است و حالت تسلیم و تن‌سپردنی که در حالت ایستادن زن در کنار دروازه، عریانی پا و نوع نگاهش موج می‌زند، حاکی از فاعلیت و رهایی برای مرد و انفعال و سکوت و تسلیم برای زن است. این تقابل و دوگانگی، میان مرد و زنِ درون تصویر، حتی به دلیل زاویهٔ لنز دوربین عکاس به این صحنه، نشان از عاملیت حداکثری مرد در یک «جامعهٔ مردسالار» دارد که نظام حکومتی بر محوریت «شاه» نیز مؤید آن است.

وچه، سوژه را به زن می‌رساند که نزد لاکان، تا «ابد آلوده به مادر است»[۲۷] (لاکان، ۱۳۹۳، ۶۷)؛ به زنی که بی‌پرده سخن می‌گوید، اگرچه پرده‌داری و پرده‌پوشی کرده و حجاب نگاه می‌دارد (تصویر ۳).[۲۸] این زنانگی در مجموعه‌ای از تصاویر این چنینی، به شدت دراماتیزه می‌شود. برای اولین بار، یک روسپی، محوریت یافته و دچار چهره و تصویر شده و به شکل ویژه‌ای زیر سلطهٔ میدان دید دوربین/ قدرت قرار می‌گیرد. در این واقعه، یک فرایند معکوس، در جریان است؛ ابژهٔ سلطه‌پذیر با درون‌فکنی روابط قدرت مردانه و به عنوان نقطهٔ مقاومت، خود، سوژه و عاملِ قدرت شده و روابط قدرت را برون‌فکنی می‌کند و در یک رابطهٔ وارونه سعی می‌کند که به جای دیده‌شدن و ابژهٔ میل قرارگرفتن، ببیند و مخاطب را به عنوان ابژه، مورد حمله قرار داده تا به آن یک آسیب «تروماتیک»[۲۹] بزند؛ حتی با اینکه چهره و نگاه خود را می‌پوشاند و به آن «نقاب» می‌زند، همچون نقابی (دوربین) که عکاس، پیش چشم خود می‌گیرد تا شاید بتواند شاهدانه به این صحنه نگاه کند[۳۰] (تصویر ۴). او مورد خطاب قرارگرفته و مورد خطاب نیز قرار می‌دهد.

تصویر ۳: کاوه گلستان، ۱۳۵۵، از مجموعهٔ روسپی، تهران، ایران، از وب‌سایت انجمن جامعه‌شناسی دانشگاه تهران (www.sociologyut.ir).

تصویر ۴: کاوه گلستان، ۱۳۵۵، از مجموعهٔ روسپی، تهران، ایران، از وب‌سایت انجمن جامعه‌شناسی دانشگاه تهران (www.sociologyut.ir).

البتـه یـک تضـاد و رابطـهٔ معکـوس دیگـر نیـز در اینجـا وجـود دارد کـه ریشـه در ناخـودآگاه جمعـی دارد و آن، خـودِ واژهٔ «روسـپی» اسـت. روسـپی در اصـل مخفـف روسـپید بـوده کـه در اینجـا بـه طعنـه بـه معنـای روسـیاه اسـت. البتـه ایـن دوگانگـی باید در حیـث نمادیـن معنـا شـود نـه در تصویـر «آیینـه‌ای»[۳۱] و در حیـث خیالـی بـه معنـای مـادی آن. بـه تعبیـر فرویـد، هـر واژه می‌توانـد صورتـی تغییـر شـکل‌یافته از متضـاد خـود باشـد کـه بـه جهـت مکانیسـم دفـع امیـال نتوانسـته خـود را آشـکار کنـد (بـه نقـل موللـی، ۱۳۹۵، ۲۱۳). رو، رخسـار، صـورت و چهـره، واژگان هـم‌ارزی هسـتند کـه معـرف آییـن چهره‌انـد و بـه جهـت هویت‌یابـی سـوژه عمـل می‌کننـد. «چهـره یکـی از عوامـل عمـده در پیدایـش علامـت واحـده اسـت؛ علامـت واحـده‌ای کـه طرحـی معیـن فراهـم مـی‌آورد تـا افـراد جامعـه بتواننـد بـا آن انطبـاق هویـت پیـدا کننـد» (همـان، ۲۱۰-۲۱۱). کلیـد واژهٔ ایـن آییـن، رودربایسـتی اسـت؛ نوعـی شـرم حضـور و عصمـت کـه گویـی سـوژه و هویتـش در مقابـل یـک نیـروی فوق‌العـاده (غیـر و دیگـری) قـرار دارد و بایـد خـود را بپوشـاند (آبـروی خـود را حفـظ کنـد)؛ نیرویـی کـه در حیـث نمادیـن «نام‌پدر»[۳۲]بـوده و بـر مبنـای آن اسـتوار اسـت. چهـره نیـز در حیـث نمادیـن، واجـد «نام‌پـدر» اسـت.

زنجیـرهٔ دال‌هـای ذکرشـده و رونـد تداعـی معانـی را می‌تـوان همچنـان ادامـه داد و از مـرد، پـدر و دیگـری بـه «قانـون» و از قانـون بـه «نامـوس» رسـید. چـرا کـه قانـون، از نامـوس منشـاء می‌گیـرد و اگرچـه قانـون مسـتقیماً بـا مـرد (پـدر) مرتبـط اسـت، ولـی نامـوس در عـرف جامعـهٔ ایرانـی برعکـس، مسـتقیماً بـا زن و مـادر (محـارم) در ارتبـاط اسـت. «بـرای لاکان آرزومنـدی فـرد نسـبت بـه مطلـوب مطلـق یعنـی مـادر، وجهـی معکـوس از قانـون اسـت. قانـون و امیـال دفـع شـده بـه ناخـودآگاه دو مقولـهٔ واحدنـد» (پیرکلـرو، ۱۳۹۴، ۱۳۳-۱۳۴)؛ بـه عبارتـی، یـک ضـد میـل (نـام پـدر)، جانشـین میـل شـده (زن/ مـادر) و او را سـرکوب می‌کنـد. بی‌سـبب نیسـت کـه طبقـهٔ کارگـر و پاییـن جامعـه کـه مشـتریان اصلـی شـهرنو بودنـد، در چنیـن فراینـدی (حفـظ نامـوس، حریـم، نیک‌نامـی و نیک‌مـردی) و بـه حکـم نام‌پـدر و بـه دلیـل نقض‌شـدن قانـون پـدر در جامعـه، در یـک کنـش جمعـی و عمومـی، شـهرنو را بـه آتـش کشـیدند. فراینـد معکوسـی کـه در روانـکاوی فرویـد و لاکان، «نفـی اثباتـی» و یـا «فنـای ابقایی»[۳۳] نـام دارد، یـک متناقض‌نمـا کـه در حیـث نمادیـن قـرار دارد. نامـوس، دلالـت دیگـری هـم دارد و آن، لفـظ «نـام» اسـت؛ هم‌ریشـه بـا «ذِکـر» بـه معنـای گفتـن، بیان‌کـردن و از همـه مهم‌تـر، یـادآوری چیـزی و یـا خارج‌کـردن چیـزی از مسـتوری و حجـاب و یـا حتـی پـرده برکشـیدن از حقیقتـی کـه واپـس رانـده شـده، فرامـوش شـده و یـا می‌شـود؛ چـرا کـه فراموشـی، ذات ناخـودآگاه اسـت. ذِکـر از سـوی دیگـر بـا «ذَکَـر»[۳۴] هم‌عنـان اسـت. ذَکَـر، اسـم دلالـت اصلـی و کانونـی در موضـوع جنسـیت اسـت کـه بـا قانـون، قـدرت و حاکمیـت سـاحتِ نام‌پـدر نیـز ارتبـاط دارد. فالـوس بـر طبـق روانـکاوی لاکان، دچـار فقـدان اسـت (موللـی، ۱۳۹۵، ۵۸). وجـود فقدانـی فالـوس، سـوژه را بـرای بازنمایـی ایـن فقـدان و در جهـت رفـع فقـدان

بنیادینش، تحریک می‌کند. به عقیدهٔ لاکان، مردانگی، متضمن ژست، تظاهر و وانمودکردن به داشتن فالوس است و زنانگی، متضمن نقاب فالوس‌بودن بر چهره‌زدن (هومر، ۱۳۸۸، ۱۳۳-۱۴۲). حال می‌توان ترجمان دیگری برای نقاب در تصاویر بالا ارائه داد.

فالوس، نوعی علامت است؛ نقابی که به چهره می‌زنیم، شی، نام و مقامی است که سوژه دریافت می‌کند و او را دارای قدرت می‌کند (ژیژک، ۱۳۹۲، ۴۹)؛ در اینجا، دوربین و لنز شق و رق آن، می‌تواند شی‌نشانه‌ای استعاری از فالوس، البته فالوس نمادین[۳۵] باشد، به منزلهٔ عضو و بدلی غیر ارگانیک که به بدن، چشم و چهرهٔ سوژه (با نام و مقام عکاس مستند اجتماعی) می‌چسبد تا با نیروی محرکهٔ نوعی «رانش دیداری»[۳۶]، اراده به کشف حقیقت را به اراده به دانستن و در نهایت، بدل به اراده به قدرت کند و از سوی دیگر، حجاب و پرده‌پوشی زنانه در تصاویر، به‌رغم شکل‌دادن به لیبیدوی زنانه، به منزلهٔ نقابی عمل می‌کند که بخشی از بدن، چشم و چهرهٔ او را می‌پوشاند، چرا که او کسی نیست که تمایل داشته باشد تا ابژهٔ میل دیگری قرار گیرد (تصویر ۴).

دیدمان سیاسی (کشف حقیقت/ کشف حجاب)

مجموعه عکس‌های شهرنو که پیش‌تر در حیث نمادین جامعه، مورد بررسی روانکاوانه قرار گرفتند، می‌توانند تحت قاب دیدمان اجتماعی[۳۷] مفصل‌بندی شوند، دیدمانی که به شکل وسیعی با جامعه و مسائل پیرامونی آن مرتبط شده و آنها را به سطح بازنمایی دیداری می‌کشاند. دیدمان مذکور، در یک جامعهٔ مردسالار و بر محور فالوس نمادین، شکل می‌گیرد. نظم جنسی مردانه اگرچه برساختهٔ این دیدمان است، ولی «نقطهٔ کاپیتون»[۳۸]، زن و زنانگی است و به عنوان المان مهمی بر آن تکیه می‌کند؛ عاملی که هم در حاشیه (شهر نو) و هم در مرکزِ فضای دیداری (تصاویر تبلیغاتی در فضای شهری و عمومی) توأمان قرار دارد. زن، همزمان داخل و خارج جامعهٔ مردانه قراردارد؛ هم عضوی آرمانی در قالبی رمانتیک و هم یک اجنبی قربانی‌شده (ایگلتون، ۱۳۹۲، ۲۶۱). دیدمان اجتماعی و نظم جنسی مردانهٔ موجود در تقابل با دیدمانی دیگر، معنا یافته و تشکیل یک دوقطبی می‌دهد. بنابراین، به جهت درک تفاوت و تفکیک این دوقطبی، باید روند ساختاری معکوس این نوشتار را بیش‌تر در پس تاریخ به عقب کشاند.

در ارادهٔ کشف حقیقت که خود به نحوی بروز و ظهور قدرت است، نوعی فرایند «تصعید»[۳۹] نیز آشکار است که این مورد، سوژه را به سمت و سوی فعالیت فرهنگی و هنری و در عین حال، نوعی مبارزهٔ اجتماعی، گاه با نظام سیاسی و ایدئولوژی حاکم سوق می‌دهد؛ به عبارتی، رانش دیداری، تغییر ماهیت می‌یابد و عکاس مستند اجتماعی، سعی می‌کند زن روسپی (اجنبی قربانی‌شده) را از حاشیه به مرکز کشانده و مکان آن را تغییر دهد تا در مقابل، «زن آرمانی» (رمانتیک) که تحت قاب دیدمان سیاسی[۴۰]

قـرار گیـرد کـه بـه نوعـی در حیـث خیالـی جامعـه مفصل‌بندی‌شـده اسـت (تصاویـر ۵ و ۶). آنچـه اهمیـت دارد آن اسـت کـه به‌رغـم حضـور دیدمانـی دیگـر (دیدمـان سیاسـی) در جامعـه، بـا وجـود زن بـه عنـوان نقطـۀ دوخـت مشـترک دو دیدمـان، ولـی نظـم جنسـی مردانـه، این‌بـار در حیـث خیالـی و بـر محـور فالـوس خیالـی و در بسـتر دیدمـان سیاسـی مسـتقر می‌شـود.

اینـک بایـد منظـور از حیث خیالـی جامعـه و هم‌چنین منظـور از فالـوس خیالـی را در تصاویـر بازنمایی‌شـده، روشـن کـرد تـا بتـوان تقابـل دو دیدمـان سیاسـی و اجتماعـی را نمایـان سـاخت. ایدئولـوژی جنسـیتی در دیدمـان سیاسـی، بـه همـان معنایـی خیالـی اسـت کـه آلتوسـر[۴۱] در تعریـف ایدئولـوژی از لاکان و تعریـف او از هویت‌یابـی سـوژه در حیـث خیالـی اقتبـاس می‌کنـد. آلتوسـر، ایدئولـوژی را رابطـۀ خیالـی فـرد بـا جامعـه و مناسـبات اجتماعـی او تعریـف می‌کنـد. بـه نظـر آلتوسـر، ایدئولـوژی، رابطـۀ خیالـی افـراد را بـا شـرایط واقعـی هستی‌شـان بازنمایـی می‌کنـد (آلتوسـر، ۱۳۸۸، ۵۷). هماننـد تصویـر خیالـی کـودک در مرحلـۀ آیینـه‌ای؛ تصویـری کـه از فـرد، موجـودی کامـل و دارای رضایـت و آزادی برسـاخته و در اینجـا او را بـه عنـوان سـوژۀ زن آرمانـی (زن روز/ دختـر شایسـته) بـرای یـک جامعـۀ مردسـالار مـورد «خطـاب»[۴۲] قـرار می‌دهـد. بـه عبـارت دیگـر، نظـام قـدرت سیاسـی بـا بسترسـازی دیدمانـی، سـعی دارد تصویـر بهنجـار و البتـه ایدئولوژیکـی از زن و زنانگـی مقبـول و مـورد تأییـد خـود بـرای جامعـه بازنمایـی کنـد تـا سـوژۀ زنانـه در ارتبـاط و بـه اعتبـار ایـن تصویـر، کسـب هویـت و موجودیـت کنـد؛ کـه البتـه

تصویر ۵: کاوه گلستان، ۱۳۵۵، از مجموعۀ روسپی، تهران، ایران، از وب‌سایت انجمن جامعه‌شناسی دانشگاه تهران (www.sociologyut.ir).

خـود ایـن تصویـر و زنانگـی برسـاخته و نیـز فراینـد کسـب هویـت، بـا تکیـه بـر ایـن ایـدۀ آلتوسـر، در حیـث خیالـی جامعـه معنـا می‌یابـد.

خطـاب مذکـور بیـش از همـه، متوجـه طبقـۀ متوسـط و بـالای شـهری اسـت؛ چـرا کـه منطـق اجتماعـی-اقتصـادی مشـی دولـت، ایجـاد یـک طبقـۀ متوسـط بـه عنـوان پایـگاه اجتماعـی رژیـم اسـت (کاتوزیـان، ۱۳۹۱، ۲۵۳). ماشـین تجـدد، روشـن‌فکری و مدرن‌سـازی، بی‌شـک بـر هیـکل ایـن طبقـه بـوده و یکـی از سـازوکارهای غرب‌محـورِ ایـن ماشـین، ارائـۀ الگویـی دیـداری بـه جهـت برسـاخت چهـره و بدنـی جدیـد بـرای زنـان بـه جامعـه اسـت. زن مطلـوب و آرمانـی، اینـک بـه مثابـۀ حقیقتـی آشـکار، بـه صورتی بازنمایـی می‌شـود کـه آرزومنـدی غیـر (زن و مـرد) را برمی‌انگیزانـد. فالـوس نیـز بـه ایـن معنـا خیالـی اسـت کـه بـرای فـرد، قابـل دسـتیابی لحـاظ می‌شـود و فقـدان ذاتـی او را مرتفـع و بـه عبارتـی در حجـاب قـرار می‌دهـد؛ در زنـان بـا الگویـی هویتـی بـه جهـت همان‌انـگاری بـا غیـرِ مـوردِ آرزومنـدی و لـذت دیـداریِ مـردان و در مـردان، بـرای سـاخت میـل بـه آرزومنـدی غیـر (زنـان). عکـس و عکاسـی تبلیغاتـی در اینجـا ایـن آرزومنـدی را بازنمایـی می‌کننـد؛ در شـمایل یـک فانتـزی و یـا بـه تعبیـر روانکاوانـۀ آن در یـک «فانتسـم»[۴۳] کـه حافـظ حیطـۀ خـاص لـذت (لاکان، ۱۳۹۳، ۳۷) و مبتنـی بـر قـوۀ تخیـل اسـت (تصویـر ۷).

دیدمـان سیاسـی، بی‌شـک برسـاختۀ حکومـت و دولـت پهلـوی بـوده و شـاه بـه عنـوان دال اصلـی، سـعی در قانونگـذاری و اعمـال قـدرت قانونـی بـر

تصویـر ۶: روی جلـد مجلـۀ زن روز در دهـۀ ۱۳۴۰، تهـران، ایـران.

تصویـر ۷: روی جلـد مجلـۀ زن روز در دهـۀ ۱۳۴۰، تهـران، ایـران.

جامعه و به تبع آن، تغییر اذهان و ابدان پیرامون مقولهٔ جنسیت دارد. به عبارت دیگر، نوعی سیاست اجتماعی از سوی نظام حاکم در کار است و سعی می‌کند در نوع بازنمایی زنانگی مداخله کند. از منظری دیگر، دیدمان اجتماعی، خود محصول دیدمان سیاسی است و به عنوان نقابی عمل می‌کند که سیاستِ به اصطلاح مدرن، آن را برای هژمونی و جلب مشروعیت اجتماعی، پیش روی خود نگاه داشته است؛ بدین ترتیب که سعی می‌کند در سطوح اجتماعی با توسل به رسانه عکس و تصاویر عکاسی تبلیغاتی و تولید و توزیع اینگونه تصاویر در سطح شهر و میان مردم، در ذهن عمومی، در مواجهه با صورت و بدن زنانه، تغییر ایجاد کرده و برای آن، مقبولیت اجتماعی فراهم آورد و از سوی دیگر، بر چنین سازوکاری مهر تأیید زده و جلب مشروعیت سیاسی نماید. می‌توان میدانی از دو دیدمان سیاسی و اجتماعی فرض کرد که هر دو نتیجهٔ حکومت بوده و دیدمان سیاسی در طول دورهٔ پهلوی به آرامی پشت و در حجاب دیدمان اجتماعی قرار می‌گیرد. البته در نهایت، در مقابل هم قرار می‌گیرند و یک کشمکش دیدمانی بر می‌خیزد که مجموعهٔ روسپی را نیز می‌توان پی‌آمد همین کشمکش در نظر آورد.

از منظر لاکان، حیث خیالی کار وی، پرده‌پوشی و در حجاب قراردادن حیث نمادین است؛ همانند خودآگاه که حجاب و پرده‌پوش ضمیر ناخودآگاه است (موللی، ۱۳۹۵، ۲۲). البته در سطح دیدمانی مورد بحث، برعکس این دیدمان اجتماعی است که تحت سلطه و غلبهٔ دیدمان سیاسی از آن پرده‌داری کرده و آن را پوشانده و در حجاب قرار می‌دهد. ولی به یکباره، مناقشه سرمی‌گیرد و دیدمان اجتماعی، پرده و نقاب (حیث خیالی جامعه) که برساختهٔ روابط قدرت حاکم است را کنار زده و حیث نمادین جامعه را آشکار می‌کند. به تعبیری، زن آرمانی رمانتیک در مقابل زن روسپی دراماتیک قرار می‌گیرد؛ تصویر در تصویر، قاب در قاب، شانه به شانه (تصویر ۸). تصویر شاه به عنوان دال اصلی دیدمان سیاسی، رودرروی دوربینِ عکاس مستند اجتماعی در دیدمان اجتماعی قرار می‌گیرد (قدرت در مقابل مقاومت و مقاومت خود به منزلهٔ سویی دیگر از قدرت) و زن به عنوان نقطهٔ دوخت مشترک دو دیدمان سیاسی و اجتماعی، در میانهٔ دو قطب متضاد دولت و ملت[۴۴] و در مرز مشترک و در نوسانی میان حیث نمادین و خیالی جامعه قرار داده می‌شود (تصویر ۹).[۴۵] عکاس در لحظه‌ای همذات‌پندارانه با زن (مؤنث و مادرانگی نمادین) قرار می‌گیرد و با او در حس و حال و درد و رنج یکی می‌شود. از سوی دیگر، عکاس، آگاهانه با قراردادن زن در میان خود و عکس‌های الصاقی شاه در بالاترین سطح دیوارِ اتاق در پس‌زمینهٔ تصویر، گویی چشم در چشم حکومت و سیاست دوران می‌دوزد و می‌خواهد جهت نگاه را به او برگردانده و بار این رنج و اندوه را بر گردن او بیاندازد. او بدین نحو، نظام سیاسی و حکومتی را مورد خطاب قرار داده و قصد دارد زخم و آسیب این نگاه رنجش‌آور را به آن وارد کند. رابطهٔ دوسویهٔ قدرت و جنسیت در هر دو حیث و در هر دو دیدمان، کاملاً واضح است. به عنوان مثال، بعدها چنین آثاری که بر ضد دیدمان سیاسی بودند، مورد سانسور و محدودیت نمایش قرار گرفتند و حتی ساواک، در سال

۱۳۵۵ جلوی نمایش مجموعه عکس‌های شهرنو را در سالن ابوریحان دانشگاه تهران گرفت؛ چرا که در تضاد با حیث خیالی جامعه و دیدمان سیاسی موجود بود.[۴۶]

تصویر ۸: (بخشی از تصویر)، کاوه گلستان، ۱۳۵۵، از مجموعهٔ روسپی، تهران، ایران، از وب‌سایت انجمن جامعه‌شناسی دانشگاه تهران (www.sociologyut.ir).

تصویر ۹: کاوه گلستان، ۱۳۵۵، از مجموعهٔ روسپی، تهران، ایران، از وب‌سایت انجمن جامعه‌شناسی دانشگاه تهران (www.sociologyut.ir).

پیش‌تر اشاره‌ای به مداخلهٔ شاه در قانون و قانونگذاری در موضوع جنسیت شد؛ موردی که بایسته است بیشتر مورد مداقه قرار گیرد. بدین بابت شایسته است که رد این نوع مداخله‌گری را به سال‌های آغازین حکومت پهلوی پس کشید؛ به قوانین اجباری مربوط به نوع پوشش مردان و زنان و از همه مهم‌تر، واقعهٔ کشف حجاب در دی ماه ۱۳۱۴ه.ش. چنین قوانینی، ناظر به نوعی حکومت‌مندی و به تبع آن، ملت و میهن‌سازی از جانب دولت و سیاست مدرن آن دوران بودند و کشف حجاب نیز به عنوان نقطه‌ای جریان‌ساز و بازگشای عرصه‌ای مهم برای تحولات پیرامون جنسیت و بازنمایی جنسیت حائز اهمیت است. تغییر شکل و اعمال قانون جدید، از منظر فرهنگی و اجتماعی، عین تعرض به ساحت نام‌پدر برای جامعه‌ای بود که شریعت در چندین قرن متمادی، حافظ و ناظر آن بود.[۴۷] بنابراین، سیاست مدرن به زورِ قانون جدید، سعی در شکست قوانین صلب و سخت پیشین داشته و می‌کوشد همان جایگاهی را کسب کند که پیش‌تر در دست قدرت شریعت بود تا از آن منظر بتواند در شکل زندگی، لباس و چهرهٔ اتباعش، تغییرات بنیادینی حاصل نماید. البته ناگفته نماند که شاه به عنوان موجودیتی آغشته به دوگانهٔ قدرت و تقدس، از قرن‌ها پیش، جزئی لاینفک از ساحت نام‌پدر در ذهن جمعی ایرانیان بوده است و رضاشاه نیز به شکل و شمایلی دیگر سعی داشت این جایگاه را تثبیت کند.[۴۸]

کشف حجاب در این مقطع، با توجه به اهمیت

شمایل زن در جامعه، متناظر با برکشیدن پردهٔ جهل برای کشف حقیقت (زنانگی مدرن) بود، حقیقتی که باید در ساخت یک آرمان‌شهر برای ملت و میهنی جدید برملا می‌شد. هر آرمان‌شهر و یا هر فانتزی‌ای از آرمان‌شهر (حتی در زبان یک فانتسم عکاسانه)، خود را در حیث خیالی شکل داده و از سوی دیگر، معکوس خود را در حیث نمادین نیز می‌آفریند (شهرنو). آرمان‌شهر، برای شکل‌گیری، به یک قربانی نیاز دارد؛ به عنصری بیگانه و مزاحم که باید نفی، حذف و از دیدمان صورت‌بندی‌شده طرد شود. این عنصر بیگانه، زن سنتی است و در مقابل آن و در مرکز میدان قدرت و میدان دید دوربین، زن و زنانگی مدرن قرار می‌گیرد. به تعبیری، زن سنتی در تاریکی قرار می‌گیرد و زن مدرن، در روشنایی تا به عکس درآید. زنانگی مدرن باید از سویی عامل رشد، سعادت و ترقی میهن[۴۹] خویش شود، آن هم با حضور آزاد و رفع حجاب‌های ناتوانی، عقب‌ماندگی و جهالت در جامعه و از سوی دیگر، دستاویزی مهم برای استقرار نظم اجتماعی و نظم جنسی نوین.

بنابراین، یکپارچگی دوربین عکاسی و قدرت پدرسالار در جامعه از یک سو و از سوی دیگر، تلازم برداشتن پوشش از چهره با جوان‌بودن و تحصیل‌کردن، مطیع‌بودن (صادقی، ۱۳۹۲، ۸۶)، توأمان در عکس‌های تبلیغاتی مربوط به آن واقعه و تحت حمایت و پشتیبانی شاه/ پدر بازنمایی می‌شوند (تصاویر ۱۰ و ۱۱). به غیر محصلین جوان و نوجوان (مجازی از جامعه‌ای یتیم‌شده و جوان)، زنان مقامات دولتی، روشنفکران طبقهٔ متوسط نیز ابژهٔ اصلی دیدمان مذکور بودند. کشف حجاب، به نوبهٔ خود نوعی پرده‌داری حکومت برای جلب مشروعیت اجتماعی نیز بوده است. «کشف حجاب در زمانی که دولت از کم‌ترین محبوبیت برخوردار بود، سیاستی برای جلب حمایت زنان طبقات بالا و متوسط بود» (همان، ۴۳)؛ چرا که برخی از زنان، به ویژه در طبقات بالا و دارای قدرت نفوذ، از مدت‌ها پیش از کشف حجاب، خواستار الغای پرده‌پوشی بودند (همان، ۴۷). به عبارت دیگر، منع پرده‌پوشی زنان به معنای پرده‌داری سیاست و حکومت نوین در جامعه بود؛ به معنای حجاب دیدمان سیاسی در پس دیدمان اجتماعی؛ به معنای پرده‌پوشی حیث خیالی از حیث نمادین جامعه و از همه مهم‌تر، قراردادن زن در مرکز به عنوان محوری برای برقراری نظم جنسی مسلط مردانه.

این اعمال قانونیِ قدرت مردانه و پدرسالار، بی‌شک در سال‌های بعد از واقعهٔ کشف حجاب با مقاومت‌ها و بارهای روانی‌ای در جامعه نیز همراه بوده است؛[۵۰] اگرچه به مرور زمان، این تعرض به ساحت نام‌پدر و قوانین سخت شریعت در یک جامعهٔ سراسر مذهبی به مانند ایران، به صورت طبیعی جلوه‌گر می‌شود و زنان، بدون معذوریت و بدون حجاب در عرصهٔ دیدمان، مورد نگاه قرار می‌گیرند.[۵۱] ولی در نهایت، حیث نمادین، پردهٔ خیالی را کنار می‌زند. سیاه، سفید و خاکستری‌ها، رنگ و لعاب حیث خیالی را می‌زداید و کشمکش دو دیدمان بر سر حقیقت و حجاب در می‌گیرد. ولی کدامین دیدمان، کاشف کدامین یک می‌باشد؟ این پرسمانی است که ما را نیز در مقابل ناخودآگاهمان و در پشت دوربینی قرار می‌دهد که باید با آن دور بین‌تر بود. باید تصویری را از اکنون ساخ ت که عمق میدانش تا اعماق تاریخ نفوذ کند.

اطلاعات

پرورشگاه ایتام شاهپور

جامعه

پیام به بانوان

تصویر ۱۰: روزنامهٔ اطلاعات، مرکز اسناد انقلاب اسلامی (www.irdc.ir)

تصویر ۱۱: روزنامهٔ اطلاعات، مرکز اسناد انقلاب اسلامی (www.irdc.ir)

نتیجه‌گیری

این مقاله با یک مقایسهٔ تطبیقی سرآغاز گرفت تا یک بازی مفهومی با لذت، درد و حقیقت دراندازد. این بازی زبانی، با دیگر مفاهیم ادامه می‌یابد؛ مفاهیمی چون روسپی، پدر، قانون، ناموس، ذِکر، ذَکَر و ... . همهٔ این مفاهیم با توجه به بافت فرهنگی موجود، مدخلی به جهت درک و دریافت تقابل و کشمکشی هستند که میان دو دیدمان اجتماعی و سیاسی در دورهٔ پهلوی و در بُعد دیگر و به زبان روانکاوانه، میان حیث نمادین و خیالی در سطوح اجتماعی و در موضوع جنسیت وجود دارد که یکی از بطن جامعه و مردم می‌جوشد و دیگری از مواضع ایدئولوژیک نظام سیاسی حاکم پا می‌گیرد. به عبارتی، همین کشمکش و تقابل میان دو دیدمان سیاسی و اجتماعی و نوسان میان حیث نمادین و خیالی جامعه امری است که آن را می‌توان در مقولهٔ جنسیت بررسی کرد. این موضوع در عکس‌های روسپیان شهر نو به نمایندگی از دیدمان اجتماعی و حیث نمادین جامعه و از سوی دیگر در پوسترهای تبلیغاتی زنان مثلاً زن روز و دختران شایسته به نمایندگی از دستگاه یا دیدمان سیاسی و نیز حیث خیالی جامعه با جنبه‌های ایدئولوژیک در برساخت چهره و صورت مقبول و آرمانی زنانه مورد بررسی روانکاوانه قرار گرفت. این مقاله در روندی معکوس در صدد توضیح این مهم بود که با دررسیدن سیاست به مفهوم مدرنش که در دورهٔ پهلوی به ثمر نشست؛ دیدمان اجتماعی در موضوع جنسیت شکل گرفته و حجاب دیدمان سیاسی می‌شود و از سوی دیگر، در همین مقطع، حیث خیالی جامعه، حیث نمادین آن را می‌پوشاند و جامعه را وارد رابطه‌ای خیالین با جهانش می‌کند. این رابطهٔ خیالی به وضوح در عکس‌های زنان آرمانی، در پشت مجلات زنانه قابل پیگیری است. این دیدمان اجتماعی، در نهایت و در سال‌های پایانی حکومت پهلوی، به کشمکشی با دیدمان سیاسی می‌رسد و با آشکارگی چهرهٔ دیگری از زنانگی چون زنان روسپی، سعی در برکشیدن پردهٔ حجاب خیالی و آشکار ساختن حیث نمادین جامعه می‌کند؛ حیث نمادینی که عجین شده با مذهب و شریعت در عرف عام است. زن، زن مطلوب و آرمانی در دیدمان سیاسی و زن روسپی بازنمایی‌شده در دیدمان اجتماعی، به عنوان نقطهٔ مشترکی عمل می‌کند که دو دیدمان و دو حیث مذکور را به هم پیوند داده و تکیه‌گاهی برای استقرار نظم جنسی مسلط مردانه و پدرسالار در جامعه می‌شود. این نوشتار، در روندی رو به عقب، به جهت ریشه‌یابی مفصل‌بندی دو دیدمان سیاسی و اجتماعی و یا به عبارتی نقش مداخلهٔ سیاسی نظام حاکم در حوزهٔ اجتماعی و در سطح بازنمایی جنسیت و نیز زنانگی، پای خود را پیش‌تر به درون تاریخ پس می‌کشد تا به پهلوی اول و واقعهٔ کشف حجاب برسد؛ نقطه‌ای مهم و تاریخی که در آن، بازنمایی جنسیت و زنانگی شدیداً مورد مناقشه قرار می‌گیرد.

۱. برای اطلاع از تاریخ عکاسی ایران نک: ذکاء (۱۳۸۴) و طهماسب‌پور (۱۳۸۷).

۲. اولین عکاس‌خانهٔ عمومی در سال ۱۸۶۹م/ ۱۲۸۵ه.ق در تهران احداث شد (ذکاء، ۱۳۸۴، ۵۸).

۳. دوربین عکاسی همانند تلویزیون، متعلق به قشر خاص متوسط بود؛ چرا که خانواده‌های زیادی توان خرید و داشتن تلویزیون را، حتی تا پایان دههٔ ۱۹۷۰م/ ۱۳۴۸ ه.ش نداشتند و تماشای آن نیز نهایتاً به همان قشر متوسط محدود می‌شد. بر طبق نظر بوردیو، دوربین عکاسی را می‌توان به عنوان وسیله‌ای مشابه تلویزیون قلمداد کرد و مالکیت چنین کالایی را به مثابهٔ جزئی از شاخص‌های استاندارد زندگی طبقهٔ متوسط محسوب کرد (بوردیو، ۱۳۸۷، ۲۶).

۴. Visuality

۵. Discourse

۶. Critical Discourse Analysis (C. D. A)

۷. Michel Foucault (1984-1926)

۸. Social Practice

۹. Genealogy

۱۰. Discursive Psychology

۱۱. Sigmund Freud (1856-1939)

۱۲. Jacques Marie Émile Lacan (1901-1981)

۱۳. Visual Culture

۱۴. Structuralism

۱۵. Post- Structuralism

۱۶. نقصان و یا فقدان (Lack)، یکی از کلیدواژه‌های روانکاوی ژاک لاکان است. از دید او، سوژه، دچار فقدان است و همیشه در پی رفع این فقدان. سوژهٔ دچار فقدان، این فقدان را نیز به اجتماع تزریق می‌کند (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۸۴).

۱۷. Archaeological

۱۸. سیاست در گفتمان قبل از مشروطه، به حقوق پادشاه در سرکوبی، شکنجه، سربریدن شورشیان (تاجیک، ۱۳۸۴، ۱۷۱) و حکومت بر رعایا و ممالک سرزمین پدری اطلاق می‌شده است. به عنوان مثال، در آلبوم شمارهٔ ۱۳۵ آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان، چهار عکس از چهرهٔ سارق جواهرات تخت طاووس گرفته شده است که در شرح یکی از آنها این‌گونه نوشته شده است: «محمدعلی سرایدار، پسر مرحوم کاظم سرایدار سر درب باب همایون است که معروف به کاظم سروری بوده و این محمدعلی، به جرم سرقت جواهرهای تخت طاووس "سیاست" شد» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۰۷- ۱۰۸). این مفهوم، در مقابل مفهوم نوین سیاست در دورهٔ پهلوی قرار می‌گیرد؛ روش و یا راهبردی مورد تأیید، برای رسیدن به نوع خاصی از وضعیت؛ وضعیتی (اعم از سیاسی و اجتماعی) که (به تبع سیاست در شکل مدرنش) دیگر نه شاه خودکامه، بلکه مردم با رضایت خاطر بر آن مهر تأیید می‌زنند و یا حداقل دولت (حکومت مطلقهٔ) جدید سعی می‌کند با رویه‌ای که در نظر می‌گیرد، تأییدیهٔ اتباعش را تلویحاً جلب کرده و در نهایت بر آنها حکومت کند (زین‌الصالحین، ۱۳۹۴، ۹۲).

۱۹. این نوشته با پیش‌فرض‌های تئوری در آراء فوکو، فروید و لاکان کار طرح فرضیه را آغاز می‌کند و ادعایی در ارائه حکم قطعی آن هم برای تاریخ و مسائلش ندارد و چنانچه مکرراً اشاره شد، هدف فهم دیگرگون موضوع است.

۲۰. این واژه تنها به معنای لذت نیست، بلکه این لغت فرانسوی به معنایی وسیع‌تری چون «تمتع»، «کیف» که البته دارای دلالت ضمنی لذت جنسی (ارگاسم) نیز هست و هم‌چنین «سرمستی» به کار می‌رود. به همین دلیل، «ژوئیسانس» که یکی از کلیدواژه‌های روانکاوی لاکان است، معمولاً بدون ترجمه در زبان انگلیسی و فارسی لحاظ می‌شود. از سوی دیگر ژوئیسانس با ویژگی آسیب‌زا و «تروماتیک» همراه است با یک مزاحمت خشونت‌آمیز همراه با درد و رنج (ژیژک، ۱۳۹۲، ۱۰۹).

۲۱. The use of pleasure

۲۲. Existential Truth

۲۳. در روانکاوی لاکان، حیث خیالی (Imaginary)، نمادین (Symbolic) و واقع (Real)، سه مرحله در رشد روانی کودک و نفس سوژه را شکل می‌دهند. می‌توان این سه‌گانه را به سطح جامعه و امور اجتماعی بسط داد. برای درک و فهم تمایز این سه حیث نک: موللی (۱۳۹۵).

۲۴. دیگری بزرگ (Other) در عرف لاکان، جایگاه «مادر» است (لاکان، ۱۳۹۳، ۷۱).

۲۵. این محل ابتدا به دستور محمدعلی شاه قاجار برای اسکان خانوادهٔ شاه ساخته شد. بعد از فروپاشی سلسلهٔ قاجار و استقرار حکومت پهلوی، رضاشاه دستور تخریب حرمسرای کاخ گلستان را داد و بسیاری از زنان و دختران حرمسرای قاجار به ناچار به این محل رفته و اسکان یافتند. حرمسرا به نهادی دولتی (وزارت دارایی) بدل شد و در محل قلعه نیز شهری نو برای تجمع خلافکاران و روسپیگری پاگرفت. قلعه، یکی از مهم‌ترین تاکتیک‌های راهبردی قدرت در موضوع جنسیت در جامعهٔ مدرن دوران پهلوی بود. بعد از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، شهر نو به آتش کشیده و تخریب شد و چندین سال بعد، پارک و فرهنگسرای رازی در آن محل احداث شد. این روند، مثال بارزی از تاکتیک‌های قدرت برای تغییر جغرافیای فیزیکی و مفهومی مکان است. برای اطلاع از تاریخچه کوتاه روسپیگری قبل و بعد از انقلاب نک: فلاحتی (۱۳۸۸).

۶۲. «محلهٔ غم» به تعبیر روزنامهٔ اطلاعات در خبری با عنوان «شهرنو آتش گرفت و روسپیان کشته شدند» به تاریخ یکشنبه ۹ بهمن ۱۳۵۷.

۲۷. در اینجا، مراد محارم است که می‌تواند خواهر، خاله و ... باشد. در عرف روابط اجتماعی ایرانیان، گاه زنان دیگری را نیز که حتی هیچ نسبت خونی و قومی با ما ندارند، مادر و خواهر و یا حتی دوست مادر را خاله صدا می‌زنیم. البته در جوامعی که مذهب بیشینهٔ احکام اخلاقی را شکل می‌دهد، دور از انتظار نیست. فراموش نخواهیم کرد ده فرمان موسی در محکومیت زنا، سختگیری کلیسای کاتولیک در مورد تجرد و تأهل و حتی تأکیدات اسلام در قرآن بر این موضوع را (زنا و زنای با محارم). برای مثال نک: آیات ۱۵، ۱۶ و ۲۳ سورهٔ نساء.

۲۸. یکی دیگر از تاکتیک‌های قدرت در مسألهٔ حجاب، در این عکس بازنمایی می‌شود. تا پیش از دورهٔ پهلوی، پرده‌پوشی و حجاب، مختص طبقات بالای جامعه بود (شاه و زنان دربار) و به عنوان یک ارزش مبتنی بر قدرت و تمایز طبقاتی اصیل محسوب می‌شد. گویی هرکسی در مرتبتی نیست که جایز به دیدن سر و روی شاه و زنانش باشد. از سوی دیگر، زنان هرزه با بر و روی باز در جامعه حضور می‌یافتند. با تثبیت حکومت پهلوی، موضوع برعکس می‌شود، اینک زنان روسپی ملزم به رعایت حجاب شده (به عنوان یک ضدارزش و رمزگان هویتی) و طبقات بالادست و طبقهٔ متوسط رشدیافته، آزاد از قید و بند حجاب

و پـرده‌داری شـدند. در دورهٔ بعـد از انقـلاب، دوبـاره جابجایـی قـدرت، منجـر بـه عکس‌شـدن ارزش و ضـدارزش و رمـزگان هویتـی در مسـألهٔ حجـاب می‌شـود.

۲۹. ریشـهٔ واژهٔ تروما (Trauma) کـه در روانـکاوی، بـه معنـای «روان‌ضربـه» اسـت، بـه یونـان برمی‌گـردد؛ واژه‌ای کـه بـه مفهـوم جراحـت اسـت؛ یعنـی هرگونـه خراشـی بـر جسـم و بـدن کـه همزمـان همچـون نقطـه‌ای بـر روان نیـز حـک می‌شـود و سـوژه را دچـار «نقصـان» می‌کنـد. ویکتـور برگیـن (Victor Burgin) در بازخوانـی کتـاب *اتـاق روشـن* (Camera Lucida) رولان بـارت (Roland Gérard Barthes)، در بخشـی از کتـاب خـود بـا عنـوان *پایـان تئـوری هنـر*، (The End of Art Theory)، ایـن واژه را معـادل پونکتـوم (Punctum) می‌گیـرد (Burgin, ۱۹۸۶, ۷۱-۹۲). بـارت از پونکتـوم (در مقابـل اسـتودیوم (Studium)) بـه چیـزی در عکاسـی مـراد می‌کنـد کـه ضربـه می‌زنـد، می‌خراشـد، زخمـی می‌کنـد، کبودمـان می‌کنـد (بـارت، ۱۳۸۸، ۵۸-۶۸). از سـوی دیگـر، ایـن واژه بـه معنـای سـوراخ، خـلاء و حفـره نیـز هسـت.

۳۰. کاوه گلسـتان در مصاحبـه‌ای اینگونـه اذعـان می‌کنـد: «ایـن دوربیـن عکاسـی بهانـه‌ای می‌شـود کـه تـو خـودت را پشـتش قایـم کنـی یعنـی مـن همین‌طـوری اگـر مثـلاً جسـد یـک بچـه این‌جـا بیوفتـد ممکـن اسـت غـش هـم بکنـم، اگـر اینجـا ببینمـش امـا دوربیـن کـه می‌آیـد بیـن مـن و آن، یـک سـپر می‌شـود و مـن آن‌وقـت دیگـر می‌بینـم دنیـا را» (مصحفـی، ۱۳۸۳، ۶۲).

۳۱. مرحلـهٔ آیینـه‌ای، اتفاقـی اسـت کـه در حیـث خیالـی و در مراحـل رشـد روانـی کـودک، حـادث می‌شـود. بـرای مطالعـه بهتـر و بیش‌تـر بـه مقالـهٔ ژاک لاکان (۱۳۹۳) بـا عنـوان «مرحلـهٔ آیینـه‌ای بـه مثابـهٔ آن چـه کارکـرد مـن را آنگونـه کـه در تجربـهٔ روانکاوانـه آشـکار می‌شـود شـکل می‌بخشـد» در کتـاب *از مدرنیسـم تـا پسـت مدرنیسـم* رجـوع نماییـد.

۳۲. «نـام پـدر» از منظـر لاکان، اسـتعاره‌ای از قـدرت، نظـم، قانـون و قراردادهـای اجتماعـی اسـت. اسـتعارهٔ پـدری (نـه صرفـاً وجـود مـادی پـدر)، بـه قـوم، خانـواده و جامعـه تعیّـن تاریخـی می‌بخشـد (موللـی، ۱۳۹۵، ۱۰۷).

۳۳. ایـن فراینـد عبـارت اسـت از چیـزی کـه در عیـن رد و انـکار و ظاهـر سـلبی خـود، مـورد تأییـد قـرار می‌گیـرد؛ ایـن فراینـد، تابـع دفـع امیـال اسـت ولـی بـه فـرد ایـن امـکان را می‌دهـد کـه آگاهـی بیش‌تـری از میـل خـود بیابـد؛ بنابرایـن، اگرچـه میـل دفـع می‌شـود، ولـی کمـاکان قـوت دارد و نیرویـش بـه شـکل و شـمایل دیگری در آینـده بـروز خواهـد کـرد (لـوران اسـون، ۱۳۹۴، ۱۱۵).

۳۴. بـر طبـق آراء لاکان، شـاخص اصلـی مرحلـهٔ تناسـلی، ذَکَـر (Phallos) اسـت. فالـوس بـا آلـت جنسـی نرینـه در تمایـز اسـت و بـه هیـچ یـک از افـراد تعلـق نـدارد (موللـی، ۱۳۹۵، ۵۸). فالـوس در آراء لاکان، برخـلاف نظریـات فرویـد، قضیـب بـه عـلاوهٔ تشـخیص یـا عـدم تشـخیص غیـاب و فقـدان اسـت (هومـر، ۱۳۹۴، ۷۸-۸۴).

۳۵. فالـوس نمادیـن بـا فالـوس خیالـی، در تمایـز اسـت. کارکـرد فالـوس، در عـدم وجـود و یـا وجـود فقدانـی آن اسـت (موللـی، ۱۳۹۵، ۱۸۱). فالـوس خیالـی بـه ایـن معناسـت کـه بـرای فـرد، قابـل دسـتیابی لحـاظ شـده اسـت، امـری کـه در نهایـت فـرد را بـه نارسیسیسـم (Narcissism) می‌رسـاند (همـان). ولـی فالـوس نمادیـن، متعلـق بـه فـرد نیسـت و بـه دلیـل همیـن فقـدان، فـرد می‌کوشـد آن را تصاحـب کنـد. در ارتبـاط بـا کاوه، فالـوس (دوربیـن/ نقـاب) بـه ایـن معنـا نمادیـن اسـت کـه او را در

موضعی مقابل ساحت «نام‌پدر» که نقض «نام‌پدر» و نافرمانی علیه آن است، قرار می‌دهد. این موضوع در دو بُعد روانکاوانه و البته بسیار تنگاتنگ، قابل بررسی است؛ هم بُعد فردی، یعنی زندگی خود عکاس، کاوه گلستان، و هم بُعد اجتماعی. در بُعد فردی، این تقابل را می‌توان در رابطهٔ کاوه با پدرش، یعنی ابراهیم گلستان، به وضوح دید. به عنوان مثال، فخری گلستان در مصاحبه‌ای، در مورد اقتدار ابراهیم گلستان در منزل می‌گوید: «بله پدرشان خیلی کار می‌کرد... زیاد کاری با بچه‌ها نداشت. مثلاً ما همه داشتیم می‌خندیدیم، جیغ می‌کشیدیم، کار می‌کردیم، تا پدرشان می‌آمد طفلکی‌ها ساکت می‌شدند... احترامش را نگه می‌داشتند. نمی‌دانم. شاید می‌ترسیدند» (جعفریان، ۱۳۹۳، ۳۲) و یا لیلی گلستان می‌گوید: «خانهٔ ما خط‌کشی‌های فراوان داشت و دیکتاتوری مطلق بود» (همان، ۷۳). از سوی دیگر و در بُعد اجتماعی، کاوه، ناخودآگاهانه، در یک فرایند «جابجایی» (مجاز)، طعن‌زدن (کنایه‌زدن) به دستگاه سیاسی و ساختارهای حکومتی غالب را، جانشین بارِ سکوتی می‌کند که بین پدر و او طی سالیان دراز حاکم بود؛ سکوتی که کاوه مجبور بود در مقابل پدر خود در کودکی و نوجوانی به دوش بکشد. هم پدر فیزیکی و هم قانون در هیئت حکومت و هیبت شاه، در ساحت «نام‌پدر» قرار دارند و شکست قانون و رودرویی با نظام حکومتی شاهانه، عین قد علم کردن، طغیان، انتقام و خشونت علیه پدر است که در ساحت نمادین جای دارد.

۳۶. رانش دیداری در اینجا به مفهوم دیدن از دریچهٔ دوربین، گرفتن عکس، دوباره دیدن عکس و تکرار بی‌پایان همین سیکل است؛ فرایندی همراه با لذت، درد و اندوه نگاه کردن و دیدن، دیده‌شدن و ... رانش مرگ و زندگی یکی از مباحث اساسی روانکاوی فروید و لاکان است. برای فهم بیش‌تر این مفهوم نک: موللی (۱۳۹۵، ۴۰-۶۰).

۳۷. Social Visuality

برای بررسی شکل‌گیری، شرایط شکل‌گیری گفتمان/دیدمان اجتماعی در تاریخ عکاسی ایران و رابطهٔ آن با امر سیاسی، البته فارغ از نگاه موضوعی به جنسیت نک: زین الصالحین (۱۳۹۴).

۳۸. نقطهٔ دوخت و یا نقطهٔ کاپیتون (Capiton Point)، در حیطهٔ امر اجتماعی، گره‌گاهی است که با نظریهٔ سلطه یکی است (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۱۵۵). سلطه در اینجا و در موضوع مورد بحث، می‌تواند استیلای مردانه به جهت ایجاد نظم جنسی مردانه معنا شود.

۳۹. در روانکاوی لاکان، تصعید، فرایندی غیر جنسی نیست، بلکه گاه حالتی معکوس یافته و حتی خود مطلوبِ آرزومندی به مرتبهٔ مطلوب مطلق والایش می‌یابد (کلرو، ۱۳۹۴، ۵۸-۶۰).

۴۰. Political Visuality

۴۱. 1. Louis Pierre Althusser (1990-1978)

۴۲. Interpellation

۴۳. Fantasme

۴۴. مهم‌ترین نظریهٔ همایون کاتوزیان، اقتصاددان، تاریخ‌نگار و کاوشگر علوم سیاسی در تاریخ و سیاست ایران، این مهم است که «تضاد دولت و ملت» به سبب سبک تعامل و ارتباط این دو، همیشه در درازنای تاریخ ایران جاری و ساری بوده است. این حکم در جامعهٔ ایران، از گذشته‌های دور (ایران باستان) تا دوران معاصر

که مشروطه و انقلاب اسلامی را در خود دیده است، با اصطکاک نهاد سیاسی (که در رأس آن دولت بود) با نهاد اجتماعی (که تودهٔ مردم در بطن آن بودند)، همیشه خودنمایی می‌کند (کاتوزیان، ۱۳۸۰).

۴۴. این تقابل را در سطح سوژهٔ فردی، می‌توان با تقابل کاوه گلستان و پدرش، ابراهیم گلستان و از سوی دیگر رابطهٔ آرام و مسالمت‌آمیز او و مادرش، فخری گلستان، مقایسه کرد. به عنوان مثال، جملات زیر که برگرفته از گفته‌های همسر، دوست و خواهر کاوه گلستان می‌باشند، این تضاد و تقابل را نشان می‌دهند.

۴۵. «دعوایشان خیلی بالاگرفت... آره ... دو تا آدم متفاوت بودند واقعاً» (جعفریان، ۱۳۹۳، ۴۶)، «ما هر دومان از فضای خانواده‌هامان ناراضی بودیم» (همان، ۵۴)، «پدرم موضوعات سیاسی را مطرح می‌کرد اما کاوه اجتماعی‌تر نگاه می‌کرد» (همان، ۷۹)، «کاوه ایدئولوژی سیاسی نداشت... در کشمکش آرام می‌شد» (همان، ۹۹)، «آنارشیسم بود» (همان، ۱۰۰).

۴۶. بعد از این ماجرا، در نمایشگاهی در پارک فرح که خود فرح نیز قرار بود از آن دیدن کند، کاوه تصمیم می‌گیرد که از این فرصت برای نمایش عکس‌هایش به دستگاه حکومتی استفاده کند. همسر کاوه نقل می‌کند که «فرح آن روز آمد. عکس‌ها را دید. عصبانی شد. کاوه را صدا زد و گفت: تو چرا اینقدر دید سیاهی داری؟ این همه چیز خوب تو این مملکت هست، تو رفتی گیر دادی به روسپی‌ها و روانی‌ها و شهرنو؟» (جعفریان، ۱۳۹۳، ۵۰).

۴۷. البته نقض قانون و «نام‌پدر» و تعرض به این ساحت برای خود شاه نیز آسان و بدون بار روانی نبوده است. «برای مثال اشرف پهلوی به این اشاره دارد که پدرش از دیدن این که او لباس بدون آستین پوشیده متغیر شده است. همچنین علم می‌گوید رضاشاه مرگ را بر این که چشم غریبه بر زن‌هایش بیفتد، ترجیح می‌داده، اما چارهٔ دیگری نداشته، چون در غیر این صورت ایرانی‌ها وحشی و عقب‌مانده به حساب می‌آمدند» (به نقل از صادقی، ۱۳۹۲، ۳۶-۳۷).

۴۸. عکس‌های رضاشاه و دوران حکومت او، «همه از احداثات و ابنیه و عمارات و کشیدن خطوط آهن و پل‌ها و ساختمان دانشگاه و خیابان‌کشی و شهرسازی و پارک و پارک‌سازی و مدرسه و دانشکده و قشون و فنون و مانند آن بر جا مانده است» (شهری، ۱۳۷۸، ۱۶۸). عکس‌هایی که از او در روزنامه‌ها چاپ می‌شد و در معرض دید عموم گذاشته می‌شد، غالباً او را با یونیفورم نظامی و با چهره‌ای پیگیر در اوضاع مملکت و بهبود وضع مردم و جامعه نشان می‌داد که این مهم نیز در سازوکار شاه‌دوستی و وطن‌پرستی قابل بحث است. رضاشاه ترجیح می‌داد به سراغ عکاسی تبلیغاتی رفته و با حمایت از تولید دولتیِ این‌گونه تصاویر، مردم را مخاطب تصاویر تبلیغاتی خود و دولتش قرار داده و شاه و حکومت پهلوی را دوستدار ملت و مردم و همچون پدری دلسوز معرفی کند.

۴۹. اینها کلمات واژگان کلیدی دو نطقی بودند که رضاشاه در مراسم دولتی کشف حجاب ایراد کرد نک: روزنامهٔ اطلاعات (۱۳۱۴) در وب‌گاه مرکز اسناد انقلاب اسلامی (www.irdc.ir).

۵۰. «کنارنهادن چادر و با لباس بیرون آمدن برایشان چنان بود که گویی لخت مادرزاد در برابر مردان ظاهر شده‌اند و چنان در خود فرورفته (مچاله) می‌شدند که گفتی منگنه شده‌اند» (شهری،

۱۳۷۸، ۵۳۰-۵۳۱). البته در جامعهٔ کنونی ایران نیز چنین بارهای روانی‌ای پیرامون داشتن و یا نداشتن حجاب وجود دارد. واقعیت آن است که چنین بارهای روانی‌ای ممکن است در طول سالیان دراز از نسلی به نسلی دیگر منتقل شده و جامعه را دچار تضادهای اساسی کند.

۵۱. «اینگونه عکس‌ها از بی‌چادر و باچادر و چارقدی و سر باز و موی افشان و سر و صورت درست کرده شروع شده کم‌کم به نمودن سر و سینه و بازوان تا شکم و..."

(شهری، ۱۳۷۸، ۱۷۶). «البته با همه بی‌پردگی زنان در برداشتن عکس‌های لخت، تصاویرشان هر چند سنگین و موقر به پشت ویترین‌ها نمی‌آمد... اولین عکس زنی که به پشت ویترین عکاسی قرار گرفت عکس قمرالملوک وزیری بود که با سربرهنه‌ی بدون چادر، تنها با روسری توری که به رو انداخته بود زینت‌بخش گردید... سدی که بوسیله‌ی وی شکسته شد کم‌کم عکس‌های بعضی زنان دیگر نیز به آن افزوده به عمومیت رسیده جانشین عکس‌های مردان گردید» (همان، ۱۷۷).

منابع

- آدامز، لوری. (۱۳۸۸). *روش‌شناسی هنر*. ترجمهٔ علی معصومی. تهران: نشر نظر.
- آلتوسر، لویی. (۱۳۸۸). *ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت*. ترجمهٔ روزبه صدر آرا. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.
- استاوراکاکیس، یانیس. (۱۳۹۴). *لاکان و امر سیاسی*. ترجمهٔ محمد علی جعفری. تهران: انتشارات ققنوس.
- ایگلتون، تری. (۱۳۹۲). *پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. ویراست دوم. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان. (۱۳۸۸). *اتاق روشن*. ترجمهٔ نیلوفر معترف. تهران: نشر چشمه.
- بوردیو، پیر. (۱۳۸۷). *عکاسی هنر میان‌مایه*. ترجمهٔ کیهان ولی‌نژاد. تهران: نشر دیگر.
- پیر کلرو، ژان. (۱۳۹۴). *واژگان لاکان*. ترجمهٔ کرامت موللی. تهران: نشر نی.
- تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۴). *روایت هویت و غیریت در میان ایرانیان*. تهران: انتشارات فرهنگ گفتمان.
- جعفریان، حبیبه. (۱۳۹۳). *بودن با دوربین، کاوه گلستان: زندگی، آثار و مرگ*. چاپ دوم. تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
- دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۹۱). *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*. با مؤخره‌ای به قلم میشل فوکو. ترجمهٔ حسین بشیریه. چاپ هشتم. تهران: نشر نی.
- ذکاء، یحیی. (۱۳۸۴). *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*. چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات

علمـی و فرهنگـی.
- روزنامـۀ اطلاعـات. (۱۳۱۴). برگرفتـه از وب‌گاه مرکـز اسـناد انقـلاب اسـلامی (www.irdc.ir). بازنگـری در ۲۲ آذر ۱۳۹۵.
- زیـن الصالحیـن، حسـن. (۱۳۹۴). «سیاسـت و بازنمایـی: بررسـی نقـش ایدئولوژیـک دوربیـن عکاسـی و عکـس در دورۀ پهلـوی». *فصلنامـۀ هنرهـای زیبـا- هنرهـای تجسـمی*، ۲۰ (۳)، ۷۹-۹۲.
- ژیـژک، اسـلاوی. (۱۳۹۲). *لاکان بـه روایـت ژیـژک*. ترجمـۀ فتـاح محمـدی. چـاپ دوم. زنجـان: نشـر هـزارۀ سوم.
- شـهرنو آتش گرفت و روسـپیان کشـته شدند. (۱۳۵۷). در روزنامۀ اطلاعات، یکشنبه ۹ بهمن ۱۳۵۷.
- شـهری، جعفـر. (۱۳۷۸). *تاریـخ اجتماعـی ایـران در قـرن ۱۳: زندگـی و کسـب‌وکار*، جلـد ۱ و ۳. چـاپ سـوم. تهـران: مؤسسـۀ خدمـات فرهنگی رسـا.
- صادقی، فاطمه. (۱۳۹۲). *بازخوانی یک مداخلۀ مدرن: کشـف حجاب*. تهران: نشـر نگاه معاصر.
- طهماسـب‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۷). *ناصرالدین‌شـاه عکاس*. چاپ دوم. تهران: انتشارات تاریخ ایران.
- فروید، زیگموند. (۱۳۹۳). *روان‌شناسـی توده‌ای و تحلیل اگو*. ترجمۀ سـایرا رفیعی. تهران: نشـر نی.
- فلاحتی، علی. (۱۳۸۸). «روسـپیگری و سـکوت سـنگین قانون». *مجلۀ کتاب زنان*، شمارۀ ۲۲، ۱- ۳۶.
- فوکو، میشـل. (۱۳۸۹). *دیرینه‌شناسـی دانش*. ترجمۀ عبدالقادر سـواری. چاپ دوم. تهران: نشر گام نو.
- کاتوزیـان، محمدعلـی همایـون (۱۳۸۰). *تضـاد دولـت و ملـت: نظریـه‌ی تاریـخ و سیاسـت در ایـران*. ترجمـۀ علی‌رضـا طیـب. تهـران: نشـر نـی.
------. (۱۳۹۱). *اقتصـاد سیاسـی ایـران: از مشـروطیت تـا پایـان سلسـله پهلـوی*. ترجمـۀ محمدرضـا نفیسـی و کامبیـز عزیـزی. چـاپ هجدهـم. تهـران: نشـر مرکـز.
- کلرو، ژان پیر. (۱۳۹۴). *واژگان لاکان*. ترجمۀ کرامت موللی. تهران: نشـر نی.
- لاکان، ژاک. (۱۳۹۳). *تلویزیون*. ترجمۀ انجمن روان‌پژوهان فارسـی زبان فرانسـه. تهران: رخ‌داد نو.
------. (۱۳۹۴). «مرحلـۀ آیینـه‌ای بـه مثابـه آن چـه کارکـرد مـن را آن گونـه کـه در تجربـۀ روانکاوانـه آشـکار می‌شـود شـکل می‌بخشـد». در *از مدرنیسـم تـا پسـت مدرنیسـم*. لارنـس کهـون. ویراسـتۀ عبدالکریـم رشـیدیان. چـاپ یازدهـم. تهـران: نشـر نـی.
- لوران اسـون، پل. (۱۳۹۴). *واژگان فروید*. ترجمۀ کرامت موللی. چاپ چهارم. تهران: نشـر نی.
- مصحفی، محسـن. (۱۳۸۳). *کاوه گلسـتان: عکس‌ها و یک گفتگو*. تهران: نشر دیگر.
- موللی، کرامت. (۱۳۹۵). *مبانی روان‌کاوی فروید و لاکان*. تهران: نشـر نی.
- میلز، سـارا. (۱۳۸۸). *گفتمان*. ترجمۀ فتاح محمدی. چاپ دوم. زنجان: نشـر هزارۀ سوم.
-----. (۱۳۸۹). *میشـل فوکو*. ترجمۀ داریوش نوری. تهران: نشر مرکز.

- هومـر، شـون. (۱۳۹۴). *ژاک لاکان*. ترجمـۀ محمدعلـی جعفـری و سـید ابراهیـم طاهایـی. تهـران: نشـر ققنـوس.

- Burgin, Victor. (1986). *The end of Art Theory (Criticism and postmodernity), Re-Reading the Camera Lucida,* London: MCMILLAN.

- Foucault, Michel..(1978) *The history of sexuality, Volume I: An Introduction,* translated from the French by Robert Hurley, New York: Vintage books.

- Jorgensen, Marian & Phillips, Louise. (.(2002 *Discourse of Analyses as Theory and Method,* London: Sage publication.

- Mirzoeff, Nicholas. (2006). "On Visuality". *Journal of Visual Culture,* 5 (1), 53–79.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Critico-Historical Analysis of Dominant Visualities of Sexuality in Pahlavi Period (A Social Psychoanalysis)

Abstract

Sexuality is not a natural given, rather is a socio-cultural issue and a phenomenal effect on sex that must be studied in its historical context and the different periods. Sexuality isn`t only related to the conscious rather collective unconscious has an important role to construct it. Hence, the type of attitude toward this subject has undergone epistemic and psychological constraints in every society. Representation of sexuality, in the photographic frames, can objectify these constraints, and this objectiÞcation can re-frame the sexuality. This interaction redoubles the signiÞcance of this issue. So it can be questioned what relations there are between the representation of sexuality in photographic images and socio-cultural norms of society and how these relations reform the type of the attitude toward sexuality in collective conscious and unconscious as well. The goal is to study these issues in Iran society of Pahlavi`s period. The conceptual framework of this paper is based on Foucault`s genealogical notions and Freud`s and Lacan`s psychological ideas and authors try to do a discourse (visuality) analysis to Þnd out differently the subject from a different position. Different methodologies can support different points of view, and consequently, lead to different results. Therefore, the issue can be formulated such that through which visuality the representation of sexuality, In Pahlavi`s period, was formed, how it was constrained, and how the power relation controlled it. The signiÞcance of this paper is due to a research gap that exists in this Þeld of study based on pictorial or photographic materials. The results suggest that sexuality was represented photographically in two political and social visualities and patriarchal power relations made two different sexual orders, not in shape but content. This study opens a window for other issues related to sex and sexuality such as body, face, and gender identity; the matters which can be discussed indirectly.

Keywords

Photography, Visuality, Sexuality, History, Power, Representation.