تحلیل استعارهٔ مفهومی جنسیت در دیوارنگاره‌های بزم و رزم کاخ چهلستون براساس آرای لیکاف و جانسون*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۲

محمد نیکوییان، سمیه رمضان‌ماهی*****

چکیده

جنسیت از مهم‌ترین مفاهیمی است که با قدرت در ارتباط بوده و برمبنای آن معناسازی می‌شود. گفتمان‌های مختلف جنسیت در هر عصر پاره‌ای از گزاره‌ها و احکام پیرامون زنانگی و مردانگی تعریف کرده و برمبنای آن روابط اجتماعی را تنظیم می‌کنند. در این میان استعاره‌های مفهومی یکی از مهم‌ترین ابزار گفتمان‌ها برای این معناسازی است. استعارهٔ مفهومی، که لیکاف و جانسون زبان‌شناسان شناختی مطرح کردند، ساختار ادراک و نظام مفهومی انسان‌ها را استعاری می‌داند. بر مبنای این نظریه، مفهوم‌سازی یک حوزه تجربه برحسب حوزه تجربی دیگر و درک کردن چیزی بر اساس چیز دیگر امکان‌پذیر است. بر این مبنا این پژوهش در نظر دارد استعارهٔ مفهومی جنسیت در عصر صفوی را بررسی و به پیامدهای آن در هنر، جامعه و روابط اجتماعی بپردازد. این تحقیق با هدف توصیفی ـ تحلیلی و به روش کیفی با مطالعه منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته و در آن از نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، به عنوان چارچوب نظری برای تحلیل دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون استفاده شده است. نتایج حاصل از تحقیق بیانگر آن است که با توجه به تغییرات گفتمانی پادشاهی در عصر شاه‌عباس صفوی مسئله جنسیت نیز رنگ و بوی زمینی گرفته و به جهان واقعیت نزدیک‌تر شده است. همچنین در عصر صفوی، دوگانه‌انگاری جنسیتی مدرن وجود نداشته و زنانگی و مردانگی صرفاً در ارتباط با قدرت شاه معنا می‌شدند؛ به این معنا که در این دوران زنان و مردان هم می‌توانند سوژه و هم ابژه‌های میل باشند؛ اما در برابر شخص شاه، همه در مقام ابژه قرار می‌گیرند.

کلیدواژه‌ها: جنسیت، استعارهٔ مفهومی، هنر صفوی، دیوارنگاره، کاخ چهل‌ستون.

---

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمد نیکوییان، با عنوان «تحلیل استعاره مفهومی جنسیت در دیوارنگاره‌های عصر صفوی براساس آرای لیکاف و جانسون (مطالعه موردی کاخ چهلستون)» است که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه سوره ارائه شده است.

** کارشناس ارشد گروه تصویرسازی، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: m.nikoyian@gmail.com

*** استادیار گروه گرافیک و تصویرسازی، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: ramezanmahi.s@soore.ac.ir

مقدمه

در دیدگاه عموم نظریه‌پردازان کلاسیک، استعاره[۱] به مثابهٔ موضوعی در حیطهٔ زبان و نه حیطه اندیشه، شناخته می‌شود. از سال ۱۹۸۰م. رویکردهای شناختی[۲] یا مفهومی به استعاره، با به چالش کشیدن بسیاری از نظریات متقدم استعاره آغاز شده است. از نظر لیکاف[۳] و جانسون[۴]، زبان‌شناسان شناختی، استعارهٔ مفهومی در رویکرد زبان‌شناسی شناختی[۵]، مفهوم‌سازی یک چارچوب/ حوزه مفهومی برحسب چارچوب/ حوزه مفهومی دیگر است. بر اساس آرای ایشان معنی استعاری به واسطه یک مجموعه ـ نگاشت یا تناظر میان عناصر این دو حوزهٔ مفهومی ساخته می‌شود که همان درک کردن چیزی بر اساس چیز دیگر است. پس نظام مفهومی هر روزهٔ ما، که بر اساس آن فکر و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً مبتنی بر استعاره دارد. همچنین از نظر لیکاف و جانسون مفاهیم حاکم بر اندیشهٔ ما، نقشی اساسی در تعیین واقعیت‌های روزمره دارد و ساختار آنچه را که درک می‌کنیم، چگونگیِ حرکت ما در جهان و رابطه‌مان با دیگران را تعیین می‌کنند (lakoff, 1993). در نظریهٔ معاصر استعاره، استعاره‌ها امری زبانی نیستند، بلکه در ذهن جای دارند و هر خروجی از ذهن انسان می‌تواند مبتنی بر استعاره‌ها باشد. بر همین اساس یکی از نمودهای استعاره‌های مفهومی تصاویر هستند.

از سویی دیگر، یکی از مهم‌ترین مفاهیم نظام مفهومی بشر که با کمک استعارهٔ مفهومی و نمودهای مختلف آن معناپردازی می‌شود، مفهوم جنسیت[۶] است. جنسیت، مانند همه مفاهیم دیگر وابسته به زبان، تاریخ و جامعه بوده و به مثابهٔ پدیده اجتماعی و تاریخی برساخت گفتمان‌های[۷] مختلف است. مفاهیم جنسیتی دارای معنای ثابت و طبیعی نیستند، بلکه در هر فرهنگ متناسب با بافت و شرایط تاریخی و اجتماعی لایه‌های معنایی پیچیده و متفاوتی به خود می‌گیرند که عملکرد افراد متناسب با آن خواهد بود. زن و مرد بابت متمایز بودن در ساختار بدنی خود دو گروه مجزا را در جامعه انسانی تشکیل می‌دهند. این در واقع بزرگ‌ترین گروه‌بندی است که در هر جامعه‌ای می‌توان انجام داد. نقش‌هایی که مردان و زنان در جامعه ایفا می‌کنند، تنها محصول ویژگی‌های فیزیولوژیکی آن‌ها نیست، بلکه ناشی از ارزش‌ها و ایدئولوژی، انتظارات اجتماعی و در بیانی دیگر متأثر از گفتمان‌های مختلف است و در واقع قدرت‌ها با رواج گفتمان‌های مورد نظرشان در پی معناسازی و مفهوم‌پردازی پیرامون آن هستند. قدرت‌ها تلاش می‌کنند گفتمان مورد نظر خود را در جامعه مسلط کنند و یکی از ابزارهای مهم برای این امر استفاده هدفمند از استعاره‌های مفهومی برای معناسازی و تثبیت معنای موردنظر است. این مقاله قصد دارد، به الگوی معناسازی استعاری جنسیت در تغییر و تحولات گفتمانی عصر شاه‌عباس اول و جانشینان او بپردازد. ازآنجا که یکی از راه‌های مهم برای ترویج گفتمان‌ها در دربارهای پادشاهی، هنر بوده است، مطالعه آثار هنری هر دوره محمل مناسبی برای نمود یافتن نظام مفهومی ذهنی مسلط در هر دورهٔ به‌خصوص استعاره‌های مفهومی هستند. از سوی دیگر هم‌زمان با سر برآوردن صفویان، هنر نقاشی دیواری که بعد از ورود اسلام منسوخ شده بود، مجدد زنده شد و در تزئین کاخ‌های پادشاهی بکار رفت؛ به همین خاطر مطالعه دیوارنگاره‌های این دوره از اهمیت بسزایی برخوردار است؛ چراکه این منابع تصویری، به خواست حکومت صفوی و به‌نوعی تجلی گفتمان موردنظر آن‌هاست که با استخراج استعاره‌های مفهومی و تحلیل آن‌ها می‌توان به تصویر نسبتاً جامعی از مفهوم جنسیت در عصر صفوی دست‌یافت.

اهم پرسش‌هایی که این مقاله قصد پاسخگویی به آنها را دارد عبارت‌اند از:

ـ مفهوم‌پردازی استعارهٔ جنسیت مبتنی بر گفتمان مسلط عصر شاه‌عباس صفوی در حوزه تصویر یا هنر چگونه شکل می‌گیرد؟

ـ چه حوزه‌های مبدأیی، بیشترین کاربرد را برای حوزه مقصد زنانگی و مردانگی/امردانگی داشته و پیامدهای آن چیست؟

ـ مفهوم‌پردازی استعارهٔ جنسیت در تصویر به واسطه چه عناصر بصری بازنمایی می‌شوند؟

اهمیت این پژوهش از آن روست که با توجه به آنکه حکومت صفوی در هویت‌سازی ایرانیان و زیست فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آنها تأثیری عمیق داشته، بررسی چگونگی برساخت مفهوم جنسیت در این دوره می‌تواند در شناخت جامعه امروز نیز مؤثر افتد؛ چرا که تلاش برای شناخت وضعیت کنونی جز از بررسی و تحلیل نقاط عطف تاریخ میسر نمی‌شود.

روند تبیین این موارد بدین صورت خواهد بود که ابتدا بر مبنای نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون، به تعریف استعارهٔ مفهومی و ارتباط آن با گفتمان و قدرت پرداخته خواهد شد و سپس با درنظرگرفتن صورت‌بندی گفتمانی پادشاهی عصر صفوی و توجه به گفتمان جنسیت در آن دوران، چهار دیوارنگاره از کاخ چهلستون تحلیل و بازنمایی بصری استعاره‌های جنسیتی در آنها بررسی می‌شود.

پیشینه پژوهش

در بررسی‌های انجام‌شده مقاله‌ای که به طور مشخص به بازخوانی مفهوم جنسیت در تصاویر دورهٔ صفوی به واسطه خوانش استعارهٔ مفهومی بپردازد یافت نشد. با این حال برخی از مطالعات پیرامون مضامین دیوارنگاره‌های کاخ‌های اصفهان می‌توانند پیشینه این پژوهش محسوب شوند. عبدی و پنیریان (۱۳۹۱) در مقاله خود با عنوان «بررسی آیکونوگرافیک دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان با موضوع گلگشت و سرور» با رجوع به منابع مکتوب دست اول دورهٔ صفویه به شفاف‌سازی تاریخ ساخت کاخ و در ادامه به معرفی و طبقه‌بندی، دیوارنگاره‌ها پرداخته و سپس نقاشی‌های تالار اصلی با مضمون گلگشت و سرور را با روش آیکونوگرافی مورد تحلیل قرار داده و در پایان، نشان داده‌شده است، که چطور یک اثر هنری می‌تواند هم‌عرض منابع مکتوب، به‌عنوان سندی تاریخی از هویت یک ملت، محلی برای ظهور جهان‌بینی هر عصر در نظر گرفته شود. محمدطالبی طرمزدی و ولی‌بیگ (۱۳۹۷) در مقاله «مطالعه مقایسه‌ای تصویر زن از دیدگاه هندسی در دیوارنگاره‌های کاخ‌ها و خانه‌های اصفهان» با شیوه مطالعه مقایسه‌ای به تحلیل ویژگی‌های مشترک و متفاوت دیوارنگاره‌ها پرداخته و با نگاه ویژه به ویژگی‌های هندسه، نگاره‌های کاخ‌ها را با خانه‌ها مقایسه کرده و در نهایت به این نتیجه رسیده است که نیمی از نگاره‌ها به تصاویر زنان مربوط است. همچنین در برخی از مطالعات به بررسی بازنمایی تصویر زنان در مکتب اصفهان پرداخته شده است. مقاله «نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» (محبی، حسنخانی قوام و رنجبر، ۱۳۹۶)، مقاله «بررسی تاثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های صفوی و قاجار بر چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری زن» (رشیدی و طاهری، ۱۳۹۸) و همینطور مقاله «مطالعه تطبیقی بازنمایی زنان در مکتب اصفهان دورهٔ صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار» (تولایی و شیرازی، ۱۳۹۳) به بررسی ریشه‌های اجتماعی عصر صفوی، مواجهه ایران و اروپا و تاثیر نقاشان غربی در بازنمایی تصاویر زنان پرداخته شده است. شه‌کلاهی و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله «بازتاب تن‌کامگی زنانه در عصر صفوی در نقاشی‌های مکتب اصفهان» باتوجه به نظریهٔ بازتاب، تصاویر زنان در دیوارنگاره‌ها و نگاره‌های تک برگ را مورد بررسی قرار داده است. در این مطالعه رواج هنر تن‌کامه و تصاویر جنسی از زنان را ناشی از رویکرد شاه‌محور عصر صفوی، منفعت طلبی‌های دربار شاهی، و ترویج رفتارهای خلاف عرف در جامعه می‌داند.

مطالعه پژوهش‌های فوق نشان دهنده این مسئله است تاکنون پژوهش مستقلی با رویکرد استعارهٔ مفهومی پیرامون دیوارنگاری عصر صفوی انجام نشده است. در این راستا پژوهش حاضر می‌کوشد با کاربست روش تحلیلی متفاوت بر مبنای نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به تحلیل عنصر جنسیت در دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون و براساس گفتمان قدرت در عصر شاه‌عباس صفوی بپردازد.

منطق اجرایی و روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش کیفی و از نوع توصیفی ـ تحلیلی و براساس چارچوب نظری استعارهٔ مفهومی است. علت گزینش این رویکرد قابلیت زیاد آن در تبیین، تحلیل و تفسیر آثار هنری و تاریخی است. در این پژوهش که گردآوری اطلاعات در آن با روش کتابخانه‌ای انجام شده، نقاشی‌های اصلی دیواری کاخ چهلستون مورد بررسی قرار گرفته و بر اساس آن مؤلفه‌های بصری که بیانگری جنسیتی دارند مانند رنگ لباس، جایگاه قرار گرفتن شخصیت در تصویر، حالت و موقعیت شخصیت‌ها، فعالیتی که انجام می‌دهند، عناصر و اشیا بازتاب‌دهنده جنسیت و اعمال جنسی به عنوان شاخص‌هایی که معناسازی استعاری جنسیت را در پی دارند معرفی و سپس این شاخصه‌ها در چهار نقاشی اصلی کاخ چهل‌ستون که در عصر صفوی تصویرسازی شده مورد تحلیل قرار گرفته و چگونگی برساخت الگوی معناسازی استعاری را تبیین می‌کند.

مبانی نظری: استعارهٔ مفهومی

واژه *metaphor* به معنای استعاره، از واژه یونانی *metaphora* گرفته‌شده است که خود مشتق از *meta* به معنای فرا و *pherein* به معنای بردن است. مقصود از این واژه، دسته خاصی از فرایندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شئ به شئ دیگری فرابرده یا منتقل می‌شوند، به‌نحوی‌که از شئ دوم به‌گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شئ اول است. تا قرن‌ها استعاره به لحاظ زیبایی‌شناختی و به‌عنوان پدیده‌ای زبانی و در واقع به‌عنوان یک ابزار بلاغی مورد توجه بوده است. از ۱۹۸۰ رویکرد شناختی یا مفهومی به استعاره با به چالش کشیدن بسیاری از نظریات متقدم آغاز شده است.

جورج لیکاف در مقاله «نظریهٔ معاصر استعاره» این مساله را طرح کرد که در نظریه‌های کلاسیک، استعاره، موضوعی زبانی تلقی می‌شد و نه موضوعی مربوط به اندیشه (lakoff, 1993)

لیکاف و جانسون با انتشار کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* با رد نظریات کلاسیک، به طور نظام‌مند نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را شرح و بسط دادند. آنان مدعی شدند که «استعاره در زندگی روزمره و نه‌تنها در زبان که در اندیشه و عمل ما جاری و ساری است. نظام مفهومی معمول ما که در چارچوب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً استعاری دارد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۱۳). آن‌ها بر این باورند که بخش عمده‌ای از نظام مفهومی طبیعی ما بر اساس تجربه‌های انسانی به شکل استعاری ساختاریافته است و تجربه‌های غیرجسمانی که وضوح کمی دارند، تنها در ارتباط با تجربه‌های جسمانی که وضوح بیشتری دارند، مفهوم‌سازی می‌شوند. استعاره‌ها می‌توانند برداشت‌های جدید و درنتیجه، واقعیت‌های جدید خلق کنند؛ پس استعاره‌ها قدرتی واقعی دارند (Wilk, 2004). باید به این مسئله اشاره کرد استعاره‌ها همیشه به‌صورت زبانی نمود پیدا نمی‌کنند بلکه اغلب به‌صورت سایر نمودهای غیرزبانی مانند فیلم‌ها، کارتون‌ها، آثار هنری و... بیان می‌شوند (کوچش، ۱۳۹۴). برای مثال در پوسترهای تبلیغاتی یک نوشیدنی، با قراردادن تصویر محصول نوشیدنی مورد نظر در کنار عناصر تصویری که جشن و شادی را به ذهن متبادر می‌کند استعارهٔ مفهومی نوشیدنی شادی است را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کنند.

استعاره‌های مفهومی را به راه‌های متفاوتی می‌توان دسته‌بندی کرد؛ ازجمله بر اساس نقش شناختی، ماهیتی، عمومیت و ریشه‌دار بودن (Kövecses, 2015). یکی از مهم‌ترین و کاربردی‌ترین دسته‌بندی‌ها که مدنظر این پژوهش قرار دارد، نقش شناختی استعاره‌ها است. منظور از نقش شناختی استعاره، نقشی است که در تفکر مردم عادی درباره جهان و درک جهان توسط آن‌ها دارد. استعاره‌های مفهومی برحسب نقش شناختی آن به سه دسته اصلی ساختاری، هستی‌شناختی و جهت‌مند (فضایی) دسته‌بندی می‌شوند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶). ضمن اینکه عموماً این سه دسته در حالت‌های خاص برهم منطبق می‌شوند.

استعاره‌های ساختاری

در استعاره‌های ساختاری یک مفهوم به شکلی استعاری در چارچوب مفهوم دیگری سازمان می‌یابد. عمده استعاره‌های مفهومی در این دسته قرار می‌گیرند، در این حالت حوزه مبدأ یک ساختار غنی از دانش را برای حوزهٔ هدف فراهم می‌کند. درواقع استعاره‌های ساختاری این امکان را فراهم می‌کنند که از یک مفهوم به‌شدت ساخت‌مند و به‌وضوح تعریف‌شده برای ساختار بخشیدن به یک مفهوم دیگر استفاده کنیم (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶). برای مثال ذهن انسان تجربه خشم و عصبانیت را با حرارت و داغ شدن مفهوم‌پردازی می‌کند. عبارتی نظیر جوش آوردن، داغ کردن استعاره‌های مفهومی خشم آتش است را ایجاد می‌کنند.

استعاره‌های هستی‌شناختی

استعاره‌های هستی‌شناختی استعاره‌هایی هستند که از طریق آن‌ها یک مفهوم انتزاعی به‌واسطه در نظر گرفتنش به‌عنوان یک شی، ماده یا ظرف و یا شخص، به شکلی ویژه مقوله‌سازی می‌شود.

نقش شناختی این نوع از استعاره‌ها صرفاً دادن یک موقعیت معین هستی‌شناختی یا وجودی به مقوله‌های عام مفاهیم انتزاعی هدف و خلق هستی‌های انتزاعی جدید است (کوچش، ۱۳۹۶). انسان‌انگاری و تشخیص یکی از صورت‌های عمده این نوع از استعاره‌هاست. برای مثال این عبارت که سرطان سرانجام او را به دام انداخت، با ایجاد انسان‌انگاری برای سرطان، این استعاره که سرطان انسان است را ایجاد کرده است.

استعاره‌های جهت‌مند

استعاره‌های جهتی با مفاهیمی که نشان‌دهنده جهت و موقعیت‌اند در ارتباط‌اند که البته جهت‌ها نه دلبخواهی که بر اساس تجربه جسمانی و فرهنگی شکل‌گرفته‌اند. این نوع از استعاره‌های مفهومی، نظام کاملی از مفاهیم را با توجه به یک نظام دیگر سازمان‌دهی می‌نمایند. این نظام‌مندی، هماهنگی و انسجام میان آن‌ها را مشخص می‌سازد (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶). در این دسته گروه‌های بزرگی از مفاهیم انتزاعی به روشی یکنواخت و یکدست مفهوم‌سازی می‌شوند و از این طریق به هم مربوط می‌شوند؛ که عموماً با جهت‌گیری‌های فضایی پایه انسان مانند بالا ـ پایین و مرکز ـ پیرامون سروکار دارند. در حوزه تصویر نیز عناصری که در بالا و یا پایین تصویر قرار می‌گیرند نیز از همین قاعده پیروی می‌کنند. مثلاً در نقاشی‌های کاخ چهلستون شاه در بالا و مرکز تصاویر قرار دارد.

مؤلفه‌های استعارهٔ مفهومی

مهم‌ترین مؤلفه‌های استعارهٔ مفهومی از منظر کوچش (۱۳۹۴) عبارت‌اند از:

ـ حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ مقصد

استعاره از تناظر میان عناصر دو حوزه مفهومی تشکیل

می‌شود، به این صورت که: حوزه مفهومی الف، حوزهٔ مفهومی ب است. حوزهٔ مفهومی که برای فهم حوزه مفهومی دیگر عبارت‌های استعاری از آن استخراج می‌شود، حوزهٔ مبدأ (ب) نامیده می‌شود و حوزهٔ مفهومی‌ای که به‌این‌ترتیب فهمیده می‌شود، حوزهٔ مقصد (الف) است.

ـ دامنه مبدأ

ـ نگاشت‌ها

هر استعارهٔ مفهومی، مجموعه‌ای از تناظرهای منظم میان دو حوزهٔ تجربه هستند. به زبان فنی، تناظرهای مفهومی (حوزه مفهومی الف، حوزهٔ مفهومی ب است) غالباً نگاشت نامیده می‌شوند.

ـ پیامدها و استلزامات

استعاره‌های مفهومی علاوه بر نگاشت‌ها، حاوی اطلاعات تلویحی دیگری نیز هستند. بخشی از قلمرو مبدأ صراحتاً در نگاشت بیان نمی‌شود و تنها استنباط می‌گردد (راسخ مهند، ۱۳۹۶). حوزه‌های مبدأ غالباً ایده‌هایی را بر حوزه‌های هدف می‌نگارد که فراتر از تناظرهای پایه (عناصر اصلی و سازندهٔ درک یک مفهوم) است.

استعاره و گفتمان

استعاره‌های مفهومی یکی از اصلی‌ترین راه‌های معناسازی و مفهوم‌پردازی است. به همین خاطر نهادهای قدرت در تلاش هستند که به وسیله آن‌ها گفتمان‌های مورد نظر خود را در جامعه مسلط کنند. رابطهٔ استعاره و گفتمان، نشان می‌دهند چگونه زبان در حوزه‌های زندگی اجتماعی به کار رفته و به بازتولید قدرت پنهان در روابط اجتماعی می‌پردازد (چارتریس بلک، ۱۳۹۸).

ریشه مباحث گفتمان به نظریه‌های قدیم خطابه ارسطو[۸]، سیسرو[۹] و لونگیوس[۱۰] بازمی‌گردد (سلطانی، ۱۳۹۶). براساس لغت‌نامه وبستر[۱۱]، واژه گفتمان برای اولین بار در قرن چهاردهم میلادی در کتاب‌ها ثبت شده است (حسنی‌فر و امیری پریان، ۱۳۹۳). در تعریفی جامع «گفتمان شیوه‌ای خاص برای سخن گفتن درباره جهان و فهم آن یا فهم یکی از وجوه آن است» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۴: ۱۸). پس می‌توان گفت گفتمان‌ها به مجموعه‌ای از معناها، استعاره‌ها، بازنمایی‌ها[۱۲]، تصورات، گزاره‌ها و... اشاره دارند که در کنار یکدیگر منجر به برداشت خاصی از یک رویداد می‌شوند. در واقع گفتمان‌ها «رویه‌هایی‌اند که به ابژه‌های مورد بحثشان شکل می‌دهند» (بر، ۱۳۹۴: ۱۰۲).

میشل فوکو[۱۳] نقش اساسی در تحول معنایی گفتمان داشته است. فوکو معتقد است که گفتمان را باید به مثابهٔ اعمالی دانست که بر اثر سخن گفتن منظم درباره اشیا، باعث به وجود آمدن و شکل بخشیدن به آن اشیا می‌شود (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵). در تعریف مفهوم گفتمان از منظر فوکو گفتمان «مجموعه گزاره‌هایی است که به زبان امکان می‌دهد درباره موضوعی خاص در لحظه تاریخی خاص سخن بگوید یا دانش مربوط به آن موضوع را به‌گونه‌ای بازنمایی کند» (هال، ۱۳۹۱: ۸۵). فوکو بیش از آنکه بر سوژه تأکید کند بر قواعد حاکم بر شکل‌بندی گزاره‌های موجود در دانش و گسست آن‌ها از دانش و نظریات گذشته تأکید داشت (ضیمران، ۱۳۸۹).

از سویی دیگر یکی از مهم‌ترین دال‌های مرتبط با بحث گفتمان، قدرت است که از دورهٔ روشنگری به بعد یکی از مباحث مهم در حوزه علوم انسانی و اجتماعی بوده است. «قدرت توانایی دارنده آن است برای واداشتن دیگران به تسلیم در برابر خواست خود، به هر شکلی» (آشوری، ۱۳۹۹: ۲۴۷). هابز[۱۴] در فصل دهم کتاب *لویاتان*، قدرت را عبارت از استفاده از وسایل موجود برای کسب منافع در آینده می‌داند (هیندس، ۱۳۹۹). قدرت در نظر فوکو در تمام روابط اجتماعی پخش شده که هم نیرویی است مولد هم نیرویی انقیادآور (بارکر، ۱۳۹۶). قدرت ازآن‌جهت مولد است که کل جهان اجتماعی و شیوه‌های فهم آدمی از جهان و سخن گفتن درباره آن را تولید می‌کند و از آن‌جهت انقیاد آور است که به‌واسطه انضباط، تنظیم کل امور روزمره انسان را با اعمال مقررات دقیق بر زمان و مکان حضور بدن‌هایشان به عهده می‌گیرد (سلطانی، ۱۳۹۶). قدرتِ پسِ یک گفتمان با تأثیرگذاری بر ذهن سوژه‌ها اقدام به تولید اجماع و تعریف نشانه‌ها به شیوه‌های خاص خود می‌کند و در واقع مدلول خاصی را به دال مرکزی و گفتمانی می‌چسباند و آن را هژمونیک می‌کند. در واقع هژمونی عبارت است از سازمان‌دهی رضایت؛ فرآیندی که طی آن آگاهی‌های فرمان‌بردار بدون توسل به خشونت یا اجبار ساخته می‌شود (ایگلتون، ۱۳۹۷).

صورت‌بندی گفتمانی پادشاهی صفوی

در سال ۹۰۷ هجری قمری، شاه اسماعیل خود را در تبریز پادشاه خواند. در این زمان، ایران دوره‌ای از حاکمیت غیرمتمرکز را تجربه می‌کرد. سلاله‌های ترکمانی آق‌قویونلوها و قره‌قویونلوها در غرب و خاندان دچار تجزیه و شکاف تیموری در شرق ایران حکومت می‌کردند. در سال ۹۹۵ ه.ق، هنگامی‌که شاه‌عباس به قدرت رسید، گرچه با دشواری‌ها و گرفتاری‌های فراوان داخلی

در برابر حکومت خویش روبه‌رو شد، سلسله صفوی را به‌طور کامل تثبیت کرد. او در دوره‌ای بر ایران حکومت کرد که سلسله صفوی در اوج شکوفایی فرهنگی و علمی بود (کویین، ۱۳۸۷). در واقع این رونق و شکوفایی در عصر شاه‌عباس، بخشی از ماهیت برنامه‌های سیاسی وی، جهت احیای یکپارچگی قدرت شاهانه در سال‌های حکومت خود است (روحی، ۱۳۹۷). تحولات پراهمیت مذهبی که دولت صفوی زمینه‌ساز ایجاد آن شد، واکنش‌های سیاسی زیادی را در پی داشت. به همین خاطر پادشاهان صفوی مشروعیت حکومت خود را از راه‌های مختلف مطرح کردند. این مشروعیت بر سه پایه مشخص استوار بود. «اول نظریهٔ حق الهی پادشاهان ایرانی و این حق بر این اساس بود که این پادشاهان از فرّه ایزدی برخوردارند. این نظریهٔ باستانی که متعلق به دوران قبل از اسلام بود با تمام شکوه قبلی‌اش به کار گرفته شد و در هیئت جدید آن‌که فرمانروا سایه خدا بر روی زمین است مجدداً ظاهر شد. دوم ادعای شاهان صفوی بود مبنی بر اینکه آنان نماینده [امام] مهدی [ع] بر روی زمین هستند که دوازدهمین و آخرین امام شیعیان اثنی عشری است که در سال ۲۵۵ ه.ق غایب شد و بازگشت وی پیام‌آور روز داوری است. سوم مقام پادشاهان صفوی به‌عنوان مرشد کامل پیروان طریقت صوفیه که به نام صفویه شناخته‌شده‌اند» (سیوری، ۱۴۰۰: ۲). هرکدام از این منابع مشروعیت‌ساز، در دوره‌های زمانی حکومت ۲۳۵ساله صفوی، گفتمان قدرت این سلسله را ساخته و سایر مسائل را پیرامون آن معناسازی کرده است.

صفویان به‌عنوان سلسله‌ای شناخته می‌شوند که تشیع اثنی‌عشری را رسمیت بخشیدند. با این‌همه، خاندان صفوی ریشه در طریقت صوفیانه داشت که سابقه آن به چند سده قبل از فرمانروایی صفویان می‌رسید (صفت‌گل، ۸۹) و رهبران خانقاه صفوی، شیخ صفی‌الدین اردبیلی و فرزندانش در تلاش بودند که با استفاده از شرایط موجود و زمینه‌های مختلف سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، طریقت صفوی را به یک نهضت سیاسی تبدیل کنند؛ که این مسئله با رهبری اسماعیل منجر به ایجاد سلسله صفوی شد. توجه به جایگاه اسماعیل در این زمان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. «از اظهارات شاه اسماعیل در شعرهایش چنین مستفاد می‌شود که وی به الوهیت خویش اشاره‌کرده و مدعی شده که او، خود امام غایب است.» (کویین، ۱۳۸۷: ۵) تشیع اثنی‌عشری که شاه اسماعیل آن را به‌عنوان مذهب رسمی برگزید، در اساس با دیدگاه‌های بدعت‌گذارانهٔ اولیه اسماعیل و مریدان قزلباشش متفاوت بود. در نتیجه او و پادشاهان بعدی صفوی کوشیدند تا از عقاید مبتنی بر غلو دوری جویند و به سمت قرائت رسمی‌تر از تشیع حرکت کنند. اوج این چرخش گفتمانی در دوران شاه‌تهماسب اول و با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین همراه بود. صفویان رفته‌رفته از اواسط عهد پادشاهی شاه‌تهماسب از آیین صوفیانه به جریان فقاهتی ـ شریعتی تشیع اثنی عشری گرایش پیدا کردند و در این راستا اقدام به دعوت از علمای شیعه از دیگر کشورها، ازجمله لبنان و بحرین نمودند (زرین‌کوب، ۱۳۸۰). توجه روزافزون شاه‌تهماسب به شریعت، توبه‌نامه‌های مکرر، دوری از افعال حرام و حتی ترک هنر و هنردوستی (ولش، ۱۳۸۹)، در راستای این چرخش گفتمانی و کسب رضایت علمای شیعه و همین‌طور محدود کردن قدرت مریدان قزلباش بود. هنگامی‌که شاه‌عباس اول روی کار آمد، دولت در کشمکش میان علما و قزلباشان رو به ضعف می‌رفت. علمای مهاجر شیعه، بر پایه آموزه‌های شیعی عمل می‌کردند و در مقابل ادعای پادشاهان صفوی که خویشتن را نایب امام غایب معرفی می‌کردند، دشواری ایجاد کردند. قزلباشانی که فرمانروایان صفوی برای آنان مراد طریقت صفوی به شمار می‌رفتند، بسیار نیرومند شدند و بنابراین خطری برای دولت به شمار می‌آمدند؛ بنابراین شاه‌عباس ناگزیر بود برای حفظ قدرت خویش به دنبال زمینه‌های دیگری برای مشروعیت دولت صفوی برآید. نظریهٔ حق الهی پادشاهی ایرانی، زمینه‌ای جدید برای یک چرخش گفتمانی دیگر را به وجود آورد. برای دستیابی بدین منظور شاهان صفوی از روزگار شاه‌عباس به بعد، از رهگذر نسب‌سازی مشروعیت خود را با اتصال به سلسله‌های گذشته ایرانی و برمبنای نظریهٔ فرهٔ ایزدی تأمین کردند (سیوری، ۱۴۰۰). نظریهٔ فرّه ایزدی، شاهان را نماینده و سایه خدا بر روی زمین تعریف می‌کند. بدین ترتیب شاهان قدرت خدایی پیدا کرده و محور تمام امور می‌شدند. بی‌جهت نیست که در عصر شاه‌عباس اول، تغییراتی گسترده در تمام حوزه‌های حکومت‌داری رخ داد؛ بدین ترتیب که با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، در ساختار دینی از مقام سیاسی علما کاسته شد و آن‌ها فقط به رتق‌وفتق امور شرعی می‌پرداختند؛ در ساختار حکومتی نیز با انسجام مرکزیت و کاهش قدرت قزلباش‌ها و همچنین کاهش قدرت علمای دینی و تمرکز بر امنیت، رشد اقتصادی و رونق بازرگانی داخلی و خارجی ایجاد شد که به‌واسطه آن در ساختار فرهنگی و هنری نیز عرصه‌های جدیدی در قالب نقاشی، معماری و شهرسازی، صنایع‌دستی، ادبیات، شعر و موسیقی، به‌تبع تغییر ساخت فکر و فلسفی شکل گرفت (جوانی، ۱۳۹۰).

گفتمان جنسیت در عصر صفوی

تا قبل از دهه ۱۹۷۰ واژه جنسیت کاربرد چندانی نداشت و قبل از این دهه جامعه‌شناسان اغلب از جنس و نقش از چگونگی سلطه انسان بر طبیعت جنس خودش سخن می‌گفتند. جنس به این موضوع اشاره دارد که یک فرد بر اساس ویژگی‌های جسمی مرد یا زن است؛ و جنسیت معرف باورها و رفتاری است که مرد بودن یا زن بودن را نشان می‌دهد. جنسیت به‌عنوان یک مفهوم، برداشت عمومی از ماهیت طبیعی جنس را به چالش کشید و فضایی ایجاد نمود که در آن مرد بودن و زن بودن از نگاهی اجتماعی نگریسته شده و این باور را شکل داد که امکان تغییر این انگاره‌ها وجود دارد (هولمز، ۱۳۹۴). همچنین در این نگرش تازه، جنسیت همچون سایر متغیرهای اجتماعی نظیر نژاد و طبقه اجتماعی برساختی اجتماعی است (محمدی‌اصل، ۱۳۹۶). در نتیجه، این گفتمان‌ها و عملکردهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی هستند که ریشه فرودستی زنان محسوب می‌شوند. روابط متقابل زنانه/ مردانه و تفاوت نقش‌های جنسیتی با برتری مکانیزم‌های اعمال قدرت و بهنجارسازی و نظارتی آن در نظم نمادین و گفتمان اجتماعی میسر می‌شود. بدین ترتیب می‌توان فرض کرد که مجموعه‌ای از گفتمان‌های زنینگی و مردینگی وجود دارد؛ چون زنان و مردان به هنگام تعریف خود به مثابهٔ سوژه‌های جنسیت‌مند، در درون گستره خاصی از پارامترها رفتار می‌کنند. این چارچوب‌های گفتمانی مرزهایی را مشخص می‌کنند که در محدوده آن‌ها بر سر اینکه جنسیت‌مند بودن یعنی چه بحث می‌شود (میلز، ۱۳۹۲). در دوران پیشامدرن تاریخ ایران، تقسیم‌بندی جنسیتی به شکل زنانگی و مردانگی وجود نداشته است. بلکه زنان، مردان و امردان سه گروهی هستند که رفتارهای جنسیتی پیرامون آنان شکل می‌گیرد. وجه تمایز مردان و امردان داشتن سبیل و یا موی روی صورت است. حال باتوجه به این مقدمه، گفتمان جنسیت در عصر صفوی را می‌توان پیرامون سه نوع گرایش جنسیتی هم‌جنس‌خواهانه، دگرجنس‌خواهانه و دوجنس‌خواهانه بررسی کرد. اصلی‌ترین منبع برای بررسی این مسئله سفرنامه‌های سیاحان اروپایی و همین‌طور برخی منابع ادبی و تاریخی است. همجنسگرایی از رفتارهای جنسیتی شایع در جامعه عصر صفوی است. این مسئله چه در مقامات بالای درباری نظیر شاه و وزیران و چه در طبقات دیگر جامعه مشاهده می‌شود. قهوه‌خانه‌ها از اصلی‌ترین مکان‌هایی هستند که این گرایش را ترویج کرده و محلی برای ظهور و بروز آن هستند. رفتارهای دگرجنس‌خواهانه نیز شامل طیف گسترده‌ای از روابط است. در یک‌سوی این طیف زناشویی، تشکیل خانواده و حق طلاق برای زن و مرد (Ferrier, 1998). قرار دارد که خود انواع گوناگونی را شمال می‌شود و در سوی دیگر این طیف، ارتباط با روسپیان و روسپی‌خانه و قوانین و قواعد مربوط به آن مشاهده می‌شود. روابط شاه با همسرانش و همین‌طور زندگی درون حرم‌سرا را می‌توان در ذیل الگوی رفتارهای دگرجنس‌خواهانه و به‌نوعی نگاه رسمی قدرت به مسئله جنسیت دانست. حرم‌سرا مکانی برای کنترل کردن یک جنس در فضای عمومی و محدود کردن او در فضای خصوصی است. معماری حرم‌سرا و اندرونی شاه به‌گونه‌ای بود که زنان به‌هیچ‌روی با جهان خارج ارتباط نداشته باشند؛ و نه‌تنها دیده نشوند بلکه از دیدار دیگران نیز محروم شوند (شاردن، ۱۳۷۲). به این مسئله باید توجه کرد که در جامعه ایرانی رفتارهای جنسی تنها محدود به یک گرایش نمی‌شوند. افراد می‌توانند در عین اینکه هم/دگر جنس‌خواه هستند، گرایش‌های دیگر جنسی را نیز تجربه کنند. مردان که اطلاعات بیشتری از زندگی آن‌ها در مقایسه با زنان وجود دارد، درگیر انواع مختلفی از کنش‌های جنسی بودند. آمیزش با همسران به‌منظور برآوردن الزامات تولیدمثل بوده، درحالی‌که سایر کنش‌های جنسی با لذت برآمده از قدرت، جنسیت، سن، طبقه و مقام مرتبط بودند. «مردان اگر وظایف مربوط به تولید مثلشان را انجام می‌دادند، جامعه اطرافشان غالباً نسبت به زندگی جنسی آنان توجه چندانی نداشت. بااین‌حال ترجیحات جنسی دست‌کم در مورد مردان موردتوجه بوده و مردان یا به‌عنوان زن‌دوست یا امرددوست و نه صرفاً به‌عنوان دگرجنس‌خواه شناخته می‌شدند.» (نجم‌آبادی، ۹۶: ۴۷) به همین خاطر در ایران چه در عصر صفوی چه در دوران قبل و بعد از آن تا اواخر پادشاهی قاجار، دوجنس‌گرایی دیده می‌شود. پس می‌توان گفت گفتمان جنسیت در عصر صفوی، صرفاً بر اساس روابط مردان و زنان شکل نگرفته و زنانگی و مردانگی به شکل مدرن و امروزی آن وجود ندارد. در واقع در عصر صفوی با توجه به رفتارهای جنسیتی ذکر شده، سه گروه زنان، مردان و امردان به عنوان نقش‌آفرینان این حوزه شناسایی می‌شوند که هر کدام بسته به زمینه‌ای که در آن قرار می‌گیرند می‌توانند تغییر نقش داده و گفتمان قدرت معنای تازه‌ای پیرامون آن خلق کنند. علاوه بر این سه گروه باید به خواجگان به عنوان سوژه‌های غیرجنسیتی نیز اشاره کرد. خواجگان به دلیل از دست دادن قوای جنسی خود نسبت به زنان محرم می‌شوند. یکی از مشخصات اصلی ظاهری آن‌ها رنگ پوست خواجگان است

که عموماً به رنگ خاکستری و زیتونی است (روحی، ۱۳۹۸). با اینحال تعداد بسیار اندکی از خواجگان سفید پوست نیز در دربار شاهی حاضر بوده‌اند (شاردن، ۱۳۷۲). اما نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که خواجگان هیچ‌گاه به عنوان ابژه میل مورد توجه قرار نمی‌گیرند. با توجه به این قرینه بنظر افراد حاضر در نگاره‌های بزم و رزم نه خواجگان سفید پوست بلکه امردان هستند.

به همین خاطر در این مقاله، سه گروه فعال جنسیتی یعنی زنان، مردان و امردان مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

استعارهٔ جنسیت در دیوارنگاره‌های بزم و رزم کاخ چهلستون اصفهان

چهل‌ستون یکی از مهم‌ترین کاخ‌های دولت‌خانه اصفهان عصر صفوی در قرن دهم هجری است. این کاخ، اصلی‌ترین مکان برای پذیرش سفرا، بار عام، مجالس ضیافت و لااقل برگزاری یک تاج‌گذاری در طول سال‌های باقی‌مانده از عمر سلسله صفوی بود (بابایی، ۱۳۹۸). چهلستون که به‌فرمان شاه‌عباس اول در باغ جهان‌نمای اصفهان بنا گردید، در ابتدا از یک تالار مرکزی با سه گنبد مرتفع و چهار اتاق گوشواره و ایوانی در انتها تشکیل‌شده بود و دیوانیان و کارمندان دبیرخانه در آنجا مشغول به فعالیت بودند (خدایی، ۱۳۹۶). نقاشی دیواری از اصلی‌ترین عناصر تزئینی کاخ چهل‌ستون است و در تمام بخش‌های داخلی و خارجی این بنا مشاهده می‌شود.

امروزه در تالار مرکزی کاخ، ۶ نقاشی دیواری بزرگ وجود دارد که ۴ نقاشی مربوط به دورهٔ صفوی و دو نقاشی الحاقی در دوران افشاریه و زندیه است. بر این مبنا در این پژوهش چهار تصویر تالار اصلی با موضوعات بزم (مجلس پذیرایی تهماسب از همایون، مجلس پذیرایی شاه‌عباس اول از ندرمحمد خان و مجلس پذیرایی شاه‌عباس دوم از ولی‌محمد خان) و رزم (جنگ شاه اسماعیل و شیبک‌خان) از دیدگاه استعارهٔ مفهومی جنسیت مورد تحلیل قرار خواهد گرفت تا مشخص شود نسبت گفتمان قدرت در بازنمایی جنسیت چگونه زبانی تجسمی یافته است.

تصویر ۱ مربوط به پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون پادشاه فراری هندوستان است. چهل و دو نفر در این تصویر حاضر هستند. هفده مرد، بیست و سه امرد و دو زن. در مرکز تصویر شاه تهماسب با پیراهنی به رنگ طلایی و روپوشی قرمز رنگ، تاج طومار بر سر و خنجر و شمشیری بسته بر کمر قرار دارد. شاه صاف نشسته و دستانش را به حرکت درآورده است. در برابر شاه، همایون با دستانی باز که بر روی پاهایش قرار داده، نشسته و به شاه نگاه می‌کند. او پیراهنی به رنگ قرمز و روپوشی طلایی و گل‌دار به تن و دستاری کوچک و با تزئینات کمتری بر سر و گوشواره‌ای در گوش دارد.

در مقابل این دو، یک جفت تنگ و کوزه قرار دارد که براساس فرم آن به زنانگی اشاره دارد. (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹) سمت چپ تصویر همراهان همایون و صف نوازندگان قرار دارند. ده امرد و سه مرد همراهان همایون در این تصویر هستند. دو امرد شمشیر همایون و یک کاسه دردار را در دست داشته و دو امرد دیگر به یکدیگر توجهی ویژه دارند. همچین در این صف یک مرد و دو امرد شمشیر و سلاح هندی کتر بر کمر بسته‌اند. در کنار این افراد یک کوزه و ظرف میوه قرار دارد. در صف نوازندگان شش نفر قرار دارند، دو مرد و چهار امرد که در گروه‌های دوتایی (امرد و امرد، مرد و امرد، مرد و امرد) در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.

سازهای این افراد سرنا، دایره، قانون، سنتور و بیشه است. ساز سرنا که به نرینگی اشاره دارد، نوازندگان را در مقام ابژه میل قرار می‌دهد. (راونا و شفرد، ۱۳۹۳). مقابل رامشگران یک جفت تنگ و کوزه قرار دارد. کنار گروه رامشگران امردی در مقام ساقی قرار دارد که پیاله‌ای را در دست گرفته است. در سمت راست تصویر ده مرد و هفت امرد به عنوان درباریان و خدمتگزاران ایرانی قرار دارند. چهار امرد حاضر در این صف پشت شاه تهماسب ایستاده و شمشیر و کمان و تفنگ او را حمل می‌کنند. یک مرد و امرد در مقام قوشچی، بازهای شکاری را در دست دارند و در کنار این افراد خدمتگزارن مرد و امرد مجمع‌های در دار را حمل می‌کنند. در مقابل این صف هشت مرد درباری ایرانی نشسته و ایستاده است. این مردان خنجر و شمشیر بر کمر بسته و در حال باده پیمایی هستند. کلاه این مردان همه از نوع تاج حیدری است و در مقابل آنان سه تنگ و چهار ظرف میوه قرار دارد. در بخش پایین و وسط تصویر دو زن مشغول رامشگری هستند و یک ساقی امرد در کنار آنها است. زنان پیراهنی بلند و طرح‌داری بر تن دارند. بواسطه فرم بدن و کش و قوس رامشگری، حجم بدن این زنان مشخص است. همچنین حالت ایستادن و قرار گرفتن این دو درکنار یکدیگر می‌تواند اشاره‌ای به گرایشات همجنس‌خواهانه باشد. ساقی امرد نیز به گونه‌ای ایستاده است که گویی شریک این رامشگری است و به علت حالت ایستادن فرم بدن او نیز برجسته‌تر بنظر می‌آید. در میانه تصویر نیز اسباب پذیرایی شامل یک جفت تنگ شیشه‌ای درون ظرف، یک جفت صراحی و سه ظرف میوه قرار دارد.

تصویر ۱. چهلستون، تالار مرکزی، مجلس پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون پادشاه هندوستان، رنگ روغن روی گچ.
(آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول۱. مؤلفه‌های بیانگر جنسیت در تصویر ۱ (نگارنده).

شخصیت / شاخص	زنان	مردان	امردان
رنگ و طرح لباس	صورتی گلدار، راه‌راه آبی و زرد	قرمز، طلایی گل‌دار، آبی، نیلی، صورتی، سبز، نارنجی	آبی، سفید، نارنجی، صورتی، سبز، طلایی گل‌دار
حالت و موقعیت	ایستاده	نشسته، ایستاده	نشسته، ایستاده
جایگاه قرار گرفتن در تصویر	پایین	مرکز، حاشیه	حاشیه
فعالیت	رامشگر	پادشاهی، درباری، خدمتکار، رامشگر	خدمتکار، رامشگر، ساقی
عناصر بازتاب‌دهنده جنسیت	دایره، ظروف و کوزه	شمشیر، انگشتر زه‌گیر، کمان، سرنا	–
اعمال و کنش جنسی	همجنس‌خواهانه	همجنس‌خواه، دگرجنس‌خواه	همجنس‌خواه

تصویر ۲ مربوط به مجلس پذیرایی شاه‌عباس اول از ولی‌محمد خان است. در این تصویر پنجاه و هفت نفر حاضر هستند. شانزده مرد، سه زن و سی و هشت امرد. در مرکز مجلس، شاه و مهمانش بر روی فرشی پر نقش و نگار نشسته‌اند. شاه با اقتدار نشسته و با یک دست شمشیر و با دست دیگر، پیاله‌اش را بالا آورده است. شاه از سایرین بزرگ‌تر کشیده شده و سبیل پرپشت‌تری دارد. در انگشت شست او انگشتر زه‌گیر قرار دارد که انگشتری منحصراً مردانه است. در مقابل، ولی‌محمدخان با لباسی ساده و نارنجی رنگ با خضوع هرچه‌تمام‌تر در مقابل شاه نشسته درحالیکه دست راست او که سلاح را نگه‌داشته، در

تصویر ۲. چهلستون، تالار مرکزی، مجلس بزم شاه‌عباس کبیر و پذیرایی او از ولی محمدخان پادشاه ترکستان، رنگ روغن روی گچ (آژند، ۱۳۹۳: ۲۹۰)

جدول۲. مولفه‌های بیانگر جنسیت در تصویر ۲ (نگارنده).

شخصیت / شاخص	زنان	مردان	امردان
رنگ لباس	نیلی، صورتی، سفید گل‌دار، زرد گل‌دار، سبز گل‌دار	طلایی گل‌دار، قرمز، زرد، نیلی، سبز، نارنجی، آبی،	صورتی، آبی، نیلی، قرمز، سبز، نارنجی، زرد، طلایی گلدار
حالت و موقعیت	نشسته	نشسته، ایستاده	نشسته، ایستاده
جایگاه قرار گرفتن در تصویر	پایین	مرکز، حاشیه	مرکز، حاشیه
فعالیت	رامشگر	پادشاهی، درباری، خدمتکار	درباری، خدمتکار، ساقی، رامشگر
عناصر بازتاب‌دهنده جنسیت	دایره، ظروف، کوزه	شمشیر، کمان، انگشتر زه‌کش، نی	–
اعمال و کنش جنسی	همجنس‌خواه	همجنس‌خواه، دگرجنس‌خواه	همجنس‌خواه

آستین بلندش پنهان‌شده است. حالت نشستن او در تقابل با شاه صفوی، او را در مقام منفعل و ابژه و شاه‌عباس را در مقام فعال و سوژه قرار داده است. در سفره مقابل این دو یک پارچ، یک کوزه، دو صراحی و دو ظرف میوه قرار دارد. در این سفره میوه‌های شاه درون ظرف و میوه‌های مهمان بر روی زمین است. در بالای تصویر جوان امردی مشاهده می‌شود که در آستانه در قرار گرفته و پیاله شاه را پر می‌کند. در سمت چپ تصویر همراهان ولی محمدخان و رامشگران و خدمتگزاران دربار ایران دیده می‌شوند. همراهان ولی‌محمدخان سه مرد و پنج امرد هستند. یک امرد در پشت سر ولی‌محمدخان شمشیر او را حمل می‌کند. همراهان او شمشیر به کمر بسته‌اند اما دست‌های آنها نیز پنهان است. در کنار همراهان ولی‌محمدخان صف خدمتگزاران ایرانی دیده می‌شود. یک مرد و امرد به‌عنوان قوشچی بازهای شکاری را در دست دارند. و امرد دیگری کوزه را بر دوش گرفته و وارد مجلس می‌شود. پنج امرد و یک زن مشغول نوازندگی هستند. سازهای این گروه شامل دایره، کمانچه، فلوت و تار است و ساز دایره به زنانگی اشاره دارد (هال، ۱۳۹۰). در مقابل این مهمانان و نوازندگان سفره پذیرایی با دو تنگ و سه ظرف میوه مشاهده می‌شود. همینطور دو زن تصویر شده که سر و بدن خود را به یکدیگر نزدیک کرده‌اند و در حال نوشیدن از یک پیاله هستند. در سمت راست تصویر یازده مرد و نوزده امرد در حالت نشسته و ایستاده‌اند قرار دارند. در پشت شاه صف مردان و امردان خدمتگزار هستند. سه امرد تنگ، شمشیر و کمان شاهی را حمل می‌کنند. گروهی از مردان و امردان ظروفی در دار را به دست گرفته و به خدمتگزاری مشغولند. درباریان ایرانی در مقابل این خدمتکاران بر روی زمین نشسته‌اند. در میان هشت مرد درباری، یک امرد نیز نشسته است. در این گروه از مردان دو مرد و یک امرد شمشیر بر کمر بسته‌اند. سمت راست تصویر، جوانی تصویر شده گویی مست و از خود بیخود شده است؛ و گروهی دیگر نیز یک جوان مست را به بیرون منتقل می‌کنند. در این بین ساقی، پیاله یکی از درباریان را پر می‌کند. در مقابل صف درباریان سفره‌ای با یک پارچ و سه ظرف میوه مشاهده می‌شود. در میانه تصویر نیز گروهی از رامشگران امرد درحالیکه پیراهن‌هایی بلند بر تن دارند مشاهده می‌شوند.

تصویر ۳ مربوط به صحنه بزم شاه‌عباس دوم و ندرمحمدخان است. در مرکز تصویر شاه بزرگ‌تر از همه و در سمت چپ قرار دارد. او یک دست را به بدن تکیه داده و با دست دیگر خنجری را گرفته است. شاه با ریش و سبیل به تصویر کشیده شده است. او لباسی به رنگ صورتی و دستاری بزرگ بر سر و شمشیر و خنجر بر کمر دارد. در مقابل او ندرمحمدخان، بدون ریش با سبیل کم‌پشت در حالیکه یک دست خود را بالا آورده و دست دیگر را در جیب روپوش خود پنهان کرده است به شاه نگاه می‌کند. در سفره مقابل این دو، سه تنگ شیشه‌ای، یک پارچ و چهار ظرف میوه قرار دارد. صف همراهان شاه در سمت چپ تصویر متشکل از چهارده نفر، هفت مرد و هفت امرد است که یا به خدمتگزاری مشغول هستند و یا در کنار شاه نشسته‌اند. سه امرد در پشت شاه ایستاده و درحالیکه خنجر به کمر بسته‌اند شمشیر و تفنگ شاه را حمل می‌کنند. در کنار آنها یک مرد و سه امرد درحالیکه ظروف پذیرایی را بر دوش و سر دارند ایستاده‌اند. پنج مرد درباری ایرانی و یک امرد نیز در کنار شاه بر روی زمین نشسته‌اند. چهار مرد خنجری بر کمر بسته و یک مرد نیز انگشتر زه‌کش بر دست دارد. سفره‌ای که در مقابل این مردان قرار دارد شامل سه ظرف میوه، یک تنگ و یک پارچ است. در ابتدای تصویر نیز مردی ایستاده و عصا و خنجر بر کمر دارد. کنار او صف رامشگران که همگی مرد هستند قرار دارد. سازهای این گروه عود، کمانچه و قانون است. کنار رامشگران دو تنگ و دو ظرف میوه قرار دارد و یک ساقی امرد در حال پر کردن پیاله یکی از رامشگران است. در سمت راست تصویر سه خدمتکار امرد ایرانی در پشت ندرخان ایستاده‌اند. یکی از آنها ساقی است و تنگ در دست به شاه نگاه می‌کند. دو امرد دیگر نیز ظرف میوه‌ای را در دست داشته و یکی از آنها در حال برداشتن میوه و نظربازی با دیگری است. در کنار این گروه، همراهان ندرخان را می‌بینیم. وجه تمایز آن‌ها با درباریان و خدمتگزاران ایرانی گوشواره‌ای است که بر گوش دارند. گروه خدمتگزاران ایرانی که همگی امرد هستند در کنار همراهان ندرخان ایستاده‌اند. سایر همراهان ندرخان که شامل دو مرد هستند همراه او بر روی زمین نشسته‌اند. در کنار آنها درباریان ایرانی بر روی زمین نشسته و در مقابل آن‌ها دو ظرف میوه و یک کوزه قراره دارد. درمیان صف ایرانیان یک مرد و امرد در حال معاشرت با یکدیگر هستند و دو مرد نیز در انتهای تصویر وظیفه اداره مهمانی را برعهده دارند. در کنار آن‌ها دو زن بر روی زمین نشسته و با ساز دایره مشغول رامشگری هستند. در برابر زنان رامشگر هیچ وسیله پذیرایی وجود ندارد مگر تعدادی میوه که بر روی زمین قرار دارد. دو زن پشت به یکدیگر نشسته‌اند و طره موهای آنان پیداست. در میانه تصویر گروه رقاصان قرار دارد که شامل دو زن و یک امرد است. طره موی بلند زنان و حجم بدن آنان مشخص و یقه لباس آن‌ها باز است.

تصویر ۴ به بیان ماجرای رزم شاه اسماعیل و شیبک‌خان ازبک می‌پردازد. در این تصویر شاه در میانه تصویر نقش اصلی را ایفا می‌کند. او با پرسپکتیو مقامی و همینطور هاله نور دور سر از دیگران متمایز شده و با ضربتی دشمن خود را دونیمه کرده است. در سمت راست تصویر قزلباشان ایرانی سوار بر اسب و تاج حیدری بر سر نظاره‌گر جنگ شاه هستند. هر کدام از این مردان، امردی را تنگ خود بر اسب نشانده است و جزایریانی تفنگ به دست در رکاب آن‌ها هستند. در بالای تصویر نیز گروهی دیگر از ایرانیان به عنوان شاهدی بر صحنه جنگ شیپور می‌زنند. سمت چپ تصویر لشکر ازبک‌ها در تلاطم و کشمکش و انهدام قرار

تصویر ۳. چهلستون، تالار مرکزی، مجلس پذیرایی شاه‌عباس دوم از ندر محمدخان پادشاه ترکستان، رنگ روغن روی گچ
(آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول۳. مولفه‌های بیانگر جنسیت در تصویر ۳ (نگارنده).

شخصیت / شاخص	زنان	مردان	امردان
رنگ لباس	نارنجی، صورتی، قرمز، سفید گل‌دار، راه‌راه سفید و مشکی	سبز، صورتی، نارنجی، زرد، مشکی، نیلی، آبی، سفید، قهوه‌ای، سفید، طلایی طرح‌دار	نیلی، نارنجی، قهوه‌ای، صورتی، قرمز، سبز، سفید طرح‌دار، سبز طرح‌دار، طلایی گل‌دار، راه‌راه آبی قرمز، راه‌راه سفید قرمز
حالت و موقعیت	نشسته، ایستاده	نشسته، ایستاده	نشسته، ایستاده
جایگاه قرار گرفتن در تصویر	پایین	مرکز، حاشیه	مرکز، حاشیه
فعالیت	رامشگر	پادشاهی، درباری، خدمتکار، رامشگر،	درباری، رامشگر، ساقی، خدمتکار
عناصر بازتاب‌دهنده جنسیت	دایره، ظرف و کوزه	شمشیر، انگشتر زه‌کش، تفنگ	-
اعمال و کنش جنسی	همجنس‌خواهانه	همجنس‌خواه، دگرجنس‌خواه	همجنس‌خواه

دارند. در بین آن‌ها سوارانی با تیر و کمان دیده می‌شوند که در حال گریز از میدان جنگ هستند. در سپاه ازبک نیز امردان حاضر هستند اما آنان نیز صرفاً نظاره‌گر جنگ بوده و نه فرار می‌کنند نه می‌جنگند. در پایین تصویر سمت راست قزلباشانی را می‌بینیم که گروهی سه نفره از سپاهیان ازبک را به اسارت گرفته‌اند. این گروه سه نفره، شامل دو مرد و یک امرد است. مردان با دست‌هایی بسته سوار بر اسب به خارج از میدان جنگ برده می‌شوند اما امرد ازبک کنار سوار قزلباش با دستانی باز نشسته و برای آنکه تعادل خود را حفظ کند، شال کمر قزلباش را نگه داشته است. سه سر بریده دو مرد و یک امرد در پایین نقاشی قرار دارد.

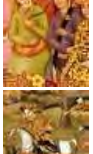
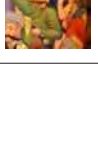
تصویر ۴. چهلستون، تالار مرکزی، منظره جنگ شاه اسماعیل اول با شیبک خان ازبک، رنگ روغن روی گچ (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۴)

جدول ۴. مؤلفه‌های بیانگر جنسیت در تصویر ۴ (نگارنده).

شخصیت / شاخص	زنان	مردان	امردان
رنگ لباس	–	نارنجی، آبی، سبز، نیلی، زرد، صورتی، طلایی گلدار	صورتی، زرد، آبی، نارنجی، نیلی، طلایی گلدار
حالت و موقعیت	–	ایستاده، سوار براسب	ایستاده سر بر اسب
جایگاه قرار گرفتن در تصویر	–	مرکز، حاشیه	حاشیه
فعالیت	–	پادشاهی، جنگاوری	نظاره‌گر
عناصر بازتاب‌دهنده جنسیت	–	شمشیر، شیپور، نیزه، کمان	–
اعمال و کنش جنسی	–	همجنس‌خواه	همجنس‌خواه

با توجه به توصیفات آثار، نشانه‌هایی که معناسازی جنسیت را انجام می‌دهند به شرح زیر است:

جدول ۵. نشانه های معناساز جنسیت (نگارنده).

نمونه بخش‌های تصویر	حوزه مقصد	نقش در نگاره	حوزه مبدأ	نگاشت استعاری	استلزامات و پیامدها	نوع استعاره	تدبیر تصویری
	زنانگی	رامشگری	پایین	زنانگی پایین است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ جهتی	زنان در حاشیه تصاویر قرار دارند.
			وسیله شادی	زنانگی وسیله شادی است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	زنان در حال رقص و نوازندگی به تصویرکشیده شده‌اند.
			برهنگی	زنانگی برهنگی است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	یقه و چاک در لباس بخشی از بدن زن را به نمایش می‌گذارد.
			میل جنسی	زنانگی میل جنسی است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	همجنس‌خواهی زنانه به شکل عیان به نمایش در آمده است.
			موی بلند	زنانگی موی بلند است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	تنها زنان رامشگر با موی بلند تصویر شده‌اند.
	مردانگی	شاه	بالا	مردانگی بالا است.	سلطه، سوژه جنسی، آسایش	استعارهٔ جهتی	شاه در بالا و مرکز تصویر است.
			بزرگ	مردانگی بزرگ است.	سلطه، سوژه جنسی، آسایش	استعارهٔ هستی‌شناختی	سایر حاضرین در نسبت با شاه به شکل کوچکتری رسم شده‌اند.
			سلاح	مردانگی سلاح است.	سلطه، سوژه جنسی، آسایش	استعارهٔ هستی‌شناختی	سلاح‌هایی همچون شمشیر و کمان نشانه نرینگی و قدرت مردانه است.
			جنگاور	مردانگی جنگاوری است.	سلطه، سوژه جنسی، آسایش	استعارهٔ هستی‌شناختی	صحنه جنگ بدون حضور زنان ترسیم شده است.
			سبیل	مردانگی سبیل است.	سلطه، سوژه جنسی، آسایش	استعارهٔ هستی‌شناختی	موی صورت وجه تمایز مردان با امردان و زنان است.
		درباریان	تن‌آسایی	مردانگی تن‌آسایی است.	سلطه، سوژه جنسی، آسایش	استعارهٔ هستی‌شناختی	درباریان به راحتی و بی قیدی با اندامی فربه در حال پذیرایی از خود و یا نظاره مجلس بزم تصویر شده‌اند.
			تنبیه کردن	مردانگی تنبیه کردن است.	سلطه، سوژه جنسی، آسایش	استعارهٔ هستی‌شناختی	در صف درباریان، مردی جمعی از امردان را تنبیه می‌کند.

ادامهٔ جدول ۵. نشانه های معناساز جنسیت (نگارنده).

نمونه بخش‌های تصویر	حوزه مقصد	نقش در نگاره	حوزه مبدأ	نگاشت استعاری	استلزامات و پیامدها	نوع استعاره	تدبیر تصویری
	مردانگی	نوازندگان	وسیله شادی	مردانگی وسیله شادی است.	فرودستی	استعارهٔ هستی‌شناختی	مردان نوازنده نیز ابزار شادی هستند.
			پایین	مردانگی پایین است.	فرودستی	استعارهٔ جهتی	این گروه از مردان پایین صحنه‌های بزم قرار دارند.
		خدمتکار	خدمت به شاه	مردانگی خدمت به شاه است.	فرودستی	استعارهٔ هستی‌شناختی	در صف خدمتکاران مردان به عنوان قوشچی و یا خدمتکار دیده می‌شوند.
			حاشیه	مردانگی حاشیه است.	فرودستی	استعارهٔ جهتی	مردان خدمتکار در حاشیه تصاویر قرار دارند.
			کوچک	مردانگی کوچکی است.	فرودستی	استعارهٔ هستی‌شناختی	شاه و درباریان نسبت به این مردان بزرگ‌تر کشیده شده‌اند.
	امردانگی	رامشگری	پایین	امردانگی پایین است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	امردان رامشگر در پایین صحنه ترسیم شده‌اند.
			وسیله شادی	امردانگی وسیله شادی است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	در حالت رقص و رامشگری با سازهایی همچون فلوت و سرنا تصویر شده‌اند.
			میل جنسی	امردانگی میل جنسی است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	همجنس‌خواهی مردانه را به شکل آشکار به نمایش گذاشته و همینطور ابژه میل مردان نیز هستند.
		ساقی	مدهوش کننده	امردانگی مدهوش کننده است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	در تمام نگاره‌ها تنها ساقیان با تنگ و صراحی از مهمانان پذیرایی می‌کنند.
		خدمتکار	خدمت به شاه	امردانگی خدمت به شاه است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	امردان سلاح‌هایی شاهی را حمل کرده و در صف خدمتکاران نیز حضور دارند.
			حاشیه	امردانگی حاشیه است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ جهتی	امردان در اطراف و حاشیه تصویر قرار دارند.
			کوچک	امردانگی کوچکی است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	نسبت به سایرین از جثه‌های کوچک‌تری برخوردار هستند.
		اسیر	بندگی	امردانگی بندگی است.	فرودستی، ابژه میل	استعارهٔ هستی‌شناختی	در نگاره‌های جنگ در مقام اسیر به تصویرکشیده شده‌اند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش بر اساس تحلیل دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون بر مبنای نظریهٔ استعارهٔ مفهومی و با روش نشانه‌شناسی استعاری، به تحلیل برساخت معنای استعاری مفهوم جنسیت پرداخته شد. مسئله جنسیت ازجمله مسائل مهمی است که قدرت‌ها با استفاده از استعاره‌های مفهومی، دست به مفهوم‌پردازی و معنا سازی آن می‌زنند. لیکاف و جانسون با ارائه نظریهٔ استعارهٔ مفهومی معتقدند کلیه تجربیات و نظام فکری انسان مبتنی بر نظام استعاری است. به این معنا که ذهن ما هر حوزه مفهومی را بر اساس حوزه مفهومی دیگر درک می‌کند. پادشاهی صفوی ازجمله قدرت‌های مهم در تاریخ ایران است؛ که بر اساس صورت‌بندی‌های گفتمانی مختلف قدرت خود را توجیه کرده و برمبنای آن دست به معنا سازی می‌زند. مسئله جنسیت در ایران عصر صفوی، ازجمله مسائلی است که ارتباط بسیار نزدیکی با قدرت دارد. با توجه به همین مسئله ۴ دیوارنگاره عصر صفوی کاخ چهل‌ستون که شامل صحنه‌های بزم و رزم است از منابع تصویری بسیار مفید برای بررسی مسئله جنسیت در این دوران است. در این پژوهش برمبنای نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در ابتدا هر تصویر و نگاره به شکل کامل توصیف‌شده است و سپس برمبنای این توصیف‌ها حوزه‌های مقصد مردانگی/امردی و زنانگی و حوزه‌های مبدأ آن‌ها در هر تصویر مشخص‌شده است؛ و در ادامه با تحلیل نشانه‌شناسی به استلزامات معنایی این استعاره‌ها و همینطور رابطهٔ آن با گفتمان و ساختار قدرت پرداخته و درنهایت به پرسش‌های اصلی این پژوهش پاسخ داده شده است.

مفهوم‌پردازی استعاری جنسیت مبتنی بر گفتمان مسلط عصر شاه‌عباس صفوی چگونه شکل می‌گیرد؟

با ظهور شاه‌عباس اول، مشروعیت صفویان بر مبنای گفتمان نظریهٔ پادشاهی ایرانی و فره ایزدی هژمونیک شد. مطابق با این نظریه، شاهان سایه/جانشین خدا روی زمین به حساب می‌آیند و همانند خدا صاحب و مالک همه نفوس و اموال و در مرتبه‌ای بالاتر از همگان قرار دارند. این مسئله خصوصاً در دورهٔ شاه‌عباس اول و جانشینان او باعث ایجاد تغییراتی در الگوهای معماری و همین‌طور عناصر تزیینی به‌کار رفته در آن شد. مطابق با این دیدگاه معماری کاخ‌ها می‌بایست به بازنمایی قدرت شاهنشاه و اقامتگاه و منزل خدایان زمینی باشد. به همین خاطر تزئینات داخلی بناها، به‌نوعی بهشت زمینی را نشان می‌دهند. انواع نقوش، رنگ‌های طلایی، استفاده از حوضچه و آبشارهای آب (چنانکه در کاخ هشت‌بهشت دیده می‌شود)، مناسک شرفیابی به کاخ‌ها نشان می‌دهند که با ایده بهشت زمینی برای یک خدای زمینی روبه‌رو هستیم. کاخ چهل‌ستون نمونه عالی برای بازنمایی پردیس زمینی است. ۴ نقاشی دیواری اصلی تالار سلام با صحنه‌های بزم و رزم، محلی برای بازنمایی قدرت شاهانه و همینطور رابطهٔ آن با گزاره‌های جنسیت و حدود زنانگی و مردانگی/امردانگی است. شاه به عنوان اصلی‌ترین شخصیت در تمام نگاره‌ها نماینده مردانگی است. او بزرگ‌تر، با اقتدار، فعال و مسلط تصویر شده است و همه تدابیر تصویری برای این تسلط شاهانه مورد استفاده قرار گرفته است. حضور امردان خدمتکار در کنار شاه که شمشیر شاهی را در دست دارند، یکی از این تدابیر تصویری است. در واقع امردان با چهره‌های بدون مو، جثه‌های کوچک و همینطور حمل شمشیر با غلاف و نه گرفتن قبضه آن در تضادی با جثه بزرگ شاه، به برتری و سلطه شاه اشاره می‌کند نه موقعیت برتری برای امردان. از سوی دیگر بیشترین تعداد حضور امردان در تصویر، مربوط به نگاره بزم شاه‌عباس و ولی‌محمدخان است باعث پررنگ شدن نقش شاه و همینطور برتری مردانگی او بر سایرین است. علاوه بر این، حالت نشستن شاه و مهمانان او نیز در جهت برتری مردانگی و سلطه شاهانه است. در تمام تصاویر مهمانان شاه با خضوع، بدون تحرک، با دستانی باز و یا پنهان شده و بدون سلاح (یا در حالتی که دیده نمی‌شود) ترسیم شده‌اند. در حالیکه شاه دارای کنش بوده و شمشیر و پیاله در دست دارد. این تقابل‌ها شاه را در مقام فعال، سوژه و قدرت مردانه و مهمانان را در مقام ابژه و فاقد قدرت مردانه و نرینگی نشان می‌دهد. همچنین درباریانی که براساس مقام خود در پایین‌تر از شاه قرار گرفته‌اند، مردان نوازنده و خدمتکاران مرد نیز همه برای برجسته‌سازی نقش مسلط شاه تصویر شده تا جایگاه او را مافوق همه مردان نشان دهد. در هیچ کدام از تصاویر مردان، آن‌ها را در مقام ابژه میل مشاهده نمی‌کنیم. اما در این نگاره‌ها زنانگی و امردانگی ابژه میل جنسی تعریف شده است و باتوجه به موقعیت آن‌ها در ترکیب‌بندی مقام فرودستی و تحت سلطه بودن آنان نمایش داده شده است. در جمع‌بندی این مطالب باید گفت که جنسیت در عصر صفوی ارتباط مستقیمی با قدرت شاهانه داشته و در جهت تثبیت قدرت شاه و حاشیه‌رانی دیگران عمل می‌کند.

چه حوزه‌های مبدأیی، بیشترین کاربرد را برای حوزه مقصد زنانگی و مردانگی/امردانگی داشته و پیامدهای آن چیست؟

در چهار تصویر اصلی تالار سلام، حوزه مقصد زنانگی با دامنه مبدا پایین، وسیله شادی، برهنگی، میل جنسی و موی بلند معناسازی

شده است و پیامدهای این نوع معناسازی ابژه میل و همینطور فرودستی زنان است. در هیچ نگاره‌ای زنان در جایگاه میانی و بالای تصویر و یا درمیان صف درباریان و خدمتکاران قرار ندارند. و در همه نگاره‌ها مشغول نوازندگی و رامشگری هستند. علاوه بر این آشکارا بودن میل جنسی زنان و احساسات همجنس‌خواهانه در مقابل چشم شاه و درباریان و مخاطبان نقاشی، زنان را در موقعیت ابژه قرار داده است. برهنگی و طره موی بلند از حوزه‌های منحصر بفردی که تنها بوسیله زنان به نمایش درآمده است. در هیچ کدام از چهار تصویر، مرد یا امردی را برهنه نمی‌بینیم. اما لباس زنان به گونه‌ایست که بخشی از بدن آنها را به نمایش می‌گذارد. اینکه بدن برهنه در معرض نگاه مخاطبان قرار می‌گیرد، زنانگی را به عنصری در معرض شناسایی قرار داده و با خود انفعال و فرودستی را به همراه می‌آورد. چراکه تن زنانه در تصاحب نگاه مردانه قرار گرفته است (پارکر و پولوک، ۱۳۹۸). این نگاه هم از جانب مخاطبین این نقاشی‌ها و هم از جانب شخصیت‌های درون اثر است.

حوزه مقصد مردانگی با دامنه مبدا بالا، سلاح، بزرگ، جنگاور، سبیل، تن‌آسایی، تنبیه کردن، وسیله شادی، پایین، خدمت به شاه، حاشیه و کوچک مفهوم پردازی استعاری شده است. از استلزامات معنایی این استعاره‌ها می‌توان به خشم، قدرت، سلطه‌گری و سوژه جنسی بودن اشاره کرد. این تنوع در دامنه مبدا مربوط به نقش‌های مختلف مردان از شاهی تا خدمتکاری و نوازندگی است، با این حال برخی از حوزه‌های مبدا تنها برای مردان به کار گرفته شده است. حوزه مبدا جنگاوری به‌عنوان یک کنش مردانه و منحصر به مردان معرفی شده و بر سلطه‌گری، قوت و نیروی مردان و خشونت دلالت دارد. همین‌طور مسئله موی صورت نیز از دیگر مبناهایی است که مرز میان مردان با زنان/ امردان را مشخص کرده و جایگاه سوژه و ابژه میل بودن را نشان می‌دهد.

امردان نیز با حوزه‌های مبدا وسیله شادی، میل جنسی، مدهوش کننده، خدمت به شاه، حاشیه، کوچک و بندگی معناسازی استعاری شده و تحت سلطه و ابژه میل بودن این گروه نیز از دلالت‌های معنایی استعاره‌هایی است که حوزه امردی را مفهوم‌سازی کرده است.

مفهوم‌پردازی استعارهٔ جنسیت در تصویر به واسطه چه عناصر بصری بازنمایی می‌شوند؟

علاوه بر نقش‌ها و اعمال ذکر شده، برخی از عناصر و اشیا درون تصویر نیز از منظر استعاری به جنسیت اشاره دارد. کوزه و ساز دایره از جمله اشیا و عناصری هستند که بازتاب زنانگی است. کوزه از طریق همذات پنداری با رحم و زهدان به نوعی نمادی زنانه است. علاوه بر این ساز دایره که تنها در دست زنان و امردان مشاهده می‌شود نیز به زنانگی اشاره دارد. همچنین در نگاره‌ها شمشیر، عصا و ساز سرنا و فلوت و صراحی از عناصری هستند که معنای نرینگی را منتقل می‌کنند. استفاده از سازهایی همانند سرنا و فلوت که نماینده نرینگی هستند، تنها توسط امردان انجام می‌شود. در هیچ نگاره‌ای مرد فلوت/ سرنا زن دیده نمی‌شود. استفاده امردان از این ساز، آن‌ها را که فاقد عنصر مردانگی هستند در مقام ابژه میل قرار می‌دهد. در بعضی از موارد نیز درکنار هم قرارگرفتن این اشیا نیز می‌توانند دارای معنی باشند. در تصویر شمارهٔ ۱، کنار هم قرار گرفتن کوزه و صراحی دلالت به هم‌نشینی عنصر مونث و مذکر و در تصویر شمارهٔ ۲، دو صراحی کنار یکدیگر هم‌نشینی عناصر مذکر را نشان می‌دهد. علاوه بر اینها، میوه‌های سالم که پوست آنها کنده نشده و یا برش‌های هندوانه که چاقویی بر آن قرار دارد اما تکه تکه نشده، بر بکر بودن و تازگی اشاره دارد.

باتوجه به استعاره‌های مفهومی جنسیت در دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون، باید گفت که زنانگی و مردانگی/امردانگی دارای احکام و گزاره و حدود مشخصی نیست. جنسیت حوزه‌ای است که شخص شاه در آن نقش اصلی را داشته و به‌نوعی یکی از ابزارهای بروز قدرت به حساب می‌آید. دیوارنگاره‌های چهل‌ستون را نیز باید از همین منظر مشاهده کرد. زنانگی و مردانگی/ امردانگی صرفاً موضوعی برای قدرت‌نمایی شاهانه است و تا آنجایی تعریف می‌شود که ابزار شادی و رفع میل جنسی و بازنمایی قدرت شاهانه به حساب آیند. البته این نگاره‌ها مردانگی را در سطحی بالاتر از زنانگی/امردانگی تعریف کرده و به این مسئله توجه دارند که مردانگی را تبدیل به ابژه میل جنسی نکنند.

پی‌نوشت‌ها

1. metaphor
2. Cognitive
3. George Lakoff
4. Mark Johnson
5. Cognitive linguistics
6. Gender
7. Discourse
8. Aristotle
9. Cicero
10. Gaius Cassius Longinus
11. Webster
12. representation
13. Michel Foucault
14. Thomas Hobbes

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). *مکتب نگارگری در اصفهان*، تهران: موسسه متن فرهنگستان هنر.

آشوری، داریوش (۱۳۹۹). *دانشنامه سیاسی*، تهران: نشر مروارید.

آقاجانی اصفهانی، حسین و جوانی، اصغر (۱۳۸۶). *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (کاخ چهلستون)*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

ایگلتون، تری (۱۳۹۸). *درآمدی بر ایدئولوژی*، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر بان.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بابایی، سوسن (۱۳۹۸). *اصفهان و کاخ‌هایش*، ترجمهٔ مصطفی امیری، تهران: فرهنگ جاوید.

بارکر، کریس (۱۳۹۶). *مطالعات فرهنگی نظریه و عملکرد*، ترجمهٔ مهدی فرجی، نفیسه حمیدی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

بر، ویوین (۱۳۹۴). *برساخت‌گرایی اجتماعی*، ترجمهٔ اشکان صالحی، تهران: نشر نی.

پارکر، رزسیکا و پولوک، گریزلدا (۱۳۹۸). *کدبانوهای کهن*، ترجمهٔ فائزه جعفریان، تهران: نشر شوند.

تولایی، ندا و شیرازی، ماه منیر (۱۳۹۳). مطالعه تطبیقی بازنمایی زنان در مکتب اصفهان دوره صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار، *نقش‌مایه*، سال هشتم، شمارهٔ ۱۹، صص. ۵۵-۷۰.

جوانی، اصغر (۱۳۹۰). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

چارتریس بلک، جاناتان (۱۳۹۷). *تحلیل انتقادی استعاره، رویکردی شناختی-پیکره‌ای*، ترجمهٔ یکتا پناه‌پور، قم: لوگوس.

حسنی‌فر، عبدالرحمن و فاطمه امیری پرنیان (۱۳۹۳). تحلیل گفتمان به مثابه روش، *جستارهای سیاسی معاصر*، سال پنجم، شمارهٔ ۱، صص. ۴۹-۶۷.

خدایی، محمد (۱۳۹۶). *کاخ‌های صفویه و سلسله‌های جانشین آن‌ها*، تهران: ندای تاریخ.

راسخ مهند، محمد (۱۳۹۳). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی*، تهران: سمت.

راونا و شفرد، راپرت (۱۳۹۳). *۱۰۰۰ نماد در هنر و اسطوره شکل به چه معناست*، ترجمهٔ آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی، تهران: نشر نی.

رشیدی، مرضیه و طاهری، علی‌رضا (۱۳۹۸). بررسی تاثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های صفوی و قاجار بر چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری زن، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲، صص. ۲۷۱-۲۸۶.

روحی، زهره (۱۳۹۷). *اصفهان عصر صفوی: سبک زندگی و ساختار قدرت*، تهران: امیرکبیر.

روحی، زهره (۱۳۹۸). تن‌بارگی در عصر صفویه، تهران: انسان‌شناسی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰). *روزگاران*، تهران: سخن.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۹۶) *قدرت، گفتمان و زبان*، تهران: نشر نی.

سیوری، راجر (۱۴۰۰). *ایران عصر صفوی*، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: نشر چشمه.

شاردن، ژان (۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن*، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران: انتشارات توس.

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

شه‌کلاهی، فاطمه و دیگران (۱۴۰۰). بازتاب تن‌کامگی زنانه در عصر صفوی در نقاشی‌های مکتب اصفهان، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۳، ص. ۳۵۶-۳۸۷.

صفت‌گل، منصور (۱۳۸۹). *ساختار نهاد و اندیشه دینی در ایران عصر صفوی*، تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.

ضیمران، محمد (۱۳۸۹). *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: نشر هرمس.

طالبی طرمزدی، مرضیه و ولی‌بیگ، نیما (۱۳۹۷). *مطالعه مقایسه‌ای تصویر زن از دیدگاه هندسی در دیوارنگاره‌های کاخ‌ها و خانه‌های اصفهان*، زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱، صص. ۲۹-۴۶.

عبدی، ناهید و پنیریان، آزاده (۱۳۹۳). بررسی آیکونوگرافیک دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان با موضوع گلگشت و سرور، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، شمارهٔ ۱۳، صص. ۹۵-۱۱۰.

کوچش، زولتان (۱۳۹۴). *استعاره در فرهنگ؛ جهانی‌ها و تنوع*، ترجمهٔ نیکتا انتظام، تهران: انتشارات سیاهرود.

کوچش، زولتان (۱۳۹۶). *استعاره، مقدمه ای کاربردی*، ترجمهٔ جهاشاه میرزابیگی، تهران: انتشارات آگاه.

کویین، شعله (۱۳۸۷). *تاریخ‌نویسی در روزگار فرمانروایی شاه‌عباس صفوی*، ترجمه منصور صفت‌گل، تهران: دانشگاه تهران.

لیکاف، جورج و جانسون، مارک (۱۳۹۶). *استعاره‌هایی که با آن‌ها*

زندگی می‌کنیم، ترجمهٔ هاجر آقا ابراهیمی، تهران: نشر علم.

محبی، بهزاد و حسنخانی قوام، فریدون و رنجبر، مهسا (۱۳۹۶). نقش زن در نگاره‌های دوره صفوی با تاکید بر آثار رضا عباسی، *پژوهش‌نامه زنان*، ویژه‌نامه فرهنگ، ادب و هنر، صص. ۹۷-۱۲۱.

محمدی اصلی، عباس (۱۳۹۶). *برساخت اجتماعی جنسیت*، تهران: نشر گل‌آذین.

میلز، سارا (۱۳۹۲). *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم.

نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۶). *زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش*، ترجمهٔ آتنا کامل، ایمان واقفی، تهران: انتشارات تیسا.

ولش، آنتونی (۱۳۸۹). *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمهٔ روح‌الله رجبی، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری.

هال، استیوئرت (۱۳۹۱). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه احمد گل‌محمدی، تهران: نشر نی.

هال، جیمز (۱۳۹۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

هولمز، ماری (۱۳۹۴). *جنسیت و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدمهدی لبیبی، تهران: نشر افکار.

هیندس، باری (۱۳۹۶). *گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو*، ترجمهٔ مصطفی یونسی، تهران: شیرازه کتاب ما.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۴). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Ferrier, Ronald. W. (1998). "Women in Safavid Iran: The Evidence of European Travelers." In *Hambly*, pp. 383–406.

Kövecses. Zoltan (2015). *Where Metaphors Come From: Reconsidering context in metaphor*. Oxford: Oxford University Press

Lakoff, George (1993). *The contemporary theory of metaphor. Metaphor and Thought*. 2 nd ed. pp. 202-251. Cambridge: Cambridge University Press.

Wilk, Richard (2004). Morals and metaphors: the meaning of consumption. In *Elusive Consumption, edited by Karin Ekström and Helene Brembeck*. Berg Publishers. pp. 11-2

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی