Cultural History Studies; Research Journal of Iranian Society of History
Vol. 15, No. 58, Winter 2024, pp 71-111
https://doi.org/10.22034/chs.2023.208125

Women with Mustaches: A Psychoanalytic Reading (About the Body and Face of Andaruni Women in the Photographs of Naseri Period)

Hassan Zeinolsalehin[1]

Abstract

There are many photos from the Qajar period, some of which belong to women, especially the women of the Naseri harem. Regardless of the type of women's clothing, the body and face of some of them raises question. Fatness of the body and especially the features of the face raises questions that do not require simple and superficial answers, but a deeper analysis with regard to the cultural history or the history of the visual culture of Iran; Therefore, we can ask: What is the difference between the representation of women in the paintings and photographs of the Qajar period, and what was the function of the hair behind the lips on the face of these women? That this feature is merely an aesthetic issue or a kind of facial makeup and can be generalized to all women or a sexual issue and belongs to nobles, is the chapter of disagreement with previous research and the reason for the necessity of conducting this research; Therefore, the issue should be formulated in the field of sexuality. This research is qualitative and fundamental, and its approach is descriptive-analytical and used in a critical way. The

1. Assistant Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. h.zeinolsalehin@ut.ac.ir

Received: May 14, 2024 - Accepted: Oct 20, 2024

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

methodology goes back to the concept of “Gene-analysis” and the opinions of Foucault and Lacan, which organizes the theoretical foundations of research in a “psychoanalytic” approach in terms of social and unconsciousness. One of the major differences between the faces of women represented in paintings and photography of this period is the pseudo-mustache, which in a patriarchal society can be considered a “mask” to overcome “lack” and of course signifying the presence of masculine power for some women in the harem, under the concept of “Symbolic male” in front of other women, men and the congregation at the edge or base of the pyramid, under the title of “symbolic female”.

Keywords: Qajar Women, Photo, Mustache, Sexuality, Representation, Gene-analysis.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
فصلنامه علمی(مقاله پژوهشی)، سال پانزدهم، شماره‌ی پنجاه‌وهشتم، زمستان ۱۴۰۲، صص ۱۱۱ـ۷۱

زنان سبیلو: خوانشی روان‌کاوانه
(پیرامون بدن و چهرهٔ زنانِ اندرونی در عکس‌های دورهٔ ناصری)

حسن زین‌الصالحین[۱]

چکیده

عکس‌های بسیاری از دورهٔ قاجار وجود دارد که بخشی از آن‌ها متعلق به زنان، به‌خصوص زنان حرم ناصری است. فارغ از نوع پوشش زنان، بدن و چهرهٔ خاص برخی از آن‌ها مسئله‌ساز است. فربگی بدن و به‌ویژه ویژگی‌های چهره پرسش‌هایی را برمی‌انگیزد که نه پاسخ‌های ساده و سطحی، بلکه تحلیلی عمیق‌تر با توجه به تاریخ فرهنگی یا تاریخ فرهنگِ دیداری ایران را می‌طلبد؛ بنابراین می‌توان پرسید: چه تفاوتی میان بازنمایی زنان در نقاشی و عکس‌های دورهٔ قاجار وجود دارد و موی پشت لب در چهرهٔ این زنان چه کارکردی داشته است؟ اینکه این ویژگی، صرفاً امری زیباشناختی یا نوعی آرایش چهره بوده و قابل تعمیم به تمام زنان یا امری جنسی و متعلق به خواص است، فصل اختلاف با تحقیقات پیشین و دلیل بر ضرورت انجام این تحقیق است؛ بنابراین، موضوع را باید در حوزهٔ «جنسیت» (سکسوالیته) صورت‌بندی کرد. این تحقیق از نوع کیفی و بنیادین بوده و رویکرد آن توصیفی- تحلیلی و به نحوی انتقادی کاربست یافته است. روش‌شناسی به مفهوم «تبارکاوی» و آراء فوکو و لکان برمی‌گردد که مبانی نظری تحقیق را در رویکردی «روان‌کاوانه» از حیث اجتماعی و ناخودآگاهی سامان می‌بخشد. یکی از تفاوت‌های فاحش

---

۱. استادیار گروه مطالعات عالی هنر دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. h.zeinolsalehin@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵- تاریخ تأیید: ۱۴۰۳/۰۷/۲۹

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

میان چهرهٔ زنان بازنمایی‌شده در نقاشی و عکاسی این دوره همان شبه‌سبیل است که در یک جامعهٔ مردسالار می‌توان آن را «نقابی» برای چیرگی بر «فقدان» و البته دال بر داشتن قدرت مردانه برای برخی از زنان حرم، تحت مفهوم «مذکر نمادین» در برابر دیگر زنان، مردان و جماعت در حاشیه یا قاعدهٔ هرم، ذیل عنوان «مؤنث نمادین» دانست.

واژه‌های کلیدی: زنان قاجار، عکس، سبیل، جنسیت، بازنمایی، تبارکاوی.

۱. مقدمه

دربار محمدشاه قاجار (۱۲۲۲–۱۲٦٤ق) در سال ۱۲۵۸ق پذیرای تحفه‌ای بود که تزار نیکلای اول،[1] امپراطور روسیه، به شاه ایران پیشکش کرد؛[2] ابزاری با نام دوربین عکاسی که بعدها دست و چشم ناصرالدین‌شاه (۱۲٤۷–۱۳۱۳ق) و درباریانش را بسیار به خود مشغول داشت.[3]

شاه ایران آن‌چنان دلبستهٔ این ابزار نوین تصویرسازی شد که ترجیح می‌داد خود و دنیای اطراف و تقریباً همه چیز را در قاب عکس‌ها دیده و آن‌ها را در کاخ خود انباشت کند؛ این امر باعث شده است که ما اکنون شاهد بزرگ‌ترین گنجینهٔ تصویری از دورهٔ قاجار، یعنی بالغ بر ٤۲۰۰۰ عکس و سند تصویری، در کاخ گلستان باشیم(ذکاء، ۱۳۸٤: ۲۷). بخشی از این تصاویر متعلق به زنان اندرونی است که نخست خود ناصرالدین‌شاه، به انحاء مختلف و گاه کاملاً بی‌پرده برداشته است.[4] شاه که در رأس

---

1. Nicholas I of Russia

۲. اولین عکس را در ایران شخصی به نام پاولوف (Nikolj Pavlov) با دوربین روس‌ها در دربار محمدشاه گرفت. برای اطلاع دقیق از تاریخ و چگونگی ورود دوربین توسط سفارت روسیه و انگلیس به ایران ر.ک به شهریار عدل، نخستین عکس‌برداری به شیوهٔ داگروتیپ در ایران در کتاب «عکسیه» به کوشش محمدرضا طهماسب‌پور (۱٤۰۰: ۱۷–۲٦).

۳. برای اطلاع از تاریخ عکاسی ایران ر.ک به: یحیی ذکاء، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸٤؛ همچنین بنگرید به: محمدرضا طهماسب‌پور، ناصرالدین‌شاه عکاس، تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۷.

٤. عکس‌های برهنهٔ زنان ناصرالدین‌شاه در مجموعهٔ «بیوتات» بایگانی آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان موجود است. جعفر شهری توصیف مفصلی در مورد جزئیات این‌گونه تصاویر برهنه و بی‌پرده‌ای که

هرم یک نظام جنسی پدر/مردسالار قرار دارد، از زنان حرم یا انـدرونی خـود بـه وفـور عکاسی کرده است؛ موضوعی که محل بحث و بررسی بسیار است.

عکس‌های موجود از زنان حرم ناصری، مسائلی را پیرامـون بازنمـایی زنـان قاجـار، به‌طور عام و زنان دربار، به‌طور خاص در تاریخ فرهنگی ایران یا به‌طور دقیق‌تـر تـاریخ فرهنگ دیداری با توجه به سنت نقاشی و تصویرسازی ما به میان می‌آورد. بـدون شـک مواجههٔ کنونی ما با این تصاویر تاریخی، عاری از پرسش نیست؛ برای مثال، نوع خـاص چهرهٔ زنان و دختران در این عکس‌ها امر ویژه‌ای است که باید پیرامون آن پرسـش‌گـری کرد؛ چهرهٔ زنانی که با داشتن صورتی گرد و پهن و گهگاه با داشتن چیـزی شـبیه سـبیل مردانه یا شبیه موی نازک پشت لب نوجوانان پسر، حتی از چهرهٔ زنان بیرون از کاخ هـم کاملاً متمایز بود و اکنون نیز با توزیع عکس‌هایشان در شبکه‌های اجتماعی بـه امـری دو چندان عجیب و غریب بدل شده‌اند. این نوشتار روی ویژگی‌های بدن و جزئی‌تـر روی چهرهٔ و به‌طور اخص، موی نازک پشت لـب آنـان دقیـق مـی‌شـود؛ بنـابراین مـی‌تـوان پرسش‌ها را این‌چنین مطرح کـرد کـه چـه تفـاوتی میـان بازنمـایی زنـان در نقاشـی و عکس‌های دورهٔ قاجار وجود دارد و موی پشت لب در چهرهٔ این زنـان چـه کـارکردی می‌توانست داشته باشد؟

در مقام پاسخ کوتاه مـی‌تـوان گفـت کـه یکـی از تفـاوت‌هـای فـاحش میـان زنـان بازنمایی‌شده در نقاشی و عکاسی این دوره به همان شبه‌سبیل مردانه برمـی‌گـردد و بـه نظر می‌رسد که بتوان تعبیری روان‌شناختی تحت مفهوم «نقاب» برای آن قائل شـد. ایـن مهم به کارکرد آن به‌مثابه دال فقدان در تفاوت جنسی زنان و مـردان برمـی‌گـردد کـه بـا خوانشی روانکاوانه قابل تبیین است؛ بنابراین، برخلاف آنچه که پنداشته مـی‌شـود، ایـن سبیل نازک، بیشتر به‌عنوان یک نشانه و دال جنسیتی عمل‌گر بوده است تا یـک ویژگـی صرفاً زیباشناختی مربوط به چهرهٔ زنان به طور عام در آن دوره. «تبارکاوی»[1] چهره، بدن و این نشانه یا دال جنسیتی هدف اصلی این نوشتار است و سعی می‌شود در رویکـردی روانکاوانه، البته در ساحت اجتماعی و ذیل مباحث تـاریخ فرهنگـی مـورد بحـث قـرار

ناصرالدین‌شاه از زنانش گرفته است، ارائه داده است. ر. ک به: جعفر شهری، تاریخ اجتماعی تهـران در قرن ۱۳، تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا، ۱۳۷۸، ص ۱۶۱.

1. Geneanalysis

گیرد. به تعبیر نگارنده، در یک جامعهٔ مردسالار و دارای نظم جنسی مردانه، داشتن و یا شاید کشیدن عمدی چنین سبیلی را می‌توان نمایش (بالماسکه) و آرایشی برای چیرگی بر فقدان و البته دالی دانست برای داشتن ضمنیِ قدرت مردانه برای برخی از زنان اندرونی کاخ شاه تحت مفهوم «مذکر نمادین» در برابر دیگر زنان و جماعت بیرونی به‌عنوان «مؤنث نمادین».

لازم به ذکر است که «جنسیت»[1] در این مقاله به تأسی از فوکو به‌مثابه «سامانه‌ای تاریخی»(فوکو، ۱۳۹۱: ۱۲۳) درنظر گرفته می‌شود، اما با این تفاوت و توضیح که این سامانه صرفاً در سطح خودآگاهی صورت‌بندی نمی‌شود؛ بلکه با توجه به رویکرد این مقاله می‌توان آن را حاصل کشاکش نیروهایی دانست که در سطح خودآگاه و ناخودآگاه جمعی یک جامعه در حال کنش و واکنش‌اند و هر یک می‌کوشد حالتی بر ذهن و نقشی بر بدن ایجاد کند؛ به عبارت دیگر، جنسیت ساختهٔ شرایط تاریخی و فرهنگی و نیز بنیان‌های روان‌شناختی یک جامعه است.

این نوشتار می‌کوشد از مرز جملات، مباحث و نظریات تکراری گذر کند. بررسی جایگاه زنان، تبعیض‌های جنسیتی، محرومیت زنان و نحوهٔ بازنمایی زنان درکل موضوعاتی هستند که بسیار بحث شده‌اند و در مقالهٔ پیشِ‌رو محوریت ندارند. در غالب تحقیقاتی که پیرامون جنسیت و یا به طور اخص زنان در دورهٔ تاریخی مذکور انجام شده است، محوریت با تحلیل و تفسیر متن است نه با تصویر، حتی اگر تصویری در میان سطور نمایش داده شود؛ در صورتی‌که مسئلهٔ این تحقیق، ضرورتاً از دل تصاویر برکشیده می‌شود که اتفاقاً با آنچه که تاکنون ذیل رویکردهای فمینیستی یا تاریخی با اولویت قراردادن و تأکید بر متون نوشتاری و حتی ادبیات ایران برآمده و غالب شده در تضاد است؛ به عبارتی، تبیین خواهد شد که این سبیل به ظاهر مردانه بر چهرهٔ برخی زنان و دختران (شاهزاده خانم‌ها)، ربط چندانی با «خط» (مورخط) پسران نوجوان

---

۱. (Sexuality) سکسوالیته مفهومی است که در خصوص امیال، افکار، عقده‌ها، سرکوب‌ها، هنجارهای اجتماعی و... معنا می‌یابد. سکسوالیته زمینه‌های میل، به‌مثابه انگیزه‌های روانی و از سوی دیگر مختصات بدن، به مثابه هدف میل را واکاوی می‌کند؛ اگرچه مختصات مردانه و زنانه یا همان مردانگی و زنانگی و امور وابسته به آنان (Gender) را در این امر از نظر دور نمی‌دارد.

(نوخط) که به وفور در حوزهٔ تاریخ فرهنگی، شعر و ادبیات ایران از آن بحث شده است، ندارد. از سوی دیگر، در حوزهٔ تاریخ هنر ایران و تحقیقات متکی بر تصاویر (نقاشی و عکاسی) با فقر تئوری و شکاف تحقیقاتی در موضوع جنسیت مواجهیم. در چنین تحقیقاتی به ندرت با تحلیلی کیفی و انتقادی با تکیه بر خود عناصر دیداری تصویر روبه‌رو می‌شویم. آنچه جلوتر از تصویر پیش می‌تازد، باز هم متون نوشتاری و تحلیل‌ها و تفاسیر برآمده از آن‌ها هستند. ازاین‌روی، ضرورت و اهمیت این تحقیق و تحقیقاتی از این دست در موضوع بازنمایی زنان در عکاسی دورهٔ قاجار وجود دارد.

۲. روش تحقیق

این تحقیق از نوع تحقیقات کیفی و مسئله‌محور است. در این تحقیق با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و گزینش تصاویر (نقاشی و عکس) تاریخی و با بهره‌گیری از رویکرد توصیفی-تحلیلی که به نحوی انتقادی، کاربست یافته است، سعی بر آن است تا تفسیری دیگرگون از ویژگی‌های خاص چهرهٔ زنان بازنمایی‌شده در عکس‌های دورهٔ ناصری در قیاس با نقاشی‌های آن دوره حاصل آید.

۳. پیشینهٔ تحقیق

به‌طور قطع تحقیقات بسیاری وجود دارد که به موضوع زنان در تاریخ، فرهنگ و ادبیات ایران، خصوصاً دورهٔ قاجار پرداخته‌اند. این دست از تحقیقات ارتباط دقیق و وثیقی با این تحقیق نداشته، مگر آنکه در جایگاه منابع تحقیق مورد استفاده قرار گیرند؛ بنابراین در این مجال تنها به ذکر اهم تحقیقاتی بسنده خواهد شد که مبتنی بر تحلیل و تفسیر تصاویر زنان در دورهٔ قاجار بوده و دارای بیشترین فصل اشتراک با این تحقیق‌اند.

افسانه نجم‌آبادی (۱۳۹۶) در کتاب «زنان سبیلو و مردان بی‌ریش: نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیتهٔ ایرانی» می‌کوشد با تحلیل برخی نقاشی‌های دورهٔ قاجار، تغییر مناسبات جنسیتی، از خلال تجربهٔ مدرنیته برای ایرانیان در قرن ۱۹م/۱۳ق را بررسی کند؛ چنانچه از نام کتاب پیداست، هم روی برخی عناصر، همچون سبیل و ریش، تأکید دارد و هم کم‌وبیش می‌کوشد رویکردی روانشناختی در تحلیل تصاویر اتخاذ کند؛ این

موارد کار او را به مهم‌ترین تحقیق برای نوشتار حاضر تبدیل کرده است. نجم‌آبادی سعی دارد از روش‌های تفسیر دیداری برای سازمان‌دهی یک بحث تاریخی استفاده کند(نجم‌آبادی، ۱۳۹۶: ۲۷)، اما در جایی از کتاب اذعان می‌دارد که می‌توان تغییرات فرهنگی حادث در جامعهٔ ایرانِ دورهٔ قاجار را از طریق تغییرات فرهنگ دیداری ردیابی کرد(همان: ۸۲). فحوای کلام این است که تغییرات بافت فرهنگی را می‌توان در آثار هنری مورد پی‌گیری قرار داد و این کاری است که نجم‌آبادی با جد و جهد در کتاب خود به خوبی به انجام می‌رساند. به بیان خود نجم‌آبادی، به جهت تأیید منابع نوشتاری، قصد دارد اسنادی تصویری ارائه دهد(همان: ۲۷). این همان پیش‌تازی متون نوشتاری و تحلیل‌های تاریخی برآمده از آن‌ها نسبت به تحلیل خود تصاویر است؛ چنانچه او در جای‌جای کتاب، مسیر تحلیل و استدلال را پیرو تحلیل متنی‌ای که پیش‌تر توسط خود او و دیگران از جمله توکلی طرقی انجام شده است، استوار می‌سازد(همان: ۸۸)؛ توگویی تصاویر بازتاب مستقیم و بی‌کم و کاست متون تاریخی و فرهنگی هستند. درنتیجه، اگرچه پژوهشِ قابل ستایشِ نجم‌آبادی در موضوع و حوزهٔ بحث (بازنمایی جنسیت)، کارمادهٔ تحقیقاتی (تصاویر/نقاشی)، روش و رویکرد (روان‌شناختی) اشتراک زیادی با این تحقیق دارد، اما چنانچه در بدنهٔ مقاله مشخص خواهد شد، شروع تحلیل از تصاویر و تأکید بر ویژگی‌های بیناتصویری (هم نقاشی و هم عکس) و نیز اتخاذ مبانی نظری متفاوت نتایج متفاوتی را به‌همراه خواهد داشت.

استیسی شایویلر[1] (۲۰۱۷) در کتاب «فضاهای بینابینیِ جنسیت و سکسوالیته در عکاسی ایران قرن نوزدهم: بدن‌های میل‌ورز» می‌کوشد خلاء کار نجم‌آبادی را مرتفع و تحیل را بر خود تصاویر (عکاسی) متکی سازد و نقش عکاسی در بازنمایی و برساخت جنسیت و میل در قرن ۱۹م/۱۳ق، از خلال نمایش بدن‌ها را به بحث بگذارد. شایویلر از سویی با نجم‌آبادی همراه است و یک موقعیت بینابینی را برای بازنمایی جنسیت در عکس‌های قاجار می‌بیند: حد فاصلی برای یک جامعه، میان پیشامدرن بودن و مدرن شدن؛ برای نمونه، عکس‌هایی که در آن‌ها زنان حرم همانند روسپیان و روسپیان شبیه زنان حرم بازنمایی شده و ابژهٔ میل و موضوع نگاه خیرهٔ مردان می‌شدند. به‌زعم

1. Staci Gem Scheiwiller

شایویلر، این عکس‌ها جامعه‌ای را بازنمایی می‌کنند که در گیرودار روابط جنسیتی پیشامدرن و هم‌زمان در حال تجربهٔ مدرنیته است(Scheiwiller, 2017: 12)، اما از سوی دیگر، بازنمایی زنان در عکس‌های دورهٔ قاجار را نمود چیزی می‌داند که تا پیش از این سابقه نداشته است؛ صورت و زبانی از آنِ «خود» برای کسانی که به نوعی «دیگری» دونِ جامعهٔ دوران قاجار محسوب می‌شدند؛ کسانی که شنیده نمی‌شدند و بدین نحو توانایی سخن‌گفتن یافتند؛ عکاسی جبران‌گر ضعفی شد که نقاشی در این موضوع داشت و از این جهت نوعی تغییر فرهنگی را همراهی کرد(Ibid: 30). شایویلر به درستی عقیده دارد که نمایش برخی زنان در عکس‌ها، فارغ از نگاه شهوانی مردانه (شاه) نوعی ابراز و احراز قدرت سیاسی حرم نیز بوده است. او نوعی فضای بینابینی برای عکس‌های زنان در آلبوم‌های ناصری مدنظر دارد؛ یعنی هم به نوعی نمایش و بیان قدرت برخی زنان، من جمله مهدعلیا مادر ناصرالدین‌شاه را در عکس می‌یابد و هم برعکس سرکوب و کنترل آن‌ها از طریق عکاسی را (Ibid: 58). نکتهٔ حائز اهمیت این است که شایویلر بر اساس مستندات تصویری استدلال می‌کند و سعی ندارد چیزی را به تصویر بار کند که حتماً به نحو پیشین در بافت فرهنگی و اجتماعی و مستندات مکتوب (متون نوشتاری) وجود داشته باشد؛ اما او این استدلال را بر کلیت تصاویر بنا می‌کند و در خوانش ویژگی‌های خاص چهرهٔ زنان و خصوصاً دال‌های جنسیتی (سبیل)، با نجم‌آبادی هم‌داستان است. با تمام فصول مشترکی که کار شایویلر با این تحقیق دارد، این تحقیق می‌کوشد با تعمیق و تدقیق بیشتری در ناخودآگاه فردی و جمعی، تحلیل روان‌کاوانهٔ دیگری از ماهیت تصویر با تکیه بر دیگر جزئیات و نشانه‌ها در بستر تاریخ فرهنگی در موضوع جنسیت در کنار قدرت ارائه کند.

مریم لاری (۱۳۹۲) در کتاب «رازنگار، پژوهشی در تصویر زنان در سدهٔ سیزدهم» که مقتبس از رسالهٔ دکتری (۱۳۸۸) اوست؛ نقاشی دورهٔ قاجار را پژواک تغییراتی می‌داند که در شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در جریان بوده است. هر چند او به کتاب نجم‌آبادی که چهار سال پیش از انجام رسالهٔ او منتشر شده است، اتکایی نمی‌کند که گویی آن را ندیده است، اما به وضوح در مسیر او گام برمی‌دارد و بعد از بررسی شرایط سیاسی و اجتماعی دوران قاجار و موقعیت زنان، به چند نقاشی خاص در دورهٔ

قاجار می‌پردازد. لاری در تحلیل این نقاشی‌ها، نگرانی‌های جنسیتی و هویتی را که نجم‌آبادی در کتاب خود طرح می‌کند، با طول و تفسیر بیشتری ادامه می‌دهد؛ بنابراین به طور مشخص به ویژگی‌های چهره و اندام زنان قاجار در عکس‌های دورهٔ ناصری نظر ندارد و به لحاظ رویکرد نیز فصل مشترکی با این تحقیق ایجاد نمی‌کند. فاطمه دامیار (۱۳۹٤) در پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد رشتهٔ نقاشی دانشگاه الزهراء تحت عنوان «بررسی جامعه‌شناختی تصویر زن در عکاسی دورهٔ قاجار» می‌کوشد چرایی عکس‌های شهوانی از زنان در دورهٔ قاجار را بررسی کند. دامیار این امر را در دو قطبی سنت–مدرنیته طرح و حل‌وفصل می‌کند و بر آن است که زن قاجاری با فرنگی‌شدن سعی دارد خود را تعریف و هویتش را بازسازی و تصویری ایدئال از خود، آن هم از نگاه دیگریِ غربی ارائه دهد(دامیار، ۱۳۹۲: ۱۱٤). او عکس‌های شهوانی ناصرالدین‌شاه از زنان حرمسرای خود و دیگر عکاسان ایرانی را نوعی «شرق‌شناسی درونی‌شده» می‌داند(همان: ۱۳۰) که البته بدیع نیست و پیش‌تر علی بهداد، محقق تاریخ ایران، با نام «خود شرق‌شناسی» به آن پرداخته است.[1] درنتیجه به نظر می‌رسد، فضایی همگن، مألوف و نوعی پارادایم فکری در تمامی این تحقیقات مسلط است که همگی مواجههٔ جامعه‌ای سنتی با غرب و تجربهٔ مدرنیته را مد نظر داشته و تصاویر را نیز درون این دو قطبی مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند؛ نه از سر انکار، اما این نوشتار خارج از این دو قطبیِ مسلط مسئله‌سازی می‌کند و با توجه به موضوع خاص و جزئی‌ای که مد نظر دارد و نیز با عطف نظر به مبانی نظری و چهارچوب مفهومی که در پیش می‌آید فصول اختلاف با تحقیقات پیشین و تحقیقاتی از این دست، کاملاً مشخص است.

٤. مبانی نظری تحقیق

کلیدواژهٔ مهمی که چهارچوب مفهومی این نوشتار را شکل می‌دهد، «تبارکاوی» نام دارد. فوکو[2] بعد از طرح «دیرینه‌شناسی»[3] به جهت شناخت ساختار «دانش» (۱۹۷۲)،

1. See Ali Behdad, The Powerful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Slef)-Orientalism in Nineteenth-century Iran, Iranian Studies, 34:1-4 (2001). Or see: Ali Behdad, Camera Orientalist: Reflections on Photography of the Middle East, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016.
2. Michel Foucault
3. Archaeology

تحلیل روابط «قدرت» را در روش‌مندی تاریخی خویش وارد می‌کند و بدین منظور «تبارشناسی»[1] را در حکم مکملی برای دیرینه‌شناسی به جهت درک روابط هم‌بستهٔ «دانش و قدرت»[2] تعریف می‌کند(۱۹۸۰). آنچه که در این مقاله، به فراخور موضوع، تبارکاوی نام گرفته است، ترکیبی پویا از تبارشناسی و روان‌کاوی (اجتماعی) است تا بتوان از خلال بررسی تبارِ یک نشانه یا امر تاریخی و فرهنگی به فهم ناخودآگاهی سوژهٔ جمعی نائل شد. در قیاس با تبارشناسی فوکویی، در تبارکاوی، نه هم‌بستهٔ دانش و قدرت، بلکه این هم‌بستهٔ «قدرت و زیبایی» است که گرانیگاه بحث بوده و مهم‌تر اینکه این زیبایی با نقش اکید جنسی و جنسیتی هم‌عنان است؛ بنابراین و به بیانی دیگر، تبارکاوی را می‌توان تحلیل هم‌بستهٔ «قدرت و جنسیت» قلمداد کرد.

در اضافه، اگر این «کاویدن» را بیشتر به درک جنبه‌های روانی، آن‌چنان‌که در روان‌کاوی محل بحث است، تأویل کنیم؛ «جنسیت» مفهومی است که به شدت با روان‌کاوی عجین است؛ بدین لحاظ، استفاده از تئوری‌های روان‌کاوانه در تحلیل و تفسیر متن (تصویر) می‌تواند کارساز باشند؛ خصوصاً اگر بتوان از این نظریات در حوزهٔ تصویر و بازنمایی دیداری در موضوع جنسیت و در بستر تاریخ فرهنگی ایران بهره برد. به نوعی باید بتوان تحلیلی از سازوکارهای روانی و ناآگاه در پس ساختار تصاویر (پرسوناژها، نشانه‌ها، فرم‌ها و...) و محتوای آشکار و ضمنی متن و در نتیجه سرمایه‌گذاری‌های روانی سوژه–مخاطب فردی و جمعی حول آن دال‌ها و نشانه‌ها ارائه داد. روان‌کاوی با فروید[3] آغاز می‌شود و اگرچه تأکید بر شناخت و واکاوی روان سوژهٔ فردی دارد، امّا او در کتاب «روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل اگو» (۱۳۹۳) سعی دارد آغازگر میدانی باشد که از تحلیل فرد به درک جامعه برسد. به گفتهٔ فروید جامعه را می‌توان موجودی روان‌شناختی (تودهٔ روان‌شناختی) در نظر گرفت که موقتی بوده و از عناصر ناهم‌گونی (فرد) تشکیل می‌شود که بعد از هم‌آمیزی این موجود همگن (جامعه) را شکل می‌دهند، موجودی که می‌تواند از تک‌تک افراد متفاوت باشد(فروید، ۱۳۹۳: ۱۶). به باور فروید، برای فهم جامعه به‌مثابهٔ یک موجود روان‌شناختی باید به دنبال

1. Genealogy
2. Power and Knowledge
3. Sigmund Freud

چیزی بگردیم که آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد(همان: ۱۷)؛ یک فصل اشتراک نگرشی همانند جنسیت که نظم خاصی را با خود به دنبال دارد. پس از او ژاک لکان[1] به قبض و بسط آراء او همت گماشت. لکان استدلال می‌کند که ساحت فردی و جمعی یک ساحت واحدند و هر دو دچار فقدان[2] (به نقل از استاوراکاکیس، ۱۳۹٤: ۸٤). هر دو در فقدان و عدم تمامیتی که به شکل بنیادین ریشه در امر جنسی و جنسیت دارد، مشترک‌اند.

از منظر فوکو، «جنسیت گذرگاهی است فوق‌العاده متراکم برای روابط قدرت میان مردان و زنان، جوانان و سالمندان، والدین و فرزندان، مربیان و شاگردان، روحانیون و عوام، و میان دولت و جمعیت»(فوکو، ۱۳۹۱: ۱۲۰). او توضیح می‌دهد که «نباید جنسیت را داده‌ای طبیعی تصور کرد که قدرت تلاش می‌کند آن را مطیع و سرکوب کند، یا حوزه‌ای مبهم که دانش تلاش می‌کند به تدریج آن را کشف کند. سکسوالیته نامی است که می‌توان به سامانه‌ای تاریخی داد... شبکه‌ای بزرگ که در آن برانگیختن بدن‌ها، تشدید لذت‌ها، تحریک به گفتمان، شکل‌گیری شناخت‌ها، و تقویت کنترل‌ها و مقاومت‌ها به طور زنجیروار و مطابق چند استراتژی دانش و قدرت به یکدیگر متصل می‌شوند»(همان: ۱۲۳). جنسیت، میل و لذت در محاصرهٔ روابط قدرت‌اند(فوکو، ۱۳۹۱: ۱۷۹ و ۱۸۰). از سوی دیگر، جنسیت برای لکان در ساحت نمادین[3] جامعه، یعنی واقعیات و ساختارهای اجتماعی و امور روزمره که در زبان و تصاویر مورد بازنمایی قرار می‌گیرد، ساخته می‌شود. این ساحت نمادین است که سوژه را از همه طرف احاطه کرده است و توجه به ناخودآگاهی در این ساحت، راهی برای بازکردن سامانهٔ جنسیت و شناخت جزئیات آن پیشِ‌رو قرار خواهد داد. با عطف توجه به مفهوم فقدان، لکان

---

1. Jacques Lacan

۲. (Lack) فقدان یکی از مشخصه‌های اصلی روان‌کاوی لکان برای سوژه یا فاعل نفسانی است؛ به‌همین‌دلیل لکان سوژه را شکاف‌خورده و محذوف می‌داند و حیات روانی او را در تکاپوی رفع فقدان صورت‌بندی می‌کند.

۳. در روان‌کاوی لکان، ساحت 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 سوژهٔ جمعی و حتی امور اجتماعی بسط داد. برای درک و فهم تمایز این سه ساحت ر. ک به: (موللی، ۱۳۹۵)

جنسیت را هم به‌مثابه مفهوم یک عدم انسجام ریشه‌ای یا یک بن‌بست در نظر می‌گیرد(زوپانچیچ، ۱۳۹۷: ۳۲) و واقعیت ناخودآگاه را واقعیت مربوط به امور جنسی و جنسیتی می‌داند(Lacan, 1977: 150).

بنابراین، فصل اشتراک آراء فوکو و لکان در مفهوم جنسیت را می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که جنسیت و ناخودآگاهی اموری خارجی در گرو واقعیات و ساختارهای جامعه‌اند و به نوعی می‌توان گفت که حتی به شکل گفتمانی برساخته می‌شوند. لکان این‌گونه بیان می‌کند که ناخودآگاه را می‌توان گفتمان دیگری[1] دانست(لکان، ۱۳۹۸: ۱۶۰). در اینجا، دیگری را می‌توان جامعه، قوانین شرعی و عرفی، اخلاقیات، هنجارها، ساختارهای خرد و کلان آن دانست که سوژه، ناخودآگاهی و جنسیت را به شکل گفتمانی برمی‌سازد. استاوراکاکیس[2] از همین مفهوم گفتمان فوکویی برای بسط اجتماعی روان‌کاوی لکان استفاده می‌کند. او بر اساس جنبهٔ نمادین ساحت «نام‌پدر»[3] به عنوان برسازندهٔ (روابط متکثر و ضمنی) قدرت استدلال می‌کند که دال، بعد نمادین قدرت است و چنین قدرتی می‌تواند سویه‌ای مثبت و منفی داشته باشد و از این جهت قرابتی بین مفهوم قدرت نزد فوکو و کارکرد پدری-مادری از دیدگاه لکان وجود دارد؛ قدرت بازدارندهٔ پدر و قوانین اجتماعی یا به طور کلی «دیگری بزرگ» که به رشد جنسی سوژه یاری می‌کند و مفهوم قدرت از دیدگاه فوکو که هم اثر سرکوب‌گر و هم مولد دارد؛ کارکردی یکسان دارند(استاوراکاکیس، ۱۳۹٤: ٦٤).

در نقطه نظری دیگر، «بدن» نیز فصل اشتراک تبارشناسی فوکویی و روانکاوی لکان

---

۱. در روان‌کاوی لکان، دیگری (غیر) با دو اصطلاح دیگری بزرگ (Other) و دیگری کوچک (other/autre) یا ابژهٔ کوچک a (Object petti a) تعریف می‌شود. دیگری بزرگ در عرف لکان و در ساحت خیالی جایگاه «مادر» (لکان، ۱۳۹۳: ۷۱) و در ساحت نمادین محل حضور «پدر» است. لکان «دیگری کوچک» را گاه به‌مثابه «ابژهٔ کوچک a» تعریف می‌کند که علت میل است؛ علت تمامی فانتزی‌های سوژه که رانش‌ها متوجه این ابژه‌ها هستند(لکان، ۱۳۹۷ب). دیگری کوچک در تمامی ساحات روانی سوژه حضور پررنگ دارد؛ حضوری که از سویی لذت‌آفرین و توأمان اضطراب‌زا است. «ابژه‌ی a، دریچهٔ دسترسی نه به لذت، بلکه به دیگری است»(لکان، ۱۳۹۷ب: ۱٤۳).

2. Yannis Stavrakakis

۳. نام‌پدر از منظر لکان، استعاره‌ای از قدرت، نظم، قانون و قراردادهای اجتماعی است. استعارهٔ پدری (نه صرفاً وجود مادی پدر) به قوم، خانواده و جامعه تعین تاریخی می‌بخشد(موللی، ۱۳۹۵: ۱۰۷).

است. فوکو در تبارشناسی، بدن را جولانگاه روابط قدرت و دانش می‌داند. بدن و هر آنچه که به بدن وابسته است محل شناخت تبار است؛ جایی که رد و اثر رویدادهای گذشته بر بدن یافت می‌شود؛ پس تبارشناسی به منزلهٔ تحلیل مبدأ، در اتصال بدن و تاریخ جا داشته وظیفهٔ تبارشناس است که فروپاشی تاریخ را در بدن(Foucault, 1984, 83) و یا فروپاشی بدن، یا چهره به‌مثابه بخشی از بدن، را به‌وسیلهٔ تاریخ افشا کند؛ بنابراین و بر همین منوال، در تبارکاوی باید روابط قدرت و جنسیت (به شکل یک عدم‌انسجام و دارای فقدان) را در بدن و چهرهٔ سوژهٔ فردی که به شکل تاریخی و فرهنگی در ضمیر ناآگاه جمعی سوژه شکل گرفته‌اند، مورد بررسی قرار داد. بروس فینک[1] توضیح می‌دهد که بدن در چنگال زبان و در چنگال ساحت نمادین گرفتار است؛ بدن با دال‌های زبان نوشته می‌شود یا با دال بازنویسی می‌شود(فینک، ۱۳۹۷: ٥٤ و٥٥). او اضافه می‌کند که بدن مقهور و مطیع رابطه با دیگری یا گفتمان دیگری می‌شود و لذت‌های جسمی و جنسی عمیقاً به این دیگری و زبان گره می‌خورند(همان: ٥٦). در اینجا و از منظر بازنمایی دیداری، می‌توان دال‌ها و نشانه‌های تصویری را در کنار دال‌های زبانی مهم دانست و از این جهت، بدن و چهره با ناخودآگاه (جمعی) و این‌ها با دیگری یا گفتمان دیگری پیوند می‌یابند.

۵. بدنهٔ تحقیق

لکان از استعارهٔ نقاب[2] (ظاهرسازی) استفاده می‌کند تا بگوید زنان یا به‌گونه‌ای مردانه با ویژگی‌هایی که نمایش‌دهندهٔ مردانگی است عمل می‌کنند و زنانگی خود را می‌پوشانند یا برعکس بر روی زنانگی و ویژگی‌های زنانهٔ خود به شدت تأکید می‌کنند و هر دو حالت زنان را دارای فالوس[3] می‌کند. زنانگی متضمن نقاب «فالوس‌بودن» بر چهره زدن

1. Bruce Fink

۲. (Masquerade/Veil) مفهوم نقاب در رشد جنسی زنانه مفهومی است که لکان از جان ریویر (John Rivier) به عاریت گرفته و در دستگاه روان‌کاوی خویش بسط می‌دهد. آنچه که لکان برای فرایند جنسیت‌یابی توضیح می‌دهد؛ این است که سوژه بین تظاهر به داشتن فالوس (مرد) و نقاب فالوس‌بودن (زن) در نوسان است و بدین طریق هویت جنسی می‌یابد.

۳. بر طبق آراء لکان، شاخص اصلی مرحلهٔ تناسلی فالوس (Phallos) است. فالوس با آلت جنسی نرینه در تمایز است و به هیچ یک از افراد تعلق ندارد (مولللی، ۱۳۹۵: ۵۸). فالوس در آراء لکان برخلاف

است(هومر، ۱۳۹٤: ۱۳۳)؛ چرا که نقاب راه بازنمایی فقدان فالوس نمادین است(همان: ۸۲) و کارکرد نمادین فالوس به‌مثابه دال فقدان امری است که تفاوت جنسی زنان و مردان را می‌سازد. فالوس نوعی علامت است، نقابی که به چهره می‌زنیم، شیء، نام و مقامی است که سوژه دریافت می‌کند و او را دارای قدرت می‌کند(ژیژک، ۱۳۹۲، ٤۹). مفهوم نقاب به نوعی در تصویر زیر (تصویر ۱) قابل بحث و تحلیل است. با توجه به سلسله‌مراتب جانمایی زنان جلوی دوربین که در تصویر زیر دیده می‌شوند؛ به‌طور قطع دو زنی که بر روی قالیچه و در ردیف نخست نشسته‌اند؛ دارای مقام و اعتبار بالاتری نسبت به بقیه‌اند. کسانی که در پشت سر و خارج از حریم قالیچه ایستاده‌اند؛ با توجه به حالت گره‌خوردهٔ از سر انفعال دست‌های آنان در قیاس با حالت دو زن دیگر از جایگاه نازلی برخوردارند که به‌نظر می‌رسد خدمهٔ حرم باشند.

تصویر-۱: ناشناس، گروهی از زنان، شاید اندرونی ناصرالدین‌شاه، قرن ۱۹م/۱۳ق
(وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹٦) به آدرس:
http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261B49.html

نظریات فروید، قضیب (آلت مردانه) به‌علاوهٔ تشخیص یا عدم تشخیص غیاب و فقدان آن است(هومر، ۱۳۹٤، ۸٤-۷۸).

چهار زن دیگر نیز در این تصویر و در پشت پنجره، به طور محو به تصویر کشیده شده‌اند. یکی سر به زیر انداخته و دو تن دیگر دزدکی نیم‌نگاهی به بیرون و دوربین انداخته‌اند. می‌توان پنداشت که زن چهارم هم که تمام قد و آشکارا همانند دیگر زنان رو به عکاس دارد؛ با دست‌هایی در هم فرورفته از سر تعظیم چشم به بیرون دوخته است. زنی که جلوتر از همه نشسته و چادری مشکی به خود حمایل ساخته است؛ بدون در نظر داشتن سن او، باید بالاترین شأن را در این بین داشته باشد؛ حالت چهره، هیکل بزرگ‌تر و فربه‌تر، راحتی در نشستن و نگاه‌کردن و دست‌هایی که اگرچه دیده نمی‌شوند، اما حداقل حالت منفعلانه‌ای ندارند؛ همگی این ارجحیت را نشان می‌دهند، اما مهم‌ترین شاخصه برای این دو زن، وجود آشکار همان موهای نازک پشت لب است که البته برای زن نخست، بیشتر نمایان است و این گویی نشان از اعتبار بیشتر او در اندرونی دارد(تصویر ۲). بنابراین آیا با این توصیف، نمی‌توان جماعتی را که پشت‌سر این دو ردیف شده‌اند را، حتی با وجود خواجهٔ سیاه‌پوست، تماماً در حکم مؤنث نمادین دانست و البته زن نخست را به‌عنوان مذکر نمادین؟ کسی که با چنین ظاهرسازی فالوس‌بودن خود را در قیاس با دیگران مورد تأکید قرار داده و آن را به رخ می‌کشد. به قول لکان، زن در چنین نقاب و بازی بالماسکه‌ای تبدیل به فالوس می‌شود: زن فالیک[1] (لکان، ۱۳۹۷الف: ٤۳)؛ مواردی که نیاز به توضیح و تفسیر بیشتر دارد.

تصویر-۲: ناشناس، بخشی از عکس گروهی از زنان، شاید اندرونی ناصرالدین‌شاه، قرن ۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹٦) به آدرس:
http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261B49.html

1. Phallic Woman

با توجه به عکس‌های زنان دورهٔ قاجار (داخل و خارج حرم) به نظر می‌آید که این موی نازک پشت لب تنها مختص زنان و دخترانی بوده است که شأن و منزلت بالاتری در کاخ داشته‌اند و یا می‌خواسته‌اند که داشته باشند و به تعبیری فالیک باشند. این مهم با مرور عکس‌هایی که از زنان حرم ناصری به‌جای مانده است بیشتر توجیه می‌شود؛ از سوگلی ناصرالدین‌شاه، انیس‌الدوله (تصویر ۳) و یا همسر دیگر او شمس‌الدوله (تصویر ٤) گرفته تا دختران او نظیر عصمت‌الدوله (تصویر ٥) یا تاج‌السلطنه (تصویر ٦). کارلا سرنا،[1] سیاح ایتالیایی در دورهٔ ناصرالدین شاه، در کتاب «آدم‌ها و آیین‌ها در ایران» در وصف عصمت‌الدوله می‌نویسد: «او به علت داشتن قد نسبتاً کوتاه، و هیکل چاق و چله، در ملاک ایرانیها، از زیبایی زنانه برخوردار است. خطوط چهره‌اش کاملاً مشخص، و چشمان سیاه و تیزش به ایل و تبار خود، قاجارها رفته است. صورت وی، نه به شکل بیضی بلکه بیشتر پهن و گسترده است. دهانی، کمی بزرگتر از معمول، ولی دندان‌هایی به سفیدی عاج دارد که هنگام خندیدن به زیبایی می‌درخشند. روی لب بالایی‌اش پرز سبیل‌مانند و مشخصی سایه انداخته، و به قیافهٔ او حالت مردانه‌ای داده است(سرنا، ۱۳٦۲: ۲۳۰). حتی ناصرالدین‌شاه در مورد سبیل دخترش در خاطرات خود، گویی از سر تعجب می‌نویسد: «وعده داشتیم، خانهٔ ظل‌السلطان از صبح رفتیم... عصمت‌الدوله سبیل داشت، به قدر سبیل نایب‌السلطنه...»(به نقل از کدیور، ۱٤۰۱: ۲۷۱)، اما با وجود این توصیف به‌نظر می‌رسد که این پرز سبیل‌مانند یک آرایش پایدار چهره نبوده است؛ چنانچه تصاویری هم از جوانی و حتی میان‌سالی انیس‌الدوله وجود دارد که اثری از این موی پشت لب نیست (تصویر ۷) و یا در مورد تاج‌السلطنه، یکی از اولین زنان روشنفکر تاریخ ایران، که اتفاقاً شدیداً در کتاب خاطرات خود،[2] به نمادهای جامعهٔ سنتی از جمله حجاب و آیین‌های مذهبی ایران می‌تازد؛ تصاویری موجود است که به وضوح، دیگر اثری از این سبیل شبه‌مردانه بر پشت لبش نیست(تصویر ۸).

با توجه به نوع خاص چهرهٔ زنانه و ویژگی‌هایی که ایدئال زیبایی زنانِ حداقل

---

1. Carla Serena

۲. برای خوانش خاطرات تاج‌السلطنه ر. ک به: تاج‌السلطنه (۱۳٦۱)، *تاریخ حالات ایام زندگانی خانم تاج‌السلطنه*، به کوشش منصوره اتحادیه و سیروس سعدونیان، تهران: نشر تاریخ ایران، ص ۹۸-۱۰۲ و ۱۰۹ یا ر. ک به: زهرا تاج‌السلطنه (۱۳۹۳)، *سرگذشت شاهزاده خانم ایرانی*، تهران: دنیای اقتصاد.

درباری دورهٔ ناصری را مشخص کرده و چنان‌چه کارلا سرنا به آن اشاره کـرده اسـت و ما نیز به وضوح در عکس‌های آن دوران می‌بینیم؛ نکتهٔ جالبی ذهن را بـه خـود درگیـر می‌کند؛ برای مخاطبی که تاریخ نقاشی ایران را رصد می‌کند؛ تفاوت‌های فـاحش و گـاه متناقضی میان این زنان درباری در بازنمایی عکاسانه و زنان بازنمایی‌شده در نقاشی‌های دورهٔ قاجار، چه پیش‌تر در دورهٔ فتحعلی‌شاه یا محمدشاه و چه ناصـرالدین‌شـاه وجـود دارد. این مهم حتی در نقاشی‌هایی که خود ناصرالدین‌شاه نیـز بـرای سـرگرمی از زنـان کشیده است، به چشم می‌خورد.

در پرده‌های نقاشی «صنیع‌الملک»[1] و تصویرهای کتاب «هزار و یک شب» کـه مملـو از تصاویر زنان است (تصاویر ۹ و ۱۰) نیز با اینکه این نقاشی‌ها به سبک واقـع‌گرایانـه، پیش و پس از ورود عکاسی به ایران، ترسیم شده‌اند، اما شباهت تـامی در نـوع بـدن و چهره با زنان بازنمایی‌شده در عکس‌ها وجود ندارد. در تصاویر نقاشی این دوره، نـه بـا قدی کوتاه و بدنی فربه، بلکه با قامتی کشیده، بدن و اندامی ظریـف و میـان باریـک بـه عنوان ایدئال زنانه روبـه‌رو مـی‌شـویم کـه بـه وفـور در پـرده‌هـای نقاشـی‌هـا از دورهٔ فتحعلی‌شاه ذیل سبک پیکرنگاری درباری قابل مشاهده است. از دیگر ویژگی‌هـای ایـن پیکر آرمانی، می‌توان به چشمان درشت و خمار، ابروان کمانی، بینـی باریـک و قلمـی، خال (میان ابروان در چانه، گونه و یا گردن)، موی مـشکی، دهـان غنچـه‌ای کوچـک و گردن بلند اشاره کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. ابوالحسن غفاری معروف به صنیع‌الملک، نقاش قرن ۱۳ق و عصر ناصری. کار اصلی او چهره‌پردازی واقع‌گرایانه و بازنمایی حالت‌های واقعی و رویدادهای واقعی بود(پاکباز، ۱۳۸۹: ۳ و ٤).

تصویر-۳: راست: ناصرالدین‌شاه، انیس‌الدوله زن سوگلی ناصرالدین‌شاه، قرن ۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۲) به آدرس:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261A72.html

تصویر-٤: چپ: ناشناس، شمس‌الدوله زن ناصرالدین‌شاه، قرن ۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۲) به آدرس:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261A64.html

تصویر-۵: راست: دوست محمدخان معیرالممالک، عصمت‌الدوله، دختر ناصرالدین‌شاه، قرن ۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۲) به آدرس:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261A53.html

تصویر-٦: چپ: ناشناس، تاج‌السلطنه دختر ناصرالدین‌شاه، قرن ۱۹م/۱۳ق یا اوایل ١٤ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۲) به آدرس:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261A37.html

تصویر-۷: راست: ناشناس، انیس‌الدوله زن ناصرالدین‌شاه، قرن ۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹٤) به آدرس:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261A201.html

تصویر-۸: چپ: ناشناس، تاج‌السلطنه دختر ناصرالدین‌شاه، ۱۹م/۱۳ق یا اوایل ۱٤ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۱) به آدرس:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1028A25.html

تصویر-۹: راست: صنیع‌الملک، خورشید خانم، قرن ۱۹م/۱۳ق (لاری، ۱۳۹۲: ۲۳۳)

تصویر-۱۰: چپ: صنیع‌الملک، دو دل‌داده، قرن۱۹م/۱۳ق (لاری، ۱۳۹۲: ۲۳۳)

سؤال مهمی که در این قیاس مطرح می‌شود این است که اگر این نوع چهره و اندام، ایدئال زنانگی و ابژهٔ خواستنی عصر قاجار بوده است کـه تمـامی نقاشـان دربـاری نیـز بدون استثناء آن را این‌گونه به تصویر کشیده‌اند؛ چرا نباید در عکس‌هـای دورهٔ ناصـری سراغی از این نوع زن با ویژگی‌های یکسان بدن و چهره گرفت؟ در ویژگی‌هـای تنانـه شباهتی دیده نمی‌شود و در ویژگی‌های زیباشناختی چهـره، تنهـا فـصل اشـتراک زنـان نقاشی‌شده با زنان بازنمایی‌شده در عکس‌ها، همان ابروهای ضخیم و هلالی به‌هم‌پیوسته (البته نه به آن ظرافت و زیبایی) همراه با نشانی سیاه‌رنگ در پیشانی و در میانـهٔ ابروهـا است که به طور عام دیده می‌شود، امـا دو تفـاوت عمـده در ایـن صـورت‌هـای زنانـه تأمل‌برانگیز است: ۱- اینکه اثری از موهای نازک پشت لب نیست و ۲- اینکه در غالب نقاشی‌های زنان، یک یا چندین خال سیاه کوچک به‌مثابه یـک عنـصر زیباشـناختی (در گونه‌ها، زیر چشم‌ها، پشت لب یا پشت چـشم‌هـا و حتـی گـردن) بـه کـرات و تأکیـد دیداری وجود دارد؛ چیزی که در عکس‌های زنان قاجاری وجود بـارزی نـدارد. چـرا؟ چرا در آرایش چهرهٔ مثلاً انیس‌الدوله هیچ خالی وجود ندارد؛ کما اینکـه گذاشـتن ایـن خال به شکل تصنعی آرایش آسانی بوده است تا گذاشتن آن سبیل، اگر خال در فرهنگ خاصه یا عامهٔ آن دوره یک عنصر زیباشناختی بوده اسـت؟[1] چـرا در غالـب پـرده‌هـای نقاشی، هیچ سیاهی اندکی در پشت لب زنان وجود ندارد؟ اگر این موی نـازک بخـشی از زیبایی محسوب می‌شد که غالباً نیز این‌گونه پنداشته می‌شود.

موی نازک پشت لب یا خط (مورخط، بنفشه، سبزه، مهرگیاه و ... کـه منظـور مـوی نورستهٔ سبز-سیاهِ پشت لب نوجوانان پسر است) از نمادهای مهم زیبایی چهرهٔ معـشوق (نجم‌آبادی، ۱۳۹٦: ٤۰-۵۰) در ادبیات و شعر شاعران غـزل‌سـرای کلاسـیک ایـران، در

۱. غالب سیاحان به وجود خال میان دو ابرو و حتی در وسط چانه، به‌مثابـه یـک آرایـش زنانـه اشـاره کرده‌اند، اما خال به نوعی که در پرده‌های نقاشی دوران قاجار و در ناحیهٔ گونه، بالای لـب و یـا گـردن زنان وجود دارد، در عکس‌های دورهٔ قاجار دیده نمی‌شود؛ بنابراین نباید ایـن دو نـوع خـال را بـا هـم اشتباه گرفت؛ برای مثال دکتر ویلز (Wills) می‌نویسد: «زنان اعیان و طبقـهٔ بـالا اغلـب چهـرهٔ خـود را به‌کمک وسایل آرایش محلی آرایش می‌کنند و یک خال درشت مشکی هم وسط ابروان خود می‌کشند» (ویلز، ۱۳٦۸: ۳٦۵) یا دالمانی (Henry R. d'Allemagne) می‌نویسد: «اغلب زنـان صـورت خـود را بـا خال‌های مصنووعی شبیه به خال میان دو ابرو که به شکل سـتاره اسـت زینـت مـی‌دهنـد»(بـه نقـل از مهرآبادی، ۱۳۹٦: ۲۹).

همهٔ ادوار تاریخی بوده است.[۱] مجالی و نیازی نیست که در اینجا انبوهی از چنین اشعاری گرد هم آید؛ حافظ، سعدی، نظامی، قاآنی، فروغی بسطامی و ... همگی در خصوص این خطِ چهرهٔ معشوق (شاهد) اشعار بسیار و استعاره‌های گوناگونی دارند و محققان تاریخ و ادبیات فارسی به اندازهٔ کافی دربارهٔ این اشعار شعار داده‌اند؛ چه در باب توصیف و چه در وجه توضیح و تحلیل و نقد.[۲] آنچه که در این مقال محل بحث و تحلیل است، وجود همین خط یا سبیل تُنُک در چهرهٔ برخی زنان و گاه دختران حرم ناصری است که در میانهٔ هرم قدرت در کاخ قرار دارند و کارکرد متفاوتی به لحاظ جنسی داشته است. به ندرت یا شاید تنها در یک نقاشی آبرنگ در میان تصاویر نقاشی متعدد دورهٔ فتحعلی شاه و محمدشاه از زنان بتوان این نشانه را در چهرهٔ یک زنِ خاص مشاهده کرد(تصویر ۱۱). تصویر زیر، ضیاء السلطنه، دختر فتحعلی‌شاه را نشان می‌دهد که احتمالاً در دههٔ ۱۸٤۰م/۱۲۵۰ق کشیده شده است. او زنی صاحب کمالات و اهل کتاب، شعر و خوشنویسی و نور چشمی پدر بود که قصد داشت تا آخر عمر مجرد بماند.[۳] او در کنار میزی نشسته است که روی آن چندین جلد کتاب به چشم می‌خورد که اشاره به اهل فضل‌بودن او دارد؛ امری که غالباً از مردان در آن دوره سراغ می‌رفت و به ندرت در تصاویر زنان نیز موجود بود. نکتهٔ حائز اهمیت، شباهت بسیاری است که بدن، چهره و خصوصاً موی پشت لب او با زنان حرم ناصری که در عکس‌ها نیز به تصویر آمده‌اند، دارد و او را یک زن فالیک (مذکر نمادین) نشان می‌دهد که در مسند قدرت حرم است؛ برخلاف خورشید خانم (تصویر ۹) که یک زن خارج از حرم و در قاعدهٔ هرم (مؤنث نمادین) بوده است.[٤] بنابراین می‌توان پنداشت، که این عنصر چهره

---

۱. برای اطلاعات بیشتر در مورد همهٔ عناصر و نمادهای چهره، پی‌گیری آن‌ها در ادبیات و نقاشی ایران ر. ک به: علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، همگامی ادبیات و نقاشی قاجار، تهران: انتشارات یساولی.

۲. شاید جالب توجه‌ترین این تحقیقات کتاب شاهدبازی باشد؛ برای مطالعهٔ این کتاب ر. ک به: شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، شاهدبازی در ادبیات فارسی، تهران: انتشارات فردوس.

۳. برای اطلاعات بیشتر در مورد او ر. ک به آدرس:

https://ghaziha.kateban.com/post/2617(دسترسی در خرداد ۱٤۰۳)

٤. «مفتول‌دوزی در لباس اهل نظام که تا آن وقت در ایران معمول نبوده زنی طهرانیه مسمات به خورشید خانم نمونه‌ای از آن دوخته به نظر اولیای دولت رسانید و حکم شد سردست و یقه صاحب منصبان را مفتول‌دوزی کند»(حجازی، ۱۳۹٤: ۳۸۱).

(دال قدرت+جنسیت) نشان خاصی بوده است که پیش از دورهٔ ناصری نیز در چهرهٔ زنانی که به نوعی صاحب قدرت و کیاست بوده‌اند، وجود داشته و کمتر در آثار نقاشی که ممکن است از این‌گونه زنان باشند به تصویر آمده است. البته می‌توان پذیرفت که نقاشی از اینگونه زنان خاص آن‌چنان مرسوم نبود و زن به شکل کلی و آرمانی آن به تصویر می‌آمده است.

تصویر-۱۱: ناشناس، ضیاء السلطنه، قرن ۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۲) به آدرس: http://www.qajarwomen.org/fa/items/31g147.html

در هِرمِ حَرم (یا برعکس)،[۱] شاه/پدر در نوک قله است که روی بقیه اعمال قدرت و

۱. این تنها یک بازی با واژگان نیست؛ بلکه دال‌های زبانی ناخودآگاه ما هستند که برعکس، ما را به بازی گرفته‌اند. یکی، دیگری را زنجیروار دنبال می‌کند. هر کجا نام حرم ادا شود؛ هرم به لحاظ ذهنی و روانی بازسازی می‌شود و بالعکس و مهم‌تر از آن، در این زنجیره ما به دنبال قله می‌گردیم: پدر/شاه/امام/خدا (دیگری بزرگ). حتی اکنون نیز که نام حرم برای قبور امامان به زبان می‌آید، از پیش به خود یادآور می‌شویم که در نوک هرم، یک ابرمرد قرار دارد که در ساحت نمادین ما را می‌بیند و صدای ما را می‌شنود. او دیگری بزرگ جامعه است؛ آرمان من که به فرد یادآور می‌شود که او دچار فقدان است و تحت نظارت و قدرت نگاه قرار دارد.

محدودیت می‌کند؛ حتی با دوربین و با عکس‌های متعددی که از دنیای پیرامون و اطرافیان خود می‌گیرد. اگر در قاعدهٔ هرم، برخی زنان، دختران و کنیزان درجه چندم و نیز خدمه، غلامان و خواجگان اندرونی قرار داشته باشند؛ میانهٔ هرم، جایگاه زنان، دختران و شاهزاده خانم‌هایی است که بالاترین ارزش و احترام را هم نزد شاه و در اندرونی و هم در جامعه دارند؛ مثلاً باید ملکه یا سوگلی شاه (انیس‌الدوله) و زنان عقدی شاه (شکوه‌السلطنه) (تصاویر ۱۲ و ۱۳) باشند و یا یک شاهزاده (شمس‌الدوله) باشد. با توجه به این ترتُّب جنسی، شاه هیچ‌گاه زنی مانند انیس‌الدوله را در موقعیتی شبیه به عکس‌های که شاه بی‌پرده (عریان و نیمه‌عریان) از زنانش گرفته است، قرار نمی‌دهد؛ یا شاید بتوان گفت انیس‌الدوله، حداقل در قاب دوربین و به غیر از خلوتش با شاه، به سختی تن به چنین نمایش ساختگی‌ای می‌دهد؛ چرا که او یک «زن فالیک» است؛ یک زنِ دارای قدرت در سلسله‌مراتب قدرت اندرونی که نقاب فالوس‌بودن به صورت دارد؛ به تعبیر روان‌کاوانه، او یک «مذکر نمادین» یا «زن مردنما» است. عکس زیر (تصویر ١٤) به نوعی این قدرت را برای او نمایش می‌دهد که حتی به طنز پایش را روی زن دیگر دراز کرده و بقیهٔ زنان پشت او صف کشیده‌اند. او رئیس اندرونی و بعد از مهدعلیا، پرنفوذترین همسر شاه، حتی در عرصهٔ سیاست بود.[۱] چهرهٔ گوشتالو، صورت گرد و پف‌کرده، ابروان انبوه و کمانی و بدن فربه که تقریباً زشت هم می‌نمود[۲] ویژگی‌های شایع چهره و اندامِ نه فقط او، بلکه اغلب زنان حرم ناصری هستند که به وضوح در عکس‌ها نیز دیده می‌شوند.[۳]

---

۱. برای اطلاعات درخصوص نفوذ سیاسی و اجتماعی و فرهنگی انیس‌الدوله ر. ک به: کدیور، پریسا (۱۳۹۷)، پرده‌نشینان عهد ناصری: نگاهی به حیات اجتماعی زنان در عهد قاجار، تهران: نشر گل آذین، ص ۲۱۲-۲۲۱.

۲. «با وجود نداشتن صورت خوبی، برای سیرت خوب اول زن و اول محترم بود... قدی متوسط، خیلی ساده، آرام و باوقار، سبزه با صورت معمولی؛ بلکه یه قدری هم زشت؛ لیکن خیلی بااقتدار. تمام زن‌های سفراء خارجه به منزل او پذیرفته شده، در اعیاد و مواقع رسمی به حضور می‌رفتند... تمام عرایض اغلب به توسط او انجام گرفته؛ در حضور سلطان عرض و قبول می‌شد»(تاج‌السلطنه، ١٣٦١: ٢٥).

۳. کارلا سرنا در مورد ظاهر انیس‌الدوله می‌نویسد: «قیافه‌ی یک زن کاملاً کدبانو را داشت... از داشتن اندام چاق و چله به خود می‌بالید. چنانچه بر این اندام گوشتالود می‌توانستیم ... یک جفت لب سرخ، که پرزهای پرپشت و گندم‌گون بر بالای آن سایه انداخته و جلوه‌ی دندانهای سفید و مرتب را چند برابر کرده است، و

تصویر-۱۲: راست: ناشناس، شکوه‌السلطنه، قرن ۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۶) به آدرس:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261B97.html

تصویر- ۱۳: چپ: ناصرالدین‌شاه، شکوه‌السلطنه قرن ۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۱) به آدرس:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1028A12.html

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دو چشم درخشان که زیر ابروان کلفت و سیاه، یا اگر بهتر بگوییم به شدت سیاه شده، برق مـی‌زدنـد، اضـافه کنیم، غایت زیبایی زنانه را از نظر ایرانیها در یک نفر یک‌جا داشتیم»(سرنا، ۱۳۶۲: ۱۷۵).

تصویر-۱٤: ناشناس، انیس‌الدوله در میان اهالی حرم، قرن۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹۲) به آدرس:
http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261A73.html

نقاب فالوس‌بودن بر چهرهٔ او نه در تاج و زیورآلات متعدد، بلکه در نوع خاص آرایش چهرهٔ او در قیاس با دیگران زنان نمادپردازی شده است؛ یعنی موهای سبیل‌مانندِ پشت لب او (تصویر ۱۵)؛ استعاره‌ای از آلت نرینه، جانشینی برای قدرت و به تعبیر روان‌کاونه، «دیگری کوچک» و علتِ میل (لذت) و اضطرابی که اینک در بدن یک زنِ تمام‌عیار پسمانده است؛ همچون دالی که تهدید به اختگی (نمادین) می‌کند. انیس‌الدوله در میان جمعی از اهالی حرم قرار گرفته است و هیچ‌یک از زنان پیرامونش این آرایش را بر چهره ندارند؛ زیرا هیچ‌یک در قیاس با او چنین جایگاهی ندارند. او در جمعی زنانه، حتی با وجود غلام بچه و خواجهٔ سیاه (مؤنث نمادین) دارای بیشینهٔ قدرت است؛ او نوعی مذکر نمادین برای جماعت اندرونی و حتی بیرونی و این سبیل پشت لب نیز به‌مثابه دال فالوس نمادین است. از سویی فقدان آلت مردی را برای او جبران می‌کند (میل/لذت) و از سوی دیگر سوژه را تهدید به اختگی می‌کند (ترس/اضطراب). این ابژه، شبیه «خط» است؛ چیزی که در چهرهٔ شاهدان و امردان هم از آن یاد می‌شود و

در حوزهٔ شعر و ادبیات یا در آداب صوفیان از آن سخن بـه میـان بـسیار اسـت(همـان، همانجا)، اما این دو یکی نیستند و کارکرد متفاوتی دارند؛ تنها اشتراک لفظی (در متن) و صوری (در تصویر) منجر به این خوانش یکسان شده است. خط دال سـیالی اسـت کـه به مدلول دیگری آن هم در چهرهٔ تنها برخی از زنان حرم که در میانهٔ هرم قـدرت قـرار دارند، ارجاع می‌دهد؛ نوعی آرایش موقت که در عکس‌هایشان دیـده مـی‌شـود؛ چیـزی شبیه آرایش‌های غلیظ امروزی برای زنان (نقاب/ظاهرسازی) یا بدن‌نمایی با تأکید مؤکد بر اندام‌های جنسی به جهت در معرض دیـد بـودن، امـا بـا ایـن تفـاوت کـه آن یکـی بازنمایی فالوس خیالی و این یکی در چهرهٔ برخی زنان حرم بازنمـایی فـالوس نمـادین است؛ چیزی که نیاز به بررسی بیشتر دارد.

تصویر-۱۵: ناشناس، بخشی از تصویر انیس‌الدوله و اهالی حرم، قرن۱۹م/۱۳ق (آرشیو وبگاه پینترست) به آدرس:
https://www.pinterest.co.uk/pin/145944844165122044

پسر عصمت‌الدوله، دختر ناصرالدین‌شاه که اتفاقاً به داشتن ایـن سـبیل و بـا داشـتن جانب اقتدار معروف بود، در مورد لباس‌پوشی و آرایش همسران شـاه و چگـونگی مـد آن زمان نوشته است: «با وسمه یا رنگ و حنا ابروهای پهن و پیوسته می‌کـشیدند و گـاه میان آن خالی می‌نهادند. چشم‌ها را سرمه کشیده بر چهره سـفیداب و سـرخاب فـراوان می‌مالیدند. بر پشت لب سبیل باریک مـی‌کـشیدند و لـب را انـدکی بـا سـرخاب رنـگ

می‌دادند» (معیرالممالک، ۱۳٦۱: ۲۹). او در همان‌جا می‌نویسد کـه: «در آن زمـان مـد از اندرون بیرون می‌آمد و زن‌های شهر پیوسته چشم بدان‌جا داشتند تا از میانه چه برخیـزد و مورد پیروی آنان قرار گیرد»(همان، همانجا). گفتهٔ او را در مورد لباس‌پوشی و آرایش مو و چهره می‌توان قبول کرد، اما در مورد سبیل باریک، خیر؛ دسـت‌کـم تـصاویر چیـز دیگری می‌گویند؛ حداقل در عکس‌هایی که از دورهٔ قاجار به جامانده است اثری از ایـن نشانه بر چهرهٔ زنان بیرون از حرم دیده نمی‌شود؛ حتی در اندرون نیز، چنانچه پـیش‌تـر اشاره شد، برای برخی زنان (به مانند شمس‌الدوله، شکوه‌السلطنه و ...) و دختران شاه یا شاهزاده خانم‌ها (نظیر تاج‌السلطنه و عصمت‌الدوله و...) قابل مشاهده است و نه تمـامی زنان؛ بنابراین این دالی است که خاص دنیای هرم/حرم بوده و تنهـا بـرای برخـی زنـان اندرونی معنا می‌یابد. چه‌بسا داشتن این سبیل برای زنان بیرونی، معنایی کاملاً معکـوس و مایهٔ طعنه و تمسخر نیز باشد: شاید برای یک فاحشه: «کوکب سبیلو».[1]

عصمت‌الدوله وقتی این خط سیاه را به‌عنوان آخرین مرحله از آرایش، بر پشت لـب کارلا سرنا می‌گذارد؛[2] گویی آخرین مرحله از آرایش را به پایان رسـانده اسـت و انگـار چیز خاصی را به او در جایگاه یک مهمان ویژه تقـدیم کـرده اسـت کـه بـه او منزلـت

---

۱. «دو دسته مطرب زنانه داشت، یکی جان‌جان، [... و] دیگر آقاجان سنتوری و کوکب سـبیلو [...] کـه حبیب سنتوری معروف به سماع‌حضور [...] پسر کوکب، و در خانـهٔ حـاجی علـی‌خـان بـه دنیـا آمـده بود»(پورجوادی و فاطمی، ۱۳۹۹). برای این موضوع ر.ک به آدرس:

https://www.cgie.org.ir/fa/article/240307. (دسترسی در خرداد ۱٤۰۳)

«تعدادی نیز ظاهراً فاحـشه بودنـد. ماننـد کوکـب سـبیلو یـا زهـرا گنـده، یـا آسـیه مطـرب یـا گـوهر امپریالی»(اتحادیه، ۱۳۹٦). برای این مورد ر. ک به: آدرس:

https://www.cgie.org.ir/fa/news/201969(دسترسی در خرداد ۱٤۰۳)

۲. کارلا سرنا که در مراسم عروسی عصمت‌الدوله حضور داشته است؛ تنهـا چهـرهٔ او را در میـان بقیـهٔ زنان با داشتن این سبیل باریک توصیف می‌کند و در مورد آرایشی که دختر شاه در چهرهٔ او انجـام داده است؛ می‌نویسد: «اول روی ابروان من سرمه‌ای غلیظ، که از این بنـاگوش تـا آن بنـاگوش دیگـر ادامـه داشت و هر کدام را به صورت کمانی در آورده بود، کشید. بعد مژگان مرا رنگ کرد و آنگاه سفیداب و سرخاب به گونه‌های من مالید و لب‌هایم را هم قرمز کرد، بدون آن‌که کشیدن سایهٔ سبیل مانند نازکی را روی لب‌های من فراموش کند؛ که ظاهراً یکی از مظاهر زیبایی در صورت زنـان ایرانـی اسـت»(سـرنا، ۱۳٦۲: ۲۳٦).

بیشتری می‌بخشد. این آرایش سبیل مانند، بر صورت تاج‌السلطنه، دختر ناصرالدین‌شاه، در اوج جوانی نیز دیده می‌شود. با مرور خاطرات او پی می‌بریم که او زنی اهل ادب، فرهنگ و تاریخ و به نوعی روشن‌فکر در دورهٔ خود بوده است(همانند ضیاء السلطنه- تصویر ۱۱) و به شدت به مناسبات جنسی و انفعال زنان تاخته است؛ بنابراین اگر این خط، همان نوخط یا خط شاهدان، به‌مثابه نوعی عمل‌گر جنسی و ابژه‌سازی میل (هم‌جنس‌خواهی) برای مردان است- آن‌چنان‌که نجم‌آبادی و غالب محققان استدلال می‌کنند- چگونه ممکن است که او آگاهانه این را پذیرفته باشد؟

چگونه ممکن است شخصی مثل او که رقص پسران جوان در لباس زنان را انحطاط اخلاقی می‌داند (تاج‌السلطنه، ۱۳۹۳: ۲۳۵ و ۲۳٦)، از رابطهٔ خاص پدر با ملیجک دلگیر است و حتی همسر خود را در ارتباطش با یک پسر که مقادیری هم خرج او می‌کرد، مورد ایراد قرار می‌دهد؛[1] این سبیل را بر چهرهٔ خود لحاظ کند و با آن عکس هم بیاندازد؟ (تصویر ٦). شاید حتی خود عکس‌انداختن دلیلی می‌شود بر این که حتماً آن را بر صورت و بالای لبش بکشد؛ همانند نقاشی آبرنگ ضیاءالسلطنه (تصویر ۱۱).

جالب توجه است که چنین زنانی، غالباً همگی دارای القابی چون «الدوله»، «الملوک»، «السلطنه» یا نظایر آن هستند؛ همانند مردان صاحب قدرت در نظام جنسی مردسالار آن دوره و چه‌بسا چنین زنانی به‌مثابه مذکر نمادین بر چنان مردانی ارجحیت داشته و بتوان آنان را هم در کنار خواجگان و للگان در حکم مؤنث نمادین قلمداد کرد.

به نظر می‌رسد که این موی نازک پشت لب، همانند فربگی غالب زنان حرم، تنها به سلیقهٔ جنسی خود شاه- چنانچه عموماً بر محققان مفروض است- برنمی‌گردد؛[2] وگرنه

---

۱. ر. ک به: (تاج‌السلطنه، ۱۳٦۱: ۱۷، ۱۸، ۹۱، ۹۲)

۲. محققان تاریخ زنان معمولاً این سبیل و فربگی زنان حرم ناصری را سلیقهٔ جنسی خود شاه می‌دانند؛ برای مثال، این‌گونه مطرح می‌شود که: «حداقل سلیقه‌ی جنسی ناصرالدین‌شاه با امروز بسیار متفاوت بوده و زنان درشت‌اندام و پرمو تمایل داشته است... باروری از مسائل و مشکلات دربار ناصرالدین‌شاه بوده است... همین سلیقه... در واقع شامل بانوانی می‌شده که از منظر پزشکی آمادگی کمتری برای باروری داشته‌اند»(دژم خوی و موسوی شرقی، ۱۳۹۷: ۲۳) یا «گوشتالو بودن به عنوان معیار زیبایی‌شناسی از دربار ناصری آغاز شد و ظاهراً سلیقهٔ شخص ناصرالدین‌شاه بوده است»(کدیور، ۱٤۰۱، ۲۷۲). نگارندهٔ این نوشتار چنین سلیقه‌ای را برای شخص شاه انکار نمی‌کند، اما بر این باور است که

باید این آرایش سبیل‌مانند را در چهرهٔ تمام زنان او (عقدی و غیرعقدی) و به صورت دائمی، مانند ابروان کلفت پیوندی می‌دیدیم و از سوی دیگر، لزومی نداشت که در چهرهٔ برخی دختران او نیز وجود داشته باشد؛ مگر این‌که این موضوع، دلایل دیگری، فراتر از سلیقهٔ شخص شاه را در خود دخیل کند؛ به عبارتی، موضوع در سطح نشانه‌شناختی بالاتری و در کشاکش خودآگاه و ناخودآگاهی صورت‌بندی شده باشد.

این نشانه، هرچند نوعی آرایش زنانه (به معنای لغوی، هر چیز ساختگی که به چهره و بدن اضافه می‌شود)، در دورهٔ قاجار محسوب می‌شود و برخی سیاحان نیز از سر احتمال آن را یکی از مظاهر زیبایی زنان ایرانی دانسته‌اند(سرنا، ۱۳۶۲: ۲۳۶)، اما ضرورتاً رابطه‌ای با زیبایی و عناصر زیبایی‌شناختی چهرهٔ زنان به طور عام نداشته است؛ چنانچه تاج‌السلطنه که در بخشی از خاطرات خود، «خوشگلی ایرانی‌پسند»(تاج‌السلطنه، ۱۳۹۳: ۱۷۷ و ۱۷۸) را توصیف می‌کند؛ از همه چیز سخن به میان می‌آورد و حتی تأکید دو چندانی بر روی ابروهای پیوسته و کلفت دارد،[1] اما به هیچ عنوان به گذاشتن یا کشیدن سبیل اشاره‌ای نمی‌کند.[2] نجم‌آبادی نیز وجود این سبیل را یک نشانهٔ زیبایی

این موارد پیش از ناصرالدین‌شاه نیز برای زنان وجود داشت و توضیحش در سطح روان‌شناختی بالاتری از شاه قابل توجیه و تحلیل است. از این جهت خود شاه نیز بخشی از سامانهٔ جنسیت و سوژهٔ گفتمان دیگری است.

۱. تاج‌السلطنه در جایی از خاطرات خود اشاره می‌کند که در کودکی برای داشتن ابروهای سیاه و ضخیم از «نیترات نقره‌ی» عکاسی استفاده کرده است؛ چیزی که به قول او تازه در حرم اختراع کرده بودند و با نور سیاهی آن را مضاعف کرده و تا چندین روز خواهند ماند(تاج‌السلطنه، ۱۳۶۱: ۶۲). این موضوع برای یک دختر بچه که زندگی با زنان حرم را تجربه می‌کند؛ نشان می‌دهد که او داشتن این نوع ابروان را ملاک و معیار خاص زیبایی می‌داند که این‌گونه مخفیانه و با هر وسیله‌ای آن را برای خود لحاظ می‌کند و نه داشتن سبیل.

۲. از آرایش‌های رایج و عام زنان در دورهٔ قاجار باید به وسمه‌کشیدن، حنا بستن، سرخاب سفیداب مالیدن، خال‌کوبی‌کردن نام برد و گذاشتن سبیل، وجه غالبی خصوصاً برای زنان خارج از حرم نداشته است؛ حتی غالب سیاحان اروپایی نیز که آرایش زنان را مدنظر قرار داده‌اند؛ به این موضوع اشاره نمی‌کنند. حتی اگر این سبیل زنانه را نوعی آرایش بدانیم؛ آرایشی موقت است؛ نه همانند وسمهٔ ابروان یک آرایش همیشگی و برای همهٔ زنان حرم و به همین دلایل، این را امری قطعی در شمول زیبایی در آن دوره نمی‌توان دانست؛ برای مثال ر. ک به: (پولاک، ۱۳۶۱: ۱۵۵). و برای تلخیص و تجمیع مباحث

برای زنان قاجاری تلقی کرده و ارجاع فرهنگی آن را نیز منوط به خط شاهدان/امردان دانسته است(Najmabadi, 2005: 233). او در ادامه، نوعی «چرخش زیباشناختی» را در اواخر دورهٔ قاجار و اوائل پهلوی مطرح می‌کند و نتیجه می‌گیرد که به‌دلیل تأثیرات فرهنگ اروپایی و مدرنیتهٔ غربی، به مرور نمود زیباشناختی این سبیل از بین رفته و ارجاعات فرهنگی آن نیز به فراموشی سپرده شده است و متعاقباً نوع دیگری از زیبایی چهره برای زنان ملاک و معیار می‌شود (Ibid, 233-238)؛ امری که به مصداق در عکس‌های تاج‌السلطنه هویدا است.

این که بعدها گذاشتن این سبیل توسط دیگر زنان مورد تقلید قرار گرفته باشد و معنای دیگری به خود بسته باشد؛ مورد اصلی مسئله در اینجا نیست؛ بلکه تبارشناسی و دلالت‌های روان‌شناختی و جنسی این نشانه در چهرهٔ برخی زنان حرم در عکس‌های دورهٔ قاجار حائز اهمیت است. این امر بیش از آن‌که در کتاب‌ها برایمان عیان شده باشد؛ با وجود عکس‌های تاریخیِ آن‌ها برایمان مسئله‌برانگیز شده است؛ بنابراین شاید بهتر باشد تصاویر نیز پاسخ‌گو باشند؛ چنان چه پیش‌تر اشاره شد تلقی این خط به‌مثابه یک نشانهٔ ضرورتاً و صرفاً زیباشناختی، آن هم برای عموم زنان قاجاری در تخالف با عکس‌های زنان قاجاری درون و برون حرم است. نکتهٔ جالب دقیقاً همین اختلاف شدیدی است که میان پوشش و آرایش و الگوهای زیبایی‌شناختی زنان درباری با زنان عادی هم‌عصر آن‌ها به چشم می‌خورد (دژم‌خوی و موسوی شرقی، ۱۳۹۷: ۲۳) که این مهم با مقایسهٔ عکس‌هایی که زنان عادی خارج حرم را نمایش می‌دهند؛ قابل مشاهده است؛ برای مثال، در عکس‌هایی که آنتوان سوریوگین،[1] عکاس روسی‌تبار، یا دیگر عکاسان عهد قاجار از زنان ایرانی در تهران و دیگر ولایات گرفته‌اند؛ چنین سبیل یا آرایشی در چهرهٔ آنان قابل مشاهده نیست.[2] در تغییر نمودهای زیباشناختی چهرهٔ زنان و

مربوط به آرایش زنان در دورهٔ قاجار (ناصری) ر. ک به: (کدیور، ۱۳۹۷: ۷۷–۹۶) و نیز نگاه کنید به: (حجازی، ۱۳۹٤: ۳٦۷–۳۷۰.) و بنگرید به: (مهرآبادی، ۱۳۹٦: ۱۱٦–۱۲۰).

1. Antoin Sevruguin

۲. برای مشاهدهٔ برخی از عکس‌های سوریوگین ر. ک به: آرشیو موزهٔ بروکلین، گالری فریر و اسمیتسونین به آدرس‌های:

https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/search?keyword=Antoin+Sevruguin&type=objects&limit=12&offset=0&sort_by=completeness

مردان در دوران پس از قاجار، به تأثیر گفتمان‌های مدرنیته می‌توان با نجم‌آبادی همگام ش، اما اینکه این سبیل را به لحاظ ماهوی و کارکردی با خط در چهرهٔ امردان/شاهدان یکی بدانیم، درست نیست. حداقل باید احتمالات دیگر را بررسی کرد؛ شاید دلالت‌های روان‌شناختی دیگری در آن باشد. شکی بر دلالت جنسی این امر وجود ندارد، اما به چه نحو؟ و چرا نباید آن را با خط (یا نوخط) کاملاً یکی دانست؛ با اینکه در ظاهر تفاوتی با یکدیگر ندارند و تاریخ ادبی، فرهنگی و هنری ایران نیز غیر از این چیزی برای ما در بازپرسی آشکار نمی‌سازد؟[1] باید توجه داشت که این سبیل/خط به اصطلاح زنانه، در آن دوره، ربط چندانی به باکرگی و دنیای پیش از ازدواج که تا چند دهه پیش در ایران برای دختران جوان مرسوم بود تا دلیلی بر دست‌نخوردگی آن‌ها باشد نیز ندارد؛ پس چه دلیلی پشت این نقاب بالماسکه وجود دارد که این چنین ما را که از اکنون تاریخیِ خود به آن چهره‌ها نگاه می‌کنیم؛ به تعجب وامی‌دارد؟

این وصلهٔ نمادین چهرهٔ زنانه، بدون شک محصول یک جامعهٔ فالیک مرد/پدرسالار و مبتنی بر نظم شاهی است و باید آن را در کنار خط شاهدان/امردان/نوخطان، اما در دو سطح نشانه‌شناختی متفاوت مورد خوانش قرار داد. هر دوی آن‌ها، نوعی ابژهٔ انتقالی (دیگری کوچک) در مسیر زنجیرهٔ دال‌های ناخودآگاه سوژه‌اند، اما یکی در چهرهٔ یک نوجوان پسر به شکل ذاتی وجود دارد و در روند رشد جنسی و طبیعی، تبدیل به یک خط و سبیل کلفت مردانه (مردانگی) خواهد شد؛ و دیگری در چهرهٔ یک زنِ حرم شاهی که گاه ساختگی است؛ نوعی آرایش موقت، یک ابژه‌ای جانشین (دیگری کوچک a) که گویی بعد از شاه به رئیس اندرونی یا هر زن بانفوذ (زن فالیک) و عزیز کرده‌ای

---

https://archive.asia.si.edu/iran-in-photographs/collections.asp?album=sevruguin
https://collections.si.edu/search/results.htm?q=Antoin+Sevruguin(دسترسی در تیر ۱۴۰۳)

۱. با توجه به همین تاریخ دم دست است که ویلم فلور (Willem Floor) نیز با نجم‌آبادی همراه می‌شود و در کتاب «تاریخ روابط سکسی در ایران» می‌نویسد: «در خلال سده‌ی سیزدهم برای این که زنان را دل‌رباتر کنند خطی باریکی با مداد بالای لب‌شان می‌کشیدند و بدین ترتیب ویژگی پسرانه‌ای را که برای بسیاری از مردان کشش داشت در آنها تقلید می‌کردند. این به اضافهٔ هیکل پسروار عروس نوجوان، احتمالاً به مردان کمک می‌کرد تا بر ناتوانی سکسی‌شان با زن چیره شوند. اما در دههٔ دوم سدهٔ چهاردهم خط سبیل کشیدن ناخوشایند شده بود»(فلور، ۱۳۸۹/۲۰۱۰: ۶۳). این پندار غالبی است که سعی شد در این نوشتار به چالش کشیده شود و به نحوی دیگر با مورد تحلیل قرار گیرد.

منتقل شده، به ارث رسیده و او را مجازاً دارای قدرت کرده است. این سبیل زنانه، این نقاب فالوس‌بودن بر چهرهٔ یک زن، یک نمایش آیینی است. این آیین را می‌توان بخشی از کارکرد «آیین چهره» (موللی، ۱۳۹۵: ۲۱۰ و ۲۱۱) دانست که به جهت هویت‌یابی سوژه عمل می‌کند. آیین چهره یکی از عوامل عمده در پیدایش «علامت واحده» است؛ علامت واحده در ساحت نمادین قرار دارد و طرحی معین فراهم می‌آورد تا افراد جامعه بتوانند با آن انطباق هویت پیدا کنند(همان: ۲۱۱-۲۱٤)؛ از آن تقلید کنند یا حتی در مقابلش سر تعظیم فرو آورند؛ گویی سوژه و هویتش در مقابل یک نیروی فوق‌العاده (دیگری بزرگ/پدر/شاه/خدا) قرار دارد؛ نیرویی که در حیث نمادین «نام‌پدر» بوده و بر مبنای آن استوار است.

خط شاهدان و سبیل زنانه استعاره‌ای از فالوس هستند که چرخشی را میان سوژه و ابژه به جریان می‌اندازد، اما در دو مسیر مخالف هم. سبیل حتی در زبان فارسی نیز دلالت بر راه، طریق و مسیر دارد؛ «خطِ» سِیر است و سوژه را از جایی به جای دیگر می‌رساند. خط شاهدان چیزی است که سوژه را در زنجیرهٔ دال‌هایش (چه در زبان و چه تصویر) از دیگری کوچک به دیگری بزرگ می‌رساند؛ حال چه به معنای جنسی و چه به زعم صوفیانه‌اش در مسیر عشق و نظرکردن به خدا باشد؛ به عبارتی، اگرچه در سمت ابژه قرار دارد، اما از سوی سوژه به ابژه روان است (برون‌فکنی/فرافکنی)؛ چرا که سوژه از چشم خیالی (شعر و شاعری) و با نگاه خیره سوبژکتیو به ابژه (معشوق) نظر دارد، اما سبیل زنانه، از سمت ابژه به سوی سوژه گسیل است (درون‌فکنی)؛ همانند نگاه خیرهٔ ابژکتیو و نمادینی که سوژه را می‌نگرد و او را مورد خطاب و عتاب قرار می‌دهد که این مهم تنها در وجه دیداری و در تصویر امکان ظهور دارد. سبیل زنانه، ابژهٔ جانشینی است که زن را در جایگاه قدرت قرار می‌دهد؛ دقیقاً همان جایی که شاه قرار دارد و حکم می‌راند حتی اگر فقط دنیای حرم باشد. مُهر، نشان، «دست‌خطِ» شاه، علامتی شبیه «شیر و خورشید» که هرکسی ندارد (فقدان)؛ چیزی به مانند «حمایل آفتاب»[1] که شاه به انیس‌الدوله بخشید و او را به آن مفتخر کرد و منزلت داد؛ نوعی

---

۱. نشان آفتاب، شمسه، خورشیدی با پرتوهای الماس که در مرکز آن چهرهٔ یک زن قرار دارد. نوعی نشان که درجهٔ یک و دو دارد و خود ناصرالدین‌شاه بعد از سفر اول فرنگ ابداع کرده بود

اعتبار و حکم حکومتی نانوشته از سوی شاه که سوژه–مخاطب با دیدنش سر فرود می‌آورد؛ گویی در مقابلش شاه را دارد (مجازی از قدرت). در یک کلام، این سبیل دال حضور/غیاب شاه/پدر است و قدرت نیز لزوماً اعمال زور یا خشونت نیست؛ بلکه صرفِ بودن در جایگاه متمایز و بالاتر نسبت به دیگران است.

سبیل زنانه دالی است که به نحو نمادینی در چهره چفت و بست یافته است و به نوعی فقدان فالوس را برایش جبران می‌کند (فالوس بودن)؛ از این جهت عامل میل و اضطراب است؛ نوعی فتیش که جانشین میل و آلت نرینهٔ نداشتهٔ زن/مادر است و از سوی دیگر برای سوژه–مخاطب نیز عامل اضطراب است؛ گویی نقابی است که از پیش با اخته‌کردن سوژه ساخته شده است و زن (ملکه/ صاحب مقام و مرتبت) آن را به چهره زده و صاحب قدرت شده است؛ نوعی آیین قبیله‌ای، شبیه صورتک‌هایی که از نابودی و مثله‌کردن گیاه/حیوان توتمیک (غالباً به نشان از پدر) ساخته شده (دال قدرت) و برای انسان امروزی عجیب به‌نظر می‌رسند. حتی فربگی این زنان نیز می‌تواند ملازم فالیک‌بودن آن‌ها باشد؛ بنابراین سبیل زنانه، ابژهٔ کوچکی است که علت میل و اضطراب است و سوژه را تهدید به اختگی می‌کند؛ همانند خواجهٔ سیاه کاخ به نمایندگی از سوژه (مذکر نمادین در مقابل مؤنث نمادین).

با این توضیح می‌توان زن فربه و سبیل‌دار (زن فالیک) بازنمایی‌شده در عکس‌های قاجاری را در مقابل زن ظریف و کمرباریک نقاشی‌های قاجار معنا کرد. حال می‌توان پنداشت که هر زنی حتی به تقلید بخواهد این نشان درباری (همانند نشان درجهٔ دوم و سوم) را بر چهرهٔ خود داشته باشد تا طی آیین چهره شاید فالیک به نظر آید؛ همانند دختران عصمت‌الدوله (بعد از خود او به عنوان نوادگان شاه) که آن‌ها نیز چنین سبیلی را از مادر، در جایگاه دختر مهم و بانفوذ شاه/پدر، به ارث برده‌اند و در عکس‌های آنان به وضوح دیده می‌شود (تصویر ١٦). اساساً عملکرد ابژهٔ a به گذرا و موقتی بودنش است (لکان، ۱۳۹۷الف: ۱۲۵).

(اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۰: ٥٩٦) و به بانوان خاص و درباری نظیر انیس‌الدوله یا حتی ملکه انگلیس و هلند اهداء کرد.

تصویر-۱۵: ناشناس، عصمت‌الملوک و فخرالتاج به همراه پدر، دوست محمدخان معیرالممالک، قرن۱۹م/۱۳ق (وبگاه دنیای زنان در عصر قاجار، ۱۳۹٤) به آدرس:
http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261A43.html

هر چیزی که می‌تواند کنده شود؛ قطع شود و شاید دیگر نباشد و به همین دلیل جایگاه توأمان میل و اضطراب است و بسته به آن است که در چهرهٔ چه کسی ظاهر شود و نقاب شود: شاید یک شاهد/امرد، یک زن حرم یا یک روسپی، اما با کارکرد متفاوت.

٦. نتیجه‌گیری

یکی از مهم‌ترین دال‌های جنسیتی که تنها به تاریخِ فرهنگیِ ایران تعلق دارد؛ نقش خط (موی نازک پشت لب) است که محققان تاریخ شعر و ادبیات ایران به نقش و کارکردهای روان‌شناختی آن در چهرهٔ شاهدان/امردان ذیل مفهوم شاهدبازی پرداخته‌اند، اما وجود این نشانه، در چهرهٔ برخی از زنان قاجاری در عکس‌های به‌جامانده از دورهٔ ناصری با خط شاهدان، به لحاظ کارکرد روانی در ساحت جمعی و ذیل ناخودآگاهی در تمایز است. خط، دال سیالی است که با مدلول دیگری، آن هم در چهرهٔ برخی زنان

حرم که در میانهٔ هرم قدرت قرار دارند؛ پر شده است. این سبیلِ نازکِ پشتِ لب برای زنان به‌مثابه دال فالوس نمادین است و هر چند نوعی آرایش (به معنی اضافه‌کردن و نه پیرایش به معنی کاستن) موقت زنانه محسوب می‌شود، اما ضرورتاً رابطه‌ای با زیبایی و عناصر زیبایی‌شناختی چهرهٔ زنان به طور عام، یعنی برای عموم زنان قاجاری چه در داخل حرم و چه خارج از آن نداشته است. در مقایسه با غالب نقاشی‌های دورهٔ قاجار از زنان (پیش و پس از دورهٔ ناصری- پیش و پس از ورود عکاسی) با چنین نشانه‌ای به عنوان یکی از ویژگی‌های زیبایی چهره روبه‌رو نیستیم. سبیل زنانه به‌مثابه نوعی ابژهٔ انتقالی، در مسیر زنجیرهٔ دال‌های ناخودآگاه سوژه به شاه/پدر می‌رسد؛ به جایگاه رفیع قدرت، نوک قلهٔ هرم یا حرم. سبیل زنانه به مانند نوعی نقاب و بازی بالماسکه عمل می‌کند و نماد فالوس‌بودن است؛ نوعی آرایش موقت، یک ابژهٔ جانشین (دیگری کوچک) که گویی بعد از شاه به رئیس اندرونی یا هر زن بانفوذی (زن فالیک) حتی یک شاهزاده تعلق دارد و او را مجازاً دارای قدرت می‌کند. سبیل زنانه هم عامل میل است (برای خودش/فالوس‌بودن) و هم اضطراب (برای دیگری/فالوس‌نداشتن) و از این جهت سوژه را تهدید به اختگی می‌کند. برعکس خط سبز شاهدان در شعر و ادبیات کلاسیک ایران یا متون دیگر که عامل میل برای دیگری (سوژه) و احتمالاً اضطراب برای کسی است که آن را بر چهره دارد؛ چراکه ممکن است مورد میل قرار گیرد. حتی فربگی این زنان نیز ملازم فالیک‌بودن است تا آن‌ها را در مقام مذکر نمادین بر فراز دیگران در جایگاه مؤنث نمادین در غیاب شاه/پدر برکشیده و مهم‌تر از آن در قالب عکس مصرانه به تصویر بکشد.

پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

اتحادیه، منصوره (۱۳۹٦)، *زنان خرده مالک*، تارنمای الکترونیکی مرکز دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی به آدرس: https://www.cgie.org.ir/fa/news/201969

استاوراکاکیس، یانیس (۱۳۹٤)، *لاکان و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، تهران: انتشارات ققنوس.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان (۱۳۵۰)، *روزنامهٔ خاطرات*، با مقدمهٔ ایرج افشار، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پاکباز، روئین (۱۳۸۹)، *دائرهٔ المعارف هنر*، چاپ نهم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

پورجوادی، امیرحسین و فاطمی، ساسان (۱۳۹۹)، *آقاجان*، تارنمای الکترونیکی مرکز دائرهٔالمعارف بزرگ اسلامی به آدرس: https://www.cgie.org.ir/fa/article/240307

پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳٦۱)، *سفرنامهٔ پولاک: ایران و ایرانیان*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: انتشارات خوارزمی.

تاج‌السلطنه (۱۳٦۱)، *تاریخ حالات ایام زندگانی خانم تاج‌السلطنه*، به کوشش منصوره اتحادیه و سیروس سعدونیان، تهران: نشر تاریخ ایران (مجموعه متون و اسناد تاریخی- کتاب هفتم).

تاج‌السلطنه، زهرا (۱۳۹۳)، *سرگذشت شاهزاده خانم ایرانی*، به کوشش مسعود کوهستانی‌نژاد، انتشارات دنیای اقتصاد، تهران.

حجازی، بنفشه (۱۳۹٤)، *تاریخ خانمها: بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار*، چاپ سوم، تهران: انتشارات قصیده‌سرا.

دامیار، فاطمه (۱۳۹٤)، *بررسی جامعه‌شناختی تصویر زن در عکاسی دورهٔ قاجار*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ نقاشی، دانشگاه الزهرا.

دژم‌خوی، مریم و موسوی شرقی، سید حسن (۱۳۹۷)، «بدن سوبژکتیو و ابژکتیو: نگاهی به استراتژی‌های کنترل بدن با تأکید بر تغییر نظام جنسیتی و جنسی در دوره پهلوی اول»، در کتاب *باستان‌شناسی سیاست‌های جنسی و جنسیتی*، به کوشش لیلا پاپلی یزدی، تهران: نشر نگاه معاصر.

ذکاء، یحیی (۱۳۸٤)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

زوپانچیچ، آلنکا (۱۳۹۷)، *چرا روانکاوی؟ سه مداخله*، ترجمهٔ علی حسن‌زاده، تهران: نشر بان.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲)، *لاکان به روایت ژیژک*، ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ دوم، زنجان: نشر هزارهٔ سوم.

سرنا، کارلا (۱۳٦۲)، *آدمها و آیینها*، ترجمهٔ علی اصغر سعیدی، تهران: چاپ نقش جهان.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، *شاهدبازی در ادبیات ایران*، تهران: انشارات فردوس.
شهری، جعفر (۱۳۷۸)، *تاریخ اجتماعی ایران در قرن ۱۳: زندگی و کسب‌وکار*، جلد اول و سوم، چاپ سوم، تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.
طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ناصرالدین‌شاه عکاس*، چاپ دوم، تهران: انتشارات تاریخ ایران.
عدل، شهریار (۱٤۰۰)، «نخستین عکس‌برداری به شیوه داگروتیپ در ایران »در کتاب عکسیه، به کوشش محمدرضا طهماسب‌پور، ساری: خانهٔ فرهنگ و هنر مان.
علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*، تهران: انتشارات یساولی.
فروید، زیگموند (۱۳۹۳)، *روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل اگو*، ترجمهٔ سایرا رفیعی، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
فلور، ویلم (۱۳۸۹–۲۰۱۰)، *تاریخ اجتماعی روابط سکسی در ایران*، ترجمهٔ محسن مینوخرد، استکهلم: انتشارات فردوسی.
فوکو، میشل (۱۳۹۱)، *اراده به دانستن*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: چاپ هفتم، نشر نی.
فینک، بروس (۱۳۹۷)، *سوژه‌ی لاکانی میان زبان و ژوئیسانس*، ترجمهٔ علی حسن‌زاده، تهران: نشر بان.
کدیور، پریسا (۱۳۹۷)، *پرده‌نشینان عصر ناصری: نگاهی به حیات اجتماعی زنان در عهد قاجار*، چاپ دوم، تهران: انتشارات گل‌آذین.
کدیور، پریسا (۱٤۰۱)، *جامعه‌نگاری عهد قاجار: تاریخ اجتماعی و زندگی روزمرهٔ مردم در دوران قاجار*، تهران: انتشارات ققنوس.
لاری، مریم (۱۳۹۲)، *رازنگار: پژوهشی در تصویر زنان در سدهٔ سیزدهم*، تهران: انتشارات پژوهشکدهٔ هنر.
لکان، ژاک (۱۳۹۳)، *تلویزیون*، ترجمهٔ انجمن روان‌پژوهان فارسی زبان فرانسه، تهران: نشر رخداد نو.
لکان، ژاک (۱۳۹۷الف)، *اضطراب: بازبینی وضع ابژه*، ترجمهٔ صبا راستگار، دفتر دوم، جلد پنجم، تهران: نشر پندار تابان.
لکان، ژاک (۱۳۹۷ب)، *اضطراب: شکل‌های ابژهٔ a*، ترجمهٔ صبا راستگار، دفتر سوم، جلد پنجم، تهران: نشر پندار تابان.

لکان، ژاک (۱۳۹۸)، *گزیدهٔ مکتوبات لکان*، ترجمهٔ امیر صدرا درخشانی‌فر، دفتر اول، تهران: انتشارات دمان.

معیرالممالک، دوستعلی‌خان (۱۳٦۱)، *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه؛ مجموعهٔ متون و اسناد تاریخی*، کتاب نهم، تهران: نشر تاریخ ایران.

موللی، کرامت (۱۳۹۵)، *مبانی روان کاوی فروید و لاکان*، تهران: نشر نی.

مهرآبادی، میترا (۱۳۹٦)، *زن ایرانی به روایت سفرنامه‌نویسان فرنگی*، چاپ سوم، تهران: نشر آفرینش.

نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹٦)، *زنان سبیلو و مردان بی‌ریش، نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیتهٔ ایرانی*، ترجمهٔ آتنا کامل و ایمان واقفی، تهران: انتشارات تیسا.

ویلز، بی‌نام (۱۳٦۸)، *ایران در یک قرن پیش: سفرنامهٔ دکتر ویلز*، ترجمهٔ غلامحسین قراگوزلو، تهران: انتشارات اقبال.

هومر، شون (۱۳۹٤)، *لاکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهائی، تهران: نشر ققنوس.

Behdad, Ali (2001), The Powerful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Slef)-Orientalism in Nineteenth-century Iran, *Iranian Studies*, Number 34, p 1-4.

Behdad, Ali (2016), Camera Orientalist: Reflections on Photography of the Middle East, The University of Chicago Press, Chicago and London.

Foucault, Michel (1972), the Archaeology of Knowledge, trans. A. M. Sheridan Smith, Pantheon Books, New York.

Foucault, Michel (1980), power and knowledge: selected interviews and other writings, trans. Colin Gordon and others, Pantheon Books, New York.

Foucault, Michel (1984), Nietzsche, Genealogy, History, the Foucault Reader. Ed. Paul Rabinow, Pantheon Books, New York.

Lacan, Jacques (1977), The Four Fundamental Concepts Of Psychoanalysis, Edited by Jacques Alian Miller, translated by Alan Sheridan, W. W. Norton & Company, New York and London.

Najmabadi, Afsaneh (2005), Women With Mustaches and Men Without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity, University of California Press, California.

Scheiwiller, Gem Staci (2017), Liminalities of Gender and Sexuality in Nineteenth-Century Iranian Photography: Desirous Bodies, Routledge Press, New York.

فهرست منابع اینترنتی

www.qajarwomen.org
https://www.pinterest.co.uk
https://ghaziha.kateban.com
https://www.cgie.org.ir
https://www.brooklynmuseum.org
https://archive.asia.si.edu
https://collections.si.edu

Transliteration

Adl, Shahriar (2021), the first daguerreotype photography in Iran in the book "Aksiyeh" by Mohammadreza Tahmasabpour, Sari: k̲āne Farhang va Honar.
Alimohammadi Ardakani, Javad (2012), Synchronization of Qajar Literature and Painting, Tehran: Yesāvūlī Publications.
Damyar, Fatemeh (2014), Sociological study of the image of women in photography of the Qajar period, Master's thesis in the field of painting, Alzahra University.
Dezhamkhoei, Maryam and Mousavi Sharqi, Seyed Hassan (2017), subjective and objective body: a look at body control strategies with an emphasis on the change of gender and sexual system in the first Pahlavi period, in the book "Archaeology of Sexual and Gender Policies", by Leila Papoli Yazdi, Tehran: Negāh-e Mo'āser Publishing House.
Ettehadieh Mansoureh (2017). Zanān-e k̲ordeh Mālek., electronic website of the Center for Great Encyclopaedia of Islam at the address: https://www.cgie.org.ir/fa/news/201969
Fink, Bruce (2017), The Lacanian subject: between language and jouissance, translated by Ali Hassanzadeh, Tehran: Našr-e bān.
Floor, Willem (2010), A Social History of Sexual Relations in Iran, translated by Mohsen Minokherad, Stockholm: Ferdūsī.
Foucault, Michel (2012), La volonte de savoir, translated by Niko Sarkhosh and Afshin Jahandideh, 7th edition, Tehran: Neī.
Freud, Sigmund (2013), Group Psychology and the Analysis of the Ego, translated by Saira Rafiei, second edition, Tehran: Neī.
Hejazi, Banafsheh (2014), Women's History: Investigating the Status of Iranian Women in the Qajar Era, third edition, Tehran: Qasidehsara Publishing House.
Homer, Sean (2014), Jacques Lacan, translated by Mohammad Ali Jafari and Seyyed Mohammad Ebrahim Tahaei, Tehran:Qoqnūs.
Kadivar, Parisa (2017), The veiled people of the Nasrid era: a look at the social life of women in the Qajar era, second edition, Tehran: Gol Āzīn.
Kadivar, Parisa (2022), Sociology of the Qajar Era: Social History and Daily Life of the People in the Qajar Era, Tehran: Qaqnūs.
Lacan, Jacques (2013), Television, translated by the Association of Persian Psychologists in French, Tehran: Rok̲dād-e Nū.
Lacan, Jacques (2017), Anxiety : the seminar of Jacques Lacan. Book X, translated by Saba Rastgar, third book, fifth volume, Tehran: Pendār-e Tābān.
Lacan, Jacques (2017), Anxiety the seminar of Jacques Lacan, translated by Saba Rastgar, second book, fifth volume, Tehran: Pendār-e Tābān.
Lacan, Jacques (2018), Ecrits : a selection, translated by Amir Sadra Derakhshanifar, first book, Tehran: Damān.
Lari, Maryam (2012), Rāznegār: A research on the image of women in the 13th century, Tehran: Art Research Institute Publications.
Mehrabadi, Mitra (2016), Iranian women according to the narratives of foreign travel writers, third edition, Tehran: Āfarīneš.
Moʿayyer ul-Mamālek, Dūst ʿAlī k̲ān (1982), Yāddāšt-hā'ī az Zendegānī-e k̲uṣūṣī-e Nāṣer al-Dīn Šāh, Majmūʿeh-e Motūn va Asnād-e Tārīk̲ī, ninth book, Tehran: Tārīk̲-e Īrān.
Moḥammad Ḥasan Khān Eʿtemād ul-Salṭaneh (1350/1971). Rūznāmah-e k̲āṭerāt, with an introduction by Iraj Afshar, second edition, Tehran: Amīr Kabīr.
Mullally, Keramat (2015), The Basics of Freud and Lacan's Psychoanalysis, Tehran: Neī.
Najmabadi, Afsaneh (2016), Women with mustaches and men without beards :

gender and sexual anxieties of Iranian modernity, translated by Atena Kamel and Iman Waqfi, Tehran:Tīsā.
Pakbaz, Ruyin (2009), Encyclopaedia of Art, 9th edition, Tehran: Farhang Moʿāṣer.
Pollack, Jacob Edward (1361), Persien, translated by Keikavos Jahandari, Tehran: k̲ārazmī.
Pourjavadi, Amirhossein and Fatemi, Sasan (2019), Āqāǰān, electronic website of the Center for Great Encyclopaedia of Islam at the address: https://www.cgie.org.ir/fa/article/240307
Serena, Carla (1983), Hommes et choses en Perse, translated by Ali Asghar Saeedi, Tehran: Naqš-e ǰahān.
Shahri, Jafar (1999), Social history of Iran in the 13th century: life and business, first and third volume, third edition, Tehran: Mūʾasseseh-e k̲adamāt-e Farhangī-e Rasā.
Shamisa, Sirus (2002), Witnessing in Iranian Literature, Tehran: Ferdoūs.
Stavrakakis, Yannis (2014), Lacan and the political, translated by Mohammad Ali Jafari, Tehran: Qoqnūs.
Tadj es-Saltaneh (1982). Tārīk̲-e ḥālāt-e Ayyām-e Zendegānī-e k̲ānum-e Tāǰ ul-Salṭaneh, edited by Mansoureh Ettehadieh and Sirus Saadounian, Tehran: Našr-e Tārīk̲-e Īrān.
Tadj es-Saltaneh, Zahra (2013), The Story of an Iranian Princess, edited by Masoud Kohestaninejad, Tehran: Entešārāt-e Donyā-ye Eqtesād.
Tahmasebpour, Mohammad Reza (2008), Naser al-Din Shah photographer, print Second, Tehran: History of Iran.
Tajik, Mohammad Reza (2004), Narration of identity and otherness among Iranians, Tehran: Farhang-e Goftomān.
Wills, Charles James (1989), In the land of the lion and sun, or Modern Persia: being experiences of life in Persia during a residence of fifteen years in various parts of that country from 1866 to 1881, translated by Gholamhossein Qaragozlu, Tehran: Eqbāl.
Zizek, Slavoj (2012), How to read Lacan, translated by Fattah Mohammadi, second edition, Zanjan: Hezāreh Sevūm.
Zoka, Yahya (2005), History of photography and pioneer photographers in Iran, second edition, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.
Zupančič, Alenka (2017), Why Psychoanalysis? Three Interventions, translated by Ali Hassanzadeh, Tehran: Bān Publishing House.

پرتال جامع علوم انسانی