Archive of SID

صفحات ۳۹ - ۴۸
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

سیاست، جنسیت، بازنمایی*
(تحلیل انتقادی دیدمان جنسیت در دوره‌ی ناصری)

حسن زین الصالحین[۱]، **حسن بلخاری قهی**[۲]**

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استاد دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۴/۲)

چکیده

جنسیت، نه داده‌ای طبیعی، بلکه پی‌آمدی اجتماعی- فرهنگی و تأثیری پدیداری پیرامون جنس است. موضوعی که باید در بافت تاریخی ایران و در دوره‌های تاریخی مختلف مورد تأمل قرار گیرد. از منظری دیگر، نوع نگرش افراد و جامعه به این موضوع، همیشه تحت قید و بندهای معرفتی و روان‌شناختی بوده است. بازنمایی جنسیت در تصاویر عکاسی می‌تواند شاهدی برای عینیت بخشیدن به چنین محدودیت‌هایی باشد. بنابراین می‌توان پرسید، چه رابطه‌ای بین بازنمایی عکاسانه‌ی جنسیت و هنجارهای اجتماعی و روان‌شناختی موجود در خودآگاه و ناخودآگاه جمعی ایرانیان وجود داشته است؟ به بیان دیگر، از طریق چه دیدمانی و چگونه، بازنمایی جنسیت در دوره‌ی ناصری شکل‌گرفته و نقش قدرت در این بازنمایی چگونه بوده است؟ نظریات میشل فوکو در کنار آرای روان‌شناختی فروید و لاکان، چارچوب مفهومی این نوشتار را ساخته و تحلیل گفتمان (دیدمان)، روش‌شناسی متفاوتی را برای فهم دیگرگون مسئله فراهم می‌آورد. اهمیت نظری این نوشته به دلیل شکاف تحقیقاتی‌ای است که در این حیطه وجود دارد. نتایج حاکی از آن است که جنسیت در دیدمانی سیاسی، مورد بازنمایی عکاسانه قرار گرفته است و روابط قدرت مردسالار، نظم جنسی خاصی را به همراه داشته است؛ روابط قدرت و نظم جنسی‌ای که می‌تواند در ساحات خیالی و نمادین جامعه مورد واکاوی قرار گیرند.

واژه‌های کلیدی

عکس، دیدمان، جنسیت، سیاست، بازنمایی، تاریخ.

*این مقاله در راستای رساله‌ی دکتری نگارنده اول با عنوان: "جنسیت و بازنمایی (تحلیل انتقادی دیدمان‌های جنسیت در تاریخ نقاشی و عکاسی ایران- از اواسط دوره‌ی صفوی تا پایان دوره‌ی پهلوی)، به راهنمایی نگارنده دوم و جناب آقای دکتر یعقوب آژند است که در جلسه‌ی مورخ ۹۷/۰۱/۲۲ شورای گروه مطالعات عالی هنر به تصویب رسیده و در حال انجام است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۹۹۶۸۰-۰۲۱، نمابر: ۷۷۹۲۱۸۶۱-۰۲۱، E-mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

گالیله[۱] و کپرنیک[۲] در نجوم، با طرح عدم مرکزیت جهان آدمی، اولین انقلاب علمی را رقم زده و اولین ضربه را بر سنت بشری وارد نمودند. داروین[۳] در زیست‌شناسی، جایگاه آدمی را با دومین ضربه و با تئوری تکامل تدریجی خود سست نمود. فروید[۴] در روانکاوی، نفس آدمی را با تکیه بر ناخودآگاه در سومین ضربه متزلزل ساخت و در نهایت ضربه‌ی کاری چهارم را، نه یک تئوری، بلکه یک فن‌آوری نوین به نام دوربین عکاسی بر پیکره‌ی انسان، سنت و حتی هنر وارد کرد.[۵] در این روند، این انسان است که از مقام سوژه‌ی معرفت نزول یافته، ابژه‌ی معرفت شده و مورد ضربه، خطاب و مطالعه در علوم مختلف انسانی و اجتماعی قرار می‌گیرد. یک جابه‌جایی در حوزه‌ی معرفت شناختی رخ می‌دهد و انسان این خداوندگار معرفت در عصر مدرنیته، خود موضوع معرفت قرار می‌گیرد.

پیدایش عکاسی و جامعه‌شناسی همزمان است، یعنی در میانه‌ی قرن ۱۹ام میلادی[۶]، «پرتره‌نگاری»[۷]، از اولین ژانرهای پرطرفدار و فراگیر عکاسی به محض اختراعش بود. عکس، انسان عصر مدرن را صورت بیرونی و واقعی می‌بخشید و او می‌توانست بار دیگر، واژه‌ی «من» را اینک به تصویرش اطلاق کند، گویی اتفاقی شگرف در ذهن و روان آدمی در تاریخ بشر روی داد. اتفاقی که می‌توان از آن تحت عنوان یک مرحله‌ی «فتوگرافیک»[۸] نام برد؛ چرا که صورت‌مندشدن انسان مدرن، مرحله‌ی مهمی در مدرن‌شدن او و جامعه‌اش محسوب می‌شود. با جابه‌جایی انسان از مقام «سوژه»، با انسان به عنوان «ابژه»، سوژه‌ی به تصویر درآمده در قالب عکس نیز موضوع و ابژه‌ی شناخت در علوم مختلف انسانی قرار می‌گیرد. این، شاید اشاره‌ای موجز به بخشی از روندی باشد که در غرب قابل پیگیری است.

عکاسی خیلی زود، سه سال پس از اختراعش در غرب، در سال ۱۸۴۲م. به واسطه‌ی سفارت روسیه و انگلیس، به عنوان یک تحفه‌ی شاهی، وارد دربار محمدشاه قاجار شد؛ همچون اسباب و ابزاری سرگرم‌کننده در دست ناصرالدین‌شاه و درباریانش قرار گرفت و به نحو وسیعی از آن استفاده شد.[۹] عکاسی در ایران را می‌توان پدیده‌ای کاملاً وارداتی دانست که ناخواسته از سوی دربار به ایران وارد شد و تا سال‌ها اسیر چهاردیواری کاخ و دست شاه، دربار، درباریان و اشراف‌زادگان قاجار قرار گرفت و خیلی دیر، آن هم با تأسیس عکاس‌خانه‌های عمومی، به بیرون از کاخ راه یافت و در اختیار برخی از مردم قرار گرفت.[۱۰] مسئله می‌تواند این گونه جهت یابد که یک فن‌آوری مدرن به یک جامعه‌ی سر تا پا سنتی (قاجار) پرت شده و در یک بافت متناقض با خود قرار می‌گیرد. این که چه ضربه‌ای، این فن‌آوری نوین و چگونه و در چه ابعادی و با چه روندی بر پیکره‌ی این جامعه سنتی وارد می‌کند، جای پرسش و پاسخ مفصل دارد. موضوع می‌تواند کاملاً متفاوت با آنچه در غرب محوریت داشت، باشد یا شاید بسته به بافت تاریخی و فرهنگی دوران، بسیار متفاوت در آن دوره و حتی در ادوار بعدی مورد بررسی قرار گیرد.

ضربه‌ی عکاسی به جامعه‌ی سنتی آن دوران ایران را می‌توان یک «تروما»[۱۱] در نظر گرفت. ریشه‌ی واژه‌ی تروما که در روان‌کاوی به معنای «روان‌ضربه» است، به زبان یونانی برمی‌گردد؛ واژه‌ای که به مفهوم جراحت است؛ یعنی هرگونه خراشی بر جسم و بدن که هم‌زمان همچون نقطه‌ای بر روان نیز حک می‌شود و سوژه را دچار «نقصان» می‌کند.[۱۲] این مهم مدخلی است برای طرح مسئله. ولی طرح مسئله بر محور چه موضوعی؟ «جنسیت»! مراد از جنسیت در این مقاله، آن اتمسفری است که ابدان و اذهان را پیرامون مقوله‌ی جنس احاطه کرده، آنها را شکل داده و برمی‌سازد. خود این اتمسفر، ساخته‌ی شرایط تاریخی، فرهنگی و مذهبی و نیز بنیان‌های معرفت‌شناختی ایرانیان در ادوار گذشته است. در این مقاله، با «عکس» به مثابه یک «متن» برای بررسی جنسیت مواجه‌ایم و اگر از دیگر منابع و مستندات بهره گرفته می‌شود، تنها در ضمیمه‌ی تصویر است. مسئله بازنمایی جنسیت در قاب تصویر و درک این مهم است که از طریق چه «دیدمانی»[۱۳] و چگونه، بازنمایی عکاسانه‌ی جنسیت در دوره‌ی ناصری شکل گرفته و یا حتی تغییر شکل یافته است؟

در بیشتر تحقیقاتی که پیرامون جنسیت در دوره‌ی مذکور انجام شده است؛ محوریت با متن و تحلیل اسناد مکتوب است نه با تصویر. از سوی دیگر، در حوزه‌ی تصویر خصوصاً عکس و تاریخ عکاسی، با فقر بسیار شدید تئوری در این موضوع مواجهیم.[۱۴] در کتب مربوط به تاریخ عکاسی ایران، تنها به عکاسی از زنان، زنان عکاس و یا عکس‌هایی از زنان اشاره شده است و به ندرت با تحلیلی کیفی و انتقادی با تکیه بر عناصر دیداری تصویر و نظریه‌پردازی در این حوزه مواجه می‌شویم.[۱۵] بنابراین با یک شکاف تحقیقاتی بزرگ در این حوزه روبرو هستیم؛ یعنی تحلیل بازنمایی جنسیت در تصاویر عکاسی به جای مانده از آن دوران و حتی در ادوار بعدی. از این روی، ضرورت و اهمیت این تحقیق و تحقیقاتی از این دست در موضوع مورد نظر ایجاب می‌شود و بر نگارندگان است که به قدر توان و مجال خویش به آن بپردازند.

مبانی نظری

در سطور پیشین، از دو واژه نام برده شد که مدخلی برای ساخت چارچوب نظری، مفهومی و روش‌شناختی این مقاله هستند. اولین واژه «دیدمان» است. دیدمان، هم‌ارزی برای «گفتمان»،[۱۶] ولی نه در حوزه‌ی گفتار و نوشتار که بیشتر در «تحلیل انتقادی گفتمان»[۱۷] مورد

www.SID.ir

Archive of SID

توجه است؛ بلکه در حوزه‌ی دیدن و تصویر است. بنابراین دیدمان را می‌توان معادل دیداری گفتمان در نظر گرفت. فوکو[۱۸]، گفتمان را خشونتی و یا عملکردی می‌داند که ما بر چیزها (تاریخ) تحمیل می‌کنیم تا چارچوبی برای مطالعه‌ی آن محقق سازیم و این روال، تنها راه قانون‌مندکردن رخدادهای تاریخ و بازپرسی تاریخ است (Foucault, 1981, 67). گفتمان به مثابه‌ی میدانی عمل می‌کند که انسان‌ها را در موقعیت‌های متفاوت و گاه متضادی قرار می‌دهد و درک آنها از واقعیت را شکل می‌دهد. گفتمان‌ها، هم ابزاری برای قدرت و هم نتیجه‌ی قدرت‌اند (Foucault, 1978, 100). گفتمان‌ها، نه فقط همواره در قدرت دست دارند، بلکه یکی از نظام‌هایی هستند که قدرت از طریق آنها جریان می‌یابد (Hall, 1992, 294) و در رابطه‌ای دوسویه، مناسبات قدرت هم آن‌چه که باید و نباید گفته و یا مکتوب شوند را در ظرف گفتمان‌ها مشخص می‌کنند و بدین بابت است که هر دو در دایره‌ی توجه «تبارشناس»اند.[۱۹]

میرزایف[۲۰]، دیدمان را یکی از واژگان کلیدی «فرهنگ دیداری»[۲۱] می‌داند و ابداع آن را به توماس کارلایل[۲۲] در میانه‌ی قرن ۱۹م. نسبت می‌دهد (Mirzoeff, 2006, 53). او از «سوژه‌ی دیداری»[۲۳] سخن می‌گوید، یعنی شخصی که هم عامل دیدن و نگاه با توجه به قابلیت زیست‌ریختی‌اش است و هم ابژه‌ی دیدمان (Ibid, 54)، سوژه‌ای که در دیالکتیک سوژه و ابژه برساخته می‌شود. دیدمان از این حیث، ترجمانی از فضایی است که سوژه‌ها در آن زندگی می‌کنند، از آن منظر می‌بینند، دیده می‌شوند و یا حتی مهم‌تر از آن، باید از آن منظر ببینند و دیده شوند. دیدمان بر این نکته تأکید دارد که باید مقوله‌ی دیدن و نگاه را در عرصه‌ی وسیع‌تر فرهنگی و اجتماعی دید و البته می‌توان آن را در ارتباط با روابط پیچیده‌ی قدرت در نظر داشت. همچنین هال فاستر[۲۴] در کتاب *دید و دیدمان*،[۲۵] دیدمان را در پیوند با بدن و روان (ذهن) لحاظ می‌کند (Foster, 1988, ix). بحث از روان، چارچوب مفهومی و مبانی روش‌شناختی این مقاله را حول محور دیگری که پیشتر تحت واژه‌ی «تروما» به آن اشاره رفت، بنیان می‌کند؛ محوری که با نام روان‌شناسی و «روان‌کاوی» متمایز است.

روان‌کاوی با فروید آغاز می‌شود و اگرچه تأکید بر شناخت و واکاوی روان سوژه‌ی فردی دارد ولی او در کتاب *روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل اگو*، سعی دارد آغازگر میدانی باشد که از تحلیل فرد به درک جامعه برسد. جامعه را می‌توان موجودی روان‌شناختی (توده‌ی 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 تک تک افراد متفاوت (فروید، ۱۳۹۳، ۱۶) و حتی گاه در تناقض باشد. پس از او ژاک لاکان با شعار بازگشت به فروید، به قبض و بسط آرای او همت گماشت. اگرچه نظریات لاکان بیشتر به روان‌شناسی فردی مرتبط هستند، ولی بسط نظریات او به حیطه‌ی امر اجتماعی امکان‌پذیر است.[۲۶] لاکان استدلال می‌کند که ساحت فردی و جمعی، یک ساحت واحدند و هر دو دچار فقدان (به نقل از استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۸۴). در مجموع آنچه که اهمیت دارد قائل‌شدن به چیزی با نام «سوژه‌جمعی» و در نظر داشتن «خودآگاه و ناخودآگاه» جمعی برای یک جامعه است تا بتوان تحلیلی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مبتنی بر روان‌کاوی و یا روان‌شناسی اجتماعی ارائه داد. ناخودآگاه جمعی انباشتی از ویژگی‌های موروثی است که از نسلی به نسل دیگر منتقل و روح جمعی یک جامعه را می‌سازد (فروید، ۱۳۹۳، ۱۷). از سوی دیگر، ناخودآگاه جمعی بی ارتباط با مباحث «دیرینه‌شناختی»[۲۷] فوکو که او در کتاب «نظم اشیاء»[۲۸] باب می‌کند، نیست.

به اعتقاد فروید، برای فهم جامعه به مثابه‌ی یک موجود روان‌شناختی باید به دنبال چیزی بگردیم که آنها را به هم پیوند می‌دهد (فروید، ۱۳۹۳، ۱۷)، یک فصل اشتراک نگرشی همانند جنسیت که نظم خاصی را نیز با خود به دنبال دارد. نظمی که در این مقاله، با دیرینه‌شناسی ناخودآگاه، بررسی ساختار معرفتی و روان‌شناسی سوژه‌ی جمعی در جامعه‌ای به مانند ایران در دوره‌ی قاجار و با تکیه بر تصاویر عکاسی باید بررسی گردد، نظم جنسی موجود در دوره‌ی ناصری است؛ نظمی که حول موضوع جنسیت و در بستر دیدمان موجود در تصاویر عکاسی قابل توصیف و تحلیل است. فوکو عقیده دارد که برای فهم بهتر یک جامعه و تاریخیت یک موضوع، می‌توان به آثار هنری و تجسمی آن دوره تکیه کرده و از آنجا آغازید. به عنوان مثال، او در کتاب *نظم اشیاء* برای فهم «اپیستمه‌ی»[۲۹] دوران کلاسیک از نقاشی ولاسکوئز[۳۰] با نام «ندیمگان»[۳۱] شروع می‌کند.[۳۲] بنابراین، این مقاله نیز بر همین رویه، یعنی توجه به ماهیت بازنمایی عکاسانه در تحلیل شرایط تاریخی و موضوع مورد نظر تکیه می‌کند.

هدف از این مقاله، بررسی شکل‌گیری، شرایط و چرایی شکل‌گیری دیدمان حاکم بر فضای تصویری (عکاسی) دوره‌ی قاجار (ناصرالدین‌شاه) و نقد روابط قدرت در حوزه‌ی جنسیت است. برای این مهم، توجه به مذهب، سیاست و نوع حکومت توجیه‌گر تحلیل‌ها خواهند بود؛ به عبارتی، نگارندگان با توجه به مفهوم سنتی سیاست و نقش ویژه‌ی مذهب بنا بر عرف عام در دوره‌ی قاجار، سعی دارد صورت‌بندی دیدمان مسلط، حوزه و قلمرو دیدمان و اشکال (نمودهای) آن را در دوره‌ی مذکور روشن ساخته و دیدمان عکاسی در دوره‌ی قاجار را مورد تحلیل انتقادی قرار دهد. همانگونه که پیش‌تر نیز توضیح داده شد، روان‌شناسی اجتماعی مبتنی بر آرای فروید و لاکان در پیوند با دیرینه‌شناسی و تبارشناسی فوکویی، منظری متفاوت برای درک دیگرگون موضوع فراهم می‌آورند.

جنسیت، سیاست محدودکردن!

دوربین عکاسی، چندین سال پس از اختراعش در غرب، به عنوان پیشکشی به دربار و نزد شاه قاجار، یعنی بالاترین مقام سیاسی و حکومتی ایران، فرستاده شد و در سال‌های بعد، چشم شاه (ناصرالدین شاه) را برای دیدن دنیای پیرامونش تحریک کرد. دوربین به مثابه محرکی عمل می‌کرد که لذت دیدن را دو صد چندان کرده و منجر به نوعی «رانش دیداری»،[۳۳] نخست برای شاهنشاه و بعدتر برای شاهزادگان، درباریان و اشراف می‌شد. نگاه

www.SID.ir

Archive of SID

و دیدنی که خود عین قدرت و سلطه بود. قرارگیری دوربین عکاسی در دست بالاترین مقام یک کشور؛ برداشتن اولین عکس‌ها در کاخ و احداث اولین عکاس‌خانه در آنجا؛ مدخلی برای تشخص و تعین پیداکردن عکاسی، بر روی ساختاری به نام حکومت و دربار، صورت‌بندی‌شدن آن در سیاست و پیوندخوردن آن با مناسبات قدرت سیاسی بود؛ اگرچه باید سیاست و حکومت را به مفهوم سنتی آن در نظر داشت و با درک همین طرز تلقی از سیاست است که می‌توان از شکل‌گیری «دیدمان سیاسی»[۳۴] در این دوران نام برد.

باید توجه داشت که سیاست در گفتمان قبل از مشروطه، به حقوق پادشاه در سرکوبی، شکنجه، سربریدن شورشیان (تاجیک، ۱۳۸۴، ۱۷۱) و حکومت بر رعایا و ممالک سرزمین پدری اطلاق می‌شده است. به عنوان مثال، در آلبوم شماره‌ی ۱۳۵ آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان، چهار عکس از چهره‌ی سارق جواهرات تخت طاووس گرفته شده است که در شرح یکی از آنها اینگونه نوشته شده است: «محمدعلی سرایدار، پسر مرحوم کاظم سرایدار سردرب باب همایون است که معروف به کاظم سروری بوده و این محمدعلی، به جرم سرقت جواهرهای تخت طاووس سیاست شد» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۰۷ و ۱۰۸). حکومت نیز به معنای قدیم آن لحاظ می‌شد؛ چراکه «شاه هرکاری که بخواهد می‌تواند انجام دهد، سخنش قانون است... زندگی و مرگ همه‌ی افراد خانواده‌ی شاه در دست اوست... حق سلب حیات در هر حال فقط در اختیار اوست... سه قوه‌ی حکومت، یعنی مقننه، قضاییه و مجریه در وجود او متمرکز است... وی محور زندگی عمومی در کشور است» (آبراهامیان، ۱۳۸۴، ۱۳). در نهایت قدرت نیز به شکل کلاسیک آن از سوی عاملان حکومتی اعمال می‌شد. نخست با شکل عمومی و سنتی قدرت روبروییم؛ به عبارتی، شاه در مرکز قدرت است و مستقیماً بر روی دیگران اعمال زور می‌کند. دوم این که این قدرت، کاملاً آشکار و بیرونی است و به هیچ عنوان مخفی نیست و مخفیانه عمل نمی‌کند. سوم، با قدرت به مثابه‌ی توانایی صرف و به معنای حق‌داشتن که تعاریفی سنتی از قدرت‌اند (هیندس، ۱۳۹۰، ۷)، مواجه‌ایم.

«دال اصلی»[۳۵] و محوری دیدمان عکاسی در دوره‌ی ناصری «شاه» است. دیدمان بر محور او می‌چرخد. همه چیز از او شروع شده و به او ختم می‌شود. تنها صدای غالبی که از این دیدمان و عکس‌ها به مثابه‌ی متون آن بلند می‌شود، صدای شاه است و چشم دوربین، معادل چشم شاه است. عکاس یا خود شاه بود و یا عکاس‌باشی‌هایی که به دستور و فرمان رسمی او عکاسی می‌کردند.[۳۶] حس تحت فرمان بودن مملکت، نوکرها و رعایا و در یک کلام حاکمیت، از طریق گردآوری تصاویر آنها برای شاه تقویت می‌شد و این حس به واسطه‌ی عکاسی از آنها به آنها نیز تزریق می‌شد. افراد خیره به دوربین، خوب می‌دانستند که تصویرشان به ملاحظه‌ی شاه رسیده و تصویرشان در سایه‌ی حضور با اقتدار و مجازی شاه قرار خواهد گرفت (شیخ، ۱۳۸۴، ۱۱)؛ بنابراین، چشم دوربین را حقیقتاً همانند چشم شاه می‌دانستند. فروافتادگی شخص به تصویر درآمده، حالت حقیرانه‌ی او که گویی در محضر شاه ایستاده است و او را نگاه می‌کند و دست‌هایی که به نشان احترام به هم گره شده‌اند، می‌توانند دلالت‌های ضمنی بر این موضوع داشته باشند (تصویر۱).

مملکت و مردمانی که در این دیدمان تصویر می‌شدند، نام دیگری هم دارند و آن «ناموس»[۳۷] است. قانون از ناموس منشاء می‌گیرد و مستقیماً با شاه/مرد/پدر مرتبط است ولی ناموس برعکس مستقیماً با زن و مادر (محارم) در ارتباط است. محافظت از ناموس (محارم/ حریم/ حرم/ زن/ زمین/ سرزمین)، مهم‌ترین وظیفه‌ی شاه در یک نظام پدرسالارانه و در یک «جامعه‌ی پدر/ مردسالار» است و زن نیز کالای مورد تملک شاه/ مرد. ناموس دلالت دیگری هم دارد و آن لفظ «نام» است، هم‌ریشه با «ذِکر»، به معنای گفتن، بیان‌کردن و از همه مهم‌تر یادآوری چیزی و یا خارج‌کردن چیزی از مستوری و حجاب و یا حتی پرده برکشیدن از حقیقتی که واپس‌رانده‌شده، فراموش شده و یا می‌شود. ذِکر از سوی دیگر با «ذَکَر»،[۳۸] در مشابهت لغوی است، چیزی که این دو واژه را حتی در دلالت‌های معناشناختی نیز به هم پیوند می‌دهد. ذَکَر اسم دلالت اصلی و کانونی در موضوع جنسیت است که تبعاً با قانون، قدرت و حاکمیت ساحت «نام‌پدر»[۳۹] نیز پیوسته است. ذَکَر (فالوس) بر طبق روانکاوی لاکان دچار فقدان است (موللی، ۱۳۹۵، ۵۸) و این وجود فقدانی فالوس، سوژه را برای بازنمایی این فقدان و در جهت رفع آن تحریک کرده و محرک نوعی رانش در او می‌شود.

در بحث و دیدمان مذکور می‌توان قائل به نوعی رانش دیداری برای شاهی شد که قصد داشت به نحوی این فقدان فالوس را بوسیله‌ی عکاسی و یا بهتر است که گفته شود با نگاه‌کردن دوباره و چندباره به دنیای اطرافش از خلال عکس‌ها جبران و رفع نماید.[۴۰] مردانگی متضمن ژست، تظاهر و وانمودکردن به داشتن فالوس است (هومر، ۱۳۸۸، ۱۳۳-۱۴۲) و عکاسی، این ژست وانمودین و این تظاهر را برای شاه فراهم می‌آورد؛ اگرچه این فالوس می‌توانست یک «فالوس نمادین» باشد.[۴۱] فالوس، همچنین 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، ۴۹)؛ در اینجا دوربین و لنز شق و رق‌اش، شی‌نشانه‌ای استعاری از فالوس است، به منزله‌ی عضو و بدلی غیرارگانیک که به بدن،

تصویر۱- میرزامحمودخان رموز، منشی وزارت خارجه و مستوفی‌الممالک رئیس دفترخانه و صندوق‌خانه مبارکه.
ماخذ: (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۹۹ و ۱۰۰).

www.SID.ir

Archive of SID

چشم و چهره‌ی سوژه (با نام و مقام شاه/عکاس) می‌چسبد تا اراده به «دیدن» را بدل به اراده به کشف «حقیقت» و اراده به «قدرت» کند. از این منظر، تصاویر این دیدمان سیاسی می‌توانند در ساحت نمادین برای یک جامعه‌ی سنتی مورد نقد روانکاونه قرار گیرند. نظم جنسی مردانه بر محور شاه/ پدر، به عنوان بالاترین مرجع قدرت، استوار بوده و تکیه‌گاه این نظام هرمی به کلیت، بر پیکر و قاعده‌ی مؤنث نمادین پا می‌گیرد.

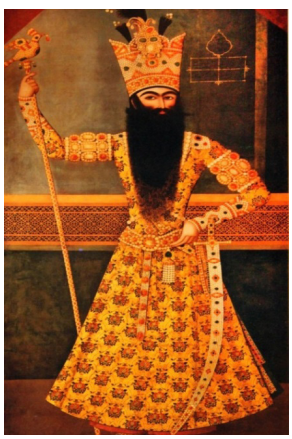
در هرم قدرت و نظام سنتی این چنینی، هر چیزی به غیر از شاه دلالت مؤنث (نمادین) داشته و به منزله‌ی ناموس است؛ حتی مرزهای جغرافیایی و کل جامعه. می‌توان سلسله مراتب قدرت را به سطوح پایین‌تر نیز کشاند، ولی نظم جنسی بر همین منوال پایدار می‌ماند. در قاعده‌ی هرم رعیت قرار می‌گیرد که عین منزلت زن در کاخ (حرم)، کل ساختار جامعه، خانه و خانواده را داراست. مؤنث نمادین به عنوان ابژه‌ای مطیع، رام، تحت فرمان و نظارت[۴۲] از سوی مذکر نمادین است (تصویر۱). این ساختار سلسله مراتبی، حتی توسط دوربین و عکس نیز حفظ می‌شود. به زبان روان‌شناسانه، در بستر دیدمان و در تصاویر عکاسانه این «ایگو» (خود/شاه/مرد) است که در مقابل «اید» (دیگری/ مملکت/ زن) قرار می‌گیرد. جنسیت در اینجا، سیاست محدود کردن است؛ محدودیتی که چشمی دوربین و قاب عکس می‌توانست عینیت بخش آن باشد. هر چند به نظر می‌رسد که در رابطه‌ی دوربین و قدرت، این قدرت است که انحصاراً از دوربین استفاده ابزاری می‌کند، ولی رابطه معکوس نیز می‌تواند باشد و دوربین خود، روابط قدرت را بالذاته موجب شده و یا حتی سمت و سوی آن را تغییر دهد. حجاب (پرده‌پوشی) به معنای فاصله‌گذاری مکانی در نظام و جامعه‌ی سنتی قاجار، هم مختص به پادشاه بود و هم زنان ولی در دو معنای معکوس؛ برای پادشاه به معنای قدرت و برعکس برای زنان، به معنای عدم قدرت و انحصار (بودن در اندرونی، حرم‌خانه و نگاه‌داشت پوشش بر سر و صورت). در موضوع مورد بحث، چنانچه مشروح خواهد گردید؛ این دوربین است که در نفس خود تغییرگر روابط قدرت شده و مانع از نوعی حجاب و پرده‌پوشی «شاهانه» و حتی «زنانه» می‌شود.

حجاب شاهانه

برای شرح این بی‌پردگی، بهتر است بحث را کمی پیش‌تر از ورود عکاسی در دوره‌ی ناصری و با یک «سوپرایگوی»[۴۳] خیالی در روان سوژه‌ی جمعی و همچنین کارکرد ذهنی آن آغاز کرد. شاه در «ساحت خیالی»[۴۴] جامعه، به عنوان موجودیتی آغشته به دوگانه‌ی قدرت و تقدس، از قرن‌ها پیش، جزئی لاینفک از ساحت نام‌پدر در ذهن جمعی ایرانیان بوده است.[۴۵] شاه، دالی اعظم در یک جامعه‌ی سنتی و نیز عجین‌شده با دال ازلی خدا، در رأس هرم ساختاری جامعه قرار دارد. شاه، به عنوان مثال فتحعلی شاه، نه بدان صورت که دیده می‌شود، بلکه بدان صورت که باید در عرف عام پنداشته شود، نقاشی می‌شود؛ در هیئتی رسمی، هیبتی مقتدر و هیکلی قادر (کمال مطلوب) و در شمایل شخصی که حکومت از جانب خدا به او تفویض شده و حق مالکیت از جانب خدا بر بندگان و مملکت خویش را دارد. این پنداری است که نه فقط نقاش، بلکه خودشاه و همگان باید نسبت به مقام پادشاهی داشته باشند و این نگاهی است که عمومیت نیز می‌یابد (تصویر۲). بدین اعتبار، مقام شاهی او را دارای «فالوس خیالی»[۴۶] می‌کند. زیب و زیور هم نشانه‌ی قدرت و قداست اوست و هم نشانه‌ی نوعی حجاب و پرده‌پوشی شاهانه.

در دوره‌ی ناصری، ناصرالدین‌شاه بنا بر مکتب مسلط نقاشی آن دوران،[۴۷] کم و بیش همانگونه که هست و دیده می‌شود، نقاشی می‌شود. البته هنوز بارقه‌هایی از چهره و هیبت آرمانی که مختص شاهان پیشین بود، در چنین نقاشی‌هایی دیده می‌شود (تصویر ۳). در این دوران، عکاسی وارد صحنه می‌شود. به محض ورودش، اولین چیزی که ابژه‌ی عکاسی می‌شود، «انسان» است، خود «شاه» است، دقیقاً همانگونه که هست، نه دیگر تمثال همایونی در ساحت خیالی، بلکه این واقعاً خود شاه است، همانگونه که هست و دیده می‌شود. شاه از این منظر، هیچ تفاوتی با فراش کاخ شاهی که ابژه‌ی تصویر عکاسی و عکس‌های ناصرالدین‌شاه می‌شود، ندارد. دوربین عکاسی با تصاویر سیاه و سفیدش، پرده‌ی خیالینی را کنار می‌زند که با رنگ و لعاب نقاشی صورت پذیرفته بود؛ یک بازنمایی تحریف‌شده مابین آدم و عالم، مابین مَلک و مِلک. با مسلط شدن تصاویر عکاسی، سیاه، سفید و خاکستری‌های عکس جانشین زرد، سرخ و طلایی‌ها می‌شوند.

گهگاه شاه در مقابل دوربین با چنان حالات، فیگورها و لباس‌هایی ظاهر می‌شود که تا آن زمان برای یک شاه مملکت، کاملاً بعید و دور از شأن بود. به واسطه‌ی عکاسی، شاه نه در جایگاه ثابت و بی‌تغییر وجود، در ذهن عموم و حتی مهم‌تر از آن در ذهن خودش و در میان درباریانش و نه در سیطره‌ای بی‌زمان و بی‌مکان (همچون فتحعلی شاه)، بلکه در طول و گذر زمان، با همه‌ی تغییراتی که در ظاهرش ایجاد شده بود و با همه‌ی تغییرات باطنی‌ای که از نوشته‌هایش در پای عکس‌هایش آشکار می‌گردد، به تصویر درمی‌آمد و دیده می‌شد؛ چه در آغاز پیش چشم خود و درباریانش و چه بعدها در حوزه‌ی عمومی، پیش چشم مردم (تصویر۴). این مهم، نه صرفاً در ارتباط با



تصویر ۲- فتحعلیشاه در لباس رسمی (مرقوم مهرعلی)، ۱۸۱۳م/۱۲۲۷ق.
ماخذ: (پاکباز، ۱۳۸۸، ۱۷۹).

تصویر۳- ناصرالدین‌شاه، اثر کمال‌الملک، ۱۸۸۱م/۱۲۹۸ق.
ماخذ: (سهیلی خوانساری، ۱۳۶۸، ۲۴۶).

www.SID.ir

Archive of SID

ناصرالدین‌شاه، بلکه در ارتباط با شاهان پس از آن نیز صادق است، ولی نکته‌ی مهم آن است که تزلزل این سوپرایگو و شکستن این پندار خیالین از شاه، می‌بایست از شاه و در ذهن شخص شاه آغاز می‌گشت و شکل می‌گرفت، آن هم به نحوی نیز با عکس و تصاویر دوربین عکاسی. به نظر می‌رسد، با کنارزدن پرده‌ی ساحت خیالی، وارد ساحت نمادین جامعه می‌شویم. تو گویی در پس تصاویر واقع‌نمای عکس، این ناخودآگاه و ساحت نمادین جامعه است که به آشکارگی می‌رسد. چنانچه مشروح گردید؛ دوربین عکاسی با واردکردن شاه به عرصه‌ی دیدمان، تابویش[۴۸] را می‌شکند ولی یک تابوی دیگر نیز وجود دارد که باید آن را شکست و از پس حجاب بیرون کشید. چشم دوربین این بار متوجه زن و زنانگی می‌شود.

تابوی زنانه

ترومای عکاسی، مواجهه‌ی زودهنگام جامعه با این فن‌آوری و واقعیت‌نمایی افراطی آن حتی در مقوله‌ی جنسیت بود. نیاز به توضیح مفصل ندارد که در زندگی کاخ‌نشینی و شاهنشاهی، حرم‌سرا کانونی مهم برای تملک نایب‌السلطنه (ناصرالدین میرزا) بعد از تکاپو برای کسب مقام شاهی از چنگ پدر (محمدشاه) باشد، ولی راه ورود به عرصه‌ی شاهی باید از عرصه‌ی زناشویی برای ولیعهد بگذرد، تا مقدمات جلوس او بر تخت شاهی را فراهم آورد.[۴۹] ترس محرومیت از پادشاهی و حرم‌سرا، ولیعهد را نوجوانی مطیع و نابینا (با شرم و حیا) در مقابل زنان و دختران کاخ می‌کرد.[۵۰] ترسی که از طرف پدر و ساحت نام‌پدر ولیعهد را تهدید می‌کند،

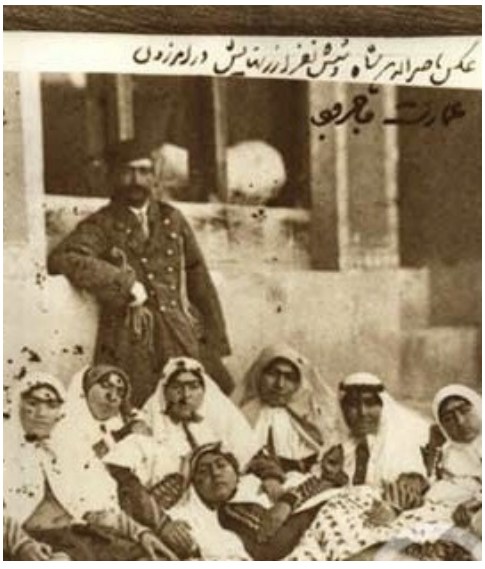
تصویر ۴- خودنگاره‌ی ناصرالدین‌شاه.
ماخذ: (ترابی، ۱۳۸۴، ۸۱).

نوشته‌ی کنار عکس: شکل خود من است اگر چه بسیار بد افتاده است لاکن برای اینکه معلوم شود کسالت دارم، انداخته شد. حالا پنج ماه است استخوان آرنج دست چپم درد می‌کند با بعضی جاهای دست راست، خوب می‌شود انشاالله تعالی.

نوعی ترس نمادین از اختگی[۵۱] (و یا به تعبیری نابینایی)[۵۲] که بعدها خود را نه حتی در زناشویی‌های متعدد او، بلکه همچنین در نوعی رانش دیداری که به صورت نگاه از دریچه‌ی دوربین و از طریق دیدن عکس نمایان شد، نشان می‌دهد. نگاهی که از شخص خود شاه آغاز می‌شود و در نهایت مرز دیگری برای خود نمی‌بیند و حتی مرزهای حرم‌سرا و محارمش را درمی‌نوردد و مانع از هرگونه پرده‌پوشی و حجابی می‌شود.[۵۳]

ورود ناصرالدین به عرصه‌ی زناشویی، علی رغم اینکه مداوایی برای کم‌رویی او بود، جسارت او را برای پادشاهی و داشتن حرم‌سرا نیز مهیا می‌نمود. به عبارتی؛ دریدن پرده‌ی محجوبیت برای او، عین غلبه‌ی او بر ترس از محرومیت از مقام شاهی و داشتن حرم‌سرا بود. «آیین تشرف»[۵۴]، که سنتی در آشنایی جوانان با جنس مخالف و ورود به بلوغ در آن دوران بود، بعدها به شکل دیگری برای ناصرالدین شاه بالغ اتفاق افتاد، ولی این بار به واسطه‌ی دوربین عکاسی به منزله‌ی «معبری»[۵۵] میان بدن او و ابدان زنانش، به منزله‌ی فالوسی نمادین (تصویر ۵). دوربین عکاسی منجر به رفع‌پرده‌پوشی زنان حرم‌سرا در همان سال‌های نخستین فعالیت عکاسی پادشاه می‌شود. این نوع رفع حجاب، عین نقض قانون نانوشته‌ی شاهی بود؛ چیزی که در نتیجه‌ی همین رانش دیداری توسط خود شاه (پدر/ حافظ قانون) در دیدمان مذکور و در عرصه‌ی تصاویر عکاسی به وجود آمد و در نهایت به دیگر درباریان و خانواده‌های متمول سرایت کرد.

«تابو»، چیزی یا جایی است که برای کسانی تحریم می‌شود؛ به عبارتی دارای حریم است؛ پرده‌پوش و پرده‌نشین است؛ حجاب و پوشش دارد. تابو در بردارنده‌ی دو معنای متضاد است؛ از یک سر دارای قدرت و تقدس و از سر دیگر دارای ممنوعیت برای دیدن و تماس است. تابو، قانون‌پذیر و دارای قانون است؛ بنابراین،



تصویر ۵- ناصرالدین‌شاه و زنانش در اندرونی، عکاس ناصرالدین شاه.
ماخذ: (ذکا، ۱۳۸۴، ۲۹)

www.SID.ir

Archive of SID

متعلق به پدر و ساحت نام‌پدر است و تحت همین ساحت، مورد ممنوعیت قرار می‌گیرد. ممنوعیت، ماهیت قانون است و هر چیزی که ممنوع می‌شود، با یک میل ناخودآگاه نیز همراه است؛ میل ناخودآگاه به مقام پدر و داشتن فالوس نمادین. میل به نقض قانون، پیش‌شرط وجود قانون است؛ از این روی، میل ناخودآگاه به دیدن (رانش دیداری) هر چیزی در عکس، شاه را بر آن می‌دارد که قانون محارمش را شکسته، با نقاب دوربین وارد حرم‌سرایش شده و پرده‌ی حجاب را بربکشد. دوربین عکاسی به عاملیت خود شاه (قانون/ پدر/ مرد)، قاعده و حصارشکنی کرده، اندرونی را کاملاً بیرونی کرده و خلوت را به جلوت مبدل سازد.[۵۶] اندرون به نحوی استعاری، مکانیت ناخودآگاه جامعه‌ای بود که به شکلی نمادین به تصویر کشیده شد. چراکه ناخودآگاه اصراری است که میل از خود نشان می‌دهد و این یعنی تکرار آنچه در میل درخواست می‌شود (لاکان، ۱۳۹۳، ۴۹) به سوی همان رانش دیداری.

زن، در دوران قرون‌وسطایی قاجار که فقط با پوشش سر و صورت و آن هم به ندرت در خارج از خانه ظاهر می‌شد و عموماً در مکانی به مانند اندرونی خانه‌ها و کاخ شاهی به سر می‌برد، امر حرامی بود که به صحنه‌ی دیدمان مذکور وارد شد. این مهم، با عکس‌های بی‌پرده‌ای که نخستین بار ناصرالدین‌شاه از زنانش در کاخ برداشت، آغاز شد (تصویر ۶).[۵۷] بعد از زنان اندرونی کاخ شاهی، نوبت به زنان طبقه‌ی اشراف و متمول شهری در جهت تفاخر و

تصویر ۶- شمس‌الدوله یکی از زنان ناصرالدین‌شاه، عکاس ناصرالدین‌شاه ۱۸۶۵م/۱۲۸۱ق. ماخذ: (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۵۱).

تجمل‌پرستی می‌رسد و رفع پرده‌داری زنانه همچنان پیش می‌رود تا به امری طبیعی در عرف جامعه بدل شود. همین توصیف اندک، گویای حریمی است که عکاسی در آن شرایط مذهبی شکسته است و هم‌چنین ناظر بر رویه‌ی طردشده و حرامی است که دیدمان عکاسی حلال کرده است.[۵۸]

بنابراین جالب توجه است؛ پیش از آن که «سیاست مدرن» در دوره‌ی «پهلوی»، حکم دیوانی و قانونی، رسمی و عمومی به «کشف حجاب» کند، این ناصرالدین شاه بوده که نقض قانون شاهانه، پدرانه و مردانه کرده و این دوربین بوده است که بی‌پردگی و کشف حجاب را به شکلی ضمنی و از زمانی پیشتر موجب شده است؛ چرا که آشکارگی، بی‌پردگی و منع حجاب هر چیزی برای دیدن، در نفس رسانه‌ی عکس نهفته است و به عقیده‌ی نگارندگان، «نوئمای»[۵۹] عکاسی است. به گفته‌ی مارشال مک لوهان[۶۰]: «رسانه همان پیام است» (McLuhan, 1964, 7). بنابراین پیام، ذِکر، ذَکَر و حقیقت شاید در نفس رسانه‌ی عکس نهفته باشد، نه در خود عکس؛ در نفس رسانه‌ای که ما را مکرراً به گذشته و به ناخودآگاه میلمان برای دیدن و دوباره و چندباره دیدن می‌کشاند. رانشی که البته می‌توان عملکردش را در دوره‌های بعدی، به پرسش کشید. بنابراین، آیا رسانگی عکس در پیوند با عقلانگی سیاست نوین و نیز مذهب در ادوار آتی، نقشی در بازنمایی جنسیت، مفهوم حجاب و حتی زنانگی در جامعه و فرهنگ ایرانیان نداشته است؟[۶۱]

نکته‌ی آخر، نوع خاص چهره‌ی زنانه است که باید اندکی پیرامون آن پرسش‌گری کرد؛ چهره‌ی زنانی که با داشتن صورتی گرد و پهن، هیکلی درشت و گهگاه با داشتن سبیل مردانه، حتی از چهره‌ی زنانه‌ی بیرون از کاخ کاملاً متمایز بوده و امروزه برای ما نیز امری اگزوتیک و موجب تعجب‌اند. به نظر می‌آید که بتوان از منظر روان‌شناسی اجتماعی و مبانی نظری این نوشتار، برایش فرضیه‌ای ساخته و پرداخته کرد؛ یعنی بتوان دیگر بار تعبیری روان‌شناختی تحت مفهوم «نقاب» برای آن قائل شد؛ چراکه نقاب، راه بازنمایی فقدان فالوس نمادین است (هومر، ۱۳۹۴، ۸۲). این مهم به کارکرد نمادین فالوس به عنوان دال فقدان در تفاوت جنسی زنان و مردان بستگی دارد. بنابراین، آیا در یک جامعه‌ی مردسالار و دارای نظم جنسی مردانه و پدرسالار، گذاشتن و یا شاید کشیدن عمدی سبیل مردانه بر چهره، نمایش و آرایشی برای چیرگی بر فقدان فالوس حداقل برای زنان دربار شاه نبوده است؟ به عبارت دیگر، آیا نمی‌توان آن را دالی دانست برای داشتن اقتدار مردانه (مذکر نمادین) برای زنان اندرونی کاخ شاهی در برابر جماعت بیرونی و در حاشیه (مؤنث نمادین)؟

نتیجه

سیاست، قدرت و حکومت به مفهوم سنتی در دوره‌ی قاجار، آغازگر شکل‌گیری دیدمان سیاسی و بازنمایی جنسیت در تصاویر عکاسانه است. به این معنا که قاب عکس، چارچوب و محدوده‌ی

جنسیت را بازنمایی می‌کند. یک نظم سیاسی سنتی بر محور شاه، یک نظم جنسی مردانه در یک جامعه‌ی مردسالار را پشتیبانی می‌کند و این مهم، حتی در عکس‌های آن دوران نیز به نحوی

www.SID.ir

Archive of SID

منعکس شده است. دوربین عکاسی در این مقطع، ابزاری به مثابه‌ی فالوسی نمادین در دست قدرت شاهانه است و ساختار سنتی پیشین را البته به گونه‌ای متفاوت پشتیبانی می‌کند؛ به دیگر سخن، مذکر نمادین در رأس هرم است و مؤنث نمادین در قاعده قرار دارد. این سلسله‌مراتبی است که هم در حوزه‌ی سیاسی مربوط به نظام شاهی، کاخ و دربار و هم در جامعه و حوزه‌ی خانواده بصورت خودآگاه و گاه ناخودآگاه تنظیم شده و دیدمان سیاسی نیز نمودار آن می‌شود. از سوی دیگر، دوربین عاملی می‌شود که روابط قدرت را نیز دیگرگون می‌کند. در یک مرحله، تابوی شاه را شکسته و او را از پس پرده‌ی خیالین بیرون می‌کشد؛ به عبارتی، تصاویر عکاسی، صورت شاهانه را از سیطره‌ی لازمان و لامکان به دور و شاهانگی را دچار تزلزل می‌کند و در سطحی دیگر، حصار حرم و پرده‌پوشی زنانه را در هم شکسته، او را پای تصویر می‌کشد تا حجاب زنانگی‌اش را بربکشد. رانش دیداری و میل ناخودآگاه به دیدن، به تحریک دوربین عکاسی و عکس، شاه را بر آن می‌دارد که خود ناقض قانون پدر شده و ناموس و محارم اندرونی را در شمایلی کاملاً بیگانه بیرونی کند.

پی‌نوشت‌ها

1 Galileo Galilei (1564-1642).

2 Nicolaus Copernicus (1473-1543).

3 Charles Darwin (1809-1882).

4 Sigmund Freud (1856-1939).

۵ «ضربه‌ی چهارم»، برگرفته از مصاحبه‌ای با نام «*عکاسی: ضربه‌ی چهارم*» است که روزنامه اطلاعات حکمت و معرفت با دکتر محمد ضیمران در اردیبهشت سال ۱۳۹۵ انجام داده است. خود این ایده، بیشتر به نظریات والتر بنیامین (Walter Bendix Schönflies Benjamin) با تأکید بر مقاله‌ی مهم او با نام «*اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی*» برمی‌گردد. برای خوانش متن مربوط ر. ک به: والتر بنیامین، در «*اکران اندیشه*»، ترجمه‌ی پیام یزدانجو (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۷).

۶ ر. ک هاوارد بکر، «*عکاسی و جامعه‌شناسی*»، ترجمه‌ی گلاره حقیقی در مجله‌ی بیناب ۱۲ (آبان ۱۳۸۷)، صص ۱۰۰ تا ۱۳۳.

7 Portrait Photography.

8 Photographic Stage

مرحله‌ی فتوگرافیک در حیطه‌ی امر اجتماعی، می‌تواند همانند مرحله‌ی آیینه‌ای در روان‌کاوی لاکان لحاظ گردد. برای مطالعه‌ی مرحله‌ی آیینه‌ای ر.ک به: ژاک لاکان، «*مرحله‌ی آیینه‌ای به مثابه آن چه کارکرد من را آن گونه که در تجربه‌ی روانکاوانه آشکار می‌شود شکل می‌بخشد*»، در «*از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*»، بوسیله‌ی لارنس کهون، ویراسته‌ی عبدالکریم رشیدیان (تهران: نشر نی، ۱۳۹۴) صص ۳۳۹- ۳۴۶.

۹ برای اطلاع از تاریخ عکاسی ایران ر.ک به یحیی ذکاء، «*تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام*» در ایران (تهران: انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸۴).

۱۰ اولین عکاس‌خانه‌ی عمومی در سال ۱۸۶۹م/۱۲۸۵ق. در تهران احداث شد (ذکاء، ۱۳۸۴، ۵۸).

11 Trauma

ویکتور برگین (Victor Burgin) در بازخوانی کتاب «*اتاق روشن*» (Camera Lucida) رولان بارت (Roland Gérard Barthes)، در بخشی از کتابش با عنوان «*پایان تئوری هنر*» (The End of Art Theory)، این واژه را معادل پونکتوم (Punctum) می‌گیرد (Burgin, 1986, 71-92). بارت از پونکتوم (در مقابل استودیوم- Studium) به چیزی در عکاسی مراد می‌کند که ضربه می‌زند، می‌خراشد، زخمی می‌کند، کبودمان می‌کند (بارت، ۱۳۸۸، ۵۸-۶۸). از سوی دیگر این واژه به معنای سوراخ، خلاء و حفره نیز هست.

۱۲ نقصان و یا فقدان (Lack)، یکی از کلید واژه‌های روان‌کاوی ژاک لاکان (Jacques Marie Émile Lacan) است. از دید او، سوژه دچار فقدان است و همیشه در پی رفع این فقدان. سوژه‌ی دچار فقدان، این فقدان را نیز به اجتماع تزریق می‌کند (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۸۴).

13 Visuality

نگارندگان، این واژه را نخستین بار در مکالمه‌ای با دکتر محمد ضیمران مورد مداقه قرار دادند. بعدها ضیمران در مصاحبه‌ای با نام «*عکاسی: ضربه چهارم*» به این واژه اشاره‌هایی می‌کند. اگرچه ترجمان فارسی دیدمان هنوز در عرف آکادمیک جای نیافتاده است، ولی به نظر واژه‌ی پرباری در حیطه‌ی تصویر می‌آید.

۱۴ در اینجا باید به کتابی از خانم فاطمه صادقی با نام «*بازخوانی یک مداخله‌ی مدرن: کشف حجاب*» اشاره کرد که مؤلف در فصل پایانی کتاب، مختصر و مفید خود به بازنمایی کشف حجاب در تصاویر عکاسی ثبت شده در آن دوره می‌پردازد. او می‌کوشد روابط قدرت را با تحلیل موضوعی چندین عکس و در پایان نقش فن‌آوری را در روند مدرن‌سازی جامعه دنبال کند (صادقی، ۱۳۹۲، ۸۱-۹۳). این کتاب و کتاب دیگر ایشان با نام «*جنسیت در آراء اخلاقی*» که به بررسی جنسیت در متون دینی، فقهی، کلامی، اخلاقی و فلسفی از قرن سوم پیش از اسلام تا قرن چهارم هجری می‌پردازد، نقش بسیار مهمی برای طرح ایده و نوشتن مقاله‌ی حاضر ایفا کردند.

۱۵ مطالعات موردی بدون در نظر گرفتن چارچوب مفهومی و بدون بنیان روش‌شناختی، کاملاً خارج از این حیطه قرار دارند؛ چراکه نمی‌توان از آنها به پایگاه نظری خاصی رسید.

16 Discourse.

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

18 Michel Foucault (1926-1984).

19 Genealogist.

20 Nicholas Mirzoeff (1962-).

21 Visual Culture.

22 Thomas Carlyle (1795-1881).

23 Visual Subject.

24 Hall Foster.

25 Vision and Visuality.

۲۶ برای نمونه لاکلو (Ernesto Laclau) و موفه (Chantal Mouffe)، در تحلیل گفتمان، از نظریات لاکان در مورد سوژه بهره برده‌اند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱، ۷۸) و یا یانیس استاوراکاکیس (Yanni's stavrakakis)، در کتاب خود با عنوان «*لاکان و امر سیاسی*»، به توضیح دستاوردهای لاکان برای دیگر اندیشمندان در جهت تحلیل سیاسی و اجتماعی پرداخته است. در حوزه‌ی نقد هنری و ادبی نیز نظریات فروید و لاکان بسیار کارساز بوده‌اند برای مثال ر. ک به: تری ایگلتون، «*پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*»، ترجمه عباس مخبر (تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۲).

27 Archaeological.

28 Order of Things.

29 Episteme.

30 Diego Velasquez (1599-1660).

31 Las Meninas.

۳۲ برای اطلاع بیشتر ر. ک به: میشل فوکو، «نظم اشیاء»، ترجمه یحیی امامی (تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، ۱۳۸۹).

www.SID.ir

Archive of SID

33 Visual drive

برای مفهوم رانش ر. ک به: ژان پیرکلرو، «*واژگان لاکان*»، ترجمه‌ی کرامت موللی (تهران: نشرنی، ۱۳۹۴).

34 Political Visuality.

35 Master Signifier.

۳۶ برای اطلاعات تاریخی در مورد عکس‌های دوره‌ی ناصری، عکس‌های خود او و یا فرامین او در مورد عکس‌برداری از موضوعات و مناطق مختلف ایران ر. ک به: یحیی ذکاء، «*تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*» (تهران: نشر نی، ۱۳۸۴).

۳۷ اگر به دلالت‌های واژه‌ی ناموس در لغت‌نامه‌های فارسی دقت شود، دال‌های دیگری سربرمی‌آورند که حوزه‌ی بازی برای اندیشیدن پیرامون مبحث را فراهم می‌آورند: شریعت، قانون، احکام الهی، راز (حقیقت)، زن، سیاست، تدبیر، آبرو، نیک‌نامی، حفظ صورت، حرمت، حیا، عفت، عصمت و ...

۳۸ بر طبق آرای لاکان، شاخص اصلی مرحله‌ی تناسلی ذَکَر (Phallos) است. فالوس با آلت جنسی نرینه در تمایز است و به هیچ یک از افراد تعلق ندارد (موللی، ۱۳۹۵، ۵۸). فالوس در آرای لاکان بر خلاف نظریات فروید، قضیب به علاوه‌ی تشخیص یا عدم تشخیص غیاب و فقدان است (هومر، ۱۳۹۴، ۷۸-۸۴). فالوس در ساحت نمادین (فالوس نمادین) مطلوب آرزومندی است و وجود آن فقدانی است و سوژه را دچار فقدان می‌کند چراکه سوژه همیشه در جهت فائق آمدن بر فقدان آن است.

۳۹ نام‌پدر از منظر لاکان، استعاره‌ای از قدرت، نظم، قانون و قراردادهای اجتماعی است. استعاره‌ی پدری (نه صرفاً وجود مادی پدر) به قوم، خانواده و جامعه تعین تاریخی می‌بخشد (موللی، ۱۳۹۵، ۱۰۷). ساحت نام‌پدر در ناخودآگاه ما ایرانیان عجین شده با شریعت و مذهب است.

۴۰ اگر «تولید»، «توزیع» و «مصرف» عکس را به عنوان اعمال و کنش‌های دیدمانی در نظر بگیریم، در این دیدمان، تولید و مصرف عکس محدود به شاه و درنهایت برخی درباریان است و نه تنها با توزیع عکس به مثابه‌ی یک متن روبرو نیستیم، بلکه برعکس با انباشت و بایگانی آن در کاخ مواجه‌ایم. عطش سیری‌ناپذیر شاه، خود و عکاس‌باشی‌هایش را بر آن وامی‌داشت تا از هر آنچه ممکن است عکسی در دست و پیش چشمش داشته باشد. این موضوع باعث شده است که ما اکنون شاهد بزرگ‌ترین گنجینه‌ی تصویری از دوره‌ی قاجار، یعنی بالغ بر ۴۲۰۰۰ عکس و سند تصویری، در آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان باشیم (ذکاء، ۱۳۸۴، ۲۷).

۴۱ ر. ک به: شون هومر، «*ژاک لاکان*» (تهران: نشر ققنوس، ۱۳۹۴).

۴۲ در این مقطع، «نظارت»، (Surveillance) نه به جهت «دیده‌بانی» (Monitoring)، بلکه صرفاً به جهت «رؤیت‌پذیر»کردن (Visibility) و مرئی‌ساختن و قابل رؤیت‌کردن قلمرو قدرت شاه بوده است (تبدیل قلمرو قدرت به میدان دید)؛ چراکه ناصرالدین شاه از هر چیزی که جهان پیرامونش را شکل داده بود، عکس داشته است.

43 Superego.

۴۴ در روان‌کاوی لاکان، ساحت خیالی (The Imaginary)، نمادین (The Symbolic) و واقع (The Real)، سه مرحله در رشد روانی کودک و نفس سوژه را شکل می‌دهند. می‌توان این سه‌گانه را به سطح جامعه و امور اجتماعی بسط داد، امری که بخشی از روش‌شناسی این نوشته را فراهم می‌آورد. برای درک و فهم تمایز این سه ساحت ر. ک به: شون هومر، «*ژاک لاکان*»، ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سید ابراهیم طاهایی (تهران: نشرققنوس، ۱۳۹۴) و همچنین بنگرید به کرامت موللی، «*مبانی روان‌کاوی فروید و لاکان*» (تهران: نشر نی، ۱۳۹۵).

۴۵ لازم به ذکر است که قدرت شاه در پیوند آن با مذهب و تأیید آن به دست مراجع مذهبی مشروعیت می‌یافت. شاه ظل‌الله نام داشت و مظهر قهر و لطف خداوند. «از اواخر صفویه علمای تشیع رسماً اعلام نموده‌اند که حکومت بر مسلمین حق الهی آنهاست و آخرین پادشاه صفوی یعنی شاه سلطان حسین نیز این حق را به جهت مقام اجتهاد خود بدست آورد» (دادبه، ۱۳۸۴، ۹۳).

۴۶ فالوس بدین بابت خیالی است که ایده‌ی تمامیت و یکپارچگی کاذبی برای سوژه فراهم می‌آورد. برای فهم بیشتر ر. ک به: شون هومر، «*ژاک لاکان*»، ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سید ابراهیم طاهایی (تهران: نشرققنوس، ۱۳۹۴) صفحات ۷۸ تا ۸۴.

۴۷ در دوره‌ی ناصری، نوع جدیدی از تصویرگری بر مبنای طبیعت و واقعیت امور و پدیده‌ها، شیوه‌ی مسلط در تولید تصویر می‌شود؛ دوران جدیدی که اوجش را در اواخر دوره‌ی قاجار و در مکتب «کمال‌الملک»، نقاش دربار ناصرالدین‌شاه بروز می‌کند. بی‌شک عکس و عکاسی نقش مهمی هم در شکل‌گیری و هم در اوج‌گیری این جریان داشته است.

48 Taboo

برای مطالعه‌ی بیشتر این مفهوم و موضوع ر. ک به : زیگموند فروید، «*توتم و تابو*» (تهران: نشر راستین، ۱۳۹۴).

۴۹ بهمن میرزا، عموی ناصرالدین میراز، که از حمایت دول خارجی برخوردار بود، گزینه نخست پادشاهی ایران بعد از محمد شاه بود و هر کاری انجام می‌داد تا ناصرالدین حتی حاکم آذربایجان هم نشود چه رسد به پادشاهی ایران (امانت، ۱۳۹۳، ۹۱). برای آماده داشتن ناصرالدین برای ولایت عهدی، عاقلانه می‌نمود که رسیدن او به سن بلوغ در چهارده سالگی را به عموم مردم برسانند که این مهم با ازدواج زودهنگام او میسر شد (همان، ۹۳-۹۴).

۵۰ شکل و شمایل ناصرالدین تازه بالغ دل پاره‌ای از زنان حرم را ربوده بود. اگرچه سر به زیرتر از آن بود که نشانه‌ای از شور و حرارتی که بعدها برای زن‌ها پیدا کرد، بروز بدهد (امانت، ۱۳۹۳، ۹۴). «زنان پارسا... محو انتظار بودند... و چهره‌ی آراسته‌ی خود را بدو می‌نمودند. ولی از آنجا که عفت ذیل آن حضرت بود ابداً به احدی رغبت و میل نمی‌فرمودند. آزرمی به جلال آمیخته و شرمی از وقار انگیخته داشت و جز با محرمان خود تکلم نفرمودی» (همان).

۵۱ عقده‌ی کسترسیون (Castration) یا محرومیت از ذَکَر، ترس از دست دادن ذَکَر در پسران تحت تهدید پدر است.

۵۲ بدون در نظر گرفتن کشتن، تبعیدکردن و یا به زندان افکندن شاهزادگان توسط شاه (پدر) برای حذف و یا طرد آنها از رقابت شاهنشاهی، کورکردن شاهزادگان نوعی تنبیه برای پسرانی بود که قصد داشتند در مقابل پدر نافرمانی کرده و در برابرش قدعلم کنند و یا نوعی سیاست برای پسرانی بود که پدر می‌پنداشت شاید توطئه و شورشی علیه او کرده و قصد به زیرکشیدنش از تخت شاهی را داشته باشند. این موضوع در تمامی ادوار تاریخ حکومت‌های ایران نوعی رسم معمول بوده است. به عنوان مثال، در دوره‌ی ساسانیان، خسرو انوشیروان، پسرش انوشه زاد را به همین دلایل کور کرد (زرین‌کوب، ۱۳۹۴، ۲۳۷) و یا در دوره‌ی صفوی، شاه عباس بزرگ، دو تن از فرزندانش را کور کرد و حتی یکی از آنها را کشت (همان، ۶۹۷). این رسم به شکل فزاینده‌ای در دوره‌ی افشاریه، زندیه و تا دوره‌ی آقا محمدخان قاجار نیز قابل پیگیری است.

۵۳ جعفر شهری در باب افراط ناصرالدین‌شاه در عکاسی، عکس و تصویر-نمودن هرآنچه که می‌دیده و می‌خواسته است، در کتاب «*تاریخ اجتماعی تهران در قرن ۱۳*» گفته است: «او از هر چه که از آدم و حیوان و منظره و باغ و گل و دشت خوشش می‌آمد از او عکس می‌گرفت، مخصوصاً از افرادی که مورد علاقه‌اش بودند مانند ملیجک و زنان مقرب... و محارم را هم به همین خاطر فن عکاسی آموخته بود تا بتواند از خلوت و جلوت و امور پنهانی خود نیز عکس تهیه بکنند، از جمله بوس و کنار با زنان و هم‌خوابگی و هم‌بستری و ...» (شهری، ۱۳۷۸، ۱۵۴).

54 Ritual of Passage.

55 Passage.

۵۶ غلامحسین خان صدیق السلطنه معروف به موچول خان یکی از افرادی بوده است که نقشی در ظهور و چاپ عکس‌های ناصرالدین شاه داشته است و اعتمادالسلطنه در خاطراتش از او به خست و بخل و نانجیبی و پست‌فطرتی و جعالی و دو به هم زدن یاد می‌کند و می‌افزاید هنگام چاپ عکس‌های زنان، گاهی نسخه‌هایی از آنها به دیگران هم می‌داد (ذکاء، ۱۳۸۴، ۵۷).

۵۷ عکس‌های برهنه‌ی زنان ناصرالدین‌شاه در مجموعه‌ی «بیوتات» بایگانی آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان موجود است. جعفر شهری توصیف مفصلی در مورد جزئیات این گونه تصاویر برهنه و بی‌پرده‌ای که ناصرالدین‌شاه از زنانش گرفته است، ارائه داده است (شهری، ۱۳۷۸، ۱۶۱).

۵۸ در جلد دوم، شماره‌ی ۳۰۱ مجله‌ی اطلاع، مورخ چهارشنبه ۱۵ رمضان ۱۳۰۹ق. ۱۳ آوریل ۱۸۹۲م/۱۲۷۱ش. آمده است که عکاس‌خانه‌ای برای نسوان مفتوح شده که اجزای عکاس‌خانه و عکاس همه زن هستند و

www.SID.ir

Archive of SID

عکاس‌خانه در عمارتی است که دیوارهای مرتفع دارد تا مشتریان از چشم نامحرمان محفوظ باشند و می‌گویند شرعاً نقاشی حرام است نه عکاسی زیرا که در اول اسلام علم عکس نبوده است و شارع مقدس حکم به حرمت عکس نفرموده» (به نقل از زنگی‌آبادی، ۱۳۹۰، ۱۰۴).

59 Noema

نوئماً واژه‌ای مشتق از واژه‌ای یونانی به معنای اندیشه، محتوای اندیشه و یا چیزی که به آن اندیشه می‌شود، است. این واژه یکی از کلیدواژه‌های فلسفه‌ی پدیدارشناسی (Phenomenology) ادموند هوسرل (Edmund Husserl) است؛ بدین توضیح که هر ابژه‌ای در جهان به سوی آشکارکی میل می‌کند و نوئما آن چیزی است که آشکار می‌شود (احمدی، ۱۳۷۳، ۵۵). نوئما می‌تواند به محتوا یا ذات یک چیز نیز اطلاق شود که به آشکارگی می‌رسد. به عنوان مثال، رولان بارت نوئمای عکاسی را "آنجابودگی" در نظر می‌گیرد (بارت، ۱۳۸۸، ۹۷). به عقیده‌ی نگارندگان نوئمای عکاسی و یا ذات نوئماتیک عکاسی ظهور و آشکارگی خود و چیزهاست، چیزی و ابژه‌ای با عکاسی مخفی نخواهد بود و در پرده‌ی حجاب باقی نخواهد ماند.

60 Herbert Marshall McLuhan (1911-1980).

۶۱ بررسی بیشتر و بهتر این موضوع و یافتن پاسخی برای این پرسش را باید در دوره‌ی پهلوی پی‌گیری کرد. امری که در نوشتاری دیگر به آن پرداخته خواهد شد.

فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۴)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه‌ی احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، چاپ یازدهم، نشر نی، تهران.

استاوراکاکیس، یانیس (۱۳۹۴)، *لاکان و امر سیاسی*، ترجمه‌ی محمد علی جعفری، انتشارات ققنوس، تهران.

احمدی، بابک (۱۳۷۷)، *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، نشر مرکز، تهران.

امانت، عباس (۱۳۹۳)، *قبله‌ی عالم*، ترجمه‌ی حسن کامشاد، چاپ پنجم، نشر کارنامه، تهران.

ایگلتون، تری (۱۳۹۲)، *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، ویراست دوم، چاپ هفتم، نشر مرکز، تهران.

بارت، رولان (۱۳۸۸)، *اتاق روشن*، ترجمه‌ی نیلوفر معترف، نشر چشمه، تهران.

بکر، هاوارد (۱۳۸۷)، عکاسی و جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی گلاره حقیقی، *مجله‌ی بیناب*، شماره‌ی ۱۲، آبان ماه، صص ۱۰۰-۱۳۳.

بنیامین، والتر (۱۳۸۷)، *اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی*، در کتاب اکران اندیشه، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۸۸)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ هشتم، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۴)، *روایت هویت و غیریت در میان ایرانیان*، چاپ اول، انتشارات فرهنگ گفتمان، تهران.

ترابی، نسرین (۱۳۸۴)، سال‌شمار عکاسی ایران در دوره‌ی قاجار، *فصل‌نامه‌ی حرفه‌ی هنرمند*، شماره‌ی ۱۳، صفحات ۸۶ - ۷۰.

سهیلی خوانساری، احمد (۱۳۶۸)، *کمال هنر: احوال و آثار محمد غفاری کمال‌الملک*، چاپ اول، انتشارات محمدعلی علمی و انتشارات سروش، تهران.

دادبه، آریاسپ (۱۳۸۴)، روح زمان و روح هنر قاجار، *فصل‌نامه‌ی حرفه‌ی هنرمند*، شماره‌ی ۱۳، صفحات ۱۰۵ – ۹۲.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۴)، *روزگاران، تاریخ ایران از اغاز تا سقوط رژیم پهلوی*، چاپ پانزدهم، نشر سخن، تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۴)، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، چاپ دوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

زنگی‌آبادی، نازنین (۱۳۹۰)، *بازتاب عکاسی در روزنامه‌ها و مجلات عصر قاجار (با تأکید بر دوره‌ی ناصری)*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲)، *لاکان به روایت ژیژک*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، چاپ دوم، نشر هزاره‌ی سوم، زنجان.

شهری، جعفر (۱۳۷۸)، *تاریخ اجتماعی ایران در قرن ۱۳: زندگی و کسب و کار*، جلد اول و سوم، چاپ سوم، : مؤسسه‌ی خدمات فرهنگی رسا، تهران.

شیخ، رضا (۱۳۸۴)، ظهور شهروند شاهوار، ترجمه‌ی فرهاد صادقی. *فصل‌نامه‌ی عکس‌نامه*، سال پنجم، شماره‌ی ۱۹، صفحات ۲۷ – ۴.

صادقی، فاطمه (۱۳۹۲)، *بازخوانی یک مداخله‌ی مدرن: کشف حجاب*، نشر نگاه معاصر، تهران.

صادقی، فاطمه (۱۳۹۴)، *جنسیت در آراء اخلاقی، از قرن سوم پیش از اسلام تا قرن چهارم هجری*، نشر نگاه معاصر. تهران.

ضیمران، محمد (۱۳۹۵)، *عکاسی: ضربه‌ی چهارم*، روزنامه‌ی اطلاعات حکمت و معرفت، مصاحبه‌ی منیره پنج‌تنی، ۱۹ اردیبهشت. (قابل دسترسی در سایت روزنامه اطلاعات، بازنگری در ۲۰ مهر ۱۳۹۵) به آدرس: http://www.ettelaat.com /etiran /?p=201185.

طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ناصرالدین‌شاه عکاس*، چاپ دوم، انتشارات تاریخ ایران، تهران.

فروید، زیگموند (۱۳۹۳)، *روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل اگو*، ترجمه‌ی سایرا رفیعی، نشر نی، تهران.

فروید، زیگموند (۱۳۹۴)، *توتم و تابو*، ترجمه‌ی حمیدرضا غیوری، نشر راستین، تهران.

فوکو، میشل (۱۳۸۹)، *نظم اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه‌ی یحیی امامی، چاپ اول، پژوهشکده‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران.

کلرو، ژان پیر (۱۳۹۴)، *واژگان لاکان*، ترجمه‌ی کرامت موللی، نشر نی، تهران.

لاکان، ژاک (۱۳۹۴)، *مرحله‌ی آیینه‌ای به مثابه آن چه کارکرد من را آن گونه که در تجربه‌ی روانکاوانه آشکار می‌شود شکل می‌بخشد*، در از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، بوسیله‌ی لارنس کهون، ویراسته‌ی عبدالکریم رشیدیان، چاپ یازدهم، نشر نی، تهران.

لاکان، ژاک (۱۳۹۳)، *تلویزیون*، ترجمه‌ی انجمن روان‌پژوهان فارسی زبان فرانسه، رخ‌داد نو، تهران.

موللی، کرامت (۱۳۹۵)، *مبانی روان‌کاوی فروید و لاکان*، نشر نی، تهران.

هومر، شون (۱۳۹۴)، *ژاک لاکان*، ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سید ابراهیم طاهایی، نشر ققنوس، تهران.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۱)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه‌ی هادی جلیلی، چاپ دوم، نشر نی، تهران.

هیندس، باری (۱۳۹۰)، *گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو*، ترجمه‌ی مصطفی یونسی، چاپ اول، پردیس دانش تهران.

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

Foster, Hal. Ed (1988), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, WA.

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

Foucault, Michel (1981), *the order of discourse*, In the Untying the Text: A Post-Structuralist Reader by Robert Young, Routledge & Kegan Paul, Boston, London.

Hall, Stuart (1992), *Formation of Modernity*, Introduction to sociology, Polity Press, London,

Mirzoeff, Nicholas (2006), On visuality, in *Journal of visual culture*, Vol 5(1), 53-79. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi.

McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media*, Routledge, London.

www.SID.ir