

# تحلیل تاریخی - انتقالی دیدمان‌های غالب جنسیت در دوره پهلوی: یک روانکاوی اجتماعی<sup>۱</sup>

حسن زین‌الصالحین<sup>۲</sup>

حسن بلخاری قهی<sup>۳</sup>

## چکیده

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

## کلیدواژه‌ها

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

۱. این مقاله در راستای رساله دکتری نگارنده اول، به راهنمایی دکتر حسن بلخاری قهی و دکتر یعقوب آژند می‌باشد که در جلسه مورخ ۹۷/۰۱/۲۲ شورای گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران به تصویب رسیده و در حال انجام است.
۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول). پست الکترونیک: h.salehi13@gmail.com
۳. استاد، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. پست الکترونیک: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

## ●●● مقدمه

دربار محمدشاه قاجار در سال ۱۸۴۲م. پذیرای تحفه‌ای بود که توسط سفارت روسیه به شاه ایران پیشکش شده بود؛ ابزاری با نام دوربین عکاسی که بعدها دست و چشم ناصرالدین‌شاه و درباریانش را بسیار به خود مشغول داشت.<sup>۱</sup> شاه ایران، آن‌چنان دلبسته این ابزار نوین تصویرسازی شد که ترجیح می‌داد خود و دنیای اطرافش و تقریباً همه چیز را در قاب عکس‌ها دیده و آنها را در کاخ خود انباشت کند. در دوره ناصرالدین‌شاه، تولید و مصرف عکس، محدود به شاه و در نهایت برخی عکاس‌باشی‌ها، والیان، اشراف و درباریان است و نه تنها با توزیع عکس به مثابه یک متن روبرو نیستیم، بلکه برعکس با انباشت و بایگانی آن در کاخ مواجه هستیم. این موضوع باعث شده، اکنون شاهد بزرگ‌ترین گنجینه تصویری از دوره قاجار، یعنی بالغ بر ۴۲۰۰۰ عکس و سند تصویری، در آلبوم‌خانه کاخ گلستان باشیم (ذکاء، ۱۳۸۴، ۲۷). با تأسیس عکاس‌خانه‌های عمومی، عکاسی، راهی به بیرون از کاخ و دربار شاهی یافت و در اختیار برخی از مردم قرار گرفت.<sup>۲</sup> بهره‌گیری نظام سیاسی و حکومت از نقش ایدئولوژیک و تبلیغاتی عکس و نه صرفاً انباشت کمی آن و نیز مشارکت مردم در کنش‌های تولید، توزیع و مصرف عکس، روندی بود که در دوره پهلوی طی شد و تقریباً اکثر خانواده‌های طبقه متوسط، تا پایان دوره پهلوی، دوربین عکاسی را به عنوان یک ابزار تکنولوژیک و البته مدرن، در خانواده خویش در نظر داشتند.<sup>۳</sup>

دوره پهلوی، در حوزه جنسیت، تغییر و تحولات گوناگونی را متوجه جامعه سنتی ایران کرد که البته پیرامون موضوع جنسیت، بررسی نقش عکس و دوربین عکاسی در این دوره خالی از اهمیت نیست.

جنسیت در این مقاله به مثابه سامانه‌ای تاریخی در نظر گرفته می‌شود که حاصل کشاکش نیروهای است که در سطح خودآگاه و ناخودآگاه جمعی یک جامعه، در حال کنش و واکنش هستند و هریک می‌کوشد حالتی بر ذهن و نقشی بر بدن سوژه‌های انسانی ساخته، آنها را شکل داده و برسازند. به عبارت دیگر، جنسیت، ساخته شرایط تاریخی، عناصر فرهنگی و اجتماعی و نیز بنیان‌های روانشناختی است؛ نیروهایی که از گذشته دور منشاء گرفته و برآیندشان می‌تواند در حال و آینده تخلیه شود. در این نوشتار، با تحلیل انتقادی تصاویر عکاسی به عنوان کنش‌هایی ایدئولوژیک، برای بررسی بازنمایی جنسیت روبرو هستیم. مسأله، بازنمایی جنسیت در تصاویر عکاسی و پاسخ به این پرسش است که از طریق چه «دیدمانی»<sup>۴</sup> و چگونه، بازنمایی عکاسانه جنسیت در دوره پهلوی شکل گرفته و یا حتی تغییر شکل یافته است؟ البته نقش روابط قدرت-مقاومت در مفصل‌بندی دیدمان و یا دیدمان‌های جنسیت در این دوره تاریخی نیز مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

در این جستار سعی می‌شود از مرز جملات، مباحث و نظریات تکراری گذر شود. بررسی جایگاه زنان، وجود یا عدم وجود پدرسالاری

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

### ●●● پیشینه تحقیق

تحقیقات بسیاری وجود دارند که زن، زنانگی و یا به طور کلی، جنسیت را از منظرهای متفاوت و بیش‌تر تئوری‌های فمینیستی در دوره پهلوی اول و دوم مورد مطالعه قرار داده‌اند که غالباً در حوزه گفتار و نوشتار هستند. به عنوان مثال، می‌توان به کتاب فاطمه صادقی (۱۳۸۴) با عنوان جنسیت، ناسیونالیسم و تجدد در ایران (دوره پهلوی اول) و نیز کتاب لیلا پاپلی یزدی و مریم دژم خوی (۱۳۹۷) با نام باستان‌شناسی سیاست‌های جنسی و جنسیتی در پایان عصر قاجار و دوره پهلوی اول که آثار مهمی در این باره هستند، اشاره کرد. البته، این نوع تحقیقات به طور غیرمستقیم به تحقیق پیش رو مربوط

می‌شوند. در حوزه مطالعات تصویری، خصوصاً عکاسی دوره پهلوی، تحقیقات اندکی وجود دارد که مستقیماً و با داشتن فصول اشتراک با پژوهش حاضر مرتبط باشند. در این مورد تنها باید به کتاب کم‌حجم و البته مهم فاطمه صادقی با نام بازخوتنی یک مداخله مدرن: کشف حجاب اشاره کرد. مؤلف، در فصل پایانی کتاب، به شکل مختصر و مفید، به بازنمایی کشف حجاب در تصاویر عکاسی ثبت‌شده در آن دوره می‌پردازد. او می‌کوشد روابط قدرت را با تحلیل موضوعی چندین عکس و در پایان نقش فناوری را در روند مدرن‌سازی جامعه دنبال کند (۱۳۹۲، ۸۱-۹۳). مطالعه جنسیت بر پایه متون تصویری (عکس) و به پشتوانه مبانی نظری دیگرگون این مقاله که در سطور بعدی چارچوب‌بندی خواهد شد؛ منظر متفاوتی را به سوی این حوزه می‌گشاید که کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

### ●●● مبانی نظری تحقیق

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

کم و بیش زیر چتر اصطلاح "نظریه‌ی گفتمان" گرد می‌آیند» (میلز، ۱۳۸۸، ۲۵). از این منظر، گفتمان‌ها نوعی «پراکتیس اجتماعی»<sup>۸</sup> اند که بازتاب‌دهنده، تقویت‌کننده و تغییردهنده‌ی مناسبات و روابط قدرت‌اند (Jorgensen & Philips, 2002, 88). به باور فوکو، گفتمان‌ها، هم ابزاری برای قدرت و هم نتیجه‌ی قدرت‌اند (Foucault, 1978, 100). آنچه که فوکو در «تبارشناسی»<sup>۹</sup>، به عنوان یک روش بدیع در بررسی تاریخ، در مقابل تاریخ سنتی مراد می‌کند، دقیقاً همین بررسی روابط ریز و درشت قدرت در ظرف گفتمان است. در این نوع نگاه به تاریخ، گفتمان‌ها، نظامی فراشخصی در نظر گرفته می‌شوند و تحلیل فرایندهایی که گفتمان را به وجود آورده و حتی تحلیل گزاره‌ها و مفاهیم گفتمانی، بدون توجه به سوژه و مؤلف انجام می‌شوند.

«روانشناسی گفتمانی»<sup>۱۰</sup> یک حوزه‌ی میان‌رشته‌ای در مطالعات اجتماعی گفتمان است که می‌کوشد مباحث مربوط به گفتمان را با روانشناسی و روانکاوی، خصوصاً آراء روانکاوی فروید<sup>۱۱</sup> و لاکان<sup>۱۲</sup> پیوند بزند. در حالت کلی، در روانشناسی گفتمانی، اعتقاد بر این است که فرد از طریق درونی کردن گفتگوها و نهادینه کردن گفتمان‌های مختلف، هویت خویش را می‌سازد؛ به بیان دیگر، گفتمان، بیانگر وضعیت روانی از پیش ساخته شده نیست، بلکه این واقعیت‌های روانی هستند که در گفتمان ساخته می‌شوند (Jorgensen & Philips, 2002, 118-119). به طور خلاصه می‌توان با تلفیق نظریه‌ی روانکاوی و تحلیل گفتمان، تحلیلی

از سازوکارهای روانی در پس پشت گفتمان‌ها ارائه داد و شرح داد که چگونه سوژه‌های انسانی، درون گفتمان، به شکلی ناخودآگاه کسب هویت می‌کنند. در جملات پیشین می‌توان واژه‌ی دیدمان را جانشین گفتمان کرد. به عبارت دیگر، می‌توان از تحلیل دیدمان و روانشناسی دیدمانی سخن گفت و به جای پرداختن به زبان به معنای اخص کلمه، تصاویر و عناصر دیداری تصویر را برای درک دیدمان، روابط دیدمانی و تحلیل روابط قدرت-مقاومت، مطمح نظر قرار داد و در نهایت به نوعی تحلیل ترکیبی مبتنی بر روانکاوی دست یافت. دیدمان یکی از کلیدواژه‌های «فرهنگ دیداری»<sup>۱۳</sup> است (Mirzoeff, 2006, 53). به بیانی ساده، دیدمان را می‌توان به مثابه‌ی منظری در نظر داشت که سوژه‌ها به واسطه‌ی آن می‌بینند، دیده می‌شوند و یا حتی مهم‌تر از آن، باید از آن منظر ببینند و دیده شوند.

نکته‌ی حائز اهمیت در تحلیل گفتمان و یا روانشناسی گفتمان (در اینجا دیدمان) این است که باید دیدن و نگاه را در عرصه‌ی وسیع‌تر فرهنگی و اجتماعی دیده و مورد واکاوی در سطوح اجتماعی قرار داد. به بیانی دیگر، در اینجا نه سوژه‌ی فردی، آن‌چنان که در روانکاوی فروید مورد کنکاش است، بلکه این سوژه‌ی جمعی است که برای تحلیل روانکاوانه مورد نظر قرار می‌گیرد. این موضوعی است که خود فروید نیز در کتاب روانشناسی توده‌ای و تحلیل آگو مورد توجه قرار می‌دهد؛ به عبارتی، فروید در این کتاب، قائل به نوعی پیوستگی میان ساحت فردی و اجتماعی

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

اهمیت قائل شدن به چیزی با نام «سوژه جمعی» و در نظر داشتن خودآگاه و «ناخودآگاه جمعی» برای یک جامعه، نکته مهمی است که در روانشناسی و روانکاوی اجتماعی قابل درک و دریافت است تا بتوان تحلیلی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی از این سوژه جمعی ارائه داد. از سوی دیگر، ناخودآگاه جمعی، کم و بیش ارتباطی با مباحث «دیرینه‌شناختی»<sup>۱۷</sup> فوکو برقرار می‌کند؛ اگرچه فوکو با طرح دیرینه‌شناسی و یا باستان‌شناسی دانش، نه ناخودآگاه روانی، بلکه بررسی ناخودآگاه معرفتی

یک جامعه، در یک دوره خاص تاریخی را مد نظر دارد. جالب آن است که فروید نیز روانکاوی را با باستان‌شناسی مقایسه می‌کند. او خود را باستان‌شناس ناخودآگاه و روانکاوی را استعاره‌ای از باستان‌شناسی می‌دانست (آدامز، ۱۳۸۸، ۲۱۵)؛ یعنی همان‌گونه که یک باستان‌شناس، عناصر مدفون‌شده را برای استنباط گذشته تاریخی یک مکان مشخص می‌جوید، یک روانکاو هم به دنبال خاطرات فراموش‌شده در لایه‌های ناخودآگاه فرد، برای شناخت روان او می‌گردد. برای فوکو، تبارشناسی، مکمل دیرینه‌شناسی است و آنچه را که او از دیرینه‌شناسی به عنوان یک روش در بررسی تاریخ مراد می‌کند، نوعی روش تحلیل قواعد نهفته و ناآگاهانه تشکیل‌گفتمان (در بحث حاضر دیدمان) است و هدف آن، توصیف آرشیوی از احکام است که در یک عصر و جامعه خاص رایج هستند (بشیریه در مقدمه دریفوس و رابینو، ۱۳۹۱، ۲۰-۲۱) و منجر به شکل‌گیری نظمی خاص و ناآگاهانه می‌گردند. «مسئله اصلی دیرینه‌شناسی بررسی گفتمان‌ها بر اساس نمورها و شکل بیرونی آنها به هدف شناخت هر چه بهتر آنهاست... دیرینه‌شناسی توصیف سامان‌مند یک گفتمان است که گفتمان را به عنوان موضوع خویش برگزیده است» (فوکو، ۱۳۸۹، ۲۰۴-۲۰۵).

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

تحلیل آن می‌باشند. بررسی شکل‌گیری، شرایط و چرایی شکل‌گیری دیدمان حاکم بر فضای تصویری (عکاسی) دوره پهلوی (اول و دوم) و نیز نقد روابط قدرت-مقاومت، مسائلی هستند که به آنها پرداخته خواهد شد. نگارندگان با توجه به مفهوم نوین سیاست در دوره پهلوی<sup>۱۸</sup>، سعی دارند صورت‌بندی دیدمان مسلط، حوزه و قلمرو دیدمان و اشکال (نمودهای) آن را در ادوار مذکور روشن ساخته و آن را مورد تحلیل انتقادی قرار دهند.<sup>۱۹</sup> بدن، صورت و هویت، مواردی هستند که نباید در تحلیل از آنها غافل ماند.

### ... دیدمان اجتماعی (لذت/حقیقت، حقیقت / درد)

• (بدون محدودیت لذت ببرید، شعاری از رویدادهای ماه مه سال ۱۹۶۸ پاریس) *Jouissez<sup>۹</sup> sans entraves*

• نمی‌توانی جلوی حقیقت را بگیری (کاوه گلستان، برای آثارش) دهه ۱۹۶۰م. در تاریخ آمریکا و اروپا، به‌رغم تبعات وسیع آن در حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و حتی هنری، یک انقلاب جنسی را نیز با خود به همراه داشت. فوکو در جلد دوم کتاب تاریخ جنسیت، با نام کاربرد لذت<sup>۲۱</sup>، خاطرنشان می‌کند که چگونه از این دهه به بعد، مردم «حقیقت وجودی»<sup>۲۲</sup> خویش را در گرایش‌های جنسی خود جستجو می‌کردند؛ به عبارتی اگر کسی از لحاظ جنسی آزاد و از همه قیود مقدس‌مآبانه رها بود به «حقیقت» خود نزدیک‌تر بود (به نقل از میلز، ۱۳۸۹، ۱۵۲). عکاس فرانسوی به خوبی این دهه و آن انقلاب جنسی حقیقت‌جو را در تصویری متناقض‌نما ثبت کرده است (تصویر ۱).



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

مرد مسن و اتوکشیده‌ای، شاید بعد از فرونشستن هیاهوی خیابان‌های شهر، در حین قدم‌زدن و گذر از یک کوچه است. شعار انقلابی (انقلابی جنسی) نوشته‌شده روی یک در توجهنش را به خود جلب می‌کند: «بدون محدودیت لذت ببرید». او اندکی می‌ایستد. کلمات آن‌قدر بزرگ هستند که نیازی به نزدیک‌شدن به آن نباشد و نوشتار آنقدر کوتاه است که نیازی به درنگی طولانی مدت برای خوانش آن نیست. او گویی در حال تأمل در نفس لذت است و نه صرفاً به خود شعار، بلکه شاید نگاهش به پس‌واژه ژوئیسانس و خود لذت، یعنی درب و قفل بسته بر آن است؛ گویی طی سالیان، دریافته است که عدم محدودیت، سرمستی بی‌نهایت و لذت مدام، پنداری واهی در «حیث خیالی»<sup>۲۳</sup> است. لایه‌های پوست‌های تبلیغاتی

روی دیوار، به استعاره از لایه‌های آرزومندی برای کسب لذت، در حال پوسته‌کردن بوده و در نهایت، جلوی پیشروی لذت از همه جا، با درب و قفل و دیوار سد خواهد شد. از منظر لاکان، حقیقت، امری مربوط به «آرزومندی» است و آرزومندی چیزی، جز آرزومندی «دیگری» نیست (موللی، ۱۳۹۵، ۱۰۰). در سطح «دیگری بزرگ»،<sup>۲۴</sup> آنچه می‌گوییم به عنوان حقیقت ظاهر می‌شود، ولی قابل اطمینان نیست و گرفتاری اینجاست (لاکان، ۱۳۹۳، ۱۱۳)؛ چرا که دچار کمبود و فقدان است. برخلاف سوژه تصویر نخست، سوژه تصویر عکاس ایرانی (تصویر ۲)، مرد میان‌سالی است که نه با یک درب و قفل بسته، بلکه برعکس، با یک درباز روبرو می‌شود. راهی (کوچه‌ای) که فرصت درنگ را از مرد ستانده تا شاید او را



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

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

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





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



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

البته یک تضاد و رابطه معکوس دیگر نیز در اینجا وجود دارد که ریشه در ناخودآگاه جمعی دارد و آن، خودِ واژه «روسی» است. روسپی در اصل مخفف روسپید بوده که در اینجا به طعنه به معنای روسیاه است. البته این دوگانگی باید در حیث نمادین معنا شود نه در تصویر «آینه‌ای»<sup>۳۱</sup> و در حیث خیالی به معنای مادی آن. به تعبیر فروید، هر واژه می‌تواند صورتی تغییر شکل یافته از متضاد خود باشد که به جهت مکانیسم دفع امیال نتوانسته خود را آشکار کند (به نقل موللی، ۱۳۹۵، ۲۱۳). رو، رخسار، صورت و چهره، واژگان هم‌ارزی هستند که معرف آیین چهره‌اند و به جهت هویت‌یابی سوژه عمل می‌کنند. «چهره یکی از عوامل عمده در پیدایش علامت واحده است؛ علامت واحده‌ای که طرحی معین فراهم می‌آورد تا افراد جامعه بتوانند با آن انطباق هویت پیدا کنند» (همان، ۲۱۰-۲۱۱). کلید واژه این آیین، رودربایستی است؛ نوعی شرم حضور و عصمت که گویی سوژه و هویتش در مقابل یک نیروی فوق‌العاده (غیر و دیگری) قرار دارد و باید خود را بپوشاند (آبروی خود را حفظ کند)؛ نیرویی که در حیث نمادین «نام‌پدر»<sup>۳۲</sup> بوده و بر مبنای آن استوار است. چهره نیز در حیث نمادین، واجد «نام‌پدر» است.

زنجیره دال‌های ذکرشده و روند تداعی معانی را می‌توان همچنان ادامه داد و از مرد، پدر و دیگری به «قانون» و از قانون به «ناموس» رسید. چرا که قانون، از ناموس منشاء می‌گیرد و اگرچه قانون مستقیماً با مرد (پدر) مرتبط است، ولی

ناموس در عرف جامعه ایرانی برعکس، مستقیماً با زن و مادر (محارم) در ارتباط است. «برای لاکان آرزومندی فرد نسبت به مطلوب مطلق یعنی مادر، وجهی معکوس از قانون است. قانون و امیال دفع شده به ناخودآگاه دو مقوله واحدند» (پیرکلرو، ۱۳۹۴، ۱۳۳-۱۳۴)؛ به عبارتی، یک ضد میل (نام پدر)، جانشین میل شده (زن/مادر) و او را سرکوب می‌کند. بی‌سبب نیست که طبقه کارگر و پایین جامعه که مشتریان اصلی شهرنو بودند، در چنین فرایندی (حفظ ناموس، حریم، نیک‌نامی و نیک‌مردی) و به حکم نام‌پدر و به دلیل نقض شدن قانون پدر در جامعه، در یک کنش جمعی و عمومی، شهرنو را به آتش کشیدند. فرایند معکوسی که در روانکاوی فروید و لاکان، «نفی اثباتی» و یا «فنای ابقایی»<sup>۳۳</sup> نام دارد، یک متناقض‌نما که در حیث نمادین قرار دارد. ناموس، دلالت دیگری هم دارد و آن، لفظ «نام» است؛ هم‌ریشه با «ذکر» به معنای گفتن، بیان کردن و از همه مهم‌تر، یادآوری چیزی و یا خارج کردن چیزی از مستوری و حجاب و یا حتی پرده برکشیدن از حقیقتی که واپس رانده شده، فراموش شده و یا می‌شود؛ چرا که فراموشی، ذات ناخودآگاه است. ذکر از سوی دیگر با «ذکر»<sup>۳۴</sup> هم‌عنان است. ذکر، اسم دلالت اصلی و کانونی در موضوع جنسیت است که با قانون، قدرت و حاکمیت ساحت نام‌پدر نیز ارتباط دارد. فالوس بر طبق روانکاوی لاکان، دچار فقدان است (موللی، ۱۳۹۵، ۵۸). وجود فقدان فالوس، سوژه را برای بازنمایی این فقدان و در جهت رفع فقدان

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

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

### ••• دیدمان سیاسی (کشف حقیقت/ کشف حجاب)

مجموعه عکس‌های شهرنو که پیش‌تر در حیث نمادین جامعه، مورد بررسی روانکاوانه قرار گرفتند، می‌توانند تحت قاب دیدمان اجتماعی<sup>۳۷</sup> مفصل‌بندی شوند، دیدمانی که به شکل وسیعی

با جامعه و مسائل پیرامونی آن مرتبط شده و آنها را به سطح بازنمایی دیداری می‌کشاند. دیدمان مذکور، در یک جامعه مردسالار و بر محور فالوس نمادین، شکل می‌گیرد. نظم جنسی مردانه اگرچه برساخته این دیدمان است، ولی «نقطه کاپیتون»<sup>۳۸</sup>، زن و زنانگی است و به عنوان المان مهمی بر آن تکیه می‌کند؛ عاملی که هم در حاشیه (شهر نو) و هم در مرکز فضای دیداری (تصاویر تبلیغاتی در فضای شهری و عمومی) توأمان قرار دارد. زن، همزمان داخل و خارج جامعه مردانه قرار دارد؛ هم عضوی آرمانی در قالبی رمانتیک و هم یک اجنبی قربانی‌شده (ایگلتون، ۱۳۹۲، ۲۶۱). دیدمان اجتماعی و نظم جنسی مردانه موجود در تقابل با دیدمانی دیگر، معنا یافته و تشکیل یک دوقطبی می‌دهد. بنابراین، به جهت درک تفاوت و تفکیک این دوقطبی، باید روند ساختاری معکوس این نوشتار را بیش‌تر در پس تاریخ به عقب کشاند.

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

قرار گیرد که به نوعی در حیث خیالی جامعه مفصل‌بندی شده است (تصاویر ۵ و ۶). آنچه اهمیت دارد آن است که به‌رغم حضور دیدمانی دیگر (دیدمان سیاسی) در جامعه، با وجود زن به عنوان نقطهٔ دوخت مشترک دو دیدمان، ولی نظم جنسی مردانه، این‌بار در حیث خیالی و بر محور فالوس خیالی و در بستر دیدمان سیاسی مستقر می‌شود.

اینک باید منظور از حیث خیالی جامعه و هم‌چنین منظور از فالوس خیالی را در تصاویر بازنمایی شده، روشن کرد تا بتوان تقابل دو دیدمان سیاسی و اجتماعی را نمایان ساخت. ایدئولوژی جنسیتی در دیدمان سیاسی، به همان معنایی خیالی است که آلتوسر<sup>۴۱</sup> در تعریف ایدئولوژی از لاکان و تعریف او از هویت‌یابی سوژه در حیث خیالی اقتباس

می‌کند. آلتوسر، ایدئولوژی را رابطهٔ خیالی فرد با جامعه و مناسبات اجتماعی او تعریف می‌کند. به نظر آلتوسر، ایدئولوژی، رابطهٔ خیالی افراد را با شرایط واقعی هستی‌شان بازنمایی می‌کند (آلتوسر، ۱۳۸۸، ۵۷). همانند تصویر خیالی کودک در مرحلهٔ آینه‌ای؛ تصویری که از فرد، موجودی کامل و دارای رضایت و آزادی برساخته و در اینجا او را به عنوان سوژهٔ زن آرمانی (زن روز/ دختر شایسته) برای یک جامعهٔ مردسالار مورد «خطاب»<sup>۴۲</sup> قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، نظام قدرت سیاسی با بسترسازی دیدمانی، سعی دارد تصویر بهنجار و البته ایدئولوژیکی از زن و زنانگی مقبول و مورد تأیید خود برای جامعه بازنمایی کند تا سوژهٔ زنانه در ارتباط و به اعتبار این تصویر، کسب هویت و موجودیت کند؛ که البته



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

خود این تصویر و زنانگی برساخته و نیز فرایند کسب هویت، با تکیه بر این ایده آلتوسر، در حیث خیالی جامعه معنا می‌یابد.

خطاب مذکور بیش از همه، متوجه طبقه متوسط و بالای شهری است؛ چرا که منطق اجتماعی-اقتصادی مشی دولت، ایجاد یک طبقه متوسط به عنوان پایگاه اجتماعی رژیم است (کاتوزیان، ۱۳۹۱، ۲۵۳). ماشین تجدد، روشن‌فکری و مدرن‌سازی، بی‌شک بر هیکل این طبقه بوده و یکی از سازوکارهای غرب‌محور این ماشین، ارائه الگویی دیداری به جهت برساخت چهره و بدنی جدید برای زنان به جامعه است. زن مطلوب و آرمانی، اینک به مثابه حقیقتی آشکار، به صورتی بازنمایی می‌شود که آرزومندی غیر (زن و مرد) را برمی‌انگیزاند. فالوس نیز به این معنا خیالی است که برای فرد، قابل دستیابی لحاظ می‌شود و فقدان ذاتی او را مرتفع و به عبارتی در حجاب قرار می‌دهد؛ در زنان با الگویی هویتی به جهت همان‌انگاری با غیر مورد آرزومندی و لذت دیداری مردان و در مردان، برای ساخت میل به آرزومندی غیر (زنان). عکس و عکاسی تبلیغاتی در اینجا این آرزومندی را بازنمایی می‌کنند؛ در شمایل یک فانتزی و یا به تعبیر روانکاوانه آن در یک «فانتسم»<sup>۴۲</sup> که حافظ حیطة خاص لذت (لاکان، ۱۳۹۳، ۳۷) و مبتنی بر قوه تخیل است (تصویر ۷).

دیدمان سیاسی، بی‌شک برساخته حکومت و دولت پهلوی بوده و شاه به عنوان دال اصلی، سعی در قانونگذاری و اعمال قدرت قانونی بر



تصویر ۶: روی جلد مجله زن روز در دهه ۱۳۴۰، تهران، ایران.



تصویر ۷: روی جلد مجله زن روز در دهه ۱۳۴۰، تهران، ایران.

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

از منظر لاکان، حیث خیالی کار وی، پرده‌پوشی و در حجاب قراردادن حیث نمادین است؛ همانند خودآگاه که حجاب و پرده‌پوش ضمیر ناخودآگاه است (موللی، ۱۳۹۵، ۲۲). البته در سطح دیدمانی مورد بحث، برعکس این دیدمان اجتماعی است که تحت سلطه و غلبهٔ

دیدمان سیاسی از آن پرده‌داری کرده و آن را پوشانده و در حجاب قرار می‌دهد. ولی به یکباره، مناقشه سرمی‌گیرد و دیدمان اجتماعی، پرده و نقاب (حیث خیالی جامعه) که بر ساختهٔ روابط قدرت حاکم است را کنار زده و حیث نمادین جامعه را آشکار می‌کند.

به تعبیری، زن آرمانی رمانتیک در مقابل زن روسپی دراماتیک قرار می‌گیرد؛ تصویر در تصویر، قاب در قاب، شانه به شانه (تصویر ۸). تصویر شاه به عنوان دال اصلی دیدمان سیاسی، رودرروی دوربین عکاس مستند اجتماعی در دیدمان اجتماعی قرار می‌گیرد (قدرت در مقابل مقاومت و مقاومت خود به منزلهٔ سویی دیگر از قدرت) و زن به عنوان نقطهٔ دوخت مشترک دو دیدمان سیاسی و اجتماعی، در میانهٔ دو قطب متضاد دولت و ملت<sup>۴۴</sup> و در مرز مشترک و در نوسانی میان حیث نمادین و خیالی جامعه قرار داده می‌شود (تصویر ۹).<sup>۴۵</sup> عکاس در لحظه‌ای همذات‌پندارانه با زن ( مؤنث و مادرانگی نمادین) قرار می‌گیرد و با او در حس و حال و درد و رنج یکی می‌شود. از سوی دیگر، عکاس، آگاهانه با قراردادن زن در میان خود و عکس‌های الصاقی شاه در بالاترین سطح دیوار اتاق در پس‌زمینهٔ تصویر، گویی چشم در چشم حکومت و سیاست دوران می‌دوزد و می‌خواهد جهت نگاه را به او برگردانده و بار این رنج و اندوه را بر گردن او بیاندازد. او بدین نحو، نظام سیاسی و حکومتی را مورد خطاب قرار داده و قصد دارد زخم و آسیب این نگاه رنجش‌آور را به آن وارد کند. رابطهٔ دوسویهٔ قدرت و جنسیت در هر دو حیث و در هر دو دیدمان، کاملاً واضح است. به عنوان مثال، بعدها چنین آثاری که بر ضد دیدمان سیاسی بودند، مورد سانسور و محدودیت نمایش قرار گرفتند و حتی ساواک، در سال

۱۳۵۵ جلوی نمایش مجموعه عکس‌های شهرنورا در سالن ابوریحان دانشگاه تهران گرفت؛ چرا که در تضاد با حیث خیالی جامعه و دیدمان سیاسی موجود بود.<sup>۴۶</sup>



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



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

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

کشف حجاب در این مقطع، با توجه به اهمیت

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

بنابراین، یکپارچگی دوربین عکاسی و قدرت پدرسالار در جامعه از یک سو و از سوی دیگر، تلازم برداشتن پوشش از چهره با جوان‌بودن و تحصیل‌کردن، مطیع‌بودن (صادقی، ۱۳۹۲، ۸۶)، توأمان در عکس‌های تبلیغاتی مربوط به آن واقعه و تحت حمایت و پشتیبانی شاه/پدر بازنمایی می‌شوند (تصاویر ۱۰ و ۱۱). به غیر محصلین جوان و نوجوان (مجازی از جامعه‌ای یتیم‌شده و جوان)، زنان مقامات دولتی، روشنفکران طبقهٔ متوسط نیز ابژهٔ اصلی دیدمان مذکور بودند. کشف حجاب، به نوبهٔ خود نوعی پرده‌داری حکومت برای جلب

مشروعیت اجتماعی نیز بوده است. «کشف حجاب در زمانی که دولت از کم‌ترین محبوبیت برخوردار بود، سیاستی برای جلب حمایت زنان طبقات بالا و متوسط بود» (همان، ۴۳)؛ چرا که برخی از زنان، به ویژه در طبقات بالا و دارای قدرت نفوذ، از مدت‌ها پیش از کشف حجاب، خواستار الغای پرده‌پوشی بودند (همان، ۴۷). به عبارت دیگر، منع پرده‌پوشی زنان به معنای پرده‌داری سیاست و حکومت نوین در جامعه بود؛ به معنای حجاب دیدمان سیاسی در پس دیدمان اجتماعی؛ به معنای پرده‌پوشی حیث خیالی از حیث نمادین جامعه و از همه مهم‌تر، قراردادن زن در مرکز به عنوان محوری برای برقراری نظم جنسی مسلط مردانه.

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





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



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

## ●●● نتیجه‌گیری

این مقاله با یک مقایسه تطبیقی سرآغاز گرفت تا یک بازی مفهومی با لذت، درد و حقیقت دراندازد. این بازی زبانی، با دیگر مفاهیم ادامه می‌یابد؛ مفاهیمی چون روسپی، پدر، قانون، ناموس، ذکر، دَکَر و ... همه این مفاهیم با توجه به بافت فرهنگی موجود، مدخلی به جهت درک و دریافت تقابل و کشمکشی هستند که میان دو دیدمان اجتماعی و سیاسی در دوره پهلوی و در بُعد دیگر و به زبان روانکاوانه، میان حیث نمادین و خیالی در سطوح اجتماعی و در موضوع جنسیت وجود دارد که یکی از بطن جامعه و مردم می‌جوشد و دیگری از مواضع ایدئولوژیک نظام سیاسی حاکم پا می‌گیرد. به عبارتی، همین کشمکش و تقابل میان دو دیدمان سیاسی و اجتماعی و نوسان میان حیث نمادین و خیالی جامعه امری است که آن را می‌توان در مقوله جنسیت بررسی کرد. این موضوع در عکس‌های روسپیان شهر نو به نمایندگی از دیدمان اجتماعی و حیث نمادین جامعه و از سوی دیگر در پوسته‌های تبلیغاتی زنان مثلاً زن روز و دختران شایسته به نمایندگی از دستگاه یا دیدمان سیاسی و نیز حیث خیالی جامعه با جنبه‌های ایدئولوژیک در برساخت چهره و صورت مقبول و آرمانی زنانه مورد بررسی روانکاوانه قرار گرفت. این مقاله در روندی معکوس در صدد توضیح این مهم بود که با دررسیدن سیاست به مفهوم مدرنش که در دوره پهلوی به ثمر نشست؛ دیدمان اجتماعی در موضوع جنسیت شکل گرفته

و حجاب دیدمان سیاسی می‌شود و از سوی دیگر، در همین مقطع، حیث خیالی جامعه، حیث نمادین آن را می‌پوشاند و جامعه را وارد رابطه‌ای خیالین با جهانش می‌کند. این رابطه خیالی به وضوح در عکس‌های زنان آرمانی، در پشت مجلات زنانه قابل پیگیری است. این دیدمان اجتماعی، در نهایت و در سال‌های پایانی حکومت پهلوی، به کشمکشی با دیدمان سیاسی می‌رسد و با آشکارگی چهره دیگری از زنانگی چون زنان روسپی، سعی در برکشیدن پرده حجاب خیالی و آشکار ساختن حیث نمادین جامعه می‌کند؛ حیث نمادینی که عجین شده با مذهب و شریعت در عرف عام است. زن، زن مطلوب و آرمانی در دیدمان سیاسی و زن روسپی بازنمایی شده در دیدمان اجتماعی، به عنوان نقطه مشترکی عمل می‌کند که دو دیدمان و دو حیث مذکور را به هم پیوند داده و تکیه‌گاهی برای استقرار نظم جنسی مسلط مردانه و پدرسالار در جامعه می‌شود. این نوشتار، در روندی رو به عقب، به جهت ریشه‌یابی مفصل‌بندی دو دیدمان سیاسی و اجتماعی و یا به عبارتی نقش مداخله سیاسی نظام حاکم در حوزه اجتماعی و در سطح بازنمایی جنسیت و نیز زنانگی، پای خود را پیش‌تر به درون تاریخ پس می‌کشد تا به پهلوی اول و واقعه کشف حجاب برسد؛ نقطه‌ای مهم و تاریخی که در آن، بازنمایی جنسیت و زنانگی شدیداً مورد مناقشه قرار می‌گیرد.

۱. برای اطلاع از تاریخ عکاسی ایران نک: ذکاء (۱۳۸۴) و طهماسب‌پور (۱۳۸۷).
۲. اولین عکاس‌خانه عمومی در سال ۱۸۶۹م/ ۱۲۸۵ه.ق در تهران احداث شد (ذکاء، ۱۳۸۴، ۵۸).
۳. دوربین عکاسی همانند تلویزیون، متعلق به قشر خاص متوسط بود؛ چرا که خانواده‌های زیادی توان خرید و داشتن تلویزیون را، حتی تا پایان دهه ۱۹۷۰م/ ۱۳۴۸ه.ش نداشتند و تماشای آن نیز نهایتاً به همان قشر متوسط محدود می‌شد. بر طبق نظر بوردیو، دوربین عکاسی را می‌توان به عنوان وسیله‌ای مشابه تلویزیون قلمداد کرد و مالکیت چنین کالایی را به مثابه جزئی از شاخص‌های استاندارد زندگی طبقه متوسط محسوب کرد (بوردیو، ۱۳۸۷، ۲۶).
۴. Visuality
۵. Discourse
۶. Critical Discourse Analysis (C. D. A)
۷. Michel Foucault (1984-1926)
۸. Social Practice
۹. Genealogy
۱۰. Discursive Psychology
۱۱. Sigmund Freud (1856-1939)
۱۲. Jacques Marie Émile Lacan (1901-1981)
۱۳. Visual Culture
۱۴. Structuralism
۱۵. Post-Structuralism
۱۶. نقصان و یا فقدان (Lack)، یکی از کلیدواژه‌های روانکاوی ژاک لاکان است. از دید او، سوژه، دچار فقدان است و همیشه در پی رفع این فقدان. سوژه دچار
- فقدان، این فقدان را نیز به اجتماع تزریق می‌کند (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۸۴).
۱۷. Archaeological
۱۸. سیاست در گفتمان قبل از مشروطه، به حقوق پادشاه در سرکوبی، شکنجه، سربریدن شورشیان (تاجیک، ۱۳۸۴، ۱۷۱) و حکومت بر رعایا و ممالک سرزمین پدیری اطلاق می‌شده است. به عنوان مثال، در آلبوم شماره ۱۳۵ آلبوم‌خانه کاخ گلستان، چهار عکس از چهره سارق جواهرات تخت طاووس گرفته شده است که در شرح یکی از آنها این‌گونه نوشته شده است: «محمدعلی سرایدار، پسر مرحوم کاظم سرایدار سر درب باب همایون است که معروف به کاظم سروری بوده و این محمدعلی، به جرم سرقت جواهرهای تخت طاووس "سیاست" شد» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۰۷-۱۰۸). این مفهوم، در مقابل مفهوم نوین سیاست در دوره پهلوی قرار می‌گیرد؛ روش و یا راهبردی مورد تأیید، برای رسیدن به نوع خاصی از وضعیت؛ وضعیتی (اعم از سیاسی و اجتماعی) که (به تبع سیاست در شکل مدرنش) دیگر نه شاه خودکامه، بلکه مردم با رضایت خاطر بر آن مهر تأیید می‌زنند و یا حداقل دولت (حکومت مطلقه) جدید سعی می‌کند با رویه‌ای که در نظر می‌گیرد، تأییدیه اتباعش را تلویحاً جلب کرده و در نهایت بر آنها حکومت کند (زین‌الصالحین، ۱۳۹۴، ۹۲).
۱۹. این نوشته با پیش‌فرض‌های تئوری در آراء فوکو، فروید و لاکان کار طرح فرضیه را آغاز می‌کند و ادعایی در ارائه حکم قطعی آن هم برای تاریخ و مسائلی ندارد و چنانچه مکرراً اشاره شد، هدف فهم دیگرگون موضوع است.

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

۲۱. The use of pleasure

۲۲. Existential Truth

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

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

۲۵. این محل ابتدا به دستور محمدعلی شاه قاجار برای اسکان خانواده شاه ساخته شد. بعد از فروپاشی سلسله قاجار و استقرار حکومت پهلوی، رضاشاه دستور تخریب حرمسرای کاخ گلستان را داد و بسیاری از زنان و دختران حرمسرای قاجار به ناچار به این محل رفته و اسکان یافتند. حرمسرا به نهادی دولتی (وزارت دارایی) بدل شد و در محل قلعه نیز شهری نو برای تجمع خلافکاران و روسپیگری پا گرفت. قلعه، یکی از مهم‌ترین تاکتیک‌های راهبردی قدرت در موضوع جنسیت در جامعه مدرن دوران پهلوی بود. بعد از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، شهر نو به آتش کشیده

و تخریب شد و چندین سال بعد، پارک و فرهنگسرای رازی در آن محل احداث شد. این روند، مثال بارزی از تاکتیک‌های قدرت برای تغییر جغرافیای فیزیکی و مفهومی مکان است. برای اطلاع از تاریخچه کوتاه روسپیگری قبل و بعد از انقلاب نک: فلاحتی (۱۳۸۸).

۲۶. «محلّه غم» به تعبیر روزنامه اطلاعات در خبری با عنوان «شهرنو آتش گرفت و روسپیان کشته شدند» به تاریخ یکشنبه ۹ بهمن ۱۳۵۷.

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

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

و پرده‌داری شدند. در دوره بعد از انقلاب، دوباره جابجایی قدرت، منجر به عکس‌شدن ارزش و ضدارزش و رمزگان هویتی در مسأله حجاب می‌شود.

۲۹. ریشه واژه تروما (Trauma) که در روانکاوی، به معنای «روان‌ضربه» است، به یونان برمی‌گردد؛ واژه‌ای که به مفهوم جراحی است؛ یعنی هرگونه خراشی بر جسم و بدن که همزمان همچون نقطه‌ای بر روان نیز حک می‌شود و سوژه را دچار «نقصان» می‌کند. ویکتور برگین (Victor Burgin) در بازخوانی کتاب *اتاق روشن* (Camera Lucida) رولان بارت (Roland Barthes)، در بخشی از کتاب خود با عنوان *پایان تئوری هنر*، (The End of Art Theory)، این واژه را معادل پونکتوم (Punctum) می‌گیرد (Burgin, ۱۹۸۶، ۷۱-۹۲). 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.

۳۰. کاوه گلستان در مصاحبه‌ای اینگونه اذعان می‌کند: «این دوربین عکاسی بهانه‌ای می‌شود که تو خودت را پشتش قایم کنی یعنی من همین‌طوری اگر مثلاً جسد یک بچه این‌جا بیوفتد ممکن است غش هم بکنم، اگر اینجا بینمش اما دوربین که می‌آید بین من و آن، یک سپر می‌شود و من آن‌وقت دیگر می‌بینم دنیا را» (مصحفی، ۱۳۸۳، ۶۲).

۳۱. مرحله آیین‌های، اتفاقی است که در حیث خیالی و در مراحل رشد روانی کودک، حادث می‌شود. برای مطالعه بهتر و بیش‌تر به مقاله ژاک لاکان (۱۳۹۳) با عنوان «مرحله آیین‌های به مثابه آن‌چه کارکرد من

را آنگونه که در تجربه روانکاوانه آشکار می‌شود شکل می‌بخشد» در کتاب *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم* رجوع نمایید.

۳۲. «نام پدر» از منظر لاکان، استعاره‌ای از قدرت، نظم، قانون و قراردادهای اجتماعی است. استعاره پدری (نه صرفاً وجود مادی پدر)، به قوم، خانواده و جامعه تعیین تاریخی می‌بخشد (موللی، ۱۳۹۵، ۱۰۷).

۳۳. این فرایند عبارت است از چیزی که در عین رد و انکار و ظاهر سلبی خود، مورد تأیید قرار می‌گیرد؛ این فرایند، تابع دفع امیال است ولی به فرد این امکان را می‌دهد که آگاهی بیش‌تری از میل خود بیابد؛ بنابراین، اگرچه میل دفع می‌شود، ولی کماکان قوت دارد و نیرویش به شکل و شمایل دیگری در آینده بروز خواهد کرد (لوران اسون، ۱۳۹۴، ۱۱۵).

۳۴. بر طبق آراء لاکان، شاخص اصلی مرحله تناسلی، دَکَر (Phallos) است. فالوس با آلت جنسی نرینه در تمایز است و به هیچ یک از افراد تعلق ندارد (موللی، ۱۳۹۵، ۵۸). فالوس در آراء لاکان، برخلاف نظریات فروید، قضیب به علاوه تشخیص یا عدم تشخیص غیاب و فقدان است (هومر، ۱۳۹۴، ۷۸-۸۴).

۳۵. فالوس نمادین با فالوس خیالی، در تمایز است. کارکرد فالوس، در عدم وجود و یا وجود فقدان آن است (موللی، ۱۳۹۵، ۱۸۱). فالوس خیالی به این معناست که برای فرد، قابل دستیابی لحاظ شده است، امری که در نهایت فرد را به نارساییسم (Narcissism) می‌رساند (همان). ولی فالوس نمادین، متعلق به فرد نیست و به دلیل همین فقدان، فرد می‌کوشد آن را تصاحب کند. در ارتباط با کاوه، فالوس (دوربین/ نقاب) به این معنا نمادین است که او را در

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

۳۶. رانش دیداری در اینجا به مفهوم دیدن از دریچه دوربین، گرفتن عکس، دوباره دیدن عکس و تکرار

بی‌پایان همین سیکل است؛ فرایندی همراه با لذت، درد و اندوه نگاه کردن و دیدن، دیده‌شدن و ... رانش مرگ و زندگی یکی از مباحث اساسی روانکاوی فروید و لاکان است. برای فهم بیشتر این مفهوم نک: موللی (۱۳۹۵، ۴۰-۶۰).

### ۳۷. Social Visuality

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

۳۸. نقطه دوخت و یا نقطه کاپیتون (Capiton Point)، در حیطه امر اجتماعی، گره‌گاهی است که با نظریه سلطه یکی است (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴، ۱۵۵). سلطه در اینجا و در موضوع مورد بحث، می‌تواند استیلای مردانه به جهت ایجاد نظم جنسی مردانه معنا شود. ۳۹. در روانکاوی لاکان، تصعید، فرایندی غیر جنسی نیست، بلکه گاه حالتی معکوس یافته و حتی خود مطلوب آرزومندی به مرتبه مطلوب مطلق والایش می‌یابد (کلرو، ۱۳۹۴، ۵۸-۶۰).

### ۴۰. Political Visuality

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

### ۴۲. Interpellation

### ۴۳. Fantasma

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

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

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

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

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

۴۷. البته نقض قانون و «نام‌پدر» و تعرض به این ساحت برای خود شاه نیز آسان و بدون بار روانی نبوده است. «برای مثال اشرف پهلوی به این اشاره دارد

که پدرش از دیدن این که او لباس بدون آستین پوشیده متغیر شده است. همچنین علم می‌گوید رضاشاه مرگ را بر این که چشم غریبه بر زن‌هایش بیفتد، ترجیح می‌داده، اما چاره دیگری نداشته، چون در غیر این صورت ایرانی‌ها وحشی و عقب‌مانده به حساب می‌آمدند» (به نقل از صادقی، ۱۳۹۲، ۳۶-۳۷).

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

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

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

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

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

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

## منابع

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



علمی و فرهنگی.

- روزنامه اطلاعات. (۱۳۱۴). برگرفته از وبگاه مرکز اسناد انقلاب اسلامی (www.iradc.ir). بازنگری در ۲۲ آذر ۱۳۹۵.

- زین الصالحین، حسن. (۱۳۹۴). «سیاست و بازنمایی: بررسی نقش ایدئولوژیک دوربین عکاسی و عکس در دوره پهلوی». فصلنامه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۰ (۳)، ۷۹-۹۲.

- ژیزک، اسلاوی. (۱۳۹۲). لاکان به روایت ژیزک. ترجمه فتح محمدی. چاپ دوم. زنجان: نشر هزاره سوم.

- شهرنو آتش گرفت و روسپیان کشته شدند. (۱۳۵۷). در روزنامه اطلاعات، یکشنبه ۹ بهمن ۱۳۵۷.

- شهری، جعفر. (۱۳۷۸). تاریخ اجتماعی ایران در قرن ۱۳: زندگی و کسب و کار، جلد ۱ و ۳. چاپ سوم. تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.

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

- طهماسب پور، محمدرضا. (۱۳۸۷). ناصرالدین شاه عکاس. چاپ دوم. تهران: انتشارات تاریخ ایران.

- فروید، زیگموند. (۱۳۹۳). روان شناسی توده‌ای و تحلیل آگو. ترجمه سایرا رفیعی. تهران: نشر نی.

- فلاحتی، علی. (۱۳۸۸). «روسپیگری و سکوت سنگین قانون». مجله کتاب زنان، شماره ۲۲، ۱-۳۶.

- فوکو، میشل. (۱۳۸۹). دیرینه‌شناسی دانش. ترجمه عبدالقادر سواری. چاپ دوم. تهران: نشر گام نو.

- کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۸۰). تضاد دولت و ملت: نظریه‌ی تاریخ و سیاست در ایران. ترجمه علی‌رضا طیب. تهران: نشر نی.

----- (۱۳۹۱). اقتصاد سیاسی ایران: از مشروطیت تا پایان سلسله پهلوی. ترجمه محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی. چاپ هجدهم. تهران: نشر مرکز.

- کلرو، ژان پیر. (۱۳۹۴). واژگان لاکان. ترجمه کرامت موللی. تهران: نشر نی.

- لاکان، ژاک. (۱۳۹۳). تلویزیون. ترجمه انجمن روان‌پژوهان فارسی زبان فرانسه. تهران: رخ داد نو.

----- (۱۳۹۴). «مرحله آینه‌ای به مثابه آن چه کارکرد من را آن گونه که در تجربه روانکاوانه آشکار می‌شود شکل می‌بخشد». در از مدرنیسم تا پست مدرنیسم. لارنس کهون. ویراسته عبدالکریم رشیدیان. چاپ یازدهم. تهران: نشر نی.

- لوران اسون، پل. (۱۳۹۴). واژگان فروید. ترجمه کرامت موللی. چاپ چهارم. تهران: نشر نی.

- مصحفی، محسن. (۱۳۸۳). کاوه گلستان: عکس‌ها و یک گفتگو. تهران: نشر دیگر.

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

- میلز، سارا. (۱۳۸۸). گفتمان. ترجمه فتح محمدی. چاپ دوم. زنجان: نشر هزاره سوم.

----- (۱۳۸۹). میشل فوکو. ترجمه داریوش نوری. تهران: نشر مرکز.

- هومر، شون. (۱۳۹۴). ژاک لاکان. ترجمه محمدعلی جعفری و سید ابراهیم طاهایی. تهران: نشر ققنوس.

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

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

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

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

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

## ... Abstract

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

## ... Keywords

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

