نوع مقاله: پژوهشی

دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۱۴
پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۰۱

20.1001.1.23453834.1400.11.21.4.2

دوفصلنامه علمی پژوهش هنر
سال یازدهم، شماره بیست و یکم، بهار و تابستان ۱۴۰۰

برساخت‌های گفتمانی نقاشی ندیمه‌ها (ولاسکز) و عکس عبدالخالق‌خان (ظل‌السلطان) در چارچوب تحلیل گفتمان ژیلین رُز *

علیرضا واعظ** محمد خدادادی مترجم‌زاده*** سید مهدی مقیم‌نژاد****

چکیده

آنچه در دنیای رسانه‌های بصری معاصر به واقعیتی بدل شده، این است که برخی از تصاویر و متون بصری، توجه مخاطبان و پژوهشگران را به شباهت‌های خود با دیگر تصاویر- به شکل واقعی یا خیالی- جلب نموده و هر لحظه آنها را برای کشف و بررسی یک رابطه و تعاملِ درون‌متنی ترغیب می‌نمایند. از این‌رو، مقاله حاضر با گرایش درون‌رشته‌ای و کاربست روش تطبیقی و توصیفی- تحلیلی با رویکرد کیفیِ تحلیل گفتمانِ پساساخت‌گرایانهٔ ژیلین رُز، ضمن مطابقت دو اثر تجسمی (نقاشی ندیمه‌ها و عکس عبدالخالق‌خان)، به واکاوی تعامل‌های میان‌فرهنگی و گفتمان‌های برساخته‌شده در تصاویر پرداخته و تأثیر یا عدم دخالت آپاراتوس‌های قدرت در شکل‌گیری این گفتمان‌ها را بررسی می‌نماید. پژوهش حاضر در پاسخ به این پرسش‌ها که در بررسی این دو اثر هنری، چه گفتمان‌هایی و چگونه برساخته می‌شوند و از این نظر چه تشابهی میان آنها وجود دارد، دریافت که ولاسکز و عبدالخالق‌خان هم در نقش هنرمند و هم سوژه اثر، بدون تأثیرپذیری از دستگاه‌های نهادی و با به حاشیه راندن صاحبان قدرت، از خود بدنی متفاوت و غالب برساخته‌اند. در هر دو تصویر، گفتمان هنر و گفتمان سیاست در تقابل با هم قرار گرفته و هر دو هنرمند از طریق شکل یکسانِ بازنمایی و به‌طور ضمنی، به غلبه هنر بر سیاست اشاره و تأکید می‌نمایند. چنین به نظر می‌رسد که در این تعامل بینافرهنگی میان شرق و غرب در بطن تاریخ، عبدالخالق‌خان به‌عنوان هنرمند، در تولید این عکس از بینش و رویکرد انتقادی ولاسکز در تابلوی ندیمه‌ها متأثر شده است.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان، نقاشی ندیمه‌ها، عکس عبدالخالق‌خان، ولاسکز، ظل‌السلطان

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری علیرضا واعظ با عنوان «تحلیل گفتمان عکس‌های عکاسان منتخب اصفهان (عصر قاجار) با تکیه بر آرای ژیلین رُز» به راهنمایی دکتر محمد خدادادی مترجم‌زاده در دانشگاه هنر تهران است.

** عضو هیئت علمی گروه عکاسی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران و دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). alireza.vaez@yahoo.com

*** دانشیار پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

**** استادیار پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. moghimnejad@gmail.com

مقدمه

در دنیای معاصر، گرایش به متون تصویری نسبت به متون کلامی (نوشتاری و گفتاری) فزونی یافته است. در این چرخش بصری، پژوهشگران حوزه تصویر، بر خلاف همتایان سلف خود که صرفاً به بررسی زیباشناسانه و تاریخی عکس‌ها، نقاشی‌ها، فیلم‌ها و دیگر رسانه‌های تصویری می‌پرداختند، با اتکا به روش‌های نوینِ مطالعه در حیطه پژوهش‌های بینارشته‌ای و درون‌رشته‌ای، در تلاش هستند تا نشان دهند تصاویر تا چه میزان از توان انطباق‌پذیری و تعامل با فرهنگ‌های گوناگون برخوردار هستند. ورود به این عرصه از مطالعات فرهنگی در حوزه تصویر، محقق را در میدان جدیدی از پژوهش‌ها با عنوان مطالعات فرهنگ بصری قرار داده است. در عصر ارتباطات بصری، برای درک عمیق‌تر روابط و تعامل‌ها میان فرهنگ‌های مختلف که گاهی در لایه‌هایی پنهان مستور مانده‌اند، ضرورت پرداختن به تصاویر از طریق انطباق آنها با هم، چه در حیطه هنرهای نمایشی و چه در حوزه هنرهای تجسمی چون عکاسی و نقاشی، و مطالعه آنها در مجاورت فرهنگ، بیش از پیش عیان می‌شود. بر این اساس، نگارندگان این مقاله پس از مشاهده ویژگی‌های مشابه در لایه‌های صریح میان دو اثر هنری؛ یکی نقاشی ندیمه‌ها[۱] اثر دیه‌گو ولاسکز[۲] مربوط به عصر باروک اسپانیا در قرن هفدهم و دیگری، عکس عبدالخالق‌خان اصفهانی اثر ظل‌السلطان مربوط به عصر قاجار در قرن نوزدهم، وجود ویژگی‌های معنایی مشترک در لایه‌های ضمنی این دو اثر را امکان‌پذیر دانسته‌اند. بر این اساس و با هدف کشف اسرار و معانی نهفته در این آثار، آنها را مورد مطابقت و تحلیل قرار خواهند داد.

در حوزه مطالعات فرهنگ بصری، یکی از روش‌های تحلیل تصاویر که بسیار مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته، تحلیل گفتمان[۳] است. مفهوم گفتمان از نظر فوکو، صرفاً یک مفهوم زبان‌شناختی نیست، بلکه چیزی است درباره زبان و کنش و تلاشی است برای غلبه بر تمایز سنتی میان آنچه شخص می‌گوید (زبان) و آنچه انجام می‌دهد (کنش) (Hall, 1997: 44). از این‌رو تحلیل گفتمان، تحلیل نگرش‌ها، ایدئولوژی‌ها، افکار و اندیشه‌ها، انگیزه‌ها و همچنین رفتارها و منش‌های تولیدکنندگان، توزیع‌کنندگان و مصرف‌کنندگان متن‌ها (کلامی و دیداری) است. «از تحلیل گفتمان به دلیل بین‌رشته‌ای بودن به‌عنوان یکی از روش‌های کیفی در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، علوم اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی استقبال شده است» (یاسینی، ۱۳۹۹: ۹۵).

در این مقاله، پژوهشگران در تلاش هستند تا با اتکا بر چارچوب نظری وابسته به شبکه بینامتنی و کاربست نظریه و روش نظام‌مند ژیلین رُز[۴] در حوزه تحلیل گفتمان پساساخت‌گرایانه، بخشی از نقصان موجود در مطالعات کیفی و تحلیلی در هنرهای تجسمیِ تاریخی را برطرف سازند. بر این اساس، نویسندگان این مقاله ضمن مفروض پنداشتن وجود ویژگی‌های مشترکِ معنایی میان دو اثر مورد مطالعه - با تاریخ‌ها و فرهنگ‌های مختلف - به بررسی گفتمان‌ها و تعامل‌ها میان این دو اثر هنری خواهند پرداخت. همچنین در نظر است ضمن بررسی مداخله و تأثیر نهادها و دستگاه‌های[۵] قدرت در نحوه تولید گفتمان‌ها، به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که در مطالعه این دو اثر تجسمی، چه گفتمان‌هایی و چگونه برساخته می‌شوند و وجوه تناظر میان این آثار از نظر برساخت‌های گفتمانی کدام هستند؟

پیشینه پژوهش

در بررسی و ارزیابی مطالعات انجام‌شده در حیطه تحلیل گفتمان تصویر مربوط به دوره‌های تاریخی، خصوصاً در حوزه مطالعات موردی[۶]، عمدتاً با پژوهش‌هایی مواجه هستیم که به‌ندرت واجد مبانی نظری و روش‌شناسی مشخص در حوزه مطالعات فرهنگ بصری هستند و صرفاً با رویکردی ساختارگرایانه و زیباشناسانه به آثار نظر افکنده‌اند؛ و از سویی با تحقیقاتی روبرو هستیم که گرچه چارچوب مفهومی و روش پژوهش خاصی داشته، اما با رویکرد، مبانی نظری و چارچوب روش‌شناختی مقاله حاضر در اختلاف هستند.

ستاری (۱۳۸۲) در رساله دکتری خود با عنوان "بررسی تطبیقی میان آثار آقارضا اقبال‌السلطنه اولین عکاس حرفه‌ای ایران و تنی چند از معاصرین وی در جهان" ضمن مطابقت آثار، به این نتیجه می‌رسند که آقارضا به‌طور مستقیم از لوئیجی مونتابونه و کارلیان و به‌طور غیرمستقیم از نادار تأثیر پذیرفته است. سجودی و قاضی مرادی (۱۳۹۱) در مقاله "تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار"، به گفتمان‌های مشروطه در سه دوره؛ ناصری، مظفرالدین شاه و محمدعلی‌شاه و اثر آنها بر تولید تصاویر آن دوره‌ها بر اساس نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف[۷] می‌پردازند. زین‌الصالحین (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان "تحلیل انتقادی گفتمان‌های عکاسی ایران (۱۳۹۰-۱۳۵۷) با تکیه بر تبارشناسی فوکویی و متد تحلیل گفتمان فرکلاف و ون دایک" در تلاش بوده‌اند تا ضمن باستان‌شناسی عکاسی ایران، نقش تکنولوژیک آن را در نظام معرفتی ایران نشان دهند و همچنین، به واکاوی تبار گفتمان‌های عکاسی ایران بپردازند. همچنین زین‌الصالحین و فاضلی (۱۳۹۶) در مقاله "عکس، گفتمان، فرهنگ- تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی

عکس در ایران" کوشیده‌اند تا با نگاه از دریچه گفتمان، فضای غالب عکاسی در دوران اخیر را واکاوی کنند و ارتباط آن را با گفتمان‌های گذشته بررسی نمایند. بدین منظور، از اندیشه‌های میشل فوکو و استوارت هال بهره برده‌اند. عسکریان و دیگران (2015) در پژوهش خود با نام "از ابهام تا واقعیت: تحلیل زمینه‌نگری تابلوی ندیمه‌ها اثر دیه‌گو ولاسکز" سعی دارند تا این اثر تاریخی را با نگاه اجتماعی و به روش مروری- تحلیلی بررسی نمایند. فوکو (2002) در کتاب خود با عنوان "نظم اشیا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی" که مطالعه‌ای تاریخی، جامعه‌شناختی و فلسفی درباره شیوه‌های اروپایی شناخت از قرن شانزدهم تا نوزدهم میلادی است، به تحلیل شاهکار ولاسکز یعنی تابلوی ندیمه‌ها می‌پردازد و به‌طور جسورانه بیان می‌دارد که ساختار ترکیب‌بندی این اثر، شیوه‌ای از بازنمایی را نشان می‌دهد که بر اندیشه قرون هفدهم و هجدهم حاکم بود (میل و رامین، ۱۳۹۹). همچنین جعفری (۱۳۹۸) در بخشی از مقاله خود با نام "آموزه‌های فوکو در باب هنر با تأکید بر آثار دیه‌گو ولاسکز، رنه ماگریت و فرانسیس گویا" تلاش می‌کند تابلوی ندیمه‌ها را با این فرض که این اثر، مصداق این اندیشه فوکو است که آثار هنری می‌توانند فضای فکری خاص یک مقطع تاریخی را تا حد زیادی آشکار کنند، تحلیل نماید. سعادت‌فر (۱۳۹۸) در مقاله خود با عنوان "درآمدی بر تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت در نقاشی باروک (بر اساس بینامتنیت صریح و ضمنی در نظریه ژرار ژنت)"، به بررسی انواع روابط بینامتنی می‌پردازد که از حضور یک تابلوی نقاشی در دیگر اثر نقاشی ایجاد می‌شوند. محقق ضمن کاربست روش تحقیق توصیفی- تحلیلی از نوع ساختاری، آثار برجسته‌ای از نقاشان باروک از جمله تابلوی ندیمه‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد.

در این میان، تعداد نسبتاً زیادی مقاله با موضوع تابلوی ندیمه‌ها وجود دارند که هیچ‌کدام واجد روش تحقیق یا رویکردی مشخص در تحلیل خود نبوده و صرفاً یافته‌هایی پراکنده و گاهی متمرکز درباره موضوع فوق هستند. از جمله این پژوهش‌ها، می‌توان به مواردی اشاره نمود؛ اسکات (2020) در پژوهش خود با نام "نگاهی دقیق‌تر به تابلوی ندیمه‌ها اثر دیه‌گو ولاسکز" صرفاً به بحث ساختاری تابلوی ندیمه‌ها مثل؛ ترکیب‌بندی، قاب‌بندی و تقسیم‌بندی فضاهای درونی اثر و همچنین، به رسانهٔ رنگ و نور در آن می‌پردازد. گروبر (2020) در پژوهش "بانوان: پرده‌برداری از شاهکار ولاسکز" ضمن توصیف ساختاری اثر، بر یک شیء کوچک در نقاشی یعنی ظرف کوچک سفالی (بوکارو) که خدمتکار متواضعانه به شاهزاده تعارف می‌کند، متمرکز شده است و بیان می‌دارد که بوکارو، رها کردن سراب را تداعی می‌کند و تابلوی ندیمه‌ها، مراقبه‌ای روحانی درباره جهان مادی و رهایی از خویشتن است. گلنسایی (۱۳۹۷) در پژوهش خود با عنوان "یادداشتی بر لاس‌منیناس اثر دیه‌گو ولاسکز" صرفاً به موضوع نگاه ولاسکز به مخاطب پرداخته و بر این باور است که شاید ولاسکز با نگاه خود از ما خواسته است تحت‌الامر بودن او را در کشیدن نقاشی‌های درباری حس کنیم. همچنین رمضان‌ماهی (۱۳۹۲) در پژوهش خود با نام "ولاسکز و دنیای واقعی" با مرور اجمالی، صرفاً به توصیف ویژگی‌های تکنیکی ولاسکز و تحلیل ساختاری و توصیف اِلمان‌ها و سامان فضایی اثر پرداخته است.

اما آنچه در اکثر پژوهش‌های اشاره‌شده مورد بی‌توجهی واقع شده، پرداختن به موضوع عکاسی و نقاشی با محوریت تحلیل گفتمان در پیوند با بینامتنیت و به‌کارگیری متون مختلف دیداری و نوشتاری برای نمایاندن جنبه‌های پنهان‌مانده موضوع است. آنچه پژوهش حاضر را از دیگر پژوهش‌ها متمایز می‌سازد، تلاش در جهت حرکت به آن‌سو و همچنین برخورداری از نگاهی تطبیقی به دو اثر تجسمی تاریخی، با گزینش مطالعه موردی در بررسی کیفی آنها و با کاربست روش نوین و کارآمد تحلیل گفتمان ژیلین رُز است.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله، از نوع تطبیقی و توصیفی- تحلیلی با رویکرد کیفیِ تحلیل گفتمانِ پساساخت‌گرایانهٔ ژیلین رُز است و گردآوری داده‌ها، از طریق مطالعه اسناد و منابع تصویری و نوشتاری به روش کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. نویسندگان در این پژوهش، با تکیه بر آرا و روش تحلیل گفتمان ژیلین رُز، در نظر دارند تا روش تحلیل گفتمان ۱، در عرصهٔ "خودِ تصویر" در بُعدهای "ترکیب‌محور" و "اجتماعی" و عرصهٔ "گردش تصویر" در بُعد "اجتماعی"، را با روش تحلیل گفتمان ۲، در عرصهٔ "تولید تصویر" در بُعد "اجتماعی" و عرصهٔ "مخاطب‌گری" در بُعدهای "اجتماعی" و "تکنولوژیک"، تلفیق نموده و الگویی کارآمد در تحلیل گفتمان پیشنهاد دهند و آن را جهت تحلیل دو اثر تجسمی (موضوع مورد مطالعه) به‌کار گیرند. بدین منظور برای این عرصه‌ها، سنجه‌هایی به صورت پرسش مطرح شده‌اند که پژوهشگران با هدف دست‌یابی به یافته‌های تحقیق و تحلیل داده‌ها، به آنها پاسخ خواهند داد. لازم به توضیح است که کاربست سنجه‌ها هنگام تحلیل، با ترتیبی که در تصویر ۱ آمده است، ضروری نیست و بسته به ادبیات و انشای متن تحلیلی، امکان جابه‌جایی آنها وجود دارد (تصویر ۱).

تحلیل گفتمان از منظر ژیلین رُز

در گستره مطالعات فرهنگ بصری، تحلیل گفتمان، یکی از روش‌هایی است که «رفتارهای اجتماعی را نشانه می‌گیرد و باید آن را بیشتر مدیون افکار ژان بودریار و والتر بنیامین دانست» (کهوند، ۱۳۹۹: ۴۳). تحلیل گفتمان همراه با نشانه‌شناسی، نظریه روانکاوی و نظریه مارکسیستی ایدئولوژی، اکنون به جزء مهمی از مطالعات فرهنگی تبدیل شده است (آسابرگر، ۱۳۹۸: ۹۶). این روش نوین تحلیلی، «واجد دو نحله یا سنت عمده است: پساساخت‌گرایی و زبان‌شناسی» (لی و پوینتون، ۱۳۹۱: ۳۰). تحلیل گفتمان پساساخت‌گرایانه [رویکرد فوکو و رُز]، پدیده‌ای چند رشته‌ای است که در بسیاری از حوزه‌های رشته‌ای و میان‌رشته‌ای متنوع یافت می‌شود (همان: ۹۰). ژیلین رُز بر این باور است که چهار عرصه[۸] وجود دارد که در آنها معانی تصاویر ساخته می‌شوند؛ "عرصهٔ تولید[۹]" تصویر، "عرصهٔ خودِ تصویر[۱۰]"، "عرصهٔ گردش یا جابه‌جایی[۱۱]" تصویر و "عرصهٔ مخاطب‌گری[۱۲]" (Rose, 2016: 24). از نظر او هنگام تفسیر و مطالعه تصاویر، و به منظور تحلیل منسجم‌تر و درک عمیق‌تر معانی، می‌توان هر کدام از این عرصه‌ها را از منظر بُعدهای[۱۳] مختلفی چون؛ "بُعد اجتماعی"، "بُعد ترکیب‌محور" و "بُعد تکنولوژیک" مورد بررسی قرار داد (Ibid: 25 - 26). رُز با در نظر گرفتن مضامین و طرح پرسش‌های کلیدی برای هر کدام از این عرصه‌ها و ابعاد، راه رسیدن به نتایج حاصل از تحلیل متون تصویری و کلامی را برای پژوهشگر هموار می‌سازد. وی ضمن بررسی چارچوب نظری میشل فوکو در تحلیل گفتمان، تلاش می‌کند تا با انسجام بخشیدن به روش فوکو، و همچنین برطرف ساختن پیچیدگی و ابهام موجود در میراث روش‌شناختی او در تحلیل گفتمان، آن را برای تحلیل تصاویر استفاده نماید. رُز، شیوه فوکو را به شکلی نظام‌مند به دو روش تحلیلی جداگانه تقسیم می‌کند؛ تحلیل گفتمان ۱ و ۲. «نوع اول تحلیل گفتمان، به دقت به خودِ تصاویر و شبکه بینامتنی که آن تصاویر را در بر دارد، به تولیدات و تأثیرات اجتماعی‌شان در بُعد اجتماعی و ترکیب‌محور و همچنین به گردش تصاویر توجه می‌کند و دغدغهٔ محوری آن، پرداختن به چگونگی تولید تفاوت اجتماعی از طریق تصویرپردازی‌های بصری است» (Ibid: 218). تحلیل گفتمان ۱، با تصاویر بصری و متون نوشتاری و گفتاری سروکار دارد. این روش تحلیلی گرچه مسلماً به موقعیت‌های اجتماعی "تفاوت" و اقتداری که از طریق تصاویر و متون به هنگام گردش عیان می‌شود توجه دارد، بر تولید و سامان‌دهی رتوریک[۱۴] (اقناع‌گری) مواد بصری و متنی نیز تمایل نشان می‌دهد (Ibid: 220). تحلیل گفتمان نوع دوم، بیشتر از همه، بر عرصهٔ تولید و مخاطب‌گری در بُعد اجتماعی [و تکنولوژیک] تصاویر متمرکز است (رُز،

تصویر ۱. الگوی ترکیبی تحلیل گفتمان ۱ و ۲، به همراه سنجه‌ها (نگارندگان)

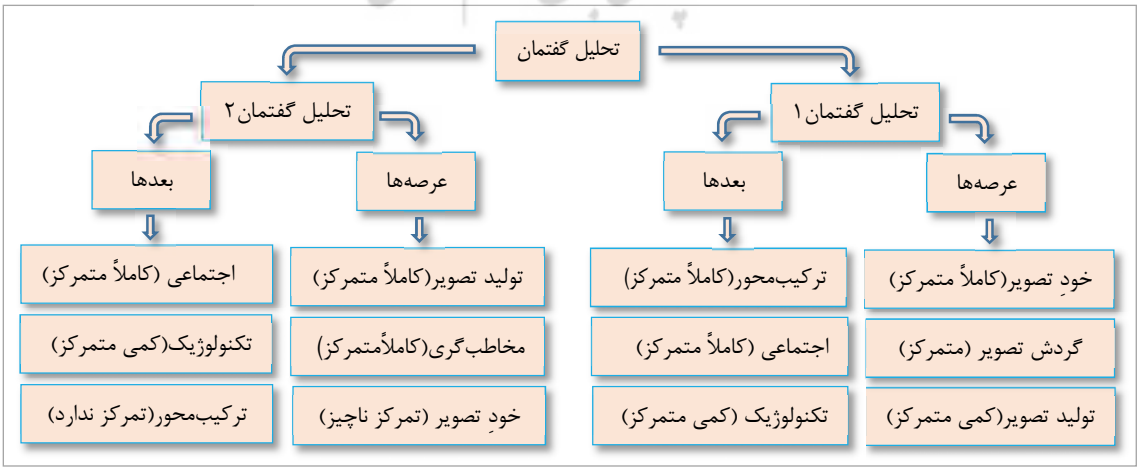
۱۳۹۸: ۳۱۴). هنگام تحلیل و بررسی متون تصویری از این منظر، بر آپاراتوس‌ها و تکنولوژی‌های نهادی تأکید می‌شود. این موضوع باعث می‌شود تا کانون توجه از جزئیات و گردش تصاویر، به سوی فرآیندهای تولید و مصرف آنها معطوف شود. «آپاراتوس‌های نهادی، شکل‌هایی از قدرت/ دانش هستند که نهادهایی را ایجاد می‌کنند[...] و تکنولوژی‌های نهادی (که گاه تشخیص تفاوت آنها از آپاراتوس‌ها دشوار است)، تکنیک‌های عملی هستند که برای به‌کاربستن قدرت/ دانش مورد استفاده قرار می‌گیرند» (همان: ۳۱۲).

الگوی پیشنهادی رُز به سبب تأکید بر دیدمان به‌عنوان مفهومی کلیدی در فرهنگ دیداری و درک روش‌های دیدن، قابلیت‌های گوناگونی را برای شکل دادن به فرآیند پژوهش دیداری ارائه می‌نماید و از این‌رو، روش او دارای امتیازها و ویژگی‌های برجسته‌ای است (کهوند، ۱۳۹۹: ۱۳۷) (تصویر ۲).

اوضاع اجتماعی، سیاسی اسپانیا در عصر ولاسکز

فیلیپ چهارم[15] (۱۶۶۵-۱۶۰۵) در سال ۱۶۲۱ و در شانزده سالگی، جانشین پدر خود [فیلیپ سوم] شد (Payne, 1973:13). فیلیپ مدت چهل و چهار سال [بر اسپانیا و پرتقال] حکومت کرد، اما سلطنت او در ناسازگاری و تناقض گذشت (Mutschlechner, 2019). کنت دوک الیوارس[16] –وزیر توانمند فیلیپ- پادشاه را ترغیب کرد تا برای بازگرداندن اعتبار پادشاهی سقوط‌کرده اسپانیا، بار دیگر به جنگ سی ساله با هلندی‌ها بازگردد. سیاست جنگی الیوارس جز فاجعه برای اسپانیا، چیزی بیش به همراه نداشت (Payne, 1973: 14). در سال ۱۶۴۴، فیلیپ با ماریانا، دختر امپراتور روم مقدس، فردیناند سوم ازدواج کرد (Luebering, 2009). زوج سلطنتی که ولاسکز در تابلوی "ندیمه‌ها" نقاشی کرده است، فیلیپ و ماریانا بودند. دربار اسپانیا هنگام تهیه این تابلوی نقاشی، مکان شاد و مفرحی نبود (URL: 1) و گفتمان‌های سیاسی- اجتماعی حاکم بر آن جامعه، تأثیر شایان توجهی بر نحوه تولید و بازنمایی این اثر و دیگر آثار هنری برجای گذاشتند. چنین به نظر می‌رسد که پادشاه و مجموعهٔ دربار او به‌عنوان آپاراتوس‌های قدرت، برای تغییر افکار و تحریف اذهان جامعه نسبت به نابسامانی‌های به‌وجودآمده، با پناه بردن به هنرمند، هنر را دستمایه‌ای برای هر چه باشکوه‌تر نمایاندن خود در افکار عمومی و به‌نوعی هژمونیک ساختن خویش قرار داده‌اند (گفتمان سیاست در پناه گفتمان هنر).

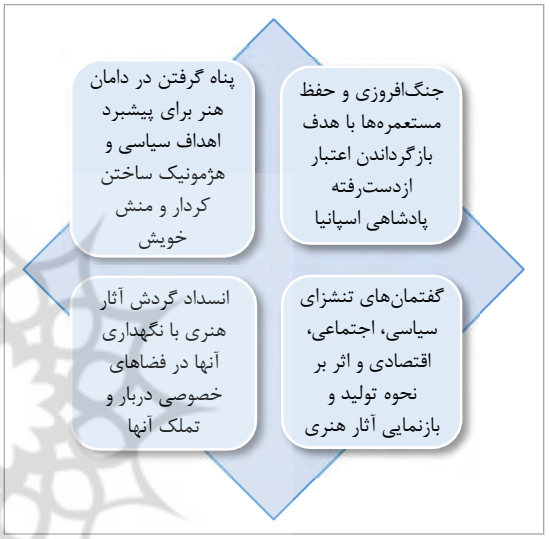
دیه‌گو رودریگز د سیلوا ی ولاسکز در سال ۱۵۹۹، مقارن با سال تولد ون دایک، در سِویل به دنیا آمد. او به یک خانواده اصیل و محترم پرتقالی تعلق داشت (Armstrong, 1896: 10). رابطه شخصی نزدیک او با فیلیپ و مقام عالی ریاست تشریفات کاخ سلطنتی، اعتبار و فرصتی بی‌نظیر برای تحقق آرزوها و بروز نبوغ او در جریان اجرای مأموریت‌های گوناگون به او داد (گاردنر، ۱۳۸۴: ۵۱۷). در نظر گامبریچ، «ولاسکز نیز مانند لئوناردو، ولی بیش از او، بر قوه تخیل و تجسم تماشاگر تکیه می‌کرد که رهنمود نقاش را پی بگیرد و آنچه را که مغفول نهاده است، [با قوه تخیل خود] جبران کند» (گامبریچ، ۱۳۸۳: ۴۰۱). او نه‌تنها یک هنرمند، بلکه سیاستمدار نیز بود. «اوج زندگی اجتماعی و سیاسی وی در سال ۱۶۵۹، زمانی رقم خورد که او را به‌عنوان شوالیه در راستهٔ سانتیاگو لقب دادند. [....] اگرچه او کمتر نقاشی می‌کشید، اما در فضای سیاسی دربار اسپانیا بود که موفق شد مهم‌ترین آثار زندگی خود، همچون شاهکارش ندیمه‌ها [لاس منیناس] را خلق کند» (Gasta, 2006). در نظر نویسندگان این مقاله، ولاسکز با هوشمندی و ترفندی زیرکانه، به‌طور ضمنی و با به‌کارگیری زبان رمزی در



تصویر ۲. نظام تحلیل گفتمان ژیلین رُز(Rose, 2016)

لایه‌های پنهانی این اثر، واقعیت‌ها را همان‌گونه که پیرامون او وجود دارند بیان می‌کند و این موضوع از طریق خوانش و تفسیر مخاطبان ویژه -و نه مخاطبان اولیه و صاحبان این اثر یعنی پادشاهان و درباریان- قابل کشف و دریافت است (استفاده از زبان نمادینِ هنر برای گریز از محدودیت‌ها).

در زمان پادشاهی فیلیپ «عموم مردم به مجموعه‌های سلطنتی اسپانیا دسترسی نداشتند، بنابراین ولاسکز [و آثارش] تا زمان افتتاح موزه پرادو در سال 1819 خصوصی باقی می‌ماند» (URL: 1) (تصویر ۳).



تصویر ۳. شبکه کنشهای گفتمانی پادشاه فیلیپ(نگارندگان)

برساخت‌های گفتمانی تابلوی ندیمه‌ها

تعداد اندکی از آثار هنری را می‌توان به‌عنوان شاهکارهایی درخشان توصیف کرد. مطمئناً این کمترین چیزی است که می‌توان درباره تابلوی ندیمه‌ها -پرترهٔ گروهیِ دربار فیلیپ چهارم، پادشاه اسپانیا- که توسط دیه‌گو ولاسکز [در سال 1656] نقاشی شده است، نوشت (تصویر ۴). این تابلو نه‌تنها به دلیل تکنیک‌های استادانه، بلکه به واسطه بازنمایی‌های نمادین بسیاری که در آن وجود دارد، توسط هنرمندان و منتقدان مورد مطالعه قرار گرفته است (Milton Underwood, 2008). ولاسکز در تابلوی ندیمه‌ها، پرتره‌ای از ملکه [ماریانا، شاه فیلیپ، ندیمه‌ها، محافظان شاهزاده، پیشکار ملکه و مارگاریتا] دختر فیلیپ چهارم به همراه پرتره خود را به تصویر کشیده است. او در حالتی نقاشی شده که شنلی به همراه صلیب سانتیاگو پوشیده و کلید تالار را در کمربند خود قرار داده است و یک پالت رنگ و قلم‌مو را در حالت نقاشی کردن در دست دارد و با نگاهی به ملکه [، پادشاه و البته مخاطبین این تابلو]، در حال گذاشتن قلم‌مو بر روی بوم نقاشی است (Stratton-pruitt, 2003: 1) (تصویر ۵). سوزان استراتُن پرویت می‌نویسد: «نشان سانتیاگو، پس از مرگ ولاسکز و به دستور اعلی‌حضرت به نقاشی اضافه شده بود؛ زیرا هنگامی که ولاسکز این اثر را خلق کرد، پادشاه هنوز آن افتخار را به او اعطا نکرده بود» (Ibid: 3). در کتاب "زندگی

تصویر ۴. تابلوی ندیمه‌ها اثر ولاسکز (URL: 2)

تصویر ۵. پرتره ولاسکز در تابلوی ندیمه‌ها (URL: 2)

ولاسکز" اثر والتر آرمسترانگ نیز به نشان سانتیاگو این‌گونه اشاره شده است؛ «صلیب قرمزرنگ در تابلوی ندیمه‌ها، به دستور پادشاه و بعد از مرگ ولاسکز به نقاشی اضافه شد» (Armstrong, 1896: 93). این موضوع شاید بر تمایل پادشاه به نزدیک نشان دادن خویش به هنرمندِ دربار و هژمونیک جلوه دادن خود از طریق ابزار هنر دلالت دارد.

«ندیمه‌ها بیش از هر چیز، اثری فلسفی درباره ذات وجود، و حضور در مکان، در لحظه‌ای از زندگی پرتحرک دربار است. [....] این تابلو به مثابه معمایی بصری، با ذهن ما بازی می‌کند» (Groyer, 2020). ترکیب‌بندی این اثر، با وجود قرار گرفتن شاهزاده در جایی نزدیک به مرکز تابلو، از نوع متمرکز نیست، بلکه به سبب پراکندگی بردارهای متعدد و عدم تمرکز بر اُبژه‌ای خاص (تمرکز بر دست پیشکارِ ملکه در انتهای اتاق، تمرکز بر شاهزاده، تمرکز بر نقطه‌ای بیرون از تابلو و مخاطبان و ...)، نامتقارن، اما متوازن است. ولاسکز با این نحوه چیدمان، گرچه به‌ظاهر شاهزاده را در نظر شاه و ملکه، که مخاطبان و سفارش‌دهندگان اصلی این اثر هستند، سوژه اصلی و بااهمیت جلوه داده است، اما با زیرکی و ژست خاصی که به بدن خود داده (در حالت نقاشی کردن) و چرخاندن بوم نقاشی درون تابلو به سمت خود و مخفی ساختن موضوع بوم نقاشی از مخاطب، ضمن درگیر ساختن ذهن بیننده و ایجاد توهم در او و ابهام در موضوع تابلو، از تأثیر توجه به شاهزاده و دوشیزه‌ها کاسته است. ولاسکز در این بازنمایی، خود را نه از نظر جایگاه چیدمانیِ مؤلفه‌ها، بلکه از دید مضمون و محتوای اثر، مهم‌تر از موضوعات دیگر و به‌عنوان کنشگر اصلی تابلو نشان داده و دیگران (به‌خصوص شاه و ملکه با انعکاس محو و مبهم آنها در آینه انتهای اتاق) را به مثابه کنش‌پذیر برساخته است (تقابل گفتمان هنر و هنرمند با گفتمان سلطنت). وی در واقع در دو بازنماییِ هم‌زمان (بازنماییِ بازنمایی)، دو نگاه متفاوت به ابژه‌های اثر خود داشته؛ یکی موضوع تابلوی ندیمه‌ها است که گرچه نگاهی به روزمرگی و لحظه‌ای از روابط خانوادهٔ دربار فیلیپ به نظر می‌رسد، اما پر است از رمز و رازها و نمادهایی که ولاسکز با هدف خاص و لحنی انتقادی و نه صرفاً گزارشی، ابژه‌ها را در کنار همدیگر نشانده و دیگری، موضوع بوم نقاشیِ درون تابلو است. ولاسکز با نگاه کردن به بیرون تابلو، یعنی به جایگاه پادشاه و ملکه و بینندگان، به این اشاره دارد که هر کدام از بیننده‌های این تابلو می‌توانند همچون شاه و ملکه، موضوع نقاشی ولاسکز در پرده نقاشیِ درون تابلو باشند. بنابراین به نظر می‌رسد ولاسکز بدون تأثیرپذیری از نهادهای قدرت (پادشاه و درباریان) در تولید اثر خود و با این نحوه خاصِ بازنمایی، و همچنین با محو ساختن و ایجاد ابهام در تصویرِ شاه و ملکه در درون آینه انتهای اتاق (تصویر ۶)، قصد دارد جایگاه همه بیننده‌های تابلوی ندیمه‌ها را ارتقا بخشیده و با پادشاه و ملکه، همسان جلوه دهد. او با دیدی انتقادی و از طریق زبان و گفتمان هنر و برساختِ نوع جدید و جسورانه‌ای از پادشاه، ملکه و مخاطب، به دنبال بازنمایی حداقلِ سطح اختلاف و تفاوت اجتماعی میان آنها است (برساخت خرده‌گفتمانِ عدالت‌خواهی و برابراندیشی). بر خلاف نظر مادلین میلنر کار[۱۷] که معتقد است «برای ولاسکز، بوم نقاشیِ درون تابلوی ندیمه‌ها، صرفاً یک ابزار بوده است و هدف او نشان دادن عمل نقاشی بوده، نه موضوع نقاشی»(Milton Underwood, 2008)، پژوهشگران مقاله حاضر بر این اعتقاد هستند که ولاسکز با دیدگاهی چالش‌برانگیز، مخاطبین و تحلیلگرانِ تابلوی ندیمه‌ها را درگیر افکار و اندیشه‌های خود می‌سازد و آنها را به نقدِ نقدِ خویش فراخوانده، به تأیید یا رد نقدِ خود ترغیب می‌نماید (گفتمان مخاطب‌سالاری). از آنجا که در منظر پست‌مدرنیسم، به تعداد مخاطبین هر اثر، تفسیرهای متفاوتی وجود دارند، بنابراین ولاسکز از این طریق، تاریخ مصرف این اثر را جاودانه ساخته است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این اثرِ جاودان که در نگاه نخست جلب توجه می‌کند، حرکات و ژست هر کدام از اُبژه‌های انسانی در لحظه و فرم خاصی است که نقاش، تصمیم به بازنمایی آن نموده است. از این‌رو کارشناسان و منتقدین هنر، این تابلو را همچون عکسی می‌دانند که ولاسکز سال‌ها

تصویر ۶. انعکاس شاه و ملکه در آینه (URL: 2)

پیش از اختراع عکاسی، آن را در یک لحظه قطعی به ثبت رسانده است. ولاسکز با نحوه چیدمان و آرایش عناصر و ایجاد بردارها از طریق کشش‌ها، حرکات بدن، و به‌خصوص جهت و حالت نگاه ابژه‌ها در درون تابلو، سامان فضایی مطلوبی را جهت هدایت نگاه و توجه مخاطب به موضوع شاه و ملکه که در بیرون تابلو حضور دارند، شکل داده است (حرکت از درون به بیرون تابلو). به یکباره نگاه خاص ولاسکز از درون تابلو، این نگاه و توجه مخاطب را از بیرون تابلو می‌رباید و آن را بار دیگر به درون می‌کشاند و از طریق بردارِ کنش‌مند قلم‌مو که در حال برداشتن رنگ از پالت است، به بوم نقاشیِ درونِ تابلو هدایت می‌کند (حرکت از بیرون به درون تابلوی ندیمه‌ها و سپس به درون بوم نقاشی). در واقع ولاسکز با این بازی رفت و برگشتِ پر رمز و راز و مشارکت دادن مخاطب در آن، او را به‌عنوان بیننده‌ای بالقوه و نه منفعل، به گفتگویی با خود و گفتمانی که قصد بازگویی آن را دارد ترغیب می‌نماید. «وجود این ابهامات در تابلوی ندیمه‌ها، متضمن وجود بازی با زمان و بازی حضور و غیاب است» (اشنایدر ادمز، ۱۳۹۴: ۱۹۷). این بازی دوگانه حضور/ غیاب از دو منظر قابل ردیابی است؛ ۱. از منظر موضوع اثر: غیبت شاه و ملکه (با چرخیدن تابلوی درون نقاشی و پنهان شدن موضوع آن از دید مخاطب) و حضور آنها (با انعکاس محو، بی‌روح و رازآمیز آنها در آینه). ولاسکز با این شکلِ بازنماییِ روانکاوانه و اسرارآمیز، پیشگویی و به‌نوعی آرمان خود را نسبت به زوال زودهنگام پادشاهی فیلیپ چهارم و محو سلطنت وی بیان می‌دارد. این موضوع با حضور دو نماد در تابلو، به نشانه آینده روشن و پرفروغ اسپانیا پس از دوره پادشاهی فیلیپ، تقویت می‌شود: یکی با نمایش کاملاً واضح و درخشانِ شاهزاده در تابلو (در تقابل با تصویرِ در حال محو شدن شاه و ملکه) و دیگری با باز کردن دربِ انتهای اتاق و کنار زدن پرده آن توسط پیشکارِ ملکه و خروج او از تاریکیِ درون به روشناییِ بیرون. نقطه تلاقی خطوط پرسپکتیوی تابلوی ندیمه‌ها، همان دست پیشکارِ ملکه است که پرده را کنار می‌زند و از این طریق، بر موضوع فوق تأکید مضاعف می‌شود (برساخت گفتمان آزادی‌طلبی و رهایی‌بخشی از طریق زبان و گفتمان هنر). ۲. از منظر هنرمند: غیبت ولاسکز به‌عنوان نقاشِ تابلوی ندیمه‌ها و حضور او درون تابلو با ژستِ نقاش (ایستادن مقابل پرده نقاشی درونِ تابلو و در دست داشتن پالت رنگ و قلم‌مو). ولاسکز با این نحوه بازنمایی، ضمن انفصال خود از موضع نقاش (همان موضعی که فیلیپ و ملکه نیز در آن حضور دارند) و الصاق کردن خود به تابلو، هم به نشانه اشرافیت و هم به نشانه همراه شدن با خانواده جوانِ سلطنتی و آینده اسپانیا، عدم تمایل خویش به همراهی و پیوند با پادشاهِ فعلی و اوضاع نابسامان اسپانیا را اعلام و انتقاد خود از آن را بیان می‌نماید (برساخت خرده‌گفتمان شاه‌ستیزی و انتقاد سیاسی از طریق گفتمان هنر). ولاسکز با گزینش دو متن تصویری از پیتر پل روبنس مربوط به اسطوره‌های یونانی و افزودن آنها به ترکیب‌بندی اثر خود، به طرز هوشمندانه، ندیمه‌ها را در یک رابطه بینامتنی با تابلوهای روبنس پیوند داده است. «در عصر پل روبنس، تابلوهای تمثیلی، وسیلهٔ مناسب و مؤثری برای بیان ایده‌ها بودند. تابلو برکات صلح [و وحشت جنگ] از این سنخ‌اند» (گامبریچ، ۱۳۸۳: ۳۹۳). به نظر می‌رسد هدف روبنس از به‌کار بردن اسطوره‌های یونانی به شکل تمثیلی، بیانی انتقادی نسبت به جنگ‌های سی ساله و اوضاع نابسامان سیاسی آن زمان در اروپا باشد. یکی از دو تصویر اضافه‌شده به چیدمان ندیمه‌ها، «رقابت بافندگی میان آتنا و آراخنه[۱۸] است [تصویر ۷]. حضور این صحنه، رقابت جنون‌آمیز میان هنرمندان در دربار اسپانیا را با این اسطوره یونانی مرتبط می‌سازد» (اشنایدر ادمز، ۱۳۹۴: ۱۴۷). افزون بر آن، پارچه قرمزرنگ بالای سر فیلیپ در انعکاس آینه (تصویر ۶)، به‌طور ضمنی همان شنل قرمزرنگی را تداعی می‌کند که در فرهنگ اسپانیایی توسط ماتادور (کُشندهٔ گاو) برای تحریک گاوِ نر و دعوت او به مبارزه استفاده می‌شود. از این‌رو، نگارندگان میان موضوع فوق و اسطورهٔ رقابت بافندگی آتنا و آراخنه ارتباطی یافتند: آراخنه (هنرمند چیره‌دست و شایسته) فرشینه‌ای می‌بافد با این مضمون که زئوس با شمایل گاو نر، ائوروپا را می‌رباید؛ داستانی از فریب دادن انسان‌ها توسط خدایان که می‌توان در آن، انتقاد آراخنه (به مثابه نماینده هنرمندان) از خدایان و الهگان را به‌عنوان پیام اثر هنری او دریافت کرد. با اضافه کردن این تابلو به ترکیب‌بندی ندیمه‌ها، ولاسکز خواسته است این دو اثر (ندیمه‌ها و رقابت بافندگی) را به لحاظ موضوع به هم پیوند دهد و فریب دادن ملکه ماریانا (نماد زایش و آینده اسپانیا) توسط شاه فیلیپ را همچون نیرنگ زئوس نشان

تصویر ۷. تصویر A در تابلوی ندیمه‌ها (URL: 3)

داده، بر آن تأکید نماید. ولاسکز با قرار دادن یک روزنه نجات و سعادتمندی در انتهای اتاق (محل تلاقی خطوط پرسپکتیو ندیمه‌ها، یعنی درب بازشده و پرده کنار زده‌شده توسط پیشکارِ ملکه)، قصد رهایی ملکه و در اصل، نجات اسپانیا را دارد. از سوی دیگر، ولاسکز با حرکت دادن پارچه قرمزرنگ بالای سر پادشاه فیلیپ که از طریق رنگ قرمزِ پالتِ رنگ تأیید می‌شود و همچنین با در دست گرفتن قلم‌موی نوک‌تیز که نیزه را تداعی می‌کند، خویش را در نقش ماتادور، قهرمان و هنرمند ناجی نشان داده است؛ با این مضمون و این امید که بالاخره ماتادور با خردورزی و تدبیر خود، بر گاو نر که سمبل قدرت است پیروز می‌شود (برساخت خرده‌گفتمان قهرمان‌سالاری، رهایی‌بخشی و سعادت‌طلبی از طریق زبان و گفتمان هنر). دیگر تصویرِ تمثیلی افزوده‌شده به تابلوی ندیمه‌ها (تصویر ۸)، مربوط به «رقابت موسیقی میان آپولو (خدای موسیقی) و مارسیاس[۱۹] (نوازنده چیره‌دست و شایسته) است که در نهایت منجر به پیروزی مارسیاس می‌شود، اما آپولو به واسطه موقعیت و قدرت خدایی خود ترفندی را به‌کار می‌برد و از مارسیاس انتقام می‌گیرد» (Gill, 2019). ولاسکز با افزودن این تصویر به چیدمان اثر خود، ضمن تأیید و تأکید بر هنرمندِ واقعی، یعنی کسی که هنر او نتیجه ذوق و خلاقیت اکتسابی وی است نه فن انتسابی که در ذات خدایان هنر است، به دنبال این است که تفوق هنر بر سیاست و قدرت را به اثبات رساند (برتری گفتمان هنر بر گفتمان سیاست). از این‌رو، ولاسکز در ندیمه‌ها و در پیوند با اساطیر، خود را به‌عنوان هنرمند واقعی معرفی کرده و عمل خویش را از این طریق هژمونیک ساخته است. در واقع او در خلق تابلوی ندیمه‌ها، از ابزار قدرت و اعتبار سیاسی به همراه چاشنی نبوغ و جسارت خویش، در جهت ابراز افکار و اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی و انتقادی خود، از طریق زبان و گفتمانِ سیاسیِ هنر بهره برده است؛ جایی که گفتمان سیاسیِ هنرمند با گفتمان هنر، دست به تعامل مسالمت‌آمیز می‌زنند.

پس از مرگ فیلیپ چهارم، تابلوی ندیمه‌ها تا زمان آتش‌سوزی[۲۰] در سال 1734 در آنجا ماند و پس از آن، به کاخ جدید سلطنتی اُرینته[۲۱]، و در سال 1776 به اتاق ناهارخوری پادشاه[....] منتقل شد. بنابراین، تابلوی ندیمه‌ها [در آن سال‌ها] در معرض دید افراد بسیار اندک [و خاص، یعنی پادشاهان، وزرا و خانواده دربار] قرار داشت و به این خاطر، کمتر شناخته شد (Stratton-pruitt, 2003: 5). در این شرایط، به واسطه خصوصی بودن رابطه مخاطبان با سوژه‌های اثر، برداشت‌ها و تفسیرهای آنها از این اثر نیز کاملاً شخصی، غیرتخصصی و صرفاً در سطح صریح معنایی بودند. گردش و چرخه انتشار این تصویر نیز با نهادینه شدن و نگهداری آن در مکان‌های خصوصی از سوی آپاراتوس‌های حاکمیت (پادشاه فیلیپ چهارم و جانشینان او) به‌طور کنترل‌شده، تا مدت‌ها متوقف شد و گفتمان هنر به دلیل نبود بینش و تفسیر تخصصی، عمری را در سایه سکوت زیست و گفتمان سیاست، تا قبل از عمومی شدنِ بازدید آثار هنری، بر جریان هنر آن زمان سایه افکند (تفوق گفتمان سیاسی بر گفتمان هنر) تا اینکه «مجموعه آثار هنریِ سلطنتی [از جمله تابلو ندیمه‌ها] به موزه جدید پرادو منتقل شد؛ مکانی که در سال 1819 برای بازدید عموم افتتاح گردید»(Ibid) . با این گردش، مالکیت انحصاری این اثر به تملک عام بدل شد و رابطه مخاطبان متعدد با این اثر، رابطه‌ای غیرشخصی و غیرجانبدارانه شد. از این‌رو، عرصه‌ای تازه برای مورخین و پژوهشگران جهت شناسایی و تحلیل‌های گوناگون پدیدار شد و به تبع آن، بستر و زمینه مناسب برای انتقال افکار و اندیشه‌های هنرمندان به مخاطبان، از طریق کشف رمزگان هنر فراهم شد (سایه گفتمان هنر بر سر گفتمان سیاست).

اوضاع اجتماعی، سیاسی اصفهان در عصر ظل‌السلطان

در زمان قاجار و مقارن با نهضت تنباکو، به دلیل اهمیت ویژه اصفهان، مسعود میرزا ظل‌السلطان [۱۳۳۶-۱۲۶۶ ه.ق.] پسر ارشد ناصرالدین‌شاه برای حکومت آن انتخاب شد. حکومت سختگیرانه و استبدادی وی زبانزد خاص و عام بود (شیخی، ۱۳۸۶: ۲۷). ظل‌السلطان در طول مدت عمر خود، سی و چهار سال متوالی حاکم اصفهان و قریب به چهل و پنج سال متناوب، حاکم مازندران، اصفهان و فارس و مدتی نیز فرمانروای مطلق‌العنان هفده شهر ایران بوده است (دمندان، ۱۳۷۹: ۲۴۶). در عصر قاجار، روزنامه‌هایی مثل "فرهنگ" که در اصفهان [و به دستور ظل‌السلطان] چاپ می‌شدند، «راجع به آزادی و عدالت و نحوه حکومت مطلبی نمی‌نوشتند و با وجود فوایدی که برای مردم داشتند، قادر نبودند انتقادی از اوضاع و احوال مملکت بنمایند» (صدیق، ۱۳۵۴: ۳۶۲). در چنین جو سنگین استبدادی و به واسطه فقدان آزادی سیاسی

تصویر ۸ . تصویر B در تابلوی ندیمه‌ها (URL: 4)

برای مطبوعات و رسانه‌هایی چون عکاسی (به‌خصوص عکاسان درباری)، حاکمیت به‌عنوان دستگاه قدرت، سایه سنگین خود را هر چند نامستقیم و به بهانه حمایت، بر نحوه تولید و شکل‌گیری هنر در آن زمان گسترانیده بود (تأثیرپذیری هنر از سیاست و رجحان گفتمان سیاست بر گفتمان هنر).

علاقه شدید مسعود میرزا به هنرِ تازه متولدشدهٔ عکاسی، زمینه ورود عکاسان برتر اصفهان در آن زمان همچون؛ ارنست هولتسر[۲۲] آلمانی، تونی هوانسیان و عبدالخالق‌خان، عکاس مخصوص خود را به اندرونی فراهم ساخت. به تبع آن، حجم انبوهی از عکس‌ها که سوژه‌های آنها شخص ظل‌السلطان، فرزندان، درباریان، شکارها و شکارگاه‌ها و رویدادها و مشاغل آن زمان بودند، تهیه و در آرشیو شخصی حاکم (به‌عنوان مالک عکس‌ها) به شکل آلبوم انباشته شد. بدین سبب، مخاطبین آنها منحصراً محدود به حاکم و اطرافیان او شدند و گردش آنها در عمل متوقف شد. «در نظر آلن سکولا[۲۳]، هنگامی که تصویری بایگانی می‌شود، معنای خود را از دست می‌دهد و آنچه در این بین مفقود می‌گردد، معنایی است که تصویر برای سازندگان و کاربران پیشین خود داشته است» (Rose, 2000: 558). بر این اساس، توقف گردش عکس‌ها و مالکیت انحصاری آنها، زمینه انسداد تفسیر و خوانش از جانب مخاطبان عام را فراهم ساخت (تصویر ۹). «بنا بر شواهد موجود، بیشتر عکس‌ها توسط عکاس مخصوص ظل‌السلطان، عبدالخالق‌خان اصفهانی گرفته شده‌اند. در آخرین برگ از آلبوم شمارهٔ ۲ (۴۵۷-۴۱۵)، [مضبوط در مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران]، عکسی از عبدالخالق‌خان به تاریخ ۱۳۱۹ ه.ق. موجود است که خودش آن را میزان کرده و عکس توسط ظل‌السلطان گرفته شده است» (دمندان، ۱۳۷۹: ۲۵۳) (تصویر ۱۰). از زندگی عبدالخالق‌خان اصفهانی اطلاع چندانی در دست نیست. پریسا دمندان، پژوهشگر تاریخ عکاسی اصفهان در کتاب خود "چهره‌نگاران اصفهان: گوشه‌ای از تاریخ عکاسی ایران"، با احتمال، سال تولد و مرگ این عکاس را ۱۲۵۱ و ۱۳۱۵ شمسی اعلام می‌دارد و به نقل از عکاسان قدیمی اصفهان، به پاره‌ای از آن اطلاعات اشاره می‌کند؛ «عبدالخالق‌خان در محله لنبان اصفهان متولد شده است. او دوره‌هایی از زندگی خود را در تهران و شیراز گذرانده و عکاسی کرده است. از تسلط وی به زبان فرانسه می‌توان نتیجه گرفت احتمالاً از جوانانی بوده که به منظور تحصیل راهی اروپا شده و شاید عکاسی را در آنجا فراگرفته باشد. در جوانی به دلیل تسلط بر عکاسی، به‌عنوان عکاس‌باشی مخصوص دربار ظل‌السلطان، موفق به دریافت مدال مخصوص از او می‌شود. او پیرمردی کم‌حرف، متشخص و خوش‌لباس با چشمان نافذ و جاذب بوده و همیشه تنها کار می‌کرده است. به هیپنوتیزم علاقه خاصی داشته و نی نیز می‌نواخته است» (دمندان، ۱۳۷۷: ۱۱۶ و ۱۱۷).

برساخت‌های گفتمانی عکس پرترهٔ عبدالخالق‌خان

ظل‌السلطان در سال ۱۳۱۹ ه.ق، عکسی از عبدالخالق‌خان گرفته (تصویر ۱۰) و با دستخط خود در زیر عکس نوشته است؛ «عبدالخالق‌خان، عکاس‌باشی من است خیلی جوان باهوش و زرنگی است با میزان خودش انداخته شد» (همان: ۱۱۶). در این دست‌نوشته که به جزءِ بااهمیتی از عکس بدل شده، ظل‌السلطان به‌وضوح، نقش خود و عبدالخالق‌خان را

تصویر ۹. شبکه کنش‌های گفتمانی ظل‌السلطان (نگارندگان)

تصویر ۱۰. دستخط ظل‌السلطان (دمندان، ۱۳۷۷)

در تولید و آفرینش این اثر هنری بیان کرده و به زیرکی و هوشمندیِ عکاس‌باشی خود -همچنان که ما نیز در ادامه، به اثبات خواهیم رساند- اقرار نموده است. این عکس، تنها اثر موجود است که هویت، تیپ و شخصیت عبدالخالق‌خان را به ما می‌نماید. در نگاه اول، به‌ظاهر عکسی ساده به نظر می‌رسد که ظل‌السلطان از عکاس‌باشی خود گرفته است، اما راز و رمزهایی که در این عکس نهفته، آن را به یک اثر تحلیل‌پذیر بدل می‌سازند. عکاس با گزینش یک ترکیب‌بندی از نوع متمرکز و حذف عمق با کاهش تعداد پلان‌ها و چسباندن سوژه‌ها به پس‌زمینه بسیار ساده عکس، سعی در تمرکز بر موضوع اصلی، یعنی سوژۀ انسانی و دست راست او و کنشی که انجام می‌دهد، دارد. از مؤلفه‌های قابل‌توجه در این عکس، ژست و حرکت بدن سوژه، نوع نگاه و پوشش او است. با دقت در طرز ایستادن عبدالخالق‌خان در عکس، حرکتی پویا و پرانرژی به شکل s معکوس، در بدن او قابل رؤیت است (تصویر ۱۱). حرکت، از کلاه او آغاز می‌شود و در ادامه، هم‌راستا با ستون فقرات، به بدن و دست راست او رسیده و در انتها، از طریق پای چپ از کادر خارج می‌شود. نوع پوشش و لباس‌های مرتب و اتوکشیدۀ سوژه - در مقایسه با پوشش افراد در آن عصر- دلالت بر شخصیت و مرتبت والای درباری او دارد. نگاه او با سامان فضایی بردارها در عکس پیوند خورده است؛ برآیند این بردارها که شامل؛ راستای نگاه سوژه، جهت نگاه دوربین، حرکت بازوی جلویی سه پایه و حرکت بدن سوژه (به‌خصوص جهت حرکت پای چپ و دست راست او) می‌شود، همگی از سمت چپ به راست عکس و از آن طریق به خارج از قاب عکس به موضوعی نامشخص است؛ چیزی که ذهن مخاطبِ این اثر را به بازی گرفته و او را به چالش و پویش دعوت می‌نماید. افزون بر پیوند ضمنی میان دو مؤلفه موجود در عکس یعنی عبدالخالق‌خان و دوربین عکاسی که از طریق پیوند نگاه هر دو (هم-راستایی نگاه‌ها) ایجاد شده، یک پیوند بصری نیز از طریق دست راست سوژه و سیم دکلانشور دوربین برقرار شده است. دست راست عبدالخالق‌خان در حال فشردن دکمۀ دکلانشور، همان نقشی را در عکس - به نشانۀ عکاس حقیقی- ایفا می‌کند که دست راست ولاسکز با حالت گرفتن قلم‌مو در تابلوی ندیمه‌ها - به نشانۀ نقاش اثر- دارد و در دست چپ هر دو هنرمند، یکی از وسایل کار آنها قرار دارد؛ ولاسکز، پالت رنگ و عبدالخالق‌خان پوشش (پارچه) ضد انعکاس صفحه مات دوربین ویوکمرا. عبدالخالق‌خانِ درون عکس با نگاه به نقطه‌ای نامشخص در خارجِ قاب عکس، موضوع عکس خود را از مخاطب مخفی می‌دارد؛ همان‌گونه که ولاسکزِ درون تابلوی ندیمه‌ها نیز موضوع پرده نقاشی خود را از مخاطب پنهان داشته است. ظرافت موجود در عکسِ عبدالخالق‌خان را می‌توان در رابطه زمانی و مکانی عکاس با اثر او یافت. در واقع عبدالخالق‌خان، خود را در زمان و مکان کنش عکس‌برداری به ثبت می‌رساند. او با طرز قرار گرفتن در کنار دوربین و به دست گرفتن دکلانشور، حضور و ردپای خود را به‌عنوان عکاس این اثر اعلام نموده و آن را به یک "فراتصویر"[۲۴] بدل می‌سازد؛ همان‌گونه که سال اشتاینبرگ[۲۵] در اثر خود "جوهر"[۲۶] (تصویر ۱۲)، حضور خود را به‌عنوان

تصویر ۱۱. عبدالخالق‌خان اصفهانی (دمندان، ۱۳۷۷)

تصویر ۱۲ . جوهر، اثر سال اشتاینبرگ (URL: 5)

هنرمند اعلام می‌کند. عبدالخالق‌خان همچون ولاسکز در ندیمه‌ها، با تداعی حضور و غیاب در داخل و خارج عکس، یک تنش فضایی و روانی میان موضوع عکس و مخاطب ایجاد کرده است. این بازی حضور و غیاب در عکس عبدالخالق‌خان نیز همانند تابلوی ندیمه‌ها، از دو منظر خودنمایی می‌کند؛ ۱. از منظر ظل‌السلطان به‌عنوان عکاس: غیبت ظل‌السلطان به‌عنوان عکاس و اثبات حضور او با درج زیرنویس عکس. در این بازنمایی، ظل‌السلطان سعی داشته تا با امضا کردن اثر (با درج زیرنویس عکس به صورت دست‌نوشته و استفاده از فعل ".... انداخته شد")، نقش خود را به مثابه عکاس این اثر جلوه داده و خویش را در زمره هنرمندان جای دهد. این رفتار او در تقابل با منش عبدالخالق‌خان در درون عکس است که او نیز بر عکاس بودن خود صحه می‌گذارد (نوعی تخاصم درون‌گفتمانی هنر و هنرمند). ۲. از منظر عبدالخالق‌خان، هم در نقش سوژه عکس و هم عکاس: غیبت عبدالخالق‌خان به‌عنوان عکاسِ این اثر و حضور او در عکس (با ژست عکاس) و همچنین از طریق زیرنویس عکس (..... با میزان خودش انداخته شد). این عکس، نشانگر تلاش زیرکانه عبدالخالق‌خان (در نقش سوژه عکس) برای همسان جلوه دادن خود با شخص حاکم است. این موضوع از طریق نشانه‌های موجود در عکس، چون ژست و حالت ایستادن عبدالخالق‌خان و نگاه به سمت راست عکس - چیزی که در اکثر ژست‌ها و نگاه‌های ظل‌السلطان به‌عنوان سوژه، در عکس‌های آن دوره دیده می‌شود - و نه مستقیم به مخاطب و عکاس، قابل دریافت است و عبدالخالق‌خان هم‌زمان با چهره‌زدایی از خود و چهره‌زایی مجدد، هوشمندانه آن را برساخته است (برساخت خرده‌گفتمان عدالت‌خواهی و مساوات‌طلبی). از آنجا که تمام تنظیمات این عکس به وسیله خود او و نه ظل‌السلطان انجام پذیرفته (در زیرنویس عکس به وسیله ظل‌السلطان بیان شده: ... با میزان خودش انداخته شد) و ظل‌السلطان صرفاً نقش چکاننده دکمهٔ شاتر دوربین را داشته است، در این مورد ظل‌السلطان (به‌عنوان عکاس) به امری غیرضروری بدل شده و فقط در نقش شبه پیگمالیون[۲۷] به‌عنوان خالق پرسونای هنرمندانه ظاهر شده است. عبدالخالق‌خان با نگاه به خارج عکس، پیوند میان خود با ظل‌السلطان (به‌عنوان عکاس و مخاطب) را گسسته و با در دست گرفتن دکمه دکلانشور در عکس به نشانه عمل عکس‌برداری، خویش را به‌عنوان عکاس واقعی معرفی می‌نماید. در واقع عبدالخالق‌خان با این حرکت، خود را از سوژه کنش‌پذیر به عامل کنشگر بدل ساخته است. او عمل ظل‌السلطان در خلق این عکس را به حاشیه رانده و این مضمون را در چارچوب گفتمانی فراتر از موضوع عکس قرار داده است (گفتمان هنر در تقابل با گفتمان سیاست). از گرایش خاص او به هیپنوتیزم می‌توان دریافت که به علم روان‌شناسی علاقه داشته و احتمالاً از آن برای آسیب‌شناسی و روان‌درمانی نیز بهره برده است (در کتاب دمندان، ۱۳۷۷، به نمونه‌ای از آن اشاره شده است). هیپنوتیزم، عملکردی روان‌شناسانه است که در آن هیپنوتیزم‌کننده از طریق تلقین، به ضمیر ناخودآگاه شخص دسترسی پیدا کرده و او را کنترل می‌نماید. در این فرآیند، ذهن شخص به موضوع خاصی متمرکز شده و آگاهی محیطی در او به حداقل ممکن می‌رسد. در عکس عبدالخالق‌خان، چنین به نظر می‌رسد که وی با تهی نگه‌داشتن و گزینش سادهٔ پس‌زمینه عکس خود - چیزی که در عکس‌های آن زمان به‌ندرت مشاهده می‌شود و معمولاً پس‌زمینه‌ها با پرده‌های نقاشی‌شده تزئین می‌شدند - قصد داشته تا توجه مخاطب را صرفاً به سوی خود و کنشی که انجام می‌دهد سوق داده و آگاهی محیطی را تا حد ممکن در او کاهش دهد. عبدالخالق‌خان با این نحوه رفتار و عملکرد، بدن و شخصیتی خاص از خود برساخته و گویی از طریق دسترسی به ضمیر ناخودآگاهِ مخاطب (به‌خصوص مخاطب خاص خود ظل‌السلطان)، او را هیپنوتیزم کرده است. بر مبنای برساخت‌ها و نشانه‌های ذکرشده، این عکس واجد لحنی انتقادی است. «بر اساس نظر نوئل کَرول[۲۸]، هنر در تقابل با سیاست می‌تواند عنوان هنر اعتراض‌آمیز، هنر ضد رژیم [یا براندازنده] یا نقد اجتماعی را نیز داشته باشد. هنر به مثابه نقد اجتماعی می‌تواند صریح یا ضمنی باشد و می‌تواند موضوعی وسیع یا موضوعی محدود را هدف گیرد» (رامین، ۱۳۸۹: ۵۴۴ و ۵۴۵). از این‌رو، عکس عبدالخالق‌خان را می‌توان همچون اثر ولاسکز، نمایشی اعتراض‌آمیز و ضد رژیم دانست که بازی‌گردانان و هنرپیشه‌های آنها، یک شخصیت هستند و هر دوی آنها، حاکمیت و نظام استبدادی را هدف انتقاد خود قرار داده‌اند (برساخت خرده‌گفتمان رژیم‌ستیزی از طریق زبان و گفتمان هنر). سوژه‌های انسانیِ اغلب عکس‌هایی که در زمان قاجار و در عصر ظل‌السلطان تهیه شده، با ژست‌ها و حالت‌هایی تصویر شده‌اند که گویی بدن همه آنها در یک قالب واحد ریخته شده است: ژست خاص ایستادن در حالت احترام، حالت نشستن روی زمین یا صندلی و قرار دادن دو دست به حالت احترام بر روی پاها، نگاه‌های بی‌رمق به دوربین و ... . این بدن‌ها به‌گونه‌ای، از حالت طبیعی خود جدا شده و به طرز دگرگون‌شده، در قالب خاصی که ما نگارندگان آنها را "بدن‌های مقلوب" می‌نامیم، برساخته شده‌اند. اما در عکسِ عبدالخالق‌خان پیچیدگی پرتره، حکایت از آن دارد که عبدالخالق‌خان به‌عنوان موضوع عکس، آگاهانه و با

زیرکی خاص پیامی را از طریق اجتناب از چنین قراردادها و سنت‌های رایج در آن عصر (نحوهٔ اُبژگی و برساخت بدن در مقابل دوربین و سوژه شدن) و همچنین با همسان جلوه دادن خود با حاکم، برای بینندگان و حتی شخص ظل‌السلطان، برساخته است و آن پیام، انتقاد از وجود فاصله و تمایز عمیق طبقاتی در جامعه آن دوره و همچنین تلاش برای بازنماییِ حداقل سطح اختلاف میان خود و طبقهٔ برترِ حاکم، و مقابله با نظام ارباب رعیتی (فئودالیسم) است (گفتمان انتقادی هنر در تقابل با گفتمان سیاسی حاکم بر جامعه). وجوه تشابه و تباین میان عکس عبدالخالق‌خان و تابلوی ندیمه‌ها، از نظر برساخت‌های گفتمانی، در جدول ۱ آمده‌اند.

جدول ۱. جدول تطبیقی داده‌های تحلیلی

عرصه‌ها / آثار		تابلوی ندیمه‌ها اثر دیه‌گو ولاسکز	تشابه	عکس عبدالخالق‌خان اثر ظلالسلطان
داده‌های تحلیلی	عرصه خود تصویر	* برساخت بدن غالب و نمایش خود به‌عنوان عامل کنشگر توسط ولاسکز، از نظر محتوای نمادین اثر (تقابل گفتمان‌های هنر و سیاست).	✓	* تقابل با بدن مقلوب و نمایشِ خود به‌عنوان عامل کنشگر در عکس، توسط عبدالخالق‌خان (تقابل گفتمان‌های هنر و سیاست).
		* ترغیب مخاطبان به چالش نقدِ نقدِ خویش توسط ولاسکز و جاودانه ساختن اثر (گفتمان مخاطب‌سالاری).	✓	* دعوت مخاطب به پویش و نقدِ نقد خویش توسط عبدالخالق‌خان، با ایجاد تنش روانی و فضایی در عکس (گفتمان مخاطب‌سالاری).
		* اثبات تفوق هنر بر سیاست با نشان دادن خود به‌عنوان هنرمند حقیقی توسط ولاسکز (برتری گفتمان هنر بر گفتمان سیاست).	✓	* فرانمایی برتری هنر بر قدرت، با اثبات خود به‌عنوان عکاس حقیقی، توسط عبدالخالق‌خان (تفوق گفتمان هنر بر گفتمان سیاست).
		* انتقاد از اوضاع نابسامان و عدم تمایل به همراهی پادشاه توسط ولاسکز (گفتمان شاه‌ستیزی).	✓	* انتقاد از شرایط ناعادلانه و عدم تمایل به پیوند با حاکم، توسط عبدالخالق‌خان و مقابله با نظام سلطه (گفتمان سلطان‌ستیزی).
		* پیشگویی زوال پادشاهی فعلی و آینده درخشان اسپانیا توسط ولاسکز (گفتمان‌های آزادی‌طلبی و رهایی‌بخشی).	×	* جلب توجه مخاطب از سوی عبدالخالق‌خان به بدن برساختهٔ خود و کنشِ در حال انجام، از طریق دسترسی به ضمیر ناخودآگاه مخاطب (تعامل گفتمان هنر با گفتمان روان‌شناسی).
		* بازنمایی فیلیپ در نقش زئوس فریبکار توسط ولاسکز و تلاش برای نجات و رهایی اسپانیا (گفتمان‌های قهرمان‌سالاری و سعادت‌طلبی).	×	

ادامه جدول ۱. جدول تطبیقی داده‌های تحلیلی

عرصه‌ها / آثار		تابلوی ندیمه‌ها اثر دیه‌گو ولاسکز	تشابه	عکس عبدالخالق‌خان اثر ظلالسلطان
داده‌های تحلیلی	عرصه تولید تصویر مخاطب گریز	* بهره‌وری از اعتبار سیاسی و نبوغ هنری توسط ولاسکز برای ابراز اندیشه‌ها و انتقادهای سیاسی (گفتمان سیاسی هنر و اثر بر تولید).	✓	* ابراز عقاید و انتقاد سیاسی توسط عکاس، با اهرم هنر و اعتبار درباری خویش (تأثیر گفتمان سیاسی هنر بر تولید اثر).
		* عدم تأثیرپذیری ولاسکز از دستگاه‌های قدرت، هنگام تولید اثر (تقابل گفتمان هنر با گفتمان سلطنت).	✓	* عدم تأثیر آپاراتوس‌های قدرت بر عبدالخالق‌خان هنگام تولید اثر (تقابل گفتمان‌های هنر و سلطنت).
		* همسان جلوه دادن مخاطبان خاص و عامِ اثر و بازنمایی حداقلِ سطح اختلاف اجتماعی میان آنها (گفتمان عدالت‌خواهی و برابراندیشی).	✓	* همسان جلوه دادن سوژه اثر با حاکم، توسط عبدالخالق‌خان و بازنمایی حداقل سطح اختلاف با برساخت جسورانه در عکس (گفتمان عدالت‌خواهی و برابراندیشی).
	عرصه مخاطب‌گری	* تأثیرپذیری مخاطبان خاص تابلو از دستگاه‌های قدرت، در نحوه تفسیر و برداشت مضمون اثر (سایه گفتمان سیاست بر سر گفتمان هنر).	✓	* اثرپذیری مخاطبان خاص در زمان تولید اثر، از دستگاه‌های قدرت، به لحاظ تفسیر موضوع عکس (سایه گفتمان سیاست بر گفتمان هنر).
		* وجود رابطه خصوصی مخاطبان با سوژه‌های تابلو و اثر بر نحوه خوانش و نام‌گذاری آن (تفسیر در سطح صریح معنایی).	✓	* تأثیرپذیری خوانش عکس از رابطه خصوصی مخاطبان اولیه با سوژه عکس (تفسیرها در سطح لایه صریح معنایی).
		* وجود رابطه آزاد و غیرجانبدارانه مخاطبان عام با سوژه‌های تابلو و اثر بر خوانش و نام‌گذاری آن (تفسیرها و تحلیل‌ها در سطح ضمنی معنایی).	✓	* تأثیرپذیری خوانش و تفسیر عکس از رابطه غیرخصوصی مخاطبان عام با سوژه عکس (تفسیرها در سطح لایه‌های ضمنی معنایی).
			×	* نقش دست‌نوشته عکس در جهت‌مندی نگاه مخاطب و تفسیر او از عکس (اثر گفتمان حاکمیت بر نحوه تفسیر و تحلیل اثر).
	عرصه گردش تصویر	* توقف گردش تابلو در دوران پادشاهی فیلیپ و جانشینان او و سکوت گفتمان هنر (سایه گفتمان سیاست بر سر گفتمان هنر).	✓	* سکوت گفتمان هنر با توقف گردش عکس در دوران حاکمیت ظل‌السلطان (سایه گفتمان سیاست بر گفتمان هنر).
		* آغاز گردش تابلو و عمومی شدنِ رؤیت آن و فراهم آمدن بستری مناسب برای انتقال اندیشه‌ها و تجارب نقاش به مخاطب (سایه گفتمان هنر بر سر گفتمان سیاست).	✓	* فراهم شدن زمینه مناسب برای درک اندیشه‌های عکاس از سوی مخاطب با گردش عکس و عمومی شدن رؤیت آن (سایه گفتمان هنر بر گفتمان سیاست).

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

نگارندگان این مقاله ضمن بررسی و مطابقت دو اثر هنری تجسمی یعنی؛ تابلوی نقاشی ندیمه‌ها اثر ولاسکز و عکس عبدالخالق‌خان اثر ظل‌السلطان، و بر اساس الگوی پیشنهادی خود که از مدل تحلیل گفتمان ژیلین رُز اخذ نموده، ویژگی‌های معنایی و گفتمانیِ مشترکی میان این دو اثر هنری یافته‌اند که پیش‌فرض این پژوهش را تأیید می‌نماید. با وجود اختلاف قابل‌توجه در فرهنگ و تاریخ شکل‌گیری این دو اثر، عناصر ساختاری، تعامل‌های معنایی و برساخت‌های گفتمانی مشترکی میان آنها عیان شدند. علت این موضوع، یا نقاش و عکاس است (ولاسکز و عبدالخالق‌خان به مثابه هنرمند)، یا شخص به تصویر کشیده‌شده (ولاسکز و عبدالخالق‌خان به مثابه اُبژه). اولی ناشی از تأثیر اوضاع و شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه بر هنرمند و دیگری، نتیجه واکنش خودآگاه اُبژه انسانی در برساخت و حالت دادن به بدن خویش است که البته می‌تواند توسط آن اوضاع و شرایط شرطی شود. از آنجا که طرز قرارگیری و ژست بدن، واکنشی است از جانب اُبژه انسانی -هنگام به تصویر کشیده شدن- نسبت به حضور هنرمند و جوِ حاکم بر مکان تولید اثر، و مهم‌تر از آن نسبت به مخاطبان حاضر یا پنهان (مفروض) آن، حضور ولاسکز و عبدالخالق‌خان، هم به مثابه اُبژه و هم به‌عنوان هنرمند با کمترین تأثیرپذیری از آپاراتوس‌های قدرت و فضای تولید اثر، تعامل و رابطه میان آنها را وارد یک معادله پیچیده کرده است. بدن اُبژه‌ها در حضور مقتدرانه ناظران -ولاسکز در محضر فیلیپ در حکم پادشاه و عبدالخالق‌خان در محضر ظل‌السلطان به مثابه حاکمِ قدرقدرت و نه عکاس، و هر دو در نقش آپاراتوس‌های قدرت و دستگاه‌های نظارت- نه‌تنها به بستر نقش‌پذیرِ و متأثر از سوی این نهادهای قدرت و به بدن‌های مطیع -آنچنان که فوکو گفته- بدل نشده، بلکه ولاسکز و عبدالخالق‌خان هر دو همسو با دیدگاه انتقادی خود نسبت به عملکرد حاکمان و شرایط زمانه، بدنی غالب از خویش برساخته‌اند. هر دو هنرمند از ابزار کار خود برای محو کردن و به حاشیه راندن اربابان خود بهره برده‌اند؛ ولاسکز با محو و رازآمیز ساختن تصویر شاه و ملکه در آینه و عبدالخالق‌خان با ایستادن در جای ظل‌السلطان با ژست او به‌عنوان سوژه عکس و همچنین با بازنمایی خویش به‌عنوان عکاس حقیقی. عبدالخالق‌خان در این عکس، با طراحی یک سامان فضاییِ پیچیده و با تداعی حضور و غیاب در داخل و خارج عکس، در واقع یک تنش فضایی و روانی میان موضوع عکس و مخاطب ایجاد کرده است -کما اینکه ولاسکز نیز در تابلوی ندیمه‌ها به چنین تنشی روی برده است- و با برساخت بدنی خاص از خود، ضمن تأکید بر شأن عکاس به‌عنوان یک هنرمند، تأیید و تأکید می‌کند که آفرینش واقعی یک عکس به‌عنوان اثر هنری، به معنی غیرقابل تمایز بودن دوتایی ذهنی/ فیزیکی در خلق آن عکس است. بنابراین او علاوه بر تأکید مضاعف بر نقش خود در این عکس به‌عنوان عکاس واقعی، به‌طور ضمنی به پیروزی هنر بر سیاست و سلطنت نیز اشاره دارد؛ همان‌گونه که ولاسکز نیز در تابلوی ندیمه‌ها با ژست خاصِ نقاش، چنین هدفی را در سر داشته است. بر این اساس، نگارندگان، تحلیل واکاوانهٔ این آثار از منظر دریدا و بازی حضور و غیاب او را امکان‌پذیر دانسته و آن را به پژوهشگران علاقه‌مند پیشنهاد می‌نمایند.

دو تصویر افسانه‌ای در تابلوی ندیمه‌ها، نماد پیروزی هنر بر امور دیگر از جمله سیاست و حکومت هستند و ولاسکز با افزودن آنها به تابلوی خود و با حضور خویش در درون تابلو با ژست نقاش، در نظر دارد تا این پیروزی را به خود و اثر خود نیز تعمیم دهد. او با بازنمایی انعکاس محو و رازآمیز شاه و ملکه در آینه -همچون محو ساختن دو تابلوی اسطوره‌ای روبنس- آنها را در نقش آتنا و آپولو (تیپ غیرهنرمند، سیاسی و بازنده) نشانده است و با نمایش واضحِ خود در تابلو، خویش را در جایگاه آراخنه و مارسیاس (تیپ هنرمند واقعی و پیروز) قرار داده و از این طریق، رقبای صاحب قدرت و مکنت اما غیرهنرمند خود را (حتی اگر شاه و ملکه باشند) مجازات کرده؛ کنشی که عبدالخالق‌خان نیز به‌نوعی دیگر در تقابل با ظل‌السلطان انجام داده است.

بررسی و تحلیل گفتمانِ این دو تصویر نشان داد که نحوهٔ برساخت اُبژه‌ها و سوژه‌های خاص و ایجاد روابط تعاملی و پیوند پیچیده میان اثر، هنرمند و مخاطب در درون این دو اثر تجسمی و بازنمایی آنها به شکل مرموز

در لایه‌های پنهانی از سوی دو هنرمند برگزیدهٔ درباری، "گفتمان هنر" را در تقابل با "گفتمان سیاست" قرار داده است. گفتمان هنر، در زمان گردش آثار و عمومی شدن مخاطبان، ضمن غلبه بر سیاست، نقش خود را به طرز هوشمندانه و ظریف به‌عنوان یک ابزار تبلیغاتی و روشنگر در جهت دگرش افکار عمومی و ایجاد روحیات دیپلماتیک به‌خوبی ایفا کرده است، حال آنکه در زمان توقفِ گردش آثار، عمری را زیر سایه گفتمان سیاست سپری کرده بود. در نتیجهٔ این تنش‌ها و کنش‌ها، گفتمان‌ها و خرده‌گفتمان‌هایی همچون؛ "مخاطب‌سالاری"، "سلطنت‌ستیزی"، "عدالت‌خواهی و برابراندیشی" و "گفتمان سیاسی هنر" به‌طور مشترک در هر دو اثر، و خرده‌گفتمان‌های "آزادی‌طلبی و رهایی‌بخشی" و "قهرمان‌سالاری و سعادت‌طلبی" در نقاشی ولاسکز برساخته شده‌اند و در عکس عبدالخالق‌خان، گفتمان هنر در تعامل و هم‌زیستی پنهان با گفتمان روان‌شناسی، ضمیر ناخودآگاه مخاطب (به‌خصوص ظل‌السلطان) را هدف قرار داده است. چنین به نظر می‌رسد که در این برساخت‌های گفتمانی، هر دو اثرِ مورد مطالعه به دنبال یک هدف مشترک هستند؛ انتقاد از اوضاع نابسامان و مقابله با نظام ارباب-رعیتی یا فئودالیسم غربی (تقابل گفتمان هنر با گفتمان فئودالیسم). بنابراین نظر به تقدم ولاسکز بر عبدالخالق‌خان از نظر تاریخ تولید اثر، می‌توان این احتمال را مطرح نمود که برای عبدالخالق‌خان، امکان دسترسی به اطلاعات و رؤیت آثار ولاسکز فراهم بوده و وی تحت تأثیر دیدگاه انتقادی او، به تولید عکس خود پرداخته است (ایجاد تعامل بینافرهنگی).

از آنجا که نام‌گذاری‌های گوناگون تابلوی ولاسکز در زمان‌های مختلف بر اساس گزارش‌ها و تحلیل‌های متفاوت مورخان و تحلیلگران و به تبع آن، دگرش توجه و تمرکز از مؤلفه‌ها به مؤلفه‌ای خاص در تابلو صورت پذیرفته‌اند و همچنین به سبب نبود نامی خاص برای عکس عبدالخالق‌خان از زمان تولید آن تا به حال، نگارندگان این مقاله، نام‌گذاری مجدد این دو اثر هنری را بر مبنای رویکرد و تحلیل خاص خود امکان‌پذیر می‌دانند. از این‌رو، با توجه به اهداف و انگیزه‌های این دو هنرمند از خلق این آثارِ پر رمز و راز -چنانکه در متن آمد- و برجسته ساختن شمایل، نام و اعتبار خود و همچنین به واسطه عدم تأثیرپذیریِ قابل‌توجهِ تولید این دو اثر تجسمی از آپاراتوس‌های حاکمیت (فیلیپ و دربار او، ظل‌السلطان و دربار او) و نقش حداکثری ولاسکز و عبدالخالق‌خان در خلق این آثار، می‌توان عناوین "ولاسکز از دید ولاسکز"[۲۹] و "عبدالخالق‌خان از دید عبدالخالق‌خان" را جایگزین نام‌های قبلی نمود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1. Las Meninas
2. Diego Rodriguez de Silva y Velazquez
3. Discource Analysis
4. Gillian Rose
5. Apparatus
6. Case Studies
7. Ernesto Laclau & Chantal Mouffe
8. Site
9. Site of Producti
10. Site of Image
11. Site of Circulation
12. Site of Audiencing
13. Modality
14. Rhetoric
15. Philip IV
16. Conde-Duque de Olivares

17. Madlyn Millner Kahr: نویسنده و تحلیلگر آثار هنری در قرن هفدهم

۱۸. افسانه یونانی آتنا و آراخنه (Athena & Arachne)، رقابت بافندگی میان الهه پالاس، آتنا و هنرمند چیره‌دست، آراخنه است. هنگامی که آتنا، آراخنه را به مسابقه‌ای دعوت می‌کند، آراخنه فرشینه‌ای بی‌عیب و نقص می‌بافد و زئوس را به شمایل گاو نر نشان می‌دهد که ائوروپا را ربوده است(URL: 3).

۱۹. افسانه یونانی آپولو و مارسیاس (Apollo & Marsyas)، رقابت نوازندگی میان خدای موسیقی، آپولو و نوازنده خلاق، مارسیاس و به روایتی دیگر، پَن است که با قضاوت میوزها و بنا بر روایتی دیگر، با قضاوت پادشاه میداس انجام می‌گیرد (URL: 4).

20. Alcazar
21. Palacio de Oriente
22. Ernst Hoeltzer
23. Alan Sekula
24. Meta picture
25. Saul Steinberg کاریکاتوریست رومانیایی- آمریکایی
26. Ink

۲۷. پیگمالیون (Pygmalion): در اسطوره یونانی، پیگمالیونِ مجسمه‌ساز، بر خلاف بیزاری از زنان، مجسمه زنی به نام گالاتهآ را آنچنان ماهرانه و زیبا می‌سازد که خود عاشق آن می‌شود.

28. Noel Carroll فیلسوف معاصر آمریکایی و نظریه‌پرداز هنر
29. Velázquez en vista de Velázquez

منابع و مآخذ

- آسابرگر، آرتور (۱۳۹۸). **تحلیل گفتمان کاربردی: فرهنگ عامه، رسانه‌ها و زندگی روزمره**. ترجمه حسین پاینده، چاپ اول، تهران: مروارید.
- اشنایدر ادمز، لاری (۱۳۹۴). **درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر**. ترجمه شهریار وقفی‌پور، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- جعفری، حمیده (۱۳۹۸). آموزه‌های فوکو در باب هنر با تأکید بر آثار دیه‌گو ولاسکز، رنه ماگریت و فرانسیس گویا. *رهپویه هنر*، سال دوم (۴)، ۲۷-۱۹.
- دمندان، پریسا (۱۳۷۷). **چهره‌نگاران اصفهان: گوشه‌ای از تاریخ عکاسی ایران**. چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- ---------- (۱۳۷۹). اسناد تصویری؛ ظل‌السلطان. *تاریخ معاصر ایران*، سال چهارم (۱۳ و ۱۴)، ۲۸۴-۲۴۵.
- رامین، علی (۱۳۸۹). **مبانی جامعه‌شناسی هنر**. چاپ دوم، تهران: نی.
- رُز، ژیلین (۱۳۹۸). **روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر**. ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات/ مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.
- رمضان‌ماهی، سمیه (۱۳۹۲). ولاسکز و دنیای واقعی. *ttp://article.tebyan.net/269676* بازیابی شده در تاریخ ۱۸ فروردین‌ماه ۱۴۰۰.
- زین‌الصالحین، حسن (۱۳۹۲). *"تحلیل انتقادی گفتمان‌های عکاسی ایران (۱۳۹۰-۱۳۵۷) با تأکید بر تبارشناسی فوکوئی و متد تحلیل گفتمان فرکلاف و ون دایک"*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، عکاسی. دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۶). عکس، گفتمان، فرهنگ- تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران. *رسانه و فرهنگ*، سال هفتم (۱)، ۴۷-۱۹.
- ستاری، محمد (۱۳۸۲). *"بررسی تطبیقی میان آثار آقارضا اقبال‌السلطنه اولین عکاس حرفه‌ای ایران و تنی چند از معاصرین وی در جهان"*. رساله دکتری، پژوهش هنر. تهران، دانشگاه هنر.
- سجودی، فرزان و قاضی مرادی، بهناز (۱۳۹۱). تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال چهارم (۱)، ۱۲۲-۹۳.
- سعادت‌فر، حجت‌اله (۱۳۹۸). درآمدی بر تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت در نقاشی باروک (بر اساس بینامتنیت صریح و ضمنی در نظریه ژرار ژنت). *پیکره*، ۸ (۱۵)، ۱۶-۱.

- شیخی، الیاس (۱۳۸۶). **اصفهان قلب سیاسی ایران معاصر**. چاپ اول، اصفهان: دادیار.
- صدیق، عیسی (۱۳۵۴). **تاریخ فرهنگ ایران**. چاپ هفتم، تهران: دهخدا.
- عسکریان، مریم؛ باوندیان، علیرضا و یعقوب‌پور، آرمان (۲۰۱۵). از ابهام تا واقعیت: تحلیل زمینه‌نگری تابلوی ندیمه‌ها اثر دیه‌گو ولاسکز. *www.SID.ir*. بازیابی شده در تاریخ ۱۵ فروردین‌ماه ۱۴۰۰.
- کهوند، مریم (۱۳۹۹). **فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر**. چاپ اول، تهران: یک فکر، دانشگاه هنر.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۴). **هنر در گذر زمان**. ترجمه محمد تقی فرامرزی، چاپ ششم، تهران: آگاه و نگاه.
- گامبریچ، ارنست هانس (۱۳۸۳). **تاریخ هنر**. ترجمه علی رامین، چاپ سوم، تهران: نی.
- گلنسایی، آیدا (۱۳۹۷). یادداشتی بر لاس‌منیناس اثر دیه‌گو ولاسکز. *http://cafecatharsis.ir/3203*. بازیابی شده در تاریخ ۱۸ فروردین‌ماه ۱۴۰۰.
- لی، آلیسون و پوینتون، کیت (۱۳۹۱). **فرهنگ و متن: گفتمان و روش‌شناسی پژوهش اجتماعی و مطالعات فرهنگی**. ترجمه حسن چاوشیان، چاپ دوم، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- میل، جان استوارت و رامین، علی (۱۳۹۹). ساختارگرایی و پساساختارگرایی (قسمت سوم). *https://antimantal.com*. بازیابی شده در تاریخ ۱۰ اسفندماه ۱۳۹۹.
- یاسینی، سیده راضیه (۱۳۹۹). سیاست‌های گفتمانی پوشاک زنان در ایران در دوره پهلوی اول (آمرانه) و دوم (اشاعه‌گرایانه). *مطالعات فرهنگ - ارتباطات*، سال بیست و یکم (۵۲)، ۱۱۰-۸۹.

- Armstrong, W. (1896). **The Life of Velazquez**. London: Seeley.
- Gasta, C. M. (2006). The Politics of Painting: Velázquez and Diplomacy in the Court of Philip IV. *http://lib.dr.iastate.edu/language_pubs/6* (Retrieved 29 April. 2021).
- Gill, N. S. (2019). The Story of Apollo and Marsyas. *https://www.thoughtco.com/ apollo-and-marsyas-119918* (Retrieved 6 May. 2021).
- Groyer, K. (2020). Ladies: Unveiling a Masterpiece by Velasquez. *https://www.bbc.com / persian/arts-55015722* (Retrieved 18 April. 2021).
- Hall, S. (1997). **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices**. London: Sage Publications.
- Luebering, J. E. (2009). Philip IV: king of Spain and Portugal. *www.britannica .com/biography/ Philip – IV* (Retrieved 9 April. 2021).
- Milton Underwood, Jr. R. (2008). Critical Analysis of Diego Velázquez's Las Meninas. *https://fliphtml5.com/ornh/oxya* (Retrieved 21 April. 2021).
- Mutschlechner, M. (2019). Philip IV: Spain's late glory or a slow decline? *www.habsburger.net* (Retrieved 9 April. 2021).
- Payne, S. G. (1973). *A History of Spain and Portugal*. Volume1, Chapter Fifteen, The Seventeenth-Century Decline. Portugal: University of Wisconsin Press.
- Rose, G. (2000). Practising photography: An archive, a study, some photographs and a researcher. *Journal of Historical Geography*, 26 (4), 555-571.
- ---------- (2016). **Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials**. London: Sage Publication.
- Scott, D. (2020). A Closer Look at Las Meninas by Diego Velazquez. *http://drawpaintacademy.com/las meninas* (Retrieved 11 April. 2021).
- Stratton-Pruitt, S. L. (2003). **Velázquez's Las Meninas**. New York: Cambridge University Press.
- URL 1: http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/las-meninas (access date: 2021/04/15).

- URL 2: https://jee.gallery/10041 (access date: 2021/03/24).
- URL 3: https://www.vmfa.museum/piction/6027262-8059131 (access date: 2021/05/30).
- URL 4: http://www.artnet.com/artists/peter-paul-rubens/apollo-and-marsyas (access date: 2021/03/24).
- URL 5: https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork (access date: 2021/05/17).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received:2021/10/06
Accepted: 2022/02/20

Discursive constructs of Velázquez's Las Meninas and Abd-ol-Khalegh Khan's photograph of Zell-e Soltan as seen through Gillian Rose's discourse analysis*

Alireza Vaez ** **Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh** ***
Seyyed Mahdi Moghimnejad ****

Abstract

It has become a reality in the world of contemporary visual media that some of images and visual texts attract viewers and researchers to their similarities with other images - in a real or imagined way - while furthermore, constantly encouraging them to discover and examine an intra-textual relationship and interaction. Conducted as comparative and descriptive-analytical research, this intra-disciplinary study compared two works of fine art: Velázquez's Las Meninas and Abd-ol-Khalegh Khan's photograph of Zell-e Soltan. As part of this comparison, it employed the qualitative method of Gillian Rose's post-constructionist discourse analysis to explore the intercultural interactions as well as the constructed discourses in the two images and to investigate the influence — or lack thereof — of apparatuses of power on the development of those discourses. The research questions were: "In the studying the artworks, what discourses are constructed and how are they constructed?" and "In what way are they similar in this regard?" The findings indicated that Velázquez and Abd-ol-Khalegh Khan have constructed, as both the artist and the subject of their piece, a different and dominant body of themselves without any influence from institutional systems and by sidelining power holders. In both images, the discourse of art and that of politics are in conflict with each other, and both artists, by adopting the same representation approach, implicitly point to and highlight the overpowering of politics by art. It seems that in this historical intercultural interaction between the East and the West, Abd-ol-Khalegh Khan was influenced, as an artist, by Velázquez's critical approach in Las Meninas in the creation of his photograph.

Keywords: Discourse analysis, Las Meninas, Abd-ol-Khalegh Khan's photograph, Velázquez, Zell-e-Soltan

---

* This article is taken from the first author's doctoral dissertation entitled "Discourse Analysis of Photographs of Selected Photographers of Isfahan (Qajar Era) based on the Gillian Rose's Ideas", with the guidance of the second author.

** A Member of the Faculty of Visual Arts at the Art University of Isfahan, and PhD Student in Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Art Studies, Art University of Tehran (Corresponding Author).
alireza.vaez@yahoo.com

*** Associate Professor of Art Research, Faculty of Visual Arts, Art University of Tehran.
mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

**** Assistant Professor of Art Research, Faculty of Visual Arts, Art University of Tehran.
moghimnejad@gmail.com