نقد شمایل‌شناسانه پیکره نگاره‌های «فتحعلی شاه» با تکیه‌بر نظریات سه‌گانه «ژاک لکان»

ندا سالور[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۱
Doi: 10.22034/rac.2023.1989680.1041

چکیده

هنر دورهٔ قاجار در مواجهه با جریان‌های مختلف فرهنگی، سیاسی، اجتماعی تأثیرات عمیقی را پذیرا بوده است. با شروع سلطنت فتحعلی‌شاه، سبکی نوین با نام«پیکره‌نگاری درباری» وارد عرصهٔ نقاشی ایرانی شد، در این شیوه بدون آنکه شباهتی در کار باشد اشخاص به طور قراردادی وارد تصویر می‌شوند. پیکره نگاری اگرچه از عناصر طبیعت‌گرایانه‌ی اروپایی وام گرفته شده، ولی شیوه سنتی آرمانی نمودن واقعیت را حفظ کرده است. این سبک در نگاه اول تنها یک سفارش درباری به نظر می‌آید، اما مسئله مهم در این میان، تبعیت بی‌چون‌وچرای هنرمند از شرایط و امیال حامیان خود است. این شرایط رابطه‌ای مستقیم با شرایط و وقایع اجتماعی داشته است. ازآنجاکه فتحعلی شاه بیش از سایر شاهان قاجار به نقاشی نمادین و فراواقع پیکرهٔ خود علاقه نشان می‌داد، لذا بررسی دلایل این علاقه‌مندی و تأثیرات روانی و اجتماعی که در پی داشته است، موجب گشته تا علاوه بر تحلیل صوری نگاره‌ها، مضمون و معانی نهفته در آن‌ها نیز مورد خوانش و بررسی قرار گیرد. لذا برای نیل به این هدف، نقد شمایل شناسانهٔ پیکره‌نگاره‌ها با استناد بر نظریات «ژاک لکان» (امر تخیلی، نمادین، امر واقع و امر سیاسی) صورت گرفته است تا تحلیل تازه‌ای از این تصاویر ارائه گردد. جامعه آماری این پژوهش شامل پنج نگاره منتخب از فتحعلی شاه است. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و بررسی کتب و آثار موجود در موزه‌ها و کتابخانه‌ها صورت گرفته است. نتایج یافته‌ها نشان می‌دهد که عدم واقع‌گرایی و آرمان‌گرایانه بودن پیکره نگاره‌ها با توجه به تعاریف امر خیالی، نمادین و واقعی لکان برای برآورده شدن نیازهای روانی شاه قابل توجیه و تحلیل است.

کلیدواژه‌ها: پیکره‌نگاری، فتحعلی‌شاه قاجار، ژاک‌لکان، امر خیالی، امر نمادین، امر واقعی.

* دکترای پژوهش هنر، مدرس گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: n.salour@soore.ac.ir

مقدمه

با به وجود آمدن ادبیات تطبیقی، مطالعات میان‌رشته‌ای رونق فراوان گرفت. شاخه‌ای از این مطالعات به پیوند گرایش‌های هنری با روانشناسی و روانکاوی می‌پردازد که به کمک آن می‌توان با مطالعه یک اثر، شخصیت‌ها و حتی تأثیراتی که بر مخاطبین می‌گذارد را مورد بررسی قرار داد؛ لذا برای خوانش درست نگاره‌های ایرانی و یافتن لایه‌های پنهان آن باید به‌جز تجزیه‌وتحلیل بصری اثر، مفاهیم ارزشی و محیطی به‌کاررفته در خلق نگاره را نیز در نظر گرفت تا در پس ظاهر رنگارنگ، مضامین مستتر در تصاویر نیز چون گوهری متجلی گردد. از میان نظریه‌های مرتبط با هنر، نقد شمایل شناسانه[1]، نوع نگاه به پدیده‌های هنری را عمیق‌تر بازگو می‌کند. این نگاه جریانی نو در این مبحث را به همراه دارد و مخاطب را نیز چون پدیدآورندهٔ اثر دارای اهمیت می‌داند. شمایل‌شناسی بر بنیان‌های حاصل از بررسی شمایل‌نگارانه استوار است، با نگاهی فراگیرتر و با تکیه‌بر بافت فرهنگی آفریننده اثر هنری، به دنبال درک باورها، اندیشه‌ها و ارزش‌های آشکار در آن اثر است. شمایل‌شناسی تلاش می‌کند اصول اساسی پنهانی را آشکار سازد که زیربنای نگرش یک ملت، یک دوره تاریخی، یک مکتب هنری، یک دین یا یک رویکرد فلسفی را شکل می‌دهند. پژوهش شمایل شناسانه با ورود از لایه‌ای به لایهٔ دیگر اثر، سیری را از معنای ظاهری به معنی باطن آن رهنمون می‌شود. در این مباحث دال و مدلول در کنار هم پدیده را کامل می‌کند و فهم متن در فهم اثر تأثیرگذار خواهد بود. در این مقاله، متناسب با نظریهٔ شمایل شناسانه[2]، در سه مرحلهٔ پیش شمایل‌نگاری، شمایل‌نگارانه ـ که مبتنی بر درک صوری و قراردادی نگاره‌ها است ـ و مرحلهٔ شمایل‌شناسانه ـ که مبتنی است بر درک ذاتی و درونی اثر هنری است، در پی شناسایی و تحلیل پیکرنگاره‌های درباری قاجار– به طور ویژه فتحعلی شاه– که سهم بسیاری در هنر تصویرگری ایران دارد، است. سلطنت فتحعلی شاه قاجار بدون تردید یکی از پیچیده‌ترین و مهم‌ترین ادوار تاریخ ایران بوده و زمینه‌های اصلی ساختار سیاسی اجتماعی و فرهنگی ایران مدرن در این دوره شکل گرفته است. ارتباط با دول اروپایی و هم‌نشینی درباریان با آنان سبب شد، برخی از آداب‌ورسوم و علایق آنها به داخل دربار رخنه کند و گاهی با سنت‌های ایرانی درآمیخته و رسمی نوین پایه‌گذاری کند. به سبب آنکه درباریان بسیار علاقه‌مند بودند تا موضوع اصلی نقاشی قرار گیرند، ازاین‌رو شیوه‌ای نو در نگارگری ایرانی به نام «پیکره‌نگاری درباری» به عرصه ظهور نشست. در این میان فتحعلی شاه بیش از دیگر پادشاهان و درباریان به عنوان موضوع اصلی نقاشی مورد توجه قرار گرفته و هنرمندان دربار بارها صورت او را در حالات تصنعی مختلف به تصویر کشیده‌اند و حتی به دستور وی کتابی حماسی به نام«شهنشاه‌نامه[3] » به قلم «فتح‌علی‌خان صبا[4] » در وصف دلاوری‌ها و جنگاوری شاه سراییدند، با توجه به اینکه پیکرنگاره‌ها، سفیرانی برای اشاعه و نمایش فرهنگ، ثروت و قدرت سیاسی دربار در داخل کشور و حتی خارج از مرزها بوده است؛ لذا این پژوهش با هدف بررسی دلایل ایدئال‌پردازی در پیکره‌نگاری قاجاری و بازتاب آن در خارج از دربار، سعی بر آن دارد تا بر اساس ساختار نقد شمایل شناسانه، به توصیف و تحلیل چند پیکره‌نگاره فتحعلی شاه قاجار بر اساس نظریات سه‌گانه «ژاک لکان»[5]، پیرامون تقسیم‌بندی ساحت‌های نفسانی انسان، به این پرسش که این پیکره‌نگاره‌ها چگونه با امر تخیلی و نمادین لکان انطباق یافته است؟ و نگاره‌های با توجه به امر سیاسی لکان چگونه توانسته بر جوامع داخلی و خارجی تأثیرگذار باشد؟ تحلیل متفاوتی از این تصاویر ارائه دهد.

پیشینه

پژوهشگران بسیاری به جنبه‌های مختلف نقاشی قاجار و مکتب پیکره نگاری درباری پرداخته‌اند؛ به عنوان نمونه: شاهرخ مسکوب (۱۳۷۸) در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ نقاشی قاجار» به تحلیل و سابقه نقاشی قاجار از دید تاریخی پرداخته است. الهه پنجه باشی (۱۳۸۷) در مقاله‌ی« برتری تصویر فتحعلی شاه در موزه لوور (به انگیزه همایش مکتب قاجار)» که به تحلیل تصویر فتحعلی شاه در موزه لوور به قلم می‌پردازد، معصومه صمدی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «شکل‌گیری پیکره‌تراشی در نقاشی درباری دوره قاجار» به دنبال دلایل به وجود آمدن سبک درباری در دوره قاجار است. اشرف سادات موسوی لر و آمنه مافی تبار (۱۳۹۴) مقاله‌ی«مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عماد الکتاب»، به تطبیق نگاره‌های شاهنامه مذکور با مؤلفه‌های نقاشی‌های قاجاری پرداخته است و .... همچنین پیرامون نظریات لکان در حوزهٔ میان‌رشته‌ای هنر و ادبیات فارسی پژوهش‌های انگشت‌شماری صورت گرفته است، از جملهٔ آنها: محمد ضیمران (۱۳۷۸) در مقاله‌ی«سیری در اندیشه‌های ژاک لاکان، زبان، واقعیت و ناخودآگاه» به تفسیر اندیشه‌های لکان می‌پردازد. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مجید هوشنگی (۱۳۸۸) با عنوان «نقد و تحلیل روان‌شناختی

DOI: 10.22034/rac.2023.1989680.1041

شخصیت‌های شاهنامه» اشاره کرد که در آن به تحلیل «داستان رستم و سهراب» با به‌کارگیری «فاز آینه» لکان پرداخته است. سیده سمانه صالحی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد (۱۳۹۰) با عنوان«نقد و تحلیل روان‌کاوانه «داستان فرود» شاهنامه فردوسی همراه با بررسی قابلیت‌های نمایشی آن» این داستان را بر اساس امر خیالی لکان تحلیل و بررسی کرده است. بهروز مهری (۱۳۹۴) نیز در مقاله‌ای با عنوان «خوانش لاکانی از غم‌نامهٔ رستم و اسفندیار» با استفاده از نظریات لکان، خوانشی نوین از داستان رستم و اسفندیار ارائه داده است که در آن به نقش "پدر/ قانون" و توهمات این پدر قانون‌گذار در شخصیت گشتاسب که منجر به اتفاقات مهمی در داستان می‌شود، پرداخته است. محمد بیانی در سال ۱۳۹۵ در مقاله« سنجش خودشیفتگی در شخصیت گرشاسب بر اساس نظریه لکان» که تطبیق نظریات لکان را با شخصیت گرشاسب در شاهنامه انجام داده است لیکن این پژوهش به دنبال واکاوی دلایل ایدئال‌پردازی در پیکره‌نگاری قاجاری (مورد مطالعاتی: فتحعلی شاه) و بازتاب آن در خارج از دربار با تکیه‌بر نظریات لکان است.

روش پژوهش

این پژوهش تاریخی به نقد شمایل‌شناسانه اثر با روش توصیفی- تحلیلی، با بررسی اسناد کتابخانه‌ای و تحلیل نگاره‌های موجود در موزه‌ها و کتابخانه‌های ایران صورت گرفته است. متغیرها و مفاهیم اساسی آن عبارت است از: نقد شمایل شناسانه، پیکرنگاره‌های فتحعلی شاه، نظریات سه‌گانه لکان (امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی) و شرایط سیاسی- فرهنگی دوره قاجار. جامعه آماری شامل پنج نگاره از فتحعلی شاه که به صورت تصادفی از میان تعداد زیاد پیکره‌نگاره‌ها انتخاب شده است و روش گردآوری داده‌ها به صورت تجزیه‌وتحلیل هنری و فنی نگاره‌ها و مکتوبات موجود و تحلیل محتوا و استدلال استقرایی تا کسب نتایج است.

نقاشی قاجار

سبک قاجاری

سبک هر دوره روشی مشترک است که بر اجرای آثار هنری آن مقطع زمانی با اصول واحد و درک مشترک زیبایی‌شناختی تأثیر می‌گذارد که آثار هنری دورهٔ قاجار هم از این قاعده جدا نیست. به دلیل اینکه جریان‌های هنری ایران را معمولاً به حکومت هر دوره نسبت می‌دهند، مجموع آثار خلق شده در دورهٔ قاجار، اعم از معماری، صنایع دستی، نقاشی، موسیقی، نگارگری، تذهیب و... را "سبک هنر قاجاری" نامیده‌اند. هنر دوره قاجار در روند پارادوکس موفقیت و شکست شکل گرفته است. این نگرش حکایت از آن دارد که برخی هنر قاجار را به لحاظ بصری مبتذل و اعلام هبوط نگارگری ایران می‌دانند اما نقطه‌نظر دیگر دال بر آن دارد که: «هنرمند مکتب قاجار نسبت‌های هنر ایرانی و اسلامی را با سنت‌های غربی درآمیخته است و از میان آن مکتبی منحصربه‌فرد سر برآورد که نمی‌توان آن را نه در سبک مکتب‌های قدیمی قرار داد و نه جزء مکتب‌های غرب‌گرا؛ بلکه این مکتب جلوه‌های ویژه و عناصر بصری خاص خود را دارد که زیبا و نوآورانه است. اگرچه اغلب به لحاظ محتوا فاقد ارزش‌های متعالی و حتی در مواردی عشرت‌طلبانه و سطحی‌نگرانه است» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۵۰). سبک نقاشی قاجار بر به‌کارگیری عناصر تزئینی و رنگ‌های گرم و شفاف تکیه دارد. افول کتاب‌آرایی و عدم وابستگی تصاویر به ادبیات، بزرگ شدن ابعاد نقاشی‌ها و پرده‌ها برای نصب بر روی دیوار کاخ‌ها، نقش و نگار که اغلب از نمونه‌های قرن هجدهم پارچه‌های فرانسوی الگو گرفته است؛ از دیگر ویژگی‌های نقاشی قاجار است. «شیوه اجرای همانندسازی با بافت‌های طبیعی در این آثار به‌وفور دیده می‌شود که سعی در بازنمایی مشابه خارجی آن دارد. این بازنمایی در نقاشی و در چهره‌نگاری به اوج ظهور می‌رسد» (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۴۴). مهم‌ترین ویژگی این دوره رواج شیوه «فرنگی‌سازی»[۶] در نقاشی بود. نقاشی این دوره به‌نوعی تعادل بین نقاشی ایرانی و نقاشی اروپایی می‌رسد. نکتهٔ دیگری که در نقاشی دوره قاجار بسیار با اهمیت است ادامهٔ روند انسان‌گرایی[۷] است که از اواخر مکتب صفوی شروع شد و در دوره قاجاریه اوج خود رسید؛ به‌طوری‌که «در بیشتر آثار برجای‌مانده، چه تصاویر مربوط به دربار و پادشاهان چه نقاشی عامیانه، محوریت موضوع انسان است و عناصر محیطی در خدمت فرد و صرفاً جهت تکمیل فضا در نقاشی کشیده شده‌اند. این رویکرد به دلیل سفرهای نقاشان به اروپا و نفوذ اندیشه‌های غربی در مبانی هنر ایران است» (سالور، یاوری، ۱۳۹۱: ۶۰). مضمون نقاشی این دوره را می‌توان به چند گروه مجزا تقسیم کرد: پیکره‌نگاری، نگارگری و کتاب‌آرایی، منظره‌سازی، همچنین اجرای نقش‌مایه‌های فرنگی چون گل‌وبوته، گل و مرغ و طبیعت‌پردازی. به‌جز هنرمندان دربار، نقاشان در کوچه و بازار نیز به طراحی و چهره‌سازی می‌پرداختند.

پیکره نگاری درباری

مکتبی در نقاشی ایرانی که درنتیجه تجربه‌های فرنگی‌سازی پدید آمد. آغاز شکل‌گیری این مکتب از اواخر سده (۱۸م/ ۱۲ه.ق) و اوج شکوفایی آن در زمان سلطنت فتحعلی شاه قاجار بود. پیکره‌نگاری درباری نمایانگر اوج هم‌آمیزی سنت‌های ایرانی و اروپایی است، «این مکتبی است که در آن روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذینگری به طرز درخشان با هم سازگار شده‌اند. در این مکتب، پیکر انسان اهمیت اساسی دارد؛ ولی به‌رغم بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی، همواره شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۱). غالب موضوعات، تصاویر شاه، شاهزادگان، و رامشگران درباری بوده. مردان با ریش بلند و سیاه، کمر باریک، و نگاه خیره درحالی‌که دستی بر شال کمر و دست دیگری بر قبضهٔ خنجر دارند، به تصویر درآمده‌اند. و زنان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و مخمور، همگی در جامگان زربافت و مروارید نشان و غرق در جواهر و زیورآلات تجسم یافته‌اند. تخت شاهی، تاج، سلاح، قالیچه، مخده و... سراسر مزین به نقوش و جواهرات است. «به‌طورکلی، افراد بیشتر به‌واسطه اشیاء معرفی می‌شوند، و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آن‌ها مشهود نیست. در برخی پرده‌ها چشم‌اندازی از طبیعت یا معماری در پس‌زمینه به چشم می‌خورد» (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۰۸). ریشه هنر پیکره‌نگاری را می‌توان در نگارگری ایرانی به‌ویژه دوره صفوی مشاهده کرد.

«شاهان قاجار بیش از سلسله‌های دیگر ایرانی تلاش می‌کردند تا قدرت و اهمیت خود در داخل و خارج را به‌وسیله هنر به رخ مردم بکشند» (افهمی و شریفی، ۱۳۸۹: ۲۸). ازاین‌رو فتحعلی شاه بیش از همه موضوع اصلی نقاشی‌ها قرار گرفت و نقاشان دربار بارها صورت وی را در حالات متفاوت به تصویر درآورده‌اند. تصاویر باشکوه فتحعلی شاه طبق اصول و قواعد سنتی نقاشی ایرانی، به صورت غیر واقع‌گرایانه کشیده می‌شد. تصویری خیال‌انگیز که در آن چهره شاه بسیار زیبا، باابهت، شریف و اصیل به نظر می‌رسد. «سینه‌ای فراخ و کمر باریک نشان‌دهندهٔ قدرت و زیبایی او است» (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۸۳). در هیچ‌یک از تصاویر اثری از گذر زمان و پیری دیده نمی‌شود و البته کوششی نیز برای این امر صورت نمی‌پذیرد؛ به‌نوعی بر جاودانگی شاه تأکید شده است. در کنار قراردادهای هنری در چهره‌نگاری، قراردادهایی برای پیکره‌نگاری نیز به چشم می‌خورد که در آن از نمادهایی برای نمایش شکوه و هیبت شاهانه استفاده شده‌اند مانند: پرنده: نماد خرد و دانش؛ شمشیر: نماد جنگجویی و شجاعت و تخت شاهی: نماد شکوه و اقتدار. تمام این ویژگی‌ها نشان می‌دهد که: «آثار معمولاً از نظر محتوای فکری و حسی سطحی و چشم‌نواز است و فقط برای خوش آمدن بصری خلق شده است. نقاش طبق قواعد معین و شناخته‌شده نقاشی می‌کند... با توجه به این خصوصیات کار نقاشان این دوره اکثراً شخصی نیست و قراردادی است» (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۰۹). پیکربندی رسمی و یکنواخت، پرداختن به جزییات، عدم رعایت واقع‌نمایی در نمایش پیکره‌ها، ارائه الگوهای نمادین و قراردادی برای نمایش شکوه و عظمت شاه و درباریان، قرینه‌سازی در اغلب تصاویر، تلاش برای حجم پردازی و ایجاد سایه‌روشن، استفاده از طیف رنگی غالب قرمز و ارغوانی، اخرایی، سیاه، زنگاری، زمردی، همچنین تغییر در ترکیب‌بندی و تبدیل فضای چند ساحتی نقاشی ایرانی به فضای تک‌ساحتی، بزرگ‌نمایی و مرکزیت یافتن شخصیت اصلی و ساده‌سازی عناصر طبیعی و معماری به جهت تأکید بر سوژه مرکزی از ویژگی‌های بارز پیکره‌نگاری درباری است.«این نقاشی‌ها نقش میانجی بین دربار و مردم را بازی می‌کردند. تصاویر در اندازه طبیعی، شاه را با ابهت و اقتدار نشان می‌داد» (صمدی، ۱۳۸۷: ۵۳).

نظریات ژاک لکان

ژاک لکان

ژاک لکان (۱۹۰۱-۱۹۸۱) پزشک، فیلسوف و روانکاو برجسته فرانسوی و از تأثیرگذاران بر فلسفه در فرانسه بوده است. شهرت وی به دلیل ایده «بازگشت به فروید[۸] » و رساله‌ای که در آن ناخودآگاه را به‌صورت یک زبان ساختاربندی کرده است. به‌جز زیگموند فروید، او از زبان‌شناسی ساختارگرای «فردینان دو سوسور[۹] » و قوم‌شناسی ساختاری «کلود لوی–استروس[۱۰] » نیز تأثیر پذیرفته است. لکان تلاش می‌کند تا با استفاده از روش دیالکتیکی «هگل[۱۱] » و زبان‌شناسی فردینان دو سوسور، آرای فروید را به نحوی بازنویسی کند و روانکاوی را با سیاست، فلسفه، ادبیات، علم، مذهب و تقریباً تمام دیگر رشته‌های آموزشی درمی‌آمیزد (مایرز، ۱۳۸۵: ۳۷). پیامدهای اندیشه لکان در فلسفه، روانکاوی و به‌ویژه نقدادبی و جامعه‌شناسی سیاسی به خوبی آشکار است (ارشاد، ۱۳۷۸: ۸۵). او برای رسیدن به آنچه از روانکاوی انتظار دارد، اقدام به پی‌ریزی سه نظم یا بنیان می‌کند که عبارت‌اند از: امر خیالی[۱۲]، امر نمادین[۱۳]

DOI: 10.22034/rac.2023.1989680.1041

و امر واقع[۱۴] . لاکان در سمینار خود موسوم به "یا بدتر..." که در سال ۱۹۷۲ برگزار شد، پیوند و رابطهٔ این سه وجه از نفس آدمی را چنین تعریف می‌کند که «زنجیری متشکل از سه حلقه-گره برومه[۱۵] - به‌نحوی‌که اگر یکی از این حلقه‌ها را جدا کنیم، دو حلقهٔ دیگر از هم باز شده و تشکل خود را از دست می‌دهند» (میشل راباته، ۱۳۸۲: ۲۰۸). در نظر لاکان، رابطهٔ امر خیالی، امر نمادین و امر واقع در زندگی انسان بر اساس اصل این گره است؛ ساختمان نفسانی هر فرد موکول به نوع پیوندی است که بنا بر سرگذشت او میان این سه عنصر ایجاد می‌شود. درواقع رابطه‌ای دیالکتیکی میان این سه نظم برقراراست.

امر خیالی

امر خیالی اولین ساحت از ساحت‌های سه‌گانهٔ ذهن انسان است. «هستهٔ اولیهٔ این ساحت "مرحله آینه[۱۶]" است. این مرحله بین شش تا هجده‌ماهگی رخ می‌دهد؛ هنگامی‌که کودک برای اولین بار خود را در آینه می‌بیند احساس شور و شعفی[۱۷] در او ایجاد می‌شود. این همچنین نخستین تصویر کلّی[۱۸] است که کودک از کالبد خود دریافت می‌کند» (Lacan, 1966: 94). ذکر این نکته ضروری است که منظور از آینه، تنها جسم فیزیکی منعکس‌کنندهٔ نور نیست، «بلکه می‌تواند صورت مادر نیز باشد که بازتاب خود کودک است. همچنین کودک می‌تواند این بازتاب را در واکنش‌ها و رفتارهای کودک هم سن و سال دیگری نیز ببیند» (King, 2001: 115).

امر خیالی نشان‌گر جستجویی بی‌پایان در پی خود است. امر خیالی قلمروِ من (ego) است، جایی که من (I) به‌غلط خود را یک وجود کامل می‌بیند، تصور می‌کند با معنایی روشن و منسجم سخن می‌گوید، ولی درواقع در معرض همه نوع خیال

تصویر ۱. گره برومه.

است (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۱۲۶). نخست باید تمایز بین معنای «اگو و سوژه» مشخص شود. اگو اثر تصاویر است؛ کارکردی خیالی که بر تصویری توهم آمیز استوار است که سوژه در آینه می‌بیند. اگو در لحظه بیگانه شدگی و شیفتگی سوژه توسط تصویر خود در آینه به وجود می‌آید و در وهله نخست از طریق رابطه سوژه با بدن ساخته می‌شود (lacan, 1978: 29). لکان اشاره می‌کند که انسان به صورت نارس به دنیا می‌آید. به این معنا که تا چند سال پس از تولد نمی‌تواند حرکاتش را باهم هماهنگ کند. وقتی کودک به حدود شش‌ماهگی می‌رسد، سعی می‌کند این همذات‌پنداری و هماهنگی را به دست بیاورد. او با دیدن تصویر خودش در آینه بر این مشکل غلبه می‌کنند. تصویر آینه به کودک آرامش می‌دهد زیرا او از خودش تصور کاملی ندارد. این تلاش باعث پیدایی من یا نفس در کودک می‌شود. «نفس از نظر ساختاری ازهم‌گسسته است و میان خودش و تصویر خودش دوپاره است. از همین رو است که همواره خواهد کوشید تا دیگری (تصویر در آینه یا فرد دیگری که دیده است) را با خود یکی کند.کودک پس از ورود به سنین بزرگسالی هم این خصلت را از دست نمی‌دهد. یعنی همواره می‌خواهد کامل‌تر شود و وحدت بیشتری پیدا کند. درواقع من مطلوب هستهٔ اصلی امر خیالی است. تصویری است اغراق‌آمیز که فرد از وجود خود ساخته و مبتنی بر آرزومندی اوست» (موللی، ۱۳۸۷: ۱۶۵). سوژه تصویر درون آینه را خود واقعی‌اش می‌پندارد. همان انگاری سوژه از مرحله آیینه‌ای شروع می‌شود و تا پایان زندگی خود با همین روش همواره در پی کسب هویت جدید است. «خودشیفتگی آغازین، از مراحل رشد انسان است که در این مرحله شکل می‌گیرد.کودک اکنون با دیدن این تصویر، شیفتهٔ آن می‌شود و این امر باعث می‌شود تا پرده‌ای خیالی، عسرت و درماندگی او را بپوشاند، یعنی به واسطهٔ تصویر کاملی که از بدن خویش می‌بیند، ناتوانی و عجز جسمانی و عدم توانایی در کنترل اعضای بدنش را فراموش می‌کند. در این مرحله، عامل ایجاد این پردهٔ غفلت، من نفسانی (I) کودک است. کودک با دیدن این تصویر منسجم از اندام خویش، خود را موجودی مستقل از دیگران می‌پندارد» (Lacan, 1966: 94). این حس استقلال و عدم وابستگی به دیگران، فرد را به سوی «انطباق هویتی[۱۹]» و تقلید می‌کشاند. انطباق هویت، مکانیسمی نفسانی است که طی آن فرد تصویر خود را با تصویر فرد مورد نظر مطابقت می‌دهد. «دیدن تصویر، شیفته تصویر شدن و پذیرش تصویر به عنوان «خود (I)» است که سوژه را تشکیل می‌دهد درواقع سوژه با

توجه به تجربه‌اش در مرحله آیینه‌ای همواره خود را در دیگری می‌جوید» (حیدری، فرد، ۱۳۹۳: ۴۷).

امر نمادین

لکان از نظم دیگری به نام نظم نمادین که محدوده دنیای انسانی را تشکیل می‌دهد، صحبت می‌کند. امر نمادین، شامل تمام چیزهایی است که معمولاً واقعیت نامیده می‌شود. از زبان و فرهنگ گرفته تا قانون و تمام ساختارهای اجتماعی. امر نمادین حوزه‌ای است که سوژه در آن به عنوان بخشی از جامعهٔ انسانی قرار می‌گیرد. انسان‌ها حتی پیش از تولدشان در درون امر نمادین قرارگرفته‌اند. آن‌ها متعلق به قومیت، کشور، زبان، خانواده‌ای خاص و گروهی اجتماعی و اقتصادی و حتی جنسیتی هستند. به نظر لکان، آنچه امر نمادین را برپا می‌کند، زنجیرهٔ دلالت یا به تعبیر خودش "قانون دال[۲۰] " است؛ همیشه یک دال و یک مدلول وجود دارد که رابطه‌ای قراردادی میان آنها برقرار است. به دلیل اینکه قوانین یا دال‌های موجود در نظام نمادین ماهیت سوژه را مشخص می‌کنند، دال بر سوژه اولویت دارد. لکان در جمله مشهور خود سوژه را این‌چنین تعریف می‌کند: «سوژه آن چیزی است که از طریق یک دال به دال دیگر بازنمود می‌شود» (هومر، ۱۳۹۰: ۶۹). سوژه در ابتدای ورود به گستره نمادین، تمام قوانین و هنجارهای نانوشته محیطی را که در آن به دنیا می‌آید می‌پذیرد، «سوژه خود را با جامعه پیرامونی خویش و تمام هنجارهای آن شبیه‌سازی می‌کند و تا پایان عمر، در چارچوب این هنجارها و الزامات پذیرفته‌شده در ناخودآگاه جمعی اجتماعی که در آن می‌زیسته، به سر می‌برد. هرگونه تخطی از این قوانین نانوشته پیامدهای ناگواری را برای جایگاه اجتماعی او به دنبال خواهد داشت. زیرا وظیفه سوژه تنها انتقال تجربیاتی می‌شود که به ارث برده است» (Lacan, 1978: 89). سوژه می‌داند که تصویر، خود اوست و یکپارچه بودن آن سبب می‌شود تا خود را با تصویر یکی انگارد. تصویر در عین اینکه به توان شناسایی سوژه یاری می‌رساند بیگانه کننده است. زیرا با خود خلط می‌شود. سرانجام سوژه به قیمت از دست رفتن خود واقعی‌اش، خود را با تصویر یکی می‌کند و تصویر را هویت واقعی خود فرض می‌داند. در مقابل اگو، سوژه قرار دارد که در نظام نمادین ساخته می‌شود و زبان آن را تعیین می‌کند. سوژه همواره بیان می‌کند که خود به‌تنهایی کامل نیست و نیاز به شخص دیگری به عنوان مکمل دارد.سوژه همان خود واقعی یا هویت ساخته و پرداخته شده در گسترهٔ نمادین است. نه اگو و نه سوژه هیچ‌کدام خود واقعی انسان نیستند (حیدری، فرد، ۱۳۹۳: ۴۸). «اگو اثر تصاویر است، کارکردی خیالی، که بر تصویری توهم آمیز استوار است که سوژه در آینه می‌بیند. اگو در لحظه بیگانه شدگی و شیفتگی سوژه توسط تصویر در آینه به وجود می‌آید و در وهله نخست از طریق رابطه سوژه با بدن ساخته می‌شود» (Lacan, 1978: 29). در تئوری لکان همه‌چیز به نشانه و دلالت خلاصه می‌شود. در نظم نمادین، نماد همیشه غیاب ابژه را همراه دارد چراکه همیشه جایگزین آن می‌شود. لکان نظم نمادین را مفهومی تمامیت بخش تلقی می‌کند. به این معنا که حدومرز جهان بشری را مشخص می‌کند. به گفتهٔ وی: «ما در زبان به دنیا می‌آییم؛ زبانی که امیال دیگران از طریق آن به‌روشنی بیان می‌شود و تنها از طریق آن می‌توانیم امیال خودمان را به‌روشنی بیان کنیم» (هومر، ۱۳۹۰: ۱۱۹).

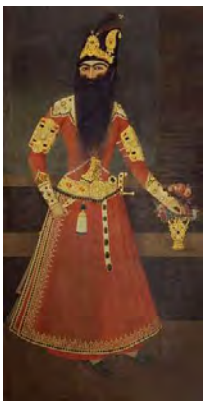
امر واقع

امر واقع معرف حیطه‌هایی از زندگی است که نمی‌توان شناختشان. یعنی امر واقع چیزی است که تن به نمادین شدن نمی‌دهد و درنتیجه وارد زبان نمی‌شود تا قابل شناسایی باشد. لکان گسترهٔ واقع را چیز نمی‌داند زیرا اگر چیزی مادی باشد قابل بازنمایی و تعریف خواهد بود. بشر هر چه به خواسته‌های بی‌نهایت درونی خود برسد باز هم خواسته حقیقی خود را که می‌تواند او را بی‌نیاز و جاودان سازد یک پله دورتر می‌بیند که حاکی از دست‌نیافتنی بودن گسترهٔ واقع است (حیدری، فرد، ۱۳۹۳: ۵۱). زبان نمی‌تواند کل حقیقت را بیان کند و برملا شدن موقعیت امر واقع تنها در تجربه‌های شخصی ممکن است که هیچگاه نمی‌توان آن را شرح داد (استاوراکاکیس، ۱۳۹۲: ۱۰۳). درواقع رضایت‌مندی فرد در گرو یافتن ردپایی از این مطلوب گمشده در واقعیت است و مطلوب تمنای فرد در بازیافتن خاطره‌ای است که واقعیت اولیهٔ آن را زنده می‌کند. «شون هومر» تعریف لاکان از امر واقعی را این‌گونه بیان می‌کند که: «امر واقعی مادّیت خشن و تقسیم‌ناپذیری است که مقدم بر نمادین‌سازی وجود دارد» (هومر، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

از نظر لکان حیطهٔ اصلی نظم واقعی، تخیل است. خیال تلاش می‌کند جای دیگری بزرگ دچار فقدان و جای دلالت گری گمشده‌ای را بگیرد زیرا می‌خواهد لذت قربانی شده‌اش بر اساس افسانه‌ها را بازنمایی کند ازآنجاکه واقعیت در مه مرحله نمادی مفصل‌بندی می‌شود و مرحله نمادین دچار فقدان است بنابراین واقعیت تنها با متوسل شدن به خیال می‌تواند انسجام قطعی خود را به عنوان ابژه هویت‌سازی به دست آورد و خوشایندش شود

DOI: 10.22034/rac.2023.1989680.1041

جدول ۱. نگاره‌های فتحعلی شاه (نگارنده)

نگاره شماره ۱	نگاره شماره ۲	نگاره شماره ۳	نگاره شماره ۴	نگاره شماره ۵
				
Royal Persian Paintings, 1998 - 1999 (Image: PHO_E1998_Qajar_ Brooklyn Museum photograph)				

(stavrakakis, 2002: 46). منظور از نظم واقعی، واقعیت یا یک ماهیت واقعی نیست زیرا همان‌طور که گفته شد واقعیت ماهیتی کاملاً نشانه‌ای و نمادین دارد. از نظر لکان واقعی آن بخشی از وجود نفسانی است که غیرقابل نمود بوده و همیشه در ما باقی می‌ماند. حقیقت وجودی را تشکیل می‌دهد و نمی‌توان از آن گریخت. از نظر لکان نظم واقعی ماهیتی مادی و پیش زبانی دارد که همیشه هست و به صورت نیاز بازمی‌گردد. از نظرشان هومر نظم واقعی مانند یک «تروما[۲۱]» است. «یک ترومای روانی از برخورد میان انگیزه بیرونی و ناتوانی سوژه در درک و رفع آن به وجود می‌آید ازاین‌جهت مثل هر ترومای اجتماعی زخمی بر جا می‌گذارد و تا ابد باقی می‌ماند و بعدها در آینده زندگی سوژه خود را نشان می‌دهد» (Homer, 2005: 28).

امر سیاسی

لکان با تبیین و گسترش مفاهیم فرویدی و توضیح "امر سیاسی"، تبیینی ارائه داد که طی آن، امکان پیش‌زمینه بودن روان‌کاوی برای تشکیل یک نظام سیاسی ایدئال، بررسی می‌شود. گستره نمادین، شامل خانواده، اجتماع و هرآنچه این دو می‌توانند با ابزارهای گوناگون به فرد منتقل کنند، اعم از زبان، فرهنگ و...است. گستره واقع، فضایی بی‌نهایت است که شامل تمام امیال و خواسته‌های بشری می‌شود که نمی‌توانند راهی به گستره نمادین پیدا کنند. درواقع حتی نمی‌توانند به زبان درآیند. یکی از این امیال، میل به ساختن **آرمان‌شهر** است؛ جهانی بی‌نقص و تهی از رنج و محنت و واجد برابری و عدالت. لکان درواقع بر آن است تا بیان کند: «آرمان‌شهر، برابر با گستره واقع است و بشر، با ورود به گستره نمادین (موجود شدن)، توانایی ایجاد و رسیدن به آن را از دست می‌دهد» (حیدری و فرد، ۱۳۹۳: ۴۴-۵۲). اندیشه آرمان‌شهر است که بشر در فقدان بهشت گمشده و از دست رفته خود، تصویر آن را بر بوم خیال خود نقش می‌زند و جهانی رؤیایی را به نمایش درمی‌آورد. هدف خیال، طراحی تصویری از جامعه یکپارچه و درواقع همان آرمان‌شهری است که در تمام تاریخ بشر ذهن متفکران را به خود مشغول کرده است. «مردمان این شهر همواره از بهترین نعمت‌ها برخوردارند و با رهبری اندیشمندان دانا روزگار سپری می‌کنند» (معین‌آبادی، تقی‌زاده، ۱۴۰۰: ۸۵۱).

واقعیت سیاسی همانند تمام واقعیت‌ها در وهله نخست در ساحت نمادین ساخته می‌شود و امر سیاسی در محل تلاقی واقعیت نمادین با ساحت واقع، یعنی افق هستی شناختی تمامی مفصل‌بندی‌ها و اختلال‌ها، نظم و بی‌نظمی، سیاست ورزی و امر سیاسی پدیدار می‌شود. بنابراین امر سیاسی معادل ساحت واقعی نیست، بلکه یکی از حالت‌های رویارویی با ساحت واقع و صورت قالب این رویارویی در سطح اجتماعی و انضمامی است. ازآنجایی‌که امر نمادین نمی‌تواند به بازنمایی کامل ساحت واقعی نائل شود، امتناع هستی‌شناختی ساحت

واقع برداشت‌های فانتزی گونه‌ای که جامعه را به عنوان کلیتی هماهنگ می‌پندارد، پای به میدان می‌گذارد. تمامی وعده‌های سیاسی به وضعیت گمشده هماهنگی، یکپارچگی و تمامیت، به واقعیت پیشا نمادین اشاره می‌کند و بیشتر طرح‌های سیاسی در اشتیاق بازگشت به آن وضعیت هستند. برداشت‌هایی که در صدد سرپوش گذاشتن بر ناهماهنگی‌های اجتماعی و مفصل‌بندی‌های تعارض‌آمیز گفتمان‌های متنوع است ولی هیچ فانتزی اجتماعی‌ای نمی‌تواند فقدانی را پر کند که جامعه حول آن شکل گرفته است (استاوراکاکیس، ۱۳۹۲: ۱۴۱- ۱۴۸). این خیالات و ایجاد من جدید موجب بروز حس لذت در سوژه می‌شود و زخم‌های به وجود آمده از درماندگی‌ها و ناکامی‌ها را التیام می‌بخشد. به گفتهٔ «مارتین مولر» «خوشایش همیشه ناشی از لذتی است که از فراچنگ آوردن آن ناکام مانده‌ایم لذتی که از دستش دادیم و به دنبالش هستیم. مجوز پیدایش مفهومی را می‌دهد که در روانکاوی لاکان خیال خوانده می‌شود. خیال وعدهٔ پُر کردن فقدان خوشایش را می‌دهد. خیال ساختاری است که فقدان سوژه را به وسیله تصویری از تمامیت پنهان می‌کند ضمن اینکه به طور اساسی در برابر مخالفت و ضدیت نیز ایستادگی می‌کند» (muller, 2012: 5).

توصیف نگاره‌ها

نگاره شماره ۱:

- نقاش: میرزابابا ۱۷۹۹
- تاریخ: ۱۸۱۴ م./ ۱۱۷۸-۱۱۹۳ه.ش
- محل نگهداری: مجموعهٔ کتابخانهٔ دفتر شرق‌شناسی و هند، لندن
- ترکیب‌بندی عمودی و متقارن، شاه در مرکز کادر به حالت نشسته، یکدست بر روی زانو و در دست دیگر گرز مرصع
- نگاه خیره و بدون احساس به روبرو
- پس‌زمینه کاملاً ساده با اندکی سایه‌روشن برای نمایش چین پرده
- قرار گرفتن عناصر نمادین قراردادی چون خنجر، ساعت، جام و پر بر روی جقه‌ای به شکل سرو
- استفاده از رنگ‌های زنده، رنگ خاکستری لباس شاه با جواهراتی که بر روی آن نشسته و رنگ‌های گرم پیرامون تعدیل شده است.
- ابروهای پیوسته، چشم‌های بادامی و دهان غنچه که از معیارهای زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی در اعصار قبلی بوده است.
- ریش بلند، کمر باریک و اندام متناسب که به‌صورت آرمان‌گرایانه مصور گشته.
- هیچگونه نشانی از کهولت سن و گذر زمان در تصاویر دیده نمی‌شود و تصویر شاه در حالت جوانی کشیده شده است.

نگاره شماره ۲:

- نقاش: مهرعلی
- تاریخ: ۱۸۰۰-۱۸۰۶م./ ۱۱۷۹-۱۱۸۴ه.ش
- محل نگهداری: موزه لوور
- ترکیب‌بندی عمودی و ایستا، ایجاد تقارن در پس‌زمینه، شاه در مرکز کادر روی صندلی مرصع نشسته است
- تلاش برای نمایش عمق نمایی، تمرکز و بزرگ‌نمایی بر روی سوژه اصلی که در مرکز تصویر قرار دارد
- استفاده از عناصر نمادین برای نمایش قدرت: سه پر حواصیل بر روی تاج و خورشید پشت سر شاه
- عدم رعایت تناسبات هندسی در طراحی پیکره (پاهای بیش‌ازحد کوچک)
- ایجاد تعادل رنگی با به‌کارگیری آبی-خاکستری در کنار طلایی و اخرایی

نگاره شماره ۳:

- نقاش: مهرعلی.
- تاریخ: ۱۸۱۳م. ۱۱۹۲ه.ش
- محل نگهداری: نگارخانه کاخ سعدآباد
- ترکیب‌بندی متقارن، عمودی و ایستا، زاویه دید روبرو، تأکید بر سوژه اصلی در مرکز تصویر
- پس‌زمینه ساده و بدون تزیین اما لباس و زیورآلات شاه در کمال دقت و ظرافت با بیشترین آذین به تصویر در آمده.
- علاوه بر جواهرات لباس شاه نیز با گل‌هایی موسوم به گل فرنگی تزیین شده
- شاه ایستاده، دستی بر کمر و در دست دیگر عصایی بلند، بالاتنه از روبرو و پاها از کنار، چهره بدون حالت با نگاه خیره به روبرو حالت خشک و قراردادی
- استفاده از سه پر حواصیل بر روی تاج و پرنده‌ای مرصع بر روی عصا
- استفاده از رنگ‌های گرم و زنده

نگاره شماره ۴:

- نقاش: مهرعلی

DOI: 10.22034/rac.2023.1989680.1041

جدول۲. معنی نمادین[۲۲] عناصر موجود در نگاره‌ها (نگارندگان)

تاج	پر سیاه	شمشیر	عصا و گرز	مروارید	سرو	سراهی	جغد	هدهد	تخت
اقتدار عزت کمال	اقتدار حقیقت روشنایی	اقتدار سلطنت رهبری	نیروی الهی	نیروی زندگی‌بخش	زندگی ایستادگی	قدرت بی‌پایان	نشانه خرد	خرد دانایی	جایگاه اقتدار و قانون

- تاریخ: ۱۸۰۹ م. ۱۱۸۸ه.ش
- محل نگهداری: موزه ارمیتاژ
- ترکیب‌بندی متقارن، عمودی و ایستا، زاویه دید روبرو، تأکید بر سوژه اصلی در مرکز تصویر
- پس‌زمینه ساده و بدون تزیین اما لباس و زیورآلات شاه در کمال دقت و ظرافت با بیشترین آذین به تصویر در آمده.
- لباس پادشاه با رنگ روشن به تصویر درآمده که موجب تأکید بیشتر در تصویر را دارد.
- شاه ایستاده، دستی بر کمر و در دست دیگر عصایی بلند، بالاتنه از روبرو و پاها از کنار، چهره بدون حالت با نگاه خیره به روبرو حالت خشک و قراردادی
- استفاده از سه پر حواصیل بر روی تاج و پرنده‌ای مرصع بر روی عصا
- تزیینات پس‌زمینه با نگاره شماره ۳ یکسان است.

نگاره شماره ۵:

- نقاش: عبدالله خان نقاش‌باشی.
- تاریخ: ۱۸۳۴م. ۱۲۱۳ه.ش
- محل نگهداری: موزه ویکتوریا و آلبرت لندن
- این نگاره ۲۵ سال پس از نگاره‌های ۳و۴ به تصویر درآمده به دلیل افزایش تأثیرات نقاشی اروپایی می‌توان تغییر در حالت چهره شاه را مشاهده کرد.
- زاویه دید و حالت نگاه اندکی تلطیف شده
- در سایر موارد همچنان میثاق‌های قراردادی پیکره‌نگاری درباری همچون تصاویر قبل رعایت شده است.

تحلیل نگاره‌ها و تطبیق با نظریات لکان

تحلیل اثر در سه سطح توصیف متن، تفسیر متن و تبیین متن انجام می‌شود تا رابطه‌ای میان گفتمان به عنوان مجموعه‌ای از دال‌ها و مدلول‌ها و ساختار کانونی متن برای معنا دهی به دال‌ها و نحوه بهره‌برداری از گفتمان را برای بازتولید نظریات جدید کشف کند. لذا برای تبیین خوانشی لکانی از تصاویر فتحعلی شاه، نگاره‌ها پس از توصیف ظاهری مورد تفسیر و تحلیل در ساحات خیالی، نمادین و واقعی و در پی آن امر سیاسی قرار گرفته‌اند.

بررسی امر خیالی در پیکره‌نگاره‌های فتحعلی شاه

با توجه به نظریات لکان سوژه با دیدن تصویر خود، شیفتهٔ آن می‌شود و این تصویر باعث می‌شود تا نقصان و درماندگی خود را نبیند، یعنی به واسطهٔ تصویر کاملی که از بدن خویش می‌بیند، ناتوانی و عجز جسمانی و عدم توانایی در کنترل اعضای بدنش را فراموش می‌کند و با دیدن این تصویر منسجم از اندام خویش، خود را موجودی مستقل از دیگران می‌پندارد. مرحلهٔ آینه، منشئی جز انطباق هویت با تمنّای غیر (غیر بزرگ) ندارد. این انطباق چیزی جز پرمدعایی نیست. به‌عبارت‌دیگر در این نوع انطباق هویت، منِ متصور که عاملی درون ذهن انسان است، سعی بر آن دارد که جای من واقعی را بگیرد، یعنی فرد، خود را از وابستگی به غیر برهاند. این به این معناست که فرد همواره به دنبال به دست آوردن میل و خواسته‌های خود است و دیگر نیازی به غیر ندارد. نتیجه این اتفاق، چیزی جز غرور و خودمحوری نخواهد بود.

در این پنج نگاره که به صورت تصادفی انتخاب شده، شاه، تنها، در میانه کادر قرار دارد. در حالتی ایستاده و یا نشسته با قامتی صاف، سینه ستبر و با صلابت. کمری باریک ریش‌های بلند و مشکی، دست‌ها و پاها کوچک‌تر از اندازه طبیعی، چشمانی درشت و خمار، ابروهای پیوسته با نگاهی نافذ به روبرو، در اوج جوانی به تصویر درآمده است. هنرمند برای خلق این تصاویر هرگز به سراغ واقع پردازی نرفته و با رعایت اصول قراردادی زیباشناسی قاجاری اقدام به تصویرگری نموده است. این شیوهٔ نمایش خصوصیات جسمانی بازتابی است از تجمل‌پرستی و خودپسندی شخص شاه که با ذوق زیبایی‌شناسی و ظرافت قلم نقاش آمیخته شده و جلوه‌ای شکوهمند به نقاشی بخشیده است. در اینجا بوم نقاشی عملکردی همچون آیینه را دارد و سوژه (فتحعلی شاه) با ایجاد تصاویر متوهم و فرا واقع سعی در ایجاد منِ جدید با ویژگی‌هایی اساطیری دارد. شاه با دیدن تمثال‌های

خود کاستی‌هایی را که در ظاهر می‌تواند داشته باشد را به دست فراموشی سپرده و خود را در آنچه می‌بیند، می‌یابد. درواقع دچار بیگانگی با شخصیت واقعی خود می‌شود. در این نگاره‌ها هیچ اثری از گذر زمان، کهولت، خمودگی و بیماری وجود ندارد و شاه همواره در حالت آرمانی به تصویر درآمده. چنانچه نگاره‌های ۳و۴، به‌جز تزیینات و رنگ لباس، تفاوت دیگری در آنها دیده نمی‌شود. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد خلق و جایگزینی این هویت جدید از طرف سوژه موجب ایجاد حس رضایتمندی و شعف در وی شده و سوژه (فتحعلی شاه) در فرایند خیال‌پردازی تلاش می‌کند به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه تصویری مطلوب از خود ترسیم نماید تا ضعف و درماندگی خود را فراموش کند. همان انگاری شاه با دیدن تصاویر (مرحله آیینه‌ای) شروع می‌شود و تا پایان زندگی خود با همین روش همواره در پی کسب هویت جدید است. وی با دیدن این تصاویر، شیفتهٔ آن می‌شود و این امر باعث می‌شود تا پرده‌ای خیالی، عسرت و درماندگی او را بپوشاند، یعنی به واسطهٔ تصویر کاملی که از بدن خویش می‌بیند، ناتوانی و عجز جسمانی و ناتوانایی‌های خود را فراموش می‌کند. در این مرحله، عامل ایجاد این پردهٔ غفلت، من نفسانی است. این حس استقلال و قدرت، شاه را به سوی انطباق هویتی و تقلید می‌کشاند. دیدن تصویر، شیفته تصویر شدن و پذیرش تصویر به عنوان "خود (I)" است که هویت جدید را تشکیل می‌دهد درواقع شاه با توجه به تجربه‌اش در مرحله آیینه‌ای همواره خود را در دیگری می‌جوید.

بررسی امر نمادین در پیکره‌نگاره‌های فتحعلی شاه

امر نمادین، شامل تمام چیزهایی است که معمولاً واقعیت نامیده می‌شود. از زبان و فرهنگ گرفته تا قانون و تمام ساختارهای اجتماعی. امر نمادین حوزهٔ قراردادها است. به‌بیان‌دیگر نماد پیوسته به این حقیقت اشارت دارد که ابژه در جای خودش نیست. امر نمادین برخلاف امر خیالی که محدود به من (I) است، معطوف به جامعه و فرهنگ حاکم بر آن است. این عناصر نمادین به عنوان زبانِ بیان، با نمایش مدلول (عناصر نمادین)، اشاره به دالی دارند که مقصد و منظور سوژه (شاه و نگارگر) است. هر جامعه‌ای در هر دورهٔ زمانی بر اساس اصول و قواعدی نوشته یا نانوشته پایه‌ریزی شده است. این اصول چهارچوب‌هایی است که افراد می‌بایست برای پذیرش بیشتر از طرف اطرافیان در جوامع، خود را با آن منطبق سازند. در جامعهٔ فرهنگی دورهٔ قاجار، نیز با توجه به سبقه سنت‌گرایی که در فرهنگ ایرانی وجود دارد قراردادهای اجتماعی نانوشته‌ای که از آن به «عرف‌های اجتماعی» یاد می‌شود، وجود دارد که در محدودهٔ امر نمادین تعریف می‌شود. حال سوژه (فتحعلی شاه) با اطلاع از شرایط اجتماعی–فرهنگی و کاستی‌های خود و درباریان با استفاده از تصاویر فراواقع سعی در ارائه تصویری مطلوب و قابل پذیرش دارد. وی به دنبال نمایش قدرت، شکوه و عظمت دربار و درباریان است. چیدمان رمزگان و عناصر نمادین با مفاهیمی که در جامعه پذیرفته شده‌اند و با اشارت‌هایی به شکوه و عظمت جامعه در گذشته‌های دور (ایران باستان)، توسط نگارگر موجب گشته تا به کمک این مفاهیم، تصویری خیالی از خود (فتحعلی شاه) یا هویت ساخته و پرداخته شده در گستره‌ای نمادین که با خود واقعی متفاوت است، ارائه شود. عبور و تعدی از این اصول موجب کاهش محبوبیت سوژه و حتی ترد شدن وی از اجتماع می‌گردد.

همان‌گونه که در جدول۱و۲ مشاهده شد، هنرمند از عناصر بصری که دارای معانی نمادین پذیرفته شده در جامعه است نیز برای بیان منظور خود کمک گرفته است. ایجاد تصاویر خیالی به کمک قراردادهای بصری و اشیا و لوازم گران‌بها موجب گشته تا سوژه علاوه بر گریز از من واقعی و ایجاد هویت جدید برای خود، شخصیتی کامل و قدرتمند را در دید مخاطب (مردم عوام) ایجاد کند و به استعانت این تمثال‌ها از آسیب‌های ناشی از دنیای واقعی بگریزد. برخلاف شمایل فتحعلی شاه که کاملاً به صورت قراردادی و آرمان‌گرایانه به تصویر درآمده است، سایر اشیاء موجود در نگاره‌ها اعم از تخت، تاج، شمشیر و ... که همه آراسته به جواهرات و سنگ‌های گران‌بها هستند، در هنگام مصورسازی مورد استفاده شاه قرار گرفته و با نمونه اصلی شباهت‌های فراوان دارند (جدول ۳).

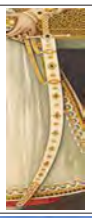
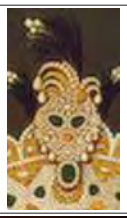
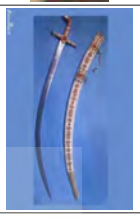
در نگاره۱: جقه‌ای به شکل سرو بروی کلاه قرار دارد و سه پر حواصیل بر روی آن است، شمشیر، خنجر بر کمر و گرز جواهرنشان در دست دارد. یک سراهی و ساعت مرصع نیز جلوی پای او است. بازوبند و کمربندی که با مروارید و جواهر آذین شده‌اند.

در نگاره۲: تاج کیانی مزین به مروارید و جواهر به همراه جقه‌ای به شکل جغد و سه پر سیاه بر روی آن، نشان خورشید پشت سر وی، خنجر و شمشیر جواهرنشان در دستانش. بازوبند، مچ‌بند، نشان سرشانه و کمربندی با مروارید و جواهر.

نگاره۳و۴: تاج کیانی مزین به مروارید و جواهر به همراه جقه‌ای به شکل جغد و سه پر سیاه بر روی آن، خنجر و شمشیر جواهرنشان در دست راست و عصایی بلند که سر آن پرنده هدهد

DOI: 10.22034/rac.2023.1989680.1041

جدول ۳. جواهرات ترسیم شده در تمثال‌ها و اصل جواهرات موجود در موزه جواهرات ملی (عکس: نگارنده)

	تاج کیانی	شمشیر	گرز	سراهی	جقه	تخت طاووس	مرواریدها
نقاشی							
اصل جواهر			تصویر یافت نشد				

است در دست چپ شاه. بازوبند، مچبند و کمربند مزین به مروارید و جواهر.

نگاره ۵: تاج کیانی مزین به مروارید و جواهر به همراه جقه‌ای به شکل سرو و سه پر سیاه بر روی آن. خنجر، گرز، شمشیر، تیروکمان، بازوبند، مچبند، نشان سرشانه و کمربند مگی غرق در جواهرات.

بررسی امر واقع در پیکرنگاره‌های فتحعلی شاه

امر واقع تا جایی که امکان داشته باشد تن به نمادین شدن نمی‌دهد (قابل بیان با زبان و کلمات نیستند)؛ لذا نمی‌توان آن را در مقام بازنمایی به عرصهٔ تفهم عقلانی کشانید چراکه امر واقعی امری پیشا نمادین است. امر واقعی را می‌توان به‌نوعی خواستگاه نیاز و میل دانست. بنابراین امر واقعی نهانگاهی است که نیاز از آنجا سر بر می‌آورد و آن نهانگاه را نمی‌توان نمادین ساخت. واقعیت همیشه هست و به صورت نیاز بازمی‌گردد؛ چیزی است که سرکوب شده و در ناخودآگاه عمل می‌نماید. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، نظم واقعی مانند یک تروماست. یعنی از برخورد میان انگیزه بیرونی و ناتوانی سوژه در درک و رفع آن به وجود می‌آید. ازاین‌جهت مانند هر ترومای اجتماعی، زخمی بر جای می‌گذارد و تا ابد باقی می‌ماند و بعدها در آینهٔ زندگی سوژه نمایان می‌گردد. سوژه (فتحعلی شاه) تلاش می‌کند توسط خیال با ایجاد هویت جدید جلوی بروز فقدان‌ها را بگیرد. زیرا می‌خواهد لذت قربانی شده‌اش بر اساس افسانه‌ها را بازنمایی کند. ازآنجاکه واقعیت در مرحله نمادین مفصل‌بندی می‌شود و در مرحله نمادین است که فقدان و کاستی‌های شخصیتی شاه بروز و ظهور می‌نمایند. بنابراین امر واقع تنها با متوسل شدن به خیال می‌تواند انسجام قطعی خود را به عنوان ابژه هویت‌سازی به دست آورد و به امیال سرکوب‌شده دست یابد.

واقعیت، علت وجودی سوژه است، واقعیاتی که در اجتماع با آن روبه‌رو می‌شود. با وجود چهارچوب‌ها و قراردادهای پذیرفته شده در جامعه و فقدان صلابت و صلاحت در امور کشور، فتحعلی شاه در ساحت خیال خود به دنبال منِ مقتدری است که در گسترهٔ نمادین جامعه قادر به ایجاد آن نیست و در واقعیت نمی‌تواند آن را به دست آورد. کاستی‌های شخصیتی ـ رنج‌هایی که وی در دوره اسارت به دست زندیه متحمل شده، شکست‌های او از روسیه و انگلستان، ناکارآمدی در اداره کشور و حتی سنگینی تحقیر اطرافیان از ظاهر و شرایط جسمانی "آغامحمدخان"– به عنوان یک تروما در ناخودآگاه فتحعلی شاه و آن بخشی از وجود نفسانی او که غیرقابل نموده بوده و همیشه در وی باقی می‌ماند و حقیقت وجودی او را تشکیل می‌دهد، وجود دارد. او این نقصان را با دیدن این تصاویر (نگاه در آینه) و ساختن یک هویت جدید برطرف کرده است. بنا بر نظریات لکان این همان لحظهٔ بیگانه شدن از خود واقعی برای پذیرش هویت جدید است.

بررسی امر سیاسی در پیکره‌نگاره‌های فتحعلی شاه

یکی از اهداف اصلی کاربست مضامین سیاسی در هنرهای تجسمی به تصویر کشیدن شکوه و قدرت حاکم در هر سلسلهٔ

بوده است. در این میان شاهان قاجار بیش از سلسله‌های دیگر ایرانی تلاش می‌کردند تا قدرت و اهمیت خود در داخل و خارج را به وسیله هنر به نمایش بگذارند. در دهه اول قرن ۱۹م، پیکره‌های نقاشی شده از شاهان برای بازدیدکنندگان اروپایی احترام و ستایش زیادی به همراه داشت و نقاشی‌ها نقش میانجی بین دربار و مردم را بازی می‌کردند. ۱۵ تابلو از ۲۵ تابلو مصور شده از فتحعلی شاه برای قدرت‌های هم‌عصر وی فرستاده شده بود. استفاده از عناصر نمادین و به تصویر کشیدن تجملات و جواهرات موجب ارائه تصویری قدرتمند و البته ثروتمند از شاه قاجاری در میان همتایان اروپایی و مردم شده بود.

با توجه به نظریات لکان، هدف شاه نمایش آرمان‌شهر متوهم و دور از دسترس خود است. همان آرمان‌شهری که نشان از جامعه‌ای مترقی، ثروتمند و مقتدر دارد. شاه در جستجوی لذتی است که در واقعیت وجود ندارد و با نگاهی که به گذشتهٔ ایران در دوران باستان داشته است، این شکوه را ازدست‌رفته می‌داند. این فانتزی اجتماعی‌ای متوهمی که در خیال شاه شکل گرفته، به دنبال پر کردن خلأ فقدانی است که جامعه حول آن شکل گرفته است.این خیالات و ایجاد من جدید موجب بروز حس لذت در فتحعلی شاه می‌شود و زخم‌های به وجود آمده از درماندگی‌ها و ناکامی‌ها را التیام می‌بخشد. لذتی که از دستش داده و به دنبالش می‌گردد. خیال ساختاری است که فقدان سوژه را به وسیله تصویری از تمامیت پنهان می‌کند. شکست‌های متوالی در جنگ‌های برون‌مرزی، بستن قراردادهای ننگینی چون گلستان و ترکمنچای و از اشغال بخش‌های شمالی کشور توسط دولت روسیه، قحطی و گرسنگی مردم در داخل کشور، پایین بودن سطح سواد عمومی، پایین بودن سطح بهداشت در جامعه، عدم امنیت در داخل کشور به‌خصوص در راه‌ها، همگی نشان از ناکارآمدی دولت و در رأس آن شخص پادشاه دارد. لذا این کاستی‌ها و نقصان در روابط سیاسی- اجتماعی موجب بروز حس ناکارآمدی و فقدان قدرت در وی شده است. ازاین‌رو با ساختن هویت جدید و بیگانگی با منِ واقعی و پذیرش آن، از واقعیت دور شده و آن را فراموش می‌کند و بدین‌سان خیال احساس خوشایندی را در شاه زنده می‌کند و از آن لذت می‌برد. حال‌آنکه با نمایش این تصاویر به مردم داخل کشور و همچنین دولتمردان اروپایی مفاهیمی چون قدرت، حشمت و عظمت را نیز به توانسته به مخاطبین منتقل می‌کند.

ازآنجایی‌که در تصاویر و نقش برجسته‌های فتحعلی‌شاه، علاوه بر استفادهٔ بی‌رویه از جواهرات خزانه و تمثال‌سازی آرمان‌گرایانه، ترکیب‌بندی و ساخت تصاویر به تقلید از شاهان ساسانی صورت گرفته است و نمایش آداب‌ورسوم دربار شبیه به پادشاهان ایران باستان بازسازی شده است. این امر خود گواهی بر این مدعاست که شاه قاجار آرمان‌شهر متصور خورد را در سلسله‌های قدرتمند ایران قبل از اسلام دنبال می‌کند و تلاش دارد که این فقدان اقتدار و شکاف عمیق بین حکومت خود و دوران شکوه ایران را با تصاویر و تمثال‌ها پر کند.

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که با توجه به تعریف امر خیالی و مرحلهٔ آینه که شخص به دنبال تصور یک منِ (I) آرمانی، شیفتهٔ خود می‌شود، فتحعلی‌شاه نیز با به تصویر کشیدن منِ آرمانی در اوج کمال، جوانی و صلابت باعث می‌شود تا نقصان و درماندگی خود را نبیند، یعنی به واسطهٔ تصویر کاملی که از بدن خویش می‌بیند، ناتوانی و عجز جسمانی را فراموش کرده و بدین‌وسیله منِ متفاوت از خودِ واقعی را به عموم مردم که فقط تصاویر شاه را مشاهده می‌کنند، نشان می‌دهد. این امر موجب گریز از رنج فقدان و کسب لذت برای وی بوده است. قراردادها و چارچوب‌های اجتماعی پیرامون معیارهای زیبایی صورت، زیبایی اندام، ریش برای مردان، نوع پوشش و لباس، میزان بهره‌مندی از زیورآلات و اشیای گران‌بها، خانهٔ مجلل در دوره قاجار متناسب با فرهنگ اجتماعی- اقتصادی آن دوره وجود داشته است. مردان غالباً بر شال کمر خنجر یا دشنه می‌بستند؛ پس هر چه این خنجر زیباتر و قیمتی‌تر باشد، مقام و جایگاه اجتماعی صاحبان آن بالاتر است. این قراردادهای پذیرفته شده در میان جامعه، همان ساحت نمادینی است که لکان از آن صحبت به میان آورده و اذعان دارد که سوژه ناگزیر به مواجهه با آن است. حال‌آنکه فاصله از این منِ مطلوب موجب ایجاد رنج و احساس نیاز و کمبود در فرد می‌شود، این نیاز از واقعیاتی که در ناخودآگاه شاه سرکوب شده سر برون آورده است. ازاین‌رو برای فرار از من واقعی خود دست به ایجاد شخصیتی خیالی و آرمانی می‌زند تا این نقصان را برطرف نماید. این مهم توسط هنرمندان نگارگر دربار صورت گرفته است. هنرمند علاوه بر کاربست قراردادهای تصویری در نگارگری ایرانی برای نمایش قدرت، شکوه و عظمت دربار و درباریان، از عناصر بصری دیگری چون گنجینه جواهرات نیز کمک گرفته است. استفاده از عناصر نمادین و پرداختن به تجملات، زبانی بصری است برای بیانِ احساس جاه‌طلبی شاه. در اینجاست که ساحت خیال و

DOI: 10.22034/rac.2023.1989680.1041

گسترهٔ نمادین هر دو در شکل‌گیری هویت جدید و محدود کردن خود واقعی شاه از طریق ایجاد و نمایش تصاویر آرمان‌گرایانه که باعث استتار نفس و برآورده شدن نیازهای روانی ناشی فقدان و کاستی‌های وی است، نقش دارند و ایجاد رضایتمندی از خود و حس لذت در شاه می‌کنند. همچنین ازآنجایی‌که گستره واقع در جامعه آن چیزی است که مطابق عرف برای مردم مطلوب و پذیرفته شده است، این تصاویر می‌تواند هم خوشایند شاه را فراهم آورد و هم انتظارات اذهان عمومی را مرتفع سازد.

اما به لحاظ بعد اجتماعی- سیاسی، این نگاره‌ها سفیران فرهنگی در خارج از کشور بوده‌اند و با توجه به اوضاع نابسامان داخلی، جنگ‌ها و فشارهای خارجی و از آن مهم‌تر عهدنامه‌های ناشایستی که در این دوره منعقد شد، فتحعلی شاه به واسطه ارسال این آثار به کشورهای دیگر به دنبال ارائه تصویری پوشالی از قدرت، شجاعت، شکوه و عظمت دربار خود به همتایان اروپایی بوده است. هدف او با توجه به نظریات لکان نمایش آرمان‌شهر متوهم و ازدست‌رفته خود است. همان آرمان‌شهری که نشان از جامعه‌ای مترقی، ثروتمند و مقتدر دارد. شاه در جستجوی لذتی (حس قدرت و کفایت) است که در واقعیت وجود ندارد و با نگاهی که به گذشتهٔ ایران در دوران باستان داشته است، این شکوه را ازدست‌رفته می‌داند. وی برخلاف ظاهر آراسته و غرق در جواهر که در نگاره‌ها مصور ساخته بود، واقعیتی خالی از شایستگی‌های اخلاقی، سیاسی و عدم توانایی وی در اداره امور کشور، موجب سرخوردگی او در مقابل همتایان موفقش که موجب پیشرفت ممالک خود بدون تکیه‌بر میراث ملی کشورشان و عوام‌فریبی بودند، شده بود. لذا با نمایش صورت آرمانی و جواهرات فراوان سعی در پوشاندن ضعف‌های خود داشت، لیکن با تمامی این اوصاف همچنان موجب چپاول و سوءاستفاده بیشتر دول استعمارگر شد. در داخل کشور نیز با برگزاری بارعام در مناسبت‌های مختلف که به تقلید از پادشاهان ایران باستان صورت می‌گرفت، با نمایش نگاره‌ها و پرده‌های نقاشی بزرگ به مردم عادی، منِ غیرواقعی که برآمده از توهمات خود بوده است را در اذهان عمومی برای ایجاد تصورات غیر واقع و نمایش درباری قدرتمند و با شکوه (آرمان‌شهر) به نمایش درمی‌آورد. لذا بنا بر نظریات لکان، شاه با ایجاد تصاویر آرمان‌گرایانه دچار بیگانگی از خود واقعی شده بود و می‌توانست بدین‌وسیله زخم‌های ناشی از حس سرخوردگی، نقص‌های ظاهری، شخصیتی، اجتماعی و سیاسی خود را التیام بخشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. مجموعه راهکارهایی که برای تفسیر معانی و آشکارسازی پس‌زمینه فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نشانه‌ها و نمادهای هنری توسط پژوهشگرانی همچون «اروین پانوفسکی» و پیروانشان پیشنهاد گردیده و توسعه یافته، شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی (Iconology) نامیده شده‌است. شمایل‌شناسی گامی فراتر از شمایل‌نگاری (Iconography) می‌نهد که تنها به تحلیل محتوای شکلی تصاویر می‌پردازد.

۲. پانوفسکی سه گام توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه را در بررسی اثر هنری ـ فرهنگی مشخص می‌کند. آنچه در مرحله سوم به‌دست می‌آید معنای واقعی یا محتوایی است. این معنا هنگامی درک می‌شود که سازه‌های بنیادین اندیشه، دین، فلسفه و باورهای یک ملت شناسایی گردد. فهم این ارزش‌های نمادین که گاه خود هنرمند نیز ناخودآگاه از آن‌ها بهره برده، هدف پایه‌ای شمایل‌شناسی به‌شمار می‌رود.(طاهری، ۱۳۹۶: ۲۴)

۳. شهنشاه‌نامه، منظومه‌ای حماسی در بحر متقارب بر وزن شاهنامه که موضوع آن ذکر وقایع پادشاهی فتحعلی شاه و جنگ‌های عباس میرزا با سپاهان روس است.

۴. فتحعلی‌خان صبا متخلص به صبا، ملک‌الشعرای دربار فتحعلی‌شاه قاجار و سرآمد شاعران دربار بوده‌است.

5. Jacques Lacan

۶. اصطلاحی است که به الگو برداری ناقص از نقاشی اروپایی گفته می‌شود. این شیوه فارغ از دید ژرفگرایانه‌است، بطوریکه به صورت سطحی از نقشمایه‌های اروپایی تقلید می‌شود.

۷. (Humanism) جهان‌بینی فلسفی و اخلاقی است که بر ارزش و عاملیت انسان‌ها به صورت فردی یا جمعی تأکید دارد و عموماً تفکر نقادانه و شواهد (عقلانیت و تجربه گرایی) را بر پذیرش دگم اندیشی و خرافات ترجیح می‌دهد.

۸. زیگموند شلومو فروید (Sigmund Schlomo Freud, 1856-1939) روان‌شناس و عصب‌شناس اتریشی است که به پدر علم روان‌کاوی مشهور است.

۹. Ferdinand de Saussure (1857 - 1913)، زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی

۱۰. Claude Lévi-Strauss (۱۹۰۸ -۲۰۰۹) قوم‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی و از نظریه‌پردازان انسان‌شناسی مدرن

۱۱. گئورگ ویلهلم فریدریش هگل- Georg Wilhelm Friedrich Hegel، (۱۷۷۰ - ۱۸۳۱) فیلسوف بزرگ آلمانی و یکی از پدیدآورندگان مکتب ایده آلیسم آلمانی بود

12. The Iimaginary
13. The Symbolic
14. The ReaL

۱۵. گره برومه‌ای: در نظریه روانکاوی ارائه شده توسط ژاک لاکان برای ارجاع به ساختاری متشکل از سه حلقه به هم پیوند داده شده استفاده می‌شود که شامل ثبت واقعیت، ثبت تخیل و ثبت نمادین است.

16. The Mirror Stage
17. Jubilation
18. Gestalt
19. Identification

۲۰. سوسور معتقد بود که زبان متشکل از نشانه‌هاست و هرنشانه از دو بخش دال و مدلول تشکیل شده‌است. دال تصویر ذهنی ما از صوت نشانه‌است و مدلول مفهوم مرتبط با آن صوت

۲۱. ضربه یا تروما (Trauma) در دانش پزشکی به هر نوع آسیب‌دیدگی، ضربه، جراحت، شوک، آسیب و حادثهٔ وارد شده به بدن انسان گفته می‌شود با

این شرط که از خارج به بدن وارد شود و عامل درونی یا بیماری در بدن علت ایجاد آسیب نباشد.
۲۲. رجوع به کتاب فرهنگ مصور نمادهای سنتی نوشته‌ی: جی.سی.کوپر

فهرست منابع

ارشاد، محمدرضا (۱۳۷۸)، سیری در اندیشه‌های ژاک لاکان: زبان، واقعیت و ناخودآگاه، گفتگویی با محمد ضمیران؛ *ماهنامه بایا*، شماره ۶و۷، ص۸۳- ۸۸.

استاوراکاکیس، یانیس (۱۳۹۴)، *لاکان و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

افهمی، رضا؛ شریفی مهرجردی، علی اکبر (۱۳۸۹) نقاشی و نقاشان دوره قاجار، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۴۸، ص۲۴- ۳۳

ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۲)، *ناخودآگاه*، ترجمه شیوا رویگریان، تهران: نشر مرکز.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲)، *نقاشی قاجاریه (نقد زیبایی شناسی)*، تهران: کاوش قلم.

حیدری، فاطمه؛ فرد، میثم (۱۳۹۳)، خوانش لاکانی امر سیاسی در رمان همسایه‌ها، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی* (تهران)، ش. ۷، ص ۶۶-۴۳.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۶)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*، تهران، سمت.

سالور، ندا؛ یاوری، حسین (۱۳۹۱)، *زیور از منظر نگاره*، تهران: سیمای دانش.

سودآور، ابواعلاء (۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایران*، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.

صمدی، معصومه (۱۳۸۷)، شکل‌گیری پیکرنگاری در نقاشی درباری دوره قاجار (فتحعلی شاه)، *نقش‌مایه*، شماره ۱، صص ۵۱-۵۶.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶)، *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*، تهران: شورآفرین.

کوپر، جی.سی. (۱۳۸۶)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.

مایرز، تونی؛ (۱۳۸۵)، *اسلاوی ژیژک*، ترجمه نوروزی، احسان؛ تهران: نشر مرکز.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۸)، دربارهٔ هنر نقاشی قاجار، *بنیاد مطالعات ایران*، شماره ۱۶، ایران نامه.

معین‌آبادی، حسن، تقی‌زاده، رسول (۱۴۰۰)، ژاک لکان و خیال سیاسی، *فصلنامه سیاست*: مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره ۵۱، شماره ۳، ص ۸۶۵ _ ۸۳۹.

موللی، کرامت (۱۳۸۷)، *مبانی روانکاوی فروید لاکان*، تهران: نشر نی.

میشل راباته، ژان؛ محمدی، فتاح (۱۳۸۲)، پیش‌درآمدی بر ژاک لکان، فلسفه و کلام، *ارغنون*، شماره۲۲، از ۱۹۳ تا۲۲۸.

هومر، شون (۱۳۹۰)، *ژاک لاکان*، ترجمه محمدعلی جعفری وسید ابراهیم طاهائی، تهران: نشر ققنوس.

Homer.Sean, (2005*) Jacques Lacan*. New York: Rutledge.

Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil

Lacan, J. (1978).The seminar of Jacques lacan, Book II: 1954_1955, Ed. J. A. Miller, trans. S. Tomaselli. Cmbridge: London: Icon Books

King, Robert. (2001). “Mirror Stage”. A Compendium of Lacanian Terms.Huguette Glowinski, etal (Eds). London: Free Associasion Books. 114-118

Muller, Martin. (2012) , Lack and Jouissance in Hegemonic Discourse of Identification with the State, SAGE Journal, Organization 20, issue 2: 279-298.

Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925. November 20, 1999. Edit by Layla S.Diba, Maryam Ekhtiar.

Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785-1925 .Brooklyn, NY: Brooklyn Museum of Art, Oct.23, 1998 to Jan. 24, 1999, two other locations

Stavrakakis, Yannis, 2002, Lacan and Political. NewYork: Routledge.

https: //www.pinterest.com