پیکره
زودآیند ویرایش نشده

مقاله پژوهشی

# بازنمایی جنسیت و قدرت در نگاره «ضیافت در گلگشت» شاهنامه ابراهیم سلطان: خوانشی فمینیستی

آیگین مردانی ولندانی[1]

۱. استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران.
Email: A.mardani@ub.ac.ir

## چکیده

**مقدمه:** نگاره «ضیافت در گلگشت» از شاهنامه منسوب به ابراهیم سلطان، یکی از نمونه‌های برجستهٔ نگارگری مکتب شیراز در دورهٔ تیموری است که در قالب روایتی تصویری و آیینی، صحنه‌ای از شکوه سلطنتی، فراغت و هم‌نشینی اشرافی را بازنمایی می‌کند. هدف این پژوهش، واکاوی مناسبات جنسیت، قدرت و بازنمایی در این نگاره از منظر فمینیسم انتقادی است تا نشان دهد این اثر چگونه، فراتر از ظاهر فرح‌بخش خود، مناسبات جنسیتی را بازتولید یا به چالش می‌کشد.

**روش پژوهش:** این مقاله با اتخاذ رویکردی فمینیستی و با تأکید بر آرای نانسی فریزر و به‌کارگیری مفاهیم بازشناسی، فرودستی منزلتی و مشارکت برابر، امکان تحلیل سوژگی در دل انقیاد، زیبایی در بستر سلطه و تماشا را به‌مثابه ابزاری برای حذف فراهم می‌کند.

**یافته‌ها:** تحلیل این نگاره سه یافتهٔ محوری را آشکار ساخت: نخست، نظام دیداری و ترکیب نگاه‌ها، زنان را در موقعیت ابژه تماشا، یعنی بدن‌هایی برای دیده شدن و لذت بصری، قرار داده و آنان را از سوژگی نگاه محروم می‌کند. دوم، تقسیم فضایی تصویر، نوعی «مرکزیت بی‌قدرت» را برای زنان رقم می‌زند؛ به این معنا که زن در مرکز هندسی تصویر حضور دارد، اما از مرکز معنایی و عاملیت مستقل حذف شده و در خدمت بازنمایی شکوه دربار قرار می‌گیرد. سوم، در کنار این نظام سلطه و سکوت نمادین، نشانه‌هایی ضمنی از مقاومت خاموش و شکاف در ساختار قدرت، از طریق لغزش‌های بصری فیگورها، قابل ردیابی است.

**نتیجه‌گیری:** نگارهٔ یادشده مصداقی از بی‌عدالتی در سطح بازشناسی و بازتولید فرودستی منزلتی است، به‌گونه‌ای که عدالت جنسیتی به نفع نظم منزلتی سلطنت مصادره می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگری ایرانی نیازمند خوانش‌هایی انتقادی است که زیرمتن‌های قدرت، جنسیت و سیاست بازنمایی را در بطن فرم‌های هنری آشکار سازند.

## کلیدواژه

بازشناسی، بازنمایی سلطه، بدن‌مندی زنانه، شاهنامه ابراهیم سلطان، نانسی فریزر، نگارگری ایرانی

**ارجاع به این مقاله:** مردانی ولندانی، آیگین. (۱۴۰۵). بازنمایی جنسیت و قدرت در نگاره «ضیافت در گلگشت» شاهنامه ابراهیم سلطان: خوانشی فمینیستی. پیکره،
DOI: 10.22055/PYK.2026.20922

## مقدمه و بیان مسئله

نگارگری ایرانی، به‌عنوان یکی از درخشان‌ترین جلوه‌های هنر تصویری اسلامی- ایرانی، بیش از آن‌که صرفاً رسانه‌ای برای توصیفات شاعرانه و تجسم بصری روایت‌های ادبی و تاریخی باشد، بستری پیچیده برای برساخت و بازتولید ساختارهای قدرت و جنسیت است. از این‌رو، پذیرش تصور رایج مبنی بر صرفاً تزیینی بودن این هنر دشوار می‌نماید، بلکه می‌توان گفت نگارگری ایرانی حامل سطوحی از ایدئولوژی است که به‌واسطهٔ زبان تصویر و چیدمان بدن‌ها تجسم می‌یابد. در این راستا، مسئله اصلی پژوهش حاضر، واکاوی جایگاه زن در این نظام بصری است که به‌نظر می‌رسد نه در خلأ، بلکه در تقاطع نابرابری‌های ساختاری تعریف می‌شود. چارچوب نظری به‌کار رفته در این پژوهش بر آرای نانسی فریزر[1] و به‌ویژه نظریهٔ «عدالت دوبُعدی» او متمرکز است و باهدف فهم مناسبات جنسیت و قدرت در نمونه‌ای از نگارگری ایرانی به‌کار گرفته شده است. فریزر با طرح نظریهٔ عدالت دوبُعدی، بر این باور است که آنچه بی‌عدالتی جنسیتی را بازتولید می‌کند، نه‌فقط بازتوزیع نابرابر منابع، بلکه «به‌رسمیت‌شناسی»[2] ناقص یا توهین‌آمیز است. در این چارچوب، بازنمایی زنان در نگاره‌ها، تنها یک کنش هنری نیست، بلکه با قرار دادن سوژهٔ زنانه در سطحی از منزلت نمادین، سازوکاری را فراهم می‌آورد که در آن، زن یا به‌حاشیه رانده می‌شود یا به ابژه‌ای تزئینی تقلیل می‌یابد. نمونهٔ منتخب این مطالعه، نگارهٔ «ضیافت در گلگشت» برگرفته از شاهنامه ابراهیم سلطان (مکتب شیراز، ۸۴۸ هجری) است. آنچه در نخستین مواجهه با این نگاره به‌چشم می‌آید، حضور مرکزی و متوازن زنان در کنار مردان، در چادری مجلل است. اما به‌کارگیری رویکرد فریزر این دریافت اولیه را دگرگون می‌کند و با تمرکز بر نوع جای‌گیری فضایی، کیفیت بدن‌نمایی و جهت نگاه‌ها، پرده از نوعی بی‌عدالتی در سطح به‌رسمیت‌شناسی برمی‌دارد. به‌بیان دیگر، زن در نگاره حضوری فیزیکی دارد، اما نظم مسلط بر تصویر، به بازتولید نوعی نابرابری در عاملیت و منزلت سوژهٔ زنانه نسبت به سوژهٔ مردانه می‌انجامد. در این مطالعه، با بهره‌گیری از آرای نانسی فریزر، چگونگی سازوکار نظم بصری این نگاره در برساخت شیءوارگی زن و تحکیم ساختار مردسالارانهٔ قدرت در عصر تیموری بررسی می‌شود. پرسش بنیادین پژوهش حاضر این است که نگارگری عصر تیموری چگونه از طریق منطق چیدمان فضایی و نظام نگاه، اقتصاد منزلت را تنظیم کرده و سوژهٔ زنانه را میان دو قطب بازشناسی، به‌عنوان کنشگر و نادیده‌انگاری، به‌عنوان ابژه‌ای تزیینی، معلق نگه می‌دارد؟ برخلاف دیدگاه‌های تقلیل‌گرایانه که حضور زن را صرفاً ناشی از ظرافت فرهنگی می‌دانند، پژوهش حاضر استدلال می‌کند که نحوهٔ بازنمایی زن در این نگاره، برخاسته از نوعی سیاست بازنمایی است که عاملیت نمادین او را هدف قرار می‌دهد. برای این منظور، ابتدا مفاهیم فریزر دربارهٔ عدالت و بازشناسی تبیین می‌شود؛ سپس ترکیب‌بندی، نسبت‌های فضایی و بدن‌مندی در نگاره «ضیافت در گلگشت» بررسی می‌شود. در نهایت، این مسئله که چگونه بازنمایی زنان در نگارگری، نه پدیده‌ای ایستا، بلکه کنشی ایدئولوژیک برای بازتولید سلسله‌مراتب اجتماعی است، به بحث گذاشته می‌شود. همچنین به روزنه‌های موجود برای خوانش‌های متکثر و امکان مقاومت در برابر این نظم بصری نیز پرداخته خواهد شد. بازخوانی انتقادی آثار نگارگری، افزون بر گشودن افق‌های تازه برای فهم میراث فرهنگی، امکان نقد ساختارهای نابرابری را در جوامع سنتی و مدرن فراهم می‌سازد.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر رویکرد، کیفی و از منظر هدف، در زمرهٔ مطالعات بنیادین قرار می‌گیرد و با تکیه بر روش تحلیل انتقادی گفتمان تصویری و خوانش خوانش نشانه‌شناسانه از نگاره «ضیافت در گلگشت» شاهنامه ابراهیم سلطان انجام شده است. این نگاره به دلیل تراکم حضور زنانه در ساختار درباری و تضاد آشکار میان مرکزیت

بصری و فرودستی منزلتی، به مثابه یک نمونه‌ی کانونی برای واکاوی مناسبات قدرت و سیاست بازنمایی در هنر تیموری انتخاب شده است؛ چرا که این اثر بستری ایده‌ال برای بررسی چگونگی مشروعیت‌بخشی هنر به نظم جنسیتی فراهم می‌آورد. رویکرد پژوهش بر نظریهٔ «عدالت دوبُعدی» نانسی فریزر و متعاقب آن، «مدل منزلتی بازشناسی»[۳] او استوار است. بر این اساس، مؤلفه‌های بصری، ازجمله ترکیب‌بندی، رژیم نگاه، جای‌گیری فضایی و کیفیت بدن‌مندی، نه‌فقط به‌مثابه عناصر زیباشناختی، بلکه همچون آپاراتوس «تنظیم منزلت» واکاوی می‌شوند تا روشن شود که نگاره چگونه «مشارکت برابر»[۴] یا فرودستی منزلتی زنان را در فضای نمادین دربار برمی‌سازد.



**تصویر ۱.** شاهنامه ابراهیم سلطان. سرلوح دو برگی ضیافت در گلگشت. منبع: Ansari and Nami, 2017, 74.

## پیشینه پژوهش

ادبیات فمینیستی در دهه‌های پایانی قرن بیستم، به‌ویژه با گسترش جریان‌هایی نظیر فمینیسم انتقادی، وارد مرحله‌ای تازه شد که در آن نقد فرهنگی، تحلیل ساختارهای سلطه و بازخوانی موقعیت‌های حاشیه‌ای به‌صورت هم‌زمان مورد توجه قرار گرفت. «Fraser» (1997) با تأکید بر دوگانهٔ عدالت توزیعی و بازشناسی فرهنگی، از منظر فمینیسم انتقادی، ساختارهای قدرت را نه‌فقط در حوزهٔ اقتصادی، بلکه در نظام‌های نمادین، ازجمله در سطح بازنمایی، به‌چالش می‌کشد. وی در اثر مهم خود، «عدالت مختل‌شده»[۵]، نشان می‌دهد که سلطه، افزون بر عرصه‌های مادی، در ساحت دیدن و دیده شدن، شنیدن و شنیده شدن نیز بازتولید می‌شود. این نگرش، چارچوب نظری مناسبی برای تحلیل سکوت نمادین، حذف گفتمانی و انکار عاملیت زنان در متون بصری تاریخی، ازجمله نگاره‌های درباری، فراهم می‌آورد. در همین راستا، رویکرد «Hooks»ابزارهای لازم را برای واکاوی سازوکارهای بصری این فرودستی فراهم می‌کند. او مفاهیمی چون حاشیه‌بودگی، خاموشی، نگاه سلطه‌مند و امکان مقاومت در دل انقیاد را وارد گفتمان فمینیستی کرده است. آثار تأثیرگذار او، ازجمله «نظریهٔ فمینیستی: از حاشیه به مرکز»[۶] (1984) و «اشتیاق: نژاد، جنسیت و سیاست فرهنگی»[۷] (1990)، به‌ویژه در حوزهٔ خوانش بصری، به تحلیل خشونت نمادین، زیباشناسی سلطه و سوژگی خاموش پرداخته‌اند. مطالعات پیشین دربارهٔ نگاره ضیافت در گلگشت عمدتاً بر مضامینی چون طبیعت، باغ و منظره‌پردازی متمرکز بوده‌اند. به‌عنوان نمونه، «بهرامی» (۱۳۹۷) با رویکردی تطبیقی، این نگاره را در کنار دیگر آثار مکتب شیراز تیموری و تبریز ایلخانی بررسی کرده و تمرکز خود را بر منظره‌پردازی قرار داده است. همچنین «انصاری و نامی» (۱۳۹۶) عناصر باغ ایرانی در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی را با تکیه بر همین نگاره مطالعه کرده‌اند. در معدود پژوهش‌هایی که به‌حضور زنان در چنین صحنه‌هایی توجه شده است، ازجمله مقالهٔ «شهبازی شیران و همکاران» (۱۳۹۹)، به زنی نوازنده در بخش پایینی نگاره اشاره شده است. با این حال، به‌نظر می‌رسد این خوانش نیازمند بازنگری باشد، زیرا شخصیت مورد اشاره، با توجه به پوشش سر و نوع لباس، با ظاهر مردان تصویر هم‌خوانی دارد و تنها بر مبنای بلندی نسبی موها به‌عنوان زن شناسایی‌شده است. پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از نظریهٔ منزلت فریزر، چارچوبی کلان برای تبیین «چرایی» حذف یا حضور حاشیه‌ای زنان در نگاره فراهم می‌آورد و سپس، با استفاده از مفاهیم هوکس، به تحلیل «چگونگی» این انقیاد و مقاومت در جزئیات بصری، مانند جهت نگاه و بدن‌مندی، می‌پردازد. ترکیب این دو رویکرد نظری، امکان مواجهه با نگارهٔ مورد بحث را فراتر از یک اثر هنری و به‌مثابه «صحنه‌ای از بازشناسی» فراهم می‌سازد و از این طریق، منزلت تقسیم‌شدهٔ سوژه‌ها میان دیدن و دیده شدن را آشکار می‌کند. این پژوهش، با تکیه بر چارچوب نظری عدالت دوبُعدی فریزر و بازخوانی نشانه‌های تصویری، می‌کوشد نقش، بدن‌مندی و امکان سوژگی زنان را در این نگاره، از منظری متفاوت و کمتر بررسی شده، تحلیل کند.

## چارچوب نظری

فریزر معتقد است جنسیت، مقوله‌ای دوبُعدی است که هم با ساختار اقتصادی (بازتوزیع) و هم با نظم منزلتی گره خورده است. او بر پیوند میان سلطه‌های جنسیتی با نظام‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی تأکید دارد و می‌کوشد سازوکارهای بازتولید نابرابری را در عرصه‌های نمادین نیز آشکار سازد (Fraser, 1997). به‌زعم وی، بی‌عدالتی فرهنگی زمانی رخ می‌دهد که الگوهای نهادینه شدهٔ ارزش فرهنگی، برخی گروه‌ها را در مقایسه با دیگران به‌حاشیه برانند، بی‌اهمیت جلوه دهند یا به ابژه تقلیل دهند. در این پژوهش، بازنمایی زنان در نگارگری ایرانی به‌عنوان بخشی از سیاست بازشناسی در عصر تیموری تحلیل می‌شود. از این منظر، نحوهٔ حضور زنان در نگاره‌های درباری؛ باید نوعی «نظم وضعیت»[۸] تلقی شود که در آن، بدن، نگاه و چگونگی سامان‌یابی زنان در ترکیب‌بندی اثر، بیانگر میزان «به‌رسمیت‌شناسی» یا «نادیده‌انگاری» آنان به‌عنوان سوژه‌های دارای عاملیت است. برای به‌کارگیری مدل فریزر در تحلیل نگاره، از مفاهیم مکمل برخی نظریه‌پردازان دیگر در چارچوب این پارادایم نیز استفاده می‌شود. ازجمله این مفاهیم، مفهوم «حاشیه‌نشینی و مرکزیت» بل هوکس[۹] است که برای تبیین سلسله‌مراتب دیده شدن و نوعی «بازشناسی کاذب» به‌کار می‌رود؛ وضعیتی که در آن، زن در «مرکز» تصویر حضور دارد، اما از «مرکز قدرت و کنش» دور نگه داشته می‌شود (Hooks, 1984). این مفهوم، هم‌راستا با مفهوم «بازشناسی ناقص»[۱۰] نزد فریزر، به‌معنای حضور مرئی اما فاقد منزلت، است. برای تبیین انضباط بدن و فرودستی منزلتی، از مفهوم «زنانگی انضباطی»[۱۱] ساندرا بارتکی[۱۲] استفاده می‌شود (Bartky, 1990). از این طریق، نشان داده خواهد شد که چگونه مهار بدن، ازجمله نوع نشستن، پوشش و فیگورها، در نگاره «ضیافت در گلگشت»، در خدمت بازتولید نوعی «هویت فرودست» هماهنگ با چارچوب‌های تثبیت شده زیبایی‌شناسی سلطنتی قرار می‌گیرد و عاملیت سوژه را به نفع لذت بصری ناظر مصادره می‌کند. در تکمیل مباحث پیشین، از مفهوم «رژیم نگاه»[۱۳] نیز استفاده می‌شود؛ مفهومی که مشخص می‌کند چه کسی نگاه می‌کند، چه کسی دیده می‌شود و چه چیزی مشروع یا طبیعی پنداشته می‌شود. در نگارهٔ ضیافت در گلگشت، نگاه مردان غالباً متوجه زنان است، در حالی که نگاه زنان یا به پایین معطوف است یا از صحنه گسسته شده است. این تقسیم‌بندی نگاه‌ها، مطابق با نظامی از قدرت نمادین عمل می‌کند که مرد را در جایگاه «سوژهٔ ناظر» و زن را در جایگاه «ابژهٔ مورد مشاهده» قرار می‌دهد (Irigaray, 1985). در مدل فریزر، اگر ساختار تصویر به‌گونه‌ای باشد که زن را تنها به‌عنوان «ابژهٔ مشاهده» تثبیت کند، او از جایگاه یک شریک کنشگر به موجودی فرودست تقلیل می‌یابد؛ امری که مصداق بارز بی‌عدالتی در ساحت بازشناسی است. در مجموع، چارچوب نظری پژوهش، با محوریت آرای نانسی فریزر، بر آن است تا نشان دهد نگارهٔ ضیافت در گلگشت چگونه میان «مرئی بودن تزیینی» و «نادیده‌انگاری منزلتی» در نوسان است و از این طریق، نظم جنسیتی زمانهٔ خود را مشروعیت می‌بخشد. این مطالعه، با آگاهی از تفاوت‌های ماهوی مفهوم جنسیت در عصر تیموری، از آرای فریزر صرفاً برای رمزگشایی از ساختار قدرت و سلسله‌مراتب منزلتی تجسم‌یافته در نگاره بهره می‌برد.

## بحث و تحلیل

**۱. نظام نگاه و نظم دیداری (زن به‌مثابه ابژهٔ تماشا):** نگارهٔ «ضیافت در گلگشت» با آرایشی باغ‌گونه و مجلل، صحنه‌ای از نشاط سلطنتی را به‌نمایش می‌گذارد که در آن، شاهزاده در میان جمعی از زنان و مردان، سرگرم می‌گساری و لذت‌جویی است. در نخستین مواجهه با این تصویر، نحوهٔ سامان‌یابی نگاه‌ها و چیدمان دیداری شخصیت‌ها، ما را به‌سوی تحلیل نظام «دیدن و دیده شدن» رهنمون می‌سازد؛ امری که در خوانش فمینیستی،

پیکره
زودآیند ویرایش نشده

به‌ویژه در چارچوب نظریه‌های فمینیسم انتقادی، از جایگاه مهمی برخوردار است (Bartky, 1990; Fraser, 1997). در این تصویر، زنان در مرکز میدان بصری نگاره قرار دارند. آنان نه در حاشیه، بلکه در مرکز ترکیب‌بندی و زیر چادر سلطنتی جای گرفته‌اند. با این حال، این مرکزیت نشانهٔ قدرت یا کنشگری نیست، بلکه جلوه‌ای از آن چیزی است که بل هوکس آن را «دیدارپذیری بدون عاملیت» می‌نامد؛ زنانی که به‌چشم می‌آیند، اما نمی‌نگرند؛ حضور دارند اما کنشگر نیستند (Hooks, 1984). آنان با لباس‌های رنگین، چهره‌های ملایم و ژست‌هایی آرام، موضوع نگاه مردانه و سلطنتی‌اند؛ نه برای کنش، بلکه برای «تماشا». در تحلیل نظم نگاه، باید به جهت‌گیری سرها، چشم‌ها و بدن شخصیت‌ها توجه کرد. در این تصویر، نگاه بیشتر مردان نشسته، چه آنان که در پایین تصویر قرار گرفته‌اند و چه کسانی که به شاهزاده نزدیک‌اند، بر زنان متمرکز است. در مقابل، نگاه زنان یا به پایین دوخته شده است یا حالتی خنثی فاقد جهت مشخص دارد. این توزیع نابرابر نگاه، نشان‌دهندهٔ تثبیت نقش‌های جنسیتی در نظام بصری تصویر است؛ به‌گونه‌ای که مردان در جایگاه ناظر و زنان در جایگاه موضوع نگاه قرار می‌گیرند. این همان چیزی است که فمینیست‌ها از آن با عنوان «رژیم نگاه» یا «نظام مردسالار دیدن» یاد می‌کنند؛ نظامی که در آن، قدرت از طریق نگاه توزیع می‌شود (Mulvey, 1975; Irigaray, 1985). در این نظام، نگاه شاهزاده از همه معنادارتر است. او دست خود را به‌سوی زنی که در کنارش نشسته است دراز کرده و او را به نوشیدن ترغیب می‌کند. این کنش، اگرچه به‌ظاهر صمیمانه به‌نظر می‌رسد، اما در چارچوب تحلیلی فمینیسم انتقادی، می‌توان آن را نوعی ادغام بدن زن در مناسبات قدرت و لذت سلطنتی دانست. در اینجا، زن نه به‌عنوان فردی مستقل، بلکه به‌مثابه مکملی برای نمایش قدرت، میل و خوشی شاه عمل می‌کند. از این‌رو، میل مردانه نهفته در نگاه و کنش شاه، زن را به ابژه‌ای تزیینی و لذت‌بخش بدل می‌سازد. بر این اساس، نگارهٔ ضیافت در گلگشت، اگرچه در ظاهر صحنه‌ای از هم‌نشینی آرام و برابر میان زنان و مردان را به‌تصویر می‌کشد، در سطوح عمیق‌تر بصری و معنایی، سازوکاری از سلطه دیداری مردانه را بازتولید می‌کند که در آن نگاه‌ها، مرکزیت‌ها و زیبایی‌شناسی، همگی در خدمت تثبیت جایگاه زن به‌مثابه ابژهٔ تماشا و لذت قرار می‌گیرند. در مدل فریزر، بازشناسی به‌معنای دیده شدن به‌عنوان یک «همتای برابر» است. در این نگاره، رژیم نگاه، نوعی بی‌عدالتی در سطح بازشناسی را رقم می‌زند؛ به این معنا که مردان در جایگاه «سوژه‌های بازشناسنده»[۱۴] قرار می‌گیرند، در حالی که جایگاه زنان، به «ابژه‌های مورد بازشناسی»[۱۵] تقلیل یافته است. آنچه منزلت سوژگی را از زنان سلب می‌کند، همین توزیع نابرابر «حق نگاه کردن» است. از این‌رو، با رویکردی انتقادی می‌توان گفت که این تصویر در راستای بازتولید نابرابری‌های جنسیتی عمل می‌کند.

**۲. بدن‌مندی زنانه و زیبایی‌شناسی سلطنتی:** در نظام‌های تصویری مردسالار، بدن زنانه نه‌تنها موضوع نگاه، بلکه عرصهٔ بازنمایی سلطه نیز هست. در نگارهٔ ضیافت در گلگشت، بدن زنانه با دقتی چشمگیر، در لباس‌های فاخر و رنگارنگ، با ژست‌هایی نرم و مطیع، اندام‌هایی باریک و تلطیف شده و چهره‌هایی بی‌حالت و فروتن به‌تصویر کشیده شده است. این بازنمایی، نه‌صرفاً حاصل ملاحظات زیبایی‌شناسی، بلکه برآمده از منطق فرهنگی-ایدئولوژیکی است که بدن زن را در خدمت تأیید نظم سلطنتی و میل مردانه قرار می‌دهد. بدن زنانه در فرهنگ مردمحور، از طریق سازوکارهای نمادین و در فرآیندی انظباط‌پذیر، به ابژه‌ای رام، زیبا و کنترل شده تبدیل می‌شود. زن زیباست، چون باید «دیده شود» و دیده می‌شود، زیرا در مدار قدرت قرار دارد (Bartky, 1990). در این نگاره نیز بدن زنان دقیقاً از همین جنس است: آنان آرام نشسته‌اند، نه نشانی از تحرک در اندام‌های‌شان دیده می‌شود، نه اثری از خشونت و نه کنشی مستقل. آنچه بیش از همه جلوه می‌کند، تزیین است: رنگ، لباس، پوشش موی مرتب و آراسته و چینش منظم عناصر بصری. نکتهٔ مهم آن است که این بدن‌مندی زنانه نه در خلأ، بلکه در بستر

زیبایی‌شناسی سلطنتی شکل می‌گیرد. هنر درباری همواره حامل بازنمایی‌هایی از اقتدار، انسجام، نظم و شکوه بوده است؛ اما این شکوه صرفاً برساخته نمایش پادشاه و قدرت مردانه نیست، بلکه از طریق «زیبایی تحت سلطه» نیز شکل می‌گیرد. درواقع، بدن زنانه در این نظم بصری، به «شیء آرایه‌ای قدرت» بدل می‌شود؛ ابژه‌ای که در مرکز صحنه نشسته است، اما خود، سوژهٔ هیچ روایتی نیست (Fraser, 1997). زنان در این تصویر، همان‌قدر که تزیینی‌اند، کارکردی سیاسی نیز دارند و حضور آنان در خدمت تداوم سلطهٔ نمادین دربار و بازتولید میل پدرسالارانه قرار می‌گیرد. زیبایی‌شناسی سلطنتی در نگارهٔ «ضیافت در گلگشت» در نگاه نخست بر شکوه، تزیین و جلوه‌گری بصری استوار است. با این حال، برخلاف تصور رایج از نگاره‌های درباری که گاه بر تقارن خشک یا نظم هندسی دقیق مبتنی‌اند، در این تصویر آرایشی آزادتر، سیال‌تر و نسبتاً پویاتر مشاهده می‌شود. ترکیب‌بندی صحنه از الگوی قرینهٔ کامل پیروی نمی‌کند و به‌جای آن، نوعی تعادل پویا میان گروه‌های زن و مرد و توزیع رنگ، فرم و فضا به‌چشم می‌خورد. بدن‌های زنانه در مرکز تصویر، در وضعیتی گرد هم آمده که حلقه‌ای آرام تشکیل داده‌اند و در کنش‌هایی منفعل، همچون نشستن، نگاه کردن یا اندکی چرخیدن، تصویر شده‌اند. این مرکزیت، اگرچه از نظر فضایی شاخص است، اما حامل عاملیت نیست؛ بلکه نوعی حضور تزیینی و بی‌تحول را بازنمایی می‌کند که با زیبایی و آرایش اغراق‌آمیز همراه است. لباس‌های الوان، پوشش مو و چهره‌هایی بی‌حالت، همگی بدن زن را در مقام نشانه‌هایی زیباشناختی تثبیت می‌کنند که در خدمت لذت بصری‌اند، نه سوژگی یا کنش. در این خوانش، آنچه «زیبایی‌شناسی سلطنتی» نامیده می‌شود، مبتنی بر تقارن هندسی نیست، بلکه متکی بر ایجاد هارمونی تزئینی در صحنه است؛ هماهنگی میان رنگ جامه‌ها، تکرار فرم نشستن، چیدمان چهره‌ها و هدایت نگاه مخاطب به‌سوی مرکز تصویر شکل می‌گیرد؛ جایی که شاهزاده و زنی خاص، در ارتباطی صامت اما معنادار، در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. بدن زنانه در این نظام، از زیست‌بودگی، جنبش و تحول تهی شده و به‌سطحی تزیینی، قابل تماشا و تحت کنترل تقلیل یافته است. این همان چیزی است که نظریه‌پردازان فمینیستی، ازجمله بل هوکس (۱۹۸۴)، از آن با عنوان «زیبایی‌سازی سلطه» و «انکار سوژگی از خلال زیبایی» یاد می‌کنند. در این فرآیند، زیبایی زن نه نشانهٔ آزادی یا فردیت، بلکه ابزاری برای مشروعیت‌بخشی به‌قدرت مردانه و سلطنتی است. خشونت نمادین در اینجا، در پنهان‌ترین لایه‌های تصویر عمل می‌کند. زیبایی و نظم ظاهری، بدن زن را از پیچیدگی روانی، عاملیت و ارتباط واقعی تهی ساخته و او را به حامل خاموش ایدئولوژی سلطه تبدیل می‌کند. زن، اگرچه در مرکز تصویر قرار دارد، اما از مرکز معنا حذف شده است و زیبایی او در خدمت نهادینه‌سازی قدرتی قرار می‌گیرد که او را خاموش، رام و در حاشیه نگاه نگه می‌دارد. این انضباط بصری و زیبایی تزیینی، درواقع ابزاری برای تثبیت فرودستی منزلتی زنان است. فریزر معتقد است که بازنمایی کلیشه‌ای، حتی اگر زیبا باشد، نوعی تحقیر نمادین به‌شمار می‌آید؛ زیرا زن را نه به‌عنوان انسانی کنشگر، بلکه همچون آرایه‌ای بازنمایی می‌کند که کارکرد آن صرفاً مشروعیت‌بخشی به شکوه دربار است.

**۳. تقسیم فضایی سلطه (جای‌گیری نمادین زنان و مردان)**: نحوهٔ سازماندهی فضا در یک تصویر، افزون بر تأثیر و ساخت ترکیب‌بندی، ساختاری ایدئولوژیک و معناشناختی را نیز بازتاب می‌دهد. در نگارهٔ «ضیافت در گلگشت»، تقسیم فضا میان زنان و مردان، به‌گونه‌ای سامان‌یافته که در ظاهر، ترکیبی متقارن و متوازن را به‌نمایش می‌گذارد؛ اما در لایه‌های زیرین، بازتاب‌دهندهٔ نظمی سلطه‌محور و جنسیتی است که جایگاه هر جنس را بر پایهٔ نقش‌های تثبیت شده و سلسله‌مراتبی بازتعریف می‌کند. در این تصویر، مردان در کناره‌های صحنه و نیز در پس‌زمینه و جلوی تصویر حضور دارند. آنان گاه در حال نواختن ساز، گاه در حال گفت‌وگو و گاه در نقش ندیم یا خدمت‌گزار ظاهر می‌شوند. در مقابل، زنان اغلب در مرکز ترکیب‌بندی و در حلقه‌ای نزدیک به شاهزاده یا شخصیت

مرکزی جای گرفته‌اند. این جای‌گیری، در نگاه نخست، ممکن است نشانهٔ ارج‌گذاری یا نقش محوری آنان تلقی شود، اما با نگاهی انتقادی، می‌توان آن را نوعی مرکزیت نمایشی دانست که بدن زن را در معرض دید و ارزیابی قرار می‌دهد، نه در موضع کنش و تصمیم‌گیری (Bartky, 1990). در نظریه‌های فمینیستی، فضا همواره حامل نوعی سیاست است که مشخص می‌کند چه کسی در کجا قرار گیرد، چه کسی دیده شود و چه کسی اختیار حرکت یا ایستایی دارد. در نگارهٔ مورد بررسی، همهٔ زنان نشسته‌اند، در حالی که برخی از مردان ایستاده‌اند یا در موقعیتی بالاتر از دیگران قرار گرفته‌اند. ایستایی زنان، به‌ویژه در ترکیب با آرایش نسبتاً متقارن و منفعل آنان، نشان‌دهندهٔ تثبیت‌شدگی و بی‌تحرکی نمادین و نشانه‌ای از حذف امکان کنشگری و تحرک است (Fraser, 1997). از سوی دیگر، نزدیکی برخی زنان به پیکرهٔ شاهزاده و فاصلهٔ مکانی دیگران، می‌تواند بر نوعی سلسله‌مراتب در میان خود زنان نیز دلالت داشته باشد. برای مثال، زنی که در کنار شاهزاده نشسته و به نوشیدن دعوت می‌شود، در مرتبه‌ای بالاتر از دیگران قرار دارد. این سلسله‌مراتب، با آن‌که در ظاهر تصویری همدلانه و لذت‌بخش دارد، اما درواقع، نمونه‌ای از مکان‌مندی جنسیتی مبتنی بر میل مردانه است. در این فضا، قدرت از آن کسی است که مرکز نظم سلطنتی را در اختیار دارد و زنان، صرف‌نظر از جای‌گیری‌شان، همگی در نسبت با آن مرکز تعریف می‌شوند (Hooks, 1984). در چنین نظم فضایی، مکان صرفاً جایگاه فیزیکی نیست، بلکه جایگاهی نمادین و گفتمانی نیز به‌شمار می‌آید. بدن زن در مرکز قرار دارد، اما در محاصرهٔ نگاه، موسیقی و اقتدار شاهانه است. زنان، از یک‌سو در مرکز فضا جای گرفته‌اند و از سوی دیگر، از مرکز کنش و تصمیم‌گیری محروم مانده‌اند. این تناقض، همان چیزی است که فمینیسم انتقادی آن را مرکزیت بی‌قدرت می‌نامد که در آن، فرد در مرکز دید، اما در حاشیهٔ معنا قرار دارد (Fraser, 1997). در مجموع، تقسیم فضایی در نگارهٔ «ضیافت در گلگشت» واجد نظمی جنسیتی و سلسله‌مراتبی است که در آن، فضا، بدن و قدرت درهم تنیده‌اند. زن، با وجود حضوری چشمگیر، در محدودیت‌های فضایی و نمادینی جای گرفته است که امکان کنش، اختیار و عاملیت را از او سلب می‌کند. او در مرکز فیزیکی تصویر قرار دارد، اما ساختار فضا مانع از مشارکت برابرش در کنش‌های اصلی ضیافت، مانند نواختن ساز یا مشارکت در گفت‌وگوهای هدفمند، می‌شود. این مرکزیت نمایشی، مصداق بازشناسی ناقص[۱۶] است؛ وضعیتی که در آن، فرد در ظاهر مرئی است، اما از ساختار واقعی قدرت حذف می‌شود.

**۴. زنان بی‌صدا (حذف عاملیت و سکوت نمادین):** در هنر تصویری، صدا به‌معنای کنش، حضور و مشارکت در تولید معناست. از منظر فمینیسم انتقادی، «سکوت زنان» در تصویر نه‌فقط به‌عنوان غیاب صدا، بلکه به‌مثابه غیاب عاملیت و قدرت گفتمانی فهم می‌شود (Hooks, 1984). در نگارهٔ «ضیافت در گلگشت»، اگرچه زنان در مرکز تصویر و کانون توجه بصری قرار دارند، اما هیچ نشانه‌ای از بیانگری یا کنش فعال از آنان دیده نمی‌شود. این غیاب، دقیقاً همان سکوت نمادینی است که رویکردهای فمینیستی آن را یکی از اشکال پنهان سلطه و حذف می‌دانند (Fraser, 1997). تمامی زنان حاضر در تصویر یا ساکن و منفعل نشسته‌اند یا به انجام کنش‌هایی کم‌تحرک، مانند نگریستن به‌سویی، چرخاندن سر یا گفت‌وگو با یکدیگر، مشغول‌اند. چهره‌ها بی‌حالت‌اند، دست‌های اغلب زنان یا در میان ترکیب‌بندی لباس و آستین‌ها محو شده یا تنها در مواردی قابل رؤیت‌اند؛ آن هم در حالتی بسیار ساده. برای نمونه، زنی در مرکز تصویر پارچه‌ای دستمال‌مانند در دست دارد که در غیاب ابزارهای دیگر، شاید نشانه‌ای از ظرافت، آداب ضیافت یا تعلق به‌فضای تزیینی باشد. با این حال، این دست‌ها، در هیچ‌جا حامل کنشی مشخص نیستند؛ نه چیزی را می‌نویسند، نه سازی می‌نوازند و نه کنشی فعال را رقم می‌زنند. این وضعیت، در تقابل با مردانی قرار دارد که در موقعیت‌های گفتمانی فعال‌تری ظاهر شده‌اند؛ ازجمله خدمتکاران، نوازندگان، شاهزاده‌ای که دست به کنش می‌زند و چهره‌هایی که با یکدیگر در تعامل بصری هستند. از نگاه نانسی فریزر

(۱۹۹۷)، عاملیت گفتمانی یکی از مؤلفه‌های اصلی عدالت اجتماعی است و حذف آن در ساحت بازنمایی، بازتابی از نظم نابرابر قدرت در بستر فرهنگی به‌شمار می‌آید. زنانی که در تصویر حضور دارند، نه سخنی می‌گویند، نه روایت می‌کنند و نه از درون جهان تصویر در تولید معنا مشارکت دارند. آنان بیش از آن‌که مشارکت‌کنندگان صحنه باشند، «موضوع» تصویرند؛ عناصری که برای زیباتر ساختن صحنه به‌کار گرفته شده‌اند، نه برای شکل دادن به آن. بل هوکس در تحلیل خود از نسبت «حاشیه و مرکز» تأکید می‌کند که سکوت نمادین زنان در فرهنگ مردسالار، اغلب با نوعی دیدارپذیری پررنگ همراه است؛ زن در معرض دید قرار دارد، اما بی‌صداست (Hooks, 1984). این سکوت معمولاً با زیبایی تلطیف شده، لباس فاخر یا ترکیب‌بندی دل‌فریب همراه می‌شود تا حذف عاملیت را پنهان سازد. در این نگاره نیز همین الگو تکرار شده است: زنان زیبا هستند، در مرکز قرار دارند، اما خاموش‌اند و «تصویر بودن» آنان جای «کنشگر بودن» را گرفته است. از منظر فمینیسم انتقادی، این حذف عاملیت نه امری تصادفی، بلکه محصول ساختارهای نمادین سلطه است. به‌ویژه در هنر درباری که همواره بازتابی از میل پادشاه و اقتدار سلطنتی است، بدن زن و سکوت او در خدمت نمایش نظمی قرار می‌گیرد که در آن، قدرت سخن و کنش کردن در انحصار مرد است. مرد می‌نوازد، می‌نوشد، می‌نگرد، دعوت می‌کند و هدایت می‌کند؛ در مقابل، زن می‌نشیند، دیده می‌شود و به کنش مردانه پاسخ می‌دهد، آن‌هم به‌شیوه‌ای خاموش و بی‌صدا. در مدل فریزر، عدالت مستلزم آن است که همهٔ اعضای جامعه بتوانند در تولید معنا مشارکت کنند. حذف صدای کنش‌مند زنان در نگارهٔ ضیافت در گلگشت، نشان می‌دهد که نظم منزلتی عصر تیموری، زنان را از صلاحیت گفتمانی محروم کرده و آنان را تنها به شنوندگانی خاموش در برابر اقتدار مردانه بدل ساخته است. آنان با وجود حضور پر رنگ بصری، از تولید معنا، روایت و کنش تهی شده‌اند و تنها به‌مثابه نشانه‌هایی زیبا، اما بی‌صدا، در صحنه حضور دارند. این سکوت، از منظر فمینیسم انتقادی، جلوه‌ای از حذف نظام‌مند زنان از عرصهٔ معناست که با زیبایی پوشانده شده، اما در ژرفای خود حامل خشونت نمادین است.

**۵. زن به‌مثابه تداوم قدرت سلطنتی (زیبایی در خدمت مشروعیت مردانه):** در نظام‌های فرهنگی سلطنتی، زیبایی، افزون بر آن‌که ارزشی زیباشناختی است، ابزاری برای مشروعیت‌بخشی به‌قدرت و تداوم آن نیز به‌شمار می‌آید. در این چارچوب، بدن و حضور زنانه در عرصه‌های بصری، نقش کلیدی در تثبیت و تزیین اقتدار مردانه ایفا می‌کند. نگارهٔ «ضیافت در گلگشت» نیز نمونه‌ای شاخص از چنین کارکردی است که در آن، زن نه به‌مثابه فردی مستقل، بلکه به‌عنوان بخشی از سازوکار نمایش قدرت سلطنتی حضور یافته است. در این تصویر، شاهزاده در مرکز قدرت بصری قرار دارد، اما آنچه جایگاه او را در این مرکز تثبیت می‌کند، تنها نشانه‌های پادشاهی یا موقعیت مکانی او در نگاره نیست، بلکه آرایه‌هایی نمادینی همچون جام شراب، خیمه سلطنتی، موسیقی و حضور زنان زیبا و مطیع در پیرامون اوست. این عناصر، به‌ویژه بدن‌های زنانه، شکوه و لذت سلطنت را طبیعی و مشروع جلوه می‌دهند. این همان فرآیندی است که Fraser (1997) آن را «بازشناسی فرهنگی در خدمت حفظ ساختارهای سلطه» می‌داند و در آن، زیبایی و تفاوت، برای ایجاد تنوع یا تکثر نیست، بلکه برای تقویت ساختارهای نابرابر به‌کار گرفته می‌شود. زنان در این نگاره، در سکوت، نظمی را بازنمایی می‌کنند که در آن، میل مردانه، مرکز تولید معناست. زنی که در کنار شاهزاده نشسته و به نوشیدن دعوت می‌شود، نقشی دوگانه ایفا می‌کند: از یک‌سو، به‌عنوان ابژه‌ای زیبا در صحنه و از سوی دیگر، به‌مثابه مهر تأییدی بر فراغت، قدرت و لذت حاکم. Hooks (1984) این نوع بازنمایی را «زیبایی‌سازی سلطه» می‌داند و بر این باور است که زن زیباست، نه برای خود، بلکه برای آن‌که مرد را زیباتر و مقتدرتر جلوه دهد. در بسیاری از فرهنگ‌های درباری، ازجمله ایران دورهٔ تیموری، پیوند میان قدرت سیاسی و بازنمایی بصری از اهمیت فراوانی برخوردار بوده است. نگارگری، ابزاری برای نمایش اقتدار،

پیکره
زودآیند ویرایش نشده

نظم و شکوه دربار بوده و تصویر زنان نیز بخشی از این پروژهٔ مشروعیت‌بخشی را تشکیل می‌داده است. زنان، حتی در نقش‌های منفعل و ساکن خود، در ساختار تزیینی قدرت سلطنتی نقشی مؤثر ایفا می‌کرده‌اند. این حضور، اگرچه در نگاه نخست زیبا جلوه می‌کند، اما در لایه‌های عمیق‌تر، کارکردی ابزاری و جهت‌دار دارد. از منظر فمینیسم انتقادی، چنین بازنمایی‌هایی، با وجود آرامش و زیبایی ظاهری، حامل نوعی خشونت نمادین هستند که بدن زن را از سوژگی تهی کرده و آن را به «زبان سلطنت» بدل می‌کند که در آن، زیبایی زنانه، ابزاری برای بازگویی میل، قدرت و شکوه سلطنتی است، نه بیانگر تجربهٔ زیستهٔ زنان. استفاده ابزاری از زیبایی زنانه برای نمایش شکوه شاهزاده، مصداق بازشناسی ابزاری است؛ بدین معنا که هویت زن تنها تا آنجا به‌رسمیت شناخته می‌شود که در خدمت بازتولید منزلت حاکم قرار گیرد. بنابراین، حضور زن در نگارهٔ ضیافت در گلگشت، اگرچه در ظاهر تزیینی و زیباشناختی است، اما در بستر گفتمانی اثر، همچون ابزاری برای تداوم سلطهٔ مردانه و بازنمایی مشروعیت دربار عمل می‌کند.

**۶. امکان مقاومت نمادین (قرائت‌های بدیل از زنان تصویر):** هرچند بخش عمده‌ای از تحلیل فمینیستی، به‌ویژه در سنت فمینیسم انتقادی، بر افشای سازوکارهای سلطه، حذف و ابژه‌سازی زنان متمرکز است، اما یکی از وجوه اساسی این رویکرد، شناسایی لحظه‌ها و روزنه‌هایی برای مقاومت نمادین و بازخوانی بدیل از موقعیت‌های فرودست نیز هست (Fraser, 1997). نگارهٔ «ضیافت در گلگشت»، اگرچه در کلیت خود ساختاری سلطه‌محور دارد، اما در لایه‌های درونی‌اش نشانه‌هایی از لغزش معنا و پتانسیل کنشگری آرام و نمادین زنان را نیز پنهان کرده است. در مرکز ترکیب‌بندی تصویر، جمعی از زنانه دیده می‌شوند که چهره‌هایی آرام و بدن‌هایی ایستا دارند. با این حال، یکی از زنان این حلقهٔ مرکزی، سر خود را به‌سوی یکی از مردان حاضر در حاشیه تصویر چرخانده و با او وارد نوعی تعامل چشمی یا بدنی شده است. این کنش ساده، در خوانشی فمینیستی، می‌تواند به‌مثابه برهم زدن نظم دیداری مسلط تلقی شود؛ حرکتی کوچک، اما معنادار که نگاه زن را از شاهزاده و مرکز قدرت به‌سوی جهتی دیگر معطوف می‌کند. در اینجا، زن صرفاً ابژه نگاه نیست، بلکه خود نیز بیننده است و همین نگاه می‌تواند شکافی در نظام مردسالارانهٔ تماشا ایجاد کند (Hooks, 1990). در عین حال، زنی که در مجاورت شاهزاده نشسته و ظاهراً «سوگلی» ضیافت است، نشانه‌ای دیگر از مقاومت را نمایندگی می‌کند. زبان بدن او، برخلاف انتظار برای تسلیم یا پاسخ مثبت، نوعی امتناع آرام را نشان می‌دهد. او نه با اشتیاق جام را می‌پذیرد، نه با چشم به شاهزاده می‌نگرد، بلکه اندکی فاصله گرفته، گویی در برابر کنش دعوت‌آمیز شاه، مقاومت می‌کند. این امتناع، گرچه آشکار نیست، اما دقیقاً از همان جنس کنش‌های خاموشی است که فمینیسم انتقادی آن را شکل خاصی از مقاومت در دل سلطه می‌داند (Bartky, 1990). از منظر فمینیسم انتقادی، این مقاومت‌های جزئی و نشانه‌وار، گواه آن است که زنان، حتی در نظام‌هایی که آن‌ها را بی‌صدا، مطیع یا در حاشیه نگه می‌دارند، همواره ظرفیت‌هایی برای اعتراض، فاصله‌گذاری یا بازتعریف جایگاه خود دارند. در این نگاره، امتناع از نوشیدن، چرخش نگاه، عدم همراهی با کنش مرکزی و حتی وضعیت بدن، همگی می‌توانند به‌عنوان نمادهایی از مقاومت تفسیر شوند. خوانش بدیل این رفتارها، با تأکید بر ظرافت، تعلیق و ابهام، ما را از دوگانهٔ «زن مطیع/ زن شورشی» فراتر می‌برد و به‌سوی فهم طیفی از کنشگری‌های نمادین و خاموش سوق می‌دهد که فریزر از آن با عنوان «سوژگی در دل انقیاد»[۱۶] یاد می‌کند (Fraser, 1997). این لغزش‌های کوچک بصری، تلاش‌های سوژه برای ادعای بازشناسی است. زن با برگرداندن نگاه، از یک تصویر صرف به یک بیننده تبدیل می‌شود و بدین ترتیب، هژمونی نظم منزلتی مسلط را هرچند برای لحظه‌ای، به‌چالش می‌کشد. این کنش‌ها، روزنه‌هایی برای دستیابی به سوژگی در دل انقیاد به‌شمار می‌آیند. بنابراین، اگرچه نگارهٔ «ضیافت در گلگشت» در ساختار کلی خود سلطهٔ نمادین را بازنمایی می‌کند، اما با دقت در

جزئیات بدن، نگاه و جهت‌گیری کنش‌ها، می‌توان امکان‌های مقاومت را شناسایی کرد. این مقاومت‌ها، هرچند نرم و غیرمستقیم‌اند، اما از ارزش تفسیری بالایی برخوردارند و به مخاطب امکان می‌دهند زن تصویر را نه صرفاً ابژه‌ای منفعل، بلکه سوژه‌ای درگیر در چانه‌زنی با سلطه ببینند.

## بحث پیش از نتیجه‌گیری

نکته قابل‌تأمل در این پژوهش، نوعی تناقض بصری است که با عبور از جلوهٔ رنگارنگ و روح‌افزای این نگاره؛ به‌مثابه صحنه‌ای درباری و حامل نشانه‌هایی از نظم، شکوه و زیبایی؛ آشکار می‌شود. این تناقض، سوژهٔ زنانه را میان دو قطب «بازشناسی» و «نادیده‌انگاری» معلق نگه می‌دارد و هم‌زمان، با اعطای مرکزیت فیزیکی به زنان و ایجاد تظاهری از بازشناسی، جایگاه آنان را از طریق منطق چیدمان فضایی و نظام نگاه، به ابژه‌هایی تزیینی و فاقد عاملیت تقلیل می‌دهد. همان‌گونه که در بخش‌های پیشین به‌تفصیل نشان داده شد، آرایش فضایی و چیدمان زنان در نسبت با مردان، با وجود مرکزیت، آنان را به‌مثابه ابژه‌ای برای دیده شدن قرار می‌دهد. نگاه مردان حاضر در تصویر به‌سوی آنان معطوف است و گویی زنان، جز آن‌که ابژه‌هایی تزیینی برای تماشا باشند، کارکرد دیگری ندارند. به‌بیان‌دیگر، حضور آنان صرفاً در خدمت تکمیل نمایش شکوه سلطنت و اقتدار مردانه است. در منابع مختلف، ازجمله سفرنامه کلاویخو، آمده است که سلاطین تیموری پس از تشکیل حکومت، همسران متعددی اختیار می‌کردند (کلاویخو، ۱۳۴۴، ۲۶۱) و این تملک، در بازنمایی منفعلانه و تزیینی زنان در صحنهٔ شادمانی و میگساری نیز به‌وضوح قابل مشاهده است. پوشش و بدن‌مندی زنانه در نگاره نیز در خدمت زیبایی‌شناسی سلطنتی قرار دارد و نشانی از آزادی یا فردیت زنانه در آن دیده نمی‌شود. جامه‌های یکدست، بلند و آراسته و ژست‌های مطیع و آرام، همگی در خدمت بازتولید اقتدار مردانه و کنترل بدن زنان‌اند. در اینجا، زیبایی امری آزاد نیست، بلکه فرمی انضباط‌پذیر و در خدمت نمایش قدرت درباری است. این بدن‌ها، در عین چشم‌نوازی، از معنا تهی شده‌اند؛ زیرا نه سخنی می‌گویند و نه در شکل‌گیری رویدادها نقشی ایفا می‌کنند. حضور مردان در نقش‌های فعال، مانند نوازنده، خدمتکار و دعوت‌کننده، در مقابل سکون زنان و فاصله‌گذاری سلسله‌مراتبی درون حلقهٔ زنان، نشانه‌هایی از چیدمانی است که در آن، نظم جنسیتی در لایه‌ی فضا و فرم تثبیت شده است. زنان از جایگاه سوژگی کنار گذاشته شده‌اند و در این تهی‌شدگی، امکان هرگونه عاملیت از آنان سلب شده است. درواقع، حضور آنان در امتداد نمایش شکوه و عظمت دربار و قدرت و تملک شاهانه معنا می‌یابد. این حذف عاملیت گفتمانی، با سکوت زنان در تصویر تشدید می‌شود. زنان نه با یکدیگر گفت‌وگوی مؤثری دارند و نه پاسخی فعال به مردان پاسخ فعال می‌دهند و این وضعیت، آنان را از صلاحیت معناسازی محروم کرده و به‌گونه‌ای نمادین، از کنشگری بازمی‌دارد. فمینیسم انتقادی این وضعیت را یکی از ابزارهای فرهنگی سلطه می‌داند که بدن را زیبا، اما بی‌صدا نگه می‌دارد. این سکوت، نه یک ویژگی سبکی، بلکه نوعی «خشونت نمادین» است که مانع از حضور زنان به‌عنوان همتایان گفت‌وگویی در صحنهٔ ضیافت می‌شود. با این حال، با وجود جلوه‌ها و نشانه‌های متعدد سلطه در نگارهٔ «ضیافت در گلگشت»، شکاف‌هایی در ساختار قدرت و نشانه‌هایی هرچند ظریف و کمرنگ، از کنشگری خاموش و سوژگی زنان نیز قابل ردیابی است. ازجمله این نشانه‌ها، زنی است که نگاه خود را از مرکز قدرت به‌سوی مردی در حاشیه چرخانده، یا زنی که در برابر دعوت شاهزاده به نوشیدن، با زبان بدن خود نوعی امتناع را نشان می‌دهد. فمینیسم انتقادی بر این نکته تأکید دارد که حتی در دل بازنمایی‌های سلطه‌محور نیز همواره امکان مقاومت، تأویل و بازشناسی بدیل وجود دارد. این لحظه‌های ظریف، تلاشی از سوژهٔ زن برای خروج از وضعیت ابژهٔ محض و ادعای سوژگی در دل انقیاد است. چنین کنش‌هایی، اگرچه ساختار کلان قدرت را فرو نمی‌ریزند، اما هژمونی

بازشناسی مسلط را به‌چالش می‌کشند. در جمع‌بندی، آنچه از تحلیل نظام نگاه، چیدمان فضایی، بدن‌مندی و سکوت زنان در نگارهٔ «ضیافت در گلگشت» برمی‌آید، شکل‌گیری نظمی دیداری است که در آن، مرکزیت نمایشی زنان لزوماً به‌معنای برخورداری آنان از سوژگی نیست. چنین خوانشی، اثر را فراتر از یک کنش صرفاً هنری می‌نگرد و با آشکار ساختن سیاست‌های بازنمایی، چگونگی کارکرد تصویر را در نظام‌های سلطه روشن می‌کند. در بسیاری از نمونه‌های شناخته شده نگارگری ایرانی، زنان غالباً در حاشیه و به‌عنوان ناظر صحنه‌های کنشگری مردانه تصویر شده‌اند و موقعیت آنان، فارغ از هرگونه عاملیت، به ابژه‌ای صرفاً تزیینی تقلیل یافته است. در مقام قیاس، آنچه نگارهٔ «ضیافت در گلگشت» را در نگاه نخست متمایز می‌سازد، قرار داشتن زنان در مرکز تصویر و ایجاد نوعی توازن نسبی با مردان است. با این حال، واکاوی لایه‌های نمادین اثر، پرده از فریب ظاهری تصویر بر می‌دارد و جایگاه فرودست و پنهان‌شدهٔ زنان را در نسبت با مردان و نیز تداوم نابرابری جنسیتی در کنشگری و جایگاه سوژهٔ زنانه را آشکار می‌سازد. در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، می‌توان گفت که این نگاره، از طریق ابزارهای بصری، نوعی «اقتصاد منزلت» نابرابر را سامان می‌دهد. زن در این تصویر، در وضعیتی «معلق» قرار دارد؛ نه آن‌چنان بازشناخته می‌شود که به کنشگری فعال و هم‌تراز با مردان بدل شود و نه آن‌چنان حذف می‌شود که به‌کلی از صحنه غایب باشد. این تناقض، درواقع همان سازوکار قدرت است: نگارگر با قرار دادن زن در مرکز قاب، یعنی اعطای حضوری فیزیکی و هم‌زمان سلب توان گفت‌وگو و عاملیت از او، یعنی تحمیل سکوت و انفعال، عملاً قدرت درباری را در بطن تصویر بازتولید می‌کند.

## نتیجه‌گیری

کاربست نظری نانسی فریزر و توجه به نظم منزلتی برساخته شده در این نگاره نشان داد که اثر مورد بحث، مصداقی از بی‌عدالتی در سطح بازشناسی است و بدن زنانه در آن، نه همچون سوژه‌ای کنشگر، بلکه به‌مثابه ابزاری برای تثبیت منزلت قدرت حاکم عمل می‌کند. در این نگاره، با وجود حضور پررنگ زنان، نظام نگاه و نظم دیداری تصویر، آنان را در مقام ابژه تماشا و به‌مثابه بدن‌هایی برای دیده شدن، ارزیابی شدن و لذت بصری قرار می‌دهد. این موقعیت، با آرایش فضایی، ایستایی پیکره‌ها، سکوت چهره و بدن و غیاب هرگونه کنشگری، برجسته‌تر شده است. به‌این‌ترتیب، زنان در وضعیتی از مرئی بودن بدون بازشناسی قرار دارند و از حق نگاه کردن و برخورداری از سوژگی محروم‌اند. فریزر این توزیع نابرابر اعتبار بصری را مانعی بر سر راه مشارکت برابر در عرصهٔ عمومی و نمادین می‌داند. در تحلیل نظم فضایی تصویر نیز آشکار شد که تقسیم فضا، هم‌زمان با خلق زیبایی‌شناسی، حامل ایدئولوژی است. در این ساختار، زن در مرکز تصویر قرار دارد، اما از مرکز معنا بیرون رانده شده است. به بیان دیگر؛ زن از نوعی مرکزیت بصری برخوردار است، اما فاقد قدرت بوده و از طریق انباشت زیبایی، در خدمت نمایش شکوه دربار قرار می‌گیرد. از منظر فریزر، این وضعیت مصداق فرودستی منزلتی است؛ زیرا زن تنها تا آنجا به رسمیت شناخته می‌شود که در خدمت بازنمایی اقتدار مردانه باشد و از خود عاملیتی مستقل بروز ندهد. سکوت نمادین زنان، استمرار خشونت پنهان و نمادین را در بازنمایی زن به‌مثابه عنصری برای تداوم سلطنت و شکوه دربار آشکار می‌سازد. زنان با جلوه‌ای فریبنده، در کنار موسیقی، شراب و جام، عناصر تزیینی قدرت پادشاهانه؛ نماد فراغت، ثروت و اقتدار سلطنتی‌اند؛ نه در حاشیه قدرت، بلکه در خدمت مشروعیت‌بخشی به آن. با این حال، در سطحی دیگر، نشانه‌هایی از شکاف در ساختار قدرت و نیز مقاومت نمادین و خاموش، از خلال لغزش‌های بصری، قابل ردیابی است.

زودآیند ویرایش نشده

## مشارکت‌های نویسنده

این پژوهش فاقد مشارکت است.


## تقدیر و تشکر

این پژوهش فاقد قدردانی و تشکر است.


## تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.


## منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.


## پی‌نوشت

1. Nancy Fraser (Born in 1947)
2. Recognition
3. Status Model of Recognition
4. Parity of Participation
5. Justice Interrupts
6. Feminist Theory: From Margin to Center
7. Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics
8. Status Order
9. Bell Hooks (1952-2021)
10. Misrecognition
11. Disciplinary femininity
12. Sandra Lee Bartky (1935- 2016)
13. Regime of Looking
14. Recognizers
15. Recognized objects
16. Subjectivity within Subjugation

۱۷. در مراحل پایانی نگارش مقاله، از ابزارهای هوش مصنوعی (Chatgpt) صرفاً برای ویرایش زبانی و ساماندهی بیان علمی استفاده شده است. تمامی ایده‌ها، تحلیل‌ها، استخراج عناصر بصری و استدلال‌های نظری به‌طور کامل توسط نویسندگان انجام شده و مسئولیت علمی محتوای مقاله بر عهده آنان است.

## منابع


- انصاری، مجتبی و نامی، مهشاد. (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی نگارگری مکتب شیراز و عناصر باغ ایرانی در دوره تیموری و صفوی. *نگره*، ۴۳، ۷۴-۸۷. https://doi.org/10.22070/negareh.2017.576

- بهرامی، م. (۱۳۹۷). بررسی تطبیقی منظره‌نگاری نگارگری مکتب تبریز ایلخانی و مکتب شیراز تیموری. *ادبیات نمایشی و هنرهای نمایشی*، ۳ (۷)، ۸۹- ۱۰۶. https://doi.org/10.22070/negareh.2017.576

- شهبازی شیران، حبیب، حسینی‌نیا، سید مهدی، معروفی اقدم، اسماعیل و نصراللهی، زهرا. (۱۳۹۹). مقایسه تطبیقی جایگاه زنان در مجالس موسیقی دوره تیموری و صفویه براساس نگاره‌های برجای‌مانده. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۲ (۳)، ۴۳۷-۴۶۲. https://doi.org/10.22059/jwica.2021.314731.1508

- کلاویخو، روی گونزالو. (۱۳۴۴). *سفرنامه کلاویخو* (مترجم مسعود رجب‌نیا). بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

زودآیند ویرایش نشده

- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge.
- Fraser, N. (1997a). *Justice Interruptus: Critical reflections on the «postsocialist» condition*. New York: Routledge.
- Fraser, N. (1997b). *From redistribution to recognition? Dilemmas of justice in a «postsocialist» age*. In *Justice Interruptus*. Routledge.
- Hooks, b. (1984). *Feminist theory: From margin to center*. Boston, MA: South End Press.
- Hooks, b. (1990). *Yearning: Race, gender, and cultural politics*. Boston, MA: South End Press.
- Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one* (C. Porter & C. Burke, Trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

زودآیند ویرایش نشده