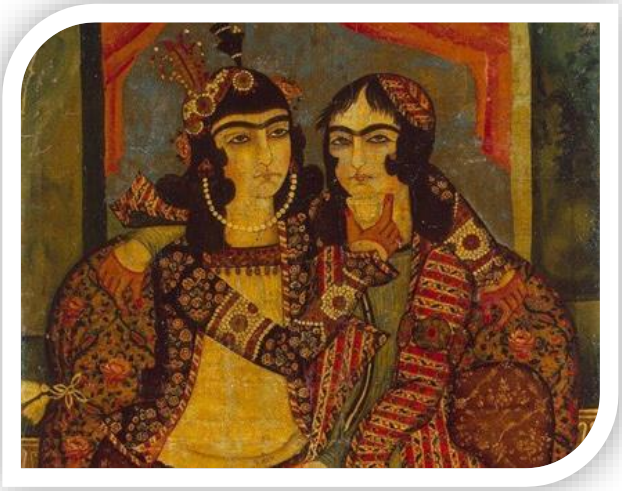
تحولات جنسیتی:
زیبایی، عشق و سکسوالیته در عصر قاجار

افسانه نجم آبادی[1]

ترجمه‌ی شیرین کریمی



[1] تاریخ‌دان و پژوهشگر مسایل زنان، جنسیت و سکسوالیته در دانشگاه هاروارد، جلد نخست کتاب *زنان سیبلیو و مردان بدون ریش* وی را آتنا کامل و ایمان واقفی به فارسی برگردانده‌اند (نشر تیسا).

در عصـــر قاجار (۱۷۸۵-۱۹۲۵ میلادی / ۱۱۷۴-۱۳۰۴ شمسی) تصور از زیبایی فارغ از وجوه جنســیتی بود؛ به عبارتی، مردان و زنانِ زیبا با ویژگی‌های بسیار مشابهی از نظر بدنی و چهره به تصــویر درمی‌آمدند[۱]. گاهی وجه تمایز مرد از زن فقط در پوشــش ســر آن‌هاســت. در ســایر مواقع اگر به مرد یا زن نگاه کنیم تشخیص جنسیت بسیار دشوار است[۲].

در منابع مکتوب، برای توصیف زیبایی مرد و زن صفت‌های مشابهی به‌کار برده می‌شود؛ از جمله ماه‌طلعت، گل‌رخسار، سرو قامت یا سروقد، لعل‌لب، کمان‌ابرو، هلال‌ابرو، مشکین‌مو، میان‌باریک یا کمر باریک، نرگس‌چشم و مانند آن. محض نمونه در نسخه‌ی نهایی رستم‌التواریخ (۱۸۳۱ م / ۱۲۱۰ ش)، متنی مربوط به اواخر دوره‌ی فتحعلی‌شاه قاجار در توصیف شاه طهماسب دوم صفوی درباره‌ی تمایل جنسی‌اش به مردان جوان آمده است: «یک یوسف‌شمایلی را بر هزاران زلیخاجمال، لیلی‌مثال و شیرین‌خصال ترجیح می‌داد.»[۳]. و شرحی می‌نویسد بر «مجلس مینومثال خاقانی در غایت عیش و کامرانی با مردان گل‌رخسارِ سمن‌برِ سروقدِ نرگس‌چشمِ کرشمه‌سازِ شکرلب و ساقیان لاله‌عذار ماهروی زهره‌جبین هلال‌ابروی چشم‌جادوی مشکین‌موی پرعشوه‌ونازِ بلورین‌غبغب با خنیاگران خوش‌آواز و مطربان خوش‌ساز نغمه‌پرداز.[۴]. صفت‌هایی که ما امروز می‌توانیم برای توصیف زیبایی زنانه تصور کنیم، در آن روزگار مربوط به مرد و زن هر دو بود.

این بازنمایی‌های ادبی و بصری از زیبایی‌های زنانه و مردانه محدود نبودند به آنچه ما آن را «ابژه‌های میل» می‌نامیم یا تصاویری از زیبایی‌های مردانه و زنانه ازجمله یوسف که زیباترین و خواستنی‌ترین است. تا اواخر دوره‌ی ناصری توصیف‌ها و تصاویر زندگی واقعیِ قدرتمندانی همچون پادشاهان، شاهزادگان و صوفیان مشابه توصیف‌های ذکرشده بود[۵]. شرح شاهان در رستم‌الحکما (شاه سلطان حسین) مملو از توصیف‌هایی همچون شیرین‌شمایل، قامت‌بلند، چشمانِ فراخِ میشی، پهن‌ابرو، سرخ‌گونه، باریک‌میان،

کج‌بینی، نازک‌لب و خوشبو است[۶]؛ و نادر شاه که قامت‌بلند و موزون، سرخ‌گونه و پیوسته‌ابرو، بسیار کمرباریک با انگشتان بلند نگاشته شده است[۷].

بازنمایی ادبی و بصری قاجاری در این ویژگی با سنت‌های ادبی و نقاشی ایران پیش از قاجار (به‌ویژه آنها که از عرفان الهام گرفته‌اند)[۸]، یا با تفسیرهای مشهور جامی، نه فقط درباره‌ی یوسف و زلیخا، که درباره‌ی ملازمان زن و مرد او نیز که می‌گوید همچون حور و غلمان بهشتی‌اند[۹]، سهیم است.

همان‌گونه که بی. دبلیو. رابینسون،[۱] مورخِ هنر، نوشته است «زیبایی جوانی هر دو جنس» یکی از ویژگی‌های نقاشی‌های قاجار است (اضافه می‌کنم تا اواخر قرن نوزدهم) که با «مضامین سنتی نقاشی ایرانی کلاسیک» سهیم می‌شود[۱۰].

اما در پایان قرن نوزدهم پرتره‌های زیبایی به لحاظ جنسیتی بسیار متمایز داریم. برای نمونه نقش‌نگاری زیبایی مردانه و زوج عاشق مرد–مرد به‌تمامی ناپدید می‌شود. در پرتره‌های سلطنتی اواخر و پس از عصر ناصری خبری از کمرهای باریک و خطوط چهره‌ی مربوط به بدن‌های مردانه‌ی زیبای دهه‌های پیشین نیست[۱۱]. فیگورهای زنانه نیز فردی‌تر و در خطوط بدن و چهره از هم متمایز شدند[۱۲].

چگونه این تحول عظیم درباره‌ی مفاهیم زیبایی رخ داد؟ چندین عامل اثرگذار بودند. اول، همان‌طور که مریم اختیار و عادل آداموا[۲] اشاره کرده‌اند، به‌واسطه‌ی تعامل با مدارس اروپایی فرهنگ بصریِ عصر قاجار از نقاشی‌های فانتزی به ناتورالیسم و رئالیسم تغییر یافت. «[هنرمندان ایرانی نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم] باور داشتند که با کپی‌کردن آثار اروپایی خودشان را در موضعی برابر با اروپایی‌ها قرار می‌دهند. پرتره‌هایی که در سبک آکادمیک اروپایی و همچنین پرتره‌هایی که از روی عکس نقش شدند به‌تدریج

---

[۱] B. W. Robinson

[۲] Maryam Ekhtiar and Adel Adamova

آغاز می‌کنند به تحت‌الشعاع قراردادنِ نقاشی‌های کارگاهیِ پیشین[۱۳].» آداموا تاریخ این تحول را دوره‌ی محمدشاه قاجار می‌داند: «در بسیاری از آثار اواخر دهه‌ی ۱۸۳۰ م / ۱۲۰۰ ش واقعیت منبع الهام‌بخش شد و تا میانه‌ی قرن ویژگی‌های ناتورالیستی مسلط شد... رویکرد تازه‌ای که در پرتره‌نگاری دوره‌ی محمدشاه، حتی در پرتره‌های زنانه توجه‌برانگیز است: برخلاف انواع ایدئال‌شده‌ی نقاشی‌های پیشین شمار زیادی شخصیت منقوش شده است، این‌دست نقاشی‌ها این حس را منتقل می‌کنند که از زندگی واقعی برگرفته شده‌اند. این سیر تکاملی تا حد زیادی سبک نقاشی‌های ایرانی بعدی را تعیین می‌کند[۱۴].»

عاملِ دوم مرتبط با این تحول، همان‌طور که مقاله‌ی *اختیار* کاملاً شرح داده است، تأثیر مهمِ دوربین عکاسی و عکس به‌منزله‌ی مدلی برای نقاشی رئالیست است[۱۵].

عامل سوم، نکته‌ای که کمی بعد به آن برمی‌گردم، حذف زیبایی مردانه به منزله‌ی ابژه‌ی میلِ مذکر بود و سرانجام، با آغاز قرن بیستم زنان به قلمرو جلوه‌گری وارد شدند.

اثر ترکیبی این تحولات در طول قرن نوزدهم ایجاد شرایطی بود که در آن نگاره‌های فیگورهای انسانی در نقاشی بیشتر به نمایش «مرد واقعی» و «زن واقعی» نزدیک شدند، نگاره‌هایی که دیگر تجسم زیبایی تنانه یا الهی نبودند. زیبایی هم به لحاظ جنسیتی متمایز شد و هم به شکل معناداری صورتی زنانه یافت. همان‌طور که اکنون در زبان انگلیسی درباره‌ی مردانِ خوش‌قدوبالا و زنانِ زیبا سخن می‌گوییم.

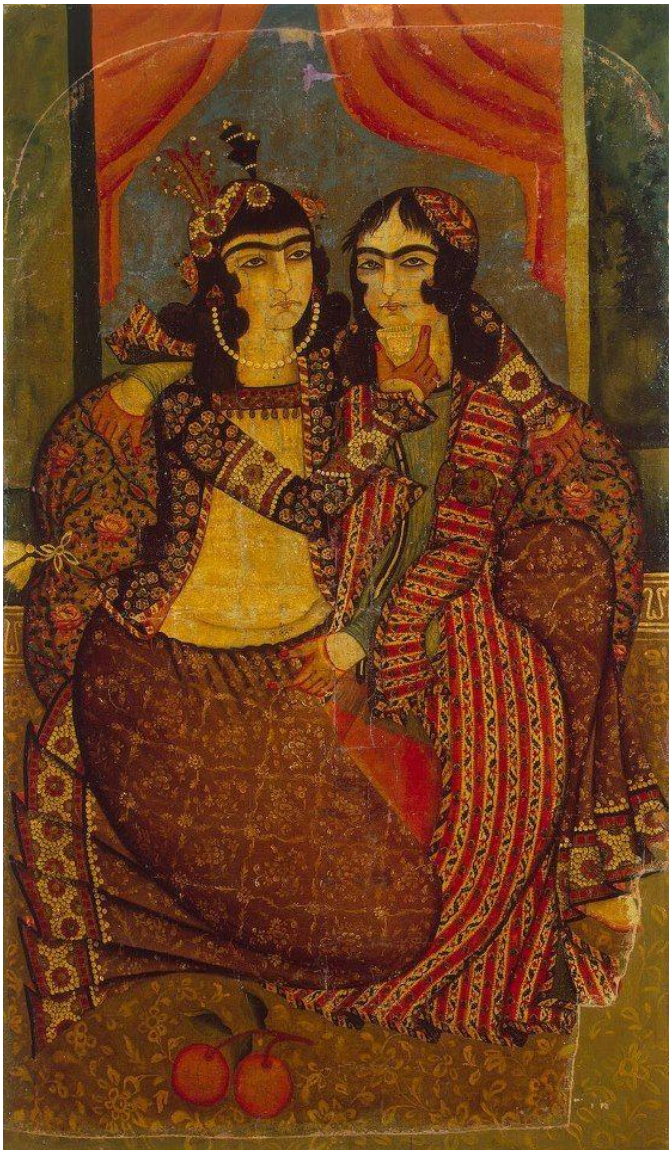
یکی از تحولات قرن نوزدهم در زمینه‌ی جنسیت‌بخشی به زیبایی، حذف ابژه‌ی میل مذکر در نقاشی‌های اواخر دوره‌ی قاجار بود. بازنمایی مردان جوان در نقاشی‌های اواخر عصر زندیه و اوایل عصر قاجار تصاویر مردان زیبا، به‌ویژه بازنمایی یوسف یا شاهزادگان جوان (همان‌طور که دیده‌ایم)، نگاه خیره‌ی مرد به مرد (آداب صوفیان درباره‌ی نظر)[۱۶] و زوج‌های زن و مرد را شامل می‌شوند. از تصاویر مربوط به دوره‌های پیشین زوج مرد–مرد حذف شد. برای نمونه در عصر صفوی هم نگاره‌های مرد–مرد و

هم مرد-زن در آغوش یکدیگر داریم که هر دو در فهرست «زوج عاشق» جای می‌گرفتند. به‌واقع در اواخر عصر زندیه و اوایل عصر قاجاریه [در میان نگاره‌ها] فقط زوج مرد-زن می‌بینیم و همان‌طور که لیلا دیبا می‌گوید از اوایل عصر قاجار به بعد نگاره‌های زوج‌های عاشق به شکل چشمگیری غایب‌اند[۱۷]. این غیبت با افزایش ابژه‌های میل زنانه همراه بود، ابژه‌هایی که مهم‌ترین‌شان زنان سرگرم‌کننده در انواع گوناگون برای لذت مردان بود. درباره‌ی این تحول چه می‌توانیم بگوییم؟

اگر منابع بصری را بازتاب صرف از واقعیت تعبیر کنیم ممکن است وسوسه شویم که نتیجه بگیریم هم‌جنس‌دوستی مردان در اوایل عصر قاجار مضمونی آشکارا پسندیده بود (در ادبیات حتی بیشتر از نقاشی)[۱۸]، عصر قاجار تغییری بنیادی را در آداب جنسی و درک‌های اروتیک نشان می‌دهد که در حذف بازنمایی‌های اروتیک مرد-مرد بازتاب می‌یابند. به‌واقع برای بحث درباره‌ی دگرجنس‌گراشدنِ عشق در ایرانِ قرنِ نوزدهم زمینه‌ی تاریخی خوبی وجود دارد[۱۹]. با وجودِ این به نظر من این موقعیت به‌واقع پیچیده‌تر از حضورِ صرف یا عدم حضور هم‌جنس‌دوستی مردانه است. برای نمونه ما چگونه می‌توانیم ناپدیدشدن زوج عاشق زن-مرد را توضیح بدهیم؟ قطعاً اگر هنر عصر قاجار صرفاً بازنمایی لذت دگرجنس‌خواهی بود، شمار زوج‌های عاشق زن-مرد می‌بایست چندبرابر می‌شدند.

برای فهم این وضعیت پارادوکسیکال، به نظر نویسنده‌ی این سطور، برداشت‌های پیشین که زوج زن-مرد را «زوج عاشق» می‌پنداشت، چه‌بسا برداشت‌هایی نادرست یا دست‌کم خوانش‌هایی ضعیف بوده‌اند. با در نظر گرفتن نگاه بیننده (و نگاه نقاش) اگر میدان دید را فراتر از متن تصویری گسترش دهیم، دیگر میلی دوجانبه نداریم، بلکه میل سه‌جانبه داریم. این میل سه‌جانبه برانگیزاننده‌ی چه تمایلاتی و برانگیخته‌شده از چه تمایلات اروتیکی می‌تواند باشد؟ اگر یک بیننده‌ی مرد (و/یا نقاشِ مرد) را فرض کنیم، دیگر تصویر زوج عاشق زن-مرد (تصویر شماره ۱) فقط به منزله‌ی بازنمایی

دگرجنس‌دوستی دیده نمی‌شود، بلکه دلالت بر مجموعه‌ی پیچیده‌ای از امیال دارد: اول، تمایل جنسی به مردی که در نقاشی است (آن‌طور که زن نشان می‌دهد)، از مرد ابژه‌ای جنسی می‌سازد که بیننده (یا نقاش) نیز می‌تواند او را تمنا کند[۲۰]. به عبارتی، این میل دگرجنس‌دوستانه در متن تصویری می‌تواند مولد لذت هم‌جنس‌دوستانه و میل خارج از متن باشد. همین نکته را می‌توان در مورد نقاش مرد نیز بیان کرد. به عبارت دیگر، بازنمایی دگرجنس‌دوستی در متن بصری نه لزوماً بازتاب‌دهنده‌ی امیال دگرجنس‌خواهانه‌ی نقاش است و نه به‌سادگی برانگیزاننده‌ی دگرجنس‌دوستی بیننده. در جنبه‌ی سوم [از میل سه‌جانبه] نوعی گردش / زایش میل شدید میان نقاش یا بیننده و فیگورِ درون تصویر وجود دارد. بیننده / نقاش (احتمالاً مرد) می‌تواند فیگور زن و مرد، هر دو را در حوزه‌ی بصری به‌مثابه ابژه‌های میل تصور کند و همچنین بیننده / نقاش می‌تواند به مثابه ابژه‌ی میل با هرکدام از آن فیگورها همذات‌پنداری کند. او می‌تواند تمنا کند که ابژه‌ی میل مرد برای زن باشد، یا به‌نوبت در جایگاه زن، خواسته‌ی مرد باشد[۲۱]. کوتاه توضیح خواهم داد در زمانی که زوج عاشق مرد-مرد آشکارا بازنمایی و ستایش می‌شد، این‌گونه همذات‌پنداریِ پنهان ضروری نبود. احتمال دارد که این موضوع تحولی مهم در میان تحولات عصر قاجار باشد.



تصویر شماره ۱: زوج عاشق، اوایل قرن ۱۹.

منبع: موزه دولتی هنرهای زیبای هرمیتاژ، سن‌پترزبورگ، VP-۱۱۵۶u .

این دیدگاه که زوج زن-مرد نه فقط در مقام «زوج عاشق»، بلکه به‌منزله‌ی تصویری از امیال چندجانبه تعبیر شود بر برخی نشانه‌های تصویری مبتنی است:

۱. چهره‌ی مرد در زوج عاشق مرد-زن همیشه مردی بسیار جوان است که سبیل ندارد و دست‌بالا نشانه‌هایی از سبیل تازه رویش‌یافته دارد که نماد زیبایی مرد جوان است: ممکن است *نوخط* باشد اما هرگز مردی بالغ نیست[۲۲]. این ویژگی درباره‌ی فیگورهای دو مرد در زوج‌های مرد-مرد دوره‌های پیشین نیز صادق است (این یعنی در نقاشی‌های بعدی تبادل میل میان دو فیگور و بیننده و نقاش نمونه‌ی دیگری از خوانش‌های نادرست بوده است، نمونه‌ای از خوانش مرسوم که میل را فقط به فیگورها محدود می‌کند). به بیان دیگر، بازنمایی زوج عاشقِ مرد-مرد فقط رابطه بین یک مرد مسن و یک مرد جوان نیست. تصاویر کتاب‌هایی که رابطه میان مرد مسن و مرد جوان را به تصویر درآورده‌اند به‌تمامی متفاوت‌اند. در اغلبِ این کتاب‌ها، مرد مسن فیگوری سرافکنده است که به‌شدت عاشق یک جوان زیبای بی‌رحم شده است، همان‌طور که در نگاره‌های «درویش و برگرفتن موی معشوق» و «عاشق مفلوک از بام بر زمین افتاد» می‌بینیم[۲۳].

۲. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد زیبایی‌های زنانه و مردانه در این نقاشی‌ها ویژگی‌های یکسانی دارند. در مقابل، هنگامی که صحنه‌های عاشقانه میان مرد و زن خاصی به تصویر درمی‌آید، فیگور مرد چهره‌ای بالغ دارد؛ با سبیل‌های پرپشت (به جای نوخط)، کفل درشت، یا ریش[۲۴].

آنچه به تفسیر تصاویر میل در متون دوره‌ی زند و قاجار قوت بیشتری می‌دهد نگاه خیره‌ی رو به بیرون است. به عبارتی، نگاه خیره‌ی رو به بیرونِ فیگورهای درونِ شیء هنری به جای این‌که به یکدیگر نگاه کنند، آن‌طور که لازمه‌ی درکی واقع‌گرایانه است، به بیرون، به بیننده (و به هنرمند) نگاه می‌کنند، این نکته در مطالعه‌ی لیلا دیبا بر روی دو قلمدان اشاره شده است، قلمدانِ اول از آنِ محمد زمان است و به سال ۱۶۹۷

بازمی‌گردد و قلمدانِ دوم از آنِ پسرش محمدعلی است که ده سال بعد ساخته شد[۲۵]. دیبا شباهت‌های بسیار و شماری ساده‌سازی و حذف‌ها را که در فاصله‌ی ده ساله بین این دو قلمدان از پدر تا پسر رخ داده، ثبت کرده است. همان‌طور که دیبا می‌گوید: «همچون سایر آثار دوره‌ی محمدعلی، زیبای پارسی روی قلمدان در حالی که در آغوش معشوقش است، نگاه خود را به بیننده دوخته است، ولی در قلمدان محمد زمان عاشق سر به زیر دارد»[۲۶]. به‌واقع این نگاهِ دعوت‌گر ممکن است نشانه‌ی مهمی از سبک ترکیبی باشد که در این دوره شکل گرفت و تثبیت شد. لیلا دیبا شرحی غنی درباره‌ی نگاره‌ای بر روی درب صندوقچه‌ی جواهرات، «تصویری از بانویی که خود را در آینه تحسین می‌کند» نوشته است[۲۷] (تصویر شماره ۲). نکته‌ی قابل توجه در این نگاره این است که تمام فیگورهای زن (زن اصلی، تصویرش در آینه و ملازمانش) به استثنای پیرزن (یا دایه، هم‌نشین یا / و یک قاصد)، به بیرون نگاه می‌کنند. بدین‌ترتیب آینه به دور از نقش خودشیفته‌گری، اجازه نمی‌دهد زن خود را در آینه ببیند (امری که به لحاظ زاویه‌ی دید غیرممکن است). آینه تصویر را معکوس می‌کند و بازتاب می‌دهد و تصویری دوگانه از زن ترسیم می‌کند که همزمان در حال نگریستن به هنرمند و بیننده است و آنها نیز زن را می‌نگرند. به عبارت دیگر، صحنه هیچ مرکز درونی برای نگاه‌کردن ندارد: همه به بیرون می‌نگرند. بدین‌گونه هنرمند / بیننده در صحنه درگیر می‌شود و موقعیتی همچون موقعیت پیرزن را تجربه می‌کند. از چشم‌انداز واقع‌گرایی، این ناهمخوانی تأکید بر آن دارد که هنرمند و بیننده نیز بخشی از صحنه‌ی نقاشی هستند. نگاه رو به بیرون در این تصاویر، معادل تکنیک روایی است که در آثار ادبی به کار می‌رود، یعنی آنجا که نویسنده مستقیم خواننده را مخاطب قرار می‌دهد، همچون شمای خواننده که این کتاب را می‌خوانید. رابین وارهل،[۱] با بررسیِ داستان‌های به‌قلم زنان در

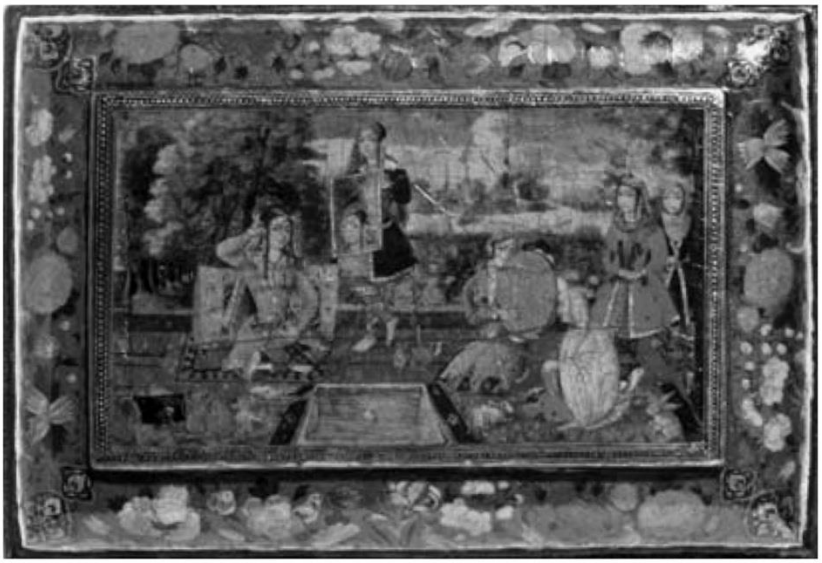
[۱] Robyn Warhol

قرن نوزدهم در انگلستان و آمریکا، این حرکت را متمایز از «استراتژی فاصله‌گیری[۱]»، «استراتژی درگیرکننده[۲]» می‌نامد. به زعم وارهل «تلاش‌های مکرر راوی برای درگیرکردن تخیل خوانندگان و تقاضای مجّدانه‌اش برای به‌میان‌کشیدن خاطرات شخصی آنها، جهت پر کردن خلأهای موجود در روایت، خواننده‌ی واقعی را به مشارکت در خلق جهان تخیّلی خود وامی‌دارد»[۲۸]. به همین ترتیب، نگاه خیره‌ی رو به بیرون در یک نقاشی، بیننده را به ساختن معنای متن تصویری دعوت می‌کند، چنان‌که گویی او یکی از بازیگران صحنه است. تأثیرات این تغییر هنگامی آشکارتر می‌شود که به مقایسه‌ی آن با نگاه درونی در کتب مصور بپردازیم. خواننده در این متون ادبی مصور، میان نوشتار و تصویر در رفت‌وآمد است: متن را می‌خواند، به تصویر نگاه می‌کند و دوباره به متن بازمی‌گردد. مشاهده‌ی تصویر و خواندن متن در امتداد یکدیگر قرار می‌گیرند و تصویر معنای متن نوشتاری را برجسته می‌کند. در جریان رفت‌وبرگشت میان متن و تصویر، تصویر بازگوی صحنه‌ای از متن است. بخش‌های روایی انتخاب‌شده برای تصویرگری در متن متناظرند با نقطه‌ی مرکزی داستان؛ یعنی صحنه‌هایی که به نظر خوانندگان آن روزگار نکات اصلی متن بودند، متن را به لایه‌های معنایی عمیق‌تر و رمزگونه پیوند می‌دادند.

---

۱ distancing strategy

۲ engaging strategy



تصویر شماره ۲ : صندوقچه با نقش زنانی در ایوان منتسب به محمدعلی بن زمان ۱۰۹۳ قمری.
منبع: موزه ویکتوریا آلبرت، لندن، ۱۸۷۶-۲۴۰۵.

از سوی دیگر، به نظر می‌رسد نگاه خیره‌ی رو به بیرون، ویژگی نقاشی‌های واحد، اعم از نقاشی‌های دیواری، جعبه‌های لاک‌الکلی یا سایر اشیای هنری بوده است، نه نقاشی‌های درون متون مصور. رهایی از قالب متن این موقعیت را به بیننده می‌دهد که خود را در وضعیتی متفاوت از خواننده قرار دهد و نگاه خیره‌ی او را فرا می‌خواند. نگاه خیره‌ی رو به بیرون در عصر قاجار بسیار متداول شد، حتی در صحنه‌های نقاشی‌های روایی مشهور همچون شیرین و خسرو، یوسف و زلیخا و عشق شیخ صنعان به دختر ترسا همگی با نگاه خیره‌ی رو به بیرون نقش می‌شدند. پیامدهای چنین تغییری برای زوج‌های به‌اصطلاح عاشق چه بود؟

نگاه خیره‌ی مستقیم، همچون خطاب مستقیم در متن نوعی فراخواندن است؛ اما فراخوانی‌ها در این دو نوع نگاه یکسان نیستند. این نگاه می‌تواند بیننده را به تحسین

چیره‌دستیِ هنرمند فراخوانَد؛ می‌تواند او را، همانند بازنمایی‌های قدرت در پرتره‌های سلطنتی، تحت تأثیر ابهت موضوع قرار دهد[۲۹]. ولی همچنین این نگاه می‌تواند بیننده را دعوت به همراهی با لذّت‌های متون بصری کند تا او را فعالانه درگیر تولید و اشاعه‌ی میل در درون و در بیرون از متون بصری کند.

نگاه خیره‌ی دعوت‌گر، با قوّتْ مثلثِ میلی میان زوج در متنِ تصویر و بیننده‌ی خارج از تصویر ایجاد می‌کند و بودن در عرصه‌ی میل را به بیننده القا می‌کند. از این رو یک احتمال برای ناپدیدشدن صحنه‌ی میل مرد–مرد این است: نگاه مصممِ رو به بیرون می‌تواند هم‌جنس‌دوستیِ درونی متن را بر هم می‌زند و آن را به‌شدت تحت‌الشعاعِ نگاه بیننده و متن قرار دهد، حضور همزمان دو مرد در متون بصری می‌تواند میل ایجادشده میان بیننده‌ی مرد و متن را مختل کند[۳۰]. اما حضور فیگور زن در متن به همراه یک مرد، با فرض تفاوت میان میل زن–مرد در برابر مرد–مرد، چنین چالش‌هایی ایجاد نخواهد کرد. در این صحنه‌ی خاص (تصویر شماره ۳) زن زیبا بر خلاف مرد به بیرون نگاه نمی‌کند. مرد به چهره‌ی زن نیز نگاه نمی‌کند – آن‌طور که از شیوه‌ی رفتار یک زوج عاشق در عالم واقع انتظار می‌رود. مرد نه به زن نگاه می‌کند، نه به بیننده. او «نگاهی رویگردان[۱]» دارد که گویی از بیننده خجالت می‌کشد. شاید این نگاه رویگردان گویای دوگانگی احساس مردانگیِ آن مرد جوان است. پسر جوان در سنی در حال گذار از نوجوانی به بلوغ جوانی قرار دارد؛ سنی که پسران بیش از همیشه در موقعیت ابژه‌ی میل قرار می‌گرفتند. نگاه پسر، ویژگی‌های چهره و ژستش، ازجمله لبخند خجولش به‌شدت همانند زنی در موقعیت ابژه‌ی میل است، او را بیشتر شبیهِ تصویر زنی می‌کند که محمد صادق آن را نقش زده است[۳۱] (تصویر شماره ۴). به بیان دیگر، ویژگی‌های مرد و ژستش او را بیشتر شبیهِ تصویر زنی در مقام ابژه‌ی میل قرار می‌دهد تا زنی که سوژه‌ی میل باشد. به‌واقع زن به مرد شراب می‌دهد، تا مرد بتواند تردیدش را

[۱] averted gaze

کنار بگذارد و نگاهش را به سوی بیننده برگرداند. یک پیاله شراب کامل‌کننده‌ی لذایذ بهشت موعود است در این صحنه غلمان، حور و شراب حاضرند، لذّت‌هایی که مردِ خوبِ مؤمن در زندگی پس از مرگ به آنها دست می‌یابد و در این‌جهان برایش ممنوع‌اند. به بیان دیگر، صحنه‌ای را که غالباً واقع‌گرایانه می‌دانند، یعنی «زوج عاشق» مرد-زن که نمایشگر دگرجنس‌خواهی است، می‌توانیم همچون منظره‌ای دگرجنس‌گرایانه و هم‌جنس‌گرایانه تصور کنیم و اگر نگاه تماشاگر را وارد این رابطه کنیم و بپرسیم: نقاش می‌تواند چه نوع تمایلاتی را در تماشاچی (مرد یا زن، دگرجنس‌گرا یا هم‌جنس‌گرا) برانگیزاند؟ پس عشق در نقاشی عشاقِ جوان زن-مرد می‌تواند نمایشی از حور و غلمان باشد و جریانی عاشقانه میان بیننده و نقاشی برقرار کند.

تصویر شماره ۳ : آغوش عاشقانه، منتسب به محمد صادق، ۱۱۸۳- ۱۱۹۳ قمری.

منبع: مجموعه‌ی اسکندر عاریه

به نظر نویسنده‌ی این سطور، این پیشامد از طریق روند خاصی در این دوره از تحولات فرهنگی ایرانی رقم خورده است. ایرانیان به‌فراست دریافتند که اروپایی‌ها عشق و اعمال جنسی مرد جوان-مرد پیر را در ایران بسیار شایع و آن را نوعی فسق‌وفجور می‌دانند. این موضوع دست‌کم به دوره‌ی شاردن[۱] برمی‌گردد[۳۲]. سفرنامه‌ی شاردن بر روی اروپایی‌هایی که بعدها به ایران سفر کردند بسیار تأثیرگذار بود. گویا تا اوایل عصر قاجار نزد اروپاییان خواندن سفرنامه‌ها نوعی خوانش ضروری پیش از رفتن به ایران و همچنین مرجعی معتبر دارای توان تطبیقی برای کسانی بوده است که می‌خواستند سفرنامه‌ی خودشان را بنویسند[۳۳]. آیا مسافران بعدی به دنبال همان چیزهایی بودند که در گزارش شاردن بود؟ و احتمالاً همان چیزهایی را می‌دیدند که انتظارش را داشتند؟ آیا این امر می‌تواند توضیحی برای «مشاهده» و گزارش‌های مکرر درباره‌ی رواج همجنس‌خواهی مردان و ارتباط آن با بدرفتاری با زنان در ایران باشد؟ برای نمونه، تانکوانی[۲] در ابتدای وقایع روزانه‌اش در تهران به تاریخ ۱۰ فوریه ۱۸۰۸، اظهاراتی مشابه اظهاراتِ شاردن را تکرار می‌کند:

> من بر اساس مشاهداتم درباره‌ی آنها قضاوت می‌کنم... در ضمن رذایل اخلاقی دیگری نیز برای نکوهش آنان سراغ دارم. جدی‌ترین آنها بی‌انصافی و بی‌اعتنایی‌شان به زنان است؛ زنانی که در نقاط دیگر دنیا به زندگی زیبایی و شادی می‌بخشند. از دیدگاه این مردان، زنان صرفاً برای لذت ایشان خلق شده‌اند. تربیت و رسوم‌شان مردان را از آلام و سختی‌های عشق محافظت می‌کند و از سوی دیگر تعصبات مذهبی‌شان مانع درک‌شان از زیبایی و لذت عشق می‌شود. احساسات عاشقانه به حدی

---

[۱] Chardin

[۲] Tancoigne

فروکاسته شده است که آن را گاهی اوقات برای رابطه با نوچه‌های خود خرج و به جنایتی علیه طبیعت تبدیل می‌کنند. بسیاری از شاعران این سرزمین بر این انحطاط باورنکردنیِ عشق دامن می‌زنند. ضلالت فرهنگی آنها به حدی است که به‌جای پنهان‌کردن این گونه‌ی نوظهور از روابط عشقی بدان افتخار می‌کنند تا جایی که در عرصه‌ی عمومی چنان از نوچه‌های خود سخن می‌گویند که گویی از معشوقه‌هایشان می‌گویند[۳۴].

تانکوانی این بخش را با ذکر سایر ویژگی‌های منفی و نیز اشاره به یونانیان به پایان می‌برد. گویا نگرانی او در مورد زنان ایرانی محدود می‌شود به علاقه‌ی فرضی زنان به مردان. چند صفحه بعد درباره‌ی عشق فتحعلی‌شاه به زنان نوشته است و در پاورقی افزوده است: «گرچه آنچه می‌خواهم در اینجا بگویم، متناقض است با آنچه پیش‌تر در نامه‌ی نوزدهم در باب خوار شمردن زنان در نزد ایرانیان گفته‌ام، ولی بسیار خوشحالم اعلام کنم که فتحعلی‌شاه از این اتهام که گریبان ملت ایران را گرفته مبرا است. حتی گفته می‌شود او بسیار به زنان علاقمند است و این علاقه همان‌طور که در جای دیگر اشاره کردم، رسوایی‌هایی برای او به بار آورده است»[۳۵]. تانکوانی با لحنی تند از رقص و ضیافت زنان می‌نویسد و رفتار زنان را ناشی از بدرفتاری مردان با آنها می‌داند: «و اگرچه مردان چنان می‌نمایند که خود دوست ندارند برقصند، اما رقص نزد ایرانیان عملی بس پسندیده است. دختران و پسران سبک‌سر با نظم و نحوه‌ی تحسین‌آمیز می‌رقصند... به‌قدری در این کار خبره هستند که گویا تک‌تک اعضای بدن به تقلید از هم، نه در رقابت با هم، می‌کوشند تا بهترین حرکات را به نمایش بگذارند. دست و چشم و کمر همه در حرکت و چرخش، به سبکی که نظم آرامش‌بخشِ معماری یونان قدیم را یادآور است... و کاش که فقط همین بود... با آنکه هر کدام حرم خود را دارند، به ندرت این رقاصان را بی‌نصیب می‌گذارند. با اعلی‌ترین درجه‌ی پستی، این بچه‌دوستان با آنها همان

می‌کنند که اهل سدوم؛ چنان شناعت نفرت‌انگیز، غیرطبیعی و زشتی که نیروهای جهنمی را پیش از هنگام، فرو خواهد آورد»[۳۶]. تانکوانی و کِپل[۱] هردو از پسران جوانی که در ضیافت‌های مردان لباس مطربه‌ها را می‌پوشیدند به‌شدت ابراز انزجار کردند[۳۷].

تصویر شماره ۴: دختر نوازنده‌ی سه‌تار، محمد صادق ۱۱۸۳-۱۱۹۳ قمری
منبع: قبلا متعلق به مجموعه‌ی فروغی بود اکنون معلوم نیست کجاست.

[۱] Keppel

آیا ممکن است مردان ایرانی‌ای که با اروپایی‌ها در ارتباط بودند، تحت تأثیر این گزارش‌ها، همجنس‌خواهی مردان را پنهان و انکار کرده باشند؟ آیا این امر سهمی در هنجارسازیِ دگرجنس‌خواهی تمایلات مردان در ایران دوران قاجار داشته است؟ برخی از مردان ایرانی که به اروپا سفر کرده‌اند و درباره‌ی آن نوشته‌اند، با لحن تندی این نگاه اروپایی‌ها را انکار کردند. میرزا فتاح خان گرمرودی که در سال ۱۸۳۸ م به اروپا سفر کرده بود، می‌نویسد:

> با این همه احوال خراب و اوضاع ناصواب، برخی کتاب‌ها که در قدح و توبیخ اهل ایران نوشته‌اند به‌خصوصه فرزه انگلیسی،[۱] هرزگی نموده در این خصوص بسیار افراط کرده است. از جمله فقرات آن این است که اهل ایران میل مفرط به پسران اَمْرَد خوشگل دارند و بعضی با آنها مرتکب امر شنیع می‌شوند. بلی، در میان کل ملل عالم بعضی از جُهّال بسبب غلبه‌ی نفس امّاره و اغوای شیاطین، مرتکب پاره اعمال ناشایست می‌شوند. لکن اهل فرنگستان که به تمامی اوصاف ذمیمه، به‌خصوص به این کردار زشت، موصوف و معروف هستند و امرَدخانه‌ها مثل قحبه‌خانه‌ها قرار داده‌اند که همه اوقات به آنجا رفته، پول می‌دهند و مرتکب این عمل قبیح می‌شوند، دور از انصاف است که با این همه اتّصاف به این عمل ناصواب، اهل ایران را خطاب و عتاب نموده این صفت را به ایشان نسبت بدهند و در کتاب‌ها بنویسند[۳۸].

---

[۱] جیمز بیلی فریزر

گرمرودی به تلافی، داستان‌هایی همجنس‌گراهراس درباره‌ی مردهای انگلیسی نقل می‌کند[۳۹].

این نگرانی درباره‌ی قضاوت اروپاییان در باب آداب و کردارهای جنسی ایرانیان در طول قرن نوزدهم وجود داشت. ابراهیم صحاف‌باشی که در سال ۱۸۹۷ به لندن سفر کرده بود در گزارشی بی‌حب‌وبغض می‌نویسد، مردان انگلیسی دو بار به او پیشنهاد رابطه‌ی جنسی دادند و او هر دو بار رد کرده است. وی ادامه می‌دهد، مایه‌ی تأسف است که ایرانیان در این زمینه بدنام شده‌اند در حالی‌که به نظر می‌رسد در میان انگلیسی‌ها به‌رغم قوانین سخت‌گیرانه‌شان علیه لواط، این کار رایج است[۴۰].

انکار عمومی و کنش متقابل همجنس‌گراستیز فقط یکی از واکنش‌ها به این نگاه‌های موشکافانه بود. واکنش دیگر پنهان‌سازی و «بازنمایی دگرجنس‌خواهی[۱]» بود: حذف معشوق مرد از تصاویر، همچون حذف او از شعر آن دوره احتمالاً راه‌حلی جایگزین بود. به نظر نویسنده‌ی این سطور، هنگامی که «نگاهی دیگر» وارد صحنه‌ی میل جنسی ایرانیان شد، برای آن دسته از مردان ایرانی که با اروپایی‌هایی که به ایران آمده بودند در تعامل بودند، یا مردان ایرانی که به اروپا سفر کرده بودند، [وضعیت] مثل این بود که مزاحمی وارد اتاق خصوصی آنها شده باشد، تمایلات هم‌جنس‌دوستانه باید پنهان می‌شد[۴۱]. در این متن زوج عاشق زن-مرد می‌تواند به منزله‌ی نقابی برای میل خوانده شود: بیننده‌ی اروپایی می‌تواند به زوج مرد-زن به‌مثابه صحنه‌ی دگرجنس‌گرایی نگاه کند، در حالی‌که بیننده‌ی مرد ایرانی می‌تواند به مرد زیبای جوانی که مستقیم به او خیره شده است یا نگاهش را از او می‌دزد، به دیده‌ی «شاهد» بنگرد، شاهدی که زیبایی‌اش گواهی از کمال الهی است. قصد دارم موقتاً طرح کنم که پنهان‌شدن هم‌جنس‌دوستی زیرِ نقاب دگرجنس‌دوستی یکی از مشخصه‌های مدرنیته بود. این پنهان‌سازی، خودِ هم‌جنس‌دوستی را نیز تحت تأثیر قرار می‌داد. پس از ناپدیدشدن

---

[۱] cross-representation

غلمان از بازنمایی‌های بصری، حور جایگاهش را تصاحب کرد و نتیجه‌ی آن تکثیر چهره‌های زنانه در هنر قاجاری قرن نوزدهم شد. یعنی در این شرایط فیگور غلمان با حور تلفیق شد و فرو ریخت. پنهان‌سازی ابتدا مرد را از ابژه‌ی میل به سوژه‌ی میل در «زوج عاشق» مرد-زن تبدیل می‌کند (که می‌توان آن را به مثابه «تا حدی پنهان‌شدن» مرد تصور کرد)، در ادامه با «پنهان‌سازی کامل» او به‌تمامی ناپدید می‌شود. [بدین‌ترتیب] عرصه‌ی بازنماییِ ابژه‌ی میل و همراه با آن عرصه‌ی زیبایی انسانی زنانه می‌شوند. با وجود ویژگی‌های مشترک حور و غلمان، این دو، فیگورهای متمایزی از میل جنسی را به تصویر می‌کشیدند، هر دو هم در مقام ابژه‌ی میل جنسی و هم در مقام همذات‌پنداری خودپرستانه[۱] ظاهر می‌شدند. با پنهان‌شدن غلمان در پشت حور، هر دو جایگاه زنانه شد. تمایل به خواسته‌شدن از سوی یک مرد با تمایل‌داشتن نسبت به یک مرد، هر دو بدل به جایگاه‌هایی زنانه شد. میل هم‌جنس‌خواهانه به میلی فرعی و میلی جایگزین بدل شد. مدرنیست‌ها پیروزمندانه می‌توانستند اعلام کنند که کردارهای هم‌جنس‌دوستانه مربوط به روزگارِ گذشته‌ی مردان بود، آن هم به این دلیل که زنان از مردان جدا و دور از دسترس بودند. زنانه‌شدن هم‌جنس‌دوستی مردانه همچون نسخه‌ی غلط و غیرطبیعیِ دگرجنس‌دوستی معنا شد.

می‌توان اندیشید که احتمالاً این نقاب ارتباطی با «غلط‌خوانیِ» واقعی داشته است همچون بازنماییِ واقعیت که بعد به نوبه‌ی خود تولیدکننده‌ی تغییراتی شده است که آنها را مرتبط با دگرجنس‌گراییِ عشق در عصر قاجار و در تخیل مدرنیستی می‌دانیم[۴۲]. با چنین خوانشی ناپدیدشدن «زوج عاشق مرد-زن» معنایی دیگر می‌یابد: ناپدیدشدن غلمان از صحنه‌ی میل مردانه، فقط صحنه‌های زنان زیبا را برای ما باقی

---

[۱] narcissistic

گذارد. این امر دگرجنس‌گراسازیِ عشق در ایرانِ قرن نوزدهم را، دست‌کم در عرصه‌ی عمومی، تکمیل می‌کند[۴۳].

ناپدیدشدن غلمان به‌غایت زنانه‌شدنِ زیبایی را قوّت بخشید: تنها تصاویری که از زیباییِ انسان تا اواخر قرن نوزدهم به‌جا مانده است، تصاویر زنان جوان است، روندی که تا پایان عصر قاجار به واسطه‌ی افزایش امکان و مقبولیت ورود زنان به عرصه‌ی عمومی تقویت شد.

مشخصات منبع اصلی:

Afsaneh Najmabadi, Gendered Transformations: Beauty, Love, and Sexuality in Qajar, Iranian Studies, Vol. ۳٤, No. ۱ / ٤, Qajar Art and Society (۲۰۰۱), pp. ۸۹-۱۰۲.

یادداشت‌ها

توضیح مترجم: دو فصل اول کتاب *زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش* نوشته‌ی افسانه نجم‌آبادی برگرفته از مقاله‌ی حاضر است، آتنا کامل و ایمان واقفی این کتاب را به فارسی برگردانده‌اند. در ترجمه‌ی بخش‌هایی از این مقاله از ترجمه‌ی روان و دقیق آتنا کامل و ایمان واقفی بهره بردم، از آنها بسیار سپاسگزارم.

۱. برای توصیف ویژگی‌های مردان و زنان جوان نگاه کنید به: Diba & Ekhtiar, ۱۹۹۸. برای مشاهده‌ی فیگورهای مرد مربوط به اواخر عصر زندیه و اوایل عصر قاجار نگاه کنید به:

Royal Persian Paintings, Brooklyn Museum of Art, ۱۹۹۸. pl. ۲۶, "Rustam Khan Zand," signed by Muhammad Sadiq, Shiraz, c. ۱۷۷۹, p. ۱۵۵; fig. XVI, "Joseph with a pair of Gazelles," Sayyid Mirza, Iran, early ۱۹th century, p. ۱۹۴; pl. ۴۷, "Prince Yahya," attributed to Muhammad Hasan, Iran, c. ۱۸۳۰, p. ۱۹۵; pls. ۶۳ a & b, "Pair of Reverse-Glass Paintings from a Pictorial Cycle," artist unknown, Iran, early ۱۹th century, p. ۲۱۳.

۲. See, for instance, Plate ۶۳, Amorous Couple, Early ۱۹th century, in A. T. Adamova, et. al. *Persidskaia zhivopis' i risunok XV-XIX vekov v sobranii Ermitazha: katalog vystavki* [Persian Painting and Drawing of the ۱۵th-۱۹th

Centuries from the Hermitage Museum: Exhibition Catalog] (Saint Petersburg, ۱۹۹۶), ۲۸۴.

۳. محمدهاشم آصف (رستم‌الحکما)، *رستم‌التواریخ*، به تصحیح محمد مشیری، تهران، جیبی، ویراست دوم، ۱۳۵۶، ص ۱۴۷.

۴. همان، ۱۹۹.

۵. در اینجا می‌توانید نمونه‌های بسیاری ببینید: Diba and Ekhtiar, Royal Persian Paintings. بنگرید به پرتره‌های متنوع فتحعلی‌شاه، ناصرالدین‌شاه جوان (۲۴۳)، شاهزاده یحیی‌میرزای جوان (۱۹۵)، دو مورد آخر بسیار شبیه به پرتره‌های یوسف هستند. ویژگی‌های چهره‌ی نورعلی شاه (رهبر صوفیان، ۲۵۹) را با چهره‌ی زنان در نقاشی «خانم‌ها دور سماور»، ۲۶۱، مقایسه کنید. هر دو نقاشی را اسماعیل جلایر در قرن نوزدهم کشیده است.

۶. رستم‌الحکما، *رستم‌التواریخ*، ص ۸۵.

۷. همان، ۱۸۰.

۸. See, for instance, Abolala Soudavar, *Art of the Persian Courts* (New York: Rizzoli, ۱۹۹۲), Plates ۱۰۴ and ۱۰۹. For similar observations about Islamo-Arab culture-" Descriptions of human beauty are idealistic and stereotyped, without much distinction between male and female"-see Doris Behrens-Abouseif, *Beauty in Arabic Culture* (Princeton: Markus Wiener, ۱۹۹۸), quote from ۵۹.

۹. عبدالرحمان جامی، مثنوی هفت اورنگ، به تصحیح مرتضی مدرسی گیلانی، تهران: چاپ سعدی، ۱۳۳۷، درباره‌ی زلیخا نگاه کنید به صفحات: ۶۰۱ تا ۶۰۵. درباره‌ی ملازمان زن و مرد و خدمتکاران نگاه کنید به صفحات ۶۲۱ تا ۶۲۴. در آیه‌های قرآن در شرح لذت‌های بهشتی از غلمان و حور نام برده شده است: مثلاً نگاه کنید به سوره ۴۴ آیه‌های ۵۱ تا ۵۴، سوره‌ی ۵۲ آیه‌های ۲۰ تا ۲۴، سوره ۵۵ آیه‌های ۴۶ تا ۵۸ و ۷۰ تا ۷۴، سوره ۵۶ آیه‌های ۱۷ تا ۲۴ و سوره ۷۶ آیه‌های ۱۹ و ۲۰. غلمان و حور معمولاً برای اشاره به مردان و زنان جوان زیبایِ ابدی استفاده می‌شود. در همایش «عصر قاجار: فرهنگ، هنر و معماری» (لندن، اول تا چهارم سپتامبر ۱۹۹۹) این پرسش مطرح شد که آیا غلمان معنای جنسی‌ای را که من به او نسبت می‌دهم دارد؟ من نمی‌گویم آیات قرآنی ذاتاً معنای جنسی دارند، ممکن است هر معنای ذاتی در خود داشته باشند. اما به همان اندازه که در بسیاری از سبک‌های ادبی ایرانی و عربی برای حور معنای

جنسی در نظر گرفته شد غلمان نیز چنین معنایی یافت. در زبان عربی غلمان جمع غلام است و ریشه‌ی کلمه، «غَلَمَ»، به معنی هیجان شهوت نکاح است. برای نمونه نگاه کنید به:

Hans Wehr, A Dictionary of Modern Written Arabic, ed. J. Milton Cowan (Ithaca: Cornell University Press: ۱۹۶۶).

در زبان فارسی نیز غلمان جمع کلمه‌ی غلام است و در فرهنگ فارسی محمد معین (تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴)، برخی از معانی غلام عبارتند از: پسر (از هنگام ولادت تا آغاز جوانی). کودک شهوت پدید آمده. پسری که با وی عشق بازند؛ امرد. این قطعاً موردی مربوط به نوشتارهای قرن نوزدهم و زمینه‌ی بحث من در این مقاله است. همان‌طور که در جای دیگری نوشته‌ام، وقتی ایرانیان درباره‌ی زیبایی اروپاییان می‌نوشتند بیش از آنکه از عبارات تحسین‌آمیز استفاده کنند از کلمه‌های حور و غلمان برای زن و مرد جوان زیبا استفاده می‌کردند. نگاه کنید به: زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش، (ابتدا قرار بود این کتاب با عنوان *نره‌شیران و خورشیدرویان: استعاره‌های جنسیتی مدرنیته‌ی ایرانی* منتشر شود)، فصل دوم، انتشارات دانشگاه کالیفرنیا. انکار معنای جنسی برای غلمان نوعی پنهان‌سازی هم‌جنس‌گرایی است. بسیاری از منابع فعلی همچون دایره‌المعارف اسلام، مدخلی برای غلمان ندارند، A. J. Wensinck -[Ch. Pellat], "Hur," EI۲ ۳: ۵۸۱-۵۸۲, Brill, ۱۹۷۱. در این دایره‌المعارف مدخلی برای «غلام» وجود دارد و نویسنده حتی به معنای کلمه در عربی، «مرد جوان یا پسر... غلام، امرد، بی‌ریش» اشاره کرد است گرچه نشان داده که از معنای ضمنی کلمه آگاه نیست، D. Sourdel, Ef۲ ۲: ۱۰۷۹-۹ ۱, the quote is from ۱۰۷۹. فقط در بخشی فرعی، سی. ایی. بوسوُرت درباره‌ی غلام در فارسی در پاراگرافی به جنبه‌ی جنسی رابطه میان ارباب و برده اشاره کرده است، ۱۰۸۲.

۱۰. B. W. Robinson, "Qajar Paintings: A Personal Reminiscence," in Diba and Ekhtiar, Royal Persian Paintings, ۱۳.

۱۱. برای نمونه نگاه کنید به پرتره‌ی مظفرالدین‌شاه (Diba and Ekhtiar, ۲۷۰) در برابر پرتره‌ی فتحعلی‌شاه.

۱۲. برای نمونه نگاه کنید به پرتره‌ی تاج‌السلطنه، خواهر مظفرالدین‌شاه که او را زنی زیبا می‌دانستند، ویژگی‌های پرتره‌ی تاج‌السلطنه او را از فیگورهای زیبایی زنانه‌ی مربوط به اوایل قرن نوزدهم متمایز می‌کند(Diba and Ekhtiar, ۲۷۲).

۱۳. Maryam Ekhtiar, "From Workshop and Bazaar to Academy: Art Training and Production in Qajar Iran," in Diba and Ekhtiar, ۶۰.

۱۴. Adel T. Adamova, "Art and Diplomacy: Qajar Painting at the State Hermitage Museum," in Diba and Ekhtiar, ۷۴.

۱۵. این موضوع ارزش تحلیل و تفحص بیشتر دارد. به نظر نمی‌رسد دوربین، اثر مشابهی بر نقاشی اروپایی گذاشته باشد. ایرانیان قرن نوزدهم چه برداشتی از عکس به عنوان حقیقت امر واقع و دوربین به عنوان شاهد عینی داشتند؟

۱۶. نظر اشاره دارد به عملی صوفی مکاشفه طولانی‌مدت با نگریستن به چهره‌ی مرد جوان زیبا (مرید) به‌منزله‌ی تجسم زیبایی الهی. این عمل مورد نقد بسیاری از مقام‌های مذهبی قرار گرفت زیرا بیم آن می‌رفت که با نگریستن به چهره‌ی زیبا غیرممکن است که احساسات جنسی برانگیخته نشود و هیچ راه مشروعی برای فرونشاندن آن وجود ندارد. برای نمونه نگاه کنید به: احیاء علوم الدین ابوحامد محمد غزالی، ترجمه موید الدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیو جم، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸، صص ۲۱۳–۲۱۵. همچنین بنگرید به:

Paul Sprachman, Suppressed Persian: An Anthology of Forbidden Literature (Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, ۱۹۹۵), ۴۰.

۱۷. Layla S. Diba, "Early Qajar Period: ۱۷۸۵-۱۸۳۴," in Diba and Ekhtiar, ۱۷۰.

۱۸. For trends in larger Islamic culture, see J. W. Wright Jr. and Everett K Rowson, eds., Homoeroticism in ClassicalArabic Literature (New York: Columbia University Press, ۱۹۹۷). See also C. M. Naim, "The Theme of Homosexual (Pederastic) Love in Pre-Modern Urdu Poetry," in Muhammad Umar Memon, ed., Studies in the Urdu Gazal and Prose Fiction (Madison: University of Wisconsin South Asian Studies Publication Series No. ۵, ۱۹۷۹), ۱۲۰-۴۲.

۱۹. نگاه کنید به: نجم‌آبادی، زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش، فصل دو.

۲۰. این نکته ابتدا در متن دیک دیویس درباره‌ی یوسف و زلیخای جامی، در مکاتبه با نویسنده، ۹ نوامبر ۱۹۹۷، توجه مرا به خود جلب کرد.

۲۱. از هما سرشار سپاسگزارم که پیشنهادهای روشنگرانه‌اش امکان چنین خوانشی را فراهم کرد.

۲۲. نوخط مرد جوان زیبایی است که تازه پشت لبش سبز شده و به منزله‌ی زیباترین و خواستنی‌ترینِ جوانان ستایش می‌شود. با وجود این در همین دوره‌ی سنی، این نشانه‌ی زیبایی خود آغازی است بر پایان وضعیت مرد جوان زیبا در مقام ابژه‌ی میل مردان بزرگسال و آغاز حرکت او به سوی بلوغ مردانه.

نشانگر آغاز از دست دادن عاشقانش است. جولی میثمی در تحقیق خود «بدن همچون باغ: طبیعت و سکسوالیته در شعر فارسی»، ۱۹۹۵، ۲۴۵-۲۷۴، می‌نویسد: «نقطه‌ی محوری (لذت‌جویی نابی که اشعار فارسی سده‌های میانه برمی‌انگیخت) بر معشوق نیست بلکه بر عاشق است، بر کسی که به محبوبش می‌نگرد.» ۲۳۷، او همچنین اشاره می‌کند که بهشت/باغ در شعر سده‌های میانی «نمادی از سعادت و خوشبختی از دست‌رفته یا مورد انتظار است» ۲۷۱. نوخط به طور همزمان هم خواستنی‌ترین فرد بود و هم شخصیتی بود که به زودی دولتش به‌سر می‌آمد. اولین نشانه‌های سبیل را «مهرِ گیاه» نیز می‌خواندند. در معنای لغوی کلمه‌ی «مهر گیاه» یا «افزایش‌دهنده‌ی محبت» استعاره‌ی دقیقی از فصل مشترک بین باغ و بدن است. مهر گیاه نوعی گیاه با کاربرد پزشکی است که میزان زیادش می‌تواند کشنده باشد؛ بسیار شبیه عشق به نوجوان نورسته و گستاخی که موضوع اصلی اشعار دردآلود عاشقانه‌ی شاعران بود. از هومن سرشار سپاسگزارم که مرا متوجه معناهای مختلف مهر گیاه کرد.

۲۳. Marianna Shreve Simpson, with contributions by Massumeh Farhad, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran*, (Washington D. C. and New Haven, Freer Gallery of Art and Yale University Press, ۱۹۹۷), Folio ۵۹a and Folio ۱۶۲a respectively. See Paul Sprachman, "*Le beau garcon sans merci: The Homoerotic Tale in Arabic and Persian*," in Wright and Rowson, *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*.

۲۴. See, for instance, Fig. I: Shirin Presents a Jug of Milk to Farhad, artist unknown, Iran, late I ۵th-early ۱۶th century, Diba and Ekhtiar, Royal Persian Paintings, ۱۰۵ or figure ۳۴ (a) Zal Wooing Rudaba, by Lutf 'Ali Khan, dated between ۱۸۵۴-۶۴, in *The Cambridge History of Iran*, vol. ۷, eds. Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville (Cambridge, ۱۹۹۱).

۲۵. برای شرحی در این مورد نگاه کنید به: Diba and Ekhtiar, ۱۲۱-۲۲.

۲۶. همان، ۱۲۲.

۲۷. صندوقچه جواهر در این کتاب توصیف شده است: Diba and Ekhtiar, ۱۲۳-۱۲۴.

۲۸. See Robyn R. Warhol, *Gendered Interventions* (New Brunswick: Rutgers University Press, ۱۹۸۹), especially ۱۷-۴۱. The quote is from ۳۶.

۲۹. See Layla S. Diba, “Images of Power and the Power of Images: Intention and Response in Early Qajar Painting (۱۷۸۵-۱۸۳۴),” in Diba and Ekhtiar, ۳۰-۴۹.

۳۰. خلاف این قضیه نیز می‌تواند صادق باشد. یعنی نگاه متمایل به بیرون نه فقط تصویر هم‌جنس‌دوستانه را کمرنگ نمی‌کند بلکه آن را تقویت نیز می‌کند. شاید این حقیقت که نگاه رو به بیرون در برجسته‌کردن هم‌جنس‌دوستی مؤثر افتاده است، گواهی باشد بر نکته‌ای که درباره‌ی ناپدیدشدن ابژه مردانه میل بدان می‌پردازم.

۳۱. Figure VIII, "A Girl Playing Mandolin," Muhammad Sadiq, Shiraz, dated circa ۱۷۷۰-۸۰, Diba and Ekhtiar, ۱۵۷. The male-female couple on p. ۱۵۶ (plate I in this essay) is attributed to the same artist.

۳۲. درباره‌ی مشاهدات و قضاوت شاردن درباره‌ی گسترش همجنس‌گرایی مردان و وضعیت نامطلوب زنان در ایران عصر صفوی نگاه کنید به:

Ronald W. Ferrier, trans. and ed., *A Journey to Persia: Jean Chardin's Portrait of a Seventeenth-century Empire* (London: I. B. Tauris, ۱۹۹۶), ۲۲, ۱۱۸, and ۱۷۶.

۳۳. مترجم انگلیسی کتاب تانکوانی (۱۸۲۰, vii) نوشته است: «برای یافتن دقیق‌ترین گزارشات از ایران در میان مستشرقین فرانسوی من گاه از شاردن نام می‌برم؛ چرا که حتی امروز هم مسافرین اروپایی می‌توانند با کتاب او تمام ایران را بگردند؛ البته به جز مواردی که مربوط به لباس‌های محلی می‌شود که دستخوش تحول اساسی شده است.» تانکوانی در روایتش به شاردن در مقام مرجع نگاه می‌کند. میان مسافران مشهور انگلیسی جیمز موریه، جیمز بیل فریزر و رابرت کر پورتر مکرر به شاردن در مقام مرجعی برای گزارش‌های خود اشاره می‌کنند. هرچند کر پورتر همچنین به موریه و هارتفورد جونز نیز اشاره می‌کند. نگاه کنید به:

James Morier, *A Journey Through Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople, in the Years ۱۸۰۸ and ۱۸۰۹* (London: Longman, et. al., ۱۸۱۲), and Sir Robert Ker Porter, "At the Court of Fath Ali Shah," in Qajar: *Court Painting in Persia*, eds. B. W. Robinson and Gianni Guadalupi (Milan: Franco Maria Ricci, ۱۹۹۰).

۳۴. Tancoigne, *A Narrative of a Journal*, ۱۷۴.

۳۵. Ibid., ۱۸۲.

۳۶. Ibid., ۲۱۱.

۳۷. Ibid., ۶۷ and George Keppel, *Personal Narrative of a Journey from India to England ... in the Year ۱۸۲۴* (London: Henry Colburn, ۱۸۲۷), ۲: ۴۷.

۳۸. میرزا فتاح خان گرمرودی، سفرنامه میرزا فتاح خان گرمرودی به اروپا در زمان محمدشاه قاجار، به کوشش فتح الدین فتاحی، ۱۳۴۸، ۹۶۲.

۳۹. همان، ۹۶۲ تا ۹۶۴.

۴۰. ابراهیم صحافباشی تهرانی، سفرنامه ابراهیم صحافباشی تهرانی، به اهتمام محمد مشیری، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۵۶، صص ۵۰ تا ۵۲ و ۵۷ تا ۵۸.

۴۱. این شیوه‌ی پنهان‌سازی شباهت‌هایی به ادبیات قرن هجدهم اردو دارد: «شعرای اردو در جنوب هند با اجتناب‌کردن از ایهامات غزل مذکر فارسی، یعنی اشعاری که مردان عاشق به‌ظاهر مردان دیگری را مخاطب قرار می‌دهند» (Naim, "The Theme of Homosexual (Pederastic) Love," ۱۲۱) کارلا پتویچ (Carla Petievich) بر روی نسخه و ترجمه‌ای از این ژانر به زبان انگلیسی کار کرده است.

۴۲. حرف من این نیست که زوج عاشق مرد-زن در مقام نقاب هم‌جنس‌دوستی به نوعی بیانگر علت منحصربه‌فرد دگرجنس‌گرایی مدرنیستی در عشق بودند. سایر رویدادهای اجتماعی‌فرهنگی نیز بخشی از این تصویر بودند.

۴۳. پدیده‌ای مشابه در ادبیات فارسی نیز اتفاق می‌افتد. مثلاً عناصری مثل ساقی و شاهد در شعر کلاسیک و همچنین شخصیت‌هایی مثل فرشته ماهیتی مؤنث می‌یابند (امری که به دلیل نبودن علائم جنسیتی در دستور زبان فارسی، بر عکس زبان عربی، امکان آن به‌وجود می‌آید). نسخه‌های مصور امروزین دیوان حافظ و رباعیات خیام معشوق را به صورت زن نشان می‌دهند و مفسران مدرنیست این اشعار بر ماهیت استعاری عشق هم‌جنس‌دوست اصرار دارند.