اصلی که این قصه‌های قدیمی امروز هم می‌توانند در ما علاقه و هیجان برانگیزند، همین است، و نیز این یکی از دلایلی است که شهرزاد را در چشم خواننده مدرن چنین امروزی نشان می‌دهد. اما این کیفیت چگونه قرن‌ها پس از آن‌که به‌صورت بخش فناناپذیری از واقعیت شهرزاد درآمد، او را به ما پیوند می‌زند؟

□

در پایان قرن بیستم و پس از این همه داستان‌ها که گفته‌اند و خوانده‌ایم، از خود می‌پرسم که شهرزاد چه نوع دیگری از ذهنیت و چه نوع دیگری از شیوه داستان‌نویسی را به‌یاد من می‌آورد. و شگفتا که او مرا به یاد نوع شخصیتی می‌اندازد که در داستان‌سرایی شرقی بدیلی ندارد: شخصیت کاراگاه. شهرزاد مرا به یاد همتای مؤنث و جاودانی **شرلاک هُلمز** می‌اندازد. آن‌چه این دو شخصیت به‌ظاهر بسیار ناهمانند راکه به دو زمانه و دو قلمرو و دو جنس متفاوت تعلق دارند به هم مربوط می‌کند، ذهنیت آن دو است.

شرلاک هلمز موفق می‌شود زیرا به جنایت به گونه‌ی معما می‌نگرد، با فاصله‌ی عاطفی، با تخیل، با تفکر منظم با آن روبه‌رو می‌شود و مسئله‌ی غامض و معمایی را از محیط آن جدا می‌کند و به دنیای شخصی خود می‌برد. ذهنیت او، دراساس، ذهنیت هنرمند است. بارها خود را به‌گونه هنرمند معرفی می‌کند و ترفندهای حرفه‌ی خود را شگردهای هنری می‌خواند و یا با واژگان رمان‌نویس از آن‌هایاد می‌کند. که این امر البته از سوی خالق آن، **کونان دویل**، به‌صورتی ناآگاهانه انجام نگرفته است. کونان دویل به کاراگاه خود به‌گونه‌ی نوعی هنرمند می‌نگریست و حتا برای او شجره‌نامه‌ای هنری ساخته بود. مثلاً در **مترجم یونانی** شرلاک هلمز می‌گوید که مادربزرگش خواهر «**ورنه**» بوده است و: «وقتی که هنر در خون انسان باشد، می‌تواند به عجیب‌ترین شکل‌ها درآید.»

نکته مشترک شرلاک و شهرزاد آن است که هر دو به این معنی هنرمندند: هر دو با واقعیت از طریق تخیل روبه‌رو می‌شوند، کار خود را به‌خاطر نفس آن انجام می‌دهند، بلندپروازند، بسیار بلندپروازتر از آن‌که تنها سر خود را به سلامت به در برند یا شهرت و ثروت گرد آورند. پیام آنان این است که تنها راه تسلط بر هرج و مرج و پریشانی که ما را فراگرفته است، تنها راه رهایی از رنج و درد و خشونتی که از کنترل ما بیرون است، آفرینش امکانات دیگر از طریق فاصله‌گیری و تخیل و از طریق فراتر رفتن از محدودیت‌های موجود و به‌ظاهر غلبه‌ناپذیر است. شهرزاد و شرلاک آن‌جا که دیگران شکست می‌خورند، پیروز می‌شوند چراکه آنان هنرمندانی هستند که هنر را به‌خاطر هنر به‌کار می‌برند.

در توضیح و توجیه بیشتر این همسانی میان شرلاک و شهرزاد لازم است بار دیگر به یک جنبه کلیدی در قصه‌گویی شهرزاد اشاره کنم. چراکه آن‌چه را من نیروی تخیل شهرزاد می‌نامم معمولاً

«مکر» شهرزاد نامیده‌اند. از یک‌سو می‌توان استدلال کرد که ضعیفان، برای بقای خویش راهی جز دست زدن به مکر و خدعه ندارند و از آن‌جا که با زنان همواره به‌گونه جنس «ضعیف‌تر» رفتار شده، مکر و حیله به طبیعت ثانوی آنان تبدیل شده است. از سوی دیگر نیز می‌توان استدلال کرد که زنان طبیعتاً گمراه و گناه‌آلودند و بنابراین برحسب دیدگاه‌ها یا پیشداوری‌های هرکس می‌توان از شهرزاد در به‌کار بردن خدعه و مکر دفاع کرد یا او را محکوم ساخت.

چه در داستان و چه در واقعیت، معمولاً معمولی‌ترین آدمها برای پیشبرد هدف‌های خود به حیله و مکر دست می‌یازند. اما هنرمندی شهرزاد در آن است که به مفاهیم قدیمی، معانی و امکانات نو می‌بخشد. در داستان‌های او بسیاری از زنان و مردان برای دفاع از خود یا نجات خود به حیله دست می‌زنند. اما استفاده آنان از مکر و حیله به‌گونه‌ای است که جادوگران در داستان‌های پریان عصا یا جاروی جادویی خود را به‌کار می‌برند. مکر و حیله واقعیت را، و شاید آن‌چه را عموماً حقیقت می‌خوانیم، وارون و کژ ومژ می‌سازد. اما نوع مکری که شهرزاد با موفقیت به‌کار می‌برد از نوع هنر یک رمان‌نویس خوب است. او فریب را تنها نه به منظور آفریدن توهم واقعیت، بلکه برای به‌دست دادن حقیقتی پنهانی، بصیرتی پنهانی به‌کار می‌برد. این درون‌بینی‌ها به ما کمک می‌کند تا معماها و معضلات خود را در زندگی واقعی حل و فصل کنیم. واقعیت موهوم، در آثار داستانی راه حل مستقیمی برای معماهای ما به‌دست نمی‌دهد. اما درون‌بینی‌هایی که از آن‌ها به‌دست می‌آوریم ما را قادر می‌سازند تا تلقی‌های‌مان را تغییر دهیم و به زندگی با نگاهی تازه و دیگرگونه بنگریم. در نهایت، در برابر این چشم‌اندازها و امکانات تازه برای اندیشیدن و حس کردن و عمل کردن دیگر نمی‌توانیم مانند گذشته عمل کنیم. از طریق آن‌ها جان‌های‌مان از بند رها می‌شوند، دل‌های‌مان به نور درون روشن و برافروخته می‌شوند و تخیل‌مان ما را آزادَ می‌سازد. شهرزاد با قصه‌هایش تنها جان خود را نمی‌خرد. او شاه را هم تغییر می‌دهد، به او دیدگاه متفاوت از خودش و از واقعیت عرضه می‌کند، او را به اعتماد، به امید و به زندگی برمی‌گرداند و بدین‌سان خود و او را آزاد می‌سازد.

نکته‌ی جالب این‌که آن‌چه در شرلاک «نبوغ» وصف شده، در شهرزاد «مکر» خوانده می‌شود. انتساب «مکر» به نبوغ شهرزاد از وجود جامعه‌ای استبدادی حکایت می‌کند که موجودیت آن وابسته به حفظ هرم قدرت است و برای این‌کار باید قوی‌ترین نیروهای سرنگون‌سازِ خود را خواب و خفیف سازد. هم‌چنین هنگامی که به یاد آوریم چگونه زنی «ضعیف» با زیرکی و فراستی که در شرکت در بازی سلطانی مستبد از خود نشان می‌دهد، کارستانی می‌کند که زورمندترین مردان حتا خواب آن‌را از راه توسل به‌زور نمی‌بینند، درهای امکاناتی تازه را به‌روی خود گشاده می‌بینیم.

□

اکنون وقت آن است تا به سراغ شاه برویم که شب همه شب به قصه‌ها گوش می‌دهد و در تار

وپود آن‌ها گرفتارتر می‌شود و در عین‌حال منتظر بامداد است تا طبق معمول کار خود را انجام دهد. گویی از تغییراتی که در او رخ می‌دهد بی‌خبر است.

روزها، شاه تنها یک قلمرو می‌شناسد، قلمروی زشت و خام دست زور و قهر را. او به نیروهای مختلفی که در جهان خصوصی‌اش وجود دارد آگاهی ندارد. نمی‌داند چگونه شب‌های خصوصی‌اش را به روزهای عمومی‌اش مربوط کند. نسبت به زنانش هیچ‌گونه کنجکاوی ندارد. در مقام کسی که در همه موارد آخرین حرف را می‌زند، جستجوگر نیست، مردم را به گونه افراد نمی‌بیند، حرف‌هاشان را نمی‌شنود. اما داستان‌های شهرزاد به او می‌آموزد که به‌جای کلی‌بینی و تصمیم‌بخشی، جهان را به‌گونه مجموعه‌ای از افراد متفاوت، از زنانی که خیانت می‌کنند، زنانی که وفادارند و زنانی که به آن‌ها خیانت می‌شود، بنگرد. کنجکاوی و شوق او به دانستن آن‌چه بعد رخ می‌دهد او را وامی‌دارد تا قضاوت سریع و حکم بی‌فکرانه‌ای را که در زندگی واقعی کرده است، به‌تعویق اندازد. پیش از شنیدن داستان‌ها، کنجکاوی او تخیلی نبود. خودمدارانه بود و توسط دید محدود او بسته و مسدود بود. داستان‌ها به او می‌آموزند که از خود به‌درآید و به سرنوشت دیگران علاقه‌مند شود. شاید از همه مهم‌تر آن است که شاه می‌آموزد به رابطه میان زندگی عمومی و خصوصی خود پی ببرد. از این طریق رابطه‌ی او با زنان تغییر می‌یابد. آن‌چه تنها از سر کنجکاوی و سلطه‌جویی جنسی بود، اکنون با کنجکاوی فکری و تخیلی درمی‌آمیزد. زمانی که عمل جسمانی جنسی با رابطه عاطفی و ذهنی همراه می‌شود، عشق پدید می‌آید و شاه شفا می‌یابد.

درواقع شاه به دو سفر متفاوت دست می‌زند: سفری که در آغاز داستان روی می‌دهد و در آن او و برادرش در دشت و دمن سرگردانند و با زن جوان دیو ملاقات می‌کنند. در این‌جا واقعیت است که به‌صورت وهم و پندار ظاهر می‌شود، که شاه را می‌فریبد و او را به باور کردن حقایق کاذب، یا نیم حقیقت‌ها وامی‌دارد. به این باور که: همه زنان طبعاً خائن و بی‌وفایند. در سفر دوم، شهرزاد او را به راه می‌آورد و از دنیای تنگش به‌دنیایی دیگر، به دنیای داستان می‌برد. در این‌جاست که چشم درونی‌اش، چشم تخیلش، او را به مروارید پنهان حقیقت رهنمون می‌گردد.

در این مرحله می‌بینیم که چگونه رابطه شهرزاد و شاه معکوس می‌شود و این جابه‌جایی چه کنایه‌آمیز است. هنگامی‌که شهرزاد عروس شاه می‌شود، شاه، بکارت او را نیز چون دیگر عروسان می‌زداید. شهرزاد می‌گذارد تا شاه او را «تصرف» کند. اما از آن پس، شهرزاد است که با بافتن داستان‌هایش به گرد یک هزار و یک شب که شاه حکومت وحشت خود را با کُشتن دختران جوان می‌گسترد، شاه را تصرف می‌کند. او شاه را به جهانی می‌برد که با حکومت و احکام وی بیگانه است، که در آن شاه چنان شیفته داستان‌های شهرزاد می‌شود که شهرزاد می‌تواند بر او فرمان براند، به او بیاموزد که پیش از آن‌که دوباره حاکم بر سرنوشت خود شود، چگونه زیردست باشد. کاملاً

زن، هنر و قدرت

لیندا ناکلین[1]

ترجمه‌ی فیروزه مهاجر

قصد من اینجا بررسی مناسبات موجود میان زن، هنر، و قدرت در یک ردیف انگاره‌های بصری[2] قرن ۱۹ و قرن ۲۰ است. این انگاره‌ها عمدتاً برای این انتخاب شده‌اند که زنان را در موقعیت‌های ملازم با قدرت - غالباً بدون این‌که خود قدرتی داشته باشند - بازنمایی می‌کنند. بدیهی است که در این تحلیلْ داستان یا محتوا یا روایات این انگاره‌ها - آن‌چه استادان تاریخ هنر «شمایل نگاری»[3] می‌نامند عنصری مهم تلقی شده، از جمله در داستان هوراتوها[4] نقاشی داوید[5]؛ یا حکایت عبرت‌انگیز و غم‌انگیز لغزش و مجازات که نقاشی انگلیسی به نام اگوستوس اگ[6]، در سه پرده کشیده و به *گذشته و حال*[7] معروف است.

با این‌همه موضوع مورد علاقه‌ی من در اینجا اعمال قدرت در سطح ایدئولوژی است، اَعمالی که به مفهومی شایع‌تر، مطلق‌تر، در عین‌حال و به طور متناقض کنایی‌تر، در آن‌چه می‌توان گفتمان‌های تفاوت جنسیت[8] نامید بروز می‌کنند. البته، ارجاع من در اینجا به شیوه‌هایی است که برای بازنمایی زنان در هنر اتخاذ شده و در خدمت بازتولید فرضیاتی است که جامعه به طور اعم، و هنرمندان به طور اخص، و بعضی از آن‌ها بیشتر از بقیه، درباره‌ی قدرت مرد در مقابل ضعف زن، برتری مرد، تفاوتش با زن و کنترل ضروری زن، بدون چون و چرا پذیرفته‌اند؛ فرضیاتی که خود را در ساختارهای بصری و در انتخاب مضمون نقاشی‌های مورد بحث به تماشا می‌گذارند. ایدئولوژی خود را همان‌قدر در آن‌چه ناگفتنی، تصورنکردنی، بازنمودناپذیر است نشان می‌دهد که در آن‌چه که در اثر هنری به وضوح بیان می‌شود.

از آن‌جاکه بسیاری از فرضیات درباره‌ی زنان خود را به شکلِ مجموعه‌ای از دیدگاه‌های مبتنی بر شعورِ متعارف درباره‌ی جهان عرضه کرده‌اند، و بنابراین بدیهی فرض شده‌اند، اغلب آن‌ها به نسبت از چشم اکثر ناظران معاصر، و نیز از چشم خالقان آثار، دور می‌مانند. فرضیات درباره‌ی ضعف و انفعال زنان؛ از لحاظ جنسی در دسترس بودن آن‌ها برای برآوردن نیازهای مرد؛ نقش تعریف شده‌ی زن در زندگی خانواده و تغذیه‌ی کودکان؛ همگون‌سازی او با قلمرو طبیعت؛ حضور او هم‌چون موضوع هنر و نه خالق آن؛ به تمسخر گرفته شدن تلاش‌هایش برای فعالانه، از طریق کار یا تعهد سیاسی، وارد قلمرو تاریخ شدن. همه‌ی این مفاهیم، و خودِ پیش فرضشان، تأییدی همه جانبه بر

اصل تفاوت جنسیت است و، همه نیز، گرچه گاه با کمی چون و چرا، میان اکثر مردم عصر ما کم و بیش مشترک‌اند. با این‌همه شاید این توضیح لازم باشد که من در اینجا در پی قرائتی عمیق نیستم؛ این کار قرار نیست کوششی باشد برای رفتن به پشت انگاره‌ها، به قلمروی حقیقتی عمیق‌تر که پشت سطح متون مربوط به نقاشی‌ها است. تلاش من برای بررسی تثلیث زن – هنر – قدرت را عمدتاً باید تلاشی برای باز کردن گره‌ی گفتمان‌های مختلف درباره‌ی قدرت و مرتبط با تفاوت جنسیت تلقی کرد که به طور همزمان همراه با گفتمان اصلیِ شمایل‌نگاری یا روایت – هم در سطح و هم در پشت – حضور دارند.

باید به یاد داشته باشیم که یکی از مهم‌ترین نقش‌های ایدئولوژی پرده کشیدن روی مناسبات قدرتِ علنی است که در لحظه‌ی معینی از تاریخ، از طریق اقداماتی که این مناسبات را بخشی از نظم طبیعی و ابدی امور وانمود می‌کنند، شکل گرفته است. در ضمن باید به خاطر داشت که قدرتِ نمادین ناپیدا است و تنها با تبانی کسانی اعمال می‌شود که قادر به تشخیص این واقعیت نیستند که خود به آن سر نهاده‌اند یا آن را اعمال می‌کنند. هنرمندان زن چندان بیش از مردان همعصرشان از این چرب زبانی‌های گفتمان‌های ایدئولوژیک در امان نیستند، و نباید چنین پنداشت که مردانِ سلطه‌گر با توطئه، یا حتا آگاهانه، مفاهیم خود را به زنان تحمیل می‌کنند. از نظر میشل فوکو تحمل قدرت «فقط به این شرط که بخش‌اعظم خود را زیر نقاب پوشیده نگه‌دارد»[۹] ممکن است. گفتمان پدرسالاری اعمال قدرت بر زنان را در پشت نقاب طبیعی – در حقیقت پشت نقاب منطقی – پنهان می‌کند.

قدرت و ضعف هم‌چون پیامدهای قهری تفاوت جنسیت پذیرفته شده‌اند. با اینهمه دقیق‌تر آن است که بگوییم در اثری مثل نقاشی داوید، ***هم‌پیمانی هوراتوها*** (تصویر ۱) بازنمایی تفاوت‌های جنسی – مرد در مقابل زن – است که بلافاصله آن تمایز بین قدرت و ضعف را که نکته‌ی نقاشی است برقرار می‌کند.

در ***هوراتوها***، مفهوم انفعال زن – و گرایش او به تسلیم احساسات شخصی شدن – گویا برای هنرمند عنصری است دم‌دست از **زبانی** بصری که خوانایی دقیق متن تصویر بر آن تکیه دارد. تشخیص این نکته ضروری است که در متون کلاسیک و مابعد کلاسیک ذکری از این حادثه‌ی روایی خاص که در این نقاشی عنوان شده نیست، یعنی لحظه‌ای که سه برادر، هوراتوها، برای دفاع از میهن با شمشیرهایی که پدر در برابرشان گرفته و در حضور زن و فرزند، هم‌قسم می‌شوند. بلکه این داستان ساخته‌ی خود داوید است، که پس از کاوش‌هایی درباره‌ی شخصیت‌های بالقوه‌ی تاریخ به آن رسیده.[۱۰] این ابداع مسلماً وضوح انقلابی خود را مدیون تضاد دقیقی است که میان قدرت مردانه و ضعف زنانه، که گفتمان ایدئولوژیک دوره‌ی مورد بحث مطرح می‌کرد، برقرار کرده است. شدت

تصویر ۱ ـ ژاک-لویی داوید. ***هم‌پیمانی هوراتوها***

حیرت‌انگیز انتقال مفهوم بصری در اینجا به گرافیکی‌ترین طریق ممکن بر فرضی عام متکی است: چیزی نیست که لازم باشد درباره‌اش فکر کرد. این، به دو قطب متضاد تقسیم کردن انرژی و قرار دادن، تنش و تمرکز مردانه در مقابل تسلیم، ضعف و تسامح زنانه به روشنیِ نمودار لوی استروس[۱۱] برای ساخت روستای اولیه است. این تقسیم به دو قطب در هر جزء ساختار و پرداخت آن رعایت شده، روی تن اشخاص و در حالت‌هایی که به خود گرفته‌اند حک شده و حتا در سهم شیری که در معماری صحنه به مردان اختصاص یافته آشکار است، چندان که جمع آنان بخش اعظم صحنه را اشغال کرده، حال آن‌که زنان روی سر و کله‌ی هم افتاده‌اند و صرفاً گوشه‌ای از تصویر را گرفته‌اند. این تقسیم مردان و زنان به دو قطب متضاد چنان در رساندن پیام داوید، یعنی برتری نهادن بر وظایف در قبال کشور نسبت به احساسات شخصی، موفقیت‌آمیز بوده که ما ناگریز نسخه‌های بعدی ***هم‌پیمانی هوراتوها***، مثل نقاشی آرماند کارافه[۱۲] را، دست‌کم تا حدی ضعیف و مغشوش تلقی می‌کنیم، چون این تابلوی کارافه در تکیه بر تضاد واضح «طبیعی» که اساس وضوح کار داوید است ناموفق می‌ماند.

در اواسط قرن ۱۹، در انگلستان عصر ویکتوریا، انفعال زن و ناتوانی تعیین‌کننده‌اش در دفاع از خود علیه خشونت جسمانی، چنان رکن پذیرفته شده‌ای از ایمان تلقی می‌شد که حرکاتی را که دال بر ضعف بودند اینک می‌شد با کمی برافراشتن گردن و محکم کردن چانه‌ی زنان در نقاشی‌ها، عین قهرمانی‌گری زنانه تلقی کرد و به راستی نیز، جناب جوزف نوئل پاتن، کاری از این دست خلق کرد، که در نمایشگاه سال ۱۸۵۸ آکادمی سلطنتی تحت عنوان **به یادبود**[۱۳] (تصویر ۲) به نمایش درآمد، و به «خاطره‌ی گرامی قهرمانی‌های بانوان انگلیسی در هند در طول شورش ۱۸۵۷» تقدیم شده بود. به

تصویر ۲ ـ سر جوزف نوئل پاتن. **به یادبود**

عنوان جمله‌ی معترضه باید افزود که افرادی که از در سمت چپِ انتهای تصویر با شتاب به درون می‌آیند شورشیان تشنه به خون سپویی[۱۴] بودند، که چون هنرمند پنداشته حضورشان «احساسی بیش از حد دردناک بر می‌انگیزد»[۱۵] جای آن‌ها را با ناجیان اسکاتلندی عوض کرده است. قهرمانی‌گری بانوان انگلیسی گویا در این بوده که زانو بر زمین بزنند و بگذارند که خود و اطفال‌شان ددمنشانه مورد تجاوز قرار گیرند و کشته شوند، آن‌هم در لباس‌هایی به حد اعلا نامناسب اما خوش‌دوخت، و بدون این‌که انگشتی در دفاع از خود بلند کنند. اما از نظر بینندگان مشتاق آن زمان، آرامش درون و کتاب مقدس، به جای دفاع از حیثیت خود با تمام قدرت، قهرمانی‌ترین عملی بود که بانویی محترم می‌توانست انجام دهد.

در همان‌وقت منتقدی نوشت: «صحنه به واسطه‌ی آرامش شکوهمندانه‌ی سرِ شخصیت اصلی مسحور کننده است - فضیلت او بیش از فضیلت زنان رم باستان است؛ لبانش به دعا از هم گشوده گشته؛ کتاب مقدس در دست دارد و قدرت او در همین است.»[۱۶] اینجا دست‌کم دو گفتمان جریان دارد. یکی داستان آشکار بانوان قهرمان انگلیسی و فرزندان آن‌ها در طول شورش سپویی، که در آستانه‌ی حمله‌ی بومیان وحشی، و لابد شهوتران، خود را با دعا خواندن تقویت می‌کنند. گفتمان دیگر که کمتر آشکار است، گفتمان پدرسالاری و طبقاتی است، که رفتار مناسب بانوان را تعیین می‌کند، و تلویحاً می‌گوید که هیچ بانویی هرگز تحت هیچ شرایطی حاضر نیست دست به خشونت بزند و ویژگی‌های جنسی خود را نفی کند، حتا در دفاع از فرزندانش. چنین مفهومی درباره‌ی رفتار بانووار یا «خانمانه» البته ارتباط کمی با واقعیت عملکرد زنان، بانوان بریتانیایی، در طول شورش سپویی و شرایط مشابه دارد.[۱۷] زنان یکی از حکاکی‌های مجموعه‌ی «فجایع جنگ» فرانسیسکو گُیا[۱۸]، به اسم *و آن‌ها عین جانوران وحشی‌اند*[۱۹](تصویر۳)، هرچند پیدا است که بانوان محترم نیستند، کاملاً رفتاری متفاوت از بانوان **به یادبود** دارند. و گرچه خود این واقعیت که این زنان روستایی به خشونت متوسل می‌شوند نشان از حاد بودن موقعیت دارد، به طور ضمنی گفته می‌شود مادران اسپانیایی که چنان نومیدانه برای دفاع از فرزندان خود می‌جنگند چیزی غیر زن هستند: «عین جانوران وحشی‌اند».

در آغاز قرن بیستم، زنانی که برای حق رأی مبارزه می‌کردند، کوشیدند، چنان که تصویر ۴ نشان می‌دهد،[۲۰] انگاره‌ای متقاعد کننده از زن خلق کنند که تلفیقی باشد از رفتار بانووار و قدرت آشکار

تصویر ۳، فرانسیسکو گیا. *آن‌ها عین جانوران وحشی‌اند*

زنی با فنون جوجی‌تسو مأمورپلیس رابه‌زمین‌می‌زند.

بدنی – زنی جوان در لباسی آراسته مأمور پلیس حیرت‌زده‌ای را با استفاده از فنون جوجی‌تسو نقش زمین می‌کند – اما این تلفیق بینِ نشاط آور و مضحک معلق می‌ماند: گفتمان قدرت و قواعد رفتار بانووار تنها می‌توانند رابطه‌ای ناپایدار با یکدیگر داشته باشند. نمی‌توان آن‌ها را با هم تلفیق کرد.

موفقیت یک گفتمان در تحکیم موضعی ایدئولوژیک در تکیه‌ی آن بر شواهد نیست بلکه بیشتر در طریقی است که کنترل موفقیت‌آمیز را از طریق «صراحت» فرضیات خود، اعمال می‌کند. زور، به نقل از تالکوت پارسنز، بیشتر از آنکه خصوصیتی ویژه باشد، در واقع یک مورد خاص بازدارنده‌ی قدرت است؛[۲۱] زورگویی نشان سیر قهقرایی پیمودن قدرت و به قلمروی احکام کلی پست‌تری تنزل کردن آن است؛ «نمایش قدرت» همواره نشان گویای شکستِ گردش نمادین قدرت است.[۲۲] در عین حال، فرضیاتِ عصر ویکتوریا درباره‌ی رفتار بانووار برای کسی که آن‌ها را زیر سؤال ببرد مخاطراتی، که البته به‌ندرت عنوان می‌شوند، در پی دارد: زنی که کارش به آن‌جا بکشد که به قدرت بدنی یا عمل مستقل تکیه کند دیگر بانوی واقعی به شمار نمی‌آید. به دنبال این‌ها گفته می‌شود که چون زنان به طرزی کاملاً طبیعی بی‌دفاع‌اند و مردان به طرزی کاملاً طبیعی مهاجم پس بانوان واقعی نه به خودشان، که باید به مدافعان مردشان – مثل گروه اسکاتلندی در «به یادبود» – متکی باشند تا از آن‌ها در مقابل حمله کنندگان (که طبیعتاً مردند) – شورشیان سپویی حذف شده از تصویر – دفاع کنند.

نیازی به گفتن نیست که در آن زمان مرد و زن این دیدگاه را بدیهی تصور می‌کردند: توفیق یک ایدئولوژی به میزان مشترک بودن دیدگاه‌هایش بین کسی که قدرت را اعمال می‌کند و کسی که به

قدرت گردن می‌نهد وابسته است. اما فرضیات زیر بنای متن بصری در اینجا یک پیامد قهری هم دارد که بیشتر در دسترس مردان بوده است تا زنان؛ چیزی که می‌توان امکان خیالبافی خواندش – یک گفتمان آرزوها– در خیال خود دنباله‌ای برای به **یاد بود** ساختن: چیزی شبیه به ***تجاوز به زنان بریتانیایی و قتل آنان در طول شورش هند*** – موضوعی رایج در مطبوعات پر خریدار آن دوره. این جنبه‌ی نقاشی، و اشاره‌اش به «چیزهای ناگفتنی که در پیش است»، که همان‌وقت در نقدی تحت عنوان «آن ددمنشی‌های جفاکارانه‌ای که نمی‌توان بدون بر خود لرزیدن تاب شنیدنشان را آورد»[۲۳] با ظرافت مورد اشاره قرار گرفته، تا حدودی باید در محبوبیت نقاشی به حساب آورده شود.

این گونه پیامدها البته وجود دارد، هرچند پیش از **به یادبود** و در ضمن در فرانسه نقاشی شده نه در انگلیس: ***مرگ ساردانا پالوس***، نقاشی دلاکروا. شاعری گفته است: «مسئولیت‌ها در رؤیا آغاز می‌شوند»[۲۴]. بعید نیست. مسلماً زیر پای آدم محکم‌تر است اگر تأیید کند که قدرت در رؤیا آغاز می‌شود... رؤیای قدرتی به مراتب بیشتر – در این مورد، خیالبافی بی‌حد و مرز مردان در لذت بردن از تن زنان، با مُثله کردن آن. نقاشی دلاکروا را البته نمی‌توان به فرافکنی صرف خیالبافی‌های زن آزارانه‌ی هنرمند که در انتخاب موضوعی نامتعارف تجلی می‌یابد کاهش داد. با وجود این باید به خاطر داشت که در مقابل متن پر آشوب داستان دلاکروا – یا داستان ساردانا پالوس فرمانروای کهن آشور، که وقتی شنید شکستش محرز است دستور داد همه‌ی اموال قیمتی و از جمله زنانش را از میان ببرند، و سپس خود همراه آن‌ها در شعله‌های آتشی که در قصرش بپا کرد سوخت – یک فرض زمینی‌تر هم قرار دارد که مردان طبقه‌ی دلاکروا با او در آن شریک بودند، و آن این‌که خواستن، به تملک درآوردن، و کنترل تن زنان «حق» طبیعی مردان است. اگر این مردان، نقاش و مجسمه‌ساز بودند، چنین فرض می‌شد که کم و بیش دسترسی نامحدودی به تن زنانی دارند که برایشان به عنوان مدل کار می‌کنند. به عبارت دیگر، خیالبافی خصوصی دلاکروا نه در خلأ که بر زمینه‌ی اجتماعی خاصی صورت می‌گیرد، که مرزها را برای انواع خاصی از رفتارها تعیین و در عین حال تثبیت می‌کند. طبیعتاً تصور یک نقاش زن در آن دوره که، مثلاً، ***مرگ کلئوپاترا*** را با بردگان برهنه‌ی مذکر که به دست ندیمه‌های زن به قتل می‌رسند، کشیده باشد غیر ممکن است. در نظام قدرت جنسی پدرسالاری، قانون شکنی صرفاً آن عملی نیست که تخطی از قوانین تفکر و رفتار رسمی محسوب شود: بلکه، از آن مهم‌تر، آن عملی است که بر دورترین مرزهای این قوانین تأثیر بگذارد. تجاوز جنسی – عملی یا خیالی – را می‌توان هم‌چون ***آستانه‌ی*** رفتار قابل قبول تلقی کرد – و نه در ضدیت با آن. جایگاه حقیقی ضدیت را تفاوت جنسیت نشان می‌دهد.

دلاکروا به هر دری زد تا از بیان آشکار سلطه‌ی مرد بر زن طفره برود، و در عین حال جنبه‌های از لحاظ جنسی برانگیزاننده‌ی مضامین خود را تشدید کرد. او، با قرار دادن یک خودِ جایگزین در قلب

سرخ از خون تصویر - ساردانا‌پالوس آرمیده بر تخت خود -، در این کشت و کشتار شرکت جست، اما این خودی است که خویشتن را از غوغای شهوتی که احاطه‌اش کرده است کنار می‌کشد، هنرمند-ویرانگری که در نهایت در شعله‌های آفرینش-تخریب خود از میان می‌رود.

به رغم کارِ درخشانِ شبهِ تصعیدیِ هنرمندانه‌ای که در اینجا با همه‌ی دشواری‌اش انجام شده، مردم و منتقدان آشکارا از این اثر، وقتی برای اولین بار در سالن ۱۸۲۸ به نمایش درآمد، متوحش شدند.[۲۵] دور بودن قهرمان از ماجرا واقعاً هیچ کس را فریب نداد. هرچند حمله‌ی منتقدان عموماً به کاستی‌های نقاشی از لحاظ فرم بود، بدیهی است که دلاکروا با کشیدن چنین موضوعی با چنان لذت آشکارِ جنسی، چنان رنگ و لعاب شهوانی و چنان علنی، بیش از حد به بیان آشکارِ جنجالی‌ترین، و بنابراین سرکوب شده‌ترین، رؤیای گفتمان آرزوی پدرسالارانه نزدیک شده بود: این همانی سادیستی قتل و تملک جنسی هم‌چون تأکیدی بر ***لذت همه جانبه***.

رؤیای تملک همه جانبه‌ی تن برهنه‌ی زنان، رؤیایی که برای هنرمند قرن ۱۹ دست‌کم تا حدی یک واقعیت حرفه‌ای بود - دسترسی دائم به مدل‌های استودیو برای نیازهای حرفه‌ای و نیز جنسی - اساس بازنمایی‌های تصویری کمتر هوشمندانه با مضامین برگرفته از آسیای غربی یا کلاسیک مثل، ***بازار برده‌ی شرقی***، نقاشی ژان‌لئون جروم بوده است.[۲۶] در مورد جروم البته، بازنمایی شمایل‌نگارانه گرچه با فرضیات موجود درباره‌ی اقتدار مردانه یکی نیست اما بر مناسبات قدرت منطبق می‌شود. نقاشی‌های جروم هرچند به ظاهر بازنمودهایی واقع‌گرایانه از رسوم و عادات شرقی‌های ناآگاه هستند،[۲۷] اما در عین حال تأکیدی در پرده بیان شده بر این واقعیت‌اند که زن کالایی است فروشی برای برآوردن نیاز جنسی مردان - در پاریس درست مثل خاور نزدیک. در این مورد جنبه‌ی جنسی، در مقایسه با نقاشی دلاکروا، به طرز موفقیت‌آمیزتری ایدئولوژیک شده است، چندان که این قبیل آثار اغلب در سالن‌های آن دوره ظاهر می‌شوند و بسیار مورد ستایش قرار می‌گیرند. چرا چنین بوده است؟ اول از همه، در سطح ساختار شکلی، این آثار قابل قبول‌تر بودند چون جروم طبیعت‌گرایی شبه علمی سرد و بی‌طرفانه‌ای را جایگزین مشارکت پر حرارت دلاکروا، و سرزندگی بافت سطوح او، می‌کند - ضربه‌های کوچک و متواضع قلم مو، فضاسازی «معقول» و متقاعد کننده (یک تجربه‌گرایی ظاهراً منصفانه). سبک جروم موضوع کارش را (اگر نه برای ما، که خوانندگان زیرک‌تری هستیم، مسلماً برای اغلب تماشاگران زمان خودش) توجیه می‌کند، چرا که جدیت و «عینیت‌گرایی» او دیگربودگی شخصیت‌های بازیگر داستانش را تضمین می‌کند. جروم در واقع می‌گوید: «فکر نکنید که من، یا هیچ مرد فرانسوی درست‌اندیشی، هرگز خود را درگیر این قبیل امور می‌کند. من صرفاً از این واقعیت که نژادهایی کم شعورتر در تجارت زنان برهنه چه لفت و لیس‌هایی می‌کنند یادداشت بر می‌دارم - اما، خودمانیم، هیجان‌انگیز نیست؟» جروم، مثل خیلی از

هنرمندان عصر خودش، در اینجا موفق به ایجاد و عرضه‌ی پیامی مضاعف می‌شود: یکی درباره‌ی قدرت مردان روی زنان و دیگری درباره‌ی برتری مردان سفیدپوست بر نژادهای تیره پوست‌تر - دقیقاً آن‌ها که این نوع تجارت شنیع را به خود روا می‌دارند - و از این‌رو توجیه ضرورت کنترل آنان. یا می‌توان گفت که در اینجا چیزی پیچیده‌تر در استراتژی‌های جروم در مقابل «مرد برخوردار از احساسات جنسی متعارف» وجود دارد؛ مردی که دعوت شده تا، در درون فضای نقاشی، که به طور عینی دعوت کننده است اما به طور نژادی فاصله گذارنده، ضمن این‌که از لحاظ جنسی خود را با همتای شرقی‌اش همسان‌سازی می‌کند از او فاصله بگیرد.

نقاشی ادوارد مانه، *رقص در اپرا*[۲۸]، (تصویر ۵) را می‌توان برای بحثی که در اینجا داریم پاسخی ستیزه‌جویانه به هر دو محتوای آشکار و پنهان بازارهای برده‌ی جروم و واژگون سازی آن‌ها دانست.[۲۹] نقاشی مانه هم، مثل نقاشی جروم، به قول ژولیوس می‌یرگراف، بازنمود یک «بازار گوشت» است.[۳۰] اما، بر خلاف جروم، مانه بازار عرضه‌ی زنان جذاب را نه در فاصله‌ی بی‌خطر خاور نزدیک که در زیر تالارهای اپرا در خیابان لِپتی‌یه قرار می‌دهد؛ و خریداران گوشت زنانه اوباش شرقی نیستند بلکه عمدتاً مردان متمدن و سرشناس ساکن پاریس‌اند، دوستان خود مانه، و در برخی موارد، هنرمندانی که بنا به خواهش او نقش مدل را بازی کرده‌اند.

تصویر ۵ ـ ادوارد مانه، *رقص در اپرا* (۱۸۷۳)

برخلاف نقاشی جروم، که در نمایشگاه سال ۱۸۶۷ پذیرفته شد، تابلوی مانه در سال ۱۸۷۴ پذیرفته نشد. باید بگویم که دلیل رد تابلو، صرفاً بازنمایی جسورانه‌ی سهل‌الوصول بودن زنان در همین زیرگذر و استفاده‌ی مردان از این قضیه نبود، و نه صرفاً، آن‌طور که دوست و مدافع مانه در آن روزگار، استفن مالارمه متذکر شد، جسارت در فرم اثر - اتخاذ دیدی آگاهانه و در عین حال به طور غیرعمدی برشی[۳۱] - بلکه عمدتاً شیوه‌ی تأثیر نهادن این دو نوع تکانه‌ی واژگون‌ساز بر هم بود.

دقیقاً استراتژی‌های ضد روایی مانه در ساختن نقاشی، یعنی امتناعش از شفافیت است که فرضیات ایدئولوژیک دوران او را ناپایدار می‌کند. نقاشی مانه، با رد شیوه‌های سنتی داستان‌سرایی تصویری، با قطع کردن جریان روایی از طریق قطع پاها و تنه در بالای تصویر و قطع بدن مرد در طرف چپ آن، فرضیاتی را که منشأ چنین روایاتی است به تماشا می‌گذارد. بخش‌های جدا شده‌ی بدن زن ارجاع استعاری هوشمندانه‌ای است، جایگزینیِ کل با جزء، ارجاع به قابل دسترس بودن زنان طبقات پایین و حاشیه‌ای برای تمتع مردان طبقه‌ی بالا. از طریق یک استراتژی واقع‌گرایانه‌ی درخشان، مانه در عین حال، و برخلاف پنهانکاری جروم با طبیعی‌نمایی شعبده بازانه‌اش، هم ما را از شیادی هنر آگاه می‌کند، و هم از طریق قطع پاها که ظاهراً غیر عمدی است، سرشت مناسبات قدرت را که امور جهان را در کنترل دارد نشان می‌دهد. بعداً، در *بار فولی‌برژر*[۳۲]، تمهید پاهای قطع شده دوباره در بازنمایی مانه از زنی که کار می‌کند، متصدی بار، سرشت مذاکرات محرمانه‌ای را به یاد ما می‌اندازد که بین زن در پیش‌زمینه و مردان سایه‌واری که در آیینه منعکس شده‌اند در جریان است، و در عین‌حال توجه‌مان را به اختیاری بودن مرزهای قاب تصویر فرامی‌خواند. تصویرِ پایِ قطع شده یک مجازِ کاملاً قابل درک از مناسبات قدرت جنسی است. وقتی تصویر متعلق به زن است، چنان‌که در عکس معروف اندره کرتز[۳۳] از پاهای یک رقاصه می‌بینیم، ارجاع آن همواره به جذابیت جنسی مدل است که دیده نمی‌شود، و به صورت شیء منفعلی آماجِ نگاهِ مردان ارائه شده. این معنای ضمنی هرگز درباره‌ی پاهای مرد صادق نیست، خواه متعلق به عیسی(ع) در حال معراج در دست‌نوشته‌ای قرون وسطایی باشد و خواه متعلق به قهرمانی انتقام‌جو در یک داستان فکاهی امروزی.[۳۴] اگر پاهای قطع شده مال یک مرد باشد، عمل آن مسلماً القای نیرو و قدرت است.

چطور ممکن بود زن هنرمند محترمی در اواسط قرن ۱۹ با این پس زمینه‌ی پنهان - انفعال، دسترسی‌پذیری از لحاظ جنسی، و بی‌دفاعی - تصویری متقاعد کننده از موقعیت حرفه‌ای خود خلق کند؟ نه خیلی ساده نه خیلی متقاعد کننده. در واقع تماشاگران باور نمی‌کردند که نقاشیِ امیلی مری اُزبرن[۳۵] ***بیکس وگمنام*** (تصویر ۶) تصویر زن هنرمند است. موضوع نقاشی، در چاپ ۱۹۷۰ کتاب ***تاریخ و فلسفه‌ی آموزش هنری*** «زنی محترم که کارش به ارتزاق از طریق هنر برادر کشیده» تعریف شده‌است.[۳۶] اما شواهد و نیز قرائت دقیق متن تصویر نشان می‌دهد که قصد ازبرن از این کار

تصویر ۶ـ امیلی مری ازبرن. **بیکس وگمنام**

بازنمایی زن هنرمند جوان و یتیمی است که کارش را با اضطراب فراوان به دلالی شکاک عرضه می‌کند.[۳۷] پس، این نقاشی تا حدی یک تصویر از خود است، که زن نقاش، در لفاف زبان «نقاشی زندگی روزمره»[۳۸] آن‌دوره کشیده است. حتا مختصری کاوش در اصول مورد قبول در بازنمایی هنرمندان و اصول مورد قبول در بازنمایی بانوان جوان محترم در آن دوره فوراً آشکار می‌سازد که چرا ناظر ممکن است دچار سوءتعبیر شود و چرا ازبرن ممکن است عمداً این شمایل‌نگاری به نوعی دوگانه را انتخاب کرده باشد.

می‌توان فرض کرد که ازبرن، در مقام عرضه‌کننده‌ی زیرک و محبوب نقاشی‌هایی از زندگی روزمره در آن دوره، در فرضیات «طبیعی» مخاطبان آکادمی سلطنتی شریک بوده: این‌که محیط مناسب برای زنی جوان و محترم خانه و خانواده است. او، بدون تردید، در فرضیات ناظر بر نقاشی سه بخشی اگوستوس اگ (تصویر ۷) درباره‌ی سقوط زنی شوهردار و محترم و طرد او از خانه، نیز شریک است. زندگی مستقل، بیرون از خانه، عموماً، برای زنی محترم بیش از هر چیز، به معنی سهل‌الوصول بودن بالقوه‌ی او بود و در آن دوره مجازاتی برای لغزش جنسی محسوب می‌شد. در نقاشی اشاراتی به این موضوع هست، از جمله نگاه‌های هیز علاف‌های طرف چپ نقاشی ازبرن، که چشم از روی تصویر رقاصه‌ای کم لباس برداشته‌اند تا زن نقاش جوان را برانداز کنند، چراکه صرف بیرون از خانه و بی‌کس بودن یک زن جوان شک‌برانگیز است. به این ترتیب، دلیل این‌که ازبرن تعریف موقعیت زن نقاش را پر مخمصه و نه حاکی از قدرت انتخاب کرده برای ما روشن می‌شود. او تلویحاً می‌گوید فقط نیاز شدید، زنی جوان را وا می‌دارد که وارد حوزه‌ی خطرناک عمومی کار حرفه‌ای شود. روایت زن نقاش در اینجا محتاطانه برگفتمانی تصویری از آسیب پذیری - خلاصه

تصویر ۷، اگوست لیوپولداگ. ازمجموعه سه‌بخشی ***گذشته و حال***

یگوییم، از فقدان هرگونه قدرت - بنیان نهاده شده. زن نقاش ازبرن، با گذاشتن خود در معرض نگاه‌های مردانه در نقاشی، بیشتر در موقعیت **مدل** قرار گرفته تا نقاش.

درک تفسیر یک زن نقاش قرن نوزدهمی از نقش خودش نیازی به بال و پر دادن به تخیل ندارد، چنان‌که مردان هم حرفه‌ی او کاملاً آزادانه، به حسب «دسترسی داشتن به تن برهنه‌ی جنس مقابل» این کار را می‌کردند. جروم، برعکس، در نقاشی ***هنرمند و مدل او***[۳۹]، که از خودش کشیده، خود را در یکی از پذیرفته شده‌ترین، و به راستی، تشریحی‌ترین ساختارهای روایی مرسوم قرار می‌دهد. حکایت او از کارگاهش بر این فرض تکیه دارد که لازمه‌ی نقاش بودن دسترسی داشتن به زنان برهنه است. تولید هنری، خودِ خلق زیبایی، با نقاشی زنان برهنه یکی گرفته شده. در اینجا، مبنای قدرت خاستگاهی هنرمند، مقام او هم‌چون خالق اشیایی بی‌همتا و بهاناپذیر، گفتمان تفاوت جنسی هم‌چون منشأ قدرت است.

این فرض، البته با قدری ترفند و وسیله‌ی دفاع درست کردن از طریق طبیعی‌نمایی، در ***هنرمند و مدل او*** کاملاً آشکارا بیان شده‌است. هنرمند خود را در حال لمس ***زن زنده*** مجسم نمی‌کند، بلکه فقط مجسمه‌ی او را لمس می‌کند، آن‌هم با دستکش؛ و خودش (به عمد و با توجه به قصدش از این نقاشی) سفید مو و جا افتاده تصویر شده نه جوان و خوش بنیه. او ما را بیشتر یاد یک پزشک می‌اندازد تا یک هنرمند؛ چشم‌هایش متواضعانه به کارش است، و سرش را بلند نمی‌کند تا به مدل نگاه کند. شمایل‌نگاری علنی اینجا مضمونِ کاملاً قابل‌پذیرشِ هنرمند در استودیوی خود است، که سخت و به تنهایی، در احاطه‌ی شواهد دستاوردهای قبلی، مشغول کارش است. فرضیات درباره‌ی قدرت‌مرد کاملاً به طرز آرامش بخش، با اهداف شریفی که این قدرت در خدمت آن‌ها است، توجیه شده: گرچه مدل برهنه در خدمت اهداف هنرمند است، هنرمند نیز صرفاً خدمتگزار فروتن آرمانی است والاتر، یعنی خودِ زیبایی. مجموعه اعتقاداتی که با قدرت مرد، مدل برهنه و خلق هنر در آمیخته، کامل‌ترین توجیه خود را در افسانه‌ی پیگمالیون[۴۰] می‌یابد که در قرن ۱۹ بسیار محبوب بود: زن زیبایی از سنگ که آرزوی حرارت‌بخشِ مردِ مجسمه‌ساز به گوشت تبدیلش می‌کند.

عملکرد ایدئولوژی هیچگاه آشکارتر از وقتی نیست که مسائل طبقاتی در تولید انگاره‌های زنانه

با مسائل جنسیت پیوند می‌یابد. در مورد زنان روستایی، غرض از همانندسازیِ زیباشناختیِ زن کشاورز با قلمرو طبیعتِ بی‌زمان و تغذیه‌کنندهٔ نفی توانمندی او - یا واقعیت او - بود که هم‌چنان خطری سیاسی تلقی می‌شد - به‌خصوص در فرانسه که خاطره‌ی زنان مجهز به چنگک کابوسی زنده بود. همگون‌سازی زن روستایی با قلمرو طبیعت به توجیه فقر زراعی و کار فرساینده و مدام زن کشاورز، و در عین حال به توجیه انقیادش در سنت استبداد مردانه در درون خود فرهنگ روستایی، یاری می‌رساند.

نقاشی‌هایی مثل **دو مادر** جووانی سگانتینی[۴۱] با برقراری پیوندی آشکار بین وظیفه‌ی تغذیه‌کنندگی گاو و زن، پیش‌انگاشت‌های یک ایدئولوژی را که مادر شدن را کار «به طور طبیعی» مقدر شده برای زنان می‌داند آشکار می‌کند، و در ضمن نشان می‌دهد که زن روستاییِ مهار و تربیت نشده - یا فوق‌العاده «طبیعی» - تجسم مفهوم پر برکت مادری، و مملو از اشاراتی به انگاره‌ی **مادر و کودک** مسیحیت است.

تصویر ۸ - ژول برتن. ***آوای چکاوک***

زن روستایی در ضمن محملِ طبیعیِ مفاهیمِ شفابخش درباره‌ی ایمان مذهبی فرض می‌شود. با وجود این و به طرزی متناقض - و البته، کارکرد ایدئولوژی جذب و توجیه تناقض است - زن روستایی در عین این‌که «به طور طبیعی» تغذیه‌کننده و پارسا بازنموده شده، همین طبیعی بودن و غریزی و حیوانی بودن نهاد او، باعث می‌شود انگاره‌ی او در خدمت تجسم رفتار جنسی بی‌قید و بند، بی‌ادعا قرار گیرد. گاه این غریزه‌ی جنسی ممکن است ظاهری آرمانی به خود بگیرد، مثل نقاشی ژول برتن[۴۲]، که تخصصش جلوه‌ی کلاسیک بخشیدن به جاذبه‌های جنسی دختر روستایی برای نمایشگاه سالانه و فراهم آوردن انبساط خاطر مجموعه‌داران نوکیسه‌ی غرب میانه بود (تصویر ۸)؛ گاه این نیروی جنسی به شکلی خام‌دستانه‌تر و علنی‌تر به نمایش در می‌آمد، اما نقش «طبیعی» زن روستایی هم‌چون دلالت‌گر لذات دنیوی همان‌قدر در ساختمان جنسیت در قرن ۱۹ مهم تلقی می‌شد که نقش تغذیه‌کننده‌ی او.

تصویر ۹ ـ ژان–فرانسوا می‌یه. **خوشه چینان**

هرگز همانندسازی زن روستایی با قلمرو طبیعت از لحاظ تصویری بازنمودی مؤثرتر از نقاشی مشهور **خوشه چینان** اثر می‌یه[۴۳] (تصویر ۹) نداشته است.[۴۴] اینجا، مفاهیم ضمنی نابی که کار خوشه‌چینی را احاطه کرده – طبق سنت، طریقی که فقیرترین، ضعیف‌ترین اعضای جامعه‌ی زراعی نان خود را تأمین می‌کنند –، حوزه‌ای که زن‌ها در آن، در مقام شرکت‌کنندگان در ناآرامی‌های مکرر مرتبط با حقوق **خوشه چینی** نقشی نسبتاً فعال داشته‌اند[۴۵] – به المثنای واقع‌گرایانه‌ی آرامش زندگی روستایی تبدیل شده. هرچند منتقدان محافظه‌کار سراسیمه‌ی آن دوره ممکن است پشت سه پیکره‌ی خم شده شبح انقلاب را دیده باشند، اما قرائت دقیق‌تر متن تصویری آشکار می‌سازد که «می‌یه»، برعکس، حاضر به تأیید امکان توصیف تقابلی اجتماعی که تلویحاً از غنای محصول زمیندار ثروتمند در پس‌زمینه‌ی تابلو و فقر زنانی که در پیش‌زمینه‌ی آن برای خوشه چینی خم شده‌اند استنباط می‌شود نبود.[۴۶] برعکس، تصمیم می‌یه بر منزلت بخشیدن به حرکات و همگون‌سازی پیکره‌ها با الگوهای نخستینِ در کتاب مقدس و عصر کلاسیک است، و جداکردن زن‌ها از متنِ پر بارِ سیاسیِ تاریخ عصر خود و قرار دادن آن‌ها در متن فراتاریخی ***هنر والا***. می‌یه، در عین حال، از طریق استراتژی‌های ترکیب‌بندی‌اش این نکته را روشن می‌سازد که این کار به‌خصوص بی‌اجر را باید تقدیری دانست که طبیعت خود مقدر کرده و نه بی‌عدالتی اجتماعی. براستی، همین که کارگران مورد بحث زن هستند و نه مرد باعث می‌شود که وضع آن‌ها قابل پذیرش‌تر به نظر برسد؛

حالا که آن‌ها زن هستند، راحت‌تر می‌توان در موقعیت همانندی با نظم طبیعی امور قرارشان داد. می‌یه در یک جنبه‌ی خاص ترکیب‌بندی‌اش بر این پیوند میان زن و طبیعت تأکید می‌کند، آن‌جا که بدن‌های زنان کاملاً خم شده و آن‌ها به معنای لفظی کلمه به مرزهای خود زمین محدود شده‌اند[۴۷]: چنان‌که گویی زمین آن‌ها را به اسارت درآورده، نه فئودالیسم یا کاپیتالیسم.

در تأیید بصری ابراز وجود و قدرت زنانه کته کولویتس در ***بلوا*** یا ***قیام***[۴۸] (تصویر ۱۰) حیرت‌انگیزترین تضاد را با خوشه چینان می‌یه ارائه می‌کند. این حکاکی به سال ۱۹۳۰ و مجموعه‌ی «جنگ دهقانی» کولویتس مربوط می‌شود، و می‌توان آن را مثل نوعی «**ضد خوشه چینان**» می‌یه دید، یک ضد آرامش زندگی روستایی، با حرکت پر تنش عمودی و زاویه دار شخصیت زن آن، که جمعیت پشت خود را به جنب و جوش می‌اندازد، و پیام انطباق منفعلانه با نظم «طبیعی» ترکیب‌بندی می‌یه را واژگون می‌کند. می‌توان گفت که می‌یه با وسواس تمام در نقاشی خود از توسل جستن به زن روستایی احتراز کرده است. کولویتس آشکارا از طریق او خشم، نیرو، و عمل را نشان می‌دهد.

تصویر ۱۰ ـ کته کولویتس. ***بلوا***

منبع الهام تاریخی و هم‌چنین تصویری کولویتس برای انگاره‌ی آنا سیاهه، از رهبران قیام‌های دهقانی خونین قرن ۱۶ آلمان، شرح کلاسیک ویلهم زیمرمان، ***جنگ بزرگ دهقانی در آلمان***[۴۹]، است و شرح زیمرمان از این زن پر قدرت و نیز گراوور پر طرفداری که از او چاپ کرده است. بدون تردید وقتی کولویتس این حکاکی را انجام داده انگاره‌ی معروف دلاکروا، ***آزادی در سنگرهای خیابانی***[۵۰]، در پس ذهنش بوده‌است. اما با این تفاوت که انگاره‌ی پر قدرت دلاکروا از آزادی، مثل اغلب این قبیل تجسمات زنانه از فضایل بشری - عدالت، حقیقت، خویشتن‌داری، پیروزی - بیشتر تمثیلی است تا زن واقعی تاریخی، نمونه‌ای از آن‌چه سیمون دوبووآر ***زن هم‌چون دیگری*** خوانده است. انگاره‌ی آنا سیاهه، برعکس، واقعیت تاریخی دارد و به‌کار این آمده که مثل علامت مشخص شناسایی در خدمت تماشاگر باشد. هنرمند، از طریق آوردن انگاره‌ی تاریخی زنی مقتدر و معمولی از میان مردم به جلوی صحنه، می‌کوشد تماشاگر را، مثل خود، به همبستگی با تصویر بکشاند.[۵۱] کولویتس، که در این دوره هم با فمینیسم و هم با سوسیالیسم احساس همبستگی داشت و به‌خصوص تحت تأثیر کار بدیع اگست بل درباره‌ی فمینیسم، ***زن در لوای سوسیالیسم***[۵۲]، بود آشکارا خود را با آنا سیاهه همسان می‌پندارد. او به شرح‌حال نویس خود می‌گوید که «در این زن خود را تصویر کرده است. می‌خواسته که فرمان حمله از طرف خودش صادر شود.»[۵۳] در ***بلوا***، شاید برای اولین بار، یک زن هنرمند هوشمند و دارای آگاهی سیاسی کوشیده، با نفوذ به درون ساختار سلطه‌ی نمادین، فرضیات ایدئولوژی جنسیت را به مبارزه بخواند.

پر معنا است که کولویتس روایتی از ناآرامی‌های اجتماعی همه جانبه را برای بازنمایی انگاره‌ای از زنی قوی و نیرومند انتخاب کرده است، بیشتر هدایت‌گر اَعمال همگنان خود تا مطیع اراده‌ی آن‌ها. مکان زن در بالا، به نقل از عنوان پژوهش برانگیزاننده‌ی ناتالی زِمون دِیویس در باب معکوس شدن نقش جنسی در اروپای ماقبل سرمایه‌داری، همواره انگاره‌ای قوی، هرچند اغلب فکاهی، برای اغتشاشاتی تصور ناپذیر بوده است.[۵۴] در این دوره عموماً، حرکات حاکی از قدرت و ابراز وجود، به‌خصوص فعالیت سیاسی زنان با بی‌رحمی و خشونت بصری مواجه می‌شده است. در سال ۱۸۴۸، درست همان سالی که انقلاب دمکراتیک به نام آزادی همگانی صورت گرفت، دومیه در یک چاپ سنگی به اسم ***زنده باد زنی که در این لحظه‌ی پر ابهت حیوان‌گونه از فرزندان خود مراقبت می‌کند***، در طرف چپ صحنه دو فمینیست (دو زن فعال در زمینه‌ی کسب حق رأی برای زنان) را به شکل دو عفریته، عجوزه، قلب ماهیت داده، وارفته، لاغر مردنی، بدون کرست‌های تنگی که زن‌ها مجبور بودند بپوشند، نشان می‌دهد که بی‌تناسبی ناخوشایند آن‌ها در تضاد شدید با جذابیت بی‌ادعای مادر کوچکی است که در طرف راست صحنه هم‌چنان بی‌توجه به غوغای تاریخ به تر و خشک کردن بچه‌ی خود ادامه می‌دهد.[۵۵] زنان فعال طبقه‌ی کارگر در دوران کمون پاریس، آن

به اصطلاح *نفت‌اندازها*[۵۶] (تصویر ۱۱)، در کاریکاتورهای بیرحمانه‌ای که حکومت نظم از آن‌ها ارائه می‌دهد مخلوقاتی هولناک، جادوگرسان، دیوهایی با مقاصد مخرب که می‌خواهند بنیان نظم اجتماعی را با به آتش کشیدن ساختمان‌ها براندازند، تصویر می‌شوند.[۵۷]

تصویر ۱۱ - "زن رهایی‌یافته آتش به‌جهان‌می‌کشد" *(نفت‌انداز)*

در قرن ۱۶، پیتر بروئگل[۵۸] از انگاره‌ی زنی قدرتمند و فعال، دال گریت یا مگ دیوانه برای اعلام ناآرامی‌های معنوی و سیاسی عصر خویش سود می‌برد. بعید نیست که کولویتس برای آنا سیاهه به این تصویر، که یکی از قوی‌ترین انگاره‌ها از خطر قدرت مهارگسیخته‌ی زنان و کم و بیش هم‌عصر با موضوع حکاکی‌های خودش است مراجعه کرده باشد: مگ دیوانه، که با گروه زنان هولناک پیروی خود در خدمت ویرانی و بی‌نظمی جنون‌آمیز، و به قول ناتالی زمون دیویس «چکیده‌ای بصری از معکوس شدن مناسبات قدرت و سلسله مراتب طبیعیِ جهانِ برخوردار از نظمی درست»، بود.[۵۹] در قرن ۱۶، مثل قرن ۱۹، قوی‌ترین معنای طبیعی ممکن برای جنون و هرج و مرج عبارت بود از زن مهارگسیخته، مصمم، و نهایتاً در رأس: این تنها تصویرِ در حد کفایت مخربِ موجود از مناسبات قدرت «بهنجار»، با وجود معانی منفی‌اش آنقدر قوی بود که خرابی خود ارزش‌ها را نشان دهد.

در تصویر آنا سیاهه، کولویتس با ارزیابی مجدد ارزش‌های مگ دیوانه آن‌ها را به دلالت‌گرهای بصری مثبت گرچه هراس‌انگیز بدل کرده است.[۶۰] نیروی تار، زمینی، ملازم با زن روستایی، آن قدرت‌های بدخواه، و گاه فوق طبیعی ملازم با زن مهارگسیخته، انرژی‌های مردمی و نه کاملاً بیگانه با تهدیدگرترین همه‌ی انگاره‌های زنانه - ساحره - در اینجا ارزش مثبت اجتماعی و روانشناختی می‌یابد: نیرویی تار، در متن آگاهی تاریخی، تبدیل به منادی روشنایی می‌شود.

در ۱۰ مارس ۱۹۴۱، حدوداً ده سال پس از این‌که کولویتس انگاره‌اش از قدرت زن را خلق کرد، یکی از مبارزان کسب حق رأی زنان، مری ریچاردسن (پولی دیک)[۶۱]، تبری برداشت و به سراغ *ونوس لالایی‌ها*، اثر ولاسکوئز[۶۲] در گالری هنر ملی لندن رفت تا تکه تکه‌اش کند. مری ریچاردسن بعداً اعلام داشت که می‌خواسته با از میان بردن تصویر زیباترین زن در تاریخ اسطوره‌شناسی به

حکومت برای از میان بردن دوشیزه پانکهرست[۶۳]، زیباترین شخصیت تاریخ مدرن، اعتراض کند، و این واقعیت که او این نقاشی را دوست نداشته به مرحله‌ی اجرا درآوردن تصمیم جسارت‌آمیزش را آسان‌تر کرده است.[۶۴] بدیهی است که این عمل ریچاردسن خشم همه را برانگیخت: او جرأت کرده بود دست به تخریب اموال عمومی بزند، و شاهکاری را از ریخت بیندازد. حتا امروزه نیز، آدمی که عاشق هنر باشد اگر درست فکر کند باید تصور گذشتن تیغ از میان نقاشی ولاسکوئز، اگر نه به هیچ دلیلی به صرف زیبایی آن، لرزه بر اندامش بیندازد. ما ممکن است شهامت مری ریچاردسن را، اقدامش به عملی قابل کیفر در راه آرمانی سیاسی که معتقد بود ارزش جنگیدن را دارد و تلاش او را برای تخریب اثری که معتقد بود نماد همه‌ی چیزهایی است که، در مبارزه برای آزادی، انزجارش را برانگیخته است ستایش کنیم: اما روشن است که او در عین حال برخطا بود. برخطا بود چون عمل او هم‌چون اقدامی زشت از سوی زنی دیوانه داوری شد؛ اما مهم‌تر از آن، این عمل بر خطا بود چون بر این فرض قرار داشت که اگر مبارزه برای حقوق زنان درست باشد، پس **ونوس ولاسکوئز** نادرست است. اما، همانطور که جَکلین راس در «ویژگی‌های جنسی در میدان دید» می‌گوید، می‌توان گفت که «اگر هم انگاره‌ای بصری، در شکل زیباشناختیِ تحسین شده‌اش در خدمت حفظ یک شیوه‌ی خاص و سرکوبگر شناخت جنسی باشد، در هر حال این کار را فقط تا حدودی می‌کند.»[۶۵] پس آیا ممکن است به انگاره‌ی **ونوس** پاسخ متمایزی داد؟

صرف نظر از پاسخ‌های تخصصی ما به ویژگی‌های منحصر به فرد شکل، بافت، و رنگ در **ونوس** ولاسکوئز، یا به دلیل همین ویژگی‌ها، می‌توانیم به انواعی از گفتمان‌های گوناگون دیگر که نقاشی القا می‌کند پاسخ دهیم: القائاتی درباره‌ی زیبایی انسان، لطافت جسمانی، و لذاتی که هر دو جنس از کشف روابط جنسی و از کشف یکدیگر می‌برند؛ هم‌چنین، اگر جوانی را پشت سر گذاشته باشیم و در شمایل‌نگاری خودمان جا افتاده باشیم، و گذر سریع زیبایی و لذت و پوچی این قبیل خرسندی‌ها، بصری و غیره، را به خاطر آوریم، آن‌چه نقاشی با حکایت زن و آیینه به ما القا می‌کند خودبینی است. در اینجا، آیینه نه تنها داستانی از زیباییْ مرموز بر ما عرضه می‌کند بلکه، در عین حال، خطر از بین رفتن اجتناب‌ناپذیر آن را نیز گوشزد می‌کند. چنین قرائت‌هایی در صورتی ممکن است که ما یا کاملاً از مناسبات قدرتِ ایجاد شده میان زنان و مردانِ در بازنمایی‌های بصری بی‌خبر باشیم؛ یا، از آن‌ها مطلع باشیم، اما در مدتی که از زیبایی لذت می‌بریم ترجیح بدهیم ندیده‌شان بگیریم یا به نوعی به انگاره‌ی مورد بحث پاسخ مثبت بدهیم؛ یا، نتوانیم مناسبات قدرت را ندیده بگیریم، اما احساس کنیم که به هیچ وجه تحت تأثیرشان نیستیم.

این سؤال که آیا در این مقطع از تاریخ برای زنان «درک زیبایی» نقاشی برهنه به طریقی ساده و بی‌مسئله ممکن است یا خیر، ما را به طرح این سؤال می‌کشاند که آیا اساساً هیچ نوع بازنمود بصری

تصویر ۱۲ ـ هاناه هوخ. **دختر زیبا**

مثبتی از زن ممکن است. تلفیقی از عکس و کولاژ به نام **دختر زیبا** (تصویر ۱۲) کار هاناه هوخ[۶۶]، از اعضای گروه دادا[۶۷] در برلین، پاسخی را به ما القا می‌کند: «در ناکجاآباد، بله؛ با وجود پدرسالاری، در جامعه‌ای مصرف کننده، خیر». عکس-کولاژ هوخ شکل دیگری از عمل تکه تکه کردن در هنر را غیر از آن نوع مخربش که پولی دیک در پیش گرفت، به یاد ما می‌آورد: ساخت شکنانه[۶۸] و آموزنده. مسلماً، بریده‌های هوخ در مقابل تیغ کشیدن به نقاشی برهنه‌ی ولاسکوئز، بدیلی ارائه می‌کند، راه دیگری برای انکار انگاره‌ی زن هم‌چون یکی از موضوع‌های متعالی هنر و آماج نگاه مرد، و منشأ انواع اشیاء هنری متشابهاً سیاست زدایی شده. این کارکرد ساخت شکنانه‌ی هنر - یا ضد هنر - نشان می‌دهد که هرنوع بازنمایی از زن هم‌چون موضوع شناسایی جنسی، فقط یک ساخت است. اگر در بازنمایی سنتی اصرار بر این بود که تماشاچی به درون «یک فضای روایی به طرز واهی بدون درز» کشانده شود، پس لابد دادائیست‌های برلین نیز در دهه‌ی بیست در عکس-کولاژهای‌شان، در آن ترکیب‌های تهاجمی واژه و تصویر پیش‌ساخته، در این هنر تکه تکه کردن و دوباره ساختن، که مراحل تکوین ساخت شکنانه‌ی آن با توسل به نوعی خام‌دستی، عدم تداوم، و فقدان انسجام منطقی در ساختارِ اثرْ عمداً در معرض دید باقی می‌ماند، آگاهانه سیاست‌های واژگون‌ساز خود را دنبال می‌کردند. عکس-کولاژی مثل **دختر زیبای** هاناه هوخ، که از مواد دم‌دست ساخته شده، منکر «اصالت» یا «خلاقیت» مرد هنرمند ماهر در مقابل زنِ موضوع کارش است. این اثر منکر زیبایی یک زن زیبا هم‌چون موضوع شناسایی است و در عین حال کار تمام شده را از اصل و اساس نتیجه‌ی فراگردی از تولید - بریدن و چسباندن - می‌داند و نه فکر بکر. **دختر زیبا** تا حدی حمله‌ای به طرز وحشیانه بودار به معیارهای تولید انبوه زیبایی است: خود شیفتگی‌ای که رسانه‌ها به آن دامن می‌زنند تا زنان را بدون هیچ دردسری خودگرا نگه‌دارند. در عین حال، کولاژ مورد بحث تمثیلی است از خصلتِ دلبخواهی و ساختگی همه‌ی بازنمودها از زیبایی: «دختر زیبا»ی عنوان اثر به وضوح محصولی

است مونتاژی از محصولات متعدد - درست برعکس ***نقاشی‌های زیبا*** از ***مخلوقات زیبا***. هاناه هوخ، قبلاً یکی از شخصیت‌های «حاشیه‌ای» دادای برلین محسوب می‌شد، اما اینک در سایه‌ی کار زنان تصویرساز معاصر که روی دشواری‌های بازنمایی بر پایه‌ی جنسیت متمرکز هستند موقعیت محوری‌تری می‌یابد. باربارا کروگر، سیندی شرمن، مری کلی[۶۹] و بسیاری دیگر از طریق امتناع از هر نوع ارائه‌ی ساده‌ی «تصویر آیینه‌ای» از موضوع‌های زن بار دیگر در حال تکه تکه کردن ساختار بازنمایی‌اند؛ کولاژ، فتو مونتاژ، و تلفیق نوشته، انگاره و شیء راه‌هایی است که آن‌ها برای فراخواندن توجه ما به تولید خود جنسیت - حک آن در ناخودآگاه - هم‌چون ساختی اجتماعی و نه پدیده‌ای طبیعی یافته‌اند.

درباره‌ی زنان تماشاچی یا مصرف کننده‌ی هنر چه باید گفت؟ پذیرفتن زن هم‌چون آماج نگاه خریدارانه‌ی مرد در هنرهای بصری چنان همگانی است که برای هر زنی تردید یا توجه دیگران را به این واقعیت جلب کردن معادل است با خود را در معرض تمسخر و در معرض این اتهام قرار دادن که استراتژی‌های پیچیده‌ی فرهنگ والا و هنر را «تحت‌اللفظی» می‌گیرد، و بالطبع قادر نیست به گفتمان‌های زیباشناختی پاسخ درست بدهد. این البته در درون جهانی صادق است - جهان فرهنگی و آکادمیک - تحت سلطه‌ی قدرت مرد و، اغلب ناخودآگاه، تحت سلطه‌ی نگرش‌های مردسالارانه. در ناکجاآباد، در جهانی که ساختار قدرت چنان باشد که زنان و مردان به‌طور مساوی و بدون پیامدهای سلطه و انقیاد بتوانند با لباس و بی‌لباس در انواع حالات و حرکات بازنموده شوند - در جهانی از تساوی ناخودآگاه و تام - زن برهنه نمی‌تواند مسئله ساز باشد. در جهان ما، مسئله ساز است. چنان‌که لاورا مؤلْوِی در مقاله‌ی مشهورش «لذت بصری و سینمای روایی» می‌نویسد، دو انتخاب برای زن تماشاچی وجود دارد: یا جای مرد را بگیرد یا جایگاه اغواکننده‌یِ منفعلِ ساخته‌ی مردان را و لذت سؤال برانگیز مازوخیسم - فقدان قدرت تا اِن درجه - را بپذیرد.[۷۰] این موضع‌گیری، بی‌تشابه با موقعیت فعلی زنان - به استثنای تعدادی صاحب امتیاز - در ساختار قدرتِ جهان هنر نیست. یکی از تجربه‌های خودم را نقل می‌کنم: در کلاس درسی درباره‌ی واقع‌گرایی معاصر، میهمان بودم، وقتی میزبانم برای نمایش فرضی این‌که چطور در تصویرنگاری واقع‌گرا یک بخش می‌تواند جای کل را بگیرد، یا شاید در پی وسوسه‌ی زینتنی بخشیدن به واقع‌گرایی، تصویر درشت باسن زنی راکه مایوی ناپیدایی به تن داشت، روی پرده انداخت، من درباره‌ی معانی ضمنی آشکار جنسی - و مدافع تبعیض جنسی - انگاره‌ی فوق و طریق برخوردی که با موضوع شده اظهار نظر کردم. اما میزبانم اصرار ورزید که «به آن قضیه فکر نکرده است» و این‌که «اساساً از چنین چیزی آگاه نبوده است». برای هیچ زنی در کلاس ممکن نبود که به «آن قضیه فکر نکند» یا برای هیچ مردی در کلاس ممکن نبود که متوجه معانی ضمنی تحقیرآمیز و ظالمانه‌ی آن نشود. در کلاس‌های هنر دانشگاهی

قرار نیست کسی از این چیزها صحبت کند: دختر و پسر، اینطور که پیدا است این قبیل درون‌مایه‌های فتیشیستی ظالمانه را نشان آزاد اندیشی درباره‌ی مسائل جنسی–هنری تلقی می‌کنند. میزبان من روی معانی ضمنی و، به قول خودش، صرفاً تزیینی، و تقریباً انتزاعی مضمون تأکید داشت. اما، کشف دومیه، وقتی سر ملوکانه‌ی لویی فیلیپ را در مجموعه‌ی «دبه‌ی باروت» خود بدل به یک شیء خنثای طبیعت بیجان کرد نشان داد که این نوع انتزاع‌گرایی‌ها اصلاً استراتژی‌های خنثایی نیستند. برای زنان، موقعیت زن از لحاظ جنسی در هنرهای بصری خود را در ساخت ظاهراً خنثا یا زیباشناختی اثر نشان می‌دهد. با وجود این اعتراض آگاهانه به ندرت صورت می‌گیرد، چون، در مجموع، زنان در ساختار موجود جهان هنر در مواضع متشابهاً فاقد قدرت یا حاشیه‌ای شده قرار دارند: تهیه‌کننده صبور فهرست‌های آثار و نه رئیس موزه؛ فارغ‌التحصیل جوان یا مدرّس مدعو و نه استاد رسماً استخدام شده و مدیر گروه؛ مصرف کننده‌ی منفعل و نه آفریننده‌ی فعال هنری که در اکثر دانشگاه‌ها عرضه می‌شود.

میان قابلیتِ به مصالحه کشیده شده‌ی زن در قلمروی نظم اجتماعی – فقدان قدرت مستقل فردی در او – و فقدان قدرت او برای به جریان انداختن نقدی منفی در قلمرو بازنمایی بصری یک تشابه وجود دارد. در هر دو مورد، انتقادش از اقتدار مردسالارانه با اتهاماتی نظیر زهدمآبی یا ساده‌لوحی تضعیف می‌شود. آگاهی، آزاداندیشی، احساس تعلق با پذیرفتن خواسته‌ی مردان مساوی گرفته می‌شود؛ نخستین برداشت‌های زنان از سرکوب، از تعدی، از هتک حرمت، از پلیدی را تردیدهای اقتدارگرایانه، نیاز به خوشایند بودن، فهمیده بودن، آگاه بودن، حساسیت زیباشناختی داشتن که – در مرد – البته مفاهیمی با تعریف مشخص‌اند به تحلیل می‌برد. و نیاز به پیروی، به از ته دل یکی شدن با نظم پدرسالاری و گفتمان‌های آن چنان تحمیل‌کننده است که خود را در عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه حک می‌کند، روی تعریف‌های ما زنان از خودمان اثر می‌گذارد. من این را به‌رغم – در واقع، به اعتبار – نشانه‌های واضح تغییر در قلمروی قدرت، موقعیت، و آگاهی سیاسی زنان می‌گویم، که به واسطه‌ی جنبش زنان و به‌خصوص نقد فمینیستی و تولیدات هنری فمینیست‌ها در طول ۱۵ سال گذشته ممکن گشته است. فقط با شکستن مدارها، از هم گسستن آن فراگردهای انسجام هماهنگی‌بخش که، به قول لیزا تیکنر «موضوع ایدئولوژی را تعیین و تثبیت می‌کنند»[۷۱]، با صید در آن رودخانه‌های پنهان قدرت و اقدام به رمززدایی گفتمان‌های تصویرپردازی بصری – به عبارت دیگر، از طریق اتخاذ سیاست‌هایی هوشمندانه در بازنمایی بصری و ساختارهای بنیادی آن – است که تغییر می‌تواند صورت گیرد. □

پانوشت‌ها:

1. Linda Nochlin, "Women, Art, and Power", *Visual Theory*, edited by N. Bryson, M. A. Holly & K. Moxey, G.B. 1996.

2. visual images

3. "iconography"

4. *Oaths of the Hurati*

5. David

6. Augustus Egg

۷. برای جدیدترین اطلاعات درباره‌ی سه نقاشی که اغلب به اسم *Past and Present* به آن ارجاع می‌شود نک Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford, Basil Blackwell, 1988. pp.71-86.

8. gender

9. Michel Foucault, *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*, New York, Pantheon, 1978, p.86.

۱۰. رابرت روزنبلوم اظهار داشته که مضمون نقاشی داوید شاید صد در صد اختراع خودش باشد. نک Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967,p.68.

11. Lévi-Strauss

۱۲. برای هم‌پیمانی هوراتوهای Armand Caraffe در سال ۱۷۹۱ (Arkangelski Castle) نک *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*, Grand Palais, Paris, 1974-5; Detroit Institute of Art, 1975; The Metropolitan Museum of Art, New York, 1975, no.18,p.125.

۱۳. *In Memoriam*: تابلو اصلی گم شده و این گراوروری از آن است.

14. Sepoy

۱۵. برای اطلاعات در مورد تغییر، نک M. H. Noel-Patton, *Tales of a Granddaughter* (Elgin, Moray, Scotland: Moravian Press, 1970), p. 22

۱۶. برای نقد نک *Art Journal*, New Series, Vol. IV, 1858, p.169. شماره‌ی این نقاشی در کاتالوگ آن سال آکادمی سلطنتی ۲۷۱ بود.

۱۷. برای شرح کامل زندگی زنان انگلیسی در هند قرن نوزدهم، از جمله رفتار آنان در طول شورش فوق نک: Pat Barr, *The Memsahibs: The Women of Victorian India*, London, Secker and Warburg, 1976.

18. Goya

۱۹. And They are Like Wild Beasts و عنوان اسپانیایی آن "Y son fieras" است.

۲۰. برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی عکس که خانم بارود Mrs Barrud، یکی از مبارزان سرشناس کسب حق رأی برای زنان را در حال نمایش فنون جوجیتسو نشان می‌دهد نک Midge Mackinzie, ed., *Shoulder to Shoulder: A Documentary* (New York: Knopf,1st American edn, 1975), p. 255.

۲۱. پارسنز در Talcott Parsons, *Politics and Social Structure*, New York, The Free Press, 1969, pp.365-6. می‌گوید که « تهدید به سرکوب، یا اعمال زور را، بدون مشروعیت یا توجیه، نمی‌توان به هیچ وجه استفاده از قدرت خواند، بلکه این یک مورد محدود کننده‌ی قدرت است و اینجا است که قدرت خصلت نمادین خود را از دست می‌دهد و به ابزار پنهان تأمین خواسته‌ها به جای اجرای وظایف و تعهدات تبدیل می‌شود.» به نقل از " On the Concept of Political Power", in *Sociological Theory and Modern Society*, New York, The Free Press, 1967, p.331. کل این نوشته، که اولین بار در سال ۱۹۶۳ انتشار یافت، مرتبط است با بحث زنان و قدرت، همینطور نیز فصل قبلی آن "Reflections on the Place of Force in Social Process", pp.264-96. برای

نمونه تمایزی که پارسنز میان قدرت و زور قائل می‌شود.

۲۲. بـــرای چکـیده‌ی نـظرات پـارسنز نک Arthur Kroker and David Cook, "Parsons' Foucault", in ***The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics***, New York, St Martin's Press, 1986, p.228.

23. ***Art Journal***, New Series, vol. IV, 1858, p.169.

۲۴. "In Dreams Begin Responsabilities"عنوان داستانی است از کتابی که شاعر امریکایی دلمور شوارتز Delmore Schwartz در سال ۱۹۳۸ منتشر کرده است. شوارتز نوشته که این عنوان را از سرلوحه "In dream begin responsability" که ویلیام باتلر یتس William Butler Yeats در آغـــاز مجموعه شـعرش ***Responsabilities: Poems and a Play***, Churchtown, Dundron, The Coake 1914, Press, آورده است گـرفته و بـه یک «نـمایشنامه‌ی قـدیمی» مـربوط است. Richard McDougall, ***Delmore Schwartz***, New York, Twayne Publishers, Inc., 1974, pp.46-7.

۲۵. برای واکنش منفی تقریباً همگانی به نقاشی دلاکروا، نک Jack Spector, ***Delacroix: The Death of Sardanapalus (Art in Context)***, New, The Viking Press, 1974, pp.80-3. York

26. Jean-Léon GérÔme, ***Oriental Slave Market***

۲۷. برای متنی اصولی در این زمینه نک، Edward Said, ***Orientalism***, New York, Pantheon Books, 1978 نیز مقاله‌ی مـن "The Imaginary Orient", ***Art in America***, 71 (May 1983), pp.118-31. که بخش اعظم تحلیلم از جروم بر پایه‌ی آن نهاده شده.

28. Edouard Manet, ***Ball at the Opera*** (1873)

۲۹. بـرای شـرح مـفصل‌تر نکـات رقـص در اپـرا، نک مـقاله‌ی مـن "A Thorourghly Modern Masked Ball", ***Art in America***, 71 (November 1983), pp.188-201.

۳۰. Julius Meier-Graefe, Edouard Manet, Munich, 1912, p.216 ؛ بـاید دانـست کـه رقـص در *اپـرا* مـثل بـسیاری از آثـار امپرسیونیست‌ها از صحنه‌های به اصطلاح «تفریح» و «وقت گذرانی»، در واقع می‌تواند نوعی صحنه‌ی کار تلقی شود: یک بازنمایی زنان در صنایع تفریحی یا خدمات شهری. تفریح مردان بورژوا همواره با کار زنان فراهم و ممکن می‌شد، و هنوز نیز می‌شود. اغلب ایـن کـار مـلازم اسـت بـا عرضه‌ی تن خود آن‌ها. رقص در *اپرا* مثل یک صحنه بالهٔ دگا یا بازنمایی‌های مانه از متصدیان بار یا روسپیان درسـت همان‌قدر یک بازنمایی از کار زن است که تصویرپردازی می‌یه از زنان کشتکار یا کار خانگی. برای توضیح برخی ابهامات درباره‌ی مفهوم نحشا به عنوان «کار» در قرن نوزدهم نک T. J. Clark,***The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers***, NewYork, Alfred A.Knopf, 1985, pp.101-8; Hollis Clayson, "***Avant-Garde*** and ***Pompier*** Images of 19th-Century French Prostitution: The Matter of Modernism, Modernity and Social Idology", in Benjamin H.D. Buchlon, Serg Guilbaut, and David Solkin (eds), ***Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers***, Nova Scotia, Nova Scotia College of Art and Design, 1983, pp. 43-64; and Linda Nead, ***Myths of Sexuality***. به دلایل گوناگون، کار زنان در خانه یا سرداگری « تفریحات» و «فحشا» از دید تحلیل مارکسیستی از تولید در قرن نـــوزدهم دور مـاند. نک Linda Nicholson, "Feminism and Marx: Integrating Kinship with the Economic", in ***Feminism as Critique: On the Politics of Gender In Late Capitalist Societies***, ed. S. Denbabib and D. Cornell, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 16-30.

۳۱. برای دیدگاه مالارمه در اینباره نک مقاله‌ی او "Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet," in ***Eouvres complètes***, ed. H. Mondor and G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 695 . ایـن مقاله اولیـن بـار در سـال ۱۸۷۴ در ***La Renaissance artistique et literaire*** بـه چـاپ رسـید. بـرای شـرح مـالارمه روی نـوآوری‌های فـرمی مـانه نک " The Impressionists and Eduoard Manet," ***The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*** ؛ مـقاله‌ای کـه در شـماره‌ی ۳۰ سپتامبر ۱۸۷۹ در لنـدن مـنتشر شـد و اخیراً در کـاتالوگ نـمایشگاه ***The New Painting: Impressionism 1874-1866***, The Fine Arts Museums of San Francisco and the National Gallery of Art, Washington, DC, 1986, p. 31 مجدداً چاپ شد.

32. ***The Bar at Polies-Bérgère*** (1881)

33. André Kertesz, ***Dancer's Legs*** (1939).

۳۴. برای مجازِ پاهای‌حضرت‌عیسی درحال‌معراج درتصویرپردازی‌های قرون وسطایی‌که می‌برشاپیرو مطرح‌کرده نک, "The Schapiro Meyer, "Image of the Disapprearing Christ: The Ascension in English Art Around the Year 1000," *Gazette des Beaux-Art*, March 1943, pp. 135-52.

35. Emily Mag Osborn, ***Nameless and Friendless***.

۳۶. عنوان تصویر ۹، ص. ۹۶ در Stuart MacDonald, ***The History and Philosophy of Art Education***, London, University of London Press, 1970, ؛ برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی Emily Mary Osborn نک Charlotte Yeldham, ***Women Artists in Ninteenth-Century France and England***, New York and London, Garland Publishing, vol.I, p.167 and pp. 309-11.1984,

۳۷. این تفسیری است که وقتی **بی‌کس وگمنام** زیر شماره‌ی ۲۹۹ در آکادمی سلطنتی به نمایش درآمد در ***Art Journal of 1857*** نوشته شد: «دختری فقیر عکس کشیده است و برای فروش به دلال ارائه می‌کند که، از حالت گویای چهره‌اش، پیداست می‌خواهد کار را بی‌ارزش جلوه دهد تا به لمن‌بخس بخرد. یک روز بارانی و غم‌انگیز است، و دختر برای این کار راه زیادی رفته است؛ و حال ارزان منتظر تصمیم مردی است که با دسترنج دیگران متمول شده.» ***Art Journal***, New York, New Series, vol. III (1857), p.170

38. genre painting

39. ***The Artist and His Model***

40. Pygmalion

41. Giovanni Segantini, ***The Two Mothers***

42. Jules Breton

43. Mille, ***The Gleaners*** (1875).

44. Linda Nochlin, "The ***Cribleuses de blé:*** Courbet, Millet, Breton, Kollwiz and the Image of the Working Woman," in ***Malerei und theorie: Das Courbet-Colloquium in 1979***, ed. Klaus Gallwitz and Klaus Herding, Frankfurt am Main 1980. pp. 49-74.

۴۵. برای بررسی تاریخی دقیق نک, Paul de Grully, "Le Droit de Glanage: Patrimonie des pauvres." Ph. D., Law Faculty, University of Montpellier, 1912.

۴۶. برای بررسی تضادهای اجتماعی متجسم در این نقاشی نک Jean-Claude Chamboredon, "Peintures des rapports sociaux et invention de l'eternel paysan: les deux manières de Jean-Francois Millet," ***Acts de la recherche et sciences sociales***, nos 17-18, Novembre 1977, pp.6-28.

۴۷. توجه به این نکته را مرهون رابرت هربرت Robert Herbert هستم.

48. Käte Kollwitz, ***Losbruch***.

49. Wilhelm Zimmerman, ***The Great German Peasants' War***.

50. ***Liberty at the Baricades***

51. Francoise Foster-Hahn, ***Kaethe Kollwitz, 1867-1945: Prints, Drawings, Sculpture***, exhibition catalouge, Riverside, California, University Art Galleries, 1978, p. 6

52. August Bebel, ***Women Under Socialism***.

53. Otto Nagel, ***Kaethe Kollwiz***, trns S. Humphires, Greenwich, Conn., New York 1971, p.35

54. Natalie Zemon Davis, "Women on Top", in ***Society and Culture in Early Modern France***, Stanford, Stanford University Press, 1975, pp. 124-51 and especially p. 129.

۵۵. «زنده باد زنی...» بخشی از مجموعه‌ی "Le Divorceusea" است و در ۱۲ اوت ۱۸۴۸ در *Le Charivari* چاپ شد. فمینیستی که در گوشه‌ی چپ تصویر است باید Eugénie Niboyet باشد، که «باشگاه زنان» را تأسیس کرد و روزنامه‌ی *La Voix des Femmes* را، که پیشش گرفته و کمی از آن پیدا است. بعدی قاعدتاً Jeanne Deroin است، یک فمینیست فعال که دومیه معمولاً در مجموعه‌ی ضد زنش "Les Jan Rie Kist, نک Femmes Socialistes" که از آوریل تا ژوئن ۱۸۴۹ در *Le Charivari* منتشر می‌شد او را دست می‌انداخت. نک *Honoré Daumier 1808-1879* (exhibition catalogue), National Gallery of Art, Washington DC, 1979, no. 58, p. 59; and Francoise Parturier, ***Intellectuelles (Bas Bleus et Femmes Socialistes)***, Paris, Editions Vilo-Paris, 1974 برای بررسی کاریکاتورهای ضد زن دومیه نک Caecillia Rentmeister, "Daumier und das Hässliche Geschlecht," in the exhibition catalogue, ***Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft***, Berlin, Schloss Charlottenburg, 1974, pp. 57-79.

56. ***Pétroleuses***

۵۷. برای بحثی در باب کاریکاتورهای زنان کمون نک James A. Leith, ***Images of the Commune***, Montreal and London, MacGill-Queen's University Press, 1978, pp. 135-8; and Adrian Rifkin, "No Particular Thing to Mean," ***Block***, 8 (1983), pp. 36-45.

58. Pieter Brueghel

59. Zemon Davis, ***Society and Culture***, p. 129.

۶۰. این جنبه‌ی هولناک آنا سیاهه به‌خصوص در یکی از حکاکی‌های مجموعه‌ی «تیز کردن داس»، به نمایش درآمده است.

61. Mary Richardson (Polly Dick)

62. Velasquez, ***Rokeby Venus***.

63. Emmeline Pankhurst (1858-1928)

64. Mackenzie (ed.), ***Shoulder to Shoulder***, pp. 258-61

65. Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision," in ***Sexuality in the Field of Vision***, London, Verso, 1985, p. 232

66. Hannah Höch, Das Chöne Mädchen (1920).

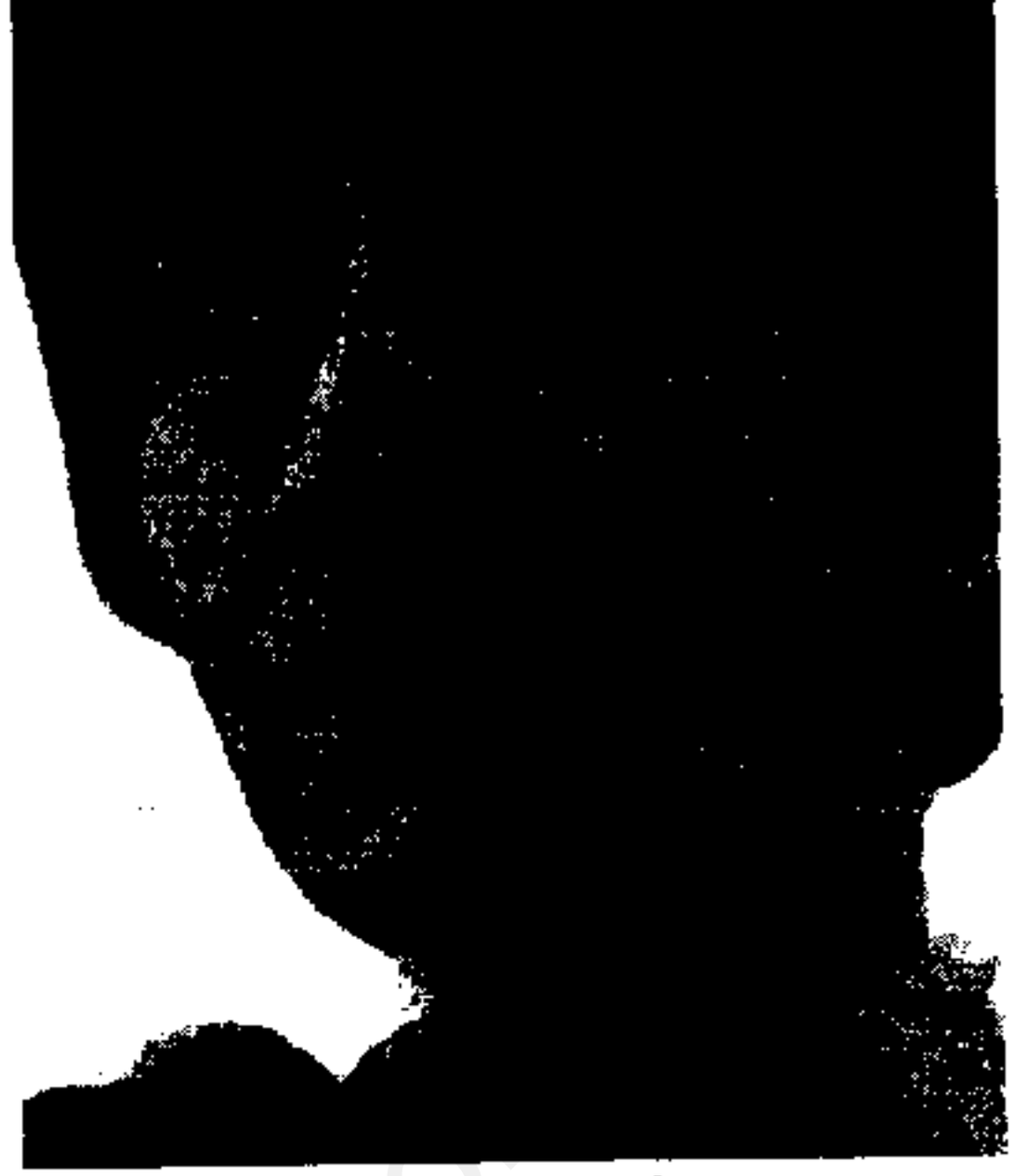
۶۷. Dadism, dada مکتب هنری نامتعارف و ضد هنر، زاییده‌ی جنگ جهانی اول و نفی ارزش‌های آن که در سال ۱۹۱۵ در زوریخ شروع شد و هدفش رسوا کردن بورژوازی مداخله‌گر اروپا بود.

68. deconstructive

69. Barbara Kruger, Cindy Sherman, Mery Kelly

۷۰. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," ***Screen***, 16, no. 3 (Autumn 1975), pp. 6-18 مولوی خود بعداً می‌گوید که این برداشتی بیش از حد ساده شده از احتمالاتی است که وجود دارند. اما ظاهراً برای شروع تمرین خوبی است.

71. Lisa Tickner, "Sexuality and/in Representation: Five British Artists," in exhibition catalogue ***Difference, On Representation and Sexuality***, p. 20.



به جستجوی سِحر ماه در شعر فروغ

نغمه زربافیان

با صدایی از گذشته‌های بسیار دور شروع می‌کنم. صدایی که از دالان‌های بسیاری عبور کرده تا به من رسیده. صدایی که متعلق به اندرونی‌های ناصرالدین شاه است. اندرونی‌هایی که صداهای بسیاری را در وسعت تاریک خود به‌هم فشرده‌اند:

«خان داماد اجازه‌ی بردن ما را از حضرت سلطان خواسته. اجازه داده شد. چادر ترمه‌ی سپیدی روی جواهرات، بر سر ما انداخته و چاقچور مخمل سبزی به پای ما کرده، بازوهای ما گرفته به حضور بردند... و مخصوصاً باید دو نفر بازوی مرا گرفته. من هم چشم‌ها روی هم گذاشته، خود را کور مصنوعی درست کرده بروم. و این مرسوم بود: اگر عروس چشم باز می‌کرد، بی‌حیا و غیرمتمدن بوده است.» (*خاطرات تاج السلطنه*، ص ۷۴و۲۹)

این صدا دختری را تصویر می‌کند که سرش را با چادر و پاهایش را با چاقچور پوشانده‌اند و با بازوان و چشمانی دربند او را می‌برند. هر چه در میان واژه‌ها این دختر را می‌جویم بی‌هوده است. آن‌چه که می‌یابم توده‌ای بی‌شکل و بی‌نام است در تلألؤ وهم‌آلود سنگ‌هایی درخشان. نه خود راه می‌رود، نه خود می‌بیند که به کجا می‌رود. نه خود راه را انتخاب می‌کند، نه خود مقصدی دارد. دست‌هایی او را به دنیا آورده‌اند، دست‌هایی او را از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر زندگی پرتاب می‌کنند، از اندرونی رحم مادر به اندرونی دنیای بیرون و در هر دو سو، زیستنی با یک جفت چشمان بسته. با صدایی دیگر ادامه می‌دهم. صدای دوستی که می‌خواهد میان صفحات دفتر خاطراتش ناشناس باقی بماند:

«در بیست و هفت سالگی به من گفتند که ستاره‌ی بختم به زمین افتاده است پس قندهای دعاخوانده‌ای به من دادند تا همراه چای به خواستگارانم تعارف کنم. در بیست و نه سالگی برای باز شدن بختم اسپند، کندر، فلفل هندی، تخم جارو و مدفوع سگ را مخلوط کرده، سوزاندند و دود آن را در فضای خانه پخش کردند و در سی و یک سالگی به من گفتند به تعداد دوازده برابر سنم خرما خیرات کنم. در سی و سه سالگی سرکه و فلفل را می‌جوشانم و هنگام غروب به نیت باز شدن بختم جلوی در ورودی خانه، چهار طرف آن و بر پشت بام می‌ریزم.»

این صدا متعلق به سایه‌ی لرزانی است که باید از یک لحظه به لحظه‌ی دیگر برود تا جفتی را بیابد که قرار است هویت گمشده‌اش را به او بازگرداند. هنوز ناله‌های نوزادان دختری که قرن‌ها پیش بلافاصله پس از تولد زنده به گور می‌شدند و ذرات خاک آرام آرام دهانشان را پر می‌کرد، میان قطره‌های دعا خوانده‌ی آبی‌ست که برای شکستن طلسم تجرد بر سر این دختر می‌ریزند. دختری که صدایش را از زمان حاضر می‌شنویم. صدایی که هر چند دهه‌های بسیاری را پس از تاج‌السلطنه پشت سر گذاشته، اما هنوز طعم صدای او را دارد. چرا که پشت این واژه‌ها نیز فردیت از دست رفته‌ای پنهان شده است. فردیتی که در معجون صداهای جامعه‌ی خود گم می‌شود.

از یک اندرونی به اندرونی دیگر، از صدایی به صدای دیگر. و در این هزار توی صداها، صدای من هم به دنبال منفذی به بیرون است تا رها شود. در تاریکی می‌نویسم. (یک اندرونی دیگر؟) و آن‌چه مرا در این تاریکی زنده نگه می‌دارد جستجوی تکه‌های نور است. تکه‌های نوری که تنها می‌توان در دنیای واژه‌ها یافت. واژه‌هایی که شعرها را می‌سازند. در جستجوی صدایی هستم که از تمام حصارهایی که آن را در بند می‌خواهند ـ انباشتی از بایدها و نبایدها، بازداشتن‌ها و ترغیبِ نخواستن‌ها ـ رهیده است. صدای کسی که به خود در آینه‌ها نگریسته و خود را در واژه‌ها سروده است. کسی که خود را در آینه‌ی واژه‌هایش یافته است. در میان تاریکی، صدای فروغ را می‌جویم و به دنبال راوی «وهم سبز» وارد دنیای قصه‌ی یکی از شعرهایش می‌شوم. شعری که روایت یک آینه است و راوی آن ملکه‌ای از قصه‌های دور پریان.

تمام روز در آیینه گریه می‌کردم
بهار پنجره‌ام را
به وهم سبز درختان سپرده بود
تنم به پیله‌ی تنهاییم نمی‌گنجید
و بوی تاج کاغذیم
فضای آن قلمرو بی آفتاب را
آلوده کرده بود

راوی شعر در برابر آینه‌ای نشسته و در آن می‌گرید. از اولین خط شعر اتفاقی غریب در حال رخ دادن است. او نه در برابر آینه که درون آینه می‌گرید. او و آینه یکی شده‌اند. گویی از خود جدا و به آینه پیوسته است و این گسستن از خود لازمه‌ی یافتن خود می‌باشد. بهارِ پنجره‌ی راوی یک «وهم سبز» است. تنها تصوری است از سبزی درختان. بهار در این پنجره حقیقت ندارد. نبود روشنایی آفتاب هم به فضای شعر اضافه شده و وهم‌آلود بودن آن را تشدید می‌کند. در فضایی که در هاله‌ای از وهم پیچیده شده، تاج او هم کاغذی است. و این تاج کاغذی از یک ملکه می‌گوید. ملکه‌ای که مثل دیگر اجزای شعر به راستی یک ملکه نیست.

بند آغازین شعر حایلی میان واقعیت و راوی ایجاد می‌کند. از همان ابتدا راوی به خود در آینه ـ جدا از خود ـ نگاه می‌کند. به تصویر گریستن خود می‌نگرد و از خود فاصله می‌گیرد. درختان وهم سبزی بیش نیستند و رنگ سبز آن‌ها واقعی نیست. حتا تنهایی راوی شعر هم از آن خودش نمی‌باشد: پیله‌ای‌است جدا از او. پس خود، حضور «دیگری» می‌شود واین «دیگری» را در وجود خود پیدا می‌کند که به معنای نفی تنهایی اوست. تاج کاغذی هم یک بخش از ناواقعیت این‌فضا را می‌سازد زیرا قصه ملکه‌ای را تداعی می‌کند که بر یک قلمرو بی‌آفتاب حکم‌فرماست.

راوی، هم از خود و هم از دنیای اطراف فاصله می‌گیرد. واژه‌ی «پنجره‌ام» نه تنها این پنجره را از دیگر پنجره‌ها جدا می‌کند بلکه پنجره را متعلق به کسی می‌داند و این «من» نیز از سایر «من»ها جدا می‌شود. پس حایلی میان پنجره‌ی راوی شعر و دیگر پنجره‌ها و در پی آن میان «من» شعر و دیگر «من»ها ایجاد می‌شود. در دو خط آغازین شعر با دو قاب مواجه می‌شویم: آینه‌ای که کسی در آن می‌گرید و پنجره‌ای که بهار آن را به وهم سبز درختان سپرده است. این وهم، وضوح را از پنجره می‌گیرد چون رنگ سبز در این‌جا متعلق به درختانی نیست که از پنجره دیده می‌شوند بلکه تنها گمانی از سبزی است که باعث مبهم جلوه دادن تصویر این پنجره می‌شود. آینه‌ای که راوی در آن می‌گرید نیز تصویر روشنی نخواهد داشت چراکه پشت پرده‌ای از اشک قرار می‌گیرد. حضور تاریکی در آخرین خط این بند هم همین ابهام را تشدید می‌کند.

راوی در آینه‌اش به دنبال گم شده‌ای‌ست و مانند کودکی که خانه‌اش را گم کرده گریان است. گریستن او نشانه‌ی رسیدن به این دریافت است و شروع به جستجوی آن گم شده. آینه تصویر چهره‌ای را منعکس می‌کند که خود را می‌جوید. هم این چهره را باز می‌تاباند هم اندیشه‌های پشت چهره را. چهره‌ای که از لحظه‌های بسیاری عبور کرده تا به این زمان (زمان نگریستن در آینه) رسیده است. لحظه‌هایی که بخشی از هویت او را می‌سازند. آینه در بند دوم شعر تصویر گذشته‌ی راوی را به او باز می‌گرداند. فروغ با واژه‌ی «نمی‌توانستم» که آغازگر این بند و بند نهایی است ارتباطی میان اجزای ساختار شعر ایجاد می‌کند و از این طریق اعتماد گم‌کرده‌ی راوی را در بخش‌های آغازین به یاس بازیافته‌ی او در پایان پیوند می‌دهد.

نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم
صدای کوچه، صدای پرنده‌ها
صدای گمشدن توپ‌های ماهوتی
و های‌هوی گریزان کودکان
و رقص بادکنک‌ها
که چون حباب‌های کف صابون
در انتهای ساقه‌ای از نخ صعود می‌کردند