صفحات ۵۸ - ۴۵ (مقاله پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی | دوره ۸ / شماره ۴ / زمستان ۱۴۰۴

تحلیل شبکه کنشگران بازنمایی بردگان در عکاسی دوران قاجار

/// مرتضی صدیقی‌فرد[۱]، محسن مراثی[۲*]

[۱] دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۲۲-۰۳-۱۴۰۴، پذیرش نهایی: ۱۷-۰۸-۱۴۰۴

چکیده

پژوهش حاضر، به تحلیل بازنمایی بردگان در عکس‌های به‌جای مانده از دوره قاجار که امروزه در آرشیوهای مختلفی قرار دارند، می‌پردازد. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل چگونگی عملکرد تصویر به مثابه «میدانِ ترجمه» برای تثبیت یا بازتعریف منزلت نژادی-اجتماعی بردگان است. این تحلیل از طریق بررسی روابط میان کنشگران انسانی (مانند بردگان، عکاس و شاه) و غیرانسانی (همچون دوربین، قاب و آلبوم) صورت می‌گیرد. این پژوهش کیفی و از نوع اکتشافی است و با رویکرد نظریه‌پردازیِ برآمده از داده، انجام شده است. با نمونه‌گیری نظری و هدفمند، بیش از پانصد تصویر تاریخی از مجموعه‌های کاخ گلستان، پروژه زنان قاجار و آرشیوهای خصوصی گردآوری شده و در پنج مرحله شامل مشاهده، کدگذاری، شناسایی کنشگران، تحلیل ترجمه و تفسیر نهایی، بررسی شده است. تحلیل تماتیک نشان داد که فرایند بازنمایی بردگان در چهار لایه ترکیب‌بندی فضایی، فناورانه-نوری، نوشتاری-آلبومی و نمادین-ایدئولوژیک سامان یافته است. عناصر غیرانسانی همچون صندلی، نور محیط، وضوح، قاب‌بندی، عنوان‌گذاری و جایگیری در آلبوم، عاملیت فعال در شکل‌دهی به تصویر و ترجمه‌ی منزلت بردگان داشته‌اند. این مقاله، با صورت‌بندی نظریه‌ی «شبکه دیداری سلطه»، نشان می‌دهد عکس قاجاری نه صرفاً بازنمایی، بلکه شبکه‌ای از کنشگران است که مناسبات قدرت، نژاد و طبقه را در قالب دیداری ترجمه و تثبیت می‌کند.

واژگان کلیدی

بازنمایی بردگان، عکاسی قاجار، نظریه کنشگر-شبکه، شبکه دیداری سلطه، تحلیل تصویر.

استناد: صدیقی فرد،مرتضی و مراثی،محسن . (۱۴۰۴). تحلیل شبکه کنشگران بازنمایی بردگان در عکاسی دوران قاجار. (e۷۳۲۱۸۴). رهپویه هنرهای تجسمی، ۸ (۴)، ۵۸ - ۴۵.
DOI: 10.22034/ra.2025.2063570.1565

* نویسنده مسئول: E-mail:Marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

عکاسی تنها چند سال پس از اعلام اختراعش در اروپا، در دهه‌ی ۱۸۴۰ میلادی وارد ایران شد و به‌سرعت در دربار قاجار جایگاهی ویژه یافت. این رسانه‌ی نوظهور، در دست شاه، اشراف و عکاسان درباری، نه صرفاً وسیله‌ای برای ثبت رخدادها، بلکه ابزاری قدرتمند برای بازنمایی، مشروعیت‌بخشی و تثبیت ساختارهای قدرت شد (افشار، ۱۳۶۸: ۱۸). مجموعه‌های تصویری برجای‌مانده در آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان و بایگانی‌های شخصی، نشان می‌دهند که عکاسی در دوره‌ی قاجار، علاوه بر نمایش چهره‌ی رجال سیاسی و خاندان سلطنتی، حضور گروهی از فرودستانِ جامعه از جمله بردگان را نیز در قاب خود جای داده است (ذکاء، ۱۳۸۴: ۲۶). این تصاویر، برخلاف بسیاری از متون تاریخی و نقاشی‌های هم‌عصر، به‌ظاهر یک بازنماییِ واقع‌نما از بردگان ارائه می‌دهند، اما این واقع‌نمایی، محصول سازوکار پیچیده‌ای از ترجمه و توزیع معنا درون شبکه‌ای از کنشگران انسانی و غیرانسانی است.

بر این اساس، پژوهش حاضر با تکیه بر این پیش‌فرض نظری که عکس نه بازتابی منفعل از واقعیت، بلکه میدان کنش و مذاکره‌ی نیروهای گفتمانی است، درصدد پاسخ به چند و چون سازوکار بازنمایی بردگان در عکس‌های دوره‌ی قاجار است. با وجود غنای توصیفی پژوهش‌های پیشین، اغلب آنها بازنمایی را امری صرفاً انسانی تلقی کرده و نقش کنشگران غیرانسانی مانند دوربین، آلبوم یا چیدمان صحنه را در تولید معنا نادیده گرفته‌اند. از این رو، ضرورت این پژوهش در پرکردن این خلأ نظری از طریق به‌کارگیری «نظریه کنشگر-شبکه» است تا نشان دهد چگونه یک شبکه‌ی مادی-گفتمانی، فرودستی بردگان را در تصویر بازتولید می‌کند. بدین منظور، تحقیق حاضر اهداف مشخصی را دنبال می‌کند؛ از جمله تحلیل مشارکت شبکه‌ی کنشگران انسانی و غیرانسانی در ساخت معنا پیرامون بردگان، تبیین کارکرد تصویر به‌مثابه‌ی «میدانِ ترجمه» برای تثبیت منزلت نژادی-اجتماعی و نهایتاً استخراج و صورت‌بندی الگویی مفهومی با عنوان «شبکه دیداری سلطه» که توزیع عاملیت و بازتولید مناسبات قدرت را نشان می‌دهد. این اهداف در چارچوب مفهومی میان‌رشته‌ای شامل نظریه‌ی کنشگر-شبکه‌ی برونو لاتور[1]، نظریه‌ی بازنماییِ استوارت هال[2] و مدل سه‌سطحی تحلیل تصویرِ ژیلین رز[3] دنبال می‌شود تا بنیان‌های مادی، محتوایی و اجتماعی تصویر به‌صورت هم‌زمان بررسی گردد.

روش پژوهش

این پژوهش از حیث هدف، بنیادی و از منظر رویکرد، کیفی و اکتشافی است. جامعه‌ی پژوهش را کلیه‌ی تصاویری تشکیل می‌دهند که در آن‌ها بردگان به‌صورت مستقیم یا ضمنی در قاب عکاسی عصر قاجار حضور یافته‌اند. منابع اصلی گردآوری این تصاویر شامل آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان، آرشیو دیجیتال زنان قاجار و تعدادی مجموعه‌ی خصوصی بوده است. داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده‌اند؛ به این معنا که متون تاریخی، نظری و حاشیه‌نویسی‌های ثبت‌شده در کنار تصاویر، به‌عنوان منابع مکمل در تفسیر محتوای بصری به‌کار گرفته شده‌اند. فرایند نمونه‌گیری به‌شیوه‌ی هدفمند و تا رسیدن به اشباع نظری انجام گرفته است. ابتدا بیش از پانصد تصویر گردآوری شد و پس از ارزیابی‌های مقدماتی، ۳۰ عکس از نظر غنای بصری و ارتباط مستقیم با پرسش‌های پژوهش برای تحلیل نهایی انتخاب گردید.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های داخلیِ اندک درباره‌ی بردگان در عکس‌های قاجار، عمدتاً عکس را فقط «سند تاریخی» دانسته‌اند؛ نمونه‌ی شاخص، شاهسوارانی و مرتضایی (۱۳۹۵) است که نظام برده‌داری را از منظر باستان‌شناسی بررسی می‌کند و به سازوکار بازنماییِ تصویر نمی‌پردازد. در ادبیات بین‌المللی، نگاه انتقادی پررنگ‌تر است: استولر (۱۹۹۵) عکاسی را ابزار تثبیت سلسله‌مراتب استعمار می‌داند؛ ویلیس (۱۹۹۹) و استیدمن (۱۹۹۶) بر امکان بازتعریف هویت به‌دستِ سوژه‌های به‌بردگی‌گرفته‌شده تأکید می‌کنند؛ ادواردز (۲۰۰۱) و پینی (۲۰۰۳) مناسبات موزه، اخلاق تماشا و مصرف بصری را واکاویده‌اند. در زمینه‌ی بردگان قاجار، بهداد (۲۰۰۱) شرق‌شناسیِ پرتره‌ها، شویویلر (۲۰۱۷) جنسیتِ کنیزان، خسرونژاد (۲۰۱۷) دایه‌های آفریقایی، و آثار تازه‌ی بقولی‌زاده (۲۰۲۴) و پورطواف (۲۰۲۴) پنهان‌سازی یا تداوم میراث نژادی را برجسته کرده‌اند. بیشتر مطالعات پیشین، بازنمایی را امرِ صرفاً انسانی می‌بینند و نقش سایر کنشگران را در تولید معنا نادیده می‌گیرند. پژوهش حاضر، این خلأ را با به‌کارگیری نظریه‌ی کنشگر-شبکه پر می‌کند تا نشان دهد عاملیت چگونه میان انسان و غیرانسان توزیع می‌شود و چگونه شبکه‌ای مادی-گفتمانی فرودستی بردگان را در تصویر تثبیت می‌کند.

مبانی نظری پژوهش

مبنای نظری این مقاله بر سه پایه استوار است: نظریه‌ی کنشگر-شبکه، نظریه‌ی بازنمایی در سنت مطالعات فرهنگی، و چارچوب تحلیل تصویرِ سه‌سطحی که ژیلین رز آن را طرح نموده است. این سه رکن، منظری میان‌رشته‌ای فراهم می‌کنند تا بتوان شبکه‌ی معناسازِ عکاسی قاجار را از میان سازوکار در هم تنیده‌ی کنشگران انسانی و غیرانسانی آن واکاوی کرد. جهت رسیدن به این بنیان نظری، ضروری است که به شکلی مختصر، هر یک از این پایه‌ها تشریح شوند.

نظریه کنشگر-شبکه

نظریه کنشگر-شبکه که توسط برونو لاتور، میشل کالن[۴] و جان لا[۵] توسعه یافته، بر این فرض استوار است که غیرانسان، همانند انسان‌ها می‌توانند در شکل‌گیری واقعیت اجتماعی نقش فعال داشته باشند. کنشگر-شبکه بر اصل تقارن هستی‌شناختی میان کنشگران انسانی و غیرانسانی تأکید دارد و به جای تمرکز بر ساختارهای از پیش موجود، به خود کنشگران و روش پیوند آن‌ها توجه می‌کند (Latour, 2005: 14). مفاهیم کلیدی نظریه مانند «کنشگر» (هر موجودی با توانایی تأثیرگذاری)، «شبکه» (مجموعه‌ای از روابط و پیوندهای میان کنشگران)، «ترجمه» (فرایند همسوسازی منافع و اهداف کنشگران) و «جعبه‌سیاه» (شبکه‌ای تثبیت‌شده که جزئیات درونی آن نادیده گرفته می‌شود) ابزارهای تحلیلی این پژوهش را تشکیل می‌دهند (Latour, 1987: 4-5).

شریف‌زاده با بازخوانی اندیشه لاتور در مورد پراگماتگنی توضیح می‌دهد که ماهیت هر کنشگر تابع پیوندهای ناهمگون اوست؛ ازاین‌رو یک برده‌ی ایستاده کنار شاه در قابِ سلطنتی، برده‌ای متفاوت از همان فرد در آلبومی خانوادگی است؛ زیرا شبکه پیرامونی معنا را جابجا می‌کند (شریف‌زاده، ۱۳۹۷: ۵۷). در تحلیل بازنمایی عکاسانه بردگان، دوربین، آلبوم، عکس‌نوشت، صندلی، لباس، نور و حتی غیاب سوژه، همگی کنشگرانی تلقی می‌شوند که در تولید معنای نهایی مشارکت دارند.

نظریه بازنمایی

به‌پیروی از برداشت برساخت‌گرایانه‌ی استوارت هال، بازنمایی فرایند معناسازی از جهان به‌واسطه‌ی نشانه‌ها و تصاویر است. معنا نه پیشاپیش موجود، بلکه در درون نظام‌های فرهنگی و در تعامل تولیدکننده، متن، مخاطب و زمینه شکل می‌گیرد. دو سازوکار کلیدی در این فرایند عبارت‌اند از **کلیشه‌سازی** (تثبیت ویژگی‌های مفروض بر گروهی خاص) و **طبیعی‌سازی** (نمایش سازه‌های اجتماعی همچون اموری بدیهی و تغییرناپذیر) (هال، ۱۳۹۱: ۲۴-۳۲). در پژوهش حاضر، مفاهیم هال به‌منظور فهم چگونگی تثبیت تفاوت نژادی و طبقاتیِ بردگان در عکس‌های قاجار به کار گرفته می‌شوند.

چارچوب تحلیل تصویر

تحلیل تصویر در این پژوهش، با تلفیق نظریه کنشگر-شبکه، نظریه بازنمایی و رویکرد تحلیل تصویر ژیلین رز انجام می‌شود. از آنجایی که پژوهش حاضر بر روش تحلیل محتوای کیفی بنا شده، در شش گام، تحلیل تصویر صورت می‌پذیرد.

گام نخست:
تعلیق پدیدارشناختی و شناسایی کنشگران

گام نخست در این روش، تعلیق پدیدارشناسانه و شناسایی کنشگران است. این رویکرد که هم جنبه روش‌شناختی و هم هستی‌شناختی دارد، با پرهیز از ذات‌گرایی، به خود کنشگران (انسانی و غیرانسانی) اجازه می‌دهد تا شبکه را تعریف کنند. برای تحلیل نظام‌مند، از چارچوب سه‌سطحی ژیلین رز الهام گرفته شده که هر تصویر را در سه سطح «تولید»، «خودِ اثر» و «دریافت» و همچنین در سه وجه «فناورانه»، «باورمندانه» و «ترکیب‌مدار» بررسی می‌کند (رز، ۱۳۹۳: ۴۴-۶۰). در این چارچوب، برای شناسایی شبکه‌ی پیچیده‌ی کنشگران، به جای تکیه بر پیش‌فرض‌ها، کنشگران کلیدی هر عکس و روابط میان آن‌ها به طور مستقیم تحلیل می‌شوند. این کنشگران می‌توانند مطابق موارد ذکر شده در جدول ۱ باشند، اما الزامی به بررسی همه این موارد در هر یک از عکس‌ها وجود ندارد، بلکه در تحلیل هر عکس، کنشگرانی که نقش کلیدی را ایفا می‌کنند باید محل پرسش قرار گیرند و باید سوال از کنشگران و نسبت منازعات و روابط میانشان کرد.

گام دوم: تحلیل روابط کنشگران

در گام دوم تحلیل، تمرکز بر روابط میان کنشگران انسانی و غیرانسانی در سه سطح تولید، ارائه و دریافت تصویر است. این روابط در سه دوره تاریخی کلیدی معنا می‌یابند؛ ورود عکاسی به ایران، گسترش عمومی آن و دوران پس از لغو تدریجی برده‌داری. هدف اصلی این مرحله، ردیابی فرایندهای «ترجمه» و تثبیت معناست که در نهایت منجر به شکل‌گیری «جعبه‌سیاه» می‌شود. این امر با شناسایی دقیق کنشگران و تحلیل انواع روابط میان آن‌ها صورت می‌گیرد؛ از جمله روابط فناورانه (تعامل ابزار با سوژه)، انسانی (تعامل میان عکاس، سوژه و سفارش‌دهنده)، اقتصادی (هزینه‌ها و بازار تصاویر) و روابط قدرت (مانند انتخاب قاب و سوژه).

جدول ۱. سطوح مختلف تحلیل بازنمایی بر اساس کنشگران.

سطح تحلیل	پکنشگران وجه فناوری	کنشگران وجه اجتماعی	کنشگران وجه ترکیب‌مدار
معنا در سطح تولید	دوربین، لنز، فیلتر، نور طبیعی و مصنوعی، فرآیند عکاسی	عکاس، سوژه (جهان)، نهاد سفارش‌دهنده، شرایط تاریخی و سیاسی	فضا، زاویه دید، نوع نورپردازی و زمان، ژست، پوشش، ژانر
معنا در سطح ارائه	متریال ارائه: کاغذ عکاسی، شیوه چاپ، قاب، شیشه.	پیام‌های فرهنگی و دلالت‌های ضمنی ذیل رویه‌های اجتماعی نحوه نمایش	کیفیت اجزای تصویر، ترکیب‌بندی، روابط فضایی
معنا در سطح دریافت	محل ارائه: آلبوم، مجله، کتاب، نمایشگاه نوشته‌ها و متن همراه عکس	طبقه اجتماعی، جنسیت، نژاد و مسائل اقتصادی مخاطبان	بافت مواجهه، شیوه خوانش و تأثیر عناصر بصری

علاوه بر این، گفتمان‌های اجتماعی حاکم، مانند ایده‌های مربوط به برده‌داری و مدرنیته، لایه‌ای عمیق‌تر به تحلیل اضافه می‌کنند.

گام سوم: تحلیل شبکه‌های اجتماعی-فنی

در این پژوهش، با اتکا بر رویکرد روش‌شناختی نظریه کنشگر-شبکه، به‌ویژه مفهوم «نمودارهای اجتماعی-فنی» که برونو لاتور آن را ابزاری برای ردیابی چگونگی شکل‌گیری و تثبیت پدیده‌ها معرفی می‌کند، به تحلیل شبکه‌های کنشگران برای هر موردِ بازنمایی پرداخته می‌شود. اگرچه ارائه نمودارهای بصری مجزا برای هر تصویر در این مقاله به دلیل محدودیت‌های ساختاری ممکن نیست، این مرحله از پژوهش بر شناسایی نظام‌مند کنشگران کلیدی، اعم از انسانی و غیرانسانی و ردیابی دقیق مسیرهای ترجمه استوار بوده است. ترجمه در نظریه کنشگر-شبکه فرایندی بنیادین و چندوجهی است که از طریق آن، کنشگران منافع و اهداف خود و دیگران را همسو ساخته، هویت‌ها و نقش‌ها را تعریف و تثبیت می‌کنند و شبکه‌ها را اقوام می‌بخشند. این فرایند شامل چهار لحظه کلیدی است. نخست **مسئله‌سازی**[6] است؛ یعنی تعریف مسئله به گونه‌ای که یک کنشگر خاص به «نقطه عبور اجباری» تبدیل شود. دوم **علاقمندی**[7] است که به معنای ایجاد و تثبیت پیوندهایی است که سایر کنشگران را به نقش‌های پیشنهادی مقید سازد؛ سوم **ثبت‌نام**[8] است که یعنی توزیع و پذیرش موفقیت‌آمیز نقش‌ها و چهارم **بسیج**[9] کنشگران ثبت‌نام‌شده است به گونه‌ای که شبکه به عنوان یک کل منسجم عمل کند.

ردیابی این مسیرهای ترجمه، آشکار می‌سازد که چگونه منافع و اهداف مختلف در شبکه تعریف، نمایندگی و گاه تحریف می‌شوند و چگونه برخی کنشگران اقتدار سخن گفتن به نیابت از دیگران را کسب می‌کنند. این فرایند ذاتاً یک فرایند قدرت است که به تحلیل چگونگی تثبیت (دستیابی به دوام یا تغییر و فروپاشی روابط در شبکه) می‌پردازد. این فرایند تحلیلی که به صورت توصیفی و مفهومی در تحلیل‌های ارائه‌شده در بدنه تحقیق بازتاب یافته، به فهم چگونگی شکل‌گیری و استمرار «شبکه‌ی دیداری سلطه» و سازوکارهای اعمال قدرت در آن یاری رسانده است.

گام چهارم: تفسیر شبکه کنشگران

در این مرحله از تحلیل، ساختار شبکه‌ی کنشگران و رابطه‌ی معناشناختی میان عوامل انسانی و غیرانسانی بررسی می‌شود. تمرکز اصلی بر فرایند «ترجمه» یا هماهنگی منافع میان کنشگران است؛ اصلی که طبق آن، معنای یک تصویر نه امری از پیش تعیین‌شده، بلکه حاصل روابط متقابل میان ابزارها، انسان‌ها و زمینه‌های اجتماعی است. بر این اساس، با طرح پرسش‌های کلیدی تفسیری، تأثیر ابزارهای فناورانه (مانند لنز و قابلیت‌هایش)، راهبردهای ترکیب‌مدار (مانند استفاده از ترکیب‌بندی‌های خاص) و ابعاد اجتماعی-فرهنگی (مانند تعاملات میان عکاس، سوژه، مخاطب و ایدئولوژی‌های حاکم) بر بازنمایی نهایی سنجیده می‌شود. این تحلیل، با تکیه بر دانش زمینه‌ای مفسر، در پی نشان دادن فرایند شکل‌گیری متقابل معنا در این شبکه‌ی پیچیده است.

گام پنجم: بازنمایی به منزله جعبه‌سیاه

در این گام از تحلیل، چگونگی تبدیل شدن یک بازنمایی به «جعبه‌سیاه» بررسی می‌شود؛ یعنی زمانی که تصویری به نمادی ثابت و تکراری بدل شده و فرایندهای پیچیده‌ی تولیدش از یاد می‌رود. یک بازنمایی زمانی به جعبه‌سیاه تبدیل می‌شود که اجماع قدرتمندی میان کنشگران بر سر آن شکل گیرد، مقاومت در برابرش اندک باشد و تولید آن به امری روتین و کلیشه‌ای بدل شود که دیگر نیازی به توجیه ندارد. تحلیل نهایی بر روند دریافت و بازتولید اجتماعی این معنای تثبیت‌شده تمرکز دارد و می‌پرسد که مخاطبان با زمینه‌های تاریخی و فرهنگی متفاوت چگونه این تصاویر را می‌خوانند و روابط قدرت چگونه در این فرایند بازتولید می‌شود. این چارچوب تحلیلی، که پرسش‌های خود را همچنان در سه وجه فن‌آورانه، ترکیب‌مدار و باورمندانه مطرح می‌کند، با ترکیب سطوح توصیفی و تفسیری، مدلی جامع برای فهم شبکه‌ایِ معنای تصاویر عکاسانه ارائه می‌دهد.

گام ششم: تحلیل جایگاه

در مرحله ششم، می‌توان از نظر زمانی جایگاه‌های بازنمایی بردگان را تحلیل کرد. جهت نیل به این موضوع با تعمق در تاریخ برده‌داری در ایران، سه جایگاه مشخص شد که در دوره قاجار، بازنمایی بردگان در آنها بررسی می‌شود. نخست سال‌های ابتدایی ورود عکاسی به دربار، دوم سال‌های عمومی شدن عکاسی و نهایتاً سالیان پایانی دوره قاجار که مصادف با لغو تدریجی برده‌داری در ایران است.

بدنه تحقیق: تحلیل بازنمایی بردگان در عکاسی قاجار

تحلیل حاضر بر اساس بررسی نمونه‌های تصویری متعدد از آرشیوهای دوران قاجار، به‌ویژه آلبوم‌خانه کاخ گلستان و با اتکا به چارچوب نظری پیش‌گفته انجام شده است. یافته‌ها در قالب چهار مضمون اصلی سازماندهی شده‌اند که هر یک جنبه‌ای از شبکه کنشگران و سازوکارهای بازنمایی بردگان را آشکار می‌سازند.

مضمون اول: سلسله‌مراتب فضایی و ترکیب‌بندی بصری به‌مثابه کنشگران معنا

ترکیب‌بندی بصری در عکس‌های قاجار، صرفاً جنبه‌ای زیبایی‌شناسانه ندارد؛ بلکه کنشگری غیرانسانی و گره‌ای اساسی در شبکه‌ی بازنمایی است. چیدمان فضایی بدن‌ها، موقعیت دوربین، جهت نور و حتی اشیای همراه، در کنار ژست و پوشش سوژه‌ها، جایگاه اجتماعی آن‌ها را به زبان تصویر «ترجمه» می‌کند.

تحلیل نمونه‌های مضمون اول

▪ **پرتره انیس‌الدوله (سوگلی ناصرالدین‌شاه):** در این عکس (تصویر۱) انیس‌الدوله، به‌جای نشستن بر صندلی، در وضعیتی نیمه‌تکیه بر آن ایستاده است؛ صندلی همچون تریبونی بصری، بدن او را در محور اصلی ترکیب‌بندی نگه می‌دارد و هم‌زمان نشانه‌ای از تعلق به مناسک پرتره‌ی درباری است. او بر روی یک قالی ایستاده، کمربند تزیینی و کلاهکی مزین به پرِ سفید دارد و به شیوه‌ی رایج درباریان قاجارِ متأثر از مد اروپایی آراسته شده است؛ هر یک از این اقلام، کنشگرانی غیرانسانی هستند که منزلت او را «ترجمه» و تثبیت می‌کنند. گلدان کوچک دستش، یادگار قراردادهای پرتره‌ی ویکتوریایی است که لطافتی زنانه را به صحنه می‌آورد و مخاطب را به رمزگان «بانو در بوستان» ارجاع می‌دهد، گرچه هیچ باغی در کار نیست و همه‌چیز در برابر پس‌زمینه‌ی یکپارچه‌ی پرده‌ی پارچه‌ای رخ می‌دهد.

در حاشیه راست تصویر، کنیزی چادرپوش با چهره در نورِ کم و حرکت محو شده، به شکلی شناسایی‌ناپذیر پرده را نگه داشته است. توزیع عمق میدان به نفع وضوح چهره انیس‌الدوله و محوشدگی کنیز، به ابزار فناوریِ دوربین نقشی فعال در بازتولید سلسله‌مراتب می‌بخشد. کنشگر فناورانه (لنز و نوردهی) سوژه فرودست را به حاشیه‌ی دید می‌راند. از سوی دیگر، دست‌نوشته‌ی بالای عکس (انیس‌الدوله زن سوگلی ناصرالدین‌شاه) هویتی روشن برای بانو و سکوتی نشانه‌دار برای کنیز رقم می‌زند.

▪ **روز طبخ آش ییلاقی:** تصویر۲، عکسی از آلبوم ۲۱۹ کاخ گلستان است که چادر نیمه‌بازِ ییلاق و دو طناب موربِ نگاه‌دارنده، پیکره‌های درباریان را در قالب یک مثلث بزرگ سامان می‌دهد؛ هندسه‌ای که مرکز توجه را به شاه با لباس متفاوتش در ردیف جلو می‌کشاند و مراتب قدرت را به زبان فضا ترجمه می‌کند. عمق میدان محدود و نور یکنواخت زیر سقف پارچه‌ای، چهره‌های صف نخست را روشن و واضح ثبت می‌کند، حال آن‌که حاجی سرورخان، خواجه‌ی سیاه‌پوستِ ایستاده در منتهی‌الیه سمت راست، با اندکی محوشدگی و بیرون از محور ترکیب به تصویر کشیده می‌شود. همین تمایز فنی که لنز دوربین در مقام کنشگر فناورانه رقم می‌زند، مرزبندی اجتماعی را تثبیت می‌کند: هر چه وضوح بیش‌تر، منزلت بالاتر؛ هر چه محوتر، جایگاه پایین‌تر.

با این همه، دست‌نوشته‌ی کنار عکس (این‌که کنار ایستاده حاجی سرورخان است) سکوتی را که در پرتره‌ی انیس‌الدوله بر کنیز پرده‌دار حاکم بود، تا حدی می‌شکند و اعتراف رسمی به حضور برده می‌کند. اگر در تصویر نخست، برده‌ی بی‌نام در پشت پرده تقریباً از روایت حذف می‌شد، این‌جا نوشتارِ حاشیه‌ای هویتی حداقلی برای سوژه‌ی سیاه‌پوست می‌آفریند، هرچند هنوز او را بیرون از خط مرکزی قدرت نگه می‌دارد.

طناب‌های چادر، کنشگران غیرانسانی دیگری‌اند که ادامه‌ی سلسله‌مراتب را تضمین می‌کنند؛ آن‌ها با کشیدن خطوط قطری، حاجی سرورخان را عمداً در بیرونِ مثلث اصلی می‌نشانند و به بدن او نگرشی حمایتی اما تابع تحمیل می‌کنند.

بنابراین، در مقایسه‌ی جایگاه نخستِ زمانی (پرتره انیس‌الدوله) که حدود یک دهه پیش از این عکس گرفته شده، این تصویر نشانه‌ای از جابه‌جایی جزئی در بازنمایی است؛ برده از «غیابِ نام‌دار» به «حضورِ نام‌برده» می‌رسد، امّا باز هم کنشگران فنی و ترکیب‌مدار شامل عمق میدان، طناب و سلسله‌مراتب فضایی، می‌کوشند مرز فرودستی را دست‌نخورده

تصویر۱. پرتره انیس‌الدوله زن سوگلی ناصرالدین‌شاه. حدود ۱۳۰۰ ق. منبع: آرشیو دیجیتال زنان قاجار.

تصویر۲. روز طبخ آش ییلاقی. ۱۳۰۷ ق. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان.

نگاه دارند. بدین‌سان، شبکه‌ی دیداری سلطه در مرحله‌ی دومِ تحول خود، اعتراف نوشتاری به وجود برده را مجاز می‌شمارد، اما با تمهیدات فضایی و فناورانه، همچنان سلسله‌مراتب نژادی و اجتماعی را بازتولید می‌کند؛ ترجمه‌ای تازه از همان منافع دیرپا.

▪ **شکوه‌السلطنه و همراهان:** در تحلیل تصویر ۳، دو سطح از بازنمایی بردگان به طور همزمان قابل مشاهده است. در پیش‌زمینه، شکوه‌السلطنه بر صندلی در مرکز نشسته و دو مرد جوان که خواجه‌های سیاه‌پوستی هستند، در دو سوی او ایستاده‌اند. در اینجا، کنشگران غیرانسانی مانند صندلی، پرده‌ی یکدست پس‌زمینه، نورپردازی هم‌سطح و وضوح بالای تصویر، همگی در خدمت نمایش یک ترکیب‌بندی قدرتمند هستند. برخلاف نمونه‌های پیشین که بردگان محو یا حاشیه‌ای بودند، در این عکس فناوری دوربین به وضوح آنها را در کنار بانوی دربار به تصویر می‌کشد. با این حال، عناصری چون اختلاف قد، ایستادن خواجه‌ها در نیم‌قدمی عقب‌تر و لباس یکدستشان، مرز میان حاکم و تابع را همچنان حفظ می‌کند.

این عکس نشان‌دهنده‌ی گذار در روند بازنمایی بردگان قاجاری است؛ در حالی که بردگان مرد به‌طور کامل وارد ترکیب‌بندی قدرت شده‌اند، لایه‌ی دیگری از فرودستی در پس‌زمینه آشکار می‌شود. حضور زنی محو که به نظر می‌رسد کنیزی است و پرده را نگه داشته، در حاشیه‌ی کادر و خارج از

تصویر ۳. شکوه السلطنه. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان

وضوح و تقارن، تداوم راهبرد حذف کنیزان از مرکز صحنه را نشان می‌دهد. بنابراین، «شبکه‌ی دیداری سلطه» در این جایگاه به مرحله جدیدی می‌رسد؛ از یک سو به حضور بصری بردگان (مرد) اعتراف می‌کند، اما همزمان با استفاده از تمهیدات فنی و ترکیب‌بندی، سلسله‌مراتب قدرت را دست‌نخورده نگه می‌دارد و حذف بصری بردگان زن را ادامه می‌دهد.

▪ **مظفرالدین میرزا و خواجه درباری:** این عکس، گذار در بازنمایی بردگان را نشان می‌دهد (تصویر۴). شاهزاده مظفرالدین میرزا بر صندلی کوتاه و ظاهراً نامتعارف با حالتی آرام نشسته است؛ جایگاه او تقریباً در محور عمودی قاب قرار می‌گیرد و نیم‌دایره‌ای ناقص از همراهان، همچون پرده‌ای انسانی، مرکزیت او را برجسته می‌کند. خواجه سیاه‌پوست، با کت تشریفاتی و کلاه، در ردیف درباریان و اندکی به پهلو ایستاده و در فاصله‌ای کمتر از یک قامت از ولیعهد جای می‌گیرد. فناوری دوربین با عمق میدان زیاد، هر دو چهره را با وضوح برابر ثبت کرده و از محو کردن برده پرهیز می‌کند؛ تغییری معنادار نسبت به جایگاه نخست، که حضور بردگان در تاریکیِ کناره‌ها حل می‌شد.

با این حال، سلسله‌مراتب همچنان مستقر است. تفاوت ارتفاع طبیعی بدن‌ها، نشستن شاهزاده در مقابل ایستادن خواجه و قرارگیری دست‌های کشیده‌ی ولیعهد به همراه چوب‌دستی بر زانو، خطوط نامرئی فرمانروایی و تابعیت را ترسیم می‌کند. گل و گلدان پیشِ پا، عنصری ثابت در پرتره‌های سلطنتی، همچون نماد باروری قدرت، مرز میدان را دقیقاً در برابر صندلی می‌بندد و خواجه را از امکان پیشروی بصری بازمی‌دارد. به این ترتیب، شبکه دیداری سلطه از حذف برده عبور می‌کند و به مرحله‌ای می‌رسد که برده را آشکارا در قاب می‌پذیرد، اما از طریق کنشگران ترکیب‌مدار و فناوری، فاصله لازم برای تحکیم نظم قدرت را حفظ می‌کند.

تصویر ۴. مظفرالدین میرزای ولیعهد. تبریز. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان.

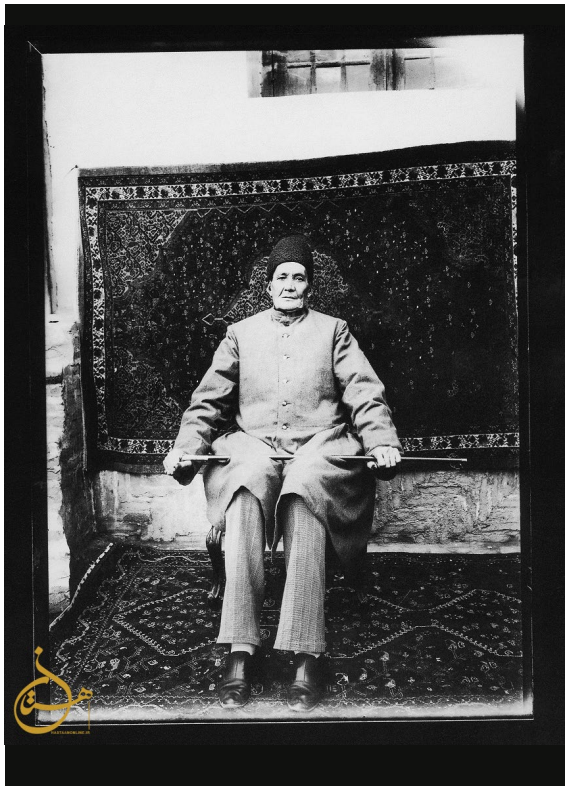
▪ **آغا جواهر خان و پرتره خواجه‌باشی حرمسرا:** دو پرتره‌ی بعدی (تصویر ۵ و ۶)، اوج تحول جایگاه خواجگان در ترکیب‌بندی بصری را نشان می‌دهند. آغا جواهر خان، با ردای سنگین و کلاه بلند، در مرکز قاب بیضی بر صندلی منبت‌کاری‌شده‌ای نشسته است (تصویر ۵)؛ همان صندلی که پرتره‌های سلطنتی بر روی آن گرفته می‌شد. نور نرم صحنه، تاریکی‌های پیرامونی را می‌زداید و سراپای او را در وضوح یکنواخت قرار می‌دهد. دستان بزرگ و گشوده بر دسته‌های تخت، ژستی از اقتدار نامحسوس می‌سازند؛ اقتداری که با افزوده‌نوشت «مرحوم»، یادداشتِ بعدی ناصرالدین‌شاه بر این عکس، از نمایش قدرت زنده به تندیس یادمانی مرگ تبدیل می‌شود. صندلیِ سلطنتی در این‌جا کنشگری است که برده را تا مرز هم‌نشینی با درباریان بالا می‌کشاند، اما آخرین واژه‌ی دست‌خط، بار دیگر یادآور می‌شود که محور اصلی روایت هنوز توسط شاه تعریف می‌شود؛ روایتِ سلطه حتی در سوگواری امتداد می‌یابد.

در تصویر ۶، خواجه‌باشی، تنها و بی‌همراه، بر صندلی ساده‌ای نشسته است؛ چوب‌دستی قطورش را با هر دو دست افقی روی زانو گرفته و به‌گونه‌ای آن را رو به دوربین می‌فشارد که گویی عصای اقتدار دربار است. قالی نفیسی پشت سر به دیوار سنجاق شده تا پرده‌ای الگودار بسازد؛ طرح تکرارشونده‌ی فرش میان صندلی، کف حیاط و زمینه دیوار، سوژه را درست در گره‌ی تقاطع خطوط هندسی نگه می‌دارد. نور شدید روز که از زاویه‌ی بالا می‌تابد، چین‌وچروک صورت و دست‌ها را برجسته می‌کند و بدن خشکیده‌ی او را به شکلی تندیس‌وار جلوه می‌دهد؛ فناوری دوربین در این‌جا هم‌دست سوژه است تا حضور جسمانی‌اش را نشانه‌ی اقتدار سازد.

بر خلاف دوره‌ی نخست که بردگان در تاریکیِ پرده یا پشت سر ناپدید بودند، اکنون قاب، تمامی فضای مرکزی را به آنان می‌سپارد؛ اما کنشگرانی چون چوب‌دستی، قالی و صندلی، فرایند ترجمه‌ی منافع سلطنت را ادامه می‌دهند. چوب‌دستی، امتداد دست نامرئی شاه است که قدرت را به خواجه تفویض کرده و هم‌زمان یادآوری می‌کند که این اقتدار هنوز در زنجیره سلسله‌مراتب است. شبکه دیداری سلطه، در این مرحله از تحول، نشان می‌دهد که برده‌ی صاحب‌منصب می‌تواند نقطه‌ی مرکزی تصویر شود، بی‌آن‌که شالوده‌ی سلسله‌مراتب سلطنتی ترک بردارد؛ کنشگران مادی و نشانه‌ای مراقبت می‌کنند تا این مرکزیت جدید، همچنان در جهت تحکیم نظم موجود ترجمه شود.

▪ **ترکیب‌بندی پرتره‌های کودکان اشراف با بردگان:** یکی از الگوهای تکرارشونده، نمایش کودکان طبقات فرادست در ترکیب با بردگان است. در این پرتره‌ی یادگاریِ خانوادگی (تصویر ۷)، پنج کودکِ ملبس به جامه‌های فرنگی روی صندلی‌ها و چهارپایه‌ای در پیش‌زمینه نشسته‌اند و مردِ سیاه‌پوستِ

تصویر ۵. آغا جواهر خان. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان.



تصویر ۶. خواجه باشی حرمسرا. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان.

بزرگ‌سال، در پوشش خدمت‌کاری رسمی، درست پشت سر آنان ایستاده است. عمق میدانِ نسبتاً باز و نور یکنواختِ استودیو، چهره‌ی کودکان را شفاف و درخشان ثبت کرده؛ دوربینْ کانون دقت را بر نسلِ وارثِ خاندان متمرکز می‌کند و حضور برده را با اندکی کنتراست کمتر، به‌منزله‌ی پس‌زمینه‌ی حمایتی می‌نشاند. ترکیب عمودی-افقی قاب، سلسله‌مراتبی دوگانه می‌آفریند: در محور عمودی، قامت بلند برده، سایه‌وار اما هویدا، کودکان را در حصاری حفاظتی قرار می‌دهد؛ در محور افقی، چینش منظم و رو به دوربینِ کودکان، منزلت بالادستی خانواده را تثبیت می‌کند.

کنشگران غیرانسانیِ صحنه، از صندلی‌های کوچک و چهارپایه‌ی منقوش تا سبد گل تزئینی سمت راست، همگی به ترجمه‌ی این معنا یاری می‌رسانند. صندلی‌ها نشانه‌ی «حق نشستن» و استحقاق راحتی‌اند که به کودکان اعطا شده، در حالی‌که برده در موقعیت ایستاده باقی می‌ماند تا تفاوت منزلت را مرئی کند. لباس‌های چین‌دار و یقه‌های دانتل، کودکان را به جهان مصرفِ لوکس پیوند می‌دهند؛ کت ساده و بی‌تزیینِ برده در تضاد با آنها، همچون کادرِ تیره‌ای است که درخشش مرکزی تصویر را برجسته می‌کند. حتی ژست‌های دست که دستان کودکِ سمت چپ که دفترچه‌ای در آغوش گرفته و دستان گره‌خورده‌ی برده در پشت، لحن آموزشی و مراقبتی رابطه را نمایان می‌سازد.

تصویر ۷. پرتره خانوادگی از کودکان و مردی برده که نامش را به خاطر نمی‌آورند.
منبع: آرشیو دیجیتال دنیای زنان در ایران قاجار.

بدین‌سان، شبکه‌ی دیداری سلطه در این قابِ خانوادگی، سلسله‌مراتب طبقاتی و نژادی را از طریق چیدمان بدن‌ها، اشیای صحنه و فناوری دوربین درهم می‌تنند. برده نه صرفاً حضوری به‌ظاهر حامی، بلکه عنصری کلیدی در استحکام سرمایه‌ی نمادین خانواده است؛ اگرچه به مرکز قاب راه یافته اما به حکم ایستادن، اختلاف وضوح و لباس، همچنان در جایگاه فرودستی تثبیت می‌شود. این الگوی تکرارشونده در پرتره‌های کودکان قاجاری نشان می‌دهد که حتی در لحظه‌ی ثبت شیرینی کودکی، نظم سلسله‌مراتبی بار دیگر ترجمه و به تصویرِ موروثی منزلت بدل می‌گردد.

مضمون دوم: زمینه‌های ارائه و متن به‌مثابه سازوکارهای معنا

هیچ عکسی در خلأ معنایی شکل نمی‌گیرد؛ هر تصویر قاجاری در بستری مادی و متنی به گردش درمی‌آید و همین بستر، مسیر خوانش را از پیش مهار می‌کند. آلبوم، قاب، دست‌خط و عنوان نه پوشش‌های ثانویه، بلکه کنشگرانی فعال در شبکه‌ی بازنمایی‌اند که به‌گونه‌ای نظام‌مند پیوندهای قدرت را در ذهن مخاطب مستقر می‌سازند. الیزابت ادواردز آلبوم را «ماشین ایدئولوژیک مرتب‌سازی خاطره» می‌نامد و نشان می‌دهد که صفحه‌آرایی چگونه سلسله‌مراتب اجتماعی را به ترکیب بصری بدل می‌کند (Edwards, 2001: 3-6). سکولا نیز توضیح می‌دهد وقتی بدنِ فرودست در چسبانک‌های آلبوم حصر می‌شود، به «شیءِ بایگانی‌شده»‌ای بدل می‌گردد که از زیست روزمره جدا شده و برای نگاه آینده ذخیره می‌شود (سکولا، ۱۳۹۵: ۱۲-۱۳).

هیچ عکسی در خلأ معنایی شکل نمی‌گیرد؛ هر تصویر قاجاری در بستری مادی و متنی به گردش درمی‌آید و همین بستر، مسیر خوانش را از پیش مهار می‌کند. آلبوم، قاب، دست‌خط و عنوان نه پوشش‌های ثانویه، بلکه کنشگرانی فعال در شبکه‌ی بازنمایی‌اند که به‌گونه‌ای نظام‌مند پیوندهای قدرت را در ذهن مخاطب مستقر می‌سازند. الیزابت ادواردز آلبوم را «ماشین ایدئولوژیک مرتب‌سازی خاطره» می‌نامد و نشان می‌دهد که صفحه‌آرایی چگونه سلسله‌مراتب اجتماعی را به ترکیب بصری بدل می‌کند (Edwards, 2001: 3-6).

بررسی مجموعه‌های آلبوم خانهٔ کاخ گلستان نشان می‌دهد که تکرار فرم قاب بیضی، جاگذاری متناوب تصاویر بردگان کنار شاهزادگان و دست‌نوشته‌های حاشیه‌ای با واژگانی چون «سیاه»، «چرکسی» یا «حسب‌الأمر»، همگی نقش ابزارهای گزینش و تمایز را بر عهده دارند. این پیرامتن‌ها، مانند عمق میدان و نور در مضمون اول، عمل «ترجمه‌ی منافع» را در سطح مادی-نوشتاری انجام می‌دهند؛ سوژه را نام‌گذاری، رتبه‌بندی و در حافظه‌ی سلطنتی تثبیت می‌کنند. بنابراین، برای فهم بازنمایی بردگان، باید آلبوم و کلمه را همچون لنز و صندلی جدی گرفت؛ زیرا دقیقاً در هم‌پوشانی پیکره، قاب و واژه است که شبکه‌ی دیداری سلطه قوام می‌گیرد و معنا را برای نسل‌های بعدی به جعبه‌ی سیاه بدل می‌کند.

آلبوم‌های سلطنتی به‌مثابه زمینه‌ی بازنمایی

صفحه‌های آلبوم ۳۶۲ کاخ گلستان، خود شیئی است که عاملیت دارد؛ یک «ماکروکنشگر» به معنای نظریه‌ی کنشگر-شبکه. قاب‌های بیضیِ هم‌اندازه، حاشیه‌ی طلایی یکنواخت و نشستن همه‌ی سوژه‌ها بر یک صندلی منبّت، شبکه‌ای از تکرار می‌سازند که بدن تک‌تک افراد را در مجموعه‌ای قابل مقایسه «ترجمه» می‌کند. صندلی مشترک در این صفحه، نقطه‌ی عبورِ اجباری است: هر کسی، خواه شاهزاده، خواه خواجه یا کنیز، برای ثبت رسمی باید از این شیء بگذرد؛ به‌همین دلیل، صندلی نه فقط تکیه‌گاه فیزیکی که کنشگر تعیین‌کننده‌ی جایگاه است.

با یک نگاه به نظم جدول‌وار صفحه روشن می‌شود که آلبوم منطق «بی‌مرکزسازی» را اجرا می‌کند؛ تصاویر بردگان دقیقاً در میان عکس‌های زنان حرم و خردسالان سلطنتی چیده شده‌اند. این پراکندگی جلوه‌ای از سیاست دیداری دربار است؛ بدنِ برده هرگز مجموعه‌ای خودمختار نمی‌سازد که نشانه‌ی وحدت یا مقاومت باشد، بلکه همچنان در تاروپود سلطنت حل می‌شود. با این کار، آلبوم ترجمه‌ای دوگانه را پیش می‌برد؛ از یک سو برده را در مدار قدرت نگاه می‌دارد (زیرا نشستن بر همان صندلیِ سلطنتی نوعی مشروعیت بصری است)، از سوی دیگر با حذف هر نشانه‌ی استقلال، سلسله‌مراتب را تثبیت می‌کند.

دست‌خط‌های ریز زیر قاب‌ها، پیکره‌ها را میان فردیت و تیپ‌بودگی معلق می‌کنند. واژه‌ی «آغا» یادآوری می‌کند که سوژه، گرچه در مرکز قاب است، از مرزبندی جنسیتی و نژادی خارج نشده و به‌اصطلاح «برده‌ی مردانه» باقی می‌ماند؛ درحالی‌که عنوان‌های مبهمِ قومی مانند «چرکسی» تفاوت را در قالب نشانه‌ی اتنیکی طبیعی می‌نمایاند. به بیان لاتوری، آلبوم هم کنشگران انسانی

تصویر۸. تصاویر آلبوم ۳۶۲ کاخ گستان.

(شاه، عکاس، کاتب) را «بسیج» می‌کند، هم ابژه‌ها (قاب بیضی، صندلی، دست‌خط) را، تا ترجمه‌ی منافع سلطنت سامان یابد و در نهایت به جعبه‌ی سیاهی بدل شود که دیگر محل پرسش نیست.

دقت در توالی صفحه نشان می‌دهد بردگانِ کودک و نوجوان، اغلب در رج‌های میانی جای می‌گیرند؛ بالای صفحه معمولاً به شاهزادگان یا زنان ممتاز اختصاص دارد و پایین صفحه به پرتره‌های مرکب یا مضامین فرعی. این آرایش عمودی، همان سلسله‌مراتب فضایی مضمون اول را این بار در سطح آرشیوی بازتولید می‌کند؛ هرچه به حاشیه‌ی بالایی نزدیک‌تر، منزلت بالاتر و هرچه به میانه یا پایین‌تر، جایگاه فروتر. کنشگران غیرانسانی نظیر حاشیه‌ی طلایی، چسبانک‌های یکدست، شماره‌گذاری مدادی، همچون رژیم علامتی عمل می‌کنند تا این تفاوت فضایی را در حافظه‌ی مکتوب تحکیم کنند.

این نوع صفحه‌آرایی ظاهراً به همه‌ی اعضای دربار فرصت دیده‌شدن بر یک صندلی مجلل را می‌دهد، اما شبکه‌ی دیداری سلطنت با ظرافتی بیشتر کار می‌کند؛ تکرار قاب مشابه، افراد را در مقام «واحدهای سلسله‌مراتب‌پذیر» یکدست می‌کند و درعین‌حال، متن دست‌نوشته دوباره مرز تفاوت را زنده می‌سازد. به بیان دیگر، آلبوم ۳۶۲ نشان می‌دهد که حذف محوشدگیِ دوربین یا حضور حاشیه‌ای الزاماً به معنای برابری نیست؛ شیوه‌ی تازه‌ای از ترجمه به‌کار می‌افتد تا همان فاصله‌ی میان فرمانروا و تابع را، این بار از طریق آرایه‌ی بایگانی‌شده و واژه‌ی قلمی، حفظ کند.

در نتیجه، زمینه‌ی ارائه یا همان آلبوم، در مقام ماکروکنشگر و متن در مقام کنشگر نشانه‌ای، نه لایه‌ای تزئینی بلکه بخشی جدانشدنی از شبکه‌ی دیداری سلطه است. بدون رمزگشاییِ این صفحه‌بندی و واژگان، نمی‌توان فهمید چگونه بدنِ برده از لحظه‌ی عکاسی به حافظه‌ی قدرت منتقل و در آن تثبیت شده است.

عنوان و نوشته به‌مثابه کنشگر معنایی

متن‌هایی که گرداگرد تصویر قاجاری می‌نشینند ـ از واژه‌ی کوتاه زیر قاب تا یادداشتی پشتِ عکس ـ همچون لنز یا صندلی، کنشگرانی مؤثر در شبکه‌ی دیداری سلطه‌اند؛ آن‌ها با نام‌گذاری، توضیح یا توجیه، فرایند «ترجمه» را از سطح بصری به ساحت زبان می‌کشانند و سلسله‌مراتب را در رمزگان واژگانی تثبیت می‌کنند. در آلبوم ۲۱۰، افزودن صفت «سیاه» به نام «گل‌چهره» یا درج عنوان قومی «چرکسی» بی‌آن‌که هویت شخصی ذکر شود، نمونه‌ی روشن دیگری‌سازی است؛ واژه تفاوت نژادی را طبیعی جلوه می‌دهد و خواننده را به پذیرش مرز طبقاتی وامی‌دارد (تصویر ۹). همین راهبرد در عکس خانوادگی آرشیو «دنیای زنان در ایران قاجار» آشکارتر می‌شود؛ نویسنده پشتِ عکس می‌کوشد با توضیح این‌که «تیرگی چهره‌ی کودک از سایه است»، مخاطب را از هر گونه اختلاط مفهومی با مرد سیاه‌پوستِ پشت سر برحذر دارد (تصویر ۱۰). نوشتار، در مقام کنشگر پالاینده، معنا را دست‌کاری می‌کند تا مرز نژادی بی‌خدشه بماند.

عبارات درباری نظیر «حَسَبِ‌الأَمر» نیز عاملیت را از سوژه‌ی مقابل دوربین جدا کرده و به شاه یا سفارش‌دهنده منتقل می‌کنند. از سوی دیگر، واژه‌ی «مرحوم» که ناصرالدین‌شاه بالای پرتره‌ی آغا جواهر خان در آلبوم ۳۶۲ افزوده، تصویر زنده را به یادمانِ مرگ بدل می‌سازد؛ این پیشوند نه‌فقط هاله‌ی تقدس سوگواری می‌آورد، بلکه رابطه‌ی قدرت را در حافظه‌ای مکتوب و یک‌جانبه تثبیت می‌کند.

تصویر۹. عکسی از آلبوم ۲۱۰، گروپ زن دم پله مرمر. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان.

تصویر۱۰. پرتره‌ای از خانواده‌ای که روشن کردند چهره فرزندشان به سیاهی چهره مرد برده پشت سر او نیست. منبع: آرشیو دیجیتال دنیای زنان در ایران قاجار

در سطحی ظریف‌تر، تقدیم‌نامه‌های آغاز آلبوم‌ها یا زیرنویس‌هایی چون «سلیم خانه‌زادِ حضرت مهدعلیا» (تصویر ۱۱)، سوژه را در نسبت عمودی با صاحب‌منصب تعریف و به خواننده القا می‌کنند که هویتِ برده همواره تابعی از وابستگی به قدرت است.

چنین پیرامتن‌هایی را باید «گره‌های نشانه‌ای» نامید که در کنار شیء مادیِ آلبوم، فرایند ترجمه‌ی منافع سلطنت را کامل می‌کنند. واژه‌ی تفکیک‌کننده، یادداشت توجیه‌گر یا عنوان مقام‌نما، همه به شکل راهنما عمل می‌کنند؛ آن‌ها خوانش مخاطب را پیش‌بینی و تنظیم کرده و اجازه نمی‌دهند تصویر، معنایی خارج از نقشه‌ی سلطه پیدا کند. بدین‌سان، متن در عکاسی قاجار سازوکاری موازی دوربین است؛ اگر لنز با وضوح و محوشدگی سلسله‌مراتب را تصویر می‌کند، واژه با نام‌گذاری و حذف، همان سلسله‌مراتب را به قلم تثبیت می‌کند و شبکه‌ی دیداری سلطه را تا لایه‌ی کاغذ و مرکب امتداد می‌دهد.

مضمون سوم: غیاب به‌مثابه کنشگر

در منطق نظریه‌ی کنشگر-شبکه، نبودن نیز بودنی مؤثر است؛ حذف، تارشدگی یا بی‌نام ماندن سوژه، کنشی فعال در شبکه‌ی دیداری به شمار می‌آید. آن‌چه دیده نمی‌شود یا تنها در حاشیه‌ی محو قاب می‌ماند، حامل ترجمه‌ی خاصی از منافع سلطنت است: نامرئی‌سازیِ فرودستی و طبیعی‌نماییِ سلسله‌مراتب. به‌بیان لاتوری، «غیاب» می‌تواند همان‌قدر عملگر باشد که «حضور»؛ زیرا با خاموش کردن صدا یا زدودن تصویر، مسیر گردش معنا را هدایت می‌کند و جعبه‌ی سیاهِ نظم را مهر و موم می‌سازد.

غیاب به‌مثابه راهبرد سلطنتی

نگاه به آلبوم‌های قاجاری نشان می‌دهد حذف یا حاشیه‌نشینیِ بردگان، به‌ویژه زنانِ برده، بخشی از سیاست کنترل دیداری دربار بود. بسیاری از خدمه‌ی آفریقایی هرگز پرتره‌ی منفرد ندارند؛ عکسِ آنان یا در قاب‌های جمعی بدون ذکر نام دیده می‌شود، یا در گوشه‌ی تاریک پشت پرده محو می‌گردد. نمونه‌ی روشنگر، ردیف انتهایی صفحه‌ی آلبوم ۲۱۰ است که «سیاهِ گل‌چهره» را با لباسی ساده‌تر و در جایگاه انتهایی صف می‌نشاند (تصویر ۹). عدمِ وجود پرتره‌ی منفرد از گل‌چهره، دقیقاً همان کنش حذف است؛ کنشی که عاملیت را از سوژه می‌گیرد و او را به نشانه‌ای بی‌چهره از خدمت فرو می‌کاهد.

چنین غیاب‌های نظام‌مند، بُعد دیگری از شبکه‌ی دیداری سلطه را روشن می‌کند؛ کنشگران انسانی و غیرانسانی در همکاری با یکدیگر تصمیم می‌گیرند چه کسی شایسته‌ی چهره‌ی منفرد است و چه کسی باید در سایه بماند. بدین‌سان، حذف نیز به‌سان حضور، ترجمه‌ی منافع سلطنت است؛ با ناپیدا کردن بدنِ برده، امکان رقابت نمادین با مرکز قدرت از میان می‌رود و سلسله‌مراتب، بی‌هیاهو در حافظه‌ی بصری تثبیت می‌شود.

تصویر ۱۱. سلیم خانه‌زاد. عکاس: یوسف خان. ۱۳۱۲ ه.ق. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان.

تصویر ۱۲. صفحه ۱۹۸ آلبوم علی‌خان والی. منبع: آرشیو دانشگاه هاروارد.

• حذف زنان برده در آلبوم عکس علی‌خان والی: صفحه‌ی ۱۹۸ این آلبوم (تصویر ۱۲) خودِ صحنه‌ی کنشِ غیاب است. در نیم‌کادر بالایی، نوزادی با نام «مریم خانم» بر دامن زنی نشسته که چادرِ روشنش سراپای پیکره را می‌پوشاند؛ چهره محو و بی‌نام، چنان‌که گویی بدنِ حامل کودک باید در پسِ حضورِ او ناپدید شود. زیر عکس تنها واژه‌ی «مریم خانم» دیده می‌شود. نیم‌کادر پایینی همان جفت سوژه را دوباره نشان می‌دهد، این‌بار با کنار رفتن چادر و ثبت چهره‌ی زنی که در متن کنار قاب صریحاً «کنیز مریم خانم» نامیده شده است. جابه‌جایی از پوشیدگی به آشکاری نشان می‌دهد که نبودن چهره در کادر بالا، خود یک کنش برنامه‌ریزی‌شده بوده است: چادر (کنشگر مادی)، عکس‌نوشتِ مینیمال (کنشگر نشانه‌ای) و چیدمان صفحه‌ای که تصویر «غایب» را بالاتر می‌نشاند (کنشگر فضایی)، در وحدت، عاملیت برده را تعلیق می‌کنند و استقلال نمادین دخترِ اشرافی را تقویت.

این‌جا آن‌چه در مضامین پیشین به جعبه‌ی سیاه بدل شده بود، یعنی سلسله‌مراتب فضایی، چیدمان آلبوم و متنِ حاشیه، خود به کنشگری فعال بدل می‌شود؛ سلسله‌مراتب فضایی با قرار دادن نسخه‌ی بی‌چهره در سطر بالا پیام می‌دهد که دیده‌نشدنِ برده مقدّم بر دیده‌شدنِ اوست؛ چیدمان آلبوم با دوگانه‌ی بالا/پایین حضور و غیاب را رمزگذاری می‌کند؛ و متنِ حاشیه با حذف نام در یک قاب و افزودن برچسب «کنیز» در قاب بعدی، مرز طبقاتی را تثبیت می‌کند. بنابراین غیاب، کنشی است که به کمک جعبه‌ی سیاه‌های پیش‌تر ساخته‌شده، ترجمه‌ی منافع سلطنت را کامل می‌کند و شبکه‌ی دیداری سلطه را در سطحی ظریف اما مؤثر امتداد می‌بخشد.

مضمون چهارم: پرتره‌های مشروعیت‌بخش و استمرار حافظه بردگی در بازنمایی متأخر

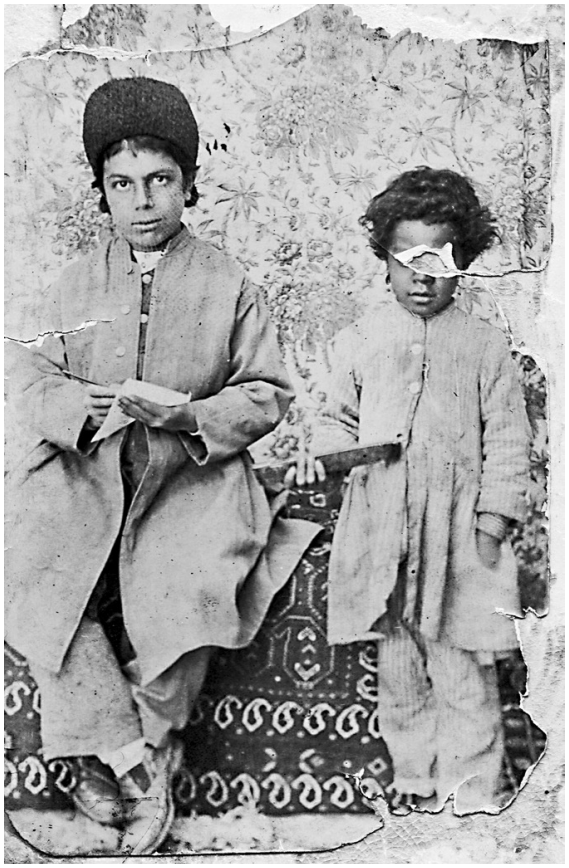
لغو حقوقیِ برده‌داری در سال‌های پایانی قاجار، پایانِ حضور بردگان در خانه‌های اعیان نبود. در آلبوم‌های خانوادگیِ طبقات متوسطِ متأخر، پیکره‌ی برده هنوز در قاب حاضر است، امّا این بار بیرون از چارچوب رسمی دربار. عکس‌ها بیش از آن‌که یادگاریِ لحظه‌ای خصوصی باشند، ابزاری‌اند برای مشروعیت‌بخشی به نظم نوپای طبقات بالاترِ شهری؛ خانواده‌ای که ثروت و سلیقه‌ی فرنگی را به نمایش می‌گذارد، با قراردادنِ برده در کنار کودک یا بانوی خانه، سلسله‌مراتبی «به‌ظاهر طبیعی» می‌آفرینند. این تصاویر را باید «پرتره‌های مشروعیت‌بخش» نامید؛ کنشگرانی دیداری که حافظه‌ی بردگی را به آرامی از عرصه‌ی سیاست دربار به عرصه‌ی زندگی روزمره ترجمه می‌کنند.

تحلیل نمونه‌های مضمون چهارم

جایگاهِ سومِ تحول بازنمایی بردگان، زمانی که عکاسی خانوادگی در طبقات مرفّه شهری رایج شده و بردگیِ خانگی هنوز حذف کاملِ قانونی نشدند، شبکه‌ی دیداریِ سلطه با نشانه‌های ظاهراً پیش‌پاافتاده‌ی زندگی روزمره تداوم می‌یابد. نمونه‌ی روشنگر آن، پرتره‌ی یادگاری دو کودک است؛ یکی سفیدپوست و نشسته، دیگری سیاه‌پوست و ایستاده (تصویر ۱۳). قاب در نگاه نخست ساده می‌نماید، اما همه‌ی جعبه‌سیاه‌هایی را که در مضامین پیشین تثبیت شده بودند، دوباره به کنش وامی‌دارد.

سلسله‌مراتب فضایی هنوز فعال است؛ نشستنِ کودکِ روشن‌پوست بر نیمکتی که زیر ردایش پنهان شده، او را در محور افقیِ اقتدار جای می‌دهد، درحالی‌که ایستادنِ کودکِ سیاه‌پوست قامت او را عمود بر این محور و در موقعیت تابعیت قرار می‌دهد. ابزارِ در دستِ هر یک، این فاصله را تشدید می‌کند؛ قلم و کاغذ در دست نشسته نماد دسترسی به سواد و سرمایه‌ی فرهنگی است، درحالی‌که قلمدانِ فلزی در دست ایستاده، صرفاً ضمیمه‌ای است برای عمل نوشتنِ دیگری. به بیان نظریه‌ی کنشگر-شبکه، قلم، کاغذ و قلمدان کنشگران غیرانسانی‌ای هستند که معنای فرادستی و فرودستی را از سطح بدن به حوزه‌ی دانش ترجمه می‌کنند.

پس‌زمینه‌ی پارچه‌ای گل‌دار و قالی زیر پا نیز بیکار نیستند؛ نقش‌های منسجم و منظم‌شان از یک‌سو «نظم خانگی» را القا می‌کند و از سوی دیگر فضایی آشنا و امن می‌سازد تا سلسله‌مراتبی که به نمایش گذاشته می‌شود تهدیدآمیز نگردد.



تصویر ۱۳. عکس خانوادگی کودک و غلام‌بچه (مجموعه خصوصی خانوادگی، کرمان، ایران.)

حتی فرسودگی و پارگیِ عکس، لکه‌ی سفید روی چشم کودک سیاه‌پوست و خراش‌های کناره‌ی قاب، حافظه‌ای ناخواسته از خشونت نمادین را حمل می‌کند؛ غیابِ بخشی از چهره، غیاب تاریخیِ صدای او را تداعی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه مسیریابی نگاه، هنوز توسط سلطه هدایت می‌شود.

این تصویر، وقتی در آلبوم خانوادگی قرار می‌گیرد، در کنار پرتره‌های یادبود و مناظر سفر، به «پرتره‌ی مشروعیت‌بخش» تبدیل می‌شود؛ قاب خصوصی، رابطه‌ی آموزش و فرمان‌بری را طبیعی جلوه می‌دهد و کودکان صاحب آلبوم را از همان سال‌های نخست با پیکره‌ی فرودستِ خدمت‌رسان آشنا می‌کند. شبکه‌ی دیداریِ سلطه که پیش‌تر در دربار با صندلی منبّت و دست‌خط شاه عمل می‌کرد، اکنون با نیمکت ساده و ابزار مدرسه بازتولید می‌شود؛ جابه‌جایی مکان و ابزار چیزی از کارکرد آن نمی‌کاهد. بدین‌ترتیب، در دوره‌ی پسالغو، بدن برده و اشیای روزمره همچنان در هم‌داستانی‌اند تا فاصله‌ی فرمانروا و فرمان‌بُردار را، این‌بار در قالب خاطره‌ی خانوادگی، برای نسل‌های بعد بدیهی کنند.

عکس خانوادگی با حضور زن سیاه‌پوست:

در پرتره‌ای خانوادگی از دهه‌ی ۱۳۰۰ هجری شمسی (تصویر۱۴)، «شبکه‌ی دیداری سلطه» در یک فضای خصوصی و نیمه‌مدرن بازتولید می‌شود. در این عکس، خانواده به صورت رسمی در یک باغ و بر روی فرشی نفیس چیده شده‌اند، اما در حاشیه‌ی کادر، زنی سیاه‌پوست، جدا از جمع اصلی و در حالتی ایستاده قرار گرفته است. همین جدایی فضایی و تفاوت در ژست، بدون نیاز به هیچ نوشته‌ای، تفاوت طبقاتی و نژادی را تثبیت کرده و او را به نشانه‌ی «غیرخودی» بدل می‌کند. کنشگرانی مانند صندلی، فرش و نور باغ همگی در بازتولید این سلسله‌مراتب نقش دارند. اگرچه ژست زن ممکن است نشانه‌ای از مقاومت خاموش باشد، اما موقعیت حاشیه‌ای او در قاب، این حس را خنثی می‌کند. این تصویر نشان می‌دهد که چگونه شبکه‌ی دیداری سلطه، که پیش‌تر در دربار قاجار عمل می‌کرد، پس از لغو رسمی برده‌داری به خانه‌های شخصی مهاجرت کرده و حافظه‌ی

تصویر ۱۴. عکس خانوادگی، یاسمن کلانتری امیری، منبع: آرشیو دیجیتال دنیای زنان در ایران قاجار.

تصویری آن در آلبوم‌های خانوادگی تداوم یافته است. به این ترتیب، آلبوم خانوادگی به کنشگری تبدیل می‌شود که این نظم اجتماعی را برای نسل‌های بعدی ثبت و ضبط می‌کند.

نتیجه‌گیری

تحلیل شبکه‌ایِ مضامین نشان داد که عکاسی قاجاری و پساقاجاری، نه ثبت بی‌طرفانه‌ی واقعیت، بلکه میدان پرکارِ کنشگران انسانی و غیرانسانی است؛ میدانی که در آن قدرت، نژاد و طبقه به‌واسطه‌ی ترجمه‌های دیداری تثبیت می‌شود. این فرایند در هم‌پیوندی مداوم کنشگران انسانی (مانند شاه، عکاس، کاتب و دایه) و غیرانسانی (مانند دوربین، لنز، صندلی، آلبوم و نوشتار) برای تعریف و تثبیت منزلت بردگان عمل می‌کرد. در نمونه‌های اولیه، کنشگرانی چون شاه، دوربین قطع بزرگ و عمق میدان کم، در کنار هم محوشدگیِ کنیزِ پرده‌دار را رقم زدند. در ادامه، عناصری مانند طناب‌های چادر یا دست‌نوشته‌های حاشیه‌ای به شاه و عکاس یاری دادند تا حضور برده را بپذیرند، بی‌آنکه مرزبندی قدرت فروبپاشد. در جایگاهی دیگر، اتحاد میان صندلی منبّت، چوب‌دستی و دست‌خطی با عنوان «مرحوم»، بدن خواجه‌ای را که زمانی محو بود، در مرکز قاب نشاند، اما اقتدارش را همچنان به زنجیره‌ی امتیاز سلطنت وابسته ساخت. این شبکه در آلبوم‌های خانوادگی متأخر نیز تداوم یافت؛ جایی که نیمکت، قالی و ابزار مدرسه، بدن فردی که سیاه‌پوست به نظر می‌رسد را به «نشانه‌ی خدمت» بدل کرده و فاصله‌ی طبقاتی را در خاطره‌ی خصوصی تثبیت می‌کرد.

بنابراین، این عکس‌ها نه سندی منفعل، بلکه میدان کنشگری فعالی برای تثبیت جایگاه نژادی و طبقاتی بودند. این کارکرد از طریق سازوکارهای مشخصی محقق می‌شد. نخست، ترکیب‌بندی فضایی، مانند تقابل میان نشستنِ بانو و محوشدگیِ کنیز، به‌واسطه‌ی لنز و نور، روابط سلطه را رمزگذاری می‌کرد. دوم، بستر ارائه، به‌ویژه در آلبوم‌های سلطنتی، با صفحه‌آرایی یکنواخت و واژه‌های تبعیض‌آمیزی چون «سیاه» و «چرکسی»، معنا را از سطح بصری به سطح مادی-نوشتاری بسط می‌داد و سلسله‌مراتب را در حافظه‌ی بایگانی حک می‌کرد. سرانجام، حذف یا غیاب چهره و نام، خود به کنشگری فعال تبدیل می‌شد که به همان اندازه‌ی حضور، به شبکه‌ی دیداری سلطه نیرو می‌بخشید. در نهایت، همین سازوکارها در هم‌داستانی با تمام کنشگران انسانی و غیرانسانی، عکس را به ابزاری برای بازتولید قدرت بدل کردند؛ ابزاری که «شبکه‌ی دیداری سلطه» را از دربار قاجار به آلبوم‌های خانگی پهلوی امتداد داد و مناسبات نژاد و طبقه را در حافظه‌ی تصویری جامعه تثبیت کرد.

دستاورد نظری این خوانش، ارائه مدلی برای تحلیل اسناد تصویری ایران است که در آن اشیای ظاهراً روزمره، از صندلی منبّت و پرده‌ی پارچه‌ای گرفته تا قاب بیضی آلبوم، به همان اندازه‌ی بازیگران انسانی در تولید معنا و قوام بخشیدن به سلطه دخالت دارند. بر

پایه‌ی این مدل، سلطه نه در نیت عکاس، بلکه در هم‌آیندی دقیق این عناصر انسانی و غیرانسانی شکل می‌گیرد؛ جایی که پیوندها به تدریج به «جعبه‌ی سیاه» بدل شده و دیگر مورد پرسش قرار نمی‌گیرند. در این چشم‌انداز، حافظه‌ی بصریِ بردگی نه روایتی حاشیه‌ای، بلکه بخشی فعال از فرایند مدرن‌سازی دربار و خانه‌های اشرافی است که فناوری نوظهور عکاسی را به خدمت الگوی دیرپای سلطه درآورد. گشودن این شبکه، علاوه بر غنا بخشیدن به تاریخ اجتماعی ایران، امکان می‌دهد تا سازوکارهای معاصرِ تصویر نیز از منظر قدرت و سلسله‌مراتب، با نگاه انتقادی تازه‌ای خوانده شوند.

برای پژوهش‌های آتی، پیشنهاد می‌شود این مسیر تحلیلی در چند جهت گسترش یابد. می‌توان مدل «شبکه دیداری سلطه» را به تصاویر دوره‌ی پهلوی تسری داد تا تداوم‌ها و گسست‌ها در سلسله‌مراتب دیداری آشکار شود. همچنین، پژوهشی تطبیقی میان عکاسی قاجار و نقاشی‌های درباری هم‌عصر می‌تواند به روشن شدن فرایند ترجمه‌ی قدرت در رسانه‌های مختلف یاری رساند.

پی‌نوشت‌ها

1. Bruno Latour
2. Stuart Hall
3. Gillian Rose
4. Michel Callon
5. John Law
6. Problematization
7. Interessement
8. Enrolment
9. Mobilization

فهرست منابع فارسی

افشار، ایرج (۱۳۶۸). *گنجینه عکس‌های ایران همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران*. تهران: نشر فرهنگ ایران.

پورمند، حسنعلی و معصومی بدخش، نسرین (۱۳۹۴). تداوم مبانی سنت بصری ایرانی با تأکید بر ترکیب‌بندی عکس‌های یادگاری دوره‌ی ناصری. *نشریه باغ نظر*. شماره ۳۲. ص ۳۳-۴۲.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۴). *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*. تهران: نشر علمی و فرهنگی.

رز، ژیلین (۱۳۹۳). *روش‌های دیداری: درآمدی بر پژوهش با مواد دیداری*، ترجمه علی‌هاشمی گیلانی و دیگران. تهران: نشر جامعه‌شناسان.

سکولا، آلن (۱۳۹۵)، *بایگانی و تن*. ترجمه: مهران مهاجر، تهران: نشر بان.

شریف‌زاده، رحمان (۱۳۹۷). مذاکره با اشیا: *مقدمه‌ای بر نظریه کنشگر-شبکه*. تهران: نشر نی.

شاهسوارانی، وحید و مرتضایی، محمد (۱۳۹۵). بررسی باستان‌شناختی نظام برده‌داری در دوره متاخر اسلامی از ورای تحلیل محتوای اسناد، منابع مکتوب و عکس‌های آرشیوی. *دومین همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، مطالعات ایرانی و بیدل پژوهی*.

مهدی‌زاده، علیرضا (۱۴۰۱). بررسی و تحلیل کنش عکاسی براساس نظریه کنشگر-شبکه برونو لاتور. *نشریه هنرهای زیبا* - هنرهای تجسمی. شماره ۳. ص۹۹-۱۰۸.

هال، استوارت (۱۳۹۱). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*. ترجمه: احمد گل‌محمدی. تهران: نشر نی.

فهرست منابع لاتین

Baghoolizadeh, B. (2024). *The color black: enslavement and erasure in Iran*. Duke University Press.

Behdad, A. (2001). Photography's Orientalism: New essays on colonial representation. In A. Behdad & L. Tohidi (Eds.), *Photography's Orientalism: New essays on colonial representation*. Getty Publications.

Edwards, E. (2001). *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Berg Publishers.

Khosronejad, P. (2017). *Qajar African Nannies: African Slaves and Aristocratic Babies (Visual Studies of Modern Iran)*. Visual Studies of Modern Iran.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Munni, N. (2022). *The Personal Archive to Discover the History of Qajar, Iran*. Unpublished manuscript.

Pinney, C. (2003). «Slavery, Photography, and the Archive». *History of Photography*. Volume 27. Issue 4. Pages 332-345.

Pourtavaf, L. (2024). «Gulistan in Black and White: The Racial and Gendered Legacies of Slavery in Nineteenth-Century Qajar Iran». *The American Historical Review*. Volume 129. Issue 2. Pages 395-428.

Scheiwiller, S. G. (2017). Enslaved Bodies of Desire Photographs of Black African Slaves in Qajar Photography. In S. G. Scheiwiller (Ed.), *Liminalities of gender and sexuality in nineteenth-century Iranian photography: desirous bodies*. Routledge.

Steedman, C. (1996). *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives*. Rutgers University Press.

Stoler, A. L. (1995). *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Duke University Press.

Sturken, M., & Cartwright, L. (2017). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (3rd ed.). Oxford University Press.

Willis, D. (1999). *Picturing Us: African American Identity in Photography*. The New Press

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)