Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021



# The Female gaze in proportion to pictorial elements in "A parrot with fruit and a portrait of a girl"

**Sharareh Eftekhari Yekta**
Ph.D. Candidate of Islamic Arts, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, IRAN
**Amir Nasri** *
Assistant professor, faculty of Persian Literature and Foreign Language, Allameh Tabatabaei University, Tehran, IRAN

**Abstract**
Qajar painting influenced Iran's painting with a new kind of illustrations originating from the past traditions. Art and cultural politics of Fath Ali Shah performs an obvious role amongst the influential agents and historical events in the era of Qajar paintings for a presentation of the concepts of power in the social, political and cultural arena. Fath Ali Shah's patronage of the art alters painting's direction as Iran's painting moves to a new field of pictorial history. Thus the portrait and figure get special significance in the painting this period as respects the themes of painting have changed via the penetration and impression of the western art and culture, and the noblemen take possession of that to be part of their belongings. Its climax is clearly seen in the court noblemen portraits and figures that has originated from amalgamation and mergence of western and Iranian traditions .Those are portraits and figures that are for the peerage men, kings, princes, dignitaries and the king's courtiers and attendants. To show women's portrait starts from the Qajar dynasty, and their representation matters in this era's pictures, and its presentation falls prey to change both in the shape and content. Women's images were not widespread because of religious reasons and didn't «boom» as much as men's images. The purpose of this article is connected with cultural semiotics which analyse a woman's portrait related to the period of Qajar paintings. And the female gaze is tantamount to the body function. This is a specific work of art because it is an image synthesized from several painting genres. This research interpreted pictorial elements in proportion together by an adaptive and analysis approach based on the shaped changes in this cultural and social period. We suppose that female gaze in this work of art, composed of several genres reflects changeable presence of the body's action. The question is about the proportion between body and procession of the young woman's look matching another details and elements of the image. Maybe the female gaze in this work was depicted as distinct from power of the male gaze. So this Qajar era painting provides an opportunity for different studying of this kind of pictures. Depicted portrait of the young woman contrasts with the separate images from women of this period of Qajar paintings. In conclusion should say that the representation and nature of the body was different in the images of this period. There is an exact relationship between the elements of the image, especially in case of the woman's body that reflects a dominant female gaze. She was a court woman that has stood in the middle of the tradition and modernity. She shows the cultural tension of the Qajar era. Her female gaze predominated not only on the audience but also on all that by its proportion to other elements. There is a structural and formal relation between elements that demonstrates physical presence of her body and a different look.

**Keywords:** Qajar painting, Portrait, Female gaze, Body, Cultural semiotics.

* Email (corresponding author): amir.nasri@yahoo.com

دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال چهارم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۸
صفحات: ۹۷-۱۰۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۳ •• تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۱۱

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

مقاله ترویجی

# نگاه زنانه در پیوند با عناصر تصویری در «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن»

**شراره افتخاری یکتا**
دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران
**امیر نصری***
دانشیار گروه فلسفه و عضو هیئت‌علمی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

**چکیده**
نقاشی قاجار در آستانه عبور از سنت‌های پیشین، نقاشی ایران را تحت تأثیر فرهنگ تصویری تازه‌ای قرار می‌دهد. بانفوذ فرهنگ و هنر غرب به‌مثابه فرهنگ دیگری، موضوعات نقاشی تغییر پیداکرده و تک‌چهره و تک پیکره اهمیتی ویژه می‌یابند. هدف این پژوهش بررسی و تحلیل تک‌چهره‌ای از یک زن قاجار و نگاه زنانه به‌عنوان بخشی از عملکرد بدن با استفاده از نشانه‌شناسی فرهنگی است. تصویری که چند ژانر نقاشی را در خود جای‌داده است و از این منظر اثری ویژه محسوب می‌شود. ازاین‌رو نمونه مطالعاتی، اثری با عنوان «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن» متعلق به نقاشی دوره نخست قاجار است. روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی است و بر مبنای تغییرات اجتماعی و فرهنگی شکل‌گرفته در این دوره؛ مسئله، نحوه حضور بدن و نگاه زنانه در این اثر چند تصویری است. به این صورت که چه نسبتی میان عناصر تصویری این اثر و درواقع میان بدن و فرآیند نگاه زن جوان با دیگر عناصر تصویر وجود دارد و به چه میزان کنش نگاه زنانه در این اثر در پیوند با دیگر نشانه‌های تصویری برآمده از فرهنگ دیگری تعریف می‌شود و متمایز از نگاه قدرت نمای مردانه به تصویر کشیده شده است. نتیجه تحلیل حاکی از این است که تک‌چهره زن جوان در این اثر با تصاویر زن در آثار دیگر این دوره مفهوم متفاوتی را در برمی‌گیرد. پیوند میان عناصر درون تصویر با بدن زن، نشان‌گر نگاه مقتدر زن درباری در کشاکش این دوران و تحولات برخاسته از فرهنگ دیگری است و او در آستانه ورود به چنین معنایی، به تصویر کشیده می‌شود.

**واژگان کلیدی:**
نقاشی قاجار، تک‌چهره، نگاه زنانه، بدن، نشانه‌شناسی فرهنگی.

* مسئول مکاتبات: تهران، بزرگراه شهید چمران، خیابان علامه جنوبی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، کد پستی: ۱۹۹۷۹۶۷۵۵۶
پست الکترونیکی: amir.nasri@yahoo.com

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021



## مقدمه

نقاشی در دوره قاجار تأثیرات عمیقی را در رویارویی با جریان‌های گوناگون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پذیرا می‌شود و هنرمندان دوره نخست قاجار، ترغیب به خلق آثاری می‌شوند که بینابین سنت و نقاشی قرار دارد. تمرکز عمده نقاشی این دوره با محوریت انسان و غالباً تصاویر فتحعلی شاه (۱۲۱۲ـ۱۲۵۰ ه.ق/ ۱۸۳۴ـ۱۷۹۷م.) است که بنا به دلایل سیاسی و اجتماعی نقش مهمی را در پیشبرد نقاشی و هنر این دوره بر عهده دارد و به‌طورکلی تحت حمایت فتحعلی شاه مسیر نقاشی ایرانی وارد عرصه جدیدی از تاریخ تصویری می‌شود. اوج تلفیق سنت طبیعت‌پردازی غرب و چکیده نگاری ایران، در چهره‌سازی و پیکرنگاری درباری تجلی می‌یابد همان‌طور که پاک‌باز می‌گوید: «طبیعت‌پردازی، چکیده نگاری، آذین گری به طرزی درخشان با یکدیگر سازگار می‌شوند»(Pakbaz, 2001, p.151). ازاین‌رو دوره قاجار یکی از ادوار تاریخی بسیار مهم برای هنرهای تصویری ایران محسوب می‌شود که با توجه به این تحولات صورت گرفته؛ آنچه حائز اهمیت است و تاکنون مورد تفحص و بررسی قرار نگرفته است، موضوع بدن به‌مثابه فرهنگ دیداری جدید در این دوره است. بر این اساس هدفی که در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود، مطالعه و تحلیل بدن و نگاه زنانه به‌مثابه بخشی از عملکرد بدن در پیوند با عناصر تصویر، در اثر «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن» متعلق به دوره نخست قاجار است. هنرمند این دوره تحت تأثیر نشانه‌های تصویری برآمده از فرهنگ غرب به‌مثابه دیگری، آثاری را خلق می‌کند که دنیای تصویر قاجار را به سمت‌وسوی واقع‌گرایی و شباهت پردازی سوق می‌دهد و بر مبنای این نشانه‌ها بدن عاملی مهم برای پرداخت تصویری می‌گردد. چنانچه مفهوم بدن از این دوره به بعد، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین موضوعات مطالعاتی وارد مؤلفه‌های گوناگون اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌شود و نقاشی قاجار، از این منظر دارای اهمیت ویژه‌ای برای مطالعه است.

هم‌چنین بازنمایی تصویر زنان در این دوره اهمیت ویژه‌ای می‌یابد و دست‌خوش تغییرات عمده‌ای در فرم و مضمون می‌گردد و با این‌که ترسیم تک‌چهره از زنان در دوره قاجار آغاز می‌گردد اما احتمالاً بنا به دلایل مذهبی و اجتماعی؛ به‌اندازه ترسیم تک‌چهره مردان رونق و رواج چندانی نمی‌یابد. درنتیجه مسئله پژوهش، چگونگی حضور بدن و فرآیند نگاه زنانه در اثر «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن» در نسبت با دیگر نشانه‌های تصویری برآمده از فرهنگ دیگری است که پس از توضیحی موجز درباره ویژگی‌های کلی نقاشی قاجار در دوره نخست، با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی موردمطالعه قرار می‌گیرد.

## ۱. پیشینه پژوهش

عمده پژوهش‌های انجام‌شده با محوریت موضوع زن در دوره قاجار در قالب موضوعاتی چون پوشاک، نحوه پوشش و پیرایش، وضعیت اجتماعی اقتصادی، رویکردهای جنسیتی، چهره‌پردازی و سیر تحول سیمای زن و غیره؛ اغلب با توجه بر غرب و رواج غرب‌گرایی صورت گرفته‌اند. درنتیجه پرداختن به پیشینه مطالعاتی زن در نقاشی قاجار بسیار گسترده و مبسوط است و نگارنده این پژوهش تنها به ذکر پژوهش‌های انجام‌شده در خصوص جایگاه زن در بستر اجتماعی ـ فرهنگی در نقاشی‌های قاجار بسنده می‌کند. ازجمله موارد مرتبط با جایگاه و تعریف زن در بستر فرهنگی قاجار که با تکیه‌بر تصاویر صورت گرفته‌اند؛ می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: الهه پنجه باشی (۱۳۹۵) در مقاله «مطالعه تطبیقی دو نقاشی از زنان در دوره قاجار با رویکرد بینامتنیت» به مطالعه دو اثر نقاشی از زنان درباری قاجار با استفاده از نشانه‌ها و تحلیل هر دو اثر و تطبیق معنای آن‌ها به‌صورت بینامتنی و لایه‌ای می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که در خوانش نشانه‌های هر دو تصویر هم از نشانه‌های مشابه و هم متفاوت برای حصول معنا بهره گرفته‌شده است. مهناز شایسته فر و محبوبه شهبازی (۱۳۹۴) در مقاله «تطبیق مصادیق اجتماعی زنان در دوره قاجار با جایگاه زن در نگارگری نسخه خطی هزارویک‌شب» به توصیف جایگاه اجتماعی زنان دوره قاجار در مطابقت با تصاویری از هزارویک‌شب صنیع‌الملک می‌پردازد. نتیجه حاصل از این مقاله مبتنی بر این است که صنیع‌الملک با این‌که برای ترسیم زن در نسخه هزارویک‌شب از ساختار اجتماعی بهره گرفته است اما بیش از آن‌که به نقش واقعی زن در ساختار اجتماعی وفادار باشد، به متن نوشتاری تکیه کرده است.

این پژوهش نیز به نحوی در این راستا قرار دارد، اما بر نسبت میان فرهنگ خود و فرهنگ دیگری در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی متمرکز است و به گفتمانی که میان زن قاجاری با طبیعت بی‌جان به‌مثابه ژانری برخاسته از فرهنگ دیگری برقرار است، می‌پردازد.

## ۲. روش پژوهش

این پژوهش بر مبنای روش توصیفی ـ تحلیلی است. گردآوری مستندات، کتابخانه‌ای است و با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی به تحلیل یک اثر نقاشی از دوره نخست قاجار با عنوان «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن» می‌پردازد. هنرمند این اثر گمنام است. در پیوست با تحلیل این نمونه مطالعاتی، دو اثر دیگر از همین دوره نیز که در پیوند با کارکرد طوطی و زن قرار دارند، انتخاب‌شده‌اند.

## ۳. چارچوب نظری

نشانه‌شناسی، علم مطالعه جهانی از نشانه‌های معنادار است یعنی هر

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021



آنچه بر چیز دیگر دلالت دارد و بر چیزی جز خود، تفسیر می‌گردد. امبرتو اکو[1] می‌گوید: «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سروکار دارد.» (Chandler, 2008, p.20). از دید یک نشانه شناس «واژه‌ها، تصاویر، صداها، ایما و اشارات و ژست‌ها و چیزها می‌توانند نشانه باشند.» (Sojoodi, 2009, p.128). بنابراین مفهوم یک نشانه وابسته به عناصر پیرامونش است و درون بافتی که در آن قرارگرفته، معنادار می‌شود و همان‌طور که محیط پیرامون مملو از این نشانه‌هاست، هرلحظه تعاملی دیالکتیک بین انسان با این نشانه‌ها در بافت فرهنگی و اجتماعی در حال رخ دادن است. پس می‌توان چنین تعبیر کرد که موضوع فرهنگ، جایگاه و اهمیت ویژه‌ای را در مباحث علم نشانه‌شناسی دارد و این فرهنگ «چیزی نیست جز نظامی از رمزگان بر پایه قراردادهای نشانه‌ای که اعضای یک جامعه در آن مشترک هستند و آن را می‌سازند.» (Posner, 2011, p.323).

موضوع نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ است؛ شاخه‌ای از علم نشانه‌شناسی که «مطالعه الگوهایی را در برمی‌گیرد که به روابط متقابل فرهنگ‌ها می‌پردازند.» (Sonesson, 2000, p.155). نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی ابتدا توسط مکتب لوتمان و تارتو ـ مسکو[2] در سال ۱۹۷۳ در مجموعه‌ای بانام آثاری در باب مطالعات نشانه‌شناسی فرهنگ منتشر می‌شود. تعریف آن‌ها از نشانه‌شناسی فرهنگی، دانشی است که به مطالعه رابطه کارکردی میان نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد که درگیر فرهنگ هستند. از این دید، هر موضوع به‌مثابه متنی فرهنگی است که باید در اوضاع و بستر اجتماعی خود بررسی گردد. در بافت اجتماعی همیشه نظامی فرهنگی وجود دارد که بر مبنای زبان طبیعی است و از واحدهای کوچک‌تری به نام متن شکل‌گرفته است. نشانه‌شناسی فرهنگی «چارچوبی علمی برای بررسی‌های تجربی و توصیف‌های مقابله‌ای همه فرهنگ‌های جهان فراهم می‌کند.» (Posner,2011,p.295) و درعین‌حال که روابط درون فرهنگ و یا به عبارتی درون مرز را بررسی می‌کند روابط برون‌مرزی را نیز در نظر می‌گیرد.

درواقع نشانه‌شناسی فرهنگی «روابط بین فرهنگی، ارتباط فرهنگ و طبیعت و مسائل تاریخ فرهنگ، پویایی و ایستایی فرهنگ‌ها را در برمی‌گیرد» (Lotman and Ouspenski,2011,p.44) و با هر متنی به‌مثابه فرهنگ برخورد می‌کند. از این منظر «هر موضوع موردمطالعه متنی است که باید در اوضاع و بستر اجتماعی و فرهنگی آن بررسی گردد. فهم نو از «متن» به‌عنوان ساختاری باز، چندلایه، گفتمانی و متکثر که به‌گونه‌ای پویا پیوسته در حال ساخته‌شدن و بازتعریف خود است، ریشه در همین تلاقی دارد.»(Nojoumian, 2010, p.9). متن فرهنگی مانند یک نقاشی، پاره‌گفتار زبانی یا متونی از این قبیل؛ حامل معنایی است که توسط اجتماع یا ارزش‌های اجتماعی تولیدشده است. پس نشانه‌های فرهنگی نیز در صورت‌های فیزیکی واژه‌ها، تصاویر، اصوات، ایما و اشارات و ژست‌ها، کنش‌ها یا اشیا به‌مثابه یک متن، ظاهر می‌شود. ژست‌ها همان شیوه‌های بیانی بدن هستند و به باور کریس روجک[3] «بدن انسان علاوه بر حالت فیزیکی، مقدمه‌ای برای معرفی جلوه‌گری و رمزهایی است که بدن یا پیکر انسان را در فرهنگ جای می‌دهد.» (Rojek,2011,p.143). در ادامه پس از شرحی مختصر از بازنمایی زنان دوره نخست قاجار، نسبت عناصر در پیوند با عملکرد بدن در تصویر «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن» که در جهت نشانه‌های برآمده از فرهنگ دیگری قرار دارد، توصیف و تحلیل می‌گردد.

## ۴. بازنمایی زنان در دوره نخست نقاشی قاجار

شروع حکومت قاجار در آغاز قرن سیزدهم ه.ق، یکی از مهم‌ترین بخش‌های تاریخ، فرهنگ و هنر نقاشی ایران است. اساس نقاشی در این دوره بر تصاویر انسانی با تزیینات وابسته به آن متمرکز است که تحت تأثیر فرهنگ و هنر غرب شکل می‌گیرد؛ در حقیقت ریشه این تأثیرات به دوره زندیه و حتی قبل‌تر از آن به زمان شاه‌عباس اول و مراودات هنری میان او و اروپا بازمی‌گردد و در زمان فتحعلی شاه قاجار به سبب رقابت‌های شدید سیاسی در ایران و اروپا، این تغییرات در مؤلفه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی اوج گرفته و موجب شکل‌گیری مسیری تازه در هنر می‌گردد. البته «خودستایی، قدرت‌طلبی و تجمل‌پرستی فتحعلی شاه، علایق تاریخی، ادبی و هنری او و نیز کوشش هنرمندانه‌اش برای حفظ و احیای میراث گذشتگان، همگی در شکل‌گیری تصویرپردازی شاهانه و دودمانی این دوره مؤثر بوده‌اند» (Pakbaz, 2015, p.25). ازاین‌رو اغلب موضوعات نقاشی سلطنتی این دوره حامل پیام اجتماعی ـ سیاسی است و تصویری همچون «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن» که هدف اصلی در پژوهش پیشروست و مورد تحلیل و بررسی واقع‌شده است، کاربرد تزیینی بیشتری را نسبت به تصاویر سیاسی در بردارد اما درنهایت این تصاویر نیز عاری از امر سیاسی نیستند و به‌نوعی گویای جریان‌های سیاسی زمان قاجار واقع می‌شوند. زیرا در این دوره، نقاشی از «الگویی بهره می‌برد که تابع نوعی ایدئولوژی است و قوانین زیبایی‌شناسی خود را طبق این ایدئولوژی تنظیم می‌کند.» (Jalali-Jafari, 2003, p.25). در حقیقت می‌توان گفت که اغلب تصاویر به‌مثابه یک ابزار برای هدفی ایدئولوژیک به‌کاربرده می‌شوند چنان‌که ترسیم نمادین زن در مضمون سیاسی در دوره‌های بعدی قاجار مشاهده می‌شود مانند تک‌چهره خورشید خانم در نقش نمادین شیر ـ خورشید که در رسانه‌هایی همچون روزنامه نیز مورداستفاده قرار می‌گیرد. بدین ترتیب نقاشی در دوره قاجار دچار نوعی گسست معنایی با نقاشی پیشین شده و بر مبنای مناسبات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی معنایی تازه کسب می‌کند.

از ویژگی‌های نقاشی این دوره شکل و مفهوم انسان است که «همه عناصر دیگر نگاره را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و سیطره بی‌چون‌وچرای خود را چه به لحاظ اندازه و چه به لحاظ تأکید بر ترکیب تصویر تحمیل می‌کند. ظریف‌کاری‌ها و ریزه پردازی‌ها و تنوع رنگی و پرداخت ماهرانه که پیش‌ازاین در فضاهای معماری و طبیعت و زمینه نگاره‌ها به کار می‌رفت یکسره در شکل انسان خلاصه می‌شود»(Ebrahimi Naghani,2007,p.86-87).

هجوم عناصر غربی به‌عنوان فرهنگ بیرونی به نقاشی دوره فتحعلی شاه قاجار، هم بر روی بازنمایی تصویر زنان و هم حضور آن‌ها در عرصه اجتماعی مؤثر بوده است[4] و بازنمایی زن در تصاویر را با توجه به روند دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی، به هر شکلی افزایش می‌دهد. بخش عمده‌ای از تصاویر به نقاشی از زنان

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021



اختصاص می‌یابد و کم‌کم در دوره‌های بعدی موجب حضور زنان به محیط‌های اجتماعی می‌شود. زنان در این دوره غیرواقعی با معیارهای زیبایی‌شناسی شاعرانه و ویژگی‌هایی همچون آرایش صورت، چشمان خمارآلود و لب‌های غنچه‌ای، کمر باریک، و مزین به انواع جواهرات و جامه‌های گران‌بها، در نقش‌های متعددی ازجمله معشوقه، رقصنده و نوازنده، مادر و کودک به تصویر کشیده می‌شوند. چهره‌نگاری از موضوعات پراهمیت این دوره است که در حالات و ژست‌های متفاوت با الگویی ثابت و کلی ترسیم می‌شوند و عمدتاً متعلق به پادشاهان قاجار، شاهزادگان، وزرا و دیگر وابستگان به دربار است و نقاشی زنان درباری، نوازندگان و رقصندگان در کنار تصاویر پادشاه، شاهزادگان و بزرگان، دیوار کاخ‌ها و اماکن را می‌پوشانند. تک‌چهره زنان و مردان، قراردادی و در جهت امری مطلوب و ایدئال، زیبایی بیش‌ازحد غلو شده و استفاده بیش‌ازحد جواهرات و معمولاً با چشم‌هایی سست و بدون حالت و نگاهی بی‌روح، در قالب یک نقاب نمایش داده می‌شوند. پاک‌باز چهره زنان را این‌گونه توصیف می‌کند: «چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته که در حالتی مخمور به تصویر درآمده‌اند.» (Pakbaz, 2001, p.151).اعمال این نشانه‌ها درون تصویر، حاکی از توجه زنان دوره قاجار به امور مربوط به بدن دارد که برخاسته از فرهنگ دیگری است.[۵] لو بروتون می‌گوید: «چهره در میان اندام انسانی، بیش‌ترین تراکم از بالاترین ارزش‌ها را در خودگرد می‌آورد. در چهره، احساس هویت تبلور می‌یابد و جنس خود را می‌نمایاند.» (Le Breton, 2017, p.104). از این نظر می‌توان این‌گونه استنتاج کرد که تمامی اجزای چهره به‌ویژه چشم‌ها می‌توانند به‌عنوان بخشی از بدن، همچون دیگر اندام‌ها در کنشگری با عناصر تصویر قرار بگیرند. کنش نگاه در چشم‌ها و مرکزیت بدن در نقاشی این دوره یکی از مؤلفه‌های برخاسته از فرهنگ دیگری به‌مثابه غرب است که در بخش بعدی در اثر «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن» موردبررسی قرار می‌گیرد.

## ۵. نسبت‌های عناصر تصویری در تک‌چهره زن جوان در پیوست با طبیعت بی‌جان

اغلب نقاشی‌های رنگ‌روغن دوره فتحعلی شاه در قسمت فوقانی طاقچه دیوارهای مخصوص دیوارنگاری به‌صورت جناقی، شکل‌گرفته‌اند. ازاین‌رو شکل (۱) و (۲) در قالب و فرم جناقی، جفت پرده یکدیگر محسوب می‌شوند اما احتمالاً در دو زمان متفاوت، طرح این دو پرده ریخته شده است چنان‌که به نظر می‌آید تک‌چهره زن جوان در شکل (۲) بعدها به تصویر اضافه‌شده باشد. ویژگی هر دو پرده استفاده از رنگ‌های گرم، تزیینات ظروف در حین سادگی فرم‌ها، بخش‌بندی عمودی، افقی، دورنمایی و ایجاد بعد در یک نمای نزدیک از طبیعت بی‌جان است.استفاده از نمای نزدیک در طبیعت بی‌جان در تصاویر دیگر این دوره نیز مشاهده می‌شود. برایسن در کتاب *نگریستن به امر نادیده انگاشته شده*[۶]، می‌نویسد: «اشیاء به‌تنهایی حضور دارند، همان‌گونه که واقعاً هستند؛ همیشه اشکالی مانند بشقاب، سبد، کاسه، شیشه و لیوان‌ها در حال اشاره به سیر تکاملی در فرهنگی که آن‌ها را تولید کرده، هستند» (Bryson, 1990, p.138). اگر از نگاه برایسن به شکل (۱) و (۲)

تصویر۱: طوطی در حال تاراج گیلاس، اوایل قرن نوزدهم، رنگ‌روغن، ۶۲×۵۹ سانتیمتر (Falk,1972, p.73)

Fig1: A parrot stealing cherries. Early 19th century. (Falk, 1972, p.73).

بنگریم؛ طبیعت بی‌جان، حافظه فرهنگی دنیایی است که به آن اعتبار می‌بخشد. بدون آن‌ها هیچ نوع میراث انسانی و تداومی از آن وجود ندارد. همان اشیای تکرارشونده‌ای که هنوز در زندگی وجود دارند و نقش ایفا می‌کنند. به همین خاطر است که مولد بستر و زمینه‌ای فرهنگی، فراتر از هر شخص یا نسل خاص هستند. نحوه نمایش طبیعت بی‌جانی که در تصویر (۱) و (۲) مشاهده می‌شود تا پیش از فرهنگ قاجار به‌عنوان ژانری مستقل و با چنین نمایی سابقه‌ای ندارد و غالباً وابسته به فضا و محیط نگاره‌ها، مصور می‌شود. اما در عمده نقاشی‌های قاجار نقش پررنگ‌تری به خود می‌گیرد. به‌گونه‌ای که اشیاء اغلب در پس‌زمینه و در پیوند با دیگر عناصر اصلی پیش‌زمینه تعریف می‌شوند و بیش از آن‌که جنبه کاربردی و تزیینی داشته باشند برای پر کردن و هماهنگی میان عناصر در جهت تأکید بر موضوع و پیکره اصلی در تصویر، جانمایی می‌شوند. اشکالی که به‌صراحت نشان می‌دهند متعلق به اعضایی از یک خانواده فرهنگی‌اند و درحالی‌که ریشه درگذشته دارند به‌سوی جامعه وسیع فرهنگی پیشرو حرکت می‌کنند. چنین تحول نمایشی از اشیاء و طبیعت بی‌جان، برآمده از فرهنگی کاملاً بیرونی و متعلق به دیگری است.

شکل (۲) بیشتر از این حیث حائز اهمیت است که آمیخته‌ای از چند ژانر نقاشی است؛ ژانر طبیعت بی‌جان، ژانر منظره، تک‌چهره‌نگاری، و درنهایت نمایی از زندگی روزمره است. ورود این ژانرها به‌منزله نشانه‌هایی برگرفته از نفوذ فرهنگ دیگری یعنی غرب است که در قالب ژانر مستقل به‌مثابه کنش و برگه‌های برآمده از تحولات فرهنگی ـ اجتماعی در نقاشی قاجار نمود می‌یابد و آغازی برای ناپیوستگی هنر به دربار است.

اشیاء و طبیعت بی‌جان در تصویر (۲) درعین‌حال که اصالت فردی را به نمایش می‌گذارند، زندگی روزمره را به‌عنوان موضوعی تکراری نشان می‌دهند. زندگی روزمره و اشرافی یک زن قاجاری که با تک‌چهره‌ای در پس‌زمینه طبیعت بی‌جان نمایان می‌شود. تک‌چهره زن جوان به‌مثابه بخشی از بدن و در حقیقت مهم‌ترین

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر۲: طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن، اوایل قرن نوزدهم، رنگ‌روغن، ۵۹×۶۳ سانتیمتر. (Falk,1972,p.73).

Fig2: A parrot with fruit and a portrait of a girl, early 19th century, (Falk, 1972,p.73).

بخش بدن او در کنشگری و در پیوند با آمیختگی و تعامل میان عناصر تصویر قرار می‌گیرد. میوه‌ها و خوردنی با مصرف و مصرف‌گرایی، جشن وزندگی درباری و درنتیجه با عملکردهای پایین بدن مرتبط‌اند. ازآنجاکه حضور انسان به‌عنوان محور اصلی نقاشی است و تک‌چهره‌نگاری پیوند عمیقی باهنر درباری قاجار دارد؛ بدن او نیز چنین پیوند عمیقی را برقرار می‌سازد و درواقع بدن اوست که به‌عنوان عامل اصلی تصاویر رابطه‌ای تنگاتنگ با نشانه‌های برآمده از فرهنگ و جامعه دارد. لو بروتون می‌گوید: «بدن را باید محوری دانست که امکان درک نسبت با جهان را به‌وسیله انسان ممکن می‌کند. بخش‌های تشکیل‌دهنده بدن، و کارکردهای متقابل آن‌ها نمادی است که به آن‌ها ساختار می‌بخشد و درنهایت می‌کوشد عناصر ترکیب‌کننده و پیوند آن‌ها را با محیط اجتماعی، فرهنگی یا کیهانی تشریح کنند.» (Le Breton, 2017, p.92).

تک‌چهره زن جوان در شکل (۲) کاملاً ویژگی‌های چهره‌نگاری یک زن درباری را نشان می‌دهد. زنی آراسته که موها و گردن خود را با گل‌های سرخ زینت داده است؛ بخش‌هایی از بدن که عملکردی زیباشناسانِ دارند. لباس نیمه‌باز خاصی که به تن دارد نشان‌دهنده تعلق او به طبقه اشراف و نماینده هویت او به‌عنوان یک زن درباری و حاکی از تأثیرات غربی و فرهنگ دیگری است. موهای مزین به گل‌های سرخ نیز در نمای یکی از عناصر مرتبط با کنش‌های بدن است که نماد ظرافت، زیبایی و زنانگی است، و زنی که با چنین ویژگی‌هایی ترسیم‌شده خودش به‌تنهایی، نماد فرهنگ اروپا محسوب می‌شود. گل‌سرا یکی از عناصر قابل‌توجه در تصاویری است که در نقاشی‌های قاجاری به‌ویژه در ارتباط با ترسیم زنان تکرار می‌شود و همان‌طور که در کتاب دیبا اشاره‌شده است: «زنی که گل‌سرخی را در دست نگه‌داشته، اشاره به سبکی در نقاشی دارد که در اوایل قرن نوزدهم به تصویر درآمده‌اند.» (Diba & Ekhtiar,1998, p.204) بنابراین بدن زن در تصویر (۲) به‌عنوان عاملی کنشی، بازتاب پررنگی از عوامل اجتماعی و فرهنگی زمان قاجار است.

با پلان بندی تصویر (۲)، نمای اول: اشیاء و طبیعت بی‌جان؛ نمای دوم: طوطی؛ نمای سوم: منظره و درخت؛ و نمای آخر یا چهارم: تک‌چهره زن جوان نمایش داده می‌شود. برایسن می‌گوید: «به‌واسطه نقاشی طبیعت بی‌جان می‌توان فرهنگ را شناخت.»[۷] (Bryson,1990,p.173). با توجه به تحلیل وی از ماهیت دوسوگرایی طبیعت بی‌جان و ارتباط آن با ساختار فرهنگی، می‌توان چنین تفسیر کرد که میان نمای اول و آخر و در کل طبیعت بی‌جان با تک‌چهره زن، تناسب فرهنگی وجود دارد. طبیعت بی‌جان در تصویر (۲) در نسبت با تصویر زن، و حتی در تصویر (۱) در نسبت با عدم حضور زن؛ فضای درونی و زنانه‌ای را نمایان می‌سازد که بر فضای بیرونی و مردانه چیره شده است. زیرا هیچ‌یک از نشانه‌های مرتبط با شناسه‌های عناصر مردانه همچون گرز و شمشیر و ... که در دیگر تصاویر این دوره از قاجار به‌وفور مشاهده می‌شود؛ در اینجا وجود ندارد و تهدیدی هویتی برای فضای بیرونی و مردانه محسوب می‌شود. به بیانی در اینجا، طبیعت بی‌جان موضوعی است که به‌واسطه ماهیت دوسوگرایی خود به سمت فضای درونی و ماهیت اصلی خودش وسعت پیدا می‌کند و به‌عنوان ژانری که جذابیت فضای زنانه را افزایش داده، به آن وجهی نوستالژیک می‌بخشد به‌گونه‌ای که همچون فضایی غریب، موضوع و فضای مردانه و هویتش را تهدید می‌کند.

بنابراین طبیعت بی‌جان، دنیایی پایا و پایدار از فرهنگی است که عمدتاً و به‌طور طبیعی علاوه بر وابستگی به فضای داخلی خانه، توصیف‌کننده فضای بیرون نیز به‌حساب می‌آید. در تصویر (۲) با این‌که طبیعت بی‌جان در اولین نما به‌مثابه یک نقاشی طبیعت بی‌جان ترسیم‌شده است اما در اصل تک‌چهره زن جوان است که خودنمایی می‌کند و تمامی عناصر حاکی از این امر هستند که تک‌چهره زن؛ محور اصلی، تصویری کاملاً بدن محور با ساختاری مرکزگرا است. بدین‌صورت که تک‌چهره زن جوان در مرکز و بالا، در نقطه تلاقی فرم جناقی قرارگرفته، و کلیت عناصر به سمت چهره زن متمرکزشده‌اند ازجمله فرم تذهیب روی کاسه منقوش پر از میوه، و فرم قرارگیری میوه‌ها که عمده جهت، توازن و تمرکزشان به سمت تک‌چهره زن جوان است. هم‌چنین تک‌چهره زن در پس‌زمینه روشن و نورتاب، در مقابل پس‌زمینه تیره، تاریک و تقریباً سه‌بعدی درون قرارگرفته و او در حال نگریستن به این فضای تاریک است. پس تک‌چهره زن، حضور و بودن خود را نمایش می‌دهد. کنش دیداری بدن زن و طوطی در تلاقی با یکدیگرند. طوطی ازجمله پرندگان نمادین در ادبیات ایرانی و پرکاربرد در نقاشی قاجار است که در جوار زنان درباری نقش‌آفرینی می‌کند به‌طور مثال کاربرد طوطی در تصاویر دیگری ازجمله در تصویر (۳) مشاهده می‌شود؛ دو تک پیکره مادر و کودک به همراه طوطی در پیش‌زمینه، و گلدان گل در پس‌زمینه قرارگرفته‌اند. درنتیجه برخی حیوانات ازجمله طوطی، درآمیخته بازندگی زنان درباری‌اند.[۸]

در اینجا (تصویر ۳) دیگر نگاه مقتدرانه زن به آن صورت وجود ندارد و در وجود دیگری شکل می‌گیرد. به عبارتی بدن‌ها و عملکردشان در فرم دیگری از رابطه قرار دارند؛ به این صورت که طوطی دیگر در نزدیک‌ترین نما قرار ندارد و به‌واسطه دست مادر

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر۳: منسوب به محمدحسن، مادر و کودک، دوره نخست قاجار، ۱۱۱×۸۰ سانتی‌متر. (Falk,1972,p.91)
Fig3: A mother and child with a parrot, period of Fath Ali Shah,(Falk,1972,p.91).

تصویر ۴: پسری که شاهین را نگه‌داشته است، اواخر قرن ۱۸م، موزه آرمیتاژ. (https:www.pinterest.com/pin/143974519308479375)
Fig4: Boy Holding a Falcon,Qajar Dynasty,18th century.

لمس شده و در تماس با بدن زن قرارگرفته است. هر سه یعنی مادر، کودک و طوطی در توازنی یکسان حضور دارند. فالک دراین‌باره می‌گوید: «به نظر می‌رسد که محمدحسن در این اثر از تصویر مسیح کودک و مریم مقدس در نقاشی‌های اروپایی الهام گرفته است و موضوع را با سبک نقاشی قاجاری تلفیق و به‌گونه‌ای منعکس ساخته است.» (Falk,1972,p.42) البته نکته قابل‌تأمل در این است که در اینجا به‌جای مسیح کودک، دختربچه‌ای است که لباس حریری به تن دارد. دیبا می‌نویسد: «استفاده از تک پیکره‌های زوج در نقاشی قاجار، که یکی از پیکره‌ها کودک باشد به‌گونه‌ای رخ می‌دهد که کودک نمایش داده‌شده نماینده هویت فرد بالغ و بدن عاری از پوشش دیگری است که اجازه عرضه ندارد.» ( Diba and Ekhtiar,1998,p.80). از این منظر می‌توان گفت جنسیت کودک در تصویر (۳) با توجه به بافت فرهنگی نقاشی قاجاری در مطابقت با جنسیت مادر قرار دارد و دختربچه انتخاب‌شده است تا بدن عریان زن با چنین تعریفی امکان نمایش بیابد. به بیانی بدن یکی در بدن دیگری خلاصه‌شده و به‌نوعی برگزیده بدن دیگری است، و طوطی نیز در این تبادل کنشی قرارگرفته است.

و یا در تصویر (۴) که به‌جای طوطی، شاهین نقش‌آفرینی می‌کند. شاهزاده‌ای جوان، شاهین را روی دستان خود نگه‌داشته است و بدین ترتیب کنش بدنی زن با طوطی در تصویر (۴)، فراتر رفته است. شاهین بین دست و تک‌چهره شاهزاده قرار دارد و تقریباً به‌صورت و موهای او چسبیده است.

در تصویر (۲) ارتباط بین بدن با طبیعت بی‌جان و طوطی در راستای یکدیگر قرار دارند. تک‌چهره درون قابی که از میان فرم جناقی برون‌زده، حکایت از ارتباط میان بدن با فضای درونی و فضای بیرونی تصویر دارد. چون تک‌چهره بعدها به نقاشی اضافه‌شده است مشخص نیست که آیا تصویر زن بر روی دیوار قرارگرفته، و یا در پشت پنجره ایستاده و از فضای بیرون، در حال نگریستن به فضای درون یعنی طبیعت بی‌جان و طوطی است. نگاه خیره زن در تصویر (۲) حاکی از اثربخشی آن است که به‌عنوان یکی از عملکردهای بدن او یعنی کنش چشم‌ها، و نگاه رو به بیرون در ترکیب‌بندی با کل عناصر تصویر معنا می‌یابد. نگاهی که، فارغ از جنسیت، به‌واسطه زاویه دید، فضای مرموز، و تیره ـ روشن زمینه، نگاهی نافذ و قدرتمند جلوه می‌کند و بر تصویر تسلط دارد. زیرا تمامی عناصر ازجمله ابعاد و جهت میوه‌ها، فرم بدن طوطی و تعاملی که میان این‌ها برقرار می‌شود به‌نوعی سیر چرخشی دیدن را در این اثر شکل می‌دهد و معنا و مفهوم اثر را قدرت می‌بخشد.

به این صورت که سر زن جوان به سمت چپ تابلو چرخیده و جهت نگاه خیره او نیز به‌موازات همین چرخش، بیرون از قاب و مستقیماً رو به مخاطب است. تصویر زن در تصویر دیگری تعریف می‌شود و نگاه خیره او در تلاقی نگاه مخاطب در یک سطح قرار می‌گیرد. فضای حاکم به‌واسطه نگاه خیره زن با مخاطب گسترش‌یافته است و عناصر تصویر را تحت سیطره خود قرار می‌دهد. هم‌چنین قاب پنجره تداعی‌کننده نوعی فاصله میان کنشگران است؛ و بُعد میان کنشی با فضا و اشیاء را تقویت می‌کند. درواقع پنجره نوعی گسست ایجاد می‌کند میان حضوروغیاب، و می‌تواند به‌گونه‌ای گسست با سنت‌ها در تمامی مؤلفه‌های اجتماعی، هنری و فرهنگی زمان قاجار تعبیر شود. زن در آستانه ورود به فضایی نو قرار دارد و بدن در آستانه این گسست قرارگرفته و تقریباً پیوند خود را با محدودیت‌های درباری، دارد از دست می‌دهد. هم‌چنین نگاه زن در راستای فرم بدن طوطی است و مستقیم از طوطی عبور می‌کند. نیم‌رخ سر طوطی با نگاهی به مقابل یعنی به سمت راست و بیرون از تابلو کشیده می‌شود. این فرآیند از نگاه زن و سمت چپ تابلو آغاز می‌شود و تا انتهای دم طوطی، به‌سوی میوه‌های سمت راست که در نمای جلو قرارگرفته، کشیده شده و دوباره به سمت نگاه زن در مرکز و بالای اثر بازمی‌گردد. این سیر چرخشی به‌واسطه حضور و کنش نگاه زن شکل می‌گیرد و این

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021



فرآیند که در اتحاد و پیوستگی عناصر با یکدیگر تعریف می‌شود، استواری و تأثیر نگاه تک‌چهره زن جوان را نسبت به مخاطب قوت می‌بخشد و فاصله بین آن‌ها را کاهش می‌دهد. نگاه زن، حضور او و درواقع حضور بدن او را پررنگ می‌کند. نگاه خیره او مبتنی بر حضور مخاطب در حین غیاب اوست. زن با نگاهی خیره به مخاطب می‌نگرد و درعین‌حال نیز نگریسته می‌شود بنابراین مخاطب نیز در این عملکرد، درگیر شده و به دنیای درون تصویر دعوت می‌شود تا حضور پیدا کند و موقعیت زن را به‌گونه‌ای تجربه کرده و وارد دنیای او می‌شود. نگاه خیره و رو به مخاطب از دوره قاجار بسیار متداول می‌شود و به‌عنوان یکی از نشانه‌های برآمده از فرهنگ غرب و یا فرهنگ دیگری است؛ و در نقاشی و تصاویر دیگر ازجمله زوج‌های عاشق نیز مصور می‌گردد[۹].

با این‌که نگاه خیره زن مستقیماً به مخاطب اشاره دارد و با آن پیوند خورده، امانگاهی گذرا محسوب نمی‌شود و قدرت، استقلال و حس اعتمادبه‌نفس یک زن درباری را نشان می‌دهد. نگاه تک‌چهره زن جوان در تصویر (۲) می‌تواند به‌اندازه بازنمایی نگاه مردانه در تصاویر این دوره قدرتمند باشد و تصویر (۲) آغازی برای استقلال و هویت جنسیتی زن قاجاری محسوب شود. هرچند که در لایه‌های پنهانی دربار نیز چنین بوده است و نفوذ زن ایرانی «به حدی در اعمال و تصمیمات مردان و حاکمان جامعه مؤثر بوده که همواره سایه آنان در پشت بسیاری از حوادث تاریخی ادوار مختلف این کشور، علی‌الخصوص دوران قاجار قابل‌رؤیت است.» (Kasra, 2008, p.5). سایه زن در تصویر (۲) به‌واسطه قاب پنجره قابل تفسیر است و این نوع از حضور می‌تواند، زن جوان در تصویر (۲) را در عرصه بی‌حضوری و عدم حضور قرار دهد. به این صورت که قاب پنجره، واسطه‌ای برای حضور بدن زن جوان است و کارکرد جالب‌توجهی را نسبت به بدن‌مندی[۱۰] او در بعد فرهنگی و اجتماعی‌اش مطرح می‌سازد؛ بدین معنا که بدن او بین بودن و نبودن در نوسان است. زیرا پنجره ازجمله اشکالی است که می‌تواند نقش واسطه داشته باشد یعنی با باز و بسته شدن، هم‌زمان هویدا و پنهان می‌کند. و این بینابینی بازتاب تحولات فرهنگی، اجتماعی زمانه درگذر از غرب‌مآبی و فرهنگ دیگری است. زنی که در قابی محصورشده و درعین‌حال در آستانه دست‌یابی به استقلال و گسستن از برخی عملکردهای سنتی زنان درباری است و در بینابینی نقش و هویت خودش در جامعه قرارگرفته است. تصویر (۲) حاکی از بینابینی زن جوان دررسیدن به جایگاه اجتماعی و کاملاً توصیف‌کننده ورود او به عرصه پس از خود است. همان‌طور که زن در پس‌زمینه قرار دارد و طبیعت بی‌جان درحالی‌که در پیش‌زمینه است، تجلی عملکرد و فضای زنانه است پس همچنان چهره زن جوان است که بر کلیت تصویر حاکم است و خودنمایی می‌کند.

علاوه بر این در این دوره زنان از روبنده استفاده می‌کردند اما زن جوان در این تصویر حجاب و روبنده ندارد و می‌توان این‌گونه در نظر گرفت که قاب پنجره به‌منزله روبنده و پوششی برای چهره و بدن زن تعبیر شود.

زن یا از پشت قاب پنجره به درون می‌نگرد که عرصه حضور و ورود اوست و یا اگر تک‌چهره‌ای روی دیوار باشد، شی‌بودگی زن را نمایش می‌دهد؛ تک‌چهره زنی در میان اشیاء که در زندگی روزمره با آن‌ها سروکار دارد و خود نیز با این اشیاء تزیینی آغشته شده که شاید همین شی‌بودگی، ابزاری بدنمند در جهت نمایش قدرت پشت پرده او باشد و همواره، قاب پنجره است که چنین کارکردی را جنبه‌ای تعلیق گونه می‌بخشد.

## نتیجه‌گیری

ماهیت و ساختار چنین تصویری از حضور بدن زنانه با نگاهی قدرتمند تحت تأثیر روابط فزاینده فرهنگ ایرانی بافرهنگ دیگری است که در ادامه هنر قاجار این مفهوم در برخی تصاویر جدی و عمیق‌تر می‌شود. مفهوم طبیعت بی‌جان نیز به‌صورت تصویری واقع‌گرایانه و ژانری مستقل از این دوران، آغاز می‌شود و کم‌کم هویتی مستقل می‌یابد. این تصویر در تضاد با دیگر تصاویر معمول مربوط به این دوره نمایش داده می‌شود تصاویری که بیش‌تر زیبایی آرمانی یک زن در حرم‌سرا را موردنظر قرار می‌دهند، و از این نظر که به‌عنوان ژانر چهره‌نگاری در کنار ژانر طبیعت بی‌جان، در نسبتی که با بافت فرهنگی خود و فرهنگ دیگری دارد، تعریف می‌شود؛ کارکرد زیبایی شناسانه متفاوتی دارد. به دلیل نسبتی که میان طبیعت بی‌جان با فضای زنانه وجود دارد، در تقابل با غالب تصاویری قرار می‌گیرد که متعلق به فضای حاکم و مردانه قاجاری است. با توجه به ماهیت دوسوگرایانه طبیعت بی‌جان و عدم تقارن جنسیتی در این دوره، نگاه تک‌چهره زن جوان در اینجا می‌تواند به‌اندازه بازنمایی نگاه مردانه در تصاویر این دوره قدرتمند باشد و تهدیدی برای هویت، فضای بیرونی و مردانه محسوب گردد. تصویر، حکایت از کارکردهای ایدئولوژیک فرهنگی جامعه قاجار دارد زیرا نشان می‌دهد که چگونه جایگاه مرد و زن توسط جامعه تعریف می‌شود و این هر دو، ساکن دوجهان و فضایی جداگانه‌اند. نگاه رو به بیرون زن که به‌واسطه ارتباطش با دیگر عناصر، بر کل اثر و بر مخاطبی که دیگر عضوی از جهان تصویر است؛ حاکم شده است. زن با نگاهی خیره، بیننده را خطاب قرار می‌دهد، به او می‌نگرد و درعین‌حال نیز نگریسته می‌شود. ارتباط ساختاری و فرمی میان عناصر تصویر حکایت از نوع نگاه متفاوت زن و اهمیت حضور فیزیکی بدن او دارد. کنشگری بدن در فرآیند نگاه موجب گستردگی فضا رو به بیرون از قاب پنجره و قاب تصویر شده است. زن به درون پنجره و مخاطب به بیرون از قاب پنجره نگاه می‌کند. نسبتی که میان عناصر طبیعت بی‌جان با حضور زن و فضای زنانه ایجادشده است با نگاه خیره زن پیوند خورده و با نگاه مخاطب به سمت دنیای بیرونی امتداد می‌یابد و مجدداً به جهان درون تصویر بازمی‌گردد. بنابراین مخاطب دررفت و آمد میان تصویر با خود است و همچون بازیگر این صحنه، زن را همراهی می‌کند. چنین ارتباطی میان فرم‌ها و تبادل نگاه، نشانه‌هایی برخاسته از فرهنگ دیگری

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021



است و فضای دگرگونی را ایجاد می‌کند به‌گونه‌ای که بدن در اینجا به‌واسطه گشودگی پنجره، مرزهای خود را با جهان بیـرون و درون می‌گسترد. هم‌چنین پنجره همچون واسطه و رابطی میان بدن زن با دیگر عناصر تصویر است که می‌تواند موجب حضور و یا عدم حضور بدن و درواقع هویت اجتماعی–فرهنگی او در جامعه گردد. تمـامی این مفاهیم، نشانه‌هایی در جهت تغییراتی است که بر شرایط زنان این زمان رخداده و زن در این دوره به‌واسطه تحولات جامعـه کـه برخاسته از فرهنگ دیگری است، توانسته تا حـدودی بـه جایگـاه اجتماعی دست یابد. زنـی کـه در لبـه فردانیـت و هویـت خـویش قرارگرفته و معنای متفاوت و تازه‌ای از خود تولید می‌کند.

## پی‌نوشت‌ها

1. Umberto Eco

۲. یوری لوتمان بنیان‌گذار مکتب نشانه‌شناسی تارتو است. لوتمان و مکتب مسـکو ـ تـارتو، نشـانه‌شناسـی فرهنگـی را دانشـی عنـوان کردنـد کـه وابستگی‌های کارکردی نظام‌های نشانه‌ای را که به‌صورت رایج و سیار در فرهنگ وجود دارند مطالعه می‌کند. طوری که متن را همچون نظـام یـا مجموعه‌ای از نشانه‌ها دانسته و نظام‌هـای نشـانه‌ای فقـط در ارتبـاط بـا یکدیگر و در تأثیر متقابل بر یکدیگر است که عمل می‌کنند.

3. Chris Rojek

۴. ازنقطه‌نظرشان اجتماعی می‌توان اشاره کرد که «در دوران فتحعلی شاه از برخی زنان اهل موسیقی نام‌برده می‌شود مانند: شاهرودی خان (همسر فتحعلی شاه) مشتری خانم (موسیقی‌دان، شاعر، خواننده و آهنگساز) مه‌لقا (آوازه‌خوان و نوازنده که در حیدرآباد می‌زیست)» (Maleki,2001,p.132)

۵. اولیویه نیز «تجملات را به‌واسطه پیش آمدن تربیت در مملکت ایـران پررونق دانسته و معتقد است که تجملات در اثاثیه و طعام کمتر است و در البسه و زینت‌هایی که حمل می‌کنند و یا در زنان بیشتر است؛ و لباس‌های قیمتی و فاخر و جواهرات گران‌بها و عطریات عالیه و نادرالموجود و اطعمه لذیـذ بایـد بـه‌وفـور و کثـرت در حـرم‌سـرا صـرف شـود» (Ahmadzadeh,2016,p.98) .

6. *Looking at the Overlooked*

۷. برایسن در کتاب *نگریستن به امر نادیده انگاشته شـده*، دربـاره نـوعی ماهیت دوسوگرایی مرتبط با ژانر طبیعت بی‌جان و از ارتباط آن با ساختار فرهنگی بحث می‌کند و طبیعت بی‌جان را در کارهای کاراوادجو، شاردن، زربانِن، سزان و ... با توجه به ماهیت دوسوگرایی آن مقایسه کرده و حضور زن و نسبت او با طبیعت بی‌جان را در آثار این هنرمندان تحلیل می‌کند.

۸. «از میان حیوانات بیشتر آن‌هایی نقاشی شده‌اند که بازندگی درباریان و بزرگان مناسبتی دارند مثل اسب، آهو، تازی و شیر درصحنه‌های شکار، یا پرندگان تجملی مثل طوطی. گل، جام، شراب، میوه که در زنـدگی ایـن خریداران هنر وجود داشت در نقاشی‌ها هم‌جایی دارد. تار و دایره، ظروف مرصع و منقوش، کاسه و تنگ و گلدان نیز از این قبیل‌اند. گـاه و بیگـاه صحنه‌هایی از تاریخ یـا قصـه‌هـای مـذهبی هـم نقاشـی شـده اسـت.» (Meskoob,1999,p.406).

۹. لیلا دیبا در مطالعات خود درباره ابژه‌های هنر در اواخر قرن هفـدهم و هجـدهم، بـه نگـاه خیـره رو بـه بیـرون پرداختـه اسـت. (Diba and Ekhtiar,1998,p.12.

۱۰. Embodiment: یعنی بدنی که فارغ از مفهوم فیزیولوژیک و مادی خود، پدیدار می‌شود و در مقابل حسیت و تجربه سوژه قرار می‌گیرد. یعنی سوژه‌ای بدن‌مند که بر مبنای تجربه و مجاورت بدنی، بـا جهـان مواجـه می‌شود.

## References


Ahmadzadeh, M. (2016). The approach of cultural history in the analysis of Qajar history. *Iranian Sociological of Association*. 92-114:3. [in Persian].

[احمدزاده، محمد (۱۳۹۵). حوزه‌های کاربست رویکرد تاریخ فرهنگی در تحلیل تاریخ قاجاریه (مطالعه و ارزیابی منابع سفرنامه‌ای). *جامعه‌شناسی ایران*. ۳: ۱۱۴ ـ ۹۲.]

Bryson, N. (1990). *Looking at the overlooked (Four essays on Still life painting)*. London: Reaktion Books Ltd.

Chandler, D. (2008). *The Semiotics*. Translator: Mehdi Parsa. Tehran: Soore Mehr. [in Persian].

[چندلر، دنیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه: مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.]

Diba, L.S. and Ekhtiar, M. 1999. *Royal Persian Painting :The Qajar Epoch 1785-1825*. Brooklyn Museum of Art: I.B. Tauris Publishers.

Ebrahimi Naghani ,H. (2007). human form in Qajar period painting. *Golestan-e Honar*. 82-88:9.[in Persian].

[ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۶). جلوه شکل انسان در نقاشی دوره قاجار. *گلستان هنر*. ۹: ۸۸ ـ ۸۲]

Falk, S.J. 1917. *Qajar paintings: Persian oil paintings of the 18th & 19th centuries*. Faber and Faber limited; Sotheby Parke-Bennet Publications.

Jalali-Jafari, B. (2003). *Qajar painting: Aesthetic Critique*. Tehran: kavoshgalam. [in Persian].

[جعفری جلالی، بهنام (۱۳۸۲). *نقاشی قاجاریه؛ نقد زیبایی‌شناسی*. تهران: کاوش قلم.]

Kasra, N. (2008). *Women in the Contemporary History of Iran*. Tehran: badraghe-javidan. [in Persian].

[کسری، نیلوفر (۱۳۸۷). *زنان در تاریخ معاصر ایران*. تهران: بدرقه جاویدان.]

Le Breton, D. (2017). *Sociology of the body*. Translator: Nasser Fakouhi. Tehran: saless. [in Persian].

[لو بروتون، داوید (۱۳۹۶). *جامعه‌شناسی بدن*. ترجمه ناصر فکوهی. تهران: ثالث.]

Lotman Y. and Ouspenski, B. (2011). *cultural semiotics*. Translator: Farzan Sojoodi. Tehran: Elm. [in Persian].

[لوتمان، یوری و اوسپنسکی، بی.ای. (۱۳۹۰). *در باب ساز و کار نشانه‌شناختی فرهنگ (مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی)*. ترجمه فرزان سجودی. تهران: علم.]

Maleki, T. (2001). *Iranian women musicians; From myth to present*. Tehran: ketab-e-khorshid. [in Persian].

[ملکی، توکا. (۱۳۸۰). *زنان موسیقی ایران؛ از اسطوره تا امروز*. تهران: کتاب خورشید.]

Meskoob, Sh. (1999). About the history of Qajar painting. *Iran-nameh*. 405-422:67. [in Persian].

[مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۸). *درباره تاریخ نقاشی قاجار*. ایران‌نامه. ۶۷: ۴۲۲ ـ ۴۰۵.]

Nojoumian, Aa. (2010). cultural semiotics or Semiotics of culture. Tehran: Sokhan-var. [in Persian].

[نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۹). *نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)؛ مجموعه مقالات*. تهران: سخنور.]

Pakbaz, R. (2015). *Looking for a new time*. Gatherer: Iman Afsarian. Tehran: herfeh-honarmand. [in Persian].

[روجک، کریس (۱۳۹۰). *مطالعات فرهنگی*. ترجمه پرویز علوی. تهران: ثانیه.]
Sojoodi, F. (2009). *Semiotics; Theory and practice*. Tehran: Elm. [in Persian].
[سجودی، فرزان (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی؛ نظریه و عمل(مجموعه مقالات)*. تهران: علم.]
Sonesson, G. (2000), *Ego meets Alter:The Meaning of Otherness in Cultural Semiotics Vilmos, Semiotica*. Translator: Tina Amrollahi. Tehran: Elm. [in Persian].
[سنسون، گوران (۱۳۹۰). *خود دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی)*. ترجمه تیناامراللهی. تهران: علم.]
[ پاکباز، رویین (۱۳۹۴) *در جست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران*، گردآورنده: ایمان افسریان، تهران: حرفه هنرمند.]
Pakbaz, R. (2001). *Iranian painting from ancient to present*. Tehran: Zarin and Simin. [in Persian].
[پاکباز، رویین (۱۳۸۰). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.]
Posner, R. (2011). *The main goals of cultural semiotics*. Translator: Shahnaz Shahtoosi. Tehran: Elm. [in Persian].
[پوسنر، رولان (۱۳۹۰). *اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی)*. ترجمه: شهناز شاه‌طوسی. به کوشش فرزان سجودی. تهران: علم.]
Rojek, Ch. (2011). *cultural studies*. Translator: Parviz Alavi. Tehran: sanieh. [in Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021