زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۵: ۴۵۳ـ۴۷۲

مطالعهٔ تطبیقی دو نقاشی از زنان در دورهٔ قاجار با رویکرد بینامتنیت

الهه پنجه‌باشی[۱]

چکیده

نقاشی در انتهای دورهٔ قاجار تحت تأثیر ارتباط با اروپا و ظهور تکنولوژی دچار تغییرات شد. این مقاله با رویکرد بینامتنیت به مطالعهٔ دو اثر نقاشی از زنان قاجار می‌پردازد که یکی از آن‌ها کار هنرمندی گمنام و دیگری اثر اسماعیل جلایر دانش‌آموختهٔ مدرسهٔ دارالفنون است. مسئلهٔ مورد پژوهش در این مقاله، مطالعهٔ نشانه‌ها و تحلیل آن‌ها در نقاشی از زنان و تطبیق معنای نشانه‌ها به صورت بینامتنی و لایه‌ای است. نشانه‌ها در هر تصویر سبب خوانش تصویر متفاوتی در متن آثار می‌شود. در این دو تصویر، موضوع هر دو متن زنان درباری است، ولی نشانه‌ها مفاهیم متفاوتی دربردارند. این مقاله به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: آیا در نقاشی‌های دورهٔ قاجار ارزش نشانه‌ای در آثار مطرح است؟ آیا نشانه‌ها در تعامل با دیگر نشانه‌ها معنای گفتمانی می‌یابند؟ روش این پژوهش تاریخی‌ـ تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی است و با توجه به نظریه‌های نشانه‌شناسی بیان شده است. در این مقاله، نتیجه گرفته می‌شود: در خوانش نشانه‌های این تصاویر، نشانه‌ها معنادارند و در این تصاویر از نشانه‌های تصویری مشابه و متفاوت برای زنان قاجار استفاده شده است.

کلیدواژگان

قاجار، زنان، معنا، نشانه‌شناسی، نقاشی.

۱. استادیار دانشگاه الزهرا، دکتری پژوهش هنر elaheh_141@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۲۵

مقدمه

نقاشی دوران قاجار در اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم تحت تأثیر سنت هنر نگارگری دوره‌های صفویه و زندیه بود. ارتباط با اروپا و هنر آن، تحولات اجتماعی، مدرسهٔ دارالفنون، عکاسی، رشد اصلاحات و ظهور متفکرانْ هنر این دوران را تغییر داد. با تأسیس دارالفنون، ایرانیان با هنر اروپایی به شیوهٔ علمی آشنا شدند. هنرمندانی مانند ابوالحسن غفاری در این دوران در زمینهٔ چهره‌نگاری نقش مهمی برعهده داشتند. شاگردان دارالفنون، مانند اسماعیل جلایر، آثار درخشانی در زمینهٔ چهره‌نگاری از خود برجای گذاشتند. تحولات اجتماعی در دوران قاجار به تغییراتی در زندگی زنان نیز منجر شد که این امر در زمینهٔ هنر نیز شایان توجه است. در این مقاله، به دو نقاشی از زنان در دورهٔ قاجار پرداخته می‌شود. نشانه‌های تصویری به صورت بیانی درونی در آثار نقاشی استفاده شده است. معنای هر اثر هنری بر مبنای نشانه‌های آن ایجاد می‌شود. از ارتباط و چالش بین نشانه‌های مشابه و متفاوت معنای متون مشخص می‌شود. مطالعهٔ همنشینی نشانه‌ها و تولید معنا و نگاه گفتمانی نشانه‌ها در این مقاله در دو نقاشی از زنان دربار قاجار مطالعه می‌شود. دو نقاشی نشانه‌هایی دارد که از نظر معنایی متفاوت‌اند. از ویژگی‌های گفتمان هنری آن است که می‌توان نشانه‌های همگون و ناهمگون را در کنار یکدیگر قرار داد و با ترکیب آن‌ها به معنای جدیدی دست یافت. ضرورت این تحقیق مطالعهٔ نشانه‌شناسی و گفتمان در متون نقاشی دوران قاجار با موضوع زنان درباری است که کمتر بررسی شده است. در این دو نقاشی متفاوت از زنان، از نشانه‌ها به صورت لایه‌ای و بینامتنی برای رساندن مفاهیم استفاده شده است. هر نشانه در متن نگاه گفتمانی متفاوتی را ایجاد می‌کند. در هر دو تصویر، نشانه‌ها برای نشان‌دادن معنای اثر، نگاه گفتمانی متفاوتی را ایجاد کرده و تغییرات عمیق زنان در دورهٔ قاجار در این تصاویر نقاشی را به‌خوبی تصویر کرده‌اند. دو اثر موضوع مشابه تصویری دارند، ولی نشانه‌های تصویری نگاه گفتمانی متفاوتی را در معنای آثار ایجاد کرده است.

پیشینهٔ پژوهش

نقاشی دوران قاجار بخشی از فرهنگ ایرانی است. هنر این دوران در تماس با اروپا هویتی ایرانی- اروپایی یافت. پژوهش‌گران داخلی و خارجی هنر نقاشی این دوران را بررسی کرده‌اند. از میان پژوهش‌گران ایرانی در مورد هنر نقاشی قاجار می‌توان از پاکباز (۱۳۷۹)، افشارمهاجر (۱۳۹۱)، خلیلی (۱۳۸۳) و کریم‌زاده تبریزی (۱۳۶۳) نام برد. پژوهش‌گران خارجی هنر این دوره مانند: کن بای (۱۳۸۳)، فریه (۱۳۷۴) و رابینسن (۱۹۹۸) نیز تحقیقاتی داشته‌اند که به شناسایی این هنر درخشان می‌پردازد. برای یافتن معانی آثار هنری می‌توان از دانش

نشانه‌شناسی بهره برد. از نشانه‌شناسان خارجی می‌توان از گراهام (۱۳۸۰) نام برد. برخی از نشانه‌شناسان ایرانی که در این مورد به فعالیت پرداخته‌اند نیز شعیری، نامور مطلق، سجودی و ساسانی بوده‌اند که در هم‌اندیشی‌های نشانه‌شناسی هنر در سال‌های ۱۳۸۵، ۱۳۸۷ و ۱۳۹۱ پژوهش‌های معتبری ارائه داده‌اند. این پژوهش‌ها رویکرد نشانه‌شناسی دارد و در تحلیل از نشانه‌های نقاشی‌های مورد نظر استفاده شده است. این مقاله با استفاده از پژوهش‌های ذکرشده به دو نقاشی از زنان قاجار با نگاه گفتمانی می‌پردازد و نشانه‌ها را تحلیل و بررسی می‌کند.

روش پژوهش

این مقاله مبتنی بر روش تاریخی- تحلیلی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات از نوع اسنادی است. رویکرد این پژوهش نشانه‌شناسی بر وجه تحلیل نشانه‌ها و معنای آن‌ها در نقاشی از زنان در دورهٔ انتهایی قاجار است. نشانه‌ها در این آثار در خدمت گفتمان اثر قرار گرفته‌اند. نقاشی‌ها نگاه گفتمانی دارد و نشانه‌ها معنای متفاوتی در آثار نقاشی ایجاد کرده است.

معنا و شکل‌گیری آن در متن اثر

موضوع این مقاله به معرفی معنا در هنگام خوانش یک متن می‌پردازد. معنا چیزی است که باید آن را براساس نشانه‌های موجود در متن مطالعه کرد. یکی از راه‌های توجه به معنا این است که نشانه را در کنار نشانه‌های دیگر و در چالش یا تعامل با آن‌ها مطالعه کرد. از طریق چالش بین نشانه‌هاست که معنای اثر تجلی می‌یابد. یک نشانه در ارتباط با نشانه‌های دیگر در قالب فرایندی معناساز شکل می‌گیرد و پدیدهٔ گفتمان ارزش آن را مشخص می‌کند [۱۵، ص۹۹]. حضور فرهنگ در همهٔ زوایای زندگی هر انسانی به‌مثابهٔ عنصری تعیین‌کننده در ترکیب حیات فردی و اجتماعی وی به حس و مشاهده قابل درک است. پس فرهنگ یک دستگاه پیچیدهٔ نشانه‌ای است، یک نظام پیچیدهٔ دلالت که از طریق رمزگان اصلی و ثانویه درونش گستره‌های معنایی را می‌آفریند و امکان مبادله را فراهم می‌کند [۱۰، ص۲۱]. تولید «معنا»تابع برنامه‌ای نظام‌مند است. معنا در گذر از یک معنا و تغییر آن به معنای دیگر به دست می‌آید یا در ارتباط حداقل بین دو واژه که در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. در نظام گفتمانی معنا پدیداری یا رخدادی است و تولید آن تابع برنامهٔ روایی خاصی نیست، زیرا معنا می‌تواند وجود داشته باشد بی‌آنکه تغییری در متن رخ داده باشد. در چنین نظامی، آنچه تنظیم‌کنندهٔ تولید معناست، نوع حضور عوامل گفتمانی است [۱۷، ص۱۳۱ـ۱۳۲]. در معناشناسی (گفتمان)، همهٔ انواع معناها مد نظر قرار می‌گیرد و صرفاً به گسترهٔ معنای کلامی پرداخته نمی‌شود. شاید بتوان دیدگاه‌های معناشناختی را به آن نزدیک‌تر دانست [۱۲، ص۸۳]. فرایند زایشی تولید معنا به جریانی اطلاق

می‌شود که در آن هر موضوع نشانه معنایی دارد و می‌تواند براساس شرایط تولیدی که در آن قرار دارد، ترکیباتی داشته باشد که از ساده‌ترین شکل به پیچیده‌ترین شکل و از انتزاعی‌ترین حالت به ملموس‌ترین حالت در رفت‌وآمد باشد. به این ترتیب، چنین فرایندی ساختارهای نشانهٔ روایی و ساختارهای گفتمانی دارد [۱۷، ص۱۱۷].

نگاه گفتمانی و معناسازی نشانه‌ها

برای مطالعهٔ نقاشی‌های دورهٔ قاجار و دست‌یافتن به معنای نشانه‌ها می‌توان از گفتمان نشانه‌ای استفاده کرد. در این گفتمان، نقاشی‌ها به صورت متن تلقی می‌شود. در هر اثر، لایه‌های متنی بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند و هریک انتظاراتی را از لایه‌های متنی به وجود می‌آورند که به دریافت و ارتباط می‌انجامد و به شکل‌گیری ساخت‌های استعاری، کنایی، تعلیق و تفسیرپذیری منجر می‌شود [۹، ص۱۵۹]. متن جنبهٔ پایداری دارد؛ یعنی در ارتباط عینی با لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن، که برخی متغیرند، شکل می‌گیرد و به همین دلیل متن باز است. به عبارت دیگر، هر متن حاصل روابط بینامتنی است [۱۱، ص۶۳]. متن حاصل همنشینی لایه‌های متفاوتی است که به واسطهٔ عملکرد رمزگان‌های متعدد ممکن شده است. رمزگان‌ها متن را ممکن می‌کنند و متن پیوسته فروریزنده و سازندهٔ رمزگان‌هاست [۱۱، ص۶۱]. باختین یکی از نخستین کسانی است که متن را فقط ساختاری ادبی نمی‌داند، بلکه آن را ساختاری می‌داند که خود را نسبت به ساختارهای دیگر شکل می‌دهد [۲۳، ص۱۸۲]. در مفهوم بینامتنیت، متن می‌تواند به تعداد خوانش‌های گوناگون متفاوت باشد. بینامتنیت براساس دانش و فرهنگ شخصی مخاطب استوار شده است [۲۴، ص۲۷۷]. بینامتنیت دربرگیرندهٔ آن جنبه از متون ادبی و انواع متونی است که با اعتقاد به وحدت معنا یا سوژهٔ انسانی به مبارزه برخاسته و آن را واژگون می‌کند و بنابراین مخل همهٔ پندارهای مطرح از امر منطقی و پرسش‌ناپذیر است [۲۱، ص ۶۷ـ۶۸]. بینامتنیت همواره دست‌کم روابط میان دو متن را بررسی می‌کند. از نظر فرهنگی، اگر هر دو متن متعلق به یک فرهنگ خاص هستند، بینامتنیت فرهنگی صورت گرفته است. موضوع مهم دیگر بینامتنیت بینانشانه‌ای است. روابط بینامتنی دو گونهٔ اساسی درون‌نشانه‌ای و بینانشانه‌ای دارند. هنگامی که دو متن مطالعه‌شده به یک نظام نشانه‌ای تعلق داشته باشند، در این صورت بینامتنی آن‌ها درون‌نشانه‌ای است. بینامتنیت در زمینه‌های مطالعهٔ بینانشانه‌ای امکان مطالعهٔ روابط بین نشانه‌ها در هنر و ادبیات را فراهم می‌کند. آثار هنری و ادبی مهم‌ترین پیکرهٔ مطالعاتی در حوزهٔ بینامتنیت بینانشانه‌ای محسوب می‌شود. منتقدان بینامتنی همواره توجه خاصی به آثار هنری داشته‌اند [۲۴، ص۳۱۷ـ۳۱۹]. ارتباط متن با دیگر متن‌ها موجب می‌شود تا آن متن از یک معنای ثابت و بسته رهایی یابد و دارای معناهای گوناگون شود و بدین وسیله مشکل نظریهٔ متن‌ها، به‌ویژه متن‌های نوین، که متن‌های گوناگون دارند، حل شود.

منظور از متن‌های دیگر هم متن‌های نوشتاری معاصر و پیشین است و هم جامعه و تاریخ مربوط به نوشتار، زیرا باختین جامعه و تاریخ را نیز همچون متن می‌پنداشت که نویسنده در آن‌ها و با آن‌ها می‌نوشت و به همین دلیل ارتباطی میان متن و جامعه و تاریخ برقرار می‌شد [۲۳، ص۱۸۳]. متن‌های بینانشانه‌ای دارای گفتمان‌اند. از ویژگی‌های گفتمان هنری آن است که می‌تواند نشانه‌های ناهمگون را در کنار یکدیگر قرار دهد و بدین‌سان با ترکیب آن‌ها به نشانهٔ جدیدی منجر شود. این عمل، که خود به معنای به‌کارگیری گونه‌های همنشین زبانی در ابتدا و سپس انزوای آن‌ها به نفع سلطهٔ جریان جانشینی زبانی است، سیر حضور نشانه‌ها را تغییر می‌دهد و با جابه‌جایی آن‌ها نشانهٔ جدیدی رقم می‌زند [۱۴، ص۱۳۳]. روش مطالعهٔ گفته‌ای و گفتمانی از این جهت با یکدیگر تفاوت دارند که تولید معنا در آن‌ها تابع دو نظام متفاوت است. در نظام گفته‌ای، معنا زمانی رخ می‌دهد که تغییر معنایی ایجاد شود و تغییر معنایی بدون برنامه‌ای روایی، که خود سلسله عملیاتی را به دنبال دارد، تصورناپذیر است. همین امر موجب می‌شود تا فرایند تولید معنا زایشی باشد. اما در نظام گفتمانی دیگر تولید معنا تابع عملیاتی خاص نیست. معنا می‌تواند به شکل پدیداری در هر زمان و هر کجا رخ دهد. چنین معنایی را باید تعاملی و در نوسان فرض کرد، زیرا مبنای اصلی تولید آن را ویژگی‌های حسی، ادراکی و عاطفی تشکیل می‌دهند. پس در نظام گفته‌ای با معناهای تثبیت‌شده و در نظام گفتمانی با معناهای سیال مواجهیم [۱۷، ص۱۱۶]. ساختارهای گفتمانی ساختارهایی هستند که با شاخصه‌های زمانی، مکانی و عاملی وارد می‌شوند و در طول گفته در حال صورت‌سازی‌اند. هر صورتی بر گونه‌ای محتوایی یا معنایی دلالت دارد. پس صورت‌سازی با استفاده از شاخصه‌های توصیفی، مؤلفه‌ای، عاملی، زمانی، مکانی و مادی نوعی گفته‌پردازی است که در بعد ساختار گفتمانی می‌گنجد. درواقع، از طریق حضور این عناصر است که گفتمان ما را به سوی گونه‌ای معنایی سوق می‌دهد [۱۷، ص۱۱۸]. در زمان تحقق عامل زبانی، گفتمان بعضی از واژه‌های متعلق به خود را به «بیرون از خود» هدایت می‌کند [۱۶، ص۲۵]. از منظر گفتمان، شناخت جریان فعالی است که دائماً در حال تولید، تکثیر، جابه‌جایی، دگرگونی، حذف، جایگزینی یا زایش گونه‌های شناختی دیگرند. آنچه در بسیاری از گفتمان‌ها اتفاق می‌افتد، توقف یک گونه‌شناختی و تغییر جهت در راستای چگونگی دستیابی «گفته‌یاب» به همان گونه‌شناختی به شکل دیگر یا گونه‌شناختی برتر دیگری است. در بسیاری از موارد، شناخت در تولیدات زبانی و اعمال گفتمانی یعنی تأثیرگذاری بر شناختی به ثبت است و بر هم ریختن گونه‌های شناختی رایج برای ایجاد شکلی جدید یا گونه‌ای متفاوت از شناخت به دست می‌آید [۱۶، ص۵۱ـ۵۲].

نقاشی در دورهٔ انتهایی قاجار

نقاشی دوران قاجار از قرن نوزدهم شروع می‌شود و تا اوایل قرن بیستم ادامه می‌یابد. نقاشی دوران ابتدایی قاجار تلفیق شیوه‌های قدیمی و جدید بود. نقاشی رنگ و روغن در این دوران رواج یافت که کاملاً ایرانی و متأثر از سنت هنر نگارگری پیشین در دوره‌های صفویه و زندیه بود. در نقاشی دوران ناصرالدین شاه، سبک و موضوع هنر نقاشی به علت تماس گسترده با اروپا، تحولات و اصلاحات اجتماعی مانند: چاپ، عکاسی، مدارس تخصصی، ارتش، روزنامه و فرستادن دانشجویان به فرنگ، رشد افکار دموکراتیک و متفکران و اصلاح‌گران مانند: امیرکبیر، آخوندزاده و... و علاقهٔ شاه به هنر، تغییر کرد. دورهٔ حکومت ناصرالدین شاه، حرکت جامعهٔ سنتی ایران به سوی مدرنیسم قرن نوزدهم اروپاست. سیاست مدرن کردن ایران، که از زمان عباس‌میرزا آغاز شده بود، انسجام و گسترش یافت. امیرکبیر در این دوران نقش مهمی در پیشرفت ایران داشت. یکی از اقدامات او تأسیس دارالفنون بود که نقطهٔ عطفی در تاریخ اصلاح آموزشی ایران است. [۱، ص۷۴]. با تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۶۸ ق امکان بیشتری برای آشنایی ایرانیان با اصول علمی هنر اروپایی فراهم شد [۵، ص۱۶۳]. ناصرالدین شاه از هر پدیدهٔ اروپایی، به‌ویژه هنرهای تجسمی و عکاسی، لذت فراوان می‌برد. با تأسیس مدرسهٔ دارالفنون در تهران مربیانی برای آموزش از اروپا به ایران دعوت شدند [۱۹، ص۱۲۵]. یکی از هنرمندان مهم ایران در عهد ناصری صنیع‌الملک است. ابوالحسن غفاری، شاگرد مهرعلی، بزرگ‌ترین هنرمند عصر قاجار بود. وی در زمان محمدشاه به مقام نقاش‌باشی ارتقا یافت. در بازگشت از اروپا به ایران، اندکی پس از جلوس ناصرالدین شاه، نبوغ وی در چهره‌سازی زنده‌نما با بیانی صریح رخ نمود. آثار او مجموعه‌ای از نقاشی‌های دیوارنگاره، مجموعه‌ای از تصاویر شاهزادگان و درباریان با طراحی چاپ سنگی، کتاب هزار و یک شب و مجموعه‌ای از تصاویر برای روزنامهٔ *دولت علیهٔ ایران* است. [۱۸، ص۲۲۸]. نوآوری صنیع‌الملک در عرصهٔ چهره‌نگاری واقع‌گرایانه در عرصهٔ نقاشی، جنبه‌ای از واقع‌گرایی را در آثار هنرمندان این دوره آغاز کرد [۵، ص۱۶۲]. او هنر و هنرمندان ایران در دوره‌های بعد را تحت تأثیر خود قرار داد. یکی از شاگردان مدرسهٔ دارالفنون، اسماعیل جلایر بود که آثار او در زمینهٔ چهره‌نگاری بسیار درخشان است. نمونه‌ای از آثار او در این مقاله بررسی می‌شود. هنر پیکره‌نگاری در این دوران بیشتر به موضوع مردان پرداخته است. تا انتهای دوران قاجار، پیکره‌نگاری مورد توجه شاه و درباریان بود.

اسماعیل جلایر و نقاشی از زنان دربار

اسماعیل جلایر، نقاش و خوشنویس ایرانی، نقاشی را زیر نظر استادان عهد ناصری در مدرسهٔ دارالفنون آموخت. وی در چهره‌نگاری و نقاشی موضوع‌های مذهبی دست داشت. او اسلوب‌های

مختلف نقاشی طبیعت‌گرایانه را تجربه می‌کرد و به خوشنویسی توأم با رنگ‌آمیزی و قلمدان‌نگاری نیز می‌پرداخت. در شمایل‌هایی که به دست جلایر کار شده‌اند، دلبستگی او به نمایش حالات درونی مشهود است [۵، ص۲۸]. او در نقاشی رنگ و روغنی، آبرنگ و سیاه‌قلم دست داشته است. در منظره‌پردازی و چهره‌نگاری و قلمدان‌سازی از بزرگ‌ترین نقاشان عهد ناصرالدین شاه است. وی در دارالفنون کارگاهی داشت و در نقاشی سیاه‌قلم صاحب سبک است. استاد جلایر خط نستعلیقش را خوش می‌نوشته و در این هنر از شیوهٔ میرزا غلامرضا پیروی می‌کرده است [۱۳، ص۸۳] در میان نخستین هنرجویان دارالفنون نقاشی به نام اسماعیل جلایر سخت مورد توجه ناصرالدین شاه بود و در سال ۱۲۷۹ ق پرتره‌ای از او به تصویر کشید. [۸، ص۱۰۲]. او بااستعدادترین هنرجوی دارالفنون بود که تعدادی چهره‌پردازی و نقاشی گروهی از او باقی مانده است. شیوهٔ او با نوعی افسردگی همراه است و کاملاً فردی است [۱۸، ص۲۳۰]. او به شیوه‌ای شخصی در نمایش حالات درونی دست یافت. در چهره‌های گرد و نورانی او اغلب معصومیت به چشم می‌خورد [۵، ص۱۶۳]. به علت دشوارپسندی و دقت در پدیدآوردن آثار هنری از حیث کمیت، کارهایش چندان زیاد نیست، ولی آنچه از او باقی مانده ممتاز و درخور ستایش است. این هنرمند چیره‌دست در شبیه‌سازی‌های رنگ و روغن در اندازه‌های بزرگ از ناصرالدین شاه و میرزاعلی‌اصغر خان صدراعظم و برخی دولت‌مردان دیگر، مهارت و استادی خود را به‌خوبی نشان داده است. او در تابلوهای مذهبی و شمایل امامان و تصویر برخی از عارفان، که از تکنیک آبرنگ در آن‌ها استفاده کرده، بی‌نهایت خوب کار کرده است. این استاد علاوه بر استادی در چهره‌سازی، در فن گل و بوته نیز ماهر بوده و گوشه و کنار تابلوهایش را با گل و برگ و درخت آرایش می‌داده و در این کار تا حدی از نقاشی اروپایی متأثر بوده است. از ویژگی‌های کارهای هنری جلایر در چهره‌هایی که با قلم توانای خود ساخته این است که سعی می‌کرده حالات و تفکرات آنان را نیز در سیمایشان مجسم کند. [۶، ص۱۰۰۱]. جلایر در هیچ‌یک از آثار خود، به جز دو اثر، تاریخ قید نکرده و بدین جهت سنوات فعالیت هنری وی نامعلوم مانده است. ولی آنچه آثار باقی‌مانده نشان می‌دهد، جلایر در دورهٔ سلطنت ناصرالدین شاه و بین سال‌های ۱۲۸۵ تا ۱۲۹۰ وفات یافته است [۲۰، ص۷۷ـ۷۸].

تصویر ۱. جلایر، زنان درباری دور سماور، تهران، اواسط قرن ۱۹ م، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۵× ۱۴۳/۸ [۲۵، ص۱۱۲]

این نقاشی در اواخر قرن نوزدهم کار شده است. نقاش این تصویر اسماعیل جلایر است که گروهی از بانوان حرمسرا را، که در اطراف یک سماور سرگرم شده‌اند، در محیط گرم و صمیمی از حرمسرای دربار قاجار (اندرونی) نشان می‌دهد. در این تصویر آرمانی زنان برای چای بعد از ظهر در ایوانی با منظره‌ای شاداب و باشکوه در باغی با درختان میوه جمع شده‌اند. تصویر دارای جزییات در لباس و روزمرگی تفریحات زنان حرمسرا را نشان می‌دهد.

تصویر زنان حرمسرا رنگ‌های غنی قرمز، سبز و قهوه‌ای دارد. اعتماد جلایر به رنگ‌های گرم و همچنین تفسیر ماهرانه‌ای از یک لحظهٔ ثبت‌شده از زندگی زنان حرمسرا را نشان می‌دهد. حرمسرا به طور سنتی به صورت صحنه‌ای باشکوه تصویر شده است، با بازیکنانی که در حال اجرای نقشی عجیب با لباس‌های نمایشی هستند. در این نقاشی، در جلوی تصویر سینی‌های پیشنهادی برای میوه و شیرینی‌جات لذیذ گنجانده شده است. سرویس چینی اروپایی و قوری روی سماور گذاشته شده است. طرح و رنگ آراستهٔ درباری، از موی سر تا کفش، اغلب فرق دارند. در اعضای خاندان سلطنتی با توجه به مرتبه و مقام، هر مراسم و گردهمایی مناسبتی بود برای نمایش لباس‌های پر زرق و برق‌تر. این اثر به‌منزلهٔ نمونه‌ای درخشان از لباس‌های سلطنتی اواخر دورهٔ قاجار ارزشی درخشان دارد. در تضاد با پرترهٔ زنان حرمسرا، زنان رقاصه و نیمه‌عریان تصویرشده در اوایل دورهٔ قاجار، زنان در این تصویر معتدل، باحیا و پوشیده‌شده با انواع مختلفی از حجاب تصویر شده‌اند. شاهزاده خانم‌ها باحجاب، با آرایش تاج‌های جواهرنشان و مرصع تصویر شده‌اند؛ درحالی‌که زنان دیگر در حجاب چادر هستند که در زیر چانه محکم شده است. تنها پیکره‌ای که قلیان می‌کشد کاملاً با پوشیدن چادر سیاه کامل و پارچهٔ سفید روی آن (روبنده) پنهان شده است. شاهزاده خانم‌ها با دستینه‌های رنگارنگ، که با گروهی چندلایه از پارچه‌های ابریشمی گل‌برجسته که لبهٔ آن با نخ‌های نقره‌ای گلدوزی شده است، نشان داده می‌شوند. درحالی‌که زنان دیگر تصویر جلیقه‌های مرواریددوزی‌شده (نیم‌تنه) و دامن‌هایی کوتاه با پارچه‌های آهاردار (شلیته) پوشیده‌اند. زنان درباری به مخاطب طوری نگاه می‌کنند که به نظر می‌رسد مهمانی در یک لحظهٔ دراماتیک قطع شده است. این تصویر همچنین شامل دو دختر بسیار جوان و یک پسربچه است (تقریباً پنج‌ساله) که به نظر می‌رسد پسربچه مستقیم به بیننده می‌نگرد. پسر جوان تنها فرد مذکر تصویر است (غیر از خواجه و ارباب حرمسرا) که اجازهٔ وارد شدن به اقامت‌گاه حرمسرا را داشته است. در حرمسرا، خوردن مراسمی تشریفاتی و فرصتی برای تجمع و قرائت شعر و افسانه‌های تاریخی- حماسی یا داستان‌های عشقی بود. قصه‌گویی در همهٔ اشکال آن یکی از سرگرمی‌های مورد علاقه و عمدهٔ اعضای حرمسرا بود. در این صحنه، زنان حرم از چای بعد از ظهر لذت می‌برند؛ درحالی‌که با موسیقی و نمایش دلنشین در یک صحنهٔ خصوصی و شاعرانه سرگرم می‌شوند. این تصویر نگاهی اجمالی از حرمسرای سنتی دربار ایران در دورهٔ قاجار در اواخر قرن نوزدهم را نشان می‌دهد. این نقاشی خصیصه‌های

ذاتی و شخصی هنرمند را در اثر نقاشی‌اش نیز نشان می‌دهد. او با تأکید کردن و برجسته کردن امضای هنرمند «اسماعیل» در پشت این تصویرنوشته [به‌منزلهٔ میراث من] قصد دارد انسانی را نشان دهد که شاید اشاره‌ای گذرا به اهمیت زندگی در جامعهٔ قاجار دارد که به‌سرعت درحال تغییر است.

امضا به خط نستعلیق در بالا: اسماعیل، غرض نقشی است کز ما ماند...

مفهوم نقاش در این تصویر رهسپار شدن به دیار باقی است که در پشت این تصویر اشاره به آن دارد. در پشت اثر نوشتهٔ «میراث من» به چشم می‌خورد [۲۵، ص۲۶۱ـ۲۶۲].

تاج‌السلطنه و نقاشی از او

تاج‌السلطنه دوازدهمین دختر ناصرالدین شاه بود که در ششم ربیع‌الثانی ۱۳۰۱ ق به دنیا آمد. مادرش، توران‌السلطنه، از خاندان قاجار و همسر غیردائم ناصرالدین شاه بود [۳، ص۲۷۷]. در هفت‌سالگی به مکتب رفت. در ۱۳۱۱ ق به زوجیّت حسن خان سردار شجاع، پسر شجاع‌السلطنه، درآمد. بی بند و باری و رفتارهای ناپسند همسرش، بسیار زود موجب بروز اختلاف میان آن دو شد. تاج‌السلطنه در میان اعیان و اشراف به زیبایی شهرت داشت [۴، ص۲۳].

تصویر ۲. تاج‌السلطنه در روز نامزدی‌اش در ده‌سالگی، ۱۳۱۱ ق [۲۶]

در ۱۳۱۷ مظفرالدین شاه شجاع‌السلطنه را به پیشکاری آذربایجان برگزید و تاج‌السلطنه نیز همراه او رفت، اما پس از مدتی به تهران بازگشت و از میرزاعبدالله، ردیف‌نواز و نوازندهٔ مشهور تار، نواختن تار را به‌خوبی فراگرفت. همچنین، آموختن زبان فرانسه را آغاز کرد. پس از پیروزی انقلاب مشروطه، سردار شجاع ــ که از مخالفان سرسخت مشروطیت بود ــ او را ترک کرد و به روسیه گریخت. عبدالحسین سپهر علت جدایی آنان را روابط تاج‌السلطنه با «غیر» دانسته است، اما تاج‌السلطنه در کتابش علت جدایی را فراگیری علوم جدید و مطالعهٔ کتاب‌های فرنگی و جداشدنش از مذهب ذکر کرده است. وی سه فرزند داشت. در ۱۳۲۳ تاج‌السلطنه بر آن شد که

با فروش جواهرات و بـه کمـک یـک زن فرنگـی و دو تـن از نـوکران خـود بـه اروپـا بـرود، امـا پدرشوهرش تصمیم او را به اطلاع ولیعهد رسانید و ولیعهد او را تحت نظر قرار داد. تاج‌السـلطنه در ۱۳۲۶ با قوللر آقاسی‌باشی، برادرزادهٔ پاشاخان سرتیپ (امیربهادر جنگ)، ازدواج کـرد. چـون گفته می‌شد که این ازدواج به تحریک انجمنِ نسوان انجام گرفته است، امیربهادر، قوللرآقاسی را از مقام خود خلع کرد. تاج‌السلطنه در ۱۳۳۵، پس از درگذشت پدرشوهرش، اموال او را تصـرف کرد و ازاین‌رو با امیربهادر اختلاف پیدا کرد (سند ش ۸۴۸ـ۲۹۸ موجود در سازمان اسـناد ملـی ایران). او از نخستین زنانی بود که بی‌حجاب در مجالس ظاهر شد. وی به دلیل یـأس از محـیط آلودهٔ اشرافی، سه بار اقدام به خودکشی کرد. عارف قزوینی در ابیاتی او را ستوده است.

کتابی با عنوان *تاریخ حالات ایام زندگانی خانم تاج‌السلطنه* به تاج‌السلطنه منسوب اسـت. از این کتاب دو نسخهٔ خطی در دست است که یکـی از آن‌هـا از روی دسـت‌نوشـت تـاج‌السـلطنه کتابت شده است. این کتاب شرح خاطرات تاج‌السلطنه است و نسخ موجود بخشـی از خـاطرات زندگی او را دربر می‌گیرد و بقیهٔ مطالب آن تاکنون به دست نیامده است. این کتـاب بـه سـبب اطلاعات روشن آن دربارهٔ پنج سال آخـر سـلطنت ناصـرالدین شـاه و دربـار ناصـری و مظفـری باارزش است. همچنین، به رویدادهای مهمی مانند واقعهٔ رژی، قتل ناصرالدین شاه، غارت خزانـه پس از او، سلطنت مظفرالدین شاه، نقش سید جمال‌الدین اسدآبادی و امین‌السلطان اشـاره‌هـای سودمندی دارد. آرا و عقاید نویسنده در این کتاب، وسعت اطلاعات او را نشـان مـی‌دهـد. وی از مشروطیت، حقوق زنان، آزادی، مساوات و قانون دفاع کـرده اسـت [۲، ص۱۰۷ــ۱۱۳]. در دورهٔ ناصری، برای نخستین بار در قالب نامه، رساله، سفرنامه و خاطره‌نویسی شـاهد حضـور زنـان در عرصهٔ نثر هستیم. این سؤال که به چه علت زنان چنین قالب‌هایی را بـرای بـازگو کـردن افکـار خود بیان کرده‌اند، از دیدگاه نقد فمنیستی قابل تحلیل است. این ادعا وجود دارد که قالب‌هـای غیررسـمی، خصوصـی و شخصـی از قبیـل خـاطرات، یادداشـت‌هـای روزانـه، نامـه، سـفرنامه و خودزندگی‌نامه، پناهگاه‌های سنتی زنان نویسنده در طول تاریخ بـوده اسـت. تفـاوت ایـن انـواع ادبی با انواع ممتازتر آن از قبیل داستان یا نمایش در این است که این قالب‌هـای غیـررسـمی را برای اجرای عمومی طراحی نکرده‌اند و نیازی بـه تحصـیلات رسـمی و آموزشـی فراتـر از سـواد معمول ندارد. جاه‌طلبی حرفه‌ای در آن‌ها نیست و درنتیجه به‌منزلهٔ سرگرمی‌های مناسـب زنـان شناخته می‌شوند [۲۲، ص۳۴۴]. در میان نوشته‌های زنان دورهٔ قاجار، گفتمان تحول آغاز شـده بود. سوای نامه‌ها و سفرنامه‌ها، که اوضاع عمومی زنـان را مـنعکس مـی‌کـرد، دل‌مشـغولی‌هـا و تمایل آنان به تغییر اوضاع و شرایط خود را در خاطرات تاج‌السـلطنه درمـی‌یـابیم. ایـن زن کـه تحصیل‌کرده بود و از شرایط زندگی زنان در کشورهای دیگر آگاهی داشـت، بیشـتر بـه تحلیـل شرایط زندگی زن ایرانی پرداخت و از آن انتقاد کرد. جرئـت و جسـارت ابـراز نظـر و انتقـاد بـه شرایط موجود از ثمره‌های این دوره بود. پیوند و آشتی زن با فرهنـگ مکتـوب و نفـس نوشـتن

نامه، سفرنامه و خاطره، گامی مهم در تغییر تدریجی شرایط زن محسوب می‌شد [۷، ص۵۶] آرامگاه تاج‌السلطنه در ظهیرالدوله تهران است.

تصویر ۳. تاج‌السلطنه، هنرمند نامشخص، تهران ۱۹۱۰، رنگ و روغن روی بوم ۶۸/۶ × ۸۸/۹ [۲۵، ص۱۱۱]

این نقاشی بیضی‌شکل از شاهزاده تاج‌السلطنه قاجار است که از سوی یک هنرمند ناشناخته تصویر شده است. او تصویر متفاوتی از زنان در این قرن را نشان می‌دهد. این اثر تصویر روشنی از یک زن سلطنتی ایرانی است. تاج‌السلطنه، که به نوبهٔ خود دوران طولانی را در حرمسرای سلطنتی گذرانده بود، یکی از منتقدان سرسخت حکومت قاجار بود. خاطرات او انباشته از مطالبی در مورد روشنگری، مشاهدات و تجربه‌اندوزی از زنان و زندگی محدود آنان در حرمسرای قاجار است.

او برای جدا شدن از پوچی و روزمرگی زندگی دربار به مطالعهٔ کتاب‌های شناخته‌شدهٔ اروپایی گرایش پیدا کرد. پس از مشروطیت، تاج‌السلطنه یکی از اعضای مؤسس جنبش اصلاحات شد. «انجمن حوریات زنان» (جامعه‌ای برای رهایی زنان) بود که از طریق آن او با چند مبلغ امریکایی تماس پیدا کرد. ماری جردن، همسر مبلغ کلیسای مشایخی، سام جردن، بود که تأثیر عمیقی بر تاج‌السلطنه برجای گذاشت. در این نقاشی، تاج‌السلطنه در کنار یک دسته گل و گیاه، که محکم به هم پیچیده شده، تصویر شده است که شاید نمادی از برخی از درخواست‌های سیاسی و دادخواهی‌های او باشد. دست او در تصویر در کنار یک دسته گل طبیعی قرار گرفته که با یک رمان پیچیده شده است. او لباسی به مانند لباس‌های دورهٔ ویکتوریا دربردارد که از مخمل آبی خاکستری با تور و تزئینات سیاه‌رنگ است. ژست ایستادن او راست، جدی و رفتار او، که مستقیم به مخاطب خیره شده است، تا حدی حس اعتمادبه‌نفس او را منتقل می‌کند که در تضاد با تصویر کلیشه‌ای معمول مربوط به ابتدای دورهٔ قاجار است که تنها زیبایی زن در حرمسرا مطرح بوده است. این تصویر از لحاظ بصری برخی از تحولات مؤثر

بر وضعیت زنان در انقلاب مشروطه را نشان می‌دهد. اگرچه پرتـرهٔ تـاج‌السـلطنه بـدون حجـاب است، لباسی پوشیده دربردارد و مجموعه‌ای از دانه‌های تسبیح، که نمـادی از تقـوای مـذهبی او است، در اطراف مچ دست او پیچیده شده است. این دوگانگی ظریف، بازتاب تردید خاصی را که در رابطهٔ مبهم ایران با غرب در آن زمان برای پای‌بندی به رفتـار و اخـلاق‌هـای مـذهبی وجـود داشت، نشان می‌دهد. این اثر روش‌هـای مـدرن غربـی در جامعـهٔ ایرانـی دورهٔ قاجـار را نشـان می‌دهد. در زنان درباری، این امکان وجود داشته است که یک فرد به‌عنوان مدل یک عکـس یـا نقاشی قرار بگیرد. هدف نهایی هنرمند نشان‌دادن و بیان‌کردن تغییـرات عمیـق در مـورد زنـان سلطنتی قاجار و نقش آنان در جامعهٔ ایرانی اوایل قرن بیستم است. درنتیجه، این امکـان وجـود دارد که نقاشی توسط تاج‌السلطنه سفارش داده شده باشد. در این زمان، او طرفدار حقوق زنـان برای تحصیلات و آزادی بود [۲۵، ص۲۷۱ـ۲۷۲].

مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌های معنایی در دو نقاشی از زنان در انتهای قاجار

نقاشی را می‌توان جزء متونی تلقی کرد که نظام نشانه‌ای دارد. این نشانه‌ها ممکن است مفاهیمی داشته باشد که در کنار نشانه‌های دیگر معانی متفاوتی ایجاد کنند. در شناخت گفتمانی تصاویر می‌توان از نشانه‌ها برای معناشناسی متن بهره گرفت. تصویر «زنان دربـاری» و «تـاج‌السـلطنه» قاجار، که با رنگ و روغن نقاشی شده، از آثار اسماعیل جلایر و هنرمندی ناشناخته است. در این مقاله، نشانه‌های موجود در نقاشی‌ها مطالعه می‌شود. در این تصاویر، نقاشی چهرهٔ زنان درباری و تاج‌السلطنه پوشش و نحوهٔ تفکر زنان در دورهٔ قاجار را نشان می‌دهد. در تابلوهای اشاره‌شـده از زنان دربار قاجار، موضوع متن یکی است، ولی شیوهٔ ارائهٔ گونه‌شناختی نشانه‌ها متفاوت است. در نگاه اول، دو نقاشی شباهت موضوعی دارند، ولی با تحلیل نشانه‌ها به گفتمان متفـاوتی در مـتن می‌رسیم. در اینجا، گونه‌های شناخت تعاملی راه را برای ارائهٔ متفاوت شیوه‌های شناختی همـوار می‌کند. درواقع، شناخت در درون گفتمان تصویر نقاشی شـده اسـت و دربرگیرنـدهٔ شـگردها و راه‌های ارائهٔ شناخت متن‌های تصویر است که در اینجا متن به صورت نقاشی است. به این ترتیب، شناخت گفتمانی خود مرجعِ خود را می‌سازد یا خود منبعِ خود می‌شود، زیرا چارچوب اصلی آن متکی به نوعی معرفت‌شناسی درون‌گفتمانی است. با توجه به این تعریف، نه‌تنها گفتمان راه ارائهٔ شگردهای شناختی است، بلکه جایگاهی برای تولید، شکل‌گیری، آزمایش و ایجـاد رقابـت بـین گونه‌های شناختی تصویر است [۱۴، ص۵۲]. معنای ضمنی نشانه‌های استفاده‌شده در دو اثـر از زنان قاجار، به درک تصویری مخاطب از نشانه‌های نقاشی‌ها کمک می‌کند و زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و زیبایی‌شناسانهٔ متفاوتی دارد. در این تصاویر، نشانه‌ها به صورت معنایی است و نشانه‌ها در دو اثر نقاشی تعریف هستی‌شناختی متفاوتی را دربردارند. در این تصاویر، از نشانه‌ها به صورت رنگ، اشیا و ساختار متفاوتی استفاده شده است. در این دو اثر، نشانه‌های هـویتی مشـترک کـه

بیانگر طبقهٔ خاص، آرایش و لباس خاص متعلق به طبقهٔ اشراف است کاملاً برای مخاطب آشکار است و برای تأکید بر آن از جواهرات و لباس‌های پر نقش و نگار استفاده شده است. نشانه‌های آداب معاشرت، که در اطوار پژوهی زنان دربار دوران قاجار در اثر اسماعیل جلایر به چشم می‌خورد، در طریقهٔ نشستن پیکره‌ها و وسایلی که در دست دارند و در فضای اطراف آنان به چشم می‌خورد. در این نقاشی، گروهی از زنان در یک مهمانی عصرانه به دور یک سماور به صورتی خودمانی نشان داده شده‌اند. جزئیات در لباس‌ها و خوراکی‌ها به چشم می‌خورد. این نقاشی تصویری نمایشی و باشکوه از زنان دربار قاجار به شیوه‌ای سنتی است. زنان با حجاب‌های مختلف پوشیده شده‌اند که به تغییرات جامعه در قرن نوزدهم اشاره دارد. در این دو اثر، هنرمندان از نشانه‌های فرهنگی و اجتماعی مشترکی برای زن در دورهٔ قاجار استفاده کرده‌اند. در بررسی تطبیقی ابتدایی این دو اثر، آنچه در نگاه نخست مشترک به نظر می‌رسد استفاده از موضوع زن است که در نقاشی از تاج‌السلطنه به صورت تک‌پیکره است و در اثر اسماعیل جلایر با جمعی از زنان مواجهیم. نقاشی تاج‌السلطنه تک‌پیکره در مرکز تصویر است. فضای قرار گرفتن پیکره‌ها در تصویر جلایر گروهی و دارای نشانه‌های تصویری است که معنای گفتمان را متفاوت می‌کند. در هر دو نگاره، پیکرهٔ زنان نقش شخصیت اصلی را ایفا می‌کنند و مورد کنش اصلی مخاطب است. در تک‌پیکرهٔ تاج‌السلطنه او نه‌فقط بزرگ و مسلط در صفحه کار شده است، بلکه از نشانه‌های دیگری در اطراف مضمون اصلی پیکره برای رساندن معنای تفکر، اعتمادبه‌نفس و آگاهی استفاده شده است که در پیکره‌های جلایر کمتر دیده می‌شود. در نگارهٔ تاج‌السلطنه قدرت و استقلال در پیکره به چشم می‌خورد. مهم‌ترین تفاوت نقاشی‌ها در معنایی است که نشانه‌ها در تصویر ایجاد معنا می‌کنند. در نقاشی تاج‌الملوک یک پیکره در مرکز انسانی تصویر شده است و بر جدا شدن تاج‌السلطنه از زندگی بیکار درباری تأکید می‌کند. دستهٔ گیاه محکم و منظم کنار او، نشان‌دهندهٔ محدودیت زنان در دورهٔ قاجار است. گل‌ها نماد زیبایی و زنانگی و لطافت است. نحوهٔ ایستادن جدی و نگاه خیره و مستقیم او بر مخاطب بر تحولات رخ‌داده بر زنان، آزادی و تفکر اشاره دارد. این تصویر نشانه‌هایی دارد که تغییرات عمیق زنان را در مقابل نقاشی اسماعیل جلایر نشان می‌دهد. در دست او تسبیحی پیچیده که نشان‌دهندهٔ اعتقادات مذهبی اوست. در هر دو نقاشی، مضمون اصلی نقاشی‌ها زنان هستند. از نظر هنری، هر دو نقاشی روی بوم اجرا شده است و از نظر نوع تکنیک و وسایل نقاشی با یکدیگر مشابه‌اند. در یکی از این نقاشی‌ها نام هنرمند ثبت شده و هنرمند اثر دیگر ناشناس است. این مورد در نقاشی‌های درباری اوایل دورهٔ قاجار نیز به چشم می‌خورد و تصاویر نقاشی‌شده از زنان بدون نام هنرمند است. در هر دو نقاشی از لباس زنان برای نشان دادن تشخص و نماد هویت و طبقهٔ درباری استفاده شده است. گفتمان نشانه‌ها در این نقاشی‌ها بر مبنای زنان شکل گرفته است که در تصویر تاج‌السلطنه بر مبنای اقتدار پیکره و با علائم نشانه‌ای این موضوع به مخاطب انتقال داده می‌شود. این قدرت در تصویر به صورت انتقال

به وسیلهٔ مفاهیم نانوشته است. پیام‌های ضمنی اثر به وسیلهٔ نشانه‌ها انتقال پیدا می‌کند. این نشانه‌ها در تصویر به صورت بینامتنی در نقاشی‌ها عمل می‌کند. امضای هنرمند در تصویر با رنگ سیاه و به صورت مشخص آورده شده است. نوشتن نام هنرمند موجب شده که در اثر به‌عنوان رابطه‌ای خاص با مخاطب تلقی شود. در پشت نقاشی نوشتهٔ «میراث من» به چشم می‌خورد. نوشتن نام نقاش یعنی نقاش علاقه دارد بخشی از اثر نقاشی محسوب شود و یادآوری کند که این نقاشی از آن اوست. ما می‌توانیم این نوشته را یک نام یا امضا تصور کنیم، زیرا یک نام صرف نیست و نوشتن آن به گونه‌ای است که امضا را تداعی می‌کند و در نوشته‌های دیگر او نیز تکرار می‌شود. بنابراین، مؤلف می‌خواهد در نقاشی نوشته شود و قصد دارد بر تعلق خود به نقاشی تأکید ورزد و از سوی دیگر آوردن نام هنرمند در نقاشی موجب می‌شود تا نوع ارتباط مخاطبان با وی و با متن نقاشی دگرگون شود. این عنصر نام هنرمند در نقاشی از نظر مخاطبان تیزبین و حساس پوشیده نیست و بسیاری از مخاطبان عادت کرده‌اند برای خوانش نقاشی صاحب آن را بشناسند. وجود نام هنرمند در نقاشی بر اهمیت مضمون زمان نیز تأکید می‌کند. تاریخ اثر یک تعلق زمانی به اثر می‌دهد و خوانش اثر را متأثر می‌کند. فاصلهٔ زمانی خوانش و تاریخ نقاشی نیز تغییراتی در خوانش ایجاد می‌کند [۲۴، ص۳۸]. در اینجا امضای اثر نیز به‌منزلهٔ نشانه‌ای در گفتمان اثر به کار رفته است. دو نقاشی دارای نشانه‌های تصویری به صورت معنایی هستند که این موارد در جدول۱ خلاصه می‌شود.

جدول ۱. بررسی وجوه اشتراک و افتراق نشانه‌های تصویری

نشانه‌های مشترک	تاج‌السلطنه	زنان درباری
منظره‌سازی در کنار پیکره	دارد (گلدان)	دارد (درخت)
نقش‌های تزئینی در لباس	دارد	دارد (زیاد)
پشتی و تکیه‌گاه	دارد (صندلی اروپایی)	ندارد
فرش	ندارد	دارد
تاج	ندارد	دارد، نیم‌تاج، سربند، پابند
لباس	دارد (اروپایی)	دارد (ایرانی)
حجاب	ندارد	دارد (چارقد، چادر)
خوراکی	ندارد	دارد
قوری، سماور	ندارد	دارد
تسبیح	دارد	دارد
قلیان، سماور	ندارد	دارد
کادر	بیضی	مستطیل
نوشته	ندارد	دارد: امضا/ پشت تصویر: غرض نقشی است کز ما ماند
خوراکی	ندارد	دارد

جدول ۲. بررسی تطبیقی نشانه‌ها در نقاشی تاج‌السلطنه و زنان درباری

تاج‌السلطنه	زنان درباری
تک‌پیکرهٔ نشسته در وسط تصویر	پیکره‌ها در تمام تصویر
چهرهٔ دارای اعتمادبه‌نفس، نگاه مطمئن	چهرهٔ مضطرب، نگاه ناآرام
دست‌ها محکم با منتهی به گلبرگ گل	دست‌ها: قوری، چای، قلیان
سه‌رخ	سه‌رخ، تمام‌رخ، نیم‌رخ
تأکید بر چشم، مو، ابروی سیاه	تأکید بر چشم و ابرو، مو نامشخص
فضای اروپایی	فضای ایرانی

نحوهٔ قرارگیری پیکره‌ها در نقاشی‌ها با یکدیگر در جدول ۲ تطبیق داده می‌شود. در هر دو تصویر، زنان دارای نشانه‌های متضادند. ساختار نقاشی‌ها، قرارگیری متفاوت پیکره‌ها و رنگ‌های به‌کاررفته بر مضامین مفهومی متفاوت نقاشی‌ها اشاره دارد. این نشانه‌های معنایی در جدول ۲ خلاصه می‌شود.

هنرمند علاوه بر دقت بر نشانه‌ها، به مفاهیم رنگی آن‌ها نیز توجه داشته است و آگاهانه از رنگ نیز به‌منزلهٔ نوعی نشانه استفاده کرده است. در هر دو تصویر، رنگ به‌منزلهٔ نشانه‌ای تفسیری به کار برده شده است. ممکن است هنرمندان از نشانه‌های مشترکی در این دو تصویر استفاده کرده باشند، ولی این نشانه‌های مشترک معناهای متفاوتی را در کنار نشانه‌های دیگر وارد گفتمان نقاشی‌ها کرده‌اند. رنگ در این نقاشی‌ها نظام نشانه‌ای دارد و رنگ‌های به‌کاررفته در هر اثر معنای متفاوتی را ایجاد می‌کند. در تصویر تاج‌السلطنه، فضای رنگی نقاشی خاکستری است و فضای غمناکی را منتقل می‌کند. فضای اطراف پیکره خلوت است. لباس او خاکستری و غمناک است، ولی گل‌های روی میز رنگ‌های شاد زرد و قرمز دارد و رنگ استفاده‌شده برای میز و صندلی گرم است. در تصویر زنان درباری، رنگ سبز پس‌زمینه بر خرمی و سرسبزی و پایندگی اشاره دارد و لباس‌های قرمز و سبز با رنگ‌های شاد و پارچه‌های پر نقش و نگار و انواع خوراکی‌های خوش‌رنگ بر طراوت اثر و شادابی زنان تأکید می‌کند. در این نقاشی‌ها رنگ‌ها مفهومی بیش از جنبه تزئینی و مفهومی معنایی دارد. نقاشی‌ها رنگ‌های متفاوتی دارند. رنگ در این نقاشی‌ها در نظام گفتمانی اثر نقش مؤثری را ایفا می‌کند. برای بررسی تطبیقی رنگ در این دو اثر باید به تفاوت‌های رنگی اشاره کرد. رنگ‌های استفاده‌شده در تصویر زنان درباری فضای شادتری دارد، درحالی‌که بیشتر رنگ‌های استفاده‌شده در تصویر تاج‌السلطنه خاکستری‌های رنگی خنثی بوده است. در این تصویر، بیشتر از رنگ‌های کدر و مات استفاده شده است و فضای خالی اطراف اثر بر تنهایی پیکره تأکید می‌ورزد. در این تصویر، استفاده از رنگ‌های تیره برای مو، ابرو، چشم و تزئینات لباس استفاده شده است. در نقاشی زنان درباری، رنگ سبز، قرمز و خاکستری‌های رنگی اثر بر شاد بودن فضای تصویر حکایت دارد و درختان سبز بر آرامش زنان اشاره دارد. لباس‌های قرمز و رنگ‌های شاد و درخشان نشان از آرامش و اقتدار زنان است. معنای رنگی نشانه‌ها در نقاشی‌ها در جدول ۳ خلاصه می‌شود.

جدول ۳. بررسی تطبیقی رنگ در آثار

نشانه‌های رنگی	تاج‌السلطنه	زنان درباری
فضای معماری	خاکستری	ندارد
قالیچه	ندارد	رنگی و منقوش
لباس پیکره	خاکستری	رنگ‌های شاد
منظره‌سازی	ندارد	دارد
تأکید بر رنگ	خاکستری	شاد و گرم
سفید	لباس	لباس
سیاه	مو و تزئینات تیرهٔ لباس	چادر، مو
سبز	گیاهان	هندوانه، لباس، درختان
خاکستری	فضای اطراف پیکره	لباس
رنگ روشن و درخشان	کم در گل‌ها و گیاهان	لباس منقوش پیکره‌ها
اکر رنگی	کم در صندلی و میز	زیاد در فضای معماری

در این دو نقاشی، نشانه‌ها به صورت بینامتنی عمل می‌کند. نشانه‌های آثار به صورت لایه‌ای بوده و در کنار هم یک معنا ایجاد می‌کند و در مقابل با نشانه‌های صفحهٔ مقابل معنایی متفاوت ایجاد می‌کند. نشانه‌های به‌کاررفته در تصاویر به صورت گفتمانی به کار رفته است. نشانه‌ها در این تصاویر گفتمان معنایی ایجاد می‌کند. در این دو تصویر، پیکره‌ها به گونه‌ای متفاوت به کار رفته است. با مطالعهٔ دقیق‌تر آثار تفاوت‌های تصویری باعث تضادهای معنایی می‌شوند. در نقاشی تاج‌السلطنه، عناصر نشانه‌ای بر معنای اعتقادی، تفکر، بینش زنان، اعتمادبه‌نفس و دغدغهٔ حقوق زن در کنار زیبایی تأکید می‌کند. در تصویر زنان درباری دورهٔ قاجار، فضایی شاد و بی‌دغدغه و بدون تفکر از یک مهمانی زنانه را نشان می‌دهد. موسیقی و خوراکی و لباس‌های رنگی و شاد نقش‌دار مهم‌ترین موضوع برای زنان حاضر در مهمانی است. در هر دو تصویر به هویت زنان اشاره شده است و تصویر تاج‌السلطنه آشکارا بر تحولات زنان در زمینهٔ تفکر، آزادی بیان و تغییرات عمیق آنان در دربار قاجار اشاره دارد.

در انتها، به بررسی تطبیقی نشانه‌های تصویری پرداخته می‌شود که مهم‌ترین و کاربردی‌ترین بخش نقاشی در رساندن پیام به مخاطب است. در تصویر نقاشی‌شده از تاج‌السلطنه، فضای اطراف پیکره ساده و دارای نقوش تزئینی کمتری است. در تصویر زنان درباری، هنرمند بر نشانه‌های متفاوت تأکید کرده است. فضای سرسبز، نقوش تزئینی فراوان در لباس و تاج زنان، تأکید بر تفاوت زنان در دورهٔ قاجار است. نتایج حاصل‌شده در جدول ۴ خلاصه می‌شود.

در این دو نقاشی، از نشانه‌ها برای دست‌یافتن به معنا در لایه‌های پنهان اثر استفاده شده است. نشانه‌های ذکرشده در اثر، گفتمانی در متن نقاشی آغاز می‌کنند که با مطالعهٔ آن‌ها می‌توان به شکل‌گیری معنای نشانه‌ها و روند استفاده از نشانه‌های تصویری برای جریان معناساز

نقاشی پی برد. نشانه‌ها در این متن گفتمانی را شکل می‌دهند که در هر اثر ویژگی‌های مربوط به خود را دارد. نشانه‌ها باعث ایجاد دو گفتمان متفاوت در آثار شده‌اند و این گفتمان‌ها در عین شباهت با یکدیگر متفاوت بوده و بر اثر رنگ و عناصر بار عاطفی متفاوتی را به مخاطب انتقال می‌دهند. ممکن است در این تصاویر از نشانه‌های مشترکی استفاده شده باشد و موضوع دو تابلو نقاشی از زنان قاجار باشد، ولی نشانه‌ها در کنار نشانه‌های دیگر گفتمان متفاوتی از لحاظ معناشناختی ایجاد کرده‌اند. نشانه‌های استفاده‌شده در نقاشی‌ها تغییرات عمیق زنان دربار قاجار را به‌خوبی منعکس می‌کند.

جدول ۴. بررسی تطبیقی نشانه‌ها

تاج‌السلطنه	زنان درباری
فضای اطراف خالی، گیاهان سرسبز و دسته‌ای گل	فضای اطراف درختان سرسبز
نقش‌های تزئینی دیوارنگاره‌ها مشخص و واضح	نقش‌های تزئینی لباس‌ها بسیار زیاد
تکیه بر صندلی	عدم وجود پشتی به طور واضح
لباس ساده اروپایی	لباس ایرانی و منقوش
چهرهٔ آرام و مطمئن	چهرهٔ مضطرب و نگران
تأکید بر چشمان و ابروان سیاه، موی آرایش‌شده، بدون حجاب	تأکید بر چهره، روسری، حجاب، مو به صورت نامشخص
لباس، ساده، خاکستری	لباس‌ها رنگی و منقوش
جواهرات (ندارد)	تاج، نیم‌تاج، سربند، پابند

نتیجه‌گیری

شکل‌گیری معنای نشانه‌ها و روند استفاده از نشانه‌ها در نقاشی جریان معناسازی نقاشی در خوانش اثر ایجاد می‌کند. نشانه‌ها در متن گفتمانی را شکل می‌دهند که در هر اثر ویژگی‌های مربوط به خود را دارد و ممکن است مشابه یا متفاوت باشد. در این پژوهش، نشانه‌های گفتمانی در دو نقاشی با موضوع زنان دربار قاجار مطالعه شد و نشانه‌های تصویری آن تحلیل و بررسی شد. در هر دو اثر، هنرمندان از نشانه‌های تصویری پنهان و آشکار برای رسیدن به مفهوم مورد نظر خود استفاده کرده‌اند. در هر دو نقاشی، موضوع زنان درباری و زندگی آنان است، ولی شیوهٔ استفاده از نشانه‌ها متفاوت است. در این پژوهش، دو اثر نقاشی از لحاظ عناصر نشانه‌ای مشترک، گفتمان نشانه‌ای پیکره‌ها، مضامین رنگی نشانه‌ها و عناصر به‌کاررفته در گفتمان ترکیب‌بندی دو اثر بررسی شد و معنای نشانه‌ها در هر دو اثر مورد تطبیق قرار گرفت. در این زمینه، مشخص شد که نشانه‌های تصویری در هر دو نقاشی از زنان دربار قاجار دارای نگاه گفتمانی بوده و در روند فرایند شکل‌گیری معنای اثر مفید بوده است. گفتمان اثر بر مبنای نشانه‌های استفاده‌شده در متن، شرایط عاطفی و مفهوم متفاوتی در نقاشی را ایجاد کرده است.

نشانه‌ها در این آثار نقاشی در کنار داشتن زیبایی و جنبهٔ تزئینی کاملاً کاربرد معنایی نیز داشته است. نشانه‌ها در این دو نقاشی گفتمانی را با یکدیگر ایجاد می‌کنند که ممکن است در نگاه نخست دارای شباهت باشند، ولی در نهایت معنای متفاوتی دارند.

نشانه‌های دو گفتمان حتی در موارد مشابه در کنار نشانه‌های دیگر بار معنایی متفاوتی در نقاشی ایجاد کرده است. استفاده از نشانه‌های رنگی و عناصر ترکیب‌بندی، اشیا و تصاویر پیکره‌ها معنای متفاوتی را به مخاطب می‌رساند. از مطالعهٔ این نشانه‌ها به صورت بینامتنی در متون نقاشی ذکرشده می‌توان به تفاوت هستی‌شناختی معنای دو اثر پی برد. نشانه‌های به‌کاررفته توسط هنرمندان کامل‌کنندهٔ معنا و مفهوم آثار است. درنتیجه، چالش معناشناسی نشانه‌ها را می‌توان در زمینهٔ متون نقاشی نیز برای پی‌بردن به معنای اثر به‌کار برد. در این نقاشی، نشانه‌های به‌کاررفته در تصاویر نقاشی موقعیت زنان دربار قاجار، خواسته‌ها، تفریح، اعتقادات و تفکرات، تغییرات آن‌ها به‌خوبی نمایانگر می‌شود. در انتهای این مقاله، نتیجه گرفته می‌شود هنرمندان ایرانی دوران قاجار، از نشانه‌های تصویری در متون نقاشی خود به صورت لایه‌ای و معناشناسانه در گفتمان تصاویر استفاده کرده‌اند. هر دو اثر نقاشی دارای نشانه‌های لایه‌ای در متن بوده که گفتمان معنایی متفاوتی را در کنار نشانه‌های دیگر ایجاد کرده است. هنرمند قاجار نشانه‌های تصویری را به صورت معنایی و گفتمانی در راستای اهداف خود و با ویژگی شناختی متفاوتی به کار برده است. این نشانه‌ها به صورت رنگی، عناصر ترکیب‌بندی و تأکید نشانه‌های قدرت در پیکره‌هاست. نشانه‌های این دو متن بر تفکر زنان، تفریحات، نحوهٔ پوشش و تغییرات ایجادشده در جامعهٔ زنان در مدت کوتاهی تأکید می‌کند. در این تصاویر، از مفاهیم نشانه‌ای مشترک برای انتقال پیام‌های متفاوتی از زنان دربار قاجار به مخاطب استفاده شده است. این نشانه‌ها در هر دو نقاشی به صورت بینامتنی در متن نقاشی عمل می‌کند. امضای هنرمند نیز در نقاشی اسماعیل جلایر به‌منزلهٔ بخشی از متن اثر نقاشی تلقی می‌شود و بر اهمیت زمان، هنرمند و فاصلهٔ زمانی خوانش اثر اشاره دارد. این موارد در جدول ۵ خلاصه می‌شود. این دو نقاشی تحولات مؤثر بر زنان در دورهٔ قاجار را نشان می‌دهد.

جدول ۵. مطالعهٔ تطبیقی و خوانشیِ نشانه‌های تصویری در نگاره‌ها

نشانه‌های تصویری	تاج‌السلطنه	زنان درباری
نشان قدرت	دارد	دارد
میوه و خوراکی	ندارد	دارد
گل و گیاه	دارد	دارد (فضای پشت پیکره‌ها)
نشان اعتقادی	دارد (تسبیح)	دارد (روسری، چادر)
شخصیت در کانون تصویر	دارد	دارد
گفتمان نشانه‌ای با سایر نشانه‌ها	دارد (زیاد)	دارد (زیاد)
اجرای مشابه، پردازش، سبک	دارد	دارد
نشانهٔ نوشتاری	ندارد	دارد
لباس به‌منزلهٔ هویت نشانه‌ای	ندارد (لباس اروپایی)	دارد (لباس و چادر ایرانی)

منابع

[۱] افشار مهاجر،کامران (۱۳۹۱). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر، چ ۳.

[۲] افشار، ایرج (۱۳۸۳). *سایه‌سار مهربانی* (رجوع به تاج‌السلطنه)، تهران: سیامک.

[۳] اعتمادالسلطنه، محمدحسنخان (۱۳۵۰). *روزنامهٔ خاطرات*، تهران: امیرکبیر.

[۴] اتحادیه، منصوره؛ سعدوندیان، سیروس (۱۳۶۱). *خاطرات تاج‌السلطنه*، تهران: تاریخ ایران.

[۵] پاکباز، رویین (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: نارستان، چ ۲.

[۶] حقیقت‌رفیع، عبدالرحیم (۱۳۶۹). *تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایران*، تهران: آرین.

[۷] حمیدی، جعفر؛ عاملی رضایی، مریم (۱۳۸۷). «تحول جایگاه زن در نثر پیش از مشروطه»، *تاریخ ادبیات فارسی*، ش ۵۹، ص۵۶.

[۸] خلیلی، ناصر (۱۳۸۳). *گرایش به غرب* (در هنر عثمانی، قاجار، هند)، تهران: کارنگ.

[۹] سجودی، فرزان (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.

[۱۰] ـــــــــ (۱۳۸۸). «ارتباطات بینافرهنگی، ترجمه و تأثیر آن در فرایند جذب و طرد»، فصل‌نامهٔ *تحقیقات فرهنگی*، دور دوم، ش اول.

[۱۱] ـــــــــ (۱۳۹۱). *نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری*، مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

[۱۲] ساسانی، فرهاد (۱۳۸۷). *عصر پساروش‌گرایی در نشانه‌شناسی گفتمانی: روش‌گریزی یا به‌گزینی؟* مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

[۱۳] سرمدی، عباس (۱۳۷۹). *دانش‌نامهٔ هنرمندان ایران و اسلام*، تهران: هیرمند، چ ۲.

[۱۴] شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه‌ـ معناشناختی گفتمان*، تهران: سمت.

[۱۵] ـــــــــ (۱۳۹۱). *مطالعهٔ نشانه‌ـ معناها در فرایند گفتمانی آفیش‌های تبلیغاتی*، مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

[۱۶] ـــــــــ (۱۳۸۵). *مطالعهٔ نقش گفتمان هنری در جابه‌جایی نشانه‌ها و تغییر کارکرد معنایی آن‌ها*، مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

[۱۷] ـــــــــ (۱۳۸۷). روش مطالعهٔ گفته‌ای و گفتمانی در حوزهٔ نشانه‌ـ معناشناسی، مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

[۱۸] فریه، ر، دبلیو (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.

[۱۹] کن‌بای، شیلا (۱۳۷۸). *نقاشی ایران*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

[۲۰] کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان ایران*، ج ۳، لندن: مستوفی.

[۲۱] گراهام، آلن (۱۳۸۰). *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

[۲۲] گرین، کیت (۱۳۸۳). *درس‌نامه و نظریه و نقد ادبی*، ترجمهٔ حسین، پاینده، تهران: روزنگار.

[۲۳] نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷). *بینامتنیت و ژولیا کریستوا تولد و آغاز یک ماجرا*، مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر، چ ۲.

[۲۴] ـــــــــ (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت‌ـ نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

[25] B.W.Robinson and others.(1998),Royal Persian Painting.I.B Tauris Publishers,Brooklin,New York.

[26] http://fa.wikipedia.org.

hp&o=APN11773A&sysid=539&qrsc=2871&l=dis&sver=3&t_type=1&date OfInstall=2015-11-23&d=539-117-0&v=7.6-1306-0&apn_ptnrs=%5EBRQ.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی