

بازخوانی هویت زنانه و اصل مادینه هستی در آثار هنرمند خودآموخته، پروین جلالی، برمبنای نظریه قطعه و تناقض لیندا ناکلین

پریسا شادقزوینی^{۱*}، مینا ناظم‌زاده نراقی^۲

چکیده

کاربرد مضامین و محتوای زنانه در آثار هنرمندان زن امری بدیهی و متداول است و از این طریق هنرمند به بازیابی لایه‌های پنهان درون و هویت فردی خود و جامعه زنان دست می‌یابد. زنان هنرمند خودآموخته نیز در این میان توجهی ویژه به این امر از خود نشان می‌دهند. مام زمین و مادینگی هستی، که در همه ادوار تاریخ تمدن بشر مورد احترام بوده، در آثار هنرمند خودآموخته، پروین جلالی، نیز با تلفیق فرم‌ها، تجلی زنانه آن به ظهور نشسته است. آثار این هنرمند در حال حاضر جایگاهی بین‌المللی یافته و قابلیت رقابت با هنرمندان خودآموخته جهانی را دارد. این مقاله با بازخوانی هویت زنانه در آثار جلالی در نظر دارد به تحلیل صوری و محتوایی آثار او از منظر دو مفهوم قطعه و تناقض از آرای لیندا ناکلین بپردازد. یافته‌های حاصل از مطالعه و تحلیل آثار این نقاش نشان می‌دهد که هنرمند به منظور نشان دادن هویت زنانه و جایگاه اجتماعی زن، تصویری فراواقع‌گرایانه از تلفیق فرم‌های انسانی و گیاهی ارائه می‌دهد. در این آثار، مفهوم قطعه از طریق پیوند صفات زنانه با مام طبیعت تصویر شده و مبحث تناقض نیز با نشانه‌هایی چون: تقابل‌های دوگانه، نمایش روایت‌گونه، آشفته و پرتلهاب از جهان معلق امروز و تأکید بر اصل مادینه هستی در ارتباط است. روش تحقیق این مقاله تحلیلی-توصیفی است که براساس منابع کتابخانه‌ای و مستندات تصویری و مصاحبه با هنرمند به نگارش درآمده است.

کلیدواژگان

تناقض، لیندا ناکلین، مفهوم قطعه، هنرمند خودآموخته، هویت زنانه.

۱. دانشجویار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (س) Shad@alzahra.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد رشته نقاشی، دانشگاه الزهراء (س) mina.nazemzadeh.n@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۳۰

مقدمه

تلاش برای شناخت هویت^۱، به معنای عام کلمه، و هویت زن، به معنای خاص آن، یکی از مقولات مهم حیات بشری است که همواره اندیشمندان و متفکران بدان پرداخته و درباره آن نظریه پردازی کرده‌اند. هویت زنانه با شناخت زنان از خویشتن و تفاوت‌های جنسی و جنسیتی آن‌ها با مردان ارتباط تنگاتنگی دارد. زن همواره در گستره وسیع جهان هستی بار مسئولیتی ویژه را بر دوش کشیده است. جدا از بازتولید نسل بشری، زن نه تنها در ساختارهای اجتماعی، تاریخی و فرهنگی نقشی حیاتی ایفا می‌کند، بلکه در پیدایش باورها و اعتقادهای فردی نیز تأثیری بسزا دارد. اما آنچه مسلم است «زن در جامعه، از جمله امور عام، حقیقت و واقعیتی مشترک میان تمام فرهنگ‌هاست. با وجود این، در آن واقعیت عام، برداشت‌ها و نمادپردازی‌ها از زن به شدت متفاوت و حتی متقابلاً ناقض یکدیگرند... واقعیت آن است که ایدئولوژی‌ها، نمادپردازی‌ها و ترتیبات ساختاری-اجتماعی مشخص مرتبط با زنان، از فرهنگی به فرهنگ دیگر به شدت متمایز و جزئیات قابل مشاهده فعالیت‌ها، شهرپاری‌ها، قدرت‌ها و نفوذها و... زنان در میان مردم عادی اغلب با ایدئولوژی فرهنگی مغایر است» [۲، ص ۱۱۰].

یکی از شخصیت‌های شاخصی که در حیطه هنر زنان مطالعات درخور توجهی انجام داده است لیندا ناکلین^۲ (۱۹۳۲-۲۰۱۷)، منتقد فمینیست و پژوهش‌گر در حیطه تاریخ هنر، است. او در توضیح مهم‌ترین کارکرد ایدئولوژی اذعان می‌دارد:

یکی از مهم‌ترین کارکردهای ایدئولوژی پنهان کردن روابط آشکار قدرت است که در یک لحظه خاص تاریخی در جامعه حکم‌فرما می‌شود [۱۸، ص ۱۴].

با وجود آنکه ناکلین در جامعه غرب به گفتمانی پدرسالارانه در جامعه قائل شده است «شاید به دیده ظاهربین به نظر برسد که مرد جهان‌سومی و شرقی خودکامه‌تر و رفتارارش خشونت‌بارتر است. اما، به واقع، خودکامگی و خشونت در ذات معیارهای ارزشی حاکم بر جامعه است که از دیرباز بر همه جوانب زندگی در این سرزمین حاکم بوده است و نه در بخشی از آن» [۱۴، ص نه]. لذا مسئله مساوی‌نبودن زن و مرد در معیارهای ارزشی جوامع و نقش اساسی این عامل در شکل‌گیری هویت فردی را نمی‌توان انکار کرد. از یک سو اجتماع یکی از بسترهایی است که در شکل‌گیری هویت فردی نقشی اساسی ایفا می‌کند و از سوی دیگر هویت انسان‌ها به میزان زیادی بر تفاوت‌های جنسیتی (ذاتی) مبتنی است. بنابراین، در تلقی افراد از خود در فرایند هویت‌یابی، عامل جنسیت و اجتماع نقشی بسزا دارند. این مقاله بر مبنای دو پرسش پژوهشی شکل گرفت:

۱. هویت به معنای آگاهی و شناخت از خود است؛ به نحوی که موجب درک تفاوت از دیگران شود.

2. Linda Nochlin

۱. با چه نشانه‌های بصری مفهوم هویت زنانه، جایگاه اجتماعی زن و مادینه هستی، در آثار هنرمند خودآموخته، پروین جلالی، تجلی پیدا کرده است؟
۲. چگونه در آثار جلالی می‌توان مفاهیم «قطعه» و «تناقض» بر مبنای نظریه لیندا ناکلین را بازخوانی کرد؟

نوشتار حاضر در نظر دارد با بررسی آثار هنرمند خودآموخته^۱، پروین جلالی، به تحلیل مفهوم هویت زنانه و مادینگی هستی در دو مفهوم «قطعه» و «تناقض» بپردازد. فرضیه مقاله بر این معنا تأکید دارد که در آثار جلالی مفهوم تقابل‌های دوگانه «قطعه» و «تناقض» در نمایش‌های روایت‌گونه، آشفتگی و تلاطم جهان معلق امروز با «اصل مادینه هستی»^۲ مرتبط است. عناصر بصری به کاررفته در آثار هنرمند و مضامین و شیوه اجرا، به طور ناخودآگاه، باز نمودی از نگاه او به جایگاه زن در جامعه امروز است.

در این متن، آثار پروین جلالی به عنوان نمونه آماری از این رو انتخاب شده که او هنرمند زن خودآموخته‌ای است که بدون الگوپذیری از روش‌های رایج و مرسوم هنری و به دور از تعلیمات رسمی دانشگاهی به ساختن هویت هنری خویش پرداخته و هویت زنانه در آثارش ارتباط تنگاتنگی با باور مادینه جهان هستی دارد.

پروین جلالی آوزرمائی (۱۳۳۶) فعالیت هنری‌اش را به‌طور جدی از سال ۱۳۸۴ و با عضویت در انجمن هنرمندان خودآموخته آغاز کرد. آشنایی او با خانم مکرمه قنبری^۳ (۱۳۸۴-۱۳۰۷) و همراهی‌اش در چندین نمایشگاه با دیگر هنرمندان خودآموخته عاملی شد تا با جدیت بیشتری به خلق آثار هنری بدهد. جلالی در آثارش معمولاً از تکنیک رنگ‌روغن استفاده می‌کند و در اغلب کارهایش رنگ سبز و آبی فیروزه‌ای مشاهده می‌شود. زن و طبیعت محوریت اصلی مضامین نقاشی‌های او را تشکیل می‌دهند. در این میان، رد پای روایت‌هایی از آداب و رسوم فرهنگی و قومی ایران نیز در آثارش به چشم می‌خورد. بیان

۱. هنر خودآموخته (self-taught) به هنری اطلاق می‌شود که هنرمند بدون آموزش علمی هنر بنا به ذوق و سلیقه و استعداد ذاتی‌اش به خلق آثار بدیع می‌پردازد. هنرمندان خودآموخته اغلب افراد بزرگ‌سالی را شامل می‌شوند که بی‌واسطه و بدون الگوپذیری از یک شیوه معمول هنری و قواعد مرسوم آن در حاشیه جریان جامعه هنری آکادمیک و مرسوم به خلق آثار هنری می‌پردازند. هنر اقوام پیش‌از تاریخ (پریمیتو)، نقاشی کودکان، آثار بیماران روانی و نقاشی‌های عامیانه در زمره «هنر در حاشیه» یا «هنر خودآموختگان» قرار می‌گیرد.

۲. در کهن‌ترین ادوار، پیش از آنکه ذهن انسان‌های ابتدایی برای خدایان صورت و اندام انسانی متصور شود، اندیشه‌ها و باورهای دینی و آیینی حول «اصل مادینه هستی» حرکت می‌کرد. بر این اساس، هریک از جوامع کهن بر گرد نماد یا نمادهایی از «اصل مادینه هستی» که منشأ و مبنای بزرگ مادر اولیه است، حلقه می‌زدند.

۳. مکرمه قنبری هنرمند خودآموخته‌ای که در شصت و هفت سالگی نقاشی را شروع کرد. در سال ۲۰۰۱ به‌عنوان «بانوی نقاش سال» از سوی اولین کنفرانس ایران‌شناسی در دانشگاه دولتی سوئد برگزیده شد.

تجربیات شخصی هنرمند، به عنوان یک زن در جامعه سنتی، در کارهای او دیده می‌شود. نکته درخور توجه در مجموعه آثار جلالی بهره‌گیری از یک موجود منجی است که هویتی منحصر به فرد و حمایت‌گر دارد. این شخصیت گاه به شکل انسان و گاه به صورت انسان- گیاه به نمایش درآمده است. نکته درخور توجه در آثار جلالی آن است که می‌توان دو مفهوم «قطعه‌قطعه‌سازی بدن» و «مفهوم تناقض»، از مباحث نظری لیندا ناکلین، را بازخوانی کرد. به باور ناکلین:

قطعه به عنوان تصویر آشکارِ ناتمامی عینی و مفهومی؛ و تناقض به عنوان واژگون‌سازی انگاره‌ها و موقعیت‌های ظاهراً استوار و تخریب درونی وحدت در نظر گرفته می‌شود [۱۹، ص ۱۵].

در این مقاله، با بهره‌گیری از اندیشه ناکلین، قطعه‌قطعه‌سازی انگاره‌ها و کاربست مضامین متناقض دوگانه، به مطالعه و تحلیل آثار پروین جلالی پرداخته می‌شود و از این طریق کاربست‌های مفهوم «هویت زنانه» در آثار هنرمند بازخوانی می‌شود.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های فراوانی درباره زنان در هنرهای تجسمی، به ویژه نقاشی، انجام شده است که نشان می‌دهد نقش زن در هنر را می‌توان از منظر دیدگاه‌های گوناگون تحلیل و بررسی کرد. به طور کلی، دو دیدگاه را می‌توان بدین منظور متصور شد: دیدگاه نخست، زن را در جایگاه خالق اثر در نظر می‌گیرد و نظرگاه دیگر، زن را در مقام موضوع و محتوای اثر هنری بررسی می‌کند. از میان پژوهش‌هایی که از نظریه‌های فمینیستی ناکلین در زمینه هنرهای تجسمی بهره برده است، فقط می‌توان به مقاله مصطفوی و علمدار (۱۳۹۱) با عنوان «لیندا ناکلین و نقد مفهوم سبک هنری زنانه» اشاره کرد. در این مطالعه، آن‌ها با اتکا به آرای ناکلین به نقد سبک هنری متمایز زنانه می‌پردازند و اذعان می‌دارند استفاده از موضوعات زنانه از سوی هنرمند تحت تأثیر عوامل اجتماعی، نهادی و آموزشی است [۱۷]. در زمینه هویت زنان، خیبری و شیخ‌محمدی (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی مفهوم هویت زنانه در ویدئوآرت با رویکرد روان‌کاوی لاکان و با مطالعه آثار پپیلوتی ریت» اذعان داشته‌اند که مسئله هویت زنان در جامعه با زبانی زنانه در آثار این هنرمند تجلی یافته است [۷]. در مقاله «ساختار بندی هویت زنان»، خجسته (۱۳۸۶) عناصر مؤثر در شکل‌گیری هویت زنان در جوامع مختلف را بررسی و رسانه را از ابزارهای انتقال یا تشدید نگرش‌های حاکم بر جامعه درباره زنان معرفی کرده است [۶]. سجادی (۱۳۸۳) در مقاله خود با عنوان «بررسی تطبیقی هویت زن از منظر مدرنیسم و پست‌مدرنیسم و دلالت‌های آن» هویت زن را از منظر مدرنیسم و پست‌مدرنیسم ارزیابی می‌کند و دلالت‌های تربیتی حاصل

از آن را بازمی‌شمارد [۹]. شایان ذکر است که درزمینه بررسی آثار هنرمندان خودآموخته با رویکرد فمینیستی می‌توان به مقاله تقی‌پور و همکاران (۱۳۹۸) با عنوان «بازنمایی جنسیت در آثار نقاشان خودآموخته از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» اشاره کرد. نتایج حاصل از این پژوهش مبین سوگیری‌های جنسیتی نقاشان زن خودآموخته با رویکردی برابرطلبانه به نقش زن و مرد در آثارشان است [۳].

روش تحقیق و جامعه آماری

روش تحقیق این مقاله تحلیلی توصیفی است. برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و داده‌های اینترنتی استفاده شده و برای تکمیل مستندات، مصاحبه حضوری با هنرمند انجام شده است. تصاویر آثار استفاده‌شده در مقاله از آرشیو شخصی هنرمند است. در این نوشتار، بازنمایی مضمون «هویت زنانه» در آثار هنرمند خودآموخته، پروین جلالی، تحلیل و بر این نکته تأکید می‌شود که وجوه تمایز حاکم در آثار پروین جلالی در سطح کیفیت صوری و بیانی در وضعیت و تجربه‌های هنرمند، به‌عنوان یک زن، در جامعه ریشه دارد. بر این مبنای شش اثر از میان آثار خانم پروین جلالی انتخاب شده که با ویژگی‌های هویت‌پردازانه زنانه ساختاری ارزش‌مدار دارد.

چارچوب نظری

در میان جنبش‌های سیاسی هویت‌محور در دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰، فمینیسم بیشترین اثر را در تاریخ هنر داشته است. لیندا ناکلین در سال ۱۹۷۱ در مقاله «چرا هیچ زن هنرمند بزرگی وجود ندارد؟» باب نقد فمینیستی در تاریخ هنر را باز کرد. به باور ناکلین، تفسیر مسئله دستاوردهای زنان در هنرهای تصویری نباید در قالب‌های زیستی و زندگی‌نامه‌ای مطالعه شود، بلکه در این زمینه باید ساختارهای اجتماعی و نهادی را مدنظر قرار داد [۱، ص ۳۵۸].

ناکلین با بررسی آثار متعددی از هنرمندان زن قرن نوزدهم، وجود ویژگی‌هایی مانند درون‌گرایی، باریک‌بینی و طرز عملکردشان در مدیوم خاص خود را به‌منزله وجوه ذاتی هنر زنان مردود می‌شمرد و معتقد بود فمینیست‌هایی که به سبک هنری متمایز زنانه قائل‌اند درحقیقت مفهوم زنانگی را به‌درستی درک کرده‌اند، اما دریافت آن‌ها از «چیستی هنر» به‌درستی صورت نگرفته است. به اعتقاد او، این تصور که هنر به‌نوعی ترجمانی از زندگی شخصی است که با زبان تصویر بیان می‌شود، برداشتی اشتباه است. درحقیقت، او تولید هنری را قائم‌به‌ذات خود می‌پندارد.

به نظر ناکلین، زن بودن یک هنرمند شرط لازم و نه لزوماً شرط کافی برای انتخاب یک سبک یا سوژه خاص است؛ وی زن بودن را همراه با دیگر خصوصیات مانند ملیت، سن، آموزش،

طرز رفتار، عکس‌العمل به شیوه‌های موجود بیان‌گری، یا اولویت‌های خودشناسی قرار می‌دهد [۱۷، ص ۶۶].

ناکلین به جای آنکه در پی زیبایی‌شناسی زنانه‌ای باشد که آثار هنرمندان زن را به هم پیوند می‌زند، بر قیدوبندها و نابرابری‌های اجتماعی تأکید می‌ورزد که بر خلق آثار از سوی زنان اثر می‌گذارند. او بحث هنرمند زن را بیش از آنکه الگویی پایدار برای هویت در نظر بگیرد، رابطه‌ای پویا میان محدودیت‌های حرفه‌ای و امکانات فردی می‌داند [۱، ص ۳۵۹].

در بازبینی آرای ناکلین، دو مفهوم قطعه و تناقض جایگاهی ویژه دارد و می‌توان این دو مفهوم را به منزله عاملی وحدت‌بخش در تفکرات او به‌شمار آورد. «بدن تکه‌تکه‌شده، قطعه به‌مثابه استعاره‌ای از مدرنیته» عنوان بیست و ششمین سخنرانی ناکلین است که با تأکید بر مفهوم «قطعه» دیدگاهی کلی از تاریخ هنر قرن نوزدهم را به مخاطب عرضه می‌کند. از منظر ناکلین، به‌کارگیری بدن مثله‌شده در این دوره «به منزله واکنشی سیاسی و روانی جنسی در قبال انقلاب فرانسه و ناآرامی‌های سیاسی به‌طور کلی، به‌عنوان نشانه‌ای از جلوه‌های فرار و کیفیت شتاب‌زده تجربه مدرن و نشانه مشخصه واقع‌گرایی - یا داعیه حقیقت - در قرن نوزدهم است» [۱۹، ص ۱۵].

این بدن‌های تکه‌تکه‌شده وجود یک وحدت کالبد انسانی را نفی می‌کنند. درحقیقت، باید ادعان داشت که استفاده ناکلین از عنصر قطعه، به‌عنوان موضوع کار، پیوند تنگاتنگی با اندیشه او در باب رئالیسم دارد؛ چون مقوله قطعه از منظر ناکلین از طریق مجاز جز به کل به مرحله ادراک می‌رسد. شایان ذکر اینکه این منتقد نه‌تنها شیوه بازنمایی و چگونگی دلالت‌های بدن قطعه‌شده در بازنمایی بصری هنرمندان را توصیف می‌کند، بلکه به تفسیر کیفیت و چگونگی قطعه‌سازی اجزای بدن از منظر اجتماعی، روان‌شناختی و حتی متافیزیکی آن‌ها نیز می‌پردازد. ناکلین این وضعیت را در مفاهیمی چون «زدست‌رفتن تمامیت، از هم‌گسیختگی پیوندها، تخریب و فروپاشی ارزش‌های ماندگار» در نظر می‌گیرد. درحقیقت، این منتقد تاریخ هنر، مفاهیم ذکرشده را از ویژگی‌های اساسی مدرنیته حاکم بر قرن نوزدهم برمی‌شمارد.

در نوشته‌های ناکلین در مورد هنرمندان مذکور، مفهوم «تناقض» (نیز) از دلالتی ویژه برخوردار می‌گردد: او تأکید می‌کند که عقاید شخصی هنرمند ضرورتاً با رمزگان بازنمایانه‌ای که او در جهت خلق معنا در اثر هنری به کار می‌گیرد ارتباط پیدا می‌کنند، اما معنای نهایی نقاشی به‌هیچ‌وجه در گرو این باورها نیست [۱۹، ص ۱۷].

ساختار بندی هویت زنان

به‌طور کلی، بررسی عوامل و عناصری که موجب ساخت هویت زنان می‌شوند زنان را در فرایند هویت‌یابی تحت تأثیر سه عامل نشان می‌دهد که این عوامل تأثیرات متقابلی بر یکدیگر دارند. سه عنصر ذکرشده جنسیت، خانواده، جامعه و ساختارهای آن را شامل می‌شود. اولین عنصر

مهم هویتی زنان جنسیت است که تمرکز آن بر تفاوت‌های زیستی بدن زنان و وجوه تشابه آن با دیگر زنان قرار دارد. شایان ذکر است که نقش عنصر جنسیت در جوامع گوناگون برحسب هویت زنانه متفاوت است. عامل دوم اثرگذار بر شکل‌گیری هویت زنان، عنصر خانواده است که حضور زن را در نقش‌های خانوادگی تعریف می‌کند. مهم‌ترین نقش‌هایی که به‌طور کلی برای زن در خانواده لحاظ می‌شود نقش دختری، همسری و مادری است. درحقیقت، زن در محیط خانواده بر مبنای نقش‌های ذکر شده به ایفای نقش می‌پردازد. عامل سوم حائز اهمیت در فرایند هویت‌سازی زن در جامعه است. دیدگاه‌های مدرن و سنتی با دو رویکرد متفاوت از نظام مردسالار پیروی می‌کنند؛ یکی زن را برای پیشرفت و توسعه چرخه تولید در کنترل خود دارد و دیگری زن را موجودی برای رفع حواجی شخصی و فردی مرد معرفی می‌کند [۶، ص ۲۳-۲۵]. علاوه بر مواردی که ذکر شد، در شکل‌گیری هویت زن محیط‌های جغرافیایی، عوامل فرهنگی و اجتماعی مانند باورها، آموزه‌های دینی و آداب و رسوم‌های قومی نیز نقشی بسزا دارند. خانواده، به‌عنوان دومین عامل اثرگذار در شکل‌گیری هویت زنان، اهمیت شایانی دارد. درحقیقت، ازدواج و تشکیل خانواده از نخستین نهادهای زندگی بشری محسوب می‌شود که ارتباطی تنگاتنگ با شکل‌گیری هویت زنان و مردان دارد. در جوامع شرقی، مانند ایران، که در حال گذار از سنت به مدرنیته‌اند، نگرش‌های نوینی به این پدیده اجتماعی شکل گرفته است.

بحث و بررسی

بازنمایی پدیده ازدواج در آثار پروین جلالی

با در نظر گرفتن ازدواج، به‌منزله عاملی اثرگذار در شکل‌گیری و شکل‌دهی به هویت زنان، دو نقاشی از «پروین جلالی» با سوژه ازدواج بررسی می‌شود. در این دو اثر، سوژه ازدواج از دو منظر متفاوت به تصویر درآمده است. در تصویر ۱، با عنوان *جهزبرون*، فضایی شاد و سرزنده بر تصویر حاکم است؛ در حالی که در تصویر ۲، با عنوان *عروسی*، زمینه تیره و فضای حاکم بر آن یادآور مراسم سوگواری است و نه جشن عروسی. شایان ذکر است اغلب فیگورهای انسانی در این دو نقاشی فیگورهای زنانه‌اند و حضور متمرکز فیگورهای زن در این نقاشی‌ها، به احتمال زیاد، به‌صورت ناخودآگاه از سوی هنرمند صورت گرفته و نشان‌دهنده تناقض وجودی زن است. این تناقض را می‌توان در باور هنرمند به جایگاه اثرگذار زن در اجتماع و خانواده، به‌رغم وجود محدودیت‌های که جهان زیست‌زنان را احاطه کرده، متصور شد. زنان در این دو اثر همچنین نگاهی متمرکز و بیان‌گر به‌سوی مخاطب دارند. به‌رغم فضای حزن‌برانگیز و پراشتهایی که در تصویر ۲ نمایش داده شده، وجود درهای بزرگ در هر دو اثر می‌تواند نمادی از مفاهیمی چون امید، فرصت، گشایش و گذر از یک مرحله یا جهان به مرحله و جهانی دیگر قلمداد شود. [۱۲، ص ۱۵۱] که معنای نمادشناسانه آن با پدیده ازدواج، از لحاظ محتوایی، همسو به نظر می‌رسد.



تصویر ۱. پروین جلالی (۱۳۸۹)، جهازیرون، تکنیک اکریلیک روی بوم، ۶۰*۸۰ سانتی متر [آرشیو شخصی هنرمند]



تصویر ۲. پروین جلالی (۱۳۸۹)، عروسی، اکریلیک روی بوم، ۶۰*۸۰ سانتی متر [آرشیو شخصی هنرمند]

هنرمند در اثر *جهازبرون* (تصویر ۱) به بازنمایی جشن عروسی به سبک سنتی و روستایی پرداخته است و سه پلان در این کار درخور ملاحظه است. در پلان اول، افراد جوانی حامل طبق‌های جهاززند. در پلان دوم، عروس و داماد و تعدادی از مهمانان کنار دری قلعه‌مانند دیده می‌شوند و در پلان سوم (پشت‌بام‌خانه) افرادی نظاره‌گر مراسم عروسی‌اند. وجود طبق‌هایی که جهاز عروس روی آن‌ها قرار دارد در پلان اول را می‌توان نشانه تأکید بر رسوم و سنت‌های فرهنگی ایران و رسم جهازدادن به دختران دانست. از لحاظ تجسمی، عناصر تابلو به صورت تخت در پس‌زمینه‌ای نسبتاً تیره و ترکیب‌بندی گسسته ترسیم شده‌اند. به‌رغم اینکه در طراحی خطوط تنوع و کنتراست دیده نمی‌شود، فرم‌ها و عناصر تصویری در اندازه‌های مختلف درخور تأمل است.

آینه و شمعدانی که در پلان اول و جلوی عروس و داماد روی طبق حمل می‌شود در مراسم ازدواج اصلی‌ترین رکن خنچه عقد محسوب می‌شود. آینه نمادی از روشنایی و شروع زندگی زناشویی است و شمعدان‌هایی که طرفین آینه قرار دارند نماد فرزندان و عامل پایداری کانون خانواده محسوب می‌شوند. حضور ساز و دهل و کودکانی که به رقص و پاکوبی پرداخته‌اند در پلان اول یادآور فضای شاد و مفرحی است که در اغلب مراسم ازدواج وجود دارد. در سمت چپ و بالای تصویر، دو زن از پشت حصار پنجره‌ای نظاره‌گر این جشن‌اند؛ پنجره‌ای که با حفاظ میله‌ای دو زن را محصور کرده است و تداعی‌گر حس اسارت، نادیده گرفته شدن و طردشدگی است.

در تصویر ۲، با عنوان *عروسی*، پس‌زمینه‌ای تیره و محدود دیده می‌شود که با دیواری احاطه شده و عروس تنهایی، که پیکره‌اش با کمک خطوط محیطی سفیدرنگی از پس‌زمینه جدا شده، با چشمانی بسته در حال رقصیدن است. در این اثر، حسی غمناک و افسرده در فضا حاکم است و فاقد شادابی، جنب‌وجوش و خوشحالی در یک جشن عروسی است؛ به‌خصوص آنکه لباس عروس با ترکیب رنگی بنفش تیره با پس‌زمینه یکی شده است.

رنگ بنفش تیره تداعی‌کننده فشار روحی ناشی از محدودیت یا قیدوبندهای ناخوشایند است [۱۵، ص ۲۲۹]. در دست راست تصویر، کنار عروس، می‌توان تصویر سری قطعه (جدا) شده از یک مرد را دید که به بدن بی‌سر در پایین سمت راست کادر اثر به مخاطب چشم دوخته. این سر و بدن جدا از هم، که با خطوط محیطی آبی‌رنگ مرزبندی شده‌اند، تداعی‌گر فیگور داماد است. بی‌تردید، بدن بدون سر نمادی از خشونت و خودتخریبی و بیان‌گر حسی ناخوشایند و نامتعارف است. بازگوکننده نشانه‌های قطعه‌قطعه شده و حوادث منفک‌شده از یکدیگری است که چون خواب و رؤیایی هولناک روح انسان را برآشفته می‌کند. برعکس نقاشی اول، در اثر دوم فضای توهم و هولناکی تداعی می‌شود. گواه این ادعا را می‌توان در پس‌زمینه بسیار تیره از رنگ بنفش و سیاه، سر و بدن قطعه‌قطعه‌شده مرد و صورت‌های ماسک‌مانند زنانی که در پس‌زمینه

تصویرند دانست. در پلان اول و در سمت چپ تابلو، تصویر زنی دیده می‌شود که با سری مایل چشمان خود را با چهره‌ای بی‌اعتنا و خنثی بسته و به نظر می‌رسد در حال رقصیدن است. «چشم‌بسته به معنای بی‌طرفی، خواب و کوری است» [۴، ص ۲۲۲]. بنابراین، می‌توان اذعان داشت که در تصویر ۲ کاراکترهای زن در پس‌زمینه اثر با چشمانی بسته تنها، منزوی، محزون و در حالتی کرخت‌گونه به تصویر درآمده‌اند.

از لحاظ تجسمی، عناصر تصویری در این اثر به‌طور نامتقارن و نامنظم نقاشی شده‌اند. حاکمیت رنگ تیره و استفاده از رنگ‌های نزدیک به هم، بدون استفاده از کنتراست رنگی، فضایی دلهره‌آور در اثر ایجاد کرده است. در اینجا حس غم و تنهایی مرموزی در رابطه پنهان میان فرم‌های ایستای انسانی و نقوش نامنظم آجروار پس‌زمینه دریافت می‌شود. اما، همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، پروین جلالی برای بازنمایی مقوله هویت زنانه از قطعه‌قطعه‌سازی و مفهوم تناقض‌های دوگانه بهره می‌برد؛ همان‌گونه که در این اثر می‌توان دید.

نمود مبحث «تناقض» در تصاویر تقابلی‌ها

در آثار جلالی، مبحث تناقض را از دو منظر می‌توان بررسی کرد: نخست، تقابلی که از نظر سبک هنری و ویژگی آثار، او را به‌عنوان هنرمندی خودآموخته از هنرمندان آکادمیک متمایز می‌کند. و دوم، بحث تناقضی که در آرای لیندا ناکلین بیان می‌شود و در نقاشی‌های هنرمند ما قابل بازخوانی است. به باور ناکلین، با وجود آنکه عقاید شخصی هنرمند ضرورتاً با رمزگان بازنمایانه‌ای که او در جهت خلق معنا در اثر هنری به کار می‌گیرد ارتباط دارد، معنای نهایی اثر هنری تحت تأثیر عوامل متعددی قابل تحلیل است؛ مثلاً شرایط حاکم بر جامعه در دوران خلق اثر هنری از سوی هنرمند، نهادهای آموزشی، مسائل فرهنگی و اقتصادی و عوامل دیگر می‌توانند در معنایی نهایی از یک اثر دریافت شود. این عوامل تأثیری بسزا در بیان تناقضات موجود در یک اثر دارد. با وجود آنکه ناکلین در بررسی‌های خود در مورد تاریخ هنر قرن نوزدهم و هنر آکادمیک به چنین برآیندی دست‌یافته، می‌توان این دیدگاه را به هنر خودآموختگان در دوره معاصر نیز تا حد زیادی تعمیم داد و به‌خصوص در آثار پروین جلالی آن را بازخوانی کرد. بر این اساس، می‌توان ادعا کرد که در آثار جلالی مقوله تناقض تلاشی برای بازنمایی مفاهیم عاطفی و ظالمانه است. در این نقاشی‌ها، مفاهیم به صورت دوگانه، یعنی از دو منظر متضاد، به تصویر کشیده شده‌اند و به نظر می‌رسد از منظر هنرمند این کیفیت دوگانه بر همه پدیده‌ها قابل تعمیم است. دوگانگی به معنای این است که هیچ پدیده‌ای هرگز به‌تنهایی یک وجود کل و کامل نیست و فقط نیمی از حقیقت وجودش بازشناخته می‌شود. بر این اساس، ذرات خلقت براساس تقابلی دوگانه با یکدیگر در تعامل‌اند. تأکید بر دوگانگی پدیده‌های هستی چون مرد/زن، حرکت/سکون، شادی/غم، خوف/رجا، حامی/ستمگر و... دیگر بر مفاهیم

متناقض دوگانه، ایدئولوژی حاکم، شرایط اجتماعی و آسیب‌های روانی-جنسی حاصل از فرهنگ و تجربیات فردی هنرمند. این مقولات از عواملی محسوب می‌شوند که نمودهای تصویری و نمادینی در آثار جلالی داشته‌اند.^۱

پیوند عنصر «قطعه» با ماهیت زنانه طبیعت

از اعصار کهن این باور وجود داشت «که جهان نمودی است از تمامیت کمال جنسی زن و هرگاه این کمال جنسی با روان زنانه نیرومند در جامعه بیامیزد، سعادت و شادمانی جامعه برمبنای نزدیکی به طبیعت قابل وصول می‌شود. انسان در جوامع کهن، برخلاف انسان و فرهنگ‌های امروز، جنس زن را چنان سرشار از قدرت و نیرو برای دگرگون‌سازی و باروری می‌شناسد که حتی اندام‌های جنسی او را در مرکز اندیشه‌های مذهبی خود قرار داده و پرستنده‌اش می‌شود» [۱۴، ص ۸۵]. درحقیقت، اندیشه مردمان کهن بر پایه این باور شکل گرفت که زن هم خود زاینده است و هم به زمین نیروی زایش و باروری عطا می‌کند. او را مادر انسان، مادر زمین و مادر کبیری قلمداد می‌کردند که چشمه زندگی در پستان‌های او در جریان است. به عبارت دیگر، در این باور، زن همزاد زمین شناخته می‌شد [۱۶، ص ۳۹۲]. لذا ارتباط بین طبیعت و ویژگی‌های زنانه انکارناپذیر است. در آثار جلالی نیز، تأکید بر انتساب ماهیت زنانه به عناصر طبیعی و تلفیقی از قطعه‌قطعه‌سازی بدن انسان با فرم‌های گیاهی در پیوند با مفهوم تناقض‌های دوگانه و ثنویت‌گرایی مورد تأکید قرار گرفته است.

این دواندیشی در تمام جهان و در فرهنگ‌های متفاوت به شکلی ریشه‌دار وجود دارد، ولی شکل بروز آن حتی تا جایی که به شکل یک ایدئولوژی غالب و حاکم بر جامعه تبدیل می‌شود، به نوع تفکرات و پیشینه فرهنگی و دینی آن ملت بستگی دارد [۵، ص ۵].

این معنا را می‌توان در تصویر ۳ با عنوان فریاد درختان تحلیل و بررسی کرد. در اینجا، اثری کاملاً پرحرارت و شاد را می‌توان مشاهده کرد که عناصر بصری آن در ترکیب‌بندی پراکنده و نامنظمی قرار گرفته است. عنصر قطعه در این تابلو به صورت پنج چهره ماسک‌مانند زنانه تجلی یافته است. همچنین می‌توان پیوند و رابطه عناصر طبیعت چون درخت، برگ، شاخه و گل را با بدن انسان مشاهده کرد.

در فرهنگ اسلامی، درخت را مظهر سعادت معنوی و تنویر و نور خداوند می‌دانند، اما گل از نظر ماهیت بر زیبایی و زودگذری دلالت دارد و به سبب شکل ظاهری آن، نمادی از مرکز و در نتیجه کهن‌الگویی از روح به شمار می‌رود [۱۰، ص ۶۵۷].

علاوه بر این، در کنار کادر سمت راست تصویر، چهره مردی با ریش‌های بلند دیده می‌شود

۱. بسیاری از هنرمندان خودآموخته ناخودآگاه از این تفکر ثنویت‌گرا و تقابل‌های دوگانه در آثار خود بهره می‌گیرند.

که پیکر زن کوچکی را در درون خود محصور دارد. این ریش تا پایین تابلو امتداد یافته است؛ از آنجا که ریش بر مفاهیمی چون مردانگی و حاکمیت نیروی نرینه تأکید دارد، این نشانه تصویری می‌تواند بر نوعی دلالت معنایی بر نظام مردسالاری اشاره داشته باشد یا شاید آن ریش بلند نشانه‌ای از مردانگی و نوعی حمایت و پشتیبانی مردان از زنان را در خود مستتر داشته باشد. از سوی دیگر، می‌توان این بخش از تصویر را به منزله ویژگی مثبت حمایت‌گر نیروی مردانه نسبت به زنان قلمداد کرد. لذا می‌توان دو خوانش متفاوت از این بخش تصویر داشت. شایان توجه اینکه به نظر می‌رسد در این نقاشی هنرمند با تلفیق فرم‌های انسانی و گیاهی و پیوند آن‌ها با یکدیگر بر وجود ذاتی واحد میان همه موجودات زنده تأکید می‌ورزد. علاوه بر این، نقاش در این اثر با به‌کارگیری عنصر قطعه از اندام‌های زنانه و تلفیق آن‌ها با فرم‌های گیاهی در طبیعت بر کالبد زنانه طبیعت (مام هستی) تأکید دارد. به نظر می‌رسد قطعه‌سازی فرم‌ها در این دست از آثار جلالی براساس رویکردهای زنانه‌مدار طبیعت و انسان شکل‌گرفته و از منظر هنرمند، طبیعت، حائز ویژگی‌هایی زنانه است.



تصویر ۳. اثر پروین جلالی، فریاد درختان (۱۳۹۳)، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۰۰*۱۲۰ سانتی‌متر [آرشیو شخصی هنرمند]

از نظر تجسمی، ساده‌سازی فرم و رنگ و حذف اتمسفر از خصوصیات آثار نقاشان خودآموخته محسوب می‌شود که در این اثر نیز قابل مشاهده است. استفاده از خاکستری‌های میانه، تعریف صریح جغرافیای چهره و تمایل به سطوح هندسی و از همه مهم تر صراحت تصویری هنرمند از ویژگی‌های شاخص این اثر در نمایش مفهوم تناقض است. در تصویر ۴، با عنوان *باغ رؤیایی*، استفاده از عنصر قطعه می‌تواند بیان‌گر پیوند عناصر طبیعت با اندام‌های زنانه باشد. در این اثر، نشانه‌های تصویری به کار گرفته شده با ترکیب‌بندی پراکنده و مملو از جزئیات زینتی به نمایش درآمده‌اند. سه عنصر بصری غالب در این تابلو به صورت «زن- گیاه» تجسم یافته‌اند. در سمت راست تصویر، زن- گیاهی دیده می‌شود که دستان خود را رو به آسمان گرفته است. برخی از نمادشناسان بر این باورند که دست بر ظهور جسمانی حالات درونی انسان دلالت دارد و «دستی که بالا رفته نماد صدا و آواز است» [۱۰، ص ۴۰۱]. در ضمن، صورت رو به بالا نیز «بیان‌گر اندیشه‌رو به بالا و تأمل و تفکر است» [۴، ص ۲۳۴]. در بخش چپ تابلو، تصویر دختر بچه‌ای هراسان دیده می‌شود که انگار از وقوع اتفاقی ترسیده یا در هراس از وقوع رخدادی، در پناه زن- گیاهی که در مجاورش قرار دارد پنهان شده است. این بخش از تصویر را می‌توان اشاره‌ای به رابطه عاطفی مادر کودک دانست که یکی از وجوه اصلی ماهیت زنانه را دربرمی‌گیرد. استفاده از خاکستری‌های میانه، نقوش هندسی و تزئینی، تجسم عنصر قطعه به صورت مؤنث و تلفیق آن با عناصر گیاهی و ترسیم چهره‌های بیان‌گر از لحاظ عاطفی از ویژگی‌های این اثر به حساب می‌آید. آنچه از میان فرم‌های تابلو و با توجه به ترکیب رنگی اثر قابل دریافت است، فضایی آکنده از حس زندگی و حیات برای مخاطب است.



تصویر ۴. اثر پروین جلالی، *باغ رؤیایی* (۱۳۹۳)، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۰۰*۱۲۰ سانتی‌متر [آرشیو شخصی هنرمند]

در تصویر ۵، با عنوان *جنگل بی تیر*، عناصر بصری با بیان متفاوت عاطفی در حالات چهره و بدن ترسیم شده‌اند. معمولاً در ترکیب‌بندی‌های منتشر و متراکم و چندعنصری، عنصر بصری که بزرگ‌تر ترسیم شده را می‌توان حائز تأکید قلمداد کرد. در سمت راست اثر، درخت-گیاهی در هیبت مردانه تصویر شده که در اندازه‌ای بزرگ‌تر از اجزای دیگر تابلو با چهره‌ای بی‌حالت ترسیم شده؛ درحالی‌که پیکر دو زن از تنه این درخت بیرون زده است. این بخش از تصویر می‌تواند به وجود شخصیت حمایت‌گر مرد دلالت داشته باشد یا در قرائتی متفاوت، می‌تواند به قدرت مردانه و گفتمان مسلط مردانه اشاره داشته باشد. اما در بخش مقابل و سمت چپ تصویر درخت-گیاهی با هیبت زنانه دیده می‌شود که چهره‌ای محزون و غمگین دارد و پشت به تصویر مرد در تنه خود یک جفت پرنده و یک کودک هراسان را پناه داده است. حضور این کودک ترسان در اثر *باغ رؤیایی* نیز قابل مشاهده است. این بخش از اثر می‌تواند دلالتی بر حس مادرانه و حمایت‌گرایانه داشته باشد که به‌طور خاص در هویت زنانه و در پیوند با خانه و حمایت و سرپرستی از فرزند نمود می‌یابد. علاوه بر این، پرنده نشانه تصویری است که بر مفاهیم سمبلیکی چون «آرزو، آزادی، الهام، ذات الهی و کودک و... اشاره دارد» [۴، ص ۲۸].



تصویر ۵. اثر پروین جلالی، *جنگل بی تیر* (۱۳۹۵)، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۰۰*۸۰ سانتی‌متر [آرشیو شخصی هنرمند]

در پس‌زمینه این اثر، پیوند شخصیتی زنان را با عناصری از طبیعت می‌توان مشاهده کرد. شکل‌های مبالغه‌آمیز، تحریف‌شده و همراه با بیان عاطفی در ترکیب‌بندی نامتقارن و بر پس‌زمینه‌ای تیره‌رنگ استقرار یافته‌اند. کنتراست خط، سطح و رنگ در اجزای تابلو از شدت قابل وصفی برخوردار است. کیفیت‌های متضاد عناصر بصری در کنار یکدیگر موجب روشن‌تر شدن معنای بصری آن‌ها می‌شوند. فایده اصلی این تکنیک را می‌توان در برجسته‌کردن معانی اثر جست‌وجو کرد [۸، ص ۱۴۵]. در سمت چپ اثر، یک جفت پرنده دیده می‌شود که در پناه تنه یک انسان- گیاه با هویت زنانه سکنا گزیده‌اند؛ در حالی که دم آن‌ها به شکل نمادی از یک خانه درآمده است. وجود این جفت پرنده و اتصال آن‌ها به یک خانه می‌تواند نشان‌دهنده زندگی آرام و پرمهر زن و مردی در یک کانون خانواده باشد. بی‌تردید، در آثار جلالی زن به شیوه کنایی پیوند تنگاتنگی با طبیعت وجودی خود دارد.^۱

در تصویر ۶، با عنوان دل‌فک، بیان متفاوت تصویری را می‌توان تجربه کرد. شاید در این اثر نمودی از موجودیت انسان- گیاه یا پیوند زنانه با طبیعت را نتوان به‌طور آشکار دید. این ترکیب‌بندی شلوغ و پرهیاهو تداعی‌گر وجه هویت اجتماعی زن است. آنچه از این ترکیب‌بندی درهم و آشفته می‌توان استنباط کرد، بیشتر وجه هیجانی، شادابی، پرتحرک بودن و دیده‌شدن در جامعه است. حضور چهره‌هایی که در بالای تصویر مانند تماشاچیان یک نمایش به نظر می‌رسند، یا صورت‌های خندانی که بیشتر حالتی استهزاگونه و کاریکاتوریستی دارند، در کنار نقوش هندسی و تزئینی که تمام سطح تصویر را پر کرده نشانی از جهانی معلق، پاره‌پاره، بی‌نظم و آشفته در دنیای معاصر است. بنابراین، عنصر قطعه (که در تصویر چهره کودک‌کان و زنان نمود یافته است) علاوه بر تناقضی که از لحاظ بیان عاطفی چهره‌ها در اجزای بصری تابلو دیده می‌شود، فضایی روایت‌گونه از جامعه‌ای ناآرام، پرهیاهو و پرتلهاب را در این اثر رقم زده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. تاریخچه این نگاه به زن به دوره پارینه‌سنگی بازمی‌گردد که به ایجاد نخستین آثار هنری با محوریت زن منجر شد. در گذشته‌های دور، زن را مظهر زایش و حاصل‌خیزی می‌پنداشتند و به سبب خصوصیت فیزیکی زن در امر زایش و شباهت بین نیروی حیات‌بخش زن و زمین، نوع خاصی از رابطه متافیزیکی بین زمین و طبیعت را متصور بودند. این ارتباط به یکی‌پنداشته‌شدن دو نیرو منجر شد و زن را به نمادی از مادر کبیر و مادر تمام جهان هستی تبدیل کرد.



تصویر ۶. اثر پروین جلالی، دلنک (۱۳۹۵)، رنگ روغن روی بوم، ۳۰*۴۰ سانتی متر [آرشیو شخصی هنرمند]

تأکیدی که بر فرم چشم به صورت تک‌عنصر در سمت چپ و پایین تابلو صورت گرفته شایان توجه است. ترسیم فقط یک چشم را می‌توان از نظر سمبلیستی با خداوند و نظاره‌گر بودن او بر جهان زیست انسان‌ها مرتبط دانست. ضمناً «در باورهای قومی چشم را نماینده زندگی می‌دانند» [۴، ص ۲۲۲]. بنابراین، می‌توان از این بخش از تصویر استنباط کرد که نقاش بر وجود ناظری غیبی بر همه این به هم‌ریختگی، شور و هیجان و درهم‌برهمی تأکید دارد. از نظر فرمالیستی، اثر دلنک تصویری مبالغه‌آمیز و پرهیاهو را به نمایش درآورده که تحرکی نامنظم و نامتقارن را رقم می‌زند. نقوش تزئینی فراوان در پس‌زمینه در کنار کاراکترهای زیادی که در این تابلو با بیان‌های متفاوت عاطفی در چهره ترسیم شده‌اند فضایی ناآرام، هیجان‌زده و گیج‌کننده را در اثر ایجاد کرده است.

براساس مطالعه‌ای که بر شش اثر از آثار پروین جلالی صورت گرفت، این معنا حاصل آمد که بحث هویت زنانه در آثار وی با دو موضوع متفاوت آداب و رسوم فرهنگی و وجود ماهیت زنانه طبیعت در ارتباط است. هنرمند برای به تصویر کشیدن مفاهیم زنانه بر مضامینی مانند: ازدواج، کانون خانواده، حمایت مادرانه، مسئله جنسیت و تقابل جنسیتی تأکید دارد و در بازتعریف مرد، از دو منظر ستمگر یا حامی زن تأکید بر وجود تقابل‌های دوگانه در حقیقت زندگی داشته است. درواقع، منظور تناقض وجودی مرد در دو صورت متقابل است؛ مرد

حمایت گر و مرد ستمگر. همان گونه که ملاحظه شد، در بعضی از آثار، مرد شخصیتی حمایت گر و پشتیبان زن را داراست که یار و یاور و مکمل زن به حساب می آید. در حالی که در دسته ای دیگر دارای وجهی متضاد و با هویتی غالب، برتری جو و سلطه گر نمود می یابد. مفاهیم نظری قطعه و تناقض، که در آثار پروین جلالی تحلیل و بررسی شد، به طور خلاصه، در جدول ۱ طبقه بندی شد.

جدول ۱. ویژگی های تجسمی و مضامین استفاده شده در آثار پروین جلالی

مفاهیم نظری	موضوع آثار	مضامین مورد تأکید	ویژگی های تجسمی غالب در تصاویر
هویت زنانه	آداب و رسوم فرهنگی ایران	ازدواج و تشکیل خانواده تأکید بر اهمیت نقش همسری در زنان در شکل گیری هویت فردی	ترکیب بندی نامتقارن، حاکمیت رنگ تیره، وجود حالت ایستا و منفعل در پیکره های انسانی
عنصر قطعه	انتساب ماهیتی زنانه به عناصر طبیعت	به تصویر کشیدن مرد از دو وجه متفاوت و متناقض نسبت به زن: مرد مهربان و حمایت گر / مرد خودخواه و ستمگر تشابه میان نیروی حیات بخش زن و عناصر طبیعت و تأکید بر اصل مادینه هستی	کنتراست رنگی، تنوع خطوط و شکل ها، پرسپکتیو مقامی، ترسیم حالت های بیان گر در چهره
مفهوم تناقض	روایت آشفتگی و نابسامانی در جامعه وجود ارتباط متافیزیکی بین انسان و گیاه	تأکید بر اندیشه ثنویت گرا و اهمیت تقابل های دوگانه در ذات هستی	ترکیب بندی منتشر، کیفیت اجزای تصویر مبالغه آمیز و پرتحرک، دوگانگی و تناقض در ترسیم حالت عاطفی چهره ها

با مطالعه تصویری آثار پروین جلالی این معنا حاصل آمد که با انتخاب موضوع ازدواج و جشن عروسی در برخی از آثارش، نه تنها به اهمیت نقش همسری در شکل گیری هویت زنان اشاره دارد، بلکه به تأثیر و اهمیت آداب و رسوم فرهنگی، قومی و هنجارهای فرهنگی جامعه نیز در شکل گیری و ساختار هویت زنان و جایگاه اجتماعی او تأکید می ورزد. هنرمند با به کارگیری کاراکترهای ترکیبی از انسان و گیاه و همچنین بازنمایی اجزای تصویر به طور قطعه قطعه به ذات طبیعت صفت و ماهیتی زنانه می بخشد. رد پای مسئله جنسیت و تقابل بین زن و مرد نیز از مباحث دیگری است که در آثار جلالی قابل مشاهده است. مفهوم تناقض در آثار هنرمند ما با ترسیم محیط اجتماعی به شیوه ای بی نظم و آشفته قابل خوانش است. آنچه در تحلیل آثار این هنرمند خودآموخته شایان ذکر است، رد پای حضور تفکر ثنویت گرا (دوگانه انگار) است. در واقع، هنرمند تقابل های دوگانه ای را که در ذات پدیده های خلقت نهفته است سرلوحه مضمون نقاشی های خود قرار می دهد تا رابطه انسان با نظام طبیعت را به تصویر کشد و بر «اصل مادینه

هستی» نیز تأکید می‌کند. در این میان، او از نشانه‌های گیاهی بهره می‌گیرد و با تلفیق این عناصر با صورت و اندام‌های انسانی، به نظام طبیعت وجهی متعالی می‌بخشد.

نتیجه‌گیری

در این متن، تلاش شد با خوانش دو مفهوم «قطعه» و «تناقض» از منظر لیندا ناکلین در شش اثر از آثار هنرمند خودآموخته، پروین جلالی، به چگونگی بازنمایی هویت زنانه در آثار او پی برده و به پرسش‌های مطرح‌شده پاسخ داده شود. یافته‌های حاصل از مطالعه نشان داد که هنرمند به‌منظور بازنمایی «هویت زنانه» رخداد‌های اجتماعی‌ای چون ازدواج را به‌عنوان موضوع اصلی آثار خود برگزیده و بر عنصر جنسیت زنانه، خانواده و نقش‌های مرتبط با آن، نقش فرزند، همسری و مادری، به‌طور کنایی، تأکید کرده است. همچنین، جلالی با بهره‌گیری از تلفیق فرم‌های انسانی-گیاهی و نیز نمایش اجزای تصویر به صورت تکه تکه (قطعه)، ذات طبیعت را حائز ماهیتی زنانه قلمداد کرده و به تصویر کشید. هنرمند با بهره‌گیری از اندیشه ثنویت‌گرا (دوگانه‌انگار) به بازآفرینی مفهوم «تناقض» می‌پردازد و به‌صورت ناخودآگاه تقابل‌های دوگانه‌ای را که در جوهر نظام آفرینش جاری است سرمنشأ رابطه انسان و طبیعت در نظر گرفت تا اصل مادینه هستی را تصویر کند. از آنجا که اثر هنری محصولی از شرایط زمانه هنرمند است، که در آن زیست می‌کند و هنرمند به‌طور ناخودآگاه از آن تأثیر پذیرفته، این معنا در آثار جلالی منعکس است. عنصر تناقض در روایتی آشفته و پراکنده از جهان معلق امروز بازنمایی شد. از لحاظ تحلیل صوری نیز در اکثر آثار ترکیب‌بندی‌ها پراکنده و ازهم‌گسسته است. بهره‌گیری از اشکال تخت، به‌کاربردن خاکستری‌های رنگی، تنوع در شکل خطوط و اندازه سطوح، استفاده از پرسپکتیو مقامی، ترسیم حالت‌های بیان‌گر در چهره و وجود اتمسفری پر تحرک در فضای تصاویر از ویژگی‌های شاخص آثار جلالی محسوب می‌شوند.

براساس آنچه گفته شد، فرضیه مقاله اثبات شد که عناصر بصری به‌کاررفته در آثار جلالی مضامین و شیوه اجرای هنرمند بازنمودی از نگاه او به جایگاه زن در جامعه امروز است، اما درعین حال هنرمند با رجوع به میراث اساطیری اقوام گذشته به رابطه انسان با نظام طبیعت صحنه می‌گذارد و در آثارش به بازنمود فراواقع‌گرایانه از تلفیق فرم‌های انسانی و گیاهی دست می‌یابد. هویت زنانه در آثار این هنرمند به صورت تأکید بر زنانگی و ترکیب اندام‌های انسان با فرم‌های گیاهی انعکاس یافته است. ارتباط میان آثار پروین جلالی با دو مفهوم «قطعه» و «تناقض» از آرای ناکلین بر این امر دلالت می‌کند که هنرمند با قطعه‌سازی اجزای تصویر، به ماهیتی زنانه برای ذات طبیعت قائل است و به‌منظور بازنمایی مفهوم «تناقض» بازنمایی تقابل‌های دوگانه حاکم در نظام طبیعت را، که مادینه هستی است، به نمایش درمی‌آورد.

منابع

- [۱] اس نلسون، رابرت و شیف، ریچارد (۱۳۹۵). مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، ترجمه مهرا مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: مینوی خرد.
- [۲] پیشگامی فرد، زهرا؛ قدسی، امیر (۱۳۸۹). «نظریه‌های فرهنگی فمینیسم و دلالت‌های آن در جامعه ایران»، زن در فرهنگ و هنر، ش اول، ص ۱۰۹-۱۳۲.
- [۳] تقی‌پور، آرزو؛ یاور، فریبا؛ مراثی، محسن (۱۳۹۸). «بازنمایی جنسیت در آثار نقاشان خودآموخته از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر»، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۱۱، ش اول، ص ۶۵-۸۸.
- [۴] جابز، گرتود (۱۳۹۵). فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور، ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: اختران.
- [۵] چیت‌ساز، نسیم (۱۳۹۰). «تأثیر و تأثر نگاه جامعه‌شناسانه بر روی هنرمندان نقاش زن معاصر ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا(س).
- [۶] خجسته، حسن (۱۳۸۷). «ساختاربندی هویت زنان»، پژوهش و سنجش، ش ۱۴، ص ۳۵-۵۵.
- [۷] خیبری، فروغ؛ شیخ مهدی، علی (۱۳۹۴). «بررسی مفهوم هویت زنانه در ویدئوآرت با رویکرد روان‌کاوی لاکان (مطالعه‌ای بر آثار پیپلوتی ریست)»، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۷، ش ۲، ص ۱۵۷-۱۷۰.
- [۸] دونیس. ا. داندیس (۱۳۹۵). مبادی سواد بصری، ترجمه مسعود سپهر، چ ۴۴، تهران: علمی.
- [۹] سجادی، سید مهدی (۱۳۸۳). «بررسی تطبیقی هویت زن از منظر مدرنیسم و پست‌مدرنیسم و دلالت‌های آن»، دوام‌نامه علمی-پژوهشی دانشگاه شاهد، س ۱۱ ش ۶، ص ۴۳-۵۴.
- [۱۰] سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، چ ۲، تهران: دستان.
- [۱۱] قیاسی، محمد و دیگران (۱۳۸۹). «توزیع قدرت در خانواده: ایدئولوژی مردسالاری در دانشگاه علوم پزشکی شهید بهشتی در سال ۱۳۸۹»، اولین همایش کشوری دانشجوی عوامل اجتماعی مؤثر بر سلامت، تهران ۲۲ مهر ۱۳۸۹.
- [۱۲] کوپر. جی. سی (۱۳۹۲). فرهنگ نمادهای آیینی، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علمی.
- [۱۳] گودرزی، مرتضی (۱۳۸۱). روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی، ج ۲، تهران: عطایی.
- [۱۴] لاهیجی، شهلا؛ کار، مهرانگیز (۱۳۸۷). شناخت هویت ایرانی در گستره پیش تاریخ و تاریخ، چ ۴، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- [۱۵] لوشر، مارکس (۱۳۷۶). روان‌شناسی رنگ‌ها، ترجمه ویدا ابیدزاده، چ ۱۲، تهران: درسا.
- [۱۶] مختاریان، بهار (۱۳۸۰). «نقش تغذیه و روند منطقی آن در اسطوره نخستین انسان»، ایران‌شناسی، س ۱۳، ش ۵۰، ص ۳۹۵-۴۰۲.
- [۱۷] مصطفوی، شمس‌الملوک؛ علمدار، سمیه (۱۳۹۸). «لیندا ناکلین و نقد مفهوم سبک هنری متمایز زنانه»، مجله کیمیای هنر، ش ۶، ص ۶۳-۷۴.
- [۱۸] ناکلین، لیندا (۱۳۹۴). زن، هنر، قدرت، ترجمه سمیه رشوند و دیگران، منبع: www.asabsanj.com تاریخ بازبینی ۱۳۹۷/۳/۶.
- [۱۹] ناکلین، لیندا (۱۳۸۵). بدن تکه‌تکه‌شده: به‌مثابه استعاره‌ای از مدرنیته، ترجمه مجید اخگر، تهران: حرفه هنرمند.