جلوه هنر
دانشگاه الزهرا

فصلنامه علمی جلوه هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال ۱۵، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲
شماره پیاپی: ۳۹

JHUOR

شاپا چاپی: ۱۶۰۷-۹۸۶۸
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۲۵۶x

**چیستیِ ادراک در نسبت با رازآمیزیِ آثار هنری مدرن بر اساس اَندیشه مرلوپونتی**
نوید برزنجی ، مریم بختیاریان، فیروزه شیبانی ۷-۲۰

**تحلیل محتوای بازنمایی اشیای روزمره در آثار عکاسان معاصر ایرانی با تاکید بر روش پل جی**
فرشته دیانت، امیرعباس محمدی راد، نادر شایگان‌فر ۲۱-۳۲

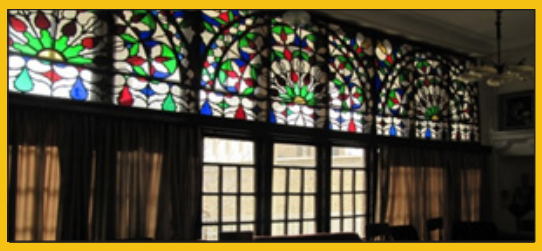
**سبک زندگی و اثربخشی نقوش انسانی خانه ابریشمی بر ماندگاری جایگاه اجتماعی**
جمال الدین سهیلی، عظمی علاالدینی ۳۳-۴۴

**مطالعه گفتمان دینی قالی‌های تصویری دوره قاجار موزه فرش ایران**
مریم متفکر آزاد ، مهدی محمدزاده ۴۵-۵۶

**مطالعه تطبیقی نقش، رنگ و تکنیک در ارسی‌های قاجاری شهرهای آمل و تبریز**
محمد مدهوشیان نژاد، سودابه اکبری ۵۷-۷۴

**تحلیل فرآیند خوانش عکس بر اساس نظریه کنشگر شبکه**
علیرضا مهدی‌زاده ۷۵-۸۸

**رتوش و اهمیت شناخت و بررسی آن در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای**
سحر نوحی ۸۹-۱۰۳



سال ۱۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۲
شمارهٔ پیاپی:۳۹

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر ابوالقاسم دادور
سردبیر و مدیر هنری: دکتر عفت‌السادات افضل طوسی

هیأت تحریریه
دکتر عفت‌السادات افضل طوسی(استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر زهرا حسین آبادی(دانشیار، دانشگاه سیستان و بلوچستان)
دکتر ابوالقاسم دادور (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمد ابراهیم زارعی (استاد، دانشکده هنر و معماری – دانشگاه بوعلی سینا همدان)
دکتر جلال الدین سلطان کاشفی ( استاد، دانشگاه هنر تهران)
دکتر پریسا شادقزوینی (دانشیار، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر سودابه صالحی (دانشیار، دانشگاه هنر تهران)
دکتر فریده طالب پور(استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمود طاووسی (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر مینو معلم (استاد، دانشگاه برکلی)
دکتر اشرف السادات موسوی لر (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: دکتر زهرا حسینی
ویراستار انگلیسی: نسترن صابری
طراح جلد: نیلوفر نعمت پور
صفحه آرا: نیلوفر نعمت پور

قیمت: ۳۰۰۰۰ ریال
نشانی نشریه: ونک، دانشگاه الزهرا (س)، دفتر معاونت پژوهشی
کدپستی: ۱۹۹۳۸۹۱۱۷۶ تلفن: ۸۵۶۹۲۲۳۲ سامانهٔ نشریه http://jjhjor.alzahra.ac.ir

داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیأت داوران مجله انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «جلوه هنر» نبوده و مسئولیت مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم می‌باشد.
چاپ نوشتارهای نشریهٔ «جلوه هنر» با ذکر مأخذ بلامانع است.

نشریه «جلوه هنر» در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی ISC به نشانی http://www.srlst.com نمایه شده است.

درجهٔ علمی فصلنامهٔ «جلوه هنر» طی حکم شمارهٔ ۴۸ / ۳ مورخ ۸/ ۸/ ۱۳۸۷ دبیرخانهٔ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ابلاغ گردیده است

جلوه هنر
دانشگاه الزهرا
فصلنامهٔ علمی دانشگاه الزهرا(س)

## ضوابط پذیرش مقاله

نشریه علمی جلوه هنر مقاله های تحقیقاتی مرتبط با هنرهای تجسمی و کاربردی را طبق ضوابط ذیل می پذیرد:

- دفتر نشریه، آماده پذیرش الکترونیکی مقالات از طریق سامانهٔ نشریه به نشانی http://jjhjor.alzahra.ac.ir می باشد.
- مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Articles) باشند.
- طبق آیین نامه جدید نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مورخ ۱۳۹۸/۲/۲، طبق بند ۲-۴؛ مقاله علمی، گزارشی دقیق از فعالیت‌های پژوهشی اصیل، فناوری و یا ترویج و یا عمومی‌سازی علمی است که توسط یک یا چند پژوهشگر انجام شده است. مقاله باید از دو ویژگی اصالت و ابداع برخوردار باشد و با هدف پیش برد مرزهای علم و فناوری، انتشار یافته‌های پژوهش و فناوری یا ارتقای سطح دانش بهره‌برداران ارائه شود. بنابراین، نویسندگان موظف هستند مقاله علمی خود طبق شاخص‌های ارائه شده در آیین نامه تنظیم نمایند.
- طبق بند ۲-۵ آیین نامه نشریات علمی، انواع مقاله علمی، عبارتند از: پژوهشی، مروری، کوتاه، مطالعه موردی، روش شناسی، کاربردی، نقطه نظر، مفهومی، فنی و ترویجی. نویسندگان می‌توانند نسبت به ارسال انواع مقاله علمی به مجله علمی **جلوه هنر** اقدام نمایند.
- مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگری چاپ شده باشند یا هم زمان برای نشریه دیگری ارسال شده باشند.
- مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول درست‌نویسی و آیین نگارش این زبان باشند و نویسندگان می‌بایست قبل از ارسال مقاله به مجله، نسبت به رفع ایرادهای تایپی و املایی اهتمام ورزند و نیم فاصله‌ها را رعایت کنند.
- مسؤولیت مطالب مطرح شده در مقاله‌ها برعهده نویسنده یا نویسندگان است.
- مجله در قبول، رد یا اصلاح مقاله ها آزاد است.
- مقاله‌ها پس از تایید داوران و تصویب هیأت تحریریه چاپ می شوند.
- منابع مورد استفاده مقاله تا حد امکان مربوط به ۵ سال اخیر باشد و از منابع بسیار قدیمی در صورت وجود منابع جدید پرهیز گردد.
- مقاله‌ها حدود ۶۰۰۰ کلمه و با احتساب تمام بخش های مقاله ۱۲ صفحه باشد.
- مقاله‌ها باید در محیط Word در قطع A4 در سامانه مجله بارگذاری شود.

چاپ نوشتارهای مجله جلوه هنر، بدون ذکر مأخذ در نشریه های دیگر ممنوع می باشد.

**راهنمای نویسندگان**

نویسندگان می بایست مقاله خود را طبق فایل اصل مقاله به شرح ذیل تنظیم و نسبت به ارسال آن از طریق سامانه مجله، از بخش ارسال مقاله: https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author اقدام نمایند.

- بدنه مقاله از تیترهای زیر تشکیل شود و تیترهای مربوط به موضوع به شکل سوتیتر این تیترها بیاید.

**۱- چکیده فارسی:** حدود ۲۰۰ تـــا ۲۵۰ کلمه، شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم‌ترین یافته ها و نتیجه باشد.

**۲-کلید واژه ها:** شامل ۴ تا واژه۶.

۳- **مقدمه:** شامل طرح موضوع، اهداف تحقیق و معرفی کلی مقاله.

**۴- پیشینه پژوهش.**

**۵ روش انجام پژوهش.**

**۶- متن مقاله:** شامل مبانی نظری، یافته ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.

در بخش تشکر و قدردانی، راهنمایی و کمک‌های دیگران یادآوری شود و به‌طور خلاصه از آن‌ها سپاس‌گزاری گردد.

**۷-پی‌نوشت‌ها:** شامل معادل‌های انگلیسی و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، به ترتیب شماره‌گذاری شده در انتهای متن، قبل از فهرست منابع مشخص می شوند.

**۸- فهرست منابع.**

**۱-۸-نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در فهرست منابع عبارتند از:**

-فهرست منابع فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا برحسب نام خانوادگی نویسنده درج شود.

-منابع داخلی و خارجی که در متن مقاله از آن‌ها استفاده شده است در فهرست منابع، بر اساس ضوابط نگارشی APA ارائه شوند:

**کتاب:** نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، محل انتشار: نام ناشر.

**کتاب(ترجمه):** نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، (سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، نام و نام خانوادگی مترجم یا مترجمان، محل انتشار: نام ناشر.

**مقاله:** نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان مقاله، نام نشریه به صورت بولد و ایتالیک***، دوره(سال) و شماره، شمارهٔ صفحات آن مقاله از کم به زیاد.

**پایان نامه:** نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان پایان نامه به صورت بولد و ایتالیک***، پایان نامه کارشناسی ارشد/دکتری، رشته، دانشکده، نام دانشگاه.

**۲-۸-پایگاه های اینترنتی**:

**در منابع پایانی:** در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ ابتدا درج نام و نام خانوادگی، سپس، نشانی کامل پایگاه URL و تاریخ بازدید به روز، ماه و سال نوشته شود.

**- در داخل متن مقاله:** در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ درج نام و نام خانوادگی نویسنده و سال نشر مطلب. در صورت عدم وجود نام و نام خانوادگی نویسنده، درج نام پایگاه.

**- نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در متن مقاله:** در متن مقاله به‌صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه).

**عکس ها، تصاویر، نمودارها و جدول ها** در حداقل تعداد ضروری، با کیفیت مناسب 300 DPI با فرمت TIF یا JPG و با اشاره به منبع مورد استفاده، سال و شماره صفحه.

**۹-چکیده انگلیسی**: حدود ۲۵۰ تا ۳۰۰ کلمه)شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم ترین یافته ها و نتیجه(؛ ترجمه انگلیسی چکیده در این قسمت قرار می‌گیرد.

**۱۰-کلید واژه های انگلیسی**: شامل ۴ تا ۶ کلمه.

لازم به ذکر است کلیه نویسندگان پس از پذیرش مقاله، ملزم هستند نسبت به ترجمه منابع فارسی به انگلیسی و تنظیم چکیده گسترده انگلیسی (۱۳۰۰ الی ۱۵۰۰ کلمه) طبق راهنمای ارسالی از سوی مجله اقدام نمایند.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینهٔ انتشار: هنـــر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـان ۱۴۰۲

**چیستیِ ادراک در نسبت با رازآمیزیِ آثار هنری مدرن بر اساس اندیشه مرلوپونتی**
نوید برزنجی ، مریم بختیاریان، فیروزه شیبانی ..... ۷

**تحلیل محتوای بازنمایی اشیای روزمره در آثار عکاسان معاصر ایرانی با تاکید بر روش پل جی**
فرشته دیانت، امیرعباس محمدی راد، نادر شایگان‌فر ..... ۲۱

**سبک زندگی و اثربخشی نقوش انسانی خانه ابریشمی بر ماندگاری جایگاه اجتماعی**
جمال الدین سهیلی، عظمی علاالدینی ..... ۳۳

**مطالعه گفتمان دینی قالی‌های تصویری دوره قاجار موزه فرش ایران**
مریم متفکر آزاد ، مهدی محمدزاده ..... ۴۵

**مطالعـه تطبیقـی نقـش، رنگ و تکنیک در ارسـی‌های قـاجاری شهـرهای آمـل و تبریـز**
محمد مدهوشیان نژاد، سودابه اکبری ..... ۵۷

- **تحلیل فرآیند خوانش عکس بر اساس نظریه کنشگر شبکه**
علیرضا مهدی‌زاده ..... ۷۵

- **رتوش و اهمیت شناخت و بررسی آن در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای**
سحر نوحی ..... ۸۹

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـــان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۲۰-۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

# چیستیِ ادراک در نسبت با رازآمیزیِ آثار هنری مدرن بر اساس اندیشه مرلوپونتی [1]

نوید برزنجی [2]
مریم بختیاریان [3]
فیروزه شیبانی [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

## چکیده

ادراک و بدن‌مندی در فلسـفهٔ مرلوپونتی شانی هستی‌شناسـانه دارد. در ادراک فاصلهٔ سـوژه و اُبژه برداشته می‌شود؛ زیرا در ادراک و به‌ویژه، ادراک حسی، نظرورزی در کار نیست. سوژه، به‌عنوان موجودی که در-جهان-بودن از مولفه‌های اساسیِ اگزیستانس اوسـت، قبل از هرگونه تاملی با چیزها نسـبت دارد. آثار هنری در تمام دوره‌ها رازآمیز بوده‌اند و هنر مدرن رازآمیزتر از هنر پیشامدرن اسـت؛ این هنر، دغدغهٔ حقیقت دارد و حقیقت همیشه رازآمیز است. از سوی دیگر، سوژهٔ مدرن بر زیست جهان خود اشرافی ندارد؛ چراکه جهان مدرن ناتمام و مبهم است. علاوه بر این باید افزود، هنر مدرنیسـم، جهان را در چشم‌اندازی واحد نمی‌بیند، در نقاشی، ابهام جای وضوح را می‌گیرد، نقاط متعدد دید، جای پرسـپکتیو یک نقطه‌ای می‌نشـیند، این می‌تواند دلیل دیگری برای رازآمیزی آثار هنری مدرن اسـت. بر همین اسـاس، انسـان در مواجهه با اثر هنری مدرن گاه، احسـاس نزدیکی به جهان می‌کند، گاهی، احسـاس دوریْ و راز در همین اسـت. در این مقاله کوشش شده است، رابطهٔ بین چیسـتی و چراییِ ادراک و رازآمیزی هنر مدرن از نظـر مرلوپونتی مورد تامل قرار گیرد. این رابطه نشـان از آن دارد که، هنر مدرن پدیداری ادراکی اسـت و امر ادراکی رازآمیز اسـت. این رازآمیزی به زیست‌جهان مدرن و اگزیستانس سـوژهٔ مدرن و ماهیت هنر مدرنیسـم برمی‌گردد. داده‌های ضروری این پژوهش، از طریق منابع کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده‌اند؛ و سپس، به‌صورت کیفی، توصیف و تحلیل شده‌اند. هدف این بوده تا از این طریق، وجه مهم دیگری از هنر مدرن از منظری که مرلوپونتی فراهم ساخته است، پدیدار شود.

**واژه‌های کلیدی**: موریس مرلوپونتی، ادراک، رازآمیزی، هنر مدرن، نقاشی مدرن، پل سزان.

1-DOI:10.22051/JJH.2023.42047.1875

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «بازشناسی تجربهٔ زیباشناختی در آثار بهمن محصص از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی» است.

۲- دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Barzanji.navid 1977@ gmail.com
۳- استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، دانشگاه علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، نویسندهٔ مسئول.
Bakhtiarian@srbiau.ac.ir
۴- استادیار گروه هنر، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران. firoozehsheibani@gmail.com

## مقدمه

بیش‌تر آثار هنری در طول تاریخ رازآمیز ظاهر شده‌اند؛ حتی آثار ناتورالیستی و رئالیستی که به طبیعت نزدیک‌تر هستند نیز بهره‌ای از رازآمیزی و ابهام داشته‌اند. در نظر اندیشمندان گذشته، رازآمیزی با ماورا پیوند داشت. از نظر آن‌ها، موزها و یا الهه‌های هنر منشای الهام بودند. به دلیل راز و ابهام موجود در آثار هنری و کلام شاعران، آن‌ها همیشه نیازمند تاویل و تفسیر توسط گروهی از اهل فن بوده‌اند و این یکی از جنبه‌های جالب توجه هنر است. سخن مرلوپونتی دربارهٔ آثار هنری مدرن نیز مویدِ همین نکته است. او دربارهٔ نقاشی می‌گوید: «نقاشان امروز ما آثاری را به نمایش می‌گذارند که گاه، چیزی بیش از طراحی‌های مقدماتی به نظر نمی‌رسند؛ و این‌ها همان آثاری هستند که موضوع تحلیل‌های بی‌پایان قرار می‌گیرند. زیرا حایز معنایی واحد نیستند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۹۴). این سخنان مرلوپونتی قابل تعمیم به هنر مدرن متقدم شامل آثار پست‌امپرسیونیست‌ها و هنرمندان کوبیست است که سهم آن‌ها در هنر مدرنیسم چشم‌گیر است.

به دلیل پیچیده بودنِ ذات مدرنیسم در هنر مدرن، تفسیر و خوانش هنر مدرن نیز غامض‌تر از هنر گذشته است، اعم این آثار، سرشار از استعاره هستند؛ این موضوع سبب شده آثار هنری از وجوه مختلف مورد خوانش‌های متعدد قرار بگیرند. تفکر مدرن، مبین دو خصوصیت ناتمام بودن و مبهم بودن است. همین دو ویژگی کافی است که، آثار هنری مدرن را علی‌رغم تصور برخی از متفکران مدرن‌ستیز -که آن را مهمل می‌دانند، رازآمیز بدانیم. علاوه بر مرلوپونتی، اندیشمندان دیگری نیز به موضوع راز و ابهام اندیشیده‌اند. به‌عنوان مثال، فیلسوفان اگزیستانسیالیست مانند گابریل مارسل، مارتین هیدگر به طور ویژه راز را مورد تامل قرار داده‌اند. راز و ابهام همیشه جزیی جدایی‌ناپذیر از هنر بوده است. هیدگر مساله رازآمیزی آثار هنری را با موضوع در-جهان-بودن هنرمند مرتبط می‌دانست. نگرش هیدگر به در-جهان-بودن[1]، مورد استقبال مرلوپونتی قرار می‌گیرد؛ و مرلوپونتی از طریق در-جهان-بودن، به تبیین فلسفی ادراک می‌پذیرد. بهره گرفتن از در-جهان-بودن در نسبت با ادراک، یکی از وجوهِ تمایز اندیشه مرلوپونتی از هیدگر است. اما وجه مشترک اندیشه دو متفکر، اندیشیدن به وجود است. وجود غیر از موجود است و به همین دلیل حتی در آشکارگیِ وجود، رازِ آن گشوده نمی‌شود؛ بلکه آن‌چه آشکار می‌شود خود رازِ وجود به‌صورت سربسته است. بنابراین، پیشینه رازآمیزی آثار هنری در اندیشه مرلوپونتی را باید در فهم هیدگر از وجود پیگیری کرد که رازآمیزی را در ارتباط انسان با وجود دیده است.

موریس مرلوپونتی، توجه ویژه‌ای به هنر نشان داده و اندیشه خود را در زمینه‌های مختلف علوم انسانی از طریق تبیین و تفسیر آثار هنرمندان به‌ویژه، تحلیل آثار پُل سزان پیش برده است. رازآمیزی آثار هنری برای وی مستقیماً با ادراک مرتبط است. اهمیتِ ادراک در نزدِ وی تا آن جا است که مهم‌ترین اثرش به اذعان بسیاری از متفکران، پدیدارشناسی ادراک نام گرفته است که در آن، به تفصیل به موضوع ادراک پرداخته و در جای‌جای آن گریزی هم به هنر به‌ویژه، نقاشی‌های سزان زده است. مرلوپونتی جهانِ به ادراک در آمده را به یاری هنر و فلسفه مدرن بازکشف کرده است. در این مقاله کوشش شده است، به این پرسش پاسخ داده شود که: در اندیشه مرلوپونتی چه نسبتی میان ادراک و رازآمیزیِ آثار هنری مدرن وجود دارد؟ برای پاسخ به این پرسش به نظر می‌آید که، از نظر مرلوپونتی، انسان اعم از هنرمند و مخاطب او، سوژه‌ای بدنمند و در-جهان است. جهان، اُبژهٔ شناخت او نیست؛ بنابراین، انسان به‌صورت پیشاتاملی جهان را در کلیتش ادراک می‌کند. درک انسان از در-جهان-بودن، درکی وجودی است و اثر هنری در همین جهان روی می‌دهد، جهان رازآمیز است و این رازآمیزی در هنر مدرن بیش‌تر است. زیرا اولاً، آدمی اشرافی بر جهان ندارد. به این دلیل که خود بخشی از پیکرهٔ جهان است. و ثانیاً، کشف دوبارهٔ جهان به ادراک درآمده در هنر مدرن به شدت مستعد غفلت است؛ به عبارت دیگر، پیچیدگی‌های هنر مدرن و غفلت ما از درجهان بودن، دلیل رازآمیزی[2] آن است.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر بر بستر تحلیل فلسفی بنیادگذاشته شده است. رویکرد این تحلیل فلسفی، رویکرد کیفی است. داده‌های ضروری این پژوهش از طریق منابع کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده و سپس، به‌صورت کیفی، توصیف و تحلیل شده‌اند. هدف این بوده تا از این طریق، وجه مهم دیگری از هنر مدرن از منظری که مرلوپونتی فراهم ساخته است، پدیدار شود. در این راه همان‌طور که اشاره شد، از بنیادهای فلسفی اندیشه مرلوپونتی در مساله ادراک و نسبت آن با نقاشی مدرن استفاده شده است.

## پیشینه پژوهش

در ارتباط با اندیشه مرلوپونتی و به‌ویژه، موضوع خاص این مقاله یعنی نسبت ادراک و هنر در معنای کلی آن پژوه‌هایی در سال‌های اخیر در داخل ایران صورت گرفته است که از جمله آن‌ها می‌توان به منابع زیر اشاره کرد: شایگانفر و ضیاءشهابی (۱۳۹۰)، در مقاله «تبیین تلقی پدیدارشناسانه مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان» به‌شیوه‌ای پدیدارشناسانه به اهتمام مرلوپونتی در خصوص مفهوم طبیعت، شی و رهیافت هنرمندانه سزان به این مفاهیم می‌پردازند و سعی دارند تبیین نمایندکه، بنابر آموزه‌های مرلوپونتی نقاشی‌های سزان چگونه می‌تواند شکاف میان آگاهی و جهان را پر نماید. این پژوهش نقاشی‌های سزان را در افق اندیشه‌های مرلوپونتی مورد مداقه قرار می‌دهد. به زعم مرلوپونتی نقاش در آثارش می‌تواند از آگاهی صِرف فردی و دانش علمی به درآید و از چنبرهٔ جهان صلب و سترون معمول خارج شود. بصیری (۱۳۹۲)، در مقاله «بدن و حواس در رسانه‌های نوین هنری نگاهی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی» به این نکته اشاره دارد که در دوران معاصر با پررنگ شدن نقش ادراک و تجربه در هنر پست‌مدرن مواجه هستیم، آرای مرلوپونتی در این حوزه امکاناتی را در بطن بررسی رسانه‌های نوین هنری می‌گشاید. از میان نظرات وی، در این میان می‌توان به نقش هم‌پیوندی حواس و بدن در ادراک و ارتباط آن با رسانه‌های نوین هنری تاکید کرد. صافیان و نوزاد (۱۳۹۷)، در مقاله «تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی» بر مساله ادراک در آرای فلسفی مرلوپونتی تاکید می‌گذارند. در این میان، با مطرح شدن ادراک، نقش فضا، بدن، دیگری و تجربه پررنگ‌تر می‌شود و متعاقباً، جایگاه مخاطب، صرفاً به‌عنوان «مخاطب» از بین می‌رود و در بستری از شبکه‌های متعدد شکل پذیری و شکل دادن قرار می‌گیرد. هدف اصلی این پژوهش، پیدا کردن شاخصه‌های مشترک بین فلسفه مرلوپونتی و هنر تعاملی است. نویسندگان در نهایت، به این نتیجه می‌رسند که، در هنر تعاملی مخاطب دیگر تنها یک نظاره‌گر صرف نیست؛ بلکه با انجام کنش، خود در فرآیند خلاق تولید اثر شرکت می‌کند. غفاری و عرب‌زاده (۱۳۹۸)، در مقاله «نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی» به این مساله می‌پردازند که، نسبت نگاه با تجربه زیسته هنرمند نقاش، نیز درگیری آن با بدن زیسته مخاطب و خالق اثر در ادراک نقاشی چگونه است؟ نویسندگان به این اشاره دارند که، نگاه، نوعی از تجربه زیسته بوده است و به هنگام مواجهه مخاطب با اثر نقاشی، بدن زیسته او را درگیر می‌سازد؛ لذا، به‌عنوان جزیی از آن، در بدن زیسته سکنا خواهد داشت. موسوی‌لر و خبیری (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی تحول ادراک در رسانه‌های جدید از نگاه پدیدارشناسی مرلوپونتی» قصد دارند به این پرسش پاسخ دهند که، مخاطبِ انواع هنریِ جدید، به چه نحوی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند و امر ادراک اثر هنری چگونه میسر می‌گردد؟ بدین منظور، نویسندگان با هدف تبیین تحولات ادراک هنر در رسانه‌های هنری جدید، در پی آن هستند که، معنا و جایگاه مفهوم رسانه در هنر را مورد بررسی قرار داده و نشان دهند که، جریان‌های مسلط هنری، چگونه مرزبندی‌های رسانه‌ها در هنر را تحت شعاع قرار داده‌اند. هما نوزاد (۱۴۰۰) در مقاله «رهیافت تحلیلی هنر دیجیتالی تعاملی با تاکید بر ادراک بدنمند مرلوپونتی» نشان می‌دهد که، تعامل مخاطبان با آثار هنر دیجیتالی تعاملی از طریق ادراک بدنمند است که درک می‌شود؛ و این تعامل صورت گرفته موجب می‌شود تا در اثر هنر دیجیتالی تعاملی تمایزی میان سوژه و ابژه نباشد و هر دو در تعامل با هم شکل بیابند. مجلل و اصغری (۱۴۰۱)، در مقاله

«پدیدارشناسی زیباشناختی تن‌محور مرلوپونتی»، سعی کرده‌اند هنر و زیبایی‌شناسی مرلوپونتی را با تمرکز بر پدیدارشناسی وی که مبتنی بر ادراک حسی بدنی است، تبیین کنند و نشان دهند که، تحلیل‌های پدیدارشناسانه مرلوپونتی از بدن در نوشته‌های آغازین خویش مثل ساختار رفتار و مخصوصاً پدیدارشناسی ادراک در تحلیل هنر او عنصر تعیین‌کننده در شکل‌گیری فلسفه هنر اوست. فرضیه اصلی نویسندگان این است که، بدن و هنر رابطه‌ای درهم تنیده دارند و اساس پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی مرلوپونتی را تشکیل می‌دهند. نویسندگان در این نوشته سعی دارند، تحلیل‌های خود را با استناد به آثار کلیدی این فیلسوف پیش ببرند. رضایی (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه «بررسی ادراک اثر هنری در فلسفه مرلوپونتی» ارایه صورت‌بندی است از پدیدارشناسی ادراک اثر هنری بر اساس روش پدیدارشناسانه مرلوپونتی در کتاب پدیدارشناسی ادراک. هم‌چنین، می‌توان به سه کتاب ماروکاربن (۱۳۹۹)، «بدن‌مندی به سوی تاریخ سوءتعبیر»، «نور بدن‌مندی (تفکر متأخر مرلوپونتی)»، «بدن‌مندی و تفکر بصری امروز» اشاره کرد که بیش‌تر بر مساله بدن‌مندی نزد مرلوپونتی تاکید دارند. در بیش‌تر آثاری که در بالا به آن‌ها اشاره شد، تاکید بر بدن‌مندی در نسبت به مقاله حاضر، بروز بیش‌تر دارد. یا این‌که وجوه دیگری از مساله هم‌چون هنر تعاملی مورد تاکید قرار گرفته است. پژوهش حاضر، در ادامه تالیفات مذکور سعی در بسط و شرح نوع نگاه مرلوپونتی به هنر مدرن و فهم او از این مساله از طریق مفاهیم ادراک و رازآمیزی را دارد. در این پژوهش، بر وجه فلسفی مساله و بسط مفاهیم ادراک و رازآمیزی تاکید بیش‌تری شده است.

## چارچوب نظری پژوهش

مفاهیم فلسفی به‌ندرت قابل فرمول‌بندی هستند و تحت قواعد درمی‌آیند. اندیشه فیلسوفانی مانند مرلوپونتی، هایدگر، نیچه و... از این قاعده پیروی می‌کنند. اندیشه و فلسفه آن‌ها مانند تحلیل گفتمان میشل فوکو و افکار در ذیل آن، جامعه‌شناسی پیر بوردیو و مفاهیمی چون نظریه میدان در افکار او نیستند که به‌راحتی، تحت قواعد درآمده و بتوان از آن‌ها برای تفسیر و تحلیل آسان آثار هنری استفاده کرد. در مقاله حاضر نیز، از اندیشه و مفاهیم کلیدی مرلوپونتی، نه به‌عنوان یک قاعده و فرمول، بلکه در تحلیل و چارچوب‌بندی، به‌عنوان راهی در تفسیر هنر مدرن و بخشی از اندیشه او- رازآمیزی- استفاده شده است. پس مفاهیم و کلیدواژه‌های مرلوپونتی که چارچوب نظری مقاله ما را شکل می‌دهند، نه به‌عنوان قاعده و فرمول که به‌عنوان کلیدی در تفسیر مفاهیم او استفاده شده‌اند. ما نه با یک مسیر راحت و تحت قاعده که با یک مسیر فلسفی در تحلیل کار خود مواجه هستیم.

در زمینه مقاله حاضر، اندیشه ادراکی مرلوپونتی در چند ساحت و زمینه مرتبط با هم گسترش یافته است؛ مفاهیمی چون موضوع در-جهان-بودن، اگزیستانس، تجربه زیسته، بدن‌مندی و اتحاد سوژه و ابژه از این جمله است. مفهوم رازآمیزی را در کنار این مفاهیم باید مطالعه کرده و فهمید. مرلوپونتی موارد یاد شده را در نسبت با آثار سزان به طور اصلی می‌بیند و در آثار مختلف خود از جمله در مقاله «شک سزان» به بسط آن می‌پردازد. پژوهش حاضر، نظریه ادراکی مرلوپونتی را به‌عنوان چارچوب نظری برای تحلیل و توسعه موضوع در نظر دارد.

## مبانی نظری

### اهمیت ادراک نزد مرلوپونتی

یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها نزد مرلوپونتی همین است که: ادراک چیست و چه اهمیتی در پدیدارشناسی دارد؟ در پاسخ می‌توان گفت، در پدیدارشناسی مرلوپونتی «ادراک، در انضمامی‌ترین شکلش، به صورت جنبه‌ای از جوانب در-جهان-بودن جسمانی ما ظاهر می‌شود. تصوراتی از قبیل درونی و بیرونی، روانی و فیزیکی، ذهنی و عینی، به‌کلی ناپخته‌تر و غلط‌انداز‌تر از آنند که چیستی ادراک را به چنگ آورند؛ زیرا ادراک هم قصدی است و هم جسمانی، هم حسی است هم حرکتی؛ بنابراین، نه صرفاً ذهنی است نه صرفاً خودکار» (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۲۱). از نظر مرلوپونتی ادراک، نیازمند مفهوم‌پردازی و مقوله‌بندی غیرِ حسی نیست؛ بلکه ادراک، پیشاپیش

آگاهی از اُبژه‌ها است. می‌توان گفت، ادراک، مجموعه داده‌های دیداری، شنیداری و بساوشی نیست؛ بلکه آدمی با تمام وجود و به‌طورکلی ادراک می‌کند. در واقع، ادراک، شیوهٔ منحصربه‌فردِ بودن است که به حواس داده شده است. من با تمام وجودم و به شکلی کلی ادراک می‌کنم (پالاسما، ۱۳۹۸: ۳۰). از گفته‌های مرلوپونتی و شارحان اندیشه او چنین برمی‌آید که ادراک، مقدمه و منشای انواع شناخت‌های دیگر است. «ادراک پنجره‌ای رو به چیزها می‌گشاید و حقیقتی فی‌نفسه را هدف خویش قرار می‌دهد که دلیل مبنایی تمامی نمودها را می‌توان در آن یافت» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۲۷). مرلوپونتی معتقد است، ادراک معرفت است و از این منظر، با واقعیت در ارتباط است، زیرا بر حسب ماهیتش فراروی از همه چیز است.

ادراک از آن وجه معرفت به‌شمار می‌آید که میان نمود و واقعیت، تمایز می‌گذارد. «ادراک، با قایل شدن به تمایز میان نمود و واقعیت، با هستی به معنای واقعیتی ورای نمودها تماس برقرار می‌کند» (همان: ۳۰۳). اما این سخن به معنای آن نیست که میان ادراک به مثابه معرفت و واقعیت نسبتی وجود ندارد. در جهان مدرن و علمی، تمرکز بر امر واقع و نگرش اثبات‌گرایی، سبب شد به ادراک توجه درخوری نشود؛ به همین دلیل مرلوپونتی از طریق تحلیل آثار سزان و توجه به آثار دیگر هنرمندان، قلمرو ناشناخته ادراک را بار دیگر به طور جدی پیشِ چشم متفکران گشود. وی در این‌باره می‌گوید: «قلمرویی ناشناخته مانده است، و این کار نیازمند تلاش و زمانی زیاد و هم‌چنین، فرهنگ، برای آشکار ساختن آن است» (Merleau-Ponty, 2004b: 39). مرلوپونتی نسبت به مدرنیسم بدبین نیست؛ بلکه آن را جهانی می‌داند که آشکارگی‌های خاص خودش را دارد. وی معتقد است ما باید جهان مدرن که زیست‌جهان کنونی ماست و مستعد فراموش شدن است را بازکشف کنیم (Ibid). در این مسیر، مرلوپونتی به‌طور عمده از سه سرمنشا تاثیر پذیرفته است: اندیشه هیدگر و هوسرل به علاوهٔ نگرش روان‌شناسانِ گشتالت. برای مرلوپونتی، ادراک از اولویتی ویژه برخوردار است و «مدعای گشتالتی‌ها این بود که ادراک، مجموعه‌ای از اجزای متفارق نیست؛ بلکه اشیا و موقعیت‌ها به‌مثابه یک کل هستند که در آن، هر بخشی متاثر از جایگاهش در کل است» (ماتیوس، ۱۳۸۹: ۴۹).

پدیدارشناسیِ مرلوپونتی، در جایی میانِ یافته‌های عصب‌شناختیِ اخیر دربارهٔ عملکرد ساز و کارهای حسی از یک طرف و پرسش‌های همیشگی دربارهٔ ادراک از طرف دیگر قرار دارد (کارمن، ۱۳۹۴: ۲۵). یکی از وجوه تمایز اندیشه مرلوپونتی با هوسرل در همین‌جاست، زیرا هوسرل توصیفی دقیق از ادراک به دست نمی‌دهد. بنابراین، می‌توان گفت، پدیدارشناسی ادراک، کوششی است برای فهم تجربه زیسته و عمل در-جهان که بر هر نوع فهم نظرورزانه پیشی دارد. این نوع فهم پیشامنطقی و فهم از طریق امور تودستی در نزد هیدگر اهمیت بسیار دارد (هیدگر، ۱۳۸۲: ۲). اسپیلگبرگ [۳] معتقد است که اولین کار این است که، «مشاهده و توصیف کنیم که چگونه جهان تا جای ممکن به نحو انضمامی، بر ادراک ظاهر می‌شود بدون آن‌که معناها و بی‌معنایی‌های آن، روشنی‌ها و ابهام‌های آن را از قلم بیاندازیم. پدیدارشناسی ادراک در واقع، پدیدارشناسی جهان است آن‌چنان که به ادراک در می‌آید، نه پدیدارشناسی فعل ادراک» (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۲۴). با این وصف، مساله اصلی همین است که جهان چگونه بر انسان پدیدار می‌شود و ادراک بر چه مبنایی تحقق می‌پذیرد؟

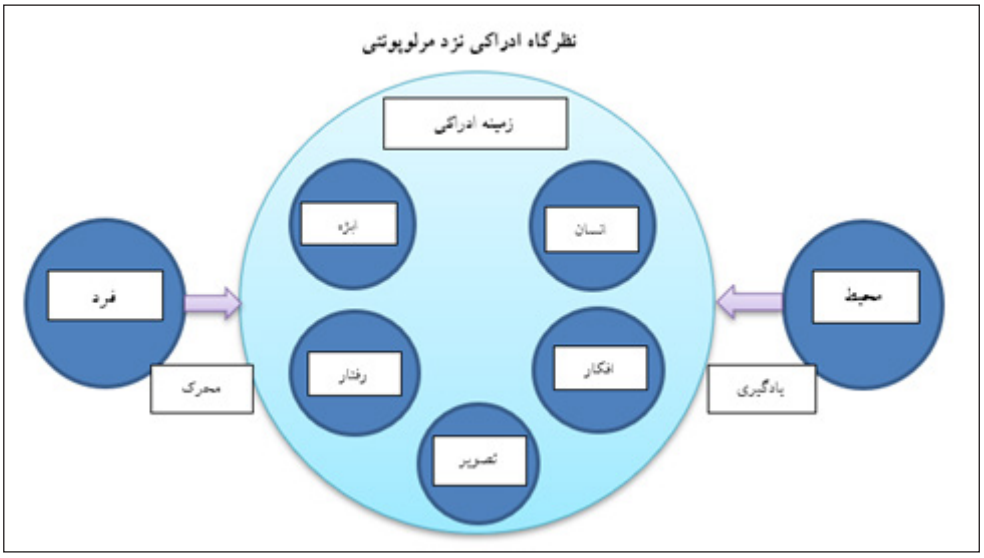
مرلوپونتی ریشه تجربه‌گرایی و تعقل‌گرایی در پیش‌داوری از جهان را این پیش‌فرض می‌داند که جهان ابژه‌ها از پیش داده شده است که در آن داده‌های حسی بی‌معنا و منفعلانه به‌هم پیوسته است و این موضوع نشان‌دهندهٔ پدیدارهای ادراک است. در نظر مرلوپونتی ادراک دو وجه دارد: «یکی، حسی و دیگری، اندیشگون. هم‌چنین، او آگاهی را آگاهی ادراکی می‌داند و معتقد است که، ما آگاهی منفک از جهان نداریم. از سوی دیگر، ادراک حسی مستلزم حضور است و در غیاب، درکی رخ نمی‌دهد. به اعتقاد وی، حضور امری دووجهی است که شامل تن ما و هم شامل اشیا می‌شود. من هم تن خود را درک می‌کنم و هم اشیا را» (سبزکار، ۱۳۹۶: ۳۸). ادراک حسی با کنش و افعال بدنی درآمیخته است و از این طریق،

جهـان عینـی را دسـترس‌پذیر می‌کند. بـا این‌حال «ادراک حسـی، شناخت انسـانی را به احساس تقلیل نمی‌دهد؛ بلکه شـناختی را به وجود می‌آورد که سبب می‌شود محسوس تا سـرحد ممکن، محسوس شود و آگاهی قصدی بازیابی» (Merleau-Ponty, 1964a: 25).

طبق نموداری کـه آورده‌ایم، در اندیشـه مرلوپونتی، زمینه ادراکی که به‌عبارت خودِ مرلوپونتی، در-جهان-بودن است، مهم‌ترین موضوع اسـت که انسان با تمام وجوه جسـمی-روحی و نسـبت آن با چیزها را نشان می‌دهـد. یعنی تصویـر، تصور، ابـژه و سـوژه را دربر می‌گیرد. سوژهٔ بدن‌مند طبعاً، از طریق آن‌چه دریافت می‌کند از امکانات پیشِ رو برای هر نوع اگزیستانسـی از جمله آفرینش هنری بهره می‌گیـرد که این دریافت به واسـطه ادراک جهان به صورت پیشینی و شناخت جهان به صورت پسینی صورت می‌گیرد.

به طور کلی، نظرگاه ادراکی و جوانب آن نزد مرلوپونتی را می‌تـوان مطابق نمـودار زیـر نشـان داد (محجل، ۱۴۰۰: ۵۴).

می‌شـود. مرلوپونتی بـدنِ فرد را نظـرگاهِ فـرد بر/به جهان می‌داند و تاکید می‌کند که ساختار ادراک همان سـاختار بدن اسـت: بدن من به‌سـان پارچه‌ای است که تمامی چیزهـا چون تار و پود در آن بافته شـده‌اند، و این بدن دسـت‌کم در رابطـه با جهان ادراک شـده، ابزار/وسیله کلی درک و در-یافت من است» (پالاسما: ۱۳۹۸: ۱۰۷). مرلوپونتی در مقاله «چشـم و ذهن»، به نقش بدن در ادراک از فعل نقاشـی توجه می‌کند. وی معتقد است که «نقاش بدن خودش را از طریق چشم‌ها و دسـت‌ها داخل می‌کنـد، تـا آن را بـه حقیقی‌ترین شـکل در هنر آشـکار سـازد. این نـوع نگاه بـه منزله حرکتی اسـت که از طریق عمل نگاه کردن بدن را بسط و گسـترش می‌دهد و از طریق این بسـط و گسـترش، بدن را به روی جهان می‌گشـاید. بدن می‌بیند و دیده می‌شـود» (محمـدی، ۱۳۹۷: ۱۵۶). بدیـن ترتیب، ادراک، بدن‌منـدی و در-جهان-بودن، درهم تافته و از هم جدایی‌ناپذیرند. سـرانجام مرلوپونتی بدن را از آن




ادراک حسـی و رابطـه آن با بدن‌منـدی در هنر مدرن مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک، به بدن توجه ویژه دارد. چراکه بـدن از طریق در-جهان-بـودن با چیزها نسـبت می‌یابد. به عقیدهٔ مرلوپونتی، «بدن، بسـتر یا زمینه‌ای اسـت که بر/در آن زیسـتن، ادراک و درک و در-یافت ممکن و محقق می‌شـود؛ به بیـان دقیق‌تر، تنها با وجود بدن اسـت کـه روی‌آوری و ادراک ممکن حیث می‌کاود که موجودی است که خود را در حرکات و سکنات و در کلام و زبان بیان و ابراز می‌کند؛ در اموری که بار دیگـر مولفـه جدایی‌ناپذیـری از آن‌هـا تجربه می‌شود (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۲۶). در اینجاست که می‌توان بین هنر نقاشی پیکرنما و اندیشه مرلوپونتی، نسبت‌های استواری یافت. با این‌حال نباید غافل بود که در نقاشـی غیرپیکرنمـا نیز مسـاله بدن‌مندی و به

دنبال آن رازآمیزی نیز مطرح است. به‌عنوان مثال، نقاشی‌های ایوکلاین -که در نگاه نخست انتزاعی به نظر می‌آیند- دقیقاً، حاصل کنش بدن‌مندی است که در آن مرز انتزاع و فیگور مبهم می‌گردد

در تجربه بدن‌مندی، ما عمیقاً درگیر ادراک حسی و داده‌هایی مانند رنگ و طرح هستیم که در مدار احساس ما جای می‌گیرند. مرلوپونتی در تحلیل کارهای سزان تاکید می‌کند: «نفس چیزی جدای از بدن و اندیشه جدای از دیدن نیست» (شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۳۸). بر همین مبنا تجربه در مکان بودن و مفاهیم مربوط به آن نظیر بالا و پایین بودن، عمق، حرکت و کل فضای زیست ما به بدن و اگزیستانس ما در مکان مرتبط است. به عبارتی، «در واقع، شی، متضایف بدن ما و حیات ما است» (اسپیگلبرگ ۱۳۹۲: ۸۲۶). بنابراین، در جهان-بودن، دربرگیرندهٔ وجود ما و تمامی آنچه است که ما از طریق آن خود را در-جهان ادراک می‌کنیم. مرلوپونتی می‌گوید: «نحوهٔ ارتباط ما با اشیای جهان، دیگر از نوع رابطه عقل نابی نیست که می‌کوشد بر عین یا فضایی که در مقابلش قرار دارد مسلط شود، بلکه این رابطه، رابطه‌ای است مبهم و پیچیده میان موجوداتی هم متجسد و هم محدود، و جهانی رازآمیز که به آن نظر می‌اندازیم؛ آن هم همواره، از نظرگاه‌هایی که به همان اندازه که آشکار می‌کنند، پنهان هم می‌سازند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۶۴-۶۵). با این تفسیر ما به جهان نزدیک و در عین حال، از آن دور هستیم. پدیداری بدنی و هر نوع کنش ما در-جهان، امری ادراکی است و از طریق ادراک می‌توان وجوه هستی‌شناسانه، فرهنگی و اجتماعی انسان را دریافت (شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۸۸). مرلوپونتی در دیدارپذیر و دیدارناپذیر می‌نویسد: «جهان محسوس از حیث معنا و ساختار درونیِ خویش است که «دیرینه‌تر» از جهان اندیشه است، زیرا جهانِ نخست، جهانی دیدارپذیر و نسبتاً متصل است، و جهان دوم، که دیدارپذیر نیست و نقصان و افتادگی دارد، تنها به شرط مستظهر بودن به ساختارهای متعارف جهان محسوس، حقیقتِ خود را دارد و از قرار معلوم یک کل را تشکیل می‌دهد» (کارمن، ۱۳۹۴: ۳۰). این نقصان و افتادگی، به دلیل آن است که تجربه ادراکی ما به دلیل اگزیستانس ما، از رویه و نظمِ خاصی پیروی نمی‌کند و بخشِ شناختی ادراک آن را صورت‌بندی می‌کند و همین بی‌قاعدگیِ ناشی از اگزیستانس به شکلی رازآمیز خود را در آثار هنری نشان می‌دهد. به هر حال، می‌توان این‌گونه نگاه کرد که آثار هنری مدرن هم بخشی از انسان هستند و هم بخشی از جهان. این سخن بدان معناست که انسان مدرن از طریق در-جهان-بودن، در افتاده در این جهان است و هنر مدرنی که مرلوپونتی از آن سخن می‌گوید، خود تبدیل به سنتی شده است که هنرمند آن را با خود حمل می‌کند و اثر هنری مدرن نیز تجربه‌ای جدای از در-جهان-بودن انسان نیست. آن‌چه که هنرمند حس می‌کند و در می‌یابد از زیست‌جهانش نشأت می‌گیرد، یعنی اثر هنری مدرن تنها متکی به سوبژکتیوته هنرمند نیست؛ بلکه ادراک جهان و اپیستمه دوران در تعین آن نقش دارند و هنرمند از طریق بدن‌مندی خود در جهان و اثر هنری امتداد می‌یابد. لذا، دور و نزدیک در آن جمع هستند. «از نظر مرلوپونتی ما در ادراک با دو وجه متمایز مواجهیم: یکی، وجه حسی متکی بر هم‌جواری و ارتباط، دیگری، وجه شناختی متکی بر دوری و فاصله. از این رو، ادراک حسی آغاز درگیری و درهم تنیدگی ما با جهان است، درگیریی مستقیم و پیشاتاملی» (سبزکار، ۱۳۹۶: ۳۵). متافیزیک وحدت‌انگارِ مرلوپونتی، از طریق ادراک حسی ما را به اتحاد سوژه و اُبژه می‌رساند. این اتحاد در تحلیل نقاشی‌های سزان مورد توجه قرار می‌گیرد. مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک از ایدهٔ معکوس‌شوندگی بهره می‌گیرد و اذعان می‌دارد که سوژه و ابژه متفاوتند؛ اما «تفاوت‌شان شبیه تفاوت نقش‌های معکوس‌شونده‌ای است که یک نفر واحد آن‌ها را بازی می‌کند یا شبیه تفاوت دو روی یک شیِ واحد است» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۵۵). مثالی که مرلوپونتی به‌کار می‌برد؛ دست‌های انسان است که یک‌دیگر را لمس می‌کنند. در این‌جا لمس‌کننده و لمس‌شونده به تناوب نقش‌شان دگرگون می‌شود. این متافیزیکِ وحدت‌انگار و معکوس‌شوندگی، ما را به اصطلاح گوشتِ جهان می‌رساند و از طریقِ آن اندیشه سزان قابل درک می‌شود، که در آن، ادراک مشترکِ خودِ نقاش و منظرِ پیش رویِ او قابل فهم می‌گردد زیرا

مُدرِک و مُـدَرک، در یـک بدن واحد جـای می‌گیرند. مرلوپونتی در این مورد می‌گوید: «بسـیاری از نقاشان می‌گویند که اشیا آن‌ها را می‌نگرند. آندره‌دورن[۴] هر چند مانند پل کلـه[۵] می‌گوید: چه بسـا اتفاق افتـاده که در جنگل من به جنگل نمی‌نگرم بلکه بعضی روزها حس می‌کنم که درختان هسـتند که به من نگاه می‌کنند و با من سـخن می‌گوینـد» (Merleau-ponty, 1993: 129). این سـخن موید گوشت جهان اسـت و گوشتِ جهان، مقـوم دیدارپذیـری و ادراک چیزهاسـت. «چنان‌که در دیدارپذیـر و دیدارناپذیر آمده، مُـدرِکِ بدن‌مند، هستی‌شناسی گوشت را به نمایش می‌گذارد. به خلاف دیگر فیلسـوفان اسـتعلایی، مرلوپونتی می‌کوشـید هسـتی را در مقام دسـترس‌پذیری ادراکی تفسـیر و تاویل کند. به گفته خودش او می‌خواسـت فلسفه‌اش بازسازی هستی‌شناسانه امر حسـی باشد» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۲۸۵). پالاسـما معتقـد اسـت کـه، ابهـام و رازآمیزی بخشی لاینفک از دیدار بدن‌مند است. دیدِ موجودِ بدن‌مند، دیگریِ خـود یعنی امر نادیدنی را در خود دارد. نادیدنی نقطه مقابل دیدنی نیست. دیدنی خودش نوعی چارچوب درونی نادیدنی دارد و نادیدنی همزاد و همانندِ پنهانی دیدنی است و تنها در درون آن است که نمود و ظهور می‌یابد (پالاسما، ۱۳۹۸: ۱۳۱). از سخنان پالاسـما متوجه می‌شویم که، وجودِ موجود بدن‌مند، سـبب تاریکـی، ابهـام و رازآمیـزی بخش مهمی از تجربه زیسـته اوسـت که هنرمند این ابهام و رازآمیزی را چنانکه هسـت به منصه ظهور می‌رساند. اینجاسـت که مرلوپونتی به وسیله نقاشـیِ سزان، به طریـق غیرِمفهومی بر شـکاف میانِ سـوژه و ابژه پُلی می‌زند و این پل همان کنش ادراک، در-جهان-است. در نقاشیِ سزان، پدیداری جهان، از طریق یکی شدنِ نقش و نقـاش، و هستی‌شناسـیِ گوشـت امکان‌پذیر می‌شـود (تصویر ۱). چنانکـه مرلوپونتـی می‌گوید: «معنای شی درون شـی خانه دارد، همان‌طور که روح در تن. در ادراک، معنا و وجود یکی هستند» (پیترزما، ۱۳۹۸: ۲۹۲).

**تصویر ۱**- طبیعت بیجان، سزان، ۱۸۹۵ (URL1).

## یافته‌هـای پژوهـش

ادراک حسی و نسبت آن با رازآمیزی آثار هنریِ مدرن

در ادراک حسی همیشـه بخشـی از امر ادراک شدنی از دسـترسِ حواس به دور می‌ماند و بـه همین دلیل، اسـتعلا بی‌پایـان خواهـد بـود و «غیـاب»، همـراه همیشگی ادراک است پس ادراک نوعی معرفت است و با واقعیت نسبتی دارد. اما بر حسب ماهیتش استعلای از همه چیز است و در این اسـتعلا امر غایب، جامانده و دیدارناپذیر سـهمی قابل اعتنا دارد که ممکن اسـت برخی آن‌را دیدارپذیر سـازند یا به حضور بیاورند. اما بخشی از آن، همواره، دور از دسـترس خواهد بود. به عقیدهٔ مرلوپونتی، ادراک، مسـتقیماً سـراغ خود ابژهٔ واقعی می‌رود و این کار را از طریق نمودهای ابژه انجام می‌دهد؛ اما ایـن نمودها ابـژهٔ ادراک نیسـتند، بلکه راه‌های مستغرق شـدن در جهان هسـتند (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۱۴). بـه نظر مرلوپونتی، این نـوع مواجهه با ادراک در نقاشـی‌های سـزان به خوبی نمایان اسـت. مرلوپونتـی از طریـق تاکید بـر بخش غایـب، مبهم و رازآمیز آثـارِ هنری مدرن مـا را متوجه مسـاله ادراک می‌کند. او اذعان مـی‌دارد: «آگاهی مـدرن، در قبال ابهام‌های وضعیت انسان صادق‌تر است» (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۳۶). این رازورانگـی و ابهام، تمییزدهندهٔ بین نمود و واقعیت اسـت. وی بر این موضوع تاکید می‌کند که، کار هنری تقلید امور واقع نیسـت و تاکید می‌کند: نقاشـی تقلید جهان نیسـت، بلکه خود جهان اسـت (Merleau-Ponty, 2004a: 96). به همین دلیل، سـزان می‌خواست اشـیا را به صورت اسـتوانه، کُره و مخروط به دید بیاورد و جهان را از طریق این احجام دیدارپذیر

سـازد (تصویر ۲). هنر مدرن و به‌ویژه، نقاشیِ سزان، بازنمایی و تقلید رئالیسـتی جهان نیست و ادراک، در واقع، به معنای رسـیدن به حقیقت اسـت (Merleau-Ponty, 1962: XVIII).

**تصویر ۲**- طبیعت بیجان، سزان، ۱۸۹۸ (URL1).

بدین ترتیب، اگر نقاشـی و کلیت هنـر، تقلید بی‌کم و کاسـتِ ابژه‌ها بود، بحث رازآمیزی و ابهـامِ آثار هنری منتفـی بود. هنر مـدرن مغلـق و رازآمیز اسـت. ولی آشفته و بی‌مفهوم نیست. حتی نمایشنامه‌ای مانند در انتظار گودو -که در شـمار آثار ابزورد است- در پی بیان حقایق روزگار مدرن است. به عقیدهٔ مرلوپونتی، تفکر مدرن دغدغه و داعیه حقیقت دارد و بر خلاف خرد عام در حرکت اسـت (مرلوپونتـی، ۱۳۹۸: ۴۷). بنابراین، درک و دریافتِ حقیقت، نیازمند تن و جانی آگاه است و هنرمندان گامی پیش‌تـر از فیلسـوفان به حقیقت، آگاه‌ترند و آن‌ها بیان و زبـان آثار مدرن را -که پیچیده و دشوار است- بهتر درک می‌کنند. مرلوپونتی در جهان ادراک، نقل قولی از ژان پولان دربارهٔ نقاشـی کوبیسم می‌آورد، که قابـل تعمیم بـه همه هنر مـدرن متقدم اسـت: «این ای بسـا امر مبارکی باشـد که در عصری شـیفته سـنجش تکنیکی و -چنان‌که می‌بینیم- تباه شده با کمیت، نقاش کوبیست در سـکوت- در فضایی بیش‌تر مأنوس بـا دل تا با عقل- به تجلیل زناشـویی و آشتی انسان با جهان مشغول است» (همان: ۵۲). این نقلِ قول و اشاره به مساله زناشـویی دلالتِ صریحی بر رازآمیزی نقاشـی کوبیسـتی و بسـیاری از آثار دیگر هنر مـدرن متقـدم دارد. زیـرا در تجربه زناشـویی، ضمن آن‌که از طریـق هم/در-جهانی اشـتراکاتی بین انسـان‌ها وجود دارد، اما همواره، تجربه‌ای یگانه، در پـرده و منحصربه‌فرد اسـت. پس هنـر در معنای عام و هنر مدرن در معنای خـاصِ آن تجربـه‌ای نزدیک و در عین حـال رازآمیز، پیچیـده و دور اسـت. تعمیم مسـاله رازآمیزی اثر هنری مدرن به ماهیت مدرنیسم برمی‌گردد. هنر مدرن اساسـاً بیان صریح ندارد. بیان هنـر مـدرن دارای ابهـام و گاه، لکنت اسـت. به نظر می‌آید، اشاره‌ای به آثار امپرسیونیستی مونه به‌عنوان شاهد مثال کفایت بکند.

در ساحت هنر مدرنیسـم، سـوژه، در روند آفرینش، خودآیین است و این خودآیینی منجر به آوانگاردیسم می‌گردد که در تمامی عرصه‌های هنر مدرن به چشـم می‌آید. همراهـی و همدلی مخاطب با ایـن آثار، پس از اتمام آن‌ها به دلیل زیسـت جهان و اپیستمه غالبی اسـت که جهان مدرن را تشـکیل داده اسـت. در این نوع هنر، نقطـه‌گریز واحـد از بین مـی‌رود و مخاطب یک تکیه‌گاه در اثـر نمی‌بیند. به‌عنـوان مثال، حذف پرسپکتیو یک نقطه‌ای در نقاشی سـزان، به آثار پس از آن نیـز سـرایت می‌کند. بـه تعبیری روایـت یگانه و یکـه دیگـر در متن آثـار وجود نـدارد. ایـن نگرش مدرنیسـتی به نوعی نگرشی پسـاالهیاتی است که در آن انسـان خود را به صـورت متکثر در جهـان تجربه می‌کند که به جای خداوند نشسته است. زیست‌جهان سـزان در واقع از تجربه بدن‌مندی او نشات می‌گیرد. مرلوپونتی در مقاله شک سـزان، اختصاصاً به موضوع نقاشـی می‌پردازد. اما رویکرد این مقاله زیباشناسانه نیسـت. در این مقاله او تاکید می‌کند: نقاشـیِ سزان، جهـان او و شـیوهٔ هسـتی اوسـت (Merleau-Ponty, 1964b: 9). ضعـف بینایی سـزان، دهشـت از زندگی، اضطراب وجـودی، مرگ‌آگاهی، پرخاشـگری و انزوا در سـنین بالا، تشـکیل‌دهندهٔ اوصاف کلی شخصیت ایـن هنرمنـد نابغه بـود کـه، اولین بـار امیـل زولا، دوسـت دوران کودکیش، نبوغ او را کشـف کـرده بود (Ibid:9-11). مرلوپونتی اوصاف شـخصیت سزان را در شـکل‌گیری نحوهٔ نگرش او به جهان موثـر می‌داند که ایـن ویژگی‌های تشـکیل‌دهندهٔ شـخصیتِ هنرمند، جدای از تجربه بدن‌مندی او نیستند. در واقع، همین از بین رفتن نقطه اتکا در اثر هنری، خود یکی از عوامل رازآمیزی آن است.

هنـر، فعلِ حقیقت بخشـیدن بـه وجود اسـت (Merleau-Ponty, 1962: XXIII) و حقیقـت را بـه وجـود فرا می‌خوانـد؛ این یعنـی فراتر رفتـن از عقـل متعارف. این رویکرد وجه مشـترکِ نگـرش مرلوپونتی و هیدگر به هنـر اسـت و آشـکارگی وجـود از طریـق تامل در جهان، متجلی نمی‌شـود؛ بلکه این آشـکارگی با در-جهان-بودن ممکن می‌شـود. این نـوع مواجهه با هنر و به‌ویژه، نقاشـی شـامل حال مخاطب آن نیز خواهد شـد و مخاطب به جای تحلیل منطقـی و عقلانی یک اثر، باید به سـویِ خود نقاشـی یا هر اثر هنری دیگری برود و این تلقیِ خاص مرلوپونتی از ادراک اسـت. زیرا ادراک از نظـر وی، صرفاً ادراک دیداری نیسـت؛ بلکه همه نسبت‌های پیشاتاملی در-جهان را در برمی‌گیرد. «بدین ترتیـب وقتـی می‌گوییم فـلان چیـز را ادراک می‌کنیم، منظورمان این نیست که ایده و اندیشه‌ای در آن باب داریم، بلکه در حقیقت، به‌گونه‌ای از در ارتباط بودن با آن سـخن می‌گوییم. این ارتباطی نخسـتین و آغازین اسـت، اولین تماس با هسـتی است و ناشی از گشـودگی ما به جهـان؛ یک گشـودگی آغازین که ما را در جوار اشـیا قرار می‌دهد و به هم‌نوایـی با آن‌ها وا می‌دارد» (سبزکار، ۱۳۹۶: ۳۴). این گشودگی در واقع گشودگی به رازِ وجود اسـت. البته جهان-من با جهان دیگـری امکان برقـراری نسـبت دارد و ممکن اسـت تجربه مشـترکی از در-جهان بودن با دیگران داشـته باشم و این نکته سـبب تضارب آرا، اندیشه‌ها، سلایق و ادراک در مواجهه با اثر هنری می‌شود. اگر اشتراکاتی بین درک من از جهان و دیگران وجود نداشـته باشد، آثار هنـری به‌طور کلـی غیرقابلِ درک می‌شـدند و اگر جهان و مـن و دیگـری، کامـلاً منطبق بر هـم بودند، هیچ جایی بـرای ادراک و دریافت تازه وجود نداشـت و هیچ رازی در میان نبـود و هیچ اعجابـی برانگیخته نمی‌شد. هنرمند در جهان بخشـی از جهان را آشکار می‌سـازد که ممکن اسـت تجربـه مشـترک ادراکی با دیگران داشـته باشـد. «نقاش حضور تجربه زیسـته را برای مـا فراهـم مـی‌آورد (Merleau-Ponty, 2004b: 93). نکتـه قابل تامل آن اسـت کـه بر اسـاس تجربه زیسته هرکسـی، بخشـی از اثر هنری برای آن شخص قابل ادراک اسـت و بخش دیگر بر او پوشیده، پنهان و در نتیجه رازآمیز اسـت. این رازآمیـزی را می‌توان با توجه به مضمونِ شـعری از ریلکه فهمید که در هنگام توصیف کرهٔ ماه، نیمـی از آن را در هـر حالت تاریک، پرهیزکننده و محجوب و نیمِ دیگر را روشـن، گشوده و منکشـف می‌بیند (Young, 2001: 68). این سخن بدان معناسـت که رازآمیزی همـراه همیشـگی آثار هنری اسـت و مرلوپونتی این موضوع را در رابطـه با ادراک و اگزیسـتانس آدمی، ادراک او و آثار هنری مدرن مورد تاکید قرار می‌دهد. مرلوپونتی معتقد است که، اشیای در جهـان را نمی‌توان از نحوهٔ پدیدار شـدن آن‌ها جدا کرد. این سخن بدان معناست که اثر هنری اُبژهٔ ادراک حسی من در-جهان اسـت که دیدنی و شنیدنی است (Merleau-Ponty, 2004a: 94). بنابراین، ادراک حسی به‌عنوان نوعی از شناختِ پیشـاتعقلی، در هنر مطرح می‌شـود. علاوه بـر آن «ادراک به نزد او هم خاسـتگاه علم اسـت، هم خاستگاه فلسـفه. جهان آن‌گونه که به ادراک یـا تجربه درمی‌آیـد، با همه وجوه سـوبژکتیو و عینی آن، زمینه یا بنیاد مشـترک هر دوی آن‌هاست» (اسـپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۰۶). نباید از نظر دور داشـت که، این اولویـت ادراک به معنای توقف فلسـفه و علم در مرحله آگاهی نیسـت؛ بلکه این دو و به‌ویژه، فلسفه به سوی سـطوح برتر از پدیدارهای فرهنگی و حقایق حملی و حُکمی، به سـوی تاریخ، زبـان و هنر در حال پیشروی اسـت. بنابراین، مرلوپونتی، ادراک را نوعی لوگوس در حال تکوین می‌داند.

مرلوپونتـی از طریـق توجه بـه ادراک متوجـه هنر و جایگاه آن در ادراک حسـی می‌شـود. آگاهـی وی از زمینه‌های دیگر علوم انسـانی مانند انسان‌شناسـی و به‌ویژه، روان‌شناسی در تشـکیل این رویکرد بی‌تاثیر نبود. مرلوپونتی در کتاب سـاختار رفتار اشاره می‌کند که «قصـد و غرض مـا فهم مناسـبات میـان آگاهی و طبیعـت اسـت» (اسـپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۰۷). ایـن آگاهـی کـه مرلوپونتـی از آن یـاد می‌کند، به شـکل شهودی در نسبت هنرمند و طبیعت شکل می‌گیرد؛ به عبارت روشن‌تر، ادراک هنرمند از «در-جهان-بودن» وی در اثر هنری متجلی می‌شـود که حتـی خود او هم چندان تصویر روشـنی از این ادراک نـدارد؛ بلکه این متفکر پدیدارشـناس اسـت که این روابط و مناسبات را درک می‌کند. «ما غالباً اشـیا را به مثابه نمود از زاویه و مسـافتی خاص کـه «پدیـده» تعین می‌یابـد، درک

می‌کنیم؛ هم‌چنان که به گونه‌ای مستقیم پیش از آن‌که در مورد آن بیاندیشیم، تجربه می‌شوند؛ به مثابه امری نامتعین، مبهم و گنگ نمود می‌یابند؛ در مقابل، در عالم نظریه علمی، اشیا غالباً کیفیاتی مشخص، به‌ویژه، خواص مشخص قابل اندازه‌گیری دارند» (ماتیوس، ۱۳۸۹: ۵۰). دلیل رازآمیزی چیزها آن است که، همواره چیزها در فاصله برناگذشتنی ما قرار دارند؛ هرچند که در آغاز، در ادراکِ حسی، اشیا در هم‌جواری کامل و نزدیک ما قرار داشته باشند. به نظر می‌آید که، یکی از دلایلِ رازآمیز بودنِ آثار هنری همین فاصله هستی‌شناسانه است که در آثار هنرمندی مانند سزان آشکار می‌گردد. دوری و نزدیکی چیزها، صرفاً فاصله محاسبه‌پذیر میان ناظر و منظور نیست؛ بلکه گاهی، چیزهای نزدیک به ناظر بسیار از او دورند و امری بسیار دور از نظر مسافت و زمان برای ناظر نزدیک و آشنا باشد. مرلوپونتی دنیایِ ادراک را مبهم وصف می‌کند و هنر را در بیان این رازآمیزی و ابهام توانمند می‌داند. «با درونی کردن دوپهلویی یا ابهام زندگی انسان باید بتوانیم چیزی استوار و دیرپا چون نقاشی‌های سزان بیافرینیم» (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۳۷). مادامی که جهان را از منظر نیازهای علمی و اجتماعی می‌نگریم، دنیای ادراک برای ما پنهان می‌ماند. به عقیدهٔ مرلوپونتی، انسان و اشیا درهم پیچیده‌اند. به زبان روان‌کاوی، اشیا عقده‌اند[۶]. به همین دلیل، سزان از هاله اشیا سخن می‌گفت (همان: ۵۹). از منظر مرلوپونتی به تبعیت از هوسرل، باید به سوی خود چیزها، بازگردیم. این شیوهٔ نگریستن از طریق هنرهای مدرن مانند ادبیات، موسیقی و فیلم امکان‌پذیر است (ماتیوس، ۱۳۸۹: ۲۱۶).

از نظر مرلوپونتی، ادراک معرفتی است که با واقعیت، نسبت مستقیمی دارد و در واقعیت امور موجود و معین بر حسب ماهیت‌شان به شیوه‌ای استعلایی بر ما پدیدار می‌شوند. امور واقعی در بردارنده واقعی بودن جهان هستند که به صورت پیشاتاملی تصدیقش می‌کنیم. نکته مهم آن است که: درست است که دربارهٔ کلیت جهان یقین داریم، اما در بابِ هیچ چیز معینی چنین یقینی نداریم (پیترزما، ۱۳۹۸: ۳۴۱). بنابر همین رای، معتقدیم که چیزی موجود دارد، به جای آن‌که وجود نداشته باشد. بنابراین، تردید، ابهام و شکاکیت نیز همراه پدیدار متولد خواهد شد و کژتابی و استعاری بودن عالم هنر نیز ناگزیر وجود خواهد داشت و هیچ‌کدام از زمینه‌های ادراک و فهم بشری این موضوع را به‌خوبی هنر نشان نمی‌دهند؛ مولفه‌های هنر مدرن، یعنی ابهام و ناتمامی به علاوهٔ دغدغه حقیقت داشتن که مرلوپونتی از آن‌ها سخن می‌گوید، از عوامل رازآمیزی هنر مدرن هستند که مرلوپونتی آن را پیوند با ادراک سوژهٔ بدن‌مند می‌بیند. به این ترتیب، می‌توان گفت که توجه مرلوپونتی به ادراک و به تبع آن توجه به هنر مدرن، یک پیگیریِ زیباشناسانه نیست؛ بلکه وی از طریق ادراک و مواجهه بی‌واسطه هنرمند در-جهان، از پارادایم علمی غالب بر جهان مدرن فاصله می‌گیرد. مرلوپونتی، ادراک را وسیله عریان ساختن جهان می‌داند. از نظر او ادراک علاوه بر آن‌که یک دستاوردِ فلسفه مدرن است، بلکه در هنر مدرن هم بسیار جای تامل دارد؛ و در آثار هنرمندانی مانند سزان، گریس، براک و پیکاسو دقیق می‌شود (ماتیوس، ۱۳۸۹: ۱۹۷). مرلوپونتی از طریق توجه به هنر مدرن در پی بازکشف جهان است که به شدت مستعد فراموشی است.

## نتیجه‌گیری

مرلوپونتی، ادراک را دیرینه‌تر از اندیشیدن و مقدمه‌ای بر آن می‌داند. خودِ ادراک، مساله‌ای رازآمیز است؛ زیرا ادراک، پدیدارشناسی جهان است و جهان سرشار از رمز و راز است. رابطه ما با اشیا عموماً رابطه‌ای عقلانی نیست؛ اما انسان به این رویکرد معتاد شده و پذیرش شناخت ادراکی، برای او امری خلاف آمدِ عادت و دشوار است. به همین دلیل، هر نوع رابطه‌ای با جهان و اشیا برای او رازآمیز و یا مهمل است و این به معنای فراموشی بسیاری از وجوه زیست آدمی است که ابتدا، موجودی بدن‌مند است، اما بدن او موضوع علم تحصلی و فیزیولوژی محض نیست و دیگر آن‌که در-جهان-بودن، مولفه اصلی اگزیستانس و امکاناتِ پیشِ رویِ اوست. از نظر مرلوپونتی، ادراک به‌طور کلی و ادراک حسی به‌طور خاص در آفرینش و دریافت آثار هنری بسیاری موثر است؛ زیرا انسان موجودی در-جهان و بخشی از

گوشت جهان است؛ جهان رازآمیز است؛ بنابراین انسان و کار و کنشش رازآمیز خواهد بود. زندگی در جهان امری نخستین است و دانستن دربارهٔ آن امری ثانوی است. پس گام نخست، ادراک جهان است که نمی‌توان آن‌را مقوله‌بندی کرد، راز هم در هیچ‌کدام از مقولات نمی‌گنجد. بنابراین، این دو در هنر به طور سربسته خود را نمایان می‌سازند. اینجاست که تبیین عقلانی از هنر، ادرک و رازآمیزی همواره، مساله‌ای پیچیده است و سخن پایانی در این زمینه وجود ندارد و گاه، تبیین و تفسیر اثر بر پیچیدگی و رازآمیزی آن خواهد افزود. این پیچیدگی و رازآمیزی در هنر مدرن به مراتب بیش‌تر از هنر گذشته است. تفکر مدرن و به دنبال آن هنر مدرن دغدغه حقیقت دارد. بنابراین، حقیقت، در هر جا که خواسته خودش را نمایان بسازد، حتی در کلام فلیسوفان، رازآمیز و مبهم بوده است. هنر مدرن به دلیل ناتمامی و ابهام ذاتی آن، رازآمیزتر از هنر پیش و پس از خود بوده است. به همین دلیل، ادراک حسی و درک در-جهان-بودن در مواجهه با هنر مدرن ضروری است که از نظر مرلوپونتی، سزان یکی از قله‌های آن است. البته، ما از وجوه مختلف می‌توانیم قله‌های دیگری برای هنر مدرن بیابیم. در این جا آنچه بر آن تاکید شده است، اساساً رازآمیزی ادراک جهان و نسبتش با هنر مدرن است که در کار سزان نمود بیش‌تری دارد، زیرا بدن‌مندی سزان در آثارش امتداد می‌یابد. به‌عنوان نمونه، ضعف بینایی و حالات روحی تاثیر به سزایی در آفرینشِ کوهستان سنت ویکتور به صورت حاضر دارد که نمی‌توان عامل روحی و جسمی تاثیرگذار در آفرینش این اثر را از هم متمایز کرد.

می‌توان دریافت که مرلوپونتی بین ادراک و رازآمیزی آثار هنری مدرن، چه در مرحله آفرینش و چه در مرحله ادراک به‌عنوان مخاطب، نسبتی مستقیم می‌بیند. زیرا ادراک و به‌ویژه، ادراک حسی صرفاً در نسبت ادراک اشیا و امور واقع نیست و از این منظر، چیزها برای مرلوپونتی، شأنی وجودی می‌یابند. سوژه مدرن، استعلا و اگزیستانس او و زیست‌جهان او سرشار از ناتمامی و ابهام است، بنابراین، ادراک او در آفرینش و دریافت آثارِ هنری مبهم خواهد بود. نکته مهم آن‌که هنر مدرن، از محاکاتِ جهان دست کشیده است و ادعای گشودن راز جهان را در بازکشفِ جهان ندارد؛ بلکه خود راز را به دید می‌آورد و بدین سبب، نادیدنی‌ها و نیاندیشیده‌های آن فراوان است؛ درست مانند حجمی کروی شکل که نوری بر آن تابیده می‌شود، ولی همواره بخشی تاریک و رازآمیز دارد که این رازآمیزی از طریق بی‌واسطگی ادراک قابل دریافت است. پس در اثر هنری مدرن، دیدنی و نادیدنی جهان، دوری و نزدیکی به جهان با هم هستند.

## پی‌نوشت

۱. Being-in-the world
۲. وجود (being) برخی مترجمان به هستی برگردانده‌اند.
۳. موجود (Being)، برخی مترجمان به هستنده ترجمه کرده‌اند.
۴. مرلوپونتی در نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش، هر جا که از ادراک و هنر سخن به میان می‌آورد، برای توصیف آن‌ها از صفاتی مانند مبهم، معماگون، گُنگ و رازآمیز استفاده می‌کند؛ هرچند تفاوت‌های ظریفِ این الفاظ قابل چشم‌پوشی نیست، اما هر امر مبهم، معماگون و گنگی را می‌توان رازآمیز دانست، بنابراین، در نگارش این مقاله برای جلوگیری از پراکندگی اندیشه خواننده همه این الفاظ را در ذیل مفهوم رازآمیزی می‌آوریم.
۵. تودستی (Zuhandenheit)، آماده در دست (ready-to-hand).
۶. Herbert Spiegelberg.
۷. گوشتِ جهان (Flesh of the world) مقوم دیدارپذیری و ادراک چیزهاست و سوژه با جهانی که در پی کشف آن است؛ تفاوت بنیادی ندارد.
۸. Andre' Derain
۹. Paul Klee
۱۰. در انتظار گودو، نمایشنامه‌ای تراژیک-کمدی اثر ساموئل بکت.
۱۱. Complex

## منابع


اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۲). ***جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی (جلد۲)***، ترجمه مسعود علیا، تهران: مینوی خرد.

بصیری، مهرانگیز (۱۳۹۲). بدن و حواس در رسانه‌های نوین هنری نگاهی از منظر پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی، ***کیمیای هنر***، سال دوم، شماره ۹، ۴۵-۵۲.

پالاسما، یوهان (۱۳۹۸). ***چشمان پوست***، ترجمه علیرضا فخرکننده، تهران: چشمه.

## References


Basiri, M., (2012). Body and senses in modern artistic media, a look from the perspective of Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, Kimiyai Honar Quarterly, second year, number 9, pp. 45-52. (Text in Persian).

Carman, T., (2008). Merleau-ponty. Translated by, M. Olia, Tehran: Ghoghnoos (Text in Persian).

Carban, M., (2019). Bodmandi towards the history of misinterpretation, translated by, Ali Asghar Tagvi, Tehran: Farahanar (Text in Persian).

Carban, M., (2019). Nur Bodanmandi (Merleau-Ponty's later thought), translated by Ali Asghar Tagvi, Tehran: Farahner (Text in Persian).

Carban, M., (2019). Physicality and visual thinking today, translated by Ali Asghar Tagvi, Tehran: Farahner (Text in Persian).

Espiegelberg, H., (2012). Phenomenology Movement (Volume II), Translated by, Massoud Olia, Tehran: Minavi Kherad (Text in Persian).

Ghaffari, L, Arabzadeh, J., (2018). Looking at painting from the perspective of Merleau-Ponty's phenomenology, Journal of Visual Arts, Volume 24, Number 4, pp. 33-38 (Text in Persian).

Heidegger, M., (2002). The Origin of the Work of Art, Translated by: P. Shahabi, Tehran: Hermes (Text in Persian).

Matthews, E, (2006), Merleau-ponty: A Guide for the Perplexed. Translated by: R. Barkhordar, Tehran: Game- No (Text in Persian).

Merleau-Ponty, Maurice, (1962). Phenomenology of perception, Trans. Colin Smith, Routledge and Kegan paul, London.

_____, (1964a). The primacy of perception, Ed: James E. Edie, Trans: Carleton Dallery. Evanston, IL: Northwestern UP.

_____, (1964b), Cezanne's Doubt, in: Sense and Non-Sense, trans: Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press.

_____, (1993). Eye and Mind, In: The Merleau-ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting, G. A. johnson and M. B. Smith, Evanston, IL: Northwestern University Press.

_____, (2004a). Basic Writings, Routledge.

_____, (2004b). The world of perception, trans: Oliver Davis, Routledge, London& New York Press.

Mohajjel, N., (2021). From Body to Art, Tehran: Farzanegi (Text in Persian).

Mohajal, N, Mohammad Asghari., (1401). Merleau-Ponty's body-centered aesthetic phenomenology, Metaphysics Quarterly, Volume 14, Number 33, pp. 71-87 (Text in Persian).

Mohammadi, A., (2018). The Merleau-ponty's Phenomenological Approch to Art and Body, in: Merleau-ponty and the Bases of its Thoughts, Translated by: M. Akvan, Tehran: Farzanegi (Text in Persian).

Musweiler, A., Forough Khabeiri., (2018). Investigating the evolution of perception in new media from the perspective of Merleau-Ponty's phenomenology, Jelweh Honar Quarterly, Volume 11, Number 23, pp. 65-74 (Text in Persian).

پیترزما، هنری (۱۳۹۸). ***نظریه معرفت در پدیدارشناسی هوسرل، هایدگر، مرلوپونتی***، ترجمه فرزاد جابرالانصار، تهران: کرگدن.

رضایی، سیدمحسن (۱۳۹۴). ***بررسی ادراک اثر هنری در فلسفه مرلوپونتی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه هنر، تهران: دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر.

سبزکار، اسما (۱۳۹۶). ***مرلو-پونتی و تحلیل آثار نقاشی***، تهران: هرمس.

شایگانفر، نادر و ضیاءشهابی، پرویز (۱۳۹۰)، تبیین تلقی پدیدارشناسانه مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان، ***شناخت***، دوره ۴، شماره ۶۵، ۵۷-۸۱.

شایگانفر، نادر (۱۳۹۷). تجربه هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی، تهران: هرمس.

صافیان، محمدجواد و نوزاد، هما (۱۳۹۷). ***تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی***، هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، شماره ۴، ۵-۱۲.

غفاری، لیلا و عربزاده، جمال (۱۳۹۸). نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی، ***هنرهای تجسمی***، دوره ۲۴، شماره ۴، ۳۳-۳۸.

کارمن، تیلور (۱۳۹۴). ***مرلو-پونتی***، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.

کاربن، مارو (۱۳۹۹). ***بدن‌مندی به سوی تاریخ سوءتعبیر***، ترجمه علی اصغر تقوی، تهران: فراهنر.

کاربن، مارو (۱۳۹۹). ***نور بدن‌مندی (تفکر متأخر مرلوپونتی)***، ترجمه علی اصغر تقوی، تهران: فراهنر.

کاربن، مارو (۱۳۹۹). ***بدن‌مندی و تفکر بصری امروز***، ترجمه علی اصغر تقوی، تهران: فراهنر.

ماتیوس، اریک (۱۳۸۹). ***درآمدی به اندیشه‌های مرلوپونتی***، ترجمه رمضان برخوردار، تهران: گام‌نو.

محجل، ندا (۱۴۰۰). ***از بدن تا هنر***، تهران: فرزانگی.

محجل، ندا و اصغری، محمد (۱۴۰۱). پدیدارشناسی زیباشناختی تن‌محور مرلوپونتی، ***متافیزیک***، دوره ۱۴، شماره ۳۳، ۷۱-۸۷.

محمدی، اصغر (۱۳۹۷). ***رویکرد پدیده‌شناختی مرلوپونتی به رابطه هنر و بدن***، در: مرلوپونتی و بنیادهای اندیشه او، تدوین و ویرایش محمد اکوان، تهران: فرزانگی.

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۸). ***جهان ادراک***، ترجمه فرزاد جابرالانصار، تهران: ققنوس.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات و خبیری، فروغ (۱۳۹۸). بررسی تحول ادراک در رسانه‌های جدید از نگاه پدیدارشناسی مرلوپونتی، ***جلوه هنر***، دوره ۱۱، شماره ۲۳، ۶۵-۷۴.

نوزاد، هما (۱۴۰۰). رهیافت تحلیلی هنر دیجیتالی تعاملی با تاکید بر ادراک بدن‌مند مرلوپونتی، ***جلوه هنر***، دوره ۱۳، شماره ۳۰، ۸۰-۹۰.

هیدگر، مارتین (۱۳۸۲). ***سرآغاز کار هنری***، ترجمه پرویز ضیاءشهابی، تهران: هرمس.

Nouzad, H., (2021). Analytical approach of interactive digital art with an emphasis on Merleau-Ponty's bodily perception, Art Effect Quarterly, Volume 13, Number 30, pp. 80-90 (Text in Persian).

Pallasmaa, Juhani., (2019). The Eyes of the Skin, Translated by, A. Fakhrkonandeh, Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).

Piterzema, H. (2019). The Theory of Cognition in the Phenomenology of Husserl, Heidegger, Merleau-ponty, Translated by, F. Jaberalansar, Tehran: Kargadan (Text in Persian).

Rezaei, M., (2014). Examining the perception of artwork in Merleau-Ponty's philosophy, Master's thesis, Faculty of Arts, University of Arts (Text in Persian).

Shayganfar, N, Zia Shahabi., (2013), explanation of Merleau-Ponty's phenomenological understanding of Cézanne's paintings, Cognition Quarterly, Volume 4, Number 65, pp. 57-81 (Text in Persian).

Safian, M, Homa Nozd., (2017). Analyzing interactive art with a phenomenological approach from Merleau-Ponty's point of view, Journal of Visual Arts, Volume 23, Number 4, pp. 5-12 (Text in Persian).

Sabzkar, A., (2017). Merleau-ponty and the Analysis of Painting Works, Tehran: Hermes (Text in Persian).

Young, Julian., (2001). Heidegger's Philosophy of art, Cambridge University press.

## URLs

URL1. https://www.en.wikipedia.org/wiki/Paul-Cezanne

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـــان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۳۲-۲۱
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

# تحلیل محتوای بازنمایی اشیای روزمره در آثار عکاسان معاصر ایرانی با تاکید بر روش پل جی [1]

فرشته دیانت [2]
امیرعباس محمدی راد [3]
نادر شایگان‌فر [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۴

## چکیده

با مطالعه ویژگی‌های متفاوت عکس‌های هنرمندان معاصر زن و مرد در پرداختن به اشـیا و انتخاب سبک هنری پاسـخ به این پرسـش که، چه تفاوت معناداری در عکس‌های مردان و زنان از بازنمایی اشـیای روزمره به چشم می‌خورد، ضروری می‌نماید. لـذا، این مقاله با اسـتفاده از روش تحلیل محتوای کیفـی و روش تحلیل متن پل جی بر آن اسـت تا به تحلیل محتوای بازنمایی اشـیای زندگی روزمره در آثار عکاسـان معاصـر ایرانی نایل آید. هنرمندان با اهداف گوناگون از اشـیای روزمره بهره برده تـا ادراک هنری مخاطب را برانگیزنـد و او را به تفکر در مقابل چیزهای به ظاهر معمول دعوت کنند. اگرچه این آثار به بازنمایی اشـیا می‌پردازند، با به چالش کشـیدن یک شـی روزمره، سـعی در بیان ایده هنرمند و دعوت به تامل مخاطب دارند. نتایج این بررسی با تاکید بر روش پل جی به صورت مفصل در دو جدول، که به بررسـی هفت کنش زبانی مهم و پنج فعالیت در هر اثر اشـاره دارد، ارایه گردیده اسـت. آن‌چه از یافته‌های این پژوهش منتج می‌گردد، تفاوت بارز و معناداری است که در بازنمایی از اشیا در آثار هنرمندان زن و مرد معاصر ایرانی به چشم می‌خورد. شـایان ذکر است عکس‌های این پژوهش به صورت هدف‌مند انتخاب شده‌اند.

**واژه‌های کلیدی**: تحلیل محتوا، اشیای روزمره، عکاسی ایران.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.41932.1869

این مقاله مستخرج از رساله دکتری فرشته دیانت با عنوان تحلیل محتوای امر روزمره در آثار عکاسی انتقادی ایران از ۱۳۷۰ تا ۱۴۰۰ خورشیدی است.

۲- دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.
royadianat@gmail.com
۳- استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. Am.rad@aui.ac.ir
۴- دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. n.shayganfar@aui.ac.ir

## مقدمه

یکی از مهم‌ترین دلایلی که زندگی روزمره را به موضوعی در خور پژوهش بدل می‌کند، ماهیت عادی و معمولی آن است. از اواخر قرن بیستم بود که نظریه‌پردازان اجتماعی زندگی روزمره را به عنوان موضوعی پویا و بحث‌برانگیز مورد نظر قرار دادند (بنت، ۱۳۹۳: ۱۰). از آغاز پیدایش بشر و رویکرد او به هنر، اشیا و عناصر معمول بی‌شماری از جمله عوامل شکل‌دهنده آثار هنری بوده‌اند. به‌خصوص، عکاسان با نگریستن و ثبت اشیا بر وجه زیبایی‌شناسانه و اهمیت آن‌ها در زندگی تاکید داشته‌اند. در عکس‌هایی که اشیا در کنار پرتره‌ها قرار دارند، می‌توان به طبقه و جایگاه اجتماعی افراد پی برد.

مجموعه عکس‌هایی که موضوع اصلی آن‌ها، اشیا و وسایل زندگی روزمره هستند و هم‌چنین، پرداختن به تفاوت بازنمایی اشیای زندگی روزمره در آثار عکاسان زن و مرد معاصر ایرانی، موضوع مقاله حاضر را شکل می‌دهند. این بازنمایی اشیا، مخاطب را به تفکر دعوت کرده و سعی در نقد پدیده‌ها و امور عادی انگاشته زندگی روزمره دارند. بدین منظور برای مثال و ارایه بهتر مفهوم مقاله از آثار هنرمندان ایرانی معاصر شادی قدیریان (دو مجموعه)، میترا تبریزیان، فرشید آذرنگ، مهران مهاجر، ندا رضوی پور، میثم محفوظ و بهنام صدیقی به دلیل بازنمایی اشیا و از آن‌جاکه در راستای هدف این مقاله بوده، استفاده شده است.

## روش پژوهش

این مقاله به روش ترکیبیِ تحلیل محتوای کیفی [1] به منظور توصیف مجموعه‌ها و تحلیل متن با رویکرد به آرای پل جی که از یک سو، بیانگر اجزا و مولفه‌های تشکیل دهنده متن و از سوی دیگر، بیانگر کنش‌های درونی آن است، نوشته شده و نیز شیوه گردآوری منابع آن، میدانی و کتابخانه‌ای بوده است. شیوه انتخاب آثار بر اساس نمونه‌گیری هدف‌مند از میان آثار هنرمندان مرد و زن که بعد از ۱۳۷۰ شمسی در ایران صورت گرفته، انجام شده است. تحلیل محتوا روشی برای طبقه‌بندی نشانه‌ها و توصیف محتوای صریح پیام است. در این پژوهش از تحلیل توصیف برای اشاره به فراوانی موضوعات خاص و به طور کلی، تحلیل مضمون بهره خواهیم برد. مقاله حاضر از تحلیل محتوای در توصیف مجموعه‌ها و از تحلیل متن پل جی بهره برده است.

## پیشینه پژوهش

مرتضی عابدینی فرد (۱۳۸۸)، در مقاله «اثر هنری، نظر به وجود شی» به مقایسه دیدگاه‌های ویتگنشتاین در باب زیبایی‌شناسی و هماهنگی آن با نظریه فرمالیستی شکلکوفسکی در باب هنر پرداخته است. بهنام کامرانی و رضوان بوستانی (۱۳۸۹)، در مقاله «مطالعه بازنمایی ابژه‌های نسلی زندگی روزمره در دهه ۸۰ در ایران با استفاده از نشانه‌های شمایلی آشنا»، بخشی از هویت و ابژه‌های دوران خود را بازتاب داده و به مطالعه ذهنیت نسلی در نقاشی فیگوراتیو در آثار هنرمندان ایرانی دهه ۸۰ پرداخته‌اند. عباس کاظمی (۱۳۹۸)، در کتاب «امر روزمره در جامعه پساانقلابی» تمرکز خود را بر ناچیزها می‌گذارد. بخش مهم این کتاب زندگی سیاسی اشیا است. البته، مفهوم اشیا نه فقط به معنای ماده بلکه در معنای کلی آن به عنوان «چیز» و به منظور درک جدید از زندگی روزمره و داشتن نگاهی نو در نظر گرفته شده است. آن‌چه تفاوت و اهمیت مقاله حاضر را با سایر پژوهش‌های صورت گرفته روشن می‌کند، عدم وجود تحقیقی در خصوص تحلیل و بررسی بازنمایی اشیا در آثار عکاسان مرد و زن معاصر ایرانی است. رسالتی که این پژوهش سعی در تبیین آن دارد.

## چارچوب نظری

در این پژوهش به کمک روش تحلیل گفتمان پل جی به شناسایی کنش‌های زبانی که در هر یک از این قطعات کارکردی زبان انجام می‌گیرد، می‌پردازیم (وسنو، ۱۳۹۹: ۳۴). جیمز پل جی معتقد است، هر متن زبانی از «شش قسمت» تشکیل شده و در آن بنا به «هفت عمل زبانی» که زبان آن‌ها را انجام می‌دهد، واقعیت رخ می‌دهد. اگر در تحلیل یک متن -در اینجا منظور عکاسی است- بتوانیم این هفت کنش زبانی و عناصر و روابط زبانی را -که این کنش‌ها را عملی می‌سازند- شناسایی نماییم، می‌توانیم به تحلیل

گفتمان توصیفی یک متن بپردازیم. پل جی، کنش‌ها را چنین برمی‌شمارد:

۱. **اهمیت بخشیدن**: در متون همواره، بخش یا بخش‌هایی از واقعیت از اهمیت بیش‌تری برخوردار است.
۲. **عمل و کنش‌های متفاوت**: متون زبانی هم خودشان کنشی را انجام می‌دهند و هم از کنش‌های متفاوت در آن‌ها حرف به میان می‌آید. به معنای دیگر، درون گفتمان‌ها مجموعه‌ای از کنش‌ها در جریان است.
۳. **هویت‌سازی**: زبان همواره، به خلق هویت می‌پردازد. در متون (در این‌جا عکاسی) همواره، سعی بر آن است تا بر هویت دادن به برخی موضوعات تاکید شود. فرکلاف از این نکته به عنوان «ارزش بیانی» کلمه‌ها نام برده است. منظور او آن است که، کلمه‌ها، در عکس‌ها، نشانه‌ها و عناصر و محتوا، به خلق هویت‌های اجتماعی، به‌ویژه هویت‌های فاعلی، دست می‌زنند.
۴. **سیاست**: منظور از سیاست تقسیم خیر اجتماعی در درون زبان است. گزاره‌های زبانی یا برای یک واقعیت ارزش و اهمیت قایل می‌شوند یا یک ارزش و امتیاز را از آن سلب می‌کنند.
۵. **ایجاد روابط انسانی**: درون هر متن بین انسان‌ها رابطه‌های مثبت و منفی خلق می‌شود.
۶. **ایجاد پیوند میان چیزها**: در درون هر متن بین اشیا یا چیزها -به جز انسان‌ها که در بند پنج از آن سخن گفته شد- یا میان اشیا و انسان‌ها پیوند ایجاد می‌شود.
۷. **خلق یک نظام زبانی- معرفتی**: همه متون (در این‌جا عکس‌ها) به خلق یک نظام معرفتی می‌پردازند و سعی می‌کنند تا آن را برتر و بهتر از سایر نظام‌های معرفتی، معرفی کنند. مثلا، ممکن است متنی در نهایت از خود یک متن متعلق به گفتمان ایدیولوژیک، ایجاد کند و زبان خود را برتر از دیگر گفتمان در نظر بگیرد (Gee, 2011: 27).

**قطعاتی که پل جی از آن‌ها نام می‌برد، عبارتند از:**

۱. **موقعیت اجتماعی**: عبارت است از سبک یا ژانر، شخصیت یا موقعیت‌های مختلف
۲. **گفتمان یا دیسکورس با D بزرگ**: در این‌جا ما زبان نداریم، بلکه کنش، رفتار یا ژست از اهمیت برخوردار است.
۳. **افق اجتماعی**: توجه به کلمات درون متنی یا نشانه‌های درون تصویر.
۴. **بینامتنیت**: موقعیت متن یا تصویر با متون پیش از خود (در این تحقیق از آن چشم پوشی می‌شود).
۵. **زبان خاص**: معانی که در یک وضعیت خاص و مشخص رخ می‌دهد.
۶. **آرکیتایپ‌های متن**: نمادها و سمبل‌ها که به معانی خاص یکسانی اشاره دارند (Ibid).

آنچه این مقاله به آن می‌پردازد توجه توصیفی وجود اشیا نیست، بلکه این نوشته بابی است برای رویارویی و مواجهه با اشیا، که به تامل در زندگی روزمره و به تبیین تفاوت بازنمایی اشیای زندگی روزمره در آثار عکاسان مرد و زن معاصر ایرانی می‌انجامد.

## اشیای زندگی روزمره

مطالعات فرهنگی در جستجوی تاریخ زندگی روزمره و تاریخ اشیا است. به مرور کالاها و اشیا آن‌چنان انبوه شده‌اند که برخی از صاحب نظران از سیطره اشیا بر انسان‌ها سخن گفته‌اند. در این صورت، اشیا و نحوه مصرف‌شان به صورت مساله اجتماعی مطرح شده است. مطالعات تاریخ فرهنگی درصدد است تا مواجهه و رویارویی با اشیا را در دستور کار خود قرار دهد. اما باید در نظر گرفت که تاریخ فرهنگی شی محور نبوده و به دنبال تاریخ انتقادی و رهایی‌بخش است. در این شرایطی که اشیا و سرمایه و بازار به واسطه تشویق به مصرف بیش‌تر ما را احاطه کرده‌اند، ما نیاز بیش‌تری برای یافتن راهکاری به منظور برآورده کردن نیازهای خود هستیم (فاضلی، ۱۳۹۵: ۴۷).

در هنر معاصر، اشیا بدون وجود انسان نیز بار معنایی داشته و از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. شروعِ به کارگیری اشیا در هنر به مارسل دوشان برمی‌گردد که با به کارگرفتن خود شی و تغییر عنوان، نوع نگرش به

ماده را تغییر داد و سبب انقلاب در نگرش به اشیای روزمره شد. اگر چه این بازنمایی با فراز و نشیب‌هایی در بیان ایده همراه بوده است، اما صرف نمایش آن تغییری نکرده است. مثلا، در گذشته، هنرمندان از اشیا برای بازنمایی آن‌ها و حظ بصری بهره می‌بردند و در دوران مدرن، این نمایش به تغییر شکل بینش هنرمندان به ابژه‌ها و پدیده‌های معمول زندگی روزمره انجامید. در دوران هنر جدید که در پسِ بازنمایی اشیا دعوت مخاطب به تفکر و دست یافتن به اندیشه هنرمند مطمح نظر بوده است، اشیای زندگی روزمره هم‌چنان پای ثابت هنر بوده‌اند. در عکاسی نیز که از شاخه‌های هنر است، اشیا هم‌چنان پای ثابت تصاویر بوده‌اند، چه به صورت مجزا و چه در کنار انسان‌ها. در این مقاله نیز سعی بر آن بوده است تا به بررسی اهمیت اشیا در آثار هنرمندان عکاس زن و مرد و چگونگی نحوه بازنمایی آن‌ها پرداخته شود.

## شادی قدیریان

مجموعه عکس‌های او به نام «قاجار» در سال ۱۳۷۸ به نمایش درآمده است (تصاویر ۱-۳). او در این مجموعه به تلفیق نمادینی از زنان دوره قاجار با ابزار مدرن دست یافت. اشیای زندگی مدرن در کنار پوشش و آرایش زن سنتی دوران قاجار، تضادی است که بر وجه نمادین تصاویر او می‌افزاید. با مشاهده هر عکس معنا و مفاهیم بسیاری پیرامون آن در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد (زرندی، کاتب و افضل طوسی، ۱۴۰۱: ۳۷). آن چه این عکس‌ها را به دوره کنونی ربط می‌دهد، عدم ایجاد تغییر در محدودیت‌های اجتماعی با وجود گذر زمان و پیشرفت تکنولوژی است. زیرا که قوانین مردسالاری سعی در به حاشیه راندن زنان داشته و بایدها و نبایدهای بسیاری را بر آن‌ها تحمیل می‌دارد. قدیریان در این مجموعه با به تصویر درآوردن اشیای مدرن زندگی روزمره در کنار پوشش سنتی و قدیمیِ زنان، سعی در بیان اعتراض به محدودیت‌های اعمال شده اجتماعی از سوی جامعه به زنان دارد. اشیا در این مجموعه ابزاری می‌شود تا به عدم تغییر قوانین علیه زنان در گذر زمان اشاره کند.

ایدئولوژی فرهنگ مسلطی که قبلا، عامل مهمی برای کنترل اجتماعی قلمداد می‌شد در جامعه کنونی برای حفظ قدرت خود با مشکل رو به‌رو می‌شود. زیرا که سبک زندگی این جامعه پسامدرن امکان تامل و انتقاد را افزایش داده و به این ترتیب، پویایی را در شرایط اجتماعی پرمایه‌تر کرده است. در نتیجه، زندگی روزمره به میدان مبارزه‌ای بدل شده است که در آن، معناهای ثابت به چالش گرفته می‌شوند (بنت، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

در مجموعه «مثل هر روز»، شادی قدیریان از اشیای آشپزخانه در مقابل چهره زن استفاده می‌کند (تصاویر ۴ و ۵). چهره‌ای که به واسطه چادر و ابزار آشپزی و نظافت هر روزه در آشپزخانه پوشیده شده است. بدین ترتیب، او سعی دارد تا با نگاه انتقادی به تعریف و نقش زن در جامعه سنتی بپردازد. آن چه در این جا مهم می‌نماید برآمدن هنر از تجربه‌هایی است که در مواجهه هنرمند با زندگی روزمره و هم‌چنین، تجربه زیسته‌اش رقم خورده است (بودریار، ۱۳۹۵: ۳۳). به این ترتیب، این اشیا در این مجموعه خارج از کارکرد عملی خود به کار برده شده و همین عاملی است که جا را برای تخیل باز می‌گذارد. «هنر عکاس در این جا این است با خلاقیت خود جلوه‌هایی را به تصویر می‌کشد که دامنه دلالت‌های ضمنی را گسترش می‌دهد (زرندی، کاتب و افضل طوسی، ۱۴۰۱: ۳۷).

این دو مجموعه از قدیریان را می‌توان نمونه‌ای از هنر کنشگر به شمار آورد. در هنر کنشگر به رویدادهای عمومی واکنش نشان داده می‌شود: به آلودگی محیط زیست، جنگ، نابرابرهای جنسیتی (مریدی، ۱۳۹۸: ۵۳). هنرمندان کنشگر مانند فعالان سیاسی عمل می‌کنند؛ و همین طور اثبات می‌کنند که ابژه‌ها چیزهای خنثی نیستند که فقط برای مصرف به کارمان بیایند، آن‌ها می‌توانند نمادی از رفتار و کنش انسانی باشند (Jonson, 2004: 200).

**تصاویر ۱، ۲ و ۳**، شادی قدیریان، قاجار، ۱۳۷۸ (آرشیو شخصی نگارنده).

در اشیا و ابزار طبقه متوسط نمادهایی وجود دارد که اگر دیده شود، می‌تواند ایجاد شوک کند (فدرستون، ۱۳۸۰: ۲۵). در این جا اشیا از کارکرد خدا خود شده و به نقد ایدئولوژی و به بازتعریف هویت زن می‌پردازند.

میترا تبریزیان

در مجموعه «فراسوی محدودیت‌ها» اشیا و انسان‌ها در زمینه و نقش خودشان بازنمایی می‌شوند (تصویر ۴). آن‌چه مخاطب را به شگفت وا می‌دارد و جنبه‌ای رازورزانه به تصاویر می‌بخشد، دوری و تنهایی انسان‌ها علی‌رغم افزایش وسایل و رسانه‌های ارتباط جمعی و سرگرمی است. تبریزیان در این مجموعه با نگاه انتقادی به مفهوم تنهایی انسان مدرن حتی در سایه اشیا و هم‌چنین، به بازتعریف انسان مدرن در کنار اشیای مدرن می‌پردازد، زیرا که «نسل انسانی بر اساس شناخت از ابژه‌های نسلی تعریف می‌شود» (بالس، ۱۳۸۰: ۵۰). در واقع، فقط انسان‌ها نیستند که به کمک اشیا روابط خود را معنی می‌بخشند، بلکه روابط اشیا نیز در هم‌جواری با انسان‌ها معنی می‌یابد (کاظمی، ۱۳۹۸: ۲۶).

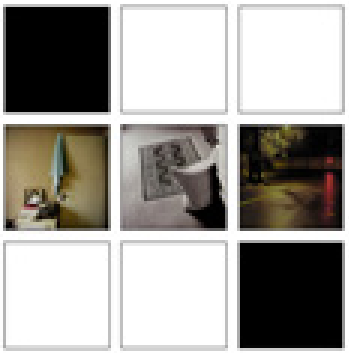
اطراف ما انباشته از اشیا است. ما در دنیایی زندگی می‌کنیم سرشار از اشیا و ابژه‌هایی که خود تولید کرده‌ایم. کاربرد آن‌ها در زندگی ما متناسب با نوع زندگی‌مان بوده و به کارگیری اشیا جایگاه اجتماعی و طبقه فرهنگی و هم‌چنین، هویت فردی و اجتماعی ما را در جهان تعیین می‌کند (Hodder, 2012: 56). اشیا، امروزه از رفتارهای انسانی که با آن‌ها سر و کار دارند، پیچیده‌تر شده‌اند. با متنوع‌تر شدن اشیا، فیگورهای ماکم و کم‌تر می‌شوند. امروزه هدف اشیا آن‌ها را به بازیگران یک فرایند جهانی تبدیل ساخته است که انسان فقط در آن نقش بازی می‌کند یا تماشاگر است (بودریار، ۱۳۹۵: ۲۳).

**تصویر ۴**- فراسوی محدودیت‌ها، میترا تبریزیان، ۱۳۸۰ (URL2).

## فرشید آذرنگ

در نمایشگاه موزه هنرهای معاصر با نام هنر جدید سال ۱۳۸۱، آذرنگ در اثری به نام «گناه در حضور اشیا» نُه مربع را به شکل یک مربع کامل چیده است (تصویر ۵). برخی از مربع‌ها، صحنه‌هایی از فضای زندگی روزمره‌اند و برخی دیگر، فقط مربع‌هایی سفید یا سیاه هستند. آذرنگ با استفاده از این مربع‌های سفید و سیاه به بیننده مجال می‌دهد تا منظری غیرمعمول از روزمرگی را در کارش جستجو کند. در واقع، عکس با بازتاب اشیای روزمره و قرارگیری در کنار مربع‌های سفید و سیاه به نوعی فراز و فرود و یا یک‌نواختی، سختی و خوشی‌ها را در لحظه‌های مختلف زندگی القا می‌کند.

در زندگی روزمره قرارگیری هریک از اشیا در میان اشیا دیگر جلوه‌ای نداشته و فاقد اهمیت می‌نماید. اما مورد تامل قرار دادن یک شی در عکس، آن را برجسته کرده است. از جمله پرسش‌هایی که در مورد اشیا به نمایش درآمده می‌توان پرسید این است که، آیا آن‌ها ارزش زیبایی شناختی دارند؟ (Bennet, 2010: 120). ما به‌واسطه توجه به نشانه‌های غیر زیبایی شناسانه، ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه را می‌بینیم. یکی از آرمان‌های زندگی روزمره زیبایی‌شناسی و توجه به رخدادهای زندگی روزمره است (لایت و اسمیت، ۱۴۰۰: ۴۱).



**تصویر ۵**- فرشید آذرنگ، گناه در حضور اشیا، ۱۳۸۱ (آرشیو شخصی نگارنده).

## مهران مهاجر

از مجموعه‌های او می‌توان به «توپ و تاریخ گذشته» که در سال ۱۳۸۵ در گالری راه ابریشم به نمایش گذاشته شد، اشاره کرد (تصویر ۶ و ۷)؛ در این مجموعه از یک سری بطری پلاستیکی که اینک به‌عنوان یک سری مواد زاید و دورریختنی به‌چشم می‌آیند، عکاسی شده‌است. این بطری‌ها علاوه بر این‌که مواد داخل آن استفاده شده‌اند، اکثرا، تبلیغات روی آن‌ها نیز کنده شده است. تنها چیزی که برای این اشیا باقی‌مانده و به‌عنوان مهم‌ترین موضوع عکس‌ها، بزرگ جلوه داده‌شده، تاریخ روی آن‌ها است. اشیایی که همیشه پس از مصرف به‌عنوان یک زباله به‌چشم می‌آیند، اینک سوژه اصلی و بیان‌کننده تاریخ هستند. تاریخی مثل شروع یا اتمام جنگ، یک کار، یک عشق و ... مهاجر نگاهش را بر روی آشغال‌ها و تولیدات جامعه مصرفی دوخته و از خلال آن‌ها به باز روایت رنج‌ها، شادی‌ها و تمایزات می‌پردازد. او به بازنمایی اشیایی می‌پردازد که در زندگی روزمره با آن سر و کار داشته و بسیار به ما نزدیک هستند. برای هنرمند، زباله جوامعِ مدرن و شهری معنای دیگری دارد (پاپلی یزدی، ۱۴۰۰: ۸۸). این مجموعه یادآور جمله بنت [۲] است که: وقتی به اشیایی چون زباله‌ها در خیابان و ... می‌نگرم چیزهای زنده‌ای را می‌بینم که اگر چه کوچکند، تاثیرگذارند (Bennet, 2010: 137).

ما اشیا را در جهان خاموش‌شان رها کرده و تصوری از این‌که میان اشیا چه نوعی از زندگی جاری است نداریم. کوپیتوف با مطرح کردن ایده زندگی‌نامه ماده یا اشیا به مطرح کردن پرسش‌هایی در مورد سیر مکانی و زمانی حیات اشیا می‌پردازد. مثلا، این پرسش که شی بعد از آن‌که کارکرد اصلی خود را از دست می‌دهد چه سرانجامی پیدا خواهد کرد؟ عتیقه می‌شود یا آشغال؟ و این‌که عمر اشیا در بافت و بستر فرهنگی و اجتماعی‌شان چه مدت است و هویت آن‌ها در دوره‌های مختلف چگونه تغییر خواهد کرد؟ در واقع، کوپیفوف می‌خواهد بداند مرگ اشیا چه زمانی فرا می‌رسد؟ آیا به تمامی نابود می‌شود؟ یعنی ارزش کالایی خود را از دست می‌دهد؟ که در این صورت، نمادین خواهد بود؛ یا این‌که بعد از مرگ موقتی و گذرا در جرگه عتیقه‌جات قرار خواهد گرفت و ارزش و

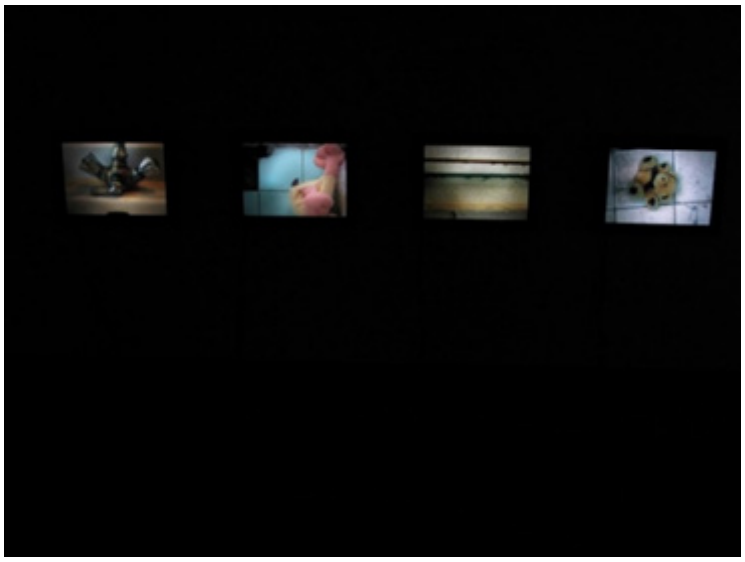
جایـگاه متفاوتی خواهد یافـت (Kopytoff, 1988:15).
ارزش بررسی اشیا و پدیده‌های زندگی روزمره به تامل و اندیشـیدن در چیزها و پدیده‌های بـه ظاهر تکراری و ناچیـز زندگی اسـت. ایـن عکس‌ها چیزهایـی را به سخن می‌آورند که زمانی زباله شـدند. و همین روشی برای درک زندگی روزمره به‌شـمار می‌رود. در واقع، با بیدار کردن جهـان خاموش چیزها، دنیـای زندگان را به حرکت درمی‌آوریم. برای ایـن کار به تعبیر بنیامین [۳] باید نشـان دهیم و صدا دهیم و به سـخن بیاییم. از جمله این راه‌ها نگاه متفاوت به پدیده‌ها داشتن است (Ibid: 16).

در این جا موضوع اگر چه معمول و عادی می‌نماید، اما هنرمند بر آن اسـت تا در این موضوع انتخابیِ معمولی معنای خود را کشـف کرده و آن را در قالب هنر (عکس) مورد تاکیـد قرار دهـد. بنابراین، محتـوای اثر هنری نه تنها از طریـق موضوع، بلکه از مـاده کار هنرمند نیز نشـات می‌گیـرد. در نتیجـه، موضوع‌های یک‌سـان ممکن اسـت به واسـطه هنرمندان مختلف محتوایی متفاوتی را بیان کند (پاکبار، ۱۳۹۵: ۱۳۴۴).

**تصاویر ۶ و ۷**- مهران مهاجر (۱۳۸۵)، توپ و تاریخ گذشته (آرشیو شخصی نگارنده).

## ندا رضوی پور

«یادداشـت‌های یک زن خانـه‌دار» نام اثری اسـت از ندا رضوی پـور که تابسـتان ۸۸ در گالری اثر اجرا شـد (تصویـر ۸). در این اثـر، چند صفحه ال‌سـی‌دی کنار هم قرار گرفته اسـت. در تمامی این صفحات، عکسی از بخش‌هـای مختلف آشـپزخانه همانند شـیر آب، سـینکِ ظرف‌شـویی، کف آشـپزخانه و یا ابزار و مواد مربوط به آشـپزی همانند پیاز، چاقـو و ... به تصویر کشیده شـده اسـت. حضور لوازم و مواد آشـپزخانه با صدای ماشـین لباس‌شـویی علاوه بر ایجاد هیجان، امکان تجربه زمان حال به‌صورت مستقیم و بی‌واسطه را برای بیننده فراهم می‌کنـد. در واقع، عنوان این اثر به کارهای هـر روزه و تکراری یک خانم خانه‌دار اشـاره دارد. میلر در متعلقات خانه [۴] به نقش مهمی که خانه در تغییر مناسبات اجتماعی افراد بازی می‌کند، داشته و از خانه به‌عنوان یکـی از بهترین جایگاه‌های مطالعات فرهنگِ کالایی و مصرف -که شـناخته شـده است- نام می‌برد. او به این اشـاره دارد که ابژه‌هـا در خانه نقش مهمی دارنـد؛ به‌ویـژه، در خانه‌های ایرانیـان که زن بودن و مادر بودن به حد زیادی با وسـایل آشـپزخانه، ظروف و وسایل منزل ارتباط دارد (Miller, 2001: 73).



**تصویر ۸**- ندا رضوی پور، یادداشت‌های یک زن خانه دار، ۱۳۸۸ (آرشیو شخصی نگارنده).

## میثم محفوظ

میثم محفوظ، اسلاید شوی خود را به نام «کشو» با جمله‌ای از صادق هدایت شروع می‌کند: «این یاداشت‌ها با یک دسته ورق در کشوی میز او بود» (تصاویر ۹ و ۱۰). این ویدئو که شامل تعدادی عکس از کشوها و وسایل شخصی بیماران بیمارستان یا یک آسایشگاه است، تماما، از زاویه بالا و با پس زمینه یک‌سان بر روی زمین سنگ‌فرش شده همراه با صدای شاتر دوربین به‌نمایش درمی‌آیند؛ ثابت بودن زاویه دوربین و یک‌سانی پس‌زمینه و هم‌چنین، تکرار کشوهای افراد مختلف با وسایل متفاوت، مقایسه داخل کشوها را برای بیننده آسان می‌کند. این کشوها که غالبا، برای گذاشتن لوازم خصوصی و در دسترس، به بیماران واگذار شده است، وسایل مختلفی اعم از شانه، مسواک، لیوان، خوراکی و ... را شامل می‌شود. سکوت اشیا و مادیت آن‌ها به معنی عدم حیات آن‌ها و نفی تاثیرشان بر ما نیست، ابژه‌ها تاریخ خود را داشته و با انسان‌ها در تعامل هستند. در خوانش معاصر از اشیا، آن‌ها دیگر چیزهای خنثی و خاموش نبوده بلکه اشیا چیزهایی هستند که سرشان را مانند جانوری درنده یا سربازی به شدت آسیب دیده از جنگ بالا گرفته‌اند (Mitchell, 2005: 112).

**تصاویر ۹ و ۱۰**- میثم محفوظ، کشو، ۱۳۸۸ (آرشیو شخصی نگارنده).

## بهنام صدیقی

او در مجموعه «حال همه ما خوب است» -که در سال ۱۳۸۴ انجام داده است- از وسایل خوابگاه دانشجویان در زمان تعطیلات عکاسی کرده است (تصاویر ۱۱و۱۲). او در توضیح این مجموعه می‌گوید، دانشجویان برای تعطیلات تابستانی خوابگاه را ترک کرده‌اند. این اقامتگاه حالا به مکانی که داستان‌های دیگری رو در غیبت دانشجویان روایت می‌کند، تبدیل شده است. آن‌ها هنوز فراموش نشده‌اند و می‌توانند بخشی از حافظه تاریخی این روزها به‌شمار بیایند. صدیقی از طریق اشیایی که دانشجویان در خوابگاه از آن‌ها استفاده می‌کرده‌اند به بازخوانی روایت روزهای گذشته می‌پردازد. هنرمند معاصر با بازنمایی اشیا وجه مادی و کالایی آن‌ها را نزول بخشیده و آن‌ها را به ابژه‌هایی در خور تامل که از تاریخ و روایت برخوردارند، بدل می‌کند (Appadurai,1998:114). شی از مهم‌ترین چیزهایی است که موجب می‌شود تا آدمی به تصویری از یک خاطره دست پیدا کرده و گذشته و تجربه‌های فردی خود را به یاد آورد. بخشی از روابط ما از طریق رابطه با اشیا شکل می‌گیرد و می‌تواند برای‌مان یادآور موضوعی باشد. بی‌شک فرهنگ مادی با جامعه زنده درگیر است (Shanks and Tilley, 1987:147). در این درگیری تجربه‌های ما در فرایند زندگی شکل می‌گیرد. در هر دوره‌ای از زندگی اشیا مصرف و پس از آن دور انداخته می‌شوند. این سرعت و تغییرات موجب می‌شوند تا انسان بخشی از خودش را در تاریخ گذشته قرارداده و با نگاهی به گذشته و اشیای برجای مانده از آن، دوران ناخوادآگاه ذهنش را به سمت بازسازی از گذشته فردی خود سوق دهد. این حس مکان است که از طریق چیزها گذشته را تداعی کرده و خاطراتی را به یاد انسان مدرن می‌آورد (پاپلی یزدی، ۱۴۰۰: ۸۲). جین بنت در نیروی اشیا از نوعی حیات‌گرایی سخن می‌گوید که از دل نظریات طبیعتِ اسپینوزا بیرون آمده و از شبکه زنده‌ای سخن می‌گوید که در بیرون و درون موجودیت انسانی عمل می‌کند. او با مطرح کردن مفهوم شی-قدرت به توانایی خاص ابژه‌ها اشاره دارد. اشیایی که از موقعیت ابژه بودنِ خود فراتر رفته و میل به استقلال پیدا کرده و امرِ بیرونی برآمده از تجربه خود را تشکیل می‌دهند (کاظمی، ۱۳۹۸: ۴۱).

هنرمند قادر است تا به ابژه‌های معمول زندگی روزمره معنی ببخشد. در واقع ابژه‌ها به واسطه این انتقال معنا هست که به ابژه بدل می‌شوند.

**تصاویر ۱۱ و ۱۲**- بهنام صدیقی، ۱۳۸۴، حال همه ما خوب است (URL1).

**جدول۱.** بررسی نمونه‌های انتخابی در پژوهش به روش تحلیل متن پل جی: فعالیت‌های متن (Gee, 2011:715).

| A: نام هنرمندان B: فعالیت های متن | اهمیت بخشی | کنش‌ها | هویت سازی | روابط | پیوندها | سیاست | نظام معرفتی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| شادی قدیریان (۱) و (۲) | محدودیت های اجتماعی زنان و تمرکز بر هویت زن | بازنمایی اشیایی مدرن در کنار زنان و بازنمایی اشیایی که معمولا همه فارغ از جنسیت در زندگی روزمره با آن در ارتباطند در پیش زمینه برای کاور کردن چهره زنان | باز تعریف هویت زن به‌واسطه اشیای مدرن | رابطه بین زن و اشیای مدرن زندگی روزمره | پیوند زن و اشیای مدرن زندگی روزمره | بازنمایی زن با پوشش سنتی در کنار اشیای مدرن به منظور اشاره به محدودیت های اجتماعی زن معاصر | گفتمان انتقادی و فمینیستی |
| میترا تبریزیان | روابط انسانی در جامعه مدرن | بازنمایی اشیا ارتباطی مدرن در کنار انسان‌ها | احیای روابط عاطفی | وابستگی به ابزار مدرن و دوری انسان ها از هم | پیوند انسان و ابزار ارتباطی مدرن | توجه به روابط عاطفی و عدم جایگزینی آن‌ها با اشیا | انتقادی |
| فرشید آذرنگ | اشیا زندگی روزمره | اشیایی که معمولا همه فارغ از جنسیت در زندگی روزمره با آن در ارتباطند. | اشیا | عدم وجود انسان در کنار اشیا | نمایش اشیا بدون وجود انسان | توجه به اشیایی که هر روز با آن‌ها در ارتباطیم. | انتقادی |
| مهران مهاجر | کالاهای مصرفی زندگی روزمره | اشیایی که معمولا همه فارغ از جنسیت در زندگی روزمره با آن در ارتباطند. | اشیا | - | وابستگی انسان به این کالاها | توجه به جزییات اشیا زندگی روزمره | انتقادی |
| ندا رضوی پور | هویت زن | اشیایی که معمولا زنان در زندگی روزمره با آن در ارتباطند. | اشیا | ارتباط اشیا و زن | پیوند زن و اشیای زندگی روزمره | بازتعریف نقش و وظایف زن | گفتمان انتقادی و فمینیستی |
| میثم محفوظ | مرگ | اشیایی که معمولا همه فارغ از جنسیت در زندگی روزمره با آن در ارتباطند. | اشیا | ارتباط اشیا | کشو به عنوان فضای شخصی و وسایل شخصی | کشو به عنوان فضای شخصی و وسایل شخصی | نوستالژی |
| بهنام صدیقی | گذر زمان | اشیایی که معمولا همه فارغ از جنسیت در زندگی روزمره با آن در ارتباطند. | اشیا | ارتباط اشیا و انسان و تاثیری پذیری از یکدیگر | اشیا | رد پای انسانی بر اشیا | رد پای انسانی بر اشیا |

**جدول۲.** بررسی نمونه های انتخابی در پژوهش به روش تحلیل متن پل جی: بخش‌های متن

| A: نام هنرمندان B: فعالیت های متن | موقعیت اجتماعی | گفتمان با Dبزرگ | افق اجتماعی متن | زبان متن | نمادها و سمبل‌های متن |
|---|---|---|---|---|---|
| شادی قدریان (قاجار) ۱ | زن طبقه متوسط | انتقادی فمینستی | محدودیت اجتماعی زنان | محدود شدن تعریف هویت زن با استفاده از اشیای زندگی روزمره | تقابل اشیای مدرن و پوشش سنتی زنان |
| شادی قدریان (مثل هرروز) ۲ | زن طبقه متوسط | انتقادی فمینستی | محدودیت اجتماعی زنان | محدود شدن تعریف هویت زن با استفاده از اشیای زندگی روزمره | استفاده از چادر نماز و پوشاندن صوورت و استفاده از المان‌های آشپزخانه که یک زن به طور روزانه با آن سروکار دارد. |
| میترا تبریزیان | اشیای مورد استفاده در زندگی روزمره | انتقادی | تهدید روابط انسانی توسط اشیای مدرن | تهدید روابط انسانی توسط اشیای مدرن | وسایل ارتباط جمعی که اتفاقا به تنهایی انسان ها منجر شده است. |
| فرشید آذرنگ | اشیای مورد استفاده طبقه متوسط در زندگی روزمره | انتقادی | شی وارگی دنیای مدرن | حضور پررنگ اشیا در زندگی روزمره | بازنمایی ساده اشیای زندگی روزمره |
| مهران مهاجر | اشیا مصرفی طبقه متوسط در زندگی روزمره | انتقادی | شی وارگی دنیای مدرن | توجه به اشیای زندگی روزمره | اشیای یک بار مصرف و نقش پررنگ آن‌ها در زندگی روزمره |
| ندا رضوی پور | زن طبقه متوسط | انتقادی /فمینستی | عدم وجود برابری اجتماعی | محدود شدن تعریف هویت زن با استفاده از اشیای زندگی روزمره | کارهای روزانه که معمولا جزو وظایف زنان در نظر گرفته می‌شود. |
| میثم محفوظ | اشیای مورد استفاده طبقه متوسط در زندگی روزمره | نوستالژی | شی وارگی دنیای مدرن | توجه به اشیای زندگی روزمره | بازنمایی ساده اشیای زندگی روزمره |
| بهنام صدیقی | اشیای مورد استفاده طبقه متوسط در زندگی روزمره | نوستالژی | شی وارگی دنیای مدرن | توجه به اشیای زندگی روزمره | بازنمایی ساده اشیای زندگی روزمره |

## مقایسه بازنمایی اشیا در عکاسان معاصر ایرانی

۱. حالت کلی نمایش اشیا در آثار عکاسان زن و مرد متفاوت است.
۲. در عکس‌های هنرمندان زن معمولا از اشیا در کنار زن‌ها برای بیان محدودیت‌های اجتماعی و انتظارات جامعه سنتی یا عدم روابط انسانی در خانواده استفاده شده است.
۳. در عکس‌های هنرمندان مرد اشیا به‌صورت مستقل به نمایش درآمده‌اند.
۴. اشیا در عکس‌های هنرمندان مرد مفهوم اجتماعی نداشته و جنسیت خاصی را مد نظر ندارد.
۵. در بیش‌تر مجموعه‌هایی که زنان از اشیا عکاسی کرده‌اند، تلاش برای انتقاد از محدودیت‌های اجتماعی داشته‌اند.
۶. در بیش‌تر مجموعه‌هایی که مردان از اشیا عکاسی کرده‌اند، زیبایی‌شناسی و ادراک مادی مد نظر بوده است.
۷. در آثار عکاسان مرد اشیا در جستجوی شخصیت یافتن بود و بر تمایز از جمع و جامعه تاکید دارند.
۸. در آثار هر دو نقش تجربه زیسته پررنگ است.
۹. هر دو بر اشیای طبقه متوسط و مصرفی تمرکز داشته‌اند.
۱۰. عکاسان زن تصویری خاص‌تر و عکاسان مرد تصویر بدیهی‌تری از اشیا ارایه داده‌اند.
۱۱. استفاده اشیا در کنار زنان در عکس‌های هنرمندان زن حالتی نمایشی دارد، در حالی که در عکس‌های مردان اشیا در همان کارکرد روزمره‌شان تصویر شده‌اند.
۱۲. مفهوم عکس در آثار هنرمندان مرد و زن بر ضمنی بودن معنا اشاره دارد.

## نتیجه‌گیری

این مقاله به بازنمایی اشـیا در عکس‌هـای هنرمندان معاصر ایرانـی پرداخته و بـا مطالعـه ویژگی‌های آثار هنرمنـدان و چگونگـی پرداختن آن‌ها بـه موضوع بر آن است تا به این پرسـش که، آیا در عکس‌های مردان و زنان از بازنمایی اشـیای روزمره تفاوت معناداری به چشـم می‌خورد، پاسـخ دهد. در بیش‌تر عکس‌هایی که هنرمندان زن از اشـیا گرفته‌اند، آن‌ها در کنار زنان بازنمایی شـده‌اند و ایـن در حالی اسـت کـه، در آثار هنرمندان مرد، اشیا از هویتی مستقل برخوردار بوده و صرفا، جنبـه فیزیکـی و کالایی خود ابـژه از اهمیت برخوردار است. زنان در عکاسی از اشیا در پی اهمیت دادن به هویت زن و احقاق حقوق اجتماعی از دسـت رفته هسـتند. اثر هنری شـی اسـت کـه از روزنه نگاه هنرمند به امور جهان پدیدار گشـته اسـت. آن‌چه در این آثار شـی روزمره را به اثر هنری بدل کرده اسـت، جدایی آن از بافـت و زمینه هرروزه یـا روزمره زندگی است. به واسطه هنر (در اینجا عکاسی) اشیا از کارکرد هرروزه‌شان جدا شده و به ابژه‌ای برای دیده شدن بدل می‌گردند. همین جدا شدن آن‌ها از زمینه معمول‌شان اسـت که به آن‌ها جلوه بخشـیده تا ارزش دیده شدن پیدا کنند. در این نوع نگریستن از ورای امر واقع است که، ارزش اشیا و مادیت‌ها جلوه‌گر شده و می‌توان آن‌ها را جدا از بُعد تجربی‌شـان به‌واسطه مشـاهده و تامل، به جرگه هنر درآورد. به اعتقاد شکلوفسکی[8] در مقاله هنر به مثابه شـگرد: میان شـی روزمره و شـی هنری تفاوت وجـود دارد؛ زیرا که در شـی روزمـره بصیرتی وجود نداشـته و آن‌ها را ناخـوادآگاه تجربه می‌کنیم. در واقع، این آثار با تاکید بر اشـیای روزمره و برجسته کردن آن، نقشی مهم و اساسـی در ایجاد معنا و تبدیل آن به اثری هنری ایجاد می‌کنند.

## پی‌نوشت

۱. Content Analysis
۲. جمیـز پـل جـی (Games Paul Gee)، زاده ۸۴۹۱، نظریه‌پـرداز، پژوهشـگر، جامعـه شـناس و منتقـد معاصر آمریکایی.
۳. بنـت (Jane Bennett)، (۱۹۵۷-)، اسـتاد دپارتمـان علوم سیاسـی در دانشـگاه جان هاپکینز اسـت. کتـاب اکولوژی سیاسـی اشـیا سـر و صدای زیادی در زمان انتشـارش به پا کرد. وی مشـخصا، زندگی فلزات، کرم خاکـی و عاملیت غذا را توصیف میکنـد. پیچیدگی کتاب در این اسـت که در عین فلسفی بودن، پروژه‌ای سیاسی است.
۴. کوپیتوف (Igor Kopytoff)، (۳۱۰۲-۰۳۹۱)، انسان‌شناس بنیامیـن (Walter Benjamin) (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، فیلسـوف آلمانی.
۵. بنیامین (Walter Benjamin) (۲۹۸۱-۰۴۹۱)، فیلسـوف آلمانی.
۶. میلر (Daniel, Miller) (۴۵۹۱)، انسان شناس.
۷. Home Possession

## منابع


ازکیا، مصطفـی (۱۳۹۶). ***روشهای تحقیق کیفی از نظریه تا عمل***، جلد۲، تهران: کیهان.
اسـکولز، رابـرت (۱۳۷۹). ***درآمدی بر سـاختارگرایی در ادبیات***، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.
بالس، کریسـتوفر (۱۳۸۰). ذهنیت نسـلی، ترجمه حسـین پاینده، ***ارغنون***، شماره ۱۹، ۱-۳۰.
بنت، اندی (۱۳۹۳). ***فرهنـگ و زندگی روزمره***، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: اختران.
بودریار، ژان (۱۳۹۵). ***نظام اشیا***، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
پاپلـی یـزدی، لیـلا (۱۴۰۰). ***مادیت هـای معاصر***، تهران: حکمت‌کلمه.
پاکباز، رویـیـن (۱۳۹۵). ***دایره‌المعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.
زرندی، طیبه؛ کاتب، فاطمه و افضل طوسـی، عفت‌السـادات (۱۴۰۱). مطالعـه تطبیقی خوانـش عکسـهای برتر خبری معاصر با اسـتفاده از نظریه اسـتوارت هال، ***جلوه هنر***، دوره ۱۴، شماره ۲، ۳۴-۴۷.
عابدینی فرد، مرتضـی (۱۳۸۸). اثر هنری، نظر به وجود شـی بررسی تطبیقی آرای ویتگنشتاین متقدم و شکلکوفسکی در باب هنر، ***نقدادبی***، دوره ۲، شماره ۷، ۷۹-۹۰.
فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۵). ***رسالت مطالعات تاریخ فرهنگی چیسـت؟***، تهران: پژوهشـگاه علـوم انسـانی و مطالعات فرهنگی.
فدرسـتون، مایک (۱۳۸۰). زندگی قهرمانی و زندگی روزمره، ترجمه مهسا کرمپور، ***ارغنون***، شماره ۱۹، ۲۰-۳۴.
کاظمی، عباس (۱۳۹۸). ***امر روزمره در جامعه پسا انقلابی***، تهران: فرهنگ جاوید.
کامرانی، بهنام، و بوستانی، رضوان (۱۳۸۹). مطالعه بازنمایی

ابژههای نسلی زندگی روزمره در نقاشـی دهه هشتاد ایران، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، دوره ۲، شماره ۲، ۱۵۵-۱۸۳.
کریپندورف، کلـوس (۱۳۸۳). ***تحلیـــل محتوا مبانی روش-شناسی***، تهران: نی.
لایت، اندرو و اسـمیت، جاناتان (۱۴۰۰). ***زیبایی شناســی زندگی روزمره***. ترجمه شیما بحرینی، تهران: کرگدن.
مریدی، محمدرضا (۱۳۹۳). هنر اجتماعی، تهران: آبان.
وسـنو، روبـرت (۱۳۹۹). ***جامعه‌شناســی فرهنگ***، ترجمه مصطفی مهرآیین، تهران: کرگدن.

# References

Appadurai,A., (1998). ***"The Social Life of Things: Commodities in Cultural perspective"***, Cambrige: University Press.
Azkia, M., (2018)." ***Qualitative research methods from theory to practice***", volume two, Tehran: The Universe, (Text in Persian).
Balls, C., (2002). "Generational Mentality", ***Arghanoon,*** translated by: Hosein Payandeh.(19),1-30.(Text in persian).
Baudrillard, J., (2017). ***"System of Objects"***, translated by: pirouz Izadi, Tehran: Saless, (Text in Persian).
Bennet, A., (2015). ***"Vulture and everyday Life"***,translated by: Leila Joafshan and Hasan Chavoshian. Tehran: Akhtaran, (Text in Persian).
Bennet,J., (2010). ***"Vibrant Matter: A Political Ecology of Things"***, Duke University Press, Durham and London.
Bourdieu, P., (2013). ***"Distinction: A social critique of taste judgment"***, translated by: Hasan Chavochian, Tehran: Saless, (Text in Persian).
Burke, P., (2011). ***"What is Cultural History?"***, Translated by: Ne,atullah Fazeli and Morteza Qulije, Tehran: Islamic History Research, (Text in Persian).
Fazeli, N., (2017). ***"What is the Missin of Studies of Cultural History?"***, Tehran: Institude of Humanities and Cultural Studies, (Text in Persian).
Fazeli, N., (2015).***"Cultural History of Modern Iran"***, Tehran: Research Studies of Human Sciences and Cultural Studies, (Text in Persian).
Featherston, M., (2002)."Heroic Life and Everyday Life". ***Journal of Arghanoon,*** translated by: Mahsa KaramPour, Volum 19, 20-34.( Text in persian).
Foucault, M., (2006). ***"Subject and Power"***, translated by: Hosein Bashirieh, Tehran, Ney.
Gee, J. P., (2011). ***"How to do discourse analyses"***, New York and London: Routledge.
----------. (1989). "Literacy, discourse, and linguistics: Introduction". ***Journal of Education,***
171, 5-17.(Text in persian).
Hodder, I., (2012). ***"Entangled: an Archaeology of the Relationships Between Humans and Things",*** London: WILEy.
Kazemi, A., (2020). ***"The Everyday in the Post-Revolutionary"***, Tehran: Farhange Javid, (Text in Persian).
Kazemi, A., (2014). "The problematic of everyday life in cultural studies and its relationship with Iranian Society", ***Cultural Studies & Communication,*** 1( 4). 97-122,(Text in persian).
Krippendorff, K., (2013). ***"Content Analysis: an Introduction to its methodology"***, Tehran: Ney, (Text in Persian).
Kopytof, I., (1988). ***"The Cultural Biography of Things Commoditization as process"***, in The Social Life of Things, Commodities in Cultural perspective, Appadurai(ed), Cambridge: University Press.
Light, A., Smith, J.(2022). ***"The Aesthetics of Everyday Life"***, translated by: Shima Bahreini, Tehran: Kargadan, (Text in Persian).
Miller, D., (2001). ***"Home Possession: Material Culture Behind Closed Doors"***, Oxford: Berg.
Mitchell, W. J. T., ( 2005). ***"What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images"***, Chicago: The University of Chicago Press.
Moridi, M., (2020). ***"Social Art"***, Tehran: Aban, (Text in Persian).
Papoli Yazdi, L., (2022). ***"Contemporary Materriality"***. Tehran: The wisdom of the word, (Text in Persian).
Pakbaz, R., (2017)***." Encyclopdia of Art"***. Tehran: Farhang Moaser, (Text in Persian).
Ranciere, J., (2015). ***"Paradoxes of Plitical Art"***. Translated by: Ashkan Salehi. Tehran: Aban, (Text in Persian).
Ravadrad, A., (2009). "An Analysis of Representation of Women in Contemporary Iranian Painting". ***Women,s Studies.*** 8(1), 125-141.(Text in persian).
Scholes, R., (2001). ***"An Introduction to Structuralism in Literature"***. translated by: Farzaneh Taheri, Tehran: agh, (Text in Persian).
Shanks, M&T., (1987). ***"Reconstructing Archaeology"***. London: Routledge.
zarandi,T, Kateb, F, Afzaltousi, E. (2022). A Comparative Study of Contemporary New Photography using Stuart Hall's Theory, ***Glory of Art***, 14(2). 34-47.(Text in persian).

## URLs

URL1. https://www.behnamsadighi.com/site/articles.aspx?id=2014&galleryItem=1946.15/5/2022

URL2. https://www.google.com/search?sxsrf=APwXEdc_zCo8D9bYjvMepOLYQcI-j9kquA.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـــان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۴۴-۳۳
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

# سبک زندگی و اثربخشی نقوش انسانی خانه ابریشمی بر ماندگاری جایگاه اجتماعی[1]

جمال الدین سهیلی[2]
عظمی علاالدینی[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۰

## چکیده

سبک زندگی مفهومی اســت که با انتخابی شــدن روش زندگی معنا پیدا می‌کند و به شــخصیت و ترجیحات افراد برمی‌گردد. با روی کارآمدن سلســله قاجار در تاریخ پررمز و راز ایران به واســطه پیشــرفت‌هایی که در جنبه‌های اجتماعی-اقتصادی، فرهنگی و توسعه روابط خارجی با کشورهای اروپایی و غربی و رواج تجددگرایی در کشور رخ داد، تصویرگری و تزیینات دچار تغییرات اساسی گردید. در این شرایط، گروه‌های مختلف اجتماعی شکل گرفت که به‌تدریج، و در اثر مجاورت و هم‌نشینی گروه‌های مختلف سبک‌های زندگی خاصی ایجاد گردید. این پژوهش، نه تنها جنبه‌های تاریخی را بررسی می‌کند، بلکه به تحلیل خصایص اجتماعی-فرهنگی نیز می‌پردازد و به دنبال یافتن اثربخشی نقوش انسانی بر کیفیت سبک زندگی و ماندگاری جایگاه اجتماعی در خانه‌های تجار و بازرگانان است. از این رو پرسش این است که، چگونه نقوش انسانی بر کیفیت زندگی و ماندگاری جایگاه اجتماعی طبقات اجتماعی در خانه‌های اشرافی گیلان در دوران قاجار اثرگذار بوده است. خانه ابریشمی به‌جامانده از دوران قاجار در رشت به‌عنوان نمونه، مورد بررسی و بازنگری قرار گرفته اســت. از آن‌جایی که، در این دوران اقتصاد و تجارت رونق گرفت و رشت به‌عنوان شهری تجاری شناخته شــد، عوامل اقتصادی اثرات شگرفی بر جای گذاشته‌است. از این‌رو، بازرگانان بســیاری در رشــت زندگی می‌کردنــد. آن‌ها خانه‌های مســکونی خویش را باشــکوه و بزرگ می‌ســاختند. با در نظرگرفتن ماهیت موضوع، پژوهش حاضر مبتنی بر استدلال اســتنتاجی است و با رویکردی به تحلیل محتوا، روش‌شناسی تفسیری-تاریخی را اتخاذ می‌نماید. لذا، اطلاعات این پژوهش از طریق تحقیقات کتابخانه‌ای و تحقیقات میدانی جمع آوری شده‌اســت. در رشــت خانه‌های اعیانی و مجلل بســیاری باقی مانده است. چراکه به‌دلیل توسعه ابریشم، این شهر در دوران قاجار از رشد اقتصادی قابل توجهی برخودار بود. بر طبق تفسیر و تحلیل یافته‌ها ارتباط مستقیمی میان متغیرات سبک زندگی و عواملی مانند عادت واره، مصرف‌گرایی، تمایزات اجتماعی، سرمایه اقتصادی، شغل و سبک‌کاری افراد وجود داشته‌است.

**واژه‌های کلیدی**: سبک‌زندگی، نقاشی دوران قاجار، خانه‌های اعیانی، خانه‌ابریشمی، جایگاه اجتماعی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.40741.1808

۲-دانشیار گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران، نویسنده مسئول. Soheili@qiau.ac.ir
۳-دانشجوی کارشناسی ارشد مهندسی عمران، دانشگاه رجاء، قزوین، ایران. Ozmaalaeddini@gmail.com

## مقدمه

درعصر قاجار، تحولات اجتماعی بسیاری در ابعاد اجتماعی و اقتصادی ایران نمود یافت. بنابراین، تغییرات عمده‌ای در هنر، سلایق و زیبایی‌شناسی به‌وجود آمد. از جمله شهرهایی که آشکارا، تحت تاثیر این‌گونه تغییرات قرارگرفت، شهر رشت بود. در این دوران، ارتباطات این شهر با دنیای خارج گسترش یافت و به موجب آن طبقات جدیدی از تجار شکل گرفت. تجار و بازرگانان به‌واسطه دارایی و ارتباطات اجتماعی و سیاسی با یک‌دیگر به رقابت پرداختند و تمام تلاش خود را در نمایش‌دادن مقام و منزلت خویش به‌کار می‌بستند. لذا، خانه‌های اعیانی بزرگی ساخته‌شد. تزیینات این خانه‌ها گاهی، به نقاشی و یا آینه‌کاری، انواع گچ‌بری‌ها و ترکیبی از تزیینات محدود می‌شود. اگرچه وجود این تزیینات در دید اول، سبک معماری قاجار تاثیرپذیری آن از اروپا را تداعی می‌نماید، لیکن، نباید از تاثیر سفرهای بازرگانان و تجار خارجی به شهر رشت غافل بود. در این دوران، خانه‌ها و بناهای باشکوه تجار به دلیل منابع مالی و مکنت دارای اشکال خاص همراه با تزیینات دیواری متنوعی است. به عبارتی، جنبه‌های زیباشناسی خانه‌های اعیان در دوران قاجار در حقیقت منشاگرفته از فرهنگ و سلیقه مشتری و طبقه اجتماعی اصیل است. دوران قاجار به منزله دوره‌ای که سرشار از نقوش و تزیینات است، از اساسی‌ترین راهکار در جهت شکل‌دادن به فضاهای معماری به‌شمار می‌رود (Sharifi Mehrjar-di, 2017: 64). ساختار معماری خانه‌های تاریخی در عصر قاجاریه از یک عملکرد باارزش همراه با الگوهای معماری ایرانی برخوردار است (شاطری وایقان و دبدبه، ۱۳۹۸: ۱۴۹). عواملی هم‌چون تغییرات اقلیمی، تحولات اقتصادی، اجتماعی و رواج تجارت در میان طبقات متمول بازرگانان تغییرات زیادی در معماری و فضاهای خانه‌های اعیان ایجاد کرده‌است. لذا، رویکرد اصلی این پژوهش بررسی شیوه زندگی و تاثیرات آن بر تزیینات داخلی خانه‌های اعیانی است. سعی شده‌است که، این گفتمان در رابطه با شیوه زندگی و تغییرات به وجودآمده در این دوران مورد مطالعه قرارگیرد. نمونه مورد مطالعه، از منطقه جغرافیایی گیلان انتخاب شده‌است که دارای قدمت تاریخی ارزشمندی از سلسله قاجار است. این خانه از نمونه خانه‌های اعیان انتخاب شده است. در این دوره از تاریخ خانه‌ها به دلیل این‌که کم‌تر تحت تاثیر اقلیم هستند، بهتر می‌توانند اثرات سبک زندگی را بازگو کنند. چراکه خانه‌های اعیانی این دوران به دلیل فراخی ساختار خانواده و شرایط خاص زندگی ساکنان‌شان بیش‌تر تابع وضع و شرایط مرد یا سرپرست خانواده هستند که از طبقات تعریف‌شده در این دوره به حساب می‌آیند (مهری، سهیلی و ذبیحی، ۱۳۹۹: ۵۲). درک ظهور و به وجودآمدن هرگونه فرهنگ، هنر، نوع جهت‌گیری استفاده از عناصر و حتی رنگ و بررسی مفاهیم و مضامین و نمادها در آثار هنری به شناخت عمیق‌تر زمینه‌های اجتماعی-سیاسی بستگی دارد (گودرزی، :۲۱۱۳۸۸). به دلیل شرایط ویژه پادشاهان و تحولات سیاسی و اقتصادی، دوران قاجار را می‌توان به سه دسته کلی تفکیک کرد. این موضوع می‌تواند به‌عنوان عامل بسیار تاثیرگذار برساختار زندگی اقشار مرفه در نظرگرفته شود. از این رو، سبک زندگی نیز به مولفه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی تقسیم می‌گردد که بازتاب مفهومی آن‌ها، ابتدا، در خانه‌های اعیانی و تجار به‌خوبی قابل مشاهده و بررسی است (ابراهیمی، سلطانزاده و کرامتی، :۲۹۱۳۹۶). مقاله حاضر در جهت پاسخ‌گویی به پرسش اصلی سبک زندگی و اثربخشی نقوش انسانی بر ماندگاری جایگاه اجتماعی طبقات مرفه در خانه‌های اشرافی گیلان دردوران قاجار است. به نظر می‌رسد پاسخ به این پرسش در خانه‌های اشرافی تجار رشت، در دوران قاجار به دلایلی چون رشد سرمایه‌های اقتصادی، تغییر در سبک زندگی، کسب تمایزات طبقاتی و در نهایت، دست‌یابی به ماندگاری اصیل طبقات در جایگاه اجتماعی باشد.

## روش پژوهش

درپژوهش حاضر از روش تفسیری-تاریخی و درنهایت، استدلال استنتاجی استفاده شده‌است. در شرح مراحل و فرایند پژوهش از ابزارهای مشاهده مستقیم، مطالعات کتابخانه‌ای درعرصه نقاشی و تزیینات دردوره قاجار، مطالعات میدانی درخانه

مرحوم حاج میرزا احمد ابریشمی انجام شده‌است. در این راستا، ابتدا، اقدام به ثبت و ضبط نقوش تزیینی موجود پرداخته‌شد و در مرحله بعد همگام با مطالعات کتابخانه‌ای و روایی -که در زمره منابع مکتوب و شفاهی هستند- اقدام به ارزیابی و دسته‌بندی این تزیینات گردید. سپس، این نقوش در قالب استدلال استنتاجی و براساس مولفه‌های دریافتی در پاسخ به پرسش پژوهش مورد تحلیل قرار گرفته شد، تا با جستار در آن بتوان تاثیر شیوه زندگی بر تزیینات بنا را مورد ارزیابی قرار داد.

## پیشینه پژوهش

پژوهش‌های زیادی درزمینه اثرات سبک زندگی بر تزیینات و نقاشی‌های بناهای اعیانی انجام گرفته‌است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌گردد. سامی و بلالی اسکویی (۲۰۲۱)، در پژوهش «بررسی هندسه ادراکی بدنه خانه: مطالعه موردی-خانه‌های دوره قاجار در تبریز» به بررسی ۳۰ خانه ساخته شده در دوران قاجار در شهر تبریز پرداختند. نتایج نشان داد که، هندسه ادراکی خانه‌ها هماهنگ و یک‌سان نبوده است. حسینیان و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «بررسی تحولات سیاسی-اجتماعی دوره قاجار در نقاشی‌های دیواری خانه امام جمعه در تهران» به پیدایش نگرشی جدید در این دوره از تاریخ و زمینه‌های هنری پرداختند. مهری و همکاران (۱۳۹۹)، درمقاله «تاثیر سبک زندگی بر روابط فضایی خانه‌های اعیان نشین دوره قاجار در مازندران» درپی خوانش فضا در رابطه باشیوه زندگی و تاثیر آن برفضای معماری این خانه‌ها در دوران قاجار پرداختند. نتایج تحقیق حاکی از آن است، خانه‌هایی که دریک دوره مشترک در دوره قاجار ساخته شده‌اند از نظر تعداد، نوع، عمق فضا و هم‌چنین، چگونگی ارتباط‌شان تفاوت‌هایی با هم دارند که ناشی از شغل، روابط اجتماعی خانواده و معیشت ساکنان آن می‌باشد. هم‌چنین، شاطری وایقان و دبدبه (۱۳۹۸)، در مقاله «ساختار معماری خانه‌های تاریخی ایران، دوره قاجار» به تحول و ویژگی‌های فرهنگی‌اجتماعی، اقتصادی، گردشگری و... خانه‌های تاریخی پرداختند و نتیجه نشان دادکه، معماری ایران باتوجه به نفوذ غرب، هنوز معماری و شاخصه‌های اصیل ایرانی خود را حفظ کرده است. هم‌چنین، ابراهیمی و همکاران (۱۳۹۶)، در مقاله «بازتاب فرهنگ غرب در تحول سبک زندگی و معماری خانه‌های اواخر قاجار شهر همدان» سه مولفه اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را -که از تغییردهنده‌ها در شیوه زندگی هستند- سبک زندگی بیان نمودند. ابراهیمی و همکاران (۱۳۹۶)، در مقاله «تاثیر نوگرایی سبک زندگی در معماری خانه‌های دوره پهلوی شهر همدان» میزان اثربخشي نوگرایی را در عرصه معماري خانه‌ها بررسی کردند. نتایج پژوهش نشان‌دهنده نوگرایي در سبک زندگي مردم شهر بوده که مفاهیم جدیدي از شیوه زندگي نوین، نظیر مصرف‌گرایي، توسعه تعاملات اجتماعي، شکل‌گیري اولیه مدنیت، تمایز و تشخص اجتماعي و اهمیت اجتماعي زن را به همراه داشته‌است. ویلم فلور [1] (۱۳۵۶)، ایران‌شناس هلندی درکتاب «نقاشی‌دیواری در دوره قاجار» با اشرافی که بر منابع و پایگاه‌های اطلاعاتی مختلف داخلی و خارجی داشته اثر جامعی را نگاشته که درحوزه تاریخ و هنر، نمونه موضوعی و ساختاری بسیار ارزشمند است. شریفی مهرجردی (۲۰۱۷)، در مقاله «بررسی علل رشد نقاشی‌های دیواری خانه‌های تجار یزد در دوره قاجار بر اساس الگوی ساخته‌شده فرایند ماندگاری سرمایه نمادین» به بررسی دلایل گسترش نقاشی‌های دیواری خانه‌های تجار در یزد در دوران قاجار پرداخت. یافته‌ها حاکی از آن است که، توسعه نقاشی‌های این دوره به دلایلی چون رشد سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و مصرف پر زرق و برق مالکان آن‌ها است که به موجب آن ماندگاری نمادین را منجر شده است. نخعی و طاهری (۱۳۹۴)، در پژوهش «تاثیرات تجارت برروش زندگی و معماری بوشهر در دوره قاجار» به تحلیل دقیق‌تری از مناسبات تجارت با شیوه زندگی و اثرات آن بر سازمان‌دهی محیط شهری و مسکونی پرداختند. بررسی‌ها نشان‌داد که، تجار همواره، طبقه اول خانه را به امور تجاری و طبقه هم‌کف را به انبار کالا اختصاص می‌دادند؛ به طوری که، خانه و محل کار در مجاورت یک‌دیگر بودند. هم‌چنین، نجفی و شرف‌الدین (۱۳۹۵)، در مقاله «نقد و بررسی مفهوم سبک زندگی دراندیشه بوردیو» به بررسی عوامل و نیروهای تاثیرگذار سبک زندگی

بر تولید، تثبیت و تغییر آن‌ها پرداختند. نتایج این پژوهش، حکایت از آن دارد که بوردیو سبک زندگی را در مفاهیمی هم‌چون، عادت‌واره، میدان، ذوق و سلیقه تحلیل می‌کند. ارمغان و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله «بازتعریف نقش زن در خانواده و تاثیر آن بر تزیینات نقاشی و ساختار خانه‌های اعیانی تهران در دوره قاجار» به این نتایج رسیدند که، ظاهر شدن زنان در جامعه، باکم‌رنگ شدن فاصله بین زنان و مردان موجب تغییرات فرهنگی در زندگی گردید؛ تا جایی که، در اواخر دوران ناصری وجود خواجه‌ها -که رابط بین زنان و مردان بودند- از بین رفت؛ و با رواج تک‌همسری اندرونی‌های متعددی که برای خواجه‌ها ایجاد شده بودند، کنارگذاشته شدند و خانه فضای متمرکزتری به خود گرفت. ارمغان و همکاران (۱۳۹۳)، در پژوهش «معماری و فرهنگ در خانه‌های اعیانی تهران در دوره قاجار» به نقش فرهنگ در شکل‌گیری معماری این خانه‌ها پرداختند. نتایج نشان داد که، ساختار خانواده در چگونگی شکل‌گیری و انعطاف‌پذیری تغییر کالبد خانه‌ها نقش مهمی دارد و هرگونه تغییر در تعداد یا نیازهای اعضای خانواده تعریف مجدد کالبد خانه را به همراه دارد. علیزاده (۱۳۹۱)، در مقاله «بررسی و فن‌شناسی تحول هنر نقاشی در دوره اول قاجاری» به شناخت فنون به‌کار رفته در نقاشی‌های این دوره پرداخت و نتایج این تحقیق، شناخت کاملی از تاریخ هنر در زمینه نقاشی و فن‌شناسی و بهره‌گیری از آن‌ها در مرمت و حفاظت بهتر آثار تاریخی را به همراه داشت. این پژوهش، بر روی یک نمونه از خانه‌های تاریخی در رشت -که از بناهای باقی مانده از دوران قاجار است- صورت گرفته است. مطالعه حاضر با بهره‌گیری از شاخص‌های سبک زندگی و کارکردهای آن به موازات مولفه‌های اقتصادی و تجددگرایی، از طریق اشتراک آن‌ها با یک‌دیگر، سعی در تولید مولفه‌های جدیدی دارد که با استناد به آن‌ها در تحلیل نقاشی‌های دیواری وقایع آن دوره در عرصه‌های اقتصادی را در ذهن مخاطب به تصویر بکشد.

## مبانی نظری

### -تعاریف و دیدگاه‌ها

مفهوم سبک زندگی ابتدا، به‌عنوان معیاری برای ارزیابی طبقات اجتماعی در علوم جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار گرفت. از قدیمی‌ترین تکنیک‌ها در زمینه «طبقه» روشی به‌نام مقیاس اتاق نشیمن است. این مقیاس بر این اساس ساخته شده است که، عموما، سبک زندگی و خصوصا، اشیای تحت تملک افراد در طبقات اجتماعی مختلف متفاوت است (اباذری و چاوشیان، ۱۳۸۱: ۱۰۱). به اعتقاد چاپمن، لوازمی که در اتاق نشیمن قرار داده می‌شود، انعکاسی از دستاوردهای فرهنگی، دارایی مادی و منزلت اقتصادی و اجتماعی ساکنان آن است (Chaoman[2],1995:375). اصطلاح سبک زندگی در تعریف عامه، عبارت است از روشی که مردم برای رفتار با فعالیت‌های خود انتخاب می‌کنند تا خود را از دیگران متمایز نمایند؛ و به‌عنوان بخشی از فرهنگ می‌گردد (Rapoport, 1969: 15). پیتر برگر[3] پژوهشگری است که فعالیت‌های وسیعی در زمینه سبک زندگی و مسکن‌گزینی انجام داده است. او بیان می‌کند که، مدرن‌سازی زندگی لازمه رشد اقتصادی و موفقیت در این موارد است (Giddenes, 1388: 64). توماس هجراب نیز معتقد است که، تغییر اولویت‌های خانه با سطح درآمد و محل کار و سبک‌کاری افراد ارتباط دارد (ابراهیمی، سلطانزاده و میرشاهزاده، ۱۳۹۶: ۵۰۸). بوردیو، جامعه‌شناس، در این‌باره از تعابیری هم‌چون عادت‌واره‌ها، ریختار و سلیقه -که نشانه‌ای از فردیت فرد را به همراه دارد- صحبت می‌کند. از نظر او، سبک زندگی نشانه‌های متمایزکننده است که در قالب ریختارشناسی متفاوت فضا به نمایش درمی‌آید (Bourdieu[4],1977: 24). عادت‌واره، حاصل اجتماعی‌شدن و تربیت در انواع محیط‌های رسمی و غیر رسمی است که افراد تجربه می‌کنند (نجفی و شرف‌الدین، ۱۳۹۵: ۴۲). عادت‌واره، به تبع جایگاه اجتماعی افراد تغییر می‌کند و از این رو، اعضای جامعه متناسب با موقعیت و جایگاه‌شان عادت‌واره‌های متفاوتی دارند؛ و افراد با جایگاه‌های تقریبا مشابه نیز عادت‌واره‌های تاحدودی مشابه خواهند داشت (Reiters, 1374: 721). عادت‌واره این امکان را برای

افراد ایجاد می‌کند، تا به آن محیط اجتماعی روی آورند که مربوط به آن‌ها است و عاداتی را بپذیرد که با شأن اجتماعی او متناسب باشد (کوش، ۱۳۹۱۳۸۱:). به اعتقاد جنکینز، عادت‌واره به واسطه تاریخ و ساخت اجتماعی ایجاد می‌گردد. عادت‌واره‌ها به نوبه‌خود اعمالی را ایجاب می‌کنند که در غیاب عوامل بیرونی در خدمت تولید مجدد ساخت اجتماعی هستند. به بیانی تاریخ معمولا، خود را تکرار می‌کند (Jenkins[5], 1385: 153). درنهایت، افراد تحت تاثیر عادت‌واره به انتخاب و گزینش دست می‌زنند و همین گزینش‌ها به شیوه زندگی او جهت می‌دهد (نجفی و شرف‌الدین، ۱۳۹۵: ۴۸). بوردیو در موضعی دیگر، سبک زندگی را فعالیت‌های نشات‌گرفته از ذوق و سلیقه افراد -که بیش‌تر جنبه عینی و خارجی دارد و در عین حال، به شخص هویت نیز می‌بخشد- بیان می‌کند. او سلیقه را ترجیحات آشکار بیان می‌کند (Bourdieu, 1390:93). بوردیو سبک زندگی را ویژگی‌ها و خصایصی می‌داند که افراد با جایگاه متفاوت را از یک‌دیگر متمایز می‌سازد: «جهان ویژگی‌هایی که دارندگان موقعیت‌های مختلف از طریق آن‌ها خود را از دیگران متمایز می‌سازند؛ خواه قصد این کار را داشته باشند، خواه نداشته باشند» (Ibid: 341). بوردیو اعتقاد دارد که همیشه کشمکشی برای دست‌یابی به قدرت در درون طبقات مختلف اجتماعی وجود دارد (Ibid,1989:20). منزلت از ریشه‌های دیگر قدرت است و بستگی به ارزیابی سایر اعضای جامعه از وضعیت گروه‌ها دارد (فائقی و باینگانی، ۱۳۹۵: ۱۵۶). ریشه‌های قدرت را باید در جایگاه، موقعیت و منزلتی افراد جستجو کرد (Gorwich,1358: 42). ماکس ویر از نخستین کسانی بود که، مفهوم جدیدی را درباره پایگاه اجتماعی به تصویر کشید. از دیدگاه او، پایگاه اجتماعی بیان‌کننده قدرت شخص در عرصه‌های اجتماعی است (قاسمی و صمیم، ۱۳۸۷: ۸۸). ویر معتقد بود که پایگاه اجتماعی اشخاص به همراه طبقه یا درآمد و قدرت سیاسی، بخش اصلی قشربندی اجتماعی را تشکیل می‌دهد (ملک، ۱۳۸۳: ۵). طبقات بالای اجتماعی، اقتدار، کرامت و تمایز اجتماعی خود را از طریق سبک زندگی به نمایش می‌گذارند (Bourdieu, 1390:297). پوردیهیمی سبک زندگی را به فعالیت‌ها و شیوه انجام آن‌ها مربوط می‌داند (پوردیهیمی، ۱۳۹۰: ۳-۱۸). مایک فدرستون[6] سبک زندگی را نوعی بیان زیباشناختی بیان می‌کند و معتقد است این موضوع به دلیل ناپایدارشدن زندگی‌های روزمره و رواج فرهنگ مصرف حایز اهمیت است (فدرستون، ۱۳۸۰: ۱۸۷-۲۲۸). مایک سه رویکرد را در مطالعه فرهنگ مصرفی بیان می‌کند. دیدگاه اول، برمبنای تولید گسترده سرمایه‌دارانه کالاست و تابع تقاضای اقتصادی است؛ دیدگاه دوم، به منظور ایجاد تمایز اجتماعی و برقراری مرزها به‌کار گرفته می‌شود و دیدگاه سوم، به لذت‌های احساسی مصرف مرتبط با جهان مربوط می‌شود. همان‌گونه که گفته شد، به دلیل شرایط ویژه درباریان و تحولات مربوط به آن، دوران قاجار به سه دسته کلی تفکیک گردید. با توجه به دیدگاه صاحب‌نظران مولفه اقتصادی بازنمایی از شغل، عادت‌واره‌ها، طبقه‌اجتماعی بزرگ خانواده، توان اقتصادی او و فرهنگ مصرفی است. مولفه اجتماعی که ساختار خانواده، تعاملات اجتماعی و روابط خانوادگی را بیان می‌کند و مولفه‌های فرهنگی نیز مذهب و محرمیت و... را نشان می‌دهند (مهری، سهیلی و ذبیحی، ۱۳۹۹: ۴۲).

### -کارکردهای سبک زندگی از نگاه بوردیو

بر طبق اندیشه بوردیو کارکردهای سبک زندگی را می‌توان تقسیم‌بندی کرد (نجفی و شرف‌الدین، ۱۳۹۵: ۵۰).

۱. اثبات هویت فردی: از این مجرا افراد راهی برای اثبات فردیت، اقتدار و هویت خویش پیدا می‌کنند. سبک زندگی در جامعه مصرفی، راهی برای ابراز تمایز خود از دیگران به واسطه جلوه‌نمایی متفاوت و به نمایش‌گذاشتن الگوی اختصاصی مصرفی است (مهدوی کنی، ۱۰۰۱۳۸۶:).

۲. شناخت اجتماعی: هر طبقه اجتماعی سبک زندگی مختص به خود دارد. سبک زندگی جایگاه و موقعیت اجتماعی افراد و گروه‌ها و... را نشان می‌دهد. سبک زندگی از طریق ایجاد تمایز هویت معینی را تایید و بینش خاصی از جهان اجتماعی را تداعی می‌کند. از دیدگاه بوردیو،

طبقات دارای موقعیت بـالای اجتماعی هویت و تمایز اجتماعی خود را با سبک زندگی به دیگران نمایش می‌دهند (بوردیو، ۱۳۹۰: ۲۹۷).

تمایزگـذاری اجتماعی: تمایزاتی که سـبک زندگی را تعریف می‌کنند، ریشـه در ذوق و سـلیقه آن‌ها دارد و این امـر، چیزی جـز بی‌میلی و روی‌گردانـی از علایق دیگران نیست (حیدرآبادی و رضایی، ۱۳۹۰: ۸).

۳. نشـان مبارزه و سـلطه طبقاتی: از نظـر بوردیو، پیونـد تفکیک‌ناپذیری میان طبقـات اجتماعی و سـبک زندگی وجـود دارد. لذا، سـبک زندگی می‌تواند به‌عنوان واسطه‌ای برای تعریف و مبارزه طبقات اجتماعی مختلف باشـد. چراکه ساختار سبک زندگی متناسب با سـاختار سلسله مراتب طبقات اجتماعـی و بر پایه ذوق زیباشـناختی و مصرف فرهنگی بیان می‌گردد. از طرفی، سـبک زندگی می‌تواند به‌عنوان ابـزاری برای جدال بین طبقات باشد (Stones,1379: 34).

## بررسـی تحولات تاریخـی واقتصادی در دوران قاجار

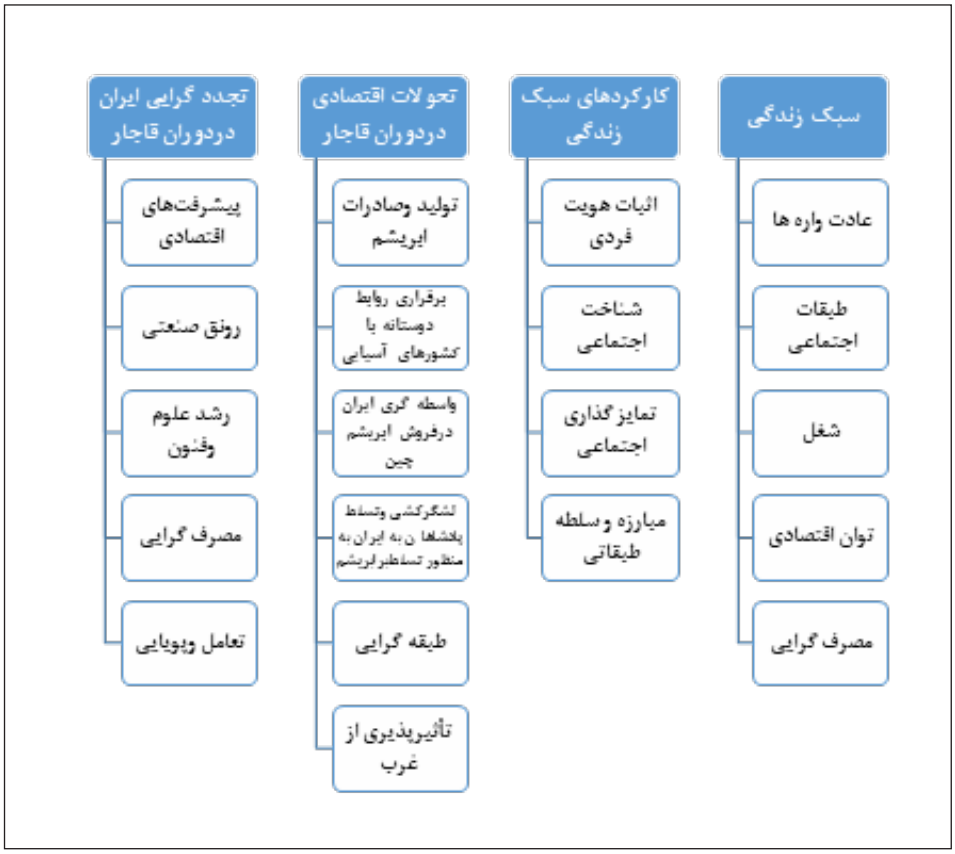
تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنر، همواره، درطول تاریخ بـر یک‌دیگر اثرگـذار بوده‌اند، به طوری که، برای بررسـی هنر در هـر دوره و دلایـل تغییرات درسـبک و رویکردهـا اقبال همگانی بـرای درک یک شـیوه، می‌توان تـداوم وگذرابـودن آن و اثـر آن‌ها بر زمینه‌هـای شـکل‌گیری را نادیـده گرفـت (احمدی، ۱۳۹۴: ۵۴). باآغـاز حکومـت آغا محمدخـان قاجار در زمینـه هنر پیشـرفتی دیده نشـد؛ و هنـر از زمان فتحعلی‌شـاه تا دوران ناصرالدین شـاه به اوج و شکوه خود رسـید (شـیرازی و موسـوی لر، ۱۳۹۶: ۱۹۱). در دوران قاجار، پـس از اولین سـفر ناصرالدین شـاه به اروپا که به تشویق میرزا حسین خان مشیرالدوله انجام گرفت تغییراتـی در اوضاع اجتماعـی، فرهنگی مردم به وجودآمد، برخی از این تغییـرات در لباس مردان و زنان، ورود ماشین، تراموا، ساخته‌شدن آمفی تئاترها به سـبک غربی وکاخ‌ها بـه خوبی دیده‌شـد (ارمغان، سـلطانزاده و بهبهانی، ۱۳۹۴: ۱۲۱). تزیینات در دوره اسلامی در ایران بسیار رایج بوده اسـت و در هر دوره، باتوجه بـه امکانات درحـال ترقی بـود. تزیینات جزو جدایی‌ناپذیر معماری اسـلامی بوده و بخش عمده‌ای از آن را در برمی‌گرفت؛ از این تزیینات در کوچک‌ترین و سـاده‌ترین تاکلی‌ترین و عمده‌ترین بخش معماری بـه زیبایـی و روش‌هـای مختلف اسـتفاده می‌شـود (مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۲۱). باشـروع نیمه دوم قاجار دیگر نمی‌توان دیوارنگاری‌هایی از نوع سیاسـی در عمارات مشـاهده کرد؛ بلکه دیوارنگاره‌ها تنهـا جنبه تزیینی داشته وحس زیبایی‌شناسی اعیان و حتی مردم عادی را انعـکاس می‌دادنـد (آژنـد، ۱۳۸۵: ۴۱). دردوران صفوی، به‌ویژه سلطنت شاه عباس اول، ابریشم گیلان از نظر کیفی و کمی از مرغوبیت بالایـی برخوردار بود؛ و به‌عنوان یک کالای صادراتی نقـش مهمی در روابط سیاسـی و اقتصادی ایران باکشـورهای همسایه ایفا می‌کرد (رحیمی، یوسـف‌جمالی و جدیـدی، ۱۳۹۷: ۱۹۷). شـاردن، ابریشـم راکالای عمده تجاری ایران می‌داند و انـواع پارچه‌هایـی راکـه درکارگاه‌ها تولید می‌گردیـد، به‌عنـوان کالای بـاارزش نام‌گـذاری کرد (شـاردن، ۱۳۵۰: ۸۶-۸۸). ابریشـم با اقتصاد و رسوم فرهنگی مـردم برخی از کشـورهای آسـیایی به‌ویژه ایـران، چیـن، ژاپـن و هند ارتبـاط زیادی داشـت و به‌عنوان کالای اقتصادی ارزشمند مورد توجه طبقات مرفه بود (پناهی، ۱۳۹۹: ۳۱). درآمد ایران درسال‌های متمادی یا از طریق فروش ابریشم به صورت خام بوده و یا این درآمد از طریق واسـطه‌گری ایـران در فروش ابریشـم چین و هند به کشـورهای غربی بوده اسـت. همین خرید و فروش‌هـا موجب رونق روابـط ایران با سـایر کشـورها گردید؛ و در نهایت، ورود تعداد زیادی از بازرگانـان بـه ایـران را به همـراه داشـت. برخی از پادشاهان به منظور تسلط بر ابریشم و به دست‌آوردن این کالا چه در قالـب هدیه و چه خراج بـه این مناطق لشکرکشـی می‌کردند. در بیش‌تر ایـن مکان‌ها هدیه و غرامتـی که مردم شکسـت خورده تقدیم سـلاطین می‌کردند، جامه ابریشـم و پارچه‌های ابریشمی وجود داشت. گاهی نیز مستمری و دستمزد حقوق بگیران با ابریشم پرداخت می‌شد (ثواقب، ۱۳۸۱: ۱۶۱-۱۶۴).

## تجددگرایی در ایران دوران قاجار

دوران قاجار و مشروطیت را باید سرآغاز جدی تجددگرایی در ایران نام نهاد. شکل‌گیری اندیشه تجدد در ایران ارتباط تنگاتنگی با اندیشه ترقی در ایران دارد. هر چند اندیشه‌ها و تمایلات پیشگامان تجدد طلبی در ایران در ماهیت خود منجر به پیشرفت در ایران و پاسخ‌گویی به نیازهای جدید در جامعه ایران بود، اما در اصول و مبانی فکری خود به شدت تحت تاثیر اندیشه تجدد و فرهنگ غرب بود. از مهم‌ترین جنبه‌های تجدد در دوران قاجار این است که، اغلب، تجددطلبان در این عصر در رویکردشان به غرب، به رغم دلبستگی زیادی که به‌عنوان ترقی و پیشرفت در زمینه‌های اقتصاد، صنعت، علوم و فنون و... از خود نشان داده‌اند، نتوانسته‌اند به کانون‌های فکری سازنده آن پیشرفت‌ها راه یابند؛ بلکه با قرارگرفتن در جایگاه مصرف‌کننده، به مصرف محصولات و مصنوعات فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی غرب محدود شدند (آجدانی، ۱۳۹۰: ۱).

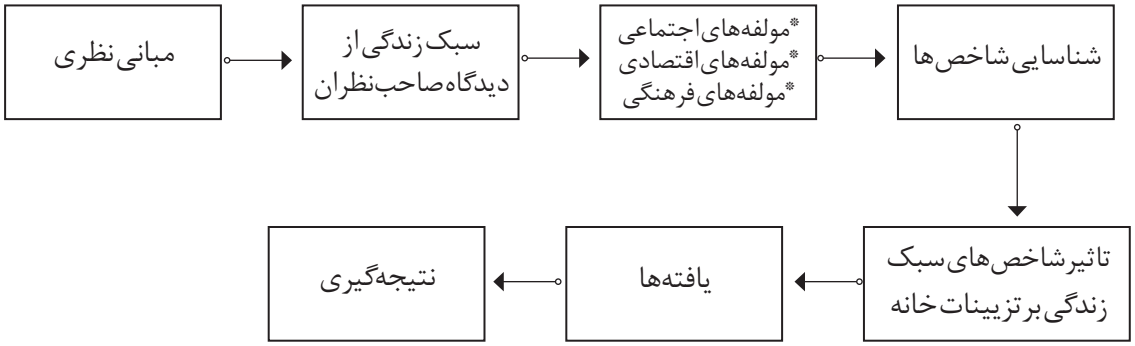
## چارچوب نظری

با توجه به شاخص‌های سبک زندگی، کارکردهای آن به موازات مولفه‌های اقتصادی و تجددگرایی در دوران قاجار و هم‌پوشانی آن‌ها به معیارهای جدیدی در زمینه تجزیه و تحلیل نقاشی‌هایی با موضوع انسانی در خانه ابریشمی می‌توان دست یافت که برای درک بهتر آن مدل مفهومی ذیل ترسیم گردید (تصویر ۱).




**تصویر ۱**- مولفه‌های خروجی حاصل از هم‌پوشانی بستر تحولات اقتصادی و تجددگرایی و سبک زندگی (نگارندگان، ۱۴۰۰).

## مدل تحلیلی پژوهش




## یافته‌ها

### تاریخچه شهر رشت و نقش گیلان در روابط اقتصادی دوران قاجار

قدمت تاریخی شهر رشت[۷] به احتمال زیاد به قبل از اسلام و حداقل به دوره ساسانیان می‌رسد. قاجار از طوایف ترک بودند که پس از حمله تیمور در چند نقطه ایران مستقر شدند. بخش عمده‌ای از بافت قدیمی رشت به صورت نوار پهنی در بخش مرتفع آن قرار دارد که از غرب به شرق کشیده شده است. محدوده بافت قدیمی و تاریخی رشت شامل هشت محله‌ای است که به صورت پیوسته درکنار یک‌دیگر شکل گرفته‌اند. رابینو محله‌های رشت را این‌گونه برشمرده است: بازار، زاهدان، خمیران زاهدان، استادسرا، صیقلان، کیاب، چمارسرا و پسکیا. اولین مرحله پیدایش محله‌های رشت را می‌توان در ناحیه بازار فعلی جستجو کرد. تجار ابریشم ایرانی و خارجی که سابقا خود برای خرید ابریشم به گیلان سفر می‌کردند، به دستور شاه عباس در رشت جمع شدند (مبرهن شفیعی، ۱۳۹۰: ۲۲).

### معرفی خانه ابریشمی

این بنا یکی از بناهای باارزش، زیبا و به‌جامانده از عصر قاجاری در شهر رشت است که درضلع جنوب شرقی میدان صیقلان و درانتهای کوچه شاعری قرارگرفته است (زنده دل و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۱۱). این بنا متعلق به حاج میراسماعیل حاکمی معروف به حاج حاکم بود که بعدها توسط پسر کوچک حاج حاکم در سال ۱۳۱۸ توسط حاج میرزا احمد ابریشمی فروخته و به این نام مشهور شد. مساحت این بنا با زیربنای ۲۰۰۰ مترمربع و اعیانی ۶۵۰ مترمربع دردو طبقه قرارداده شده است (شاطری وایقان و دبدبه، ۱۳۹۸: ۱۵۹). خانه ابریشمی به دلیل دارا بودن، تالار چینی‌خانه بسیار ظریف و دقیق با بشقاب‌های نقاشی شده با موضوعات گل و مرغ، موضوعات انسانی وگچ‌بری‌های چشمگیر و تالار آیینه‌کاری شده از جلوه‌های معماری در دوران قاجاراست. در بدنه و طاقچه‌ها مجموعا ۷۹ کاسه و بشقاب با نقوش تزیین‌شده و در ردیف‌های نزدیک به سقف این تالار هم ۵۲ کاسه گل‌مرغی قرارداده شده است. از دیگر تزیینات تالار چینی‌خانه وجود شومینه دراین تالار است. تالار آیینه نیز مزین به گچ‌بری است و قطعات آیینه در شکل‌های مختلف در بدنه‌ها و سقف قرار داده شده‌اند. همان‌گونه که مطرح شد تالارها به دلیل این‌که دارای تزیینات بودند، محل پذیرایی از مهمان ساخته شده‌اند که در خانه‌های اعیان و مرفهان دارای بیش‌ترین تزیینات بوده‌اند. بنا بر رفت و آمد تجار در شهرها و اقامت چندروزه آنان درمنازل دیگر تاجران، فضای اقامت و پذیرایی مهمانان درخانه‌های شهری از اهمیت بارزتری برخوردار بوده است؛ طوری که این فضاها در این خانه‌ها در بهترین موقعیت استقرار می‌یافتند (خاکپور، ۱۳۸۶: ۳۳). تزیینات غنی‌تر از گذشته به سمت بیان تجملات و به صورت گچ‌بری، تزیینات چوبی، آیینه‌کاری، آجرکاری و... دیده شد (شاطری وایقان و دبدبه، ۱۳۹۸: ۱۵۷). خانه ابریشمی به‌عنوان یکی از خانه‌های اعیانی گیلان از چنین تزییناتی برخوردار است. این بنا درحال حاضر دراختیار «بنیاد نخبگان» گیلان می‌باشد.

**جدول ۲**- شاخص‌های حاصل و متاثر از سبک زندگی در نمونه موردی (نگارندگان، ۱۴۰۰).

| ردیف | نقاشی | تصویر | شاخص‌های سبک زندگی با رویکرد اقتصادی | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | عادت‌واره | طبقه اجتماعی | شغل | توان اقتصادی | مصرف گرایی |
| ۱ | مضامین<br>تنفیذ قدرت | <br>(نگارندگان،۱۴۰۰) | - به رخ کشیدن ثروت<br>- بیان تجمل گرایی<br>- شان و منزلت اجتماعی<br>- قدرت سیاسی وا قتصادی<br>- ذوق و سلیقه | - پایگاه اقتصادی<br>- اقتدار و کرامت ایرانی با به‌کارگیری نقوش ایرانی | مالک اصلی: کلانترشهر<br>مالک بعدی: تاجر و بازرگان ابریشم | - سطح درآمد<br>– شغل<br>- سبک‌کاری | - تاکید براصالت<br>- نو گرایی<br>- تمایز اجتماعی<br>- بیان لذت‌های احساسی مصرفی |
| ۲ | هنر تلفیقی | <br>(نگارندگان،۱۴۰۰) | - شان و منزلت اجتماعی (تاکید بر اصالت ایرانی با نقاشی‌های ایرانی و بیان موقعیت اقتصادی با چینی‌ها)<br>- بیان ذوق و سلیقه ایرانی در کنار تصاویر چینی | - پایگاه اقتصادی و بیان روابط اقتصادی در داد و ستد با چینی‌ها<br>- اقتدار باصلابت ایرانی با به‌کارگیری حداکثری از نقوش اصیل ایرانی در تالار پذیرایی | مالک اصلی:کلانترشهر<br>مالک بعدی: تاجر و بازرگان ابریشم | - سطح درآمد<br>– شغل<br>- سبک‌کاری | - بیان خویشتن<br>- خودآگاهی و عدم فراموشی اصالت خود<br>- تمایز اجتماعی<br>- بیان لذت‌های احساسی مصرفی |
| ۳ | اقتصادی | <br>(نگارندگان،۱۴۰۰) | - قدرت اقتصادی<br>- تبلیغات اقتصادی برای داد و ستد ابریشم | - | تاجر و بازرگان ابریشم | - سبک‌کاری<br>- کسب درآمد | - بیان لذتهای احساسی مصرفی |
| ۴ | سیاسی - اجتماعی | <br>(نگارندگان،۱۴۰۰) | - به رخ کشیدن ثروت<br>-بیان تجمل گرایی<br>- شان ومنزلت اجتماعی<br>- ذوق و بیان سلیقه شخصی در پوشش و در مراودات حکومتی | - پایگاه اقتصادی(برقراری روابط دوستانه بین تجار و بازرگانان)<br>- اقتدار وکرامت | تشکیلات حکومتی | - سبک‌کاری | - نوگرایی<br>- تمایز اجتماعی<br>- استفاده از کالای‌مصرفی در مراودات با تشکیلات حکومتی |
| ۵ | حکومتی | <br>(نگارندگان،۱۴۰۰) | - به رخ کشیدن دارایی<br>- بیان مقام حکومتی با نمایش پوشش | - تشکیلات حکومتی<br>- دعوت به همکاری درتبادلات اقتصادی | مقامات حکومتی و اقتصادی | - سطح درآمد بالا (به‌دلیل اینکه دارای جایگاه حکومتی و یا بازرگانی است) | - طبقه بالای اجتماعی (حکمران)<br>- نوگرایی در البسه و ظواهر تعامل و پویایی (با برقراری روابط با حاکمان و مسئولان) |
| ۶ | جریانات اجتماعی | <br>(نگارندگان،۱۴۰۰) | - | - پایگاه اجتماعی<br>- مراودات دوستانه | تاجر و بازرگان | - سطح درآمد<br>- شغل<br>- سبک کاری | - بیان مصرف گرایی (ازطریق هدیه و...به وابستگان)<br>- درک لذت‌های مصرفی از طریق قبول هدایا |

## نتیجه‌گیری

در دوران قاجار تغییرات بسیار قابل ملاحظه‌ای در زمینه‌های اقتصادی، علوم و رشد روابط تجاری و بازرگانی در انواع داد و ستدهای کالاهای استخراج شده حاصل شده است. رشد و توسعه اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی شهر رشت و شکل‌گیری طبقات جدیدی از تجار در این شهر، از عوامل بسیار مهم در گسترش نقاشی‌های دیواری است. گسترش تزیینات دیواری در خانه‌های اعیانی در رشت ارتباط معناداری با اندیشه و تحولات شگرف در دوران قاجار دارد. برقراری روابط اجتماعی طبقات تجار با دیگر طبقات شهری در دوران قاجار به عواملی بسیاری وابسته است. نخستین عامل، مراودات طبقه تجار با دیگر بازرگانان شهر که در انجام امور تجاری با آن‌ها در رقابت بودند. عامل دوم، تعاملاتی که این طبقه با جامعه طبقاتی عمومی داشتند که هدف مهم آن‌ها ارتقای منزلت و شان اجتماعی بود. عامل سوم نیز ارتباطات تجاری و اقتصادی است که این گروه از جامعه با همتایان خود در سایر کشورها داشتند. در این مقاله تلاش شد تا سبک زندگی و اثربخشی نقوش انسانی بر ماندگاری جایگاه اجتماعی در میان طبقات متمول به روشنی پرداخته گردد. به این موضوع، در این مقاله در قالب فرضیه پرداخته شده است که نقوش انسانی در خانه‌های اشراف و تجار در عصر قاجار به دلایلی چون رشد سرمایه‌های اقتصادی، تغییر در سبک و ساختار زندگی، تغییر در ذایقه و دستاوردهایی نظیر منزلت و تمایزات اجتماعی، ماندگاری اصل و نسب خویش بوده‌است. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که، در دوره‌های معینی از رونق اقتصادی و شرایط مساعد اجتماعی-سیاسی، معماری رشت با تغییرات چشمگیری همراه بوده‌است. این‌گونه تحولات موجبات رشد تزیینات و نقوش در بناهای باشکوه دوران قاجار شده‌است. از جمله دلایل توسعه نقاشی‌ها و تزیینات را می‌توان جلب کرامت و تمایزات اجتماعی تاجران و صاحبان این خانه‌ها در برابر رقبا و همتایان خویش دانست که به منزله نشانی از مصرف رقابتی و پر زرق و برق این طبقه برای به نمایش گذاشتن سرمایه اقتصادی و ماندگاری اصل و نسب و مقام است. به عبارتی، می‌توان بیان نمود که رابطه معناداری میان متغیر سبک زندگی وگرایشاتی هم‌چون عادت‌واره، فرهنگ مصرفی، طبقه‌اجتماعی، توان اقتصادی، شغل و سبک‌کاری افراد وجود داشته است. این ارتباط به مرور زمان، ابتدا، در خانه‌های اعیان و اشراف و سپس، در تمامی سطح کلی جامعه نیز نمود پیدا کرده‌است.

تشکر و قدردانی

با سپاس فراوان از همراهی خانم دکتر خاکبان از کارکنان محترم میراث‌فرهنگی و جناب حیدری و حسنی‌نژاد، عزیزان خدوم بنیاد نخبگان در شهر رشت که در جمع‌آوری اطلاعات این تحقیق زحمات زیادی را متقبل شدند.

## پی‌نوشت

۱. Willem Flor.
2. Chaoman.
3. Peter, Berger.
4. Bourdieu.
5. Jenkins.
6. Mike, Featherston.
7. از آنجا که نام این شهر در کتاب حدود العالم (330 ه.ش) آمده است (مبرهن شفیعی، 1390: 21)

## منابع

آجدانی، لطف‌الله (۱۳۹۰). رویای تجدد در ایران، ***روزنامه شرق***، (سه‌شنبه ۱۶ فروردین ۱۳۹۰)، شماره ۱۲۱۳.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵). دیوارنگاری در دوره قاجار، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۵، ۳۴-۴۱.

اباذری، یوسف و چاووشیان، حسن (۱۳۸۱). از طبقه اجتماعی تا سبک زندگی، رویکردهای منبع نوین در تحلیل جامعه‌شناختی هویت اجتماعی، ***نامه علوم اجتماعی***، شماره ۲۰، ۳-۲۷.

ابراهیمی، غلامرضا؛ سلطانزاده، حسین و کرامتی، غزال (۱۳۹۶). بازتاب فرهنگ غرب در تحول سبک زندگی و معماری خانه‌های اواخر قاجار همدان، ***باغ نظر***، سال چهاردهم، شماره ۴۷، ۲۹-۳۸.

ابراهیمی غلامرضا؛ سلطانزاده حسین و میرشاهزاده، شروین (۱۳۹۶). تاثیر نوگرایی سبک زندگی در معماری خانه‌های دوره اول شهر همدان، ***مدیریت شهری***، شماره ۴۷، ۵۰۵-۵۲۲.

احمدی، مهناز (۱۳۹۴). نقاشی قاجار، دستاوردهای نو با ادامه سنت؛ نقدی بر کتاب همگانی ادبیات و نقاشی قاجار، ***نقدکتاب هنر***، شماره ۵ و ۶، ۵۱-۷۲.
ارمغان، مریم؛ سلطانزاده، حسین و ایرانی بهبهانی، هما (۱۳۹۳). معماری و فرهنگ در خانه‌های اعیانی تهران در دوره قاجار، ***پژوهش‌های انسان شناسی ایران***، دوره ۳، شماره ۱، ۲۹-۵۰.
ارمغان، مریم؛ سلطانزاده، حسین و ایرانی بهبهانی، هما (۱۳۹۴). بازتعریف نقش زن در خانواده و تاثیر آن بر تزیینات نقاشی و ساختار خانه‌های اعیانی تهران در دوره قاجار، ***باغ نظر***، سال دوازدهم، شماره ۳۴، ۱۱-۲۴.
استونز، راب (۱۳۷۹). ***متفکران بزرگ جامعه شناسی***، ترجمه مهرداد میردامادی، تهران: مرکز.
بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰). ***تمایز، نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی***، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: ثالث.
پناهی، عباس (۱۳۹۹). نقش ابریشم گیلان در روابط خارجی ایران عصر قاجار، ***تاریخ نامه ایران بعد از اسلام***، دوره ۱۱، شماره ۲۲، ۱-۲۶.
پوردیهیمی، شهرام (۱۳۹۰). فرهنگ و مسکن، ***مسکن و محیط روستا***، شماره ۱۳۴، ۳-۱۸.
ثواقب، جهانبخش (۱۳۸۱). ابریشم گیلان، ***پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی***، شماره ۳۴، ۱۴۶-۱۷۵.
جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). ***پی یر بوردیو***، ترجمه لیلا جو افشانی و حسن چاوشیان، تهران: نی.
حسینیان، هیراد؛ سهیلی، جمال‌الدین و اسلامی، سیده سپیده (۱۳۹۹). بررسی تحولات سیاسی-اجتماعی دوره قاجار در نقاشی‌های دیواری خانه امام جمعه در تهران، ***جلوه هنر***، سال دوازدهم، شماره ۳، ۷-۲۴.
حیدرآبادی، ابوالقاسم و رضایی، زهرا (۱۳۹۰). علل گرایش جوانان به سمت سبک موسیقي غرب، مطالعه موردي جوانان شهرستان آمل، ***هنر و موسیقی***، سال چهاردهم، شماره ۱۲۳، ۷-۱۱.
خاکپور، مژگان (۱۳۸۶). ***معماری خانه‌های گیلان*** (دانشنامه فرهنگ و تمدن گیلان؛ ۹)، چ. دوم، رشت: فرهنگ ایلیا.
رحیمی، غلامرضا؛ یوسف جمالی، محمدکریم و جدیدی، ناصر (۱۳۹۷). نقش ابریشم در روابط تجاری-سیاسی گیلان و روسیه از دوره شاه عباس اول تا شاه عباس دوم، ***مطالعات سیاسی***، سال دهم، شماره ۴۰، ۱۹۷-۲۲۰.
ریتزر، جورج (۱۳۷۴). ***نظریه جامعه شناسی در دوران معاصر***، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: علمی و فرهنگی.
زنده دل، حسن؛ نوروزی، محرم؛ سلیمی، زهره و بصیری، افسانه (۱۳۹۰). ***راهنمای گردشگری ایران: استان گیلان***، جلد ۲۵، تهران: ایرانگردان.
شاردن، ژان (۱۳۵۰). ***سیاست نامه شاردن***، ترجمه محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.
شاطری وایقان، امید و دبدبه، محمد (۱۳۹۸). ساختار معماری خانه‌های تاریخی ایران؛ دوره قاجار، ***شباک***، دوره ۵، شماره ۷، ۱۴۹-۱۶۴.
شیرازی، ماه منیر و موسوی لر، اشرف‌السادات (۱۳۹۶). بازیابی لایه‌های هویتی درهنر دوره قاجار (مطالعه موردی روی کاشی‌های دوره قاجار)، ***نگره***، سال دوازدهم، شماره ۴۱، ۱۸-۲۸.
علیزاده، سیامک (۱۳۹۱). بررسی و فن شناسی تحول هنر نقاشی در دوره اول قاجاری، ***نگره***، سال هفتم، شماره ۲۲، ۷۲-۸۳.
فائقی، سحر و باینگانی، بهمن (۱۳۹۵). سنجش سرمایه فرهنگی طبقات براساس پایگاه اقتصادی-اجتماعی (مطالعه درمیان شهروندان اصفهانی)، ***جامعه پژوهی فرهنگی***، سال هفتم، شماره ۳، ۱۲۷-۱۴۸.
فدرستون، مایک (۱۳۸۰). زیبایی شناختی کردن زندگی روزمره، ترجمه مهسا کرم پور، ***ارغنون***، سال هشتم، شماره ۱۹، ۱۸۷-۲۲۸.
فلور، ویلم (۱۳۵۶). ***اولین سفرای ایران و هلند***، به کوشش داریوش مجلسی و حسین ابوترابیان، تهران: طهوری.
قاسمی، وحید و صمیم، رضا (۱۳۸۷). مطالعه‌ای پیرامون رابطه قشربندی اجتماعی و مصرف فرهنگی با استفاده از داده‌هایی در زمینه موسیقایی در شهر تهران، ***جامعه شناسی ایران***، سال نهم، شماره ۱ و ۲، ۸۰-۱۰۱.
کوش، دنی (۱۳۸۱). ***مفهوم فرهنگ در علوم اجتماعی***، ترجمه فریدون وحیدا، تهران: سروش.
گودرزی، مرتضی (۱۳۸۸). ***آیینه خیال*** (تجزیه و تحلیل و بررسی نقوش تزیینات درهنر دوره قاجار تهران)، تهران: سوره مهر.
گورویچ، ژرژ (۱۳۵۸). ***مطالعاتی درباره طبقات اجتماعی***، ترجمه باقر پرهام، چ. سوم، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.
گیدنز، آنتونی (۱۳۸۸). ***مدرنیت، زمان، فضا***، ترجمه حامد حاجی حیدری، تهران: اختران.
مبرهن شفیعی، نیکروز (۱۳۹۰). ***معماری برخی از خانه‌های تاریخی گیلان*** (دانشنامه فرهنگ و تمدن گیلان ۳۷)، رشت: فرهنگ ایلیا.
مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۱). نقش تزیینات در معماری اسلامی کاشی ایرانی، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۴۵ و ۴۶، ۶۸-۷۱.
ملک، حسن (۱۳۸۳). ***جامعه شناسی قشرها و نابرابریهای اجتماعی (رشته علوم اجتماعی)***، تهران: دانشگاه پیام نور.
مهدوی کنی، محمد سعید (۱۳۸۶). مفهوم سبک زندگی و گسترش آن در علوم اجتماعی، ***تحقیقات فرهنگی ایران***، سال اول، شماره ۱، ۱۹۹-۲۳۰.
مهری، سودابه؛ سهیلی، جمال‌الدین و ذبیحی، حسین (۱۳۹۹). تاثیر سبک زندگی بر روابط فضایی خانه‌های اعیان نشین دوره قاجار در مازندران، ***باغ نظر***، سال هفدهم، شماره ۹۳، ۵۱-۶۶.
نجفی، حبیب‌الله و شرف‌الدین، سید حسین (۱۳۹۵). نقد وبررسی سبک زندگی در اندیشه بوردیو، ***معرفت***، شماره ۲۳۱، ۴۱-۵۷.
نخعی، شیدا و طاهری، جعفر (۱۳۹۴). ***تاثیرات تجارت برروش زندگی و معماری بوشهر در دوره قاجار***، دومین کنگره بین‌المللی افق‌های جدید در معماری و شهرسازی با رویکرد توسعه و فناوری.

## References


Alizadeh, S.(2012). Survey on ways of Painting Development in the First Part of Qajar Period, ***Scientific Research Quartely Journal Negre***, (22). (Text in Persian).

Armaghan, M., Soltanzadeh, H., Irani Behbahani, H. (2015). Redefining Woman's Role in the Family and its Impact on the Painting Decorations and Structure of Aristocratic Houses in Tehran during the Qajar era. ***Baghe-Nazar,*** 12(34), 11-24. (Text in Persian).

Bourdieu, P. (1977). ***Distinction: A Social Critique of the judgment of Taste,*** Cambridge: Harvard university press.1-7.

Bourdieu, P. (1989). ***Socialogical Theory,*** 7(1), 14-25.

Chaoman, D. (1995) ***Home and social status***.Landon: Rk.P.

Ebrahimi, GH., Soltanzadeh, H., Keramati, GH. (2017). The Reflection of the West Culture in the Life Style and the Architecture of the Houses in the Late Qajar Dynasty in Hamadan. ***Baghe-Nazar,*** 14 (47), 29-38. (Text in Persian).

Ebrahimi, GH., Soltanzadeh, H., Mirshahzade, Sh. (2016). The Impact of Modern Lifestyle on the Architecture of the Houses Built in Hamedan in the First Pahlavi Regime. ***Journal: Urban Management,*** 16(47), 505-522. (Text in Persian).

Hosseinian, H., Soheili, J. (2020). Studying the Effect of the Political-Social Development in Qajar Era on Murals of the House of Imam Jom'a in Tehran. ***Glory of Art (Jelve-y Honar),*** 12(3), 7-24. (Text in Persian).

Mahdavi Kani, M. (2008). The concept of style of life and its field in social sciences. ***Journal of Iranian cultural Research,***1(1),199-230. (Text in Persian).

Mehri, s., Soheili, J., Zabihi, H.(2021). Investigating the Effect of Lifestyle on the Spatial Relations of Qajar Era Aristocratic Houses in Mazandaran, ***Baghe-Nazar,*** 17(93), 51-66. (Text in Persian).

Najafi, H., Sharafoddin, H. (2015). Analyzing the Concept of ((Lifestyle)) from the view Point of Bourdieu. ***Marafet monthly,*** 25th year, 12(231), 41-57. (Text in Persian).

Nakhaei, Sh., Taheri, J. (2014). ***The impact of on lifestyle and architecture of Bushehr during the Qajar. (2nd international congress on new Horizon in Architecture and Planning).*** February 2014, Tehran. (Text in Persian).

Panahi, A., Kohansal Vajargah, H. (2012). The importance of Guilan silk and its economic significance at Safavid period in Caspian region, ***Caspian Journal of Environmental Sciences.*** 2012, Vol. 10 No.1 pp. 123~129. (Text in Persian).

Rapoport, A. (1969). ***House from and culture.*** Englewood cliffs, Nj: prentice-Hall.

Sami, Ziba, belali oskoyi,Azita(2021), Study of Perceptual geometry of the body of house: A case study-Houses of Qajar era in Tabriz, ***Journal of Engg,*** Research Vol.10 No (4A), 16-27.

Sharifi Mehrjardi,Ali Akbar(2017), Investigating the Reasons for the Growth of Mural Paintings of Merchants Houses in yazd in the Qajar Era Based on the Constructed Model of Durability Process of Symbolic Capital, ***International Journal of Applied Arts Studies,***IJAPAS 2(1)(2017),63-75.

Shirazi, M., Moosavilar, A. (2016). Retrieval ofIdentity layers in Qajar Era (Case Study: Ceramics). ***Scientific Research Quartely Journal Negre,*** (41). (Text in Persian).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـــان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۵۶-۴۵
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

# مطالعه گفتمان دینی قالی‌های تصویری دوره قاجار موزه فرش ایران [1]

مریم متفکر آزاد [2]
مهدی محمدزاده [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۲۴

## چکیده

قالی ایرانی نمودی از هویت ایرانی-اسلامی بوده که در شـکل‌گیری گفتمان فرهنگ و هنر دینی موثر واقع شده اسـت. گفتمان قالی‌های تصویری دینی دوره قاجار برگرفته از شـرایط اجتماعی، دینی این دوران اسـت. این قالی‌ها روایتی تصویـری از مفاهیم دینی بوده‌اند که بـه زبان تصویر با هدف تعلیم و انتقـال مفاهیم و آموزه‌های دینی در میان عموم مردم رواج یافته‌اند. هدف از این پژوهش، مطالعـه نمونه‌های موجود از قالی‌های تصویری با موضوعات دینی موزه فرش ایران در جهت شـناخت گفتمان دینی رایج در قالی ایرانی اسـت. در این راسـتا قالی‌های تصویری دینی موجود در مـوزه فرش ایران مورد مطالعـه قرارگرفته‌اند. این پژوهش در پی پاسـخ به این پرسـش بوده که عناصر و مولفه‌های تصویری تاثیرگذار بر قالی‌های تصویری دینـی به‌عنوان گفتمان دینی دوران قاجاری کدام موارد هستند؟ نتایج پژوهش حاکی از آن اسـت که، این قالی‌ها زبان گویا و روایتی تصویری در جهت بیان گفتمان و اندیشـه‌های عرفانی، دینی و هنـری مردمان این دوران می‌باشـند. مولفه‌هایی چون اهمیت مضامین و داسـتان‌های قرآنی، تصویری بودن و روایت تصویری، بیان مضامین و مفاهیم دینی به زبان تصویر (ویژگی هنرهـای دوران قاجاریه)، تاثیرپذیری از سـایر هنرهای این دوران چون نقاشـی قهوه‌خانه‌ای، کاربرد متنوع مضامین دینی، کاربرد هم‌زمان عناصر زیبایی‌شـناختی سـنتی، نقش‌مایه‌های سنتی و تصویری در ساختار این قالی‌ها دیده می‌شـود. از آن‌جاکه بر جنبه تعلیمی بودن قالی‌های تصویری قاجاری تاکید شده، این قالی‌ها همانند داسـتانی روایی، تصویری از اعتقادات و سـلایق مردمان دوران قاجاریه را ارائه می‌نمایند. اسـتفاده از سـاختار سـنتی چون محراب و عناصر نمادین، به همراه تصویر و کاربرد ویژه پیکره‌های انسانی (با عنوان شمایل‌ها) جهت تصویرسازی روایت‌ها و داستان‌های قرآنی و دینی حایز اهمیت است.

**واژه‌های کلیدی**: گفتمان دینی، قالی‌های تصویری، تعلیمی، قاجاریه، موزه فرش ایران.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.40647.1805

۲-استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. نویسنده مسئول. m.motafakker@tabriziau.ac.ir
۳-استاد دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

## مقدمه

قالی ایرانی تجسمی تصویری از بسترهای فرهنگی و هنری بوده و با گفتمان -که از جمله روش‌های مطالعات فرهنگی، اجتماعی، دینی بوده- ارتباط تنگاتنگی دارد. این هنر یکی از عناصر مهم گفتمان فرهنگی در جامعه ایرانی-اسلامی بوده است. قالی ایرانی در اشکال و نقش‌مایه‌های انتزاعی و تصویری به‌دلیل پیشینه طولانی خود، که برگرفته از باورها و اعتقادات مردمان این سرزمین بوده، به‌عنوان یکی از مولفه‌ها و گفتمان‌های رایج فرهنگ ایرانی، به‌ویژه در حوزه موضوعات دینی می‌تواند مورد مطالعه قرار گیرد. دین به‌عنوان یکی از باورها و اعتقادات اصلی از نخستین ادوار تاریخی اهمیت داشته؛ بنابراین گفتمان دینی را می‌توان به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مولفه‌های تاثیرگذار در شکل‌گیری هنر قالی ایرانی دانست. قالی‌های تصویری از جمله عناصر گفتمانی رایج در دوران قاجاریه بوده‌اند که با موضوعات مختلفی از جمله مضامین دینی نقش بسته‌اند. مطالعه و معرفی نمونه‌های موجود از قالی‌هایی با مضامین دینی در موزه‌های ایران کمک شایانی در جهت شناخت گفتمان دینی قالی ایرانی خواهد نمود. موزه فرش ایران به‌عنوان گنجینه گران‌بهایی از قالی‌های نفیس ایرانی، نمونه‌های ارزشمندی از قالی‌های تصویری قاجاری را با مضامین مختلف به‌ویژه موضوعات دینی در خود جای داده است. مطالعه و شناخت قالی‌های تصویری ایرانی دوران قاجاریه با شناخت هر چه بیش‌تر نمونه‌های موجود از این دوران امکان پذیر می‌باشد. این پژوهش با انتخاب نمونه‌های ارزشمندی از قالی‌های تصویری موجود در موزه فرش ایرانی به مطالعه ویژگی‌های محتوایی و ساختاری این قالی‌ها و گفتمان حاکم بر قالی‌های تصویری دینی دوران قاجاریه پرداخته است.

بنای موزه فرش ایران که با الهام از نمادهای قالی ایرانی ساخته شده، در بردارنده نمونه‌های ارزشمند قالی‌های ایرانی بوده است. موزه فرش ایران کار خود را با ارایه ۲۷۵ تخته قالی نفیس و گلیم آغاز نمود. این مجموعه از طریق خرید از بازارهای بین‌المللی و داخلی و هم‌چنین، گردآوری آن‌ها از موزه‌ها و کاخ موزه گلستان شکل گرفته است. این مجموعه با ارزش‌ترین نمونه‌های قالی ایران از سده دهم هجری قمری تا دوره معاصر را در برداشته که از منابع غنی مطالعاتی و تحقیقی به‌شمار می‌رود.

هدف از این پژوهش مطالعه گفتمان دینی و شناخت عناصر و مولفه‌های هنری، تصویری و مفاهیم مرتبط با آن‌ها در قالی‌های تصویری دینی موزه قاجاری است. در این راستا، پاسخ به این پرسش اساسی که، عناصر و مولفه‌های تصویری موجود و تاثیرگذار بر قالی‌های تصویری دینی به‌عنوان گفتمان دینی دوران قاجاریه کدام موارد هستند؟ ضروری می‌نماید.

## روش پژوهش

مقاله حاضر به شیوه توصیفی، تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای و اسنادی به مطالعه و معرفی نمونه‌های تصویری قالی‌های موزه فرش ایران با موضوعات دینی پرداخته و در این راستا، مفهوم گفتمان دینی قالی ایرانی را مورد مطالعه قرار داده است. از نمونه‌های متعدد ارزشمند موجود در این موزه پنج نمونه بر اساس کیفیت تصویر و تنوع نقش‌مایه‌های تصویری مورد مطالعه قرار گرفته است.

## پیشینه پژوهش

مطالعه پیرامون قالی ایرانی و گفتمان‌های رایج، پشتوانه فکری و عوامل تاثیرگذار بر روند تولید قالی ایرانی در ادوار مختلف همواره راهگشای ارتقای سطح تولیدات این محصول هنری بوده است. در راستای مطالعه در نظریه‌های گفتمان کلانتری و همکاران (۱۳۸۸)، در مقاله «تحلیل گفتمان: با تاکید بر گفتمان انتقادی به‌عنوان روش تحقیق کیفی» نام برد. در این مقاله به ارائه تعریفی از تحلیل گفتمان به‌عنوان رویکردی میان رشته‌ای پرداخته شده و آن را بخشی از روش‌های تحقیق کیفی دانسته‌اند و نهایتا به تحلیل گفتمان انتقادی پرداخته شده است. مریدی و تقی‌زادگان (۱۳۹۱)، در مقاله «گفتمان‌های هنر ملی در ایران» با به‌کارگیری روش تحلیلی لاکلا و موفه، به مطالعه چگونگی تاثیر فراز و فرود سیاست‌های فرهنگی نظام‌های قدرت بر مفهوم هنر ملی و تولیدات هنری در ایران پرداخته‌اند. خواجه احمد عطاری و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله «گفتمان باغ در فرش‌های

صفـوی» با اسـتفاده از نظریـه گفتمان میشـل فوکو، به مطالعـه مفهوم بـاغ در جایـگاه معرفت شـناختی پرداخته‌انـد. در این پژوهـش از مفهوم بـاغ به‌عنوان گفتمان معرفت شناختی در فرش دوره صفوی نام برده شده اسـت. شایسـته‌فر و صباغ‌پور (۱۳۹۰)، در مقاله «بررسـی قالی‌های تصویـری دوره قاجـار (موجود در موزه فرش ایران)» بـه مطالعه قالی‌های تصویری دوره قاجار موجود در موزه فرش ایـران پرداخته‌اند و ضمن بررسی عوامل زمینه‌سـاز و موثر بر روند تصویرگری در قالی‌های دوره قاجار، قالی‌هـای تصویری موزه فرش ایران را براسـاس مضامین و موضوع معرفی کرده‌اند. لاری (۲۰۱۱)، در مقالـه «تصاویـر فرشـتگان در هنر ایران» به بررسـی تصاویر فرشـتگان در نقاشـی‌های ایرانـی می‌پردازد. مفهوم فرشـته به طـور خلاصه در چهار دسته بررسی شده اسـت و درصدد بررسی پیوند بین تصاویر فرشتگان و مهم‌ترین تمدن در دوره قاجار در ایران اسـت. با توجه به مطالعات در این زمینه، هر یک از پژوهش‌های انجـام یافته از ابعـاد کلی به بحث گفتمـان و قالی‌هـای تصویـری پرداخته‌انـد. در این پژوهش، به صورت اجمالی، دقیق و مبسـوط موضوع قالی‌هـای تصویـری دینی مـورد مطالعـه قرارگرفته است. وجه اشـتراک این پژوهش با سـایر پژوهش‌ها پرداختـن بـه مسـاله گفتمـان در هنرهای سـنتی و هم‌چنین، مطالعه و شـناخت قالی‌های تصویری بوده اسـت. در زمینه نـوآوری مفاهیـم در ایـن پژوهش، با شـناخت و مطالعـه محتوایـی و سـاختاری نمونه قالی‌های تصویری، به شـناخت مضامین قالی ایرانی برگرفته از گفتمان دینی جامعه ایرانی رسـیده است. هم‌چنین، ایـن قالی‌هـا را می‌توان نمـودی از تحول سـاختاری قالی‌های دوره قاجاریه دانست که مطالعه آن‌هـا به‌عنوان گفتمـان فرهنگی، هنـری بر تحولات قالی‌های معاصر تاثیرگذار خواهد بود. این پژوهش از لحاظ جامعیت موضوع و مطالعه تخصصی نمونه‌هایی از قالی‌های تصویری ایرانی حایز اهمیت اسـت. امید اسـت با انجام پژوهش‌های بیش‌تـری در زمینه قالی ایرانی بتوان هنـر و به‌ویـژه، قالی ایرانـی را به‌عنوان یکی از گفتمان‌های مسـلط بر فرهنگ و هنر ایرانی بر همگان معرفی نمود.

## گفتمـان قالـی ایرانـی

مطالعه و تحلیل گفتمان قالی ادوار مختلف در شناخت بیش‌تر تحـولات رخ داده در زمینه قالـی ایرانی موثر خواهد بود. هـدف از تحلیل گفتمـان، به‌عنوان یکی از روش‌هـای مطالعاتـی ارائه فـن و روش جدیدی در مطالعه متون، رسـانه‌ها، فرهنگ‌ها، علوم، سیاست، اجتماع و... بوده اسـت. گفتمان بـا مفاهیم گوناگون و متفاوتی بـا توجه به بافـت علمی مورد اسـتفاده، به نقش معنادار اعمـال و اندیشـه‌ها در زندگـی جوامع توجه دارد. با مطالعه و ارزیابـی گفتمان‌ها می‌توان به فهم و درک انسان از نقش ویژهِ خود در مقاطع تاریخی و وجوه مختلف اجتماعی (فرهنگی، سیاسی و هنری) دست یافت (خواجه احمد عطاری و همکاران، ۱۳۹۴: ۶). قالی ایرانـی به‌عنوان یکـی از گفتمان‌هـای رایج ایرانی- اسـلامی و هویتی فرهنگـی، روایتی تعلیمی از مفاهیـم رایـج در ادوار مختلـف از جملـه دوران قاجاریه اسـت. این هنر ملي را می‌تـوان يك محصول گفتمانـي دانسـت کـه ماهیـت گفتمانـي دارد؛ زیرا گفتمان، پیکره نظام مندي است که مفاهیم، واژگان و نیروهاي اجتماعي را به هم پیوند مـي دهد (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱: ۱۴۳). اهمیت شرایط اجتماعی، فرهنگـی در گفتمـان قالی‌هـای تصویـری بیش‌تـر مشاهده می‌شود؛ چراکه این قالی‌ها بازنمود تصویری و روایی متناسب از شرایط پیرامونی تاثیرگذار بر تولید آثار هنری دوران قاجاریه بوده‌اند.

دوران قاجاریـه از جملـه مهم‌تریـن ادوار تاریخـی با شـرایط اجتماعی، فرهنگی و هنری خاصـی بوده که تاثیرات این شرایط ویژه بر قالی‌های قاجاری به‌وضوح دیده می‌شـود. آن‌چه که در قالی‌های دوران قاجاریه به‌عنوان گفتمان این دوران منعکس شده است، تنوع وگسـتردگی نقش‌مایه‌هـای قالی بوده کـه حکایت از ماهیت فرهنگی و دینی جامعه قاجاری دارند.

شناخت گفتمان قالی‌های قاجاری با مطالعه و بررسی انواع سـاختارها و نقش‌مایه‌ها میسـر اسـت. با وجود تنـوع نقش‌مایه‌های قالـی ایرانی می‌تـوان به نقوش انتزاعی نمادیـن و نقش‌مایه‌هـای تصویری-نمادین اشاره نمود. در این میان، قالی‌های تصویری به‌عنوان نمونه‌ای از قالی‌های ایرانی با نقش‌مایه‌های تصویری و طبیعت‌گرایانـه بوده اسـت. این قالی‌ها زبـان گویا و

روایتی تصویری در جهت بیان گفتمان و اندیشه‌های عرفانی، دینی و هنری می‌باشند. رواج قالی‌های تصویری را می‌توان به دوران قاجاری نسبت داد؛ چراکه در این دوران به دلیل اوضاع اجتماعی و عمومی شدن هنرها، امکان بیان اعتقادات و باورهای مردمان در قالب هنر بیش‌تر موثر شد. قالی‌بافی نیز به‌عنوان یکی از مردمی‌ترین و همگانی‌ترین ابزار در دست مردمان قاجاری هر چه بیش‌تر به موضوعات مورد علاقه جامعه آن دوران پرداخته است. از جمله موضوعات رایج این قالی‌ها موضوعات تصویری دینی می‌باشد. قالی‌های تصویری دینی به‌عنوان یکی از اسناد مهم هنری-تاریخی در جهت شناخت گفتمان دینی رایج دوران قاجاریه مدنظر می‌باشند.

## قالی‌های تصویری دوران قاجاریه

تصویری شدن هنرها از جمله یکی از مهم‌ترین تحولات هم‌زمان با رواج ابزارهای متنوع در دوران قاجاریه بود که در اغلب گونه‌های هنری به‌ویژه قالی‌بافی دیده شده است. در این دوران شیوه جدیدی در قالی ایرانی رخ نمود که هم به لحاظ شکل و ساختار و هم به لحاظ مفهوم، تحولی در آن ایجاد نمود؛ این قالی‌ها تحت عنوان «قالی‌های تصویری» با تنوع مضامین و نقش‌مایه‌ها می‌باشند.

ساختار قالی‌های تصویری، که رواج آن‌ها را به قرن‌های ۱۳-۱۴ه.ق. نسبت می‌دهند، متشکل از تصویر است. این تصاویر به صورت تلفیقی از نقش‌مایه‌های اسلیمی و ختایی و یا به صورت تمام تصویر است. چراکه در این دوره، ساختار سنتی قالی‌های صفوی به همراه تنوع و ظهور نقش‌مایه‌های جدید -که مهم‌تر از همه طرح‌های تصویری و قاب‌قابی بوده است- دیده می‌شود (حاجی‌زاده، خواجه‌احمد عطاری و عظیمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۵۸). به دلیل ساختار زیبایی‌شناختی تصویری، این قالی‌ها بیش‌تر جنبه تزیینی و مفهومی داشته و نمود تصویری و گفتمانی از مفاهیم و مضامین رایج در آن دوران بوده‌اند. قالی و قالیچه‌های تصویری و روایی قاجاری با روایتی تصویری به زبان واقع‌گرا و هم‌چنین، نمادین از تاریخ ایران و مناطق مختلف با مضمونی حماسی، مذهبی، عرفانی و عاشقانه ایجاد شدند (چیت‌سازیان و آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۲۸). در ساختار زیبایی‌شناختی این قالی‌ها تاثیرات زمینه‌های هنری رایج دوران قاجاریه چون چاپ‌سنگی، عکاسی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای -در ویژگی‌هایی چون روایت‌گری و وابستگی آن به حوزه موضوعات ادبی و دینی، صراحت، سادگی و عناصر قراردادی و... مشهود است. علاوه بر اهمیت ساختاری قالی‌های تصویری، مطالعه این قالی‌ها به‌عنوان یکی از گفتمان‌های برگرفته از شرایط اجتماعی و دینی حاکم بر دوران قاجاری حایز اهمیت است. در دوران قاجاریه در زمینه هنرهای صناعی، قالی‌بافی از اهمیت و ارزشی در خور برخوردار شد و فراتر از مرزهای ایران رفت (اسکارچیا، ۱۳۹۰: ۵۵).

این هنر به‌عنوان ابزاری تعلیمی و روایی در جهت انتقال مفاهیم کاربرد داشته است. عمومیت یافتن و مردمی بودن هنرهای قاجاری موجب گردیده، قالی هم‌چون آیینه تمام‌نمای جامعه قاجاری و به‌عنوان ابزاری تعلیمی در راستای اعتقادات دینی مردمان آن دوران باشد. بنابراین، با کمک تصویر و انتقال آن به قالی به‌عنوان گفتمان رایج آن عصر، به‌بهترین نحو شرایط اجتماعی و دینی آن دوران را نشان داده‌اند. در این راستا، تغییرات شگرفی که در هنر ایرانی رخ نمود، موجب گردید که هنر این دوران به یک سلیقه تصویرگرا «سلیقه هنری» تغییر یابد و از سوی دیگر، در دوران قاجاریه جنبشی جدید در هنر ایران شکل گرفت که گرایش بسیار به سوی یک هنر تصویری داشت (کشاورز افشار، ۱۳۹۴: ۵).

ویژگی‌هایی چون تکثیر تصاویر به دلیل رواج ابزار جدیدی چون چاپ‌سنگی و عکاسی که به‌واسطه ارتباط با غرب وارد ایران شدند- و سلیقه متنوع مردم به نوبه خود به تصویری شدن هنرهای دوران قاجاریه کمک نموده و امکان تولید و باز تولید انبوه آثار هنری را فراهم ساخت. از سویی نیز جامعه دینی دوران قاجاریه و اعتقادات مذهبی مردم بر هنرهای کاربردی چون قالی تاثیر داشته که از جمله نمود آن‌ها رواج قالی‌های تصویری با مضامین دینی به‌عنوان گفتمان دینی حاکم بر هنرهای دوران قاجاریه است. از آن‌جا که هنر دینی را می‌توان همانند متون دینی ابزاری جهت کسب معرفت دینی دانست، به قول آناندا

کومارا سوامی «اثر هنری یک تذکار می‌شود و زیبایی آن دعوت به درک چیزی است فراتر از لذت صرف» (افروغ و براتی، ۱۳۹۲: ۱۳۳). لذا، قالی‌های تصویری به‌عنوان اثری دینی منعکس کننده اعتقادات جامعه قاجاری با تنوع موضوعاتی چون داستان‌هایی از قرآن کریم و زندگی پیامبران و... رخ نموده است. بنابراین، روند تغییر سلایق جامعه قاجار نشان از تغییرات عمده بر گفتمان‌های حاکم بر جامعه ایرانی و به طبع آن هنرهای ایرانی داشته که در این میان قالی‌های تصویری نمود هنری جامعه تغییر و تحول یافته قاجاری می‌باشند. براساس اصطلاحی که پرویز تناولی در هنر ایران از قالی‌های تصویری با عنوان جنبش تصویرگرایی نام می‌برد، این نوع از قالی‌ها را به‌عنوان گفتمان غالب قالی ایرانی می‌توان دانست؛ چراکه از جمله علل رواج این نوع از قالی‌های تصویری، گسترش هنرها به‌ویژه قالی بافی در میان عامه مردم و انتقال سلایق دینی آن‌ها از طریق این قالی‌ها بوده است.

در قالی‌های تصویری موضوعات ادبی، حماسی، عاشقانه، شاهانه و مهم‌تر از همه مضامین دینی که متن مقدس قرآن کریم و داستان‌های قرآنی، داستان‌هایی از ادبیات کلاسیک و اشعار ایران را بازگو می‌کنند، به زبان تصویری و نمادین بیان شده است. به نحوی که «این قالیچه‌های تصویری به‌عنوان ابزار مهمی بوده‌اند که دیگر برای مفروش کردن زمین پدید نمی‌آمدند، بلکه هدف از آن‌ها استفاده دیداری بود؛ درست همانند یک تصویر، این تصاویر قاموسی هستند از فرهنگ دوران، کاملا تنیده در زندگی، فرهنگ و اعتقادات مردمان جامعه، که برای فهم عمیق‌تر فرهنگ و جهان بینی آن به‌کار می‌آیند» (کشاورز افشار و سامانیان، ۱۳۸۶: ۹۱).

## قالی‌های تصویری با موضوعات دینی

قالی‌های تصویری دینی، روایتی تصویری از داستان‌هاي قرآني و مضامیني بوده که در روایات و منابع دینی به آن‌ها اشاره شده است. از آن جمله می‌توان به داستان آدم و حوّا، داوري حضرت سلیمان، قرباني کردن اسماعیل توسط ابراهیم (ع) و تصاویري از حضرت موسي و عیسي (ع) اشاره نمود.

مطالعه گفتمان دینی در قالی‌های تصویری حکایت از ارتباط بین هنر و دین در تاریخ هنر ایرانی-اسلامی دارد. براین اساس «دین» با استفاده از هنر به تبیین جنبه‌های معنوی و غیرقابل بیان خویش پرداخته است و هنر نیز در این راستا با ارتزاق از مبانی و مفاهیم معنوی دین رشد نموده است (نقی‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۷). به عبارتی، هنر باکارکرد تعلیمی، ارزش‌ها و بنیان‌های اصلی زندگی بشر را با استفاده از عناصر نمادین و سمبلیک با زبان تصویری یادآوری می‌نماید. به دلیل گستردگی مفاهیم دینی و ارتباط بین هنر و دین جهت رواج مفاهیم دینی در جامعه قاجاری و از سویی دیگر، رواج تصویرگری در هنرها، شاهد شکل‌گیری و رواج هنر دینی تصویری هستیم. در این میان، قالی‌های تصویری هم‌چون گفتمانی دینی با استفاده از تصویر و نمادها به‌عنوان ابزاری تعلیمی کاربرد دارند. در این قالی‌ها علاوه بر اهمیت عنصر تصویر، وجود عناصر نمادین نیز حایز اهمیت بوده؛ چراکه نمادها حقایق موجود در طبیعت پدیده‌ها بوده‌اند که هم تعالی الهی و هم حضور همیشگی خداوند را به‌عنوان ابزار انتقال حقایق الهی نمایان می‌سازند. در واقع نمادها، مکان مواجه شدن عالم الگوهای ازلی یا معقول با عالم پدیده‌های محسوس هستند که به‌عنوان عالم مثال (نشانه‌ها) شناخته شده‌اند (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۹۳).

قالی‌های تصویری نمودی از هنر دینی بوده که مضامین خویش را از دین گرفته، لکن با زبان تصویر به اصول و مبانی دینی اشاره دارند. از سویی نیز این قالی‌ها به‌عنوان گفتمان جامعه قاجاری مطرح بوده که باکارکرد تعلیمی، ابزار و بستری برای نمایش و تجلی هرگونه ارزش و هویت اجتماعی و دینی بوده‌اند. از جمله ویژگی‌های مشترک بین ادیان و هنر، که موجب شکل‌گیری قالی‌های تصویری دینی شده است، کارکرد و جنبه تعلیمی آن‌ها بوده است. قالی‌های تصویری دینی باکارکرد تعلیمی، اجتماعی و ابعاد مردمی خود هر چه بیش‌تر با استفاده از تصاویر و نمادها به انتقال مفاهیم تعلیمی ادیان کمک نموده‌اند. از آن‌جاکه در قالی‌های تصویری، کارکرد تعلیمی به زبان تصویر و نمادها بیان می‌شود، همه فهم‌تر و عموم پسندتر بوده، در واقع، استفاده بهینه از تصویر در جهت تعلیم اعتقادات دینی برای فهم مخاطبان بیش‌تر از جمله اهداف تعلیمی این قالی‌ها است.

## قالی شماره ۱

مطالعه محتوایی: در این قالی با استفاده از کاربرد هنر خوش‌نویسی و به صورت کتابت به بیان مضمون دینی و شیعی پرداخته شده است. اسامی متبرک پنج تن آل عبا حضرت محمد، حضرت علی، حضرت امام حسن، حضرت امام حسین و حضرت فاطمه زهرا (ع) در متنی مملو از گل‌های تزیینی طبیعت‌گرا قرارگرفته‌اند. اعتقاد به مذهب تشیع که از دوران صفویه به صورت رسمی در ایران گسترش یافت، در دوران قاجاریه و هنرهای مردمی آن‌ها نمود داشته است.

از جمله مفاهیم مذهب تشیع بیان اسامی متبرک امامان معصوم (ع) در هنرها به صورت کتابت و تصویر است. خوش‌نویسی (کتابت) از جمله هنرهای سنتی ایرانی اسلامی بوده که در ادوار مختلف در نسخ خطی در ترکیب با سایر هنرها از جمله نگارگری و تصویرسازی نمودیافته است. در واقع، ویژگی بارز این قالی نسبت به سایر قالی‌های مورد مطالعه، ساختار متن آن بوده که کتابت یافته با خوش‌نویسی اسمای متبرک پنج تن آل عبا بر زمینه طبیعت‌گرا است. در حاشیه‌ها نیز از گره هندسی استفاده شده است.

**مطالعه ساختاری**: ساختار قالی از عناصر خوش‌نویسی اسلامی به همراه نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرا چون تنوع گل‌ها شکل گرفته است. قرارگیری متن کتابت شده در مرکز قالی و نگارش آن‌ها به صورت تصویری و تزیینی موجب ایجاد زیبایی بصری، توازن و تناسب در ترکیب خطوط و اسامی متبرک شده است.

## قالی شماره ۲

مطالعه محتوایی: مضمون این قالی تصویری قاجاری، روایتی تصویری از داستان داوری حضرت سلیمان میان دو مادر است که هرکدام ادعای مادری طفلی را داشته‌اند، به زبان تصویر نمود یافته است. در بالا و مرکز تصویر، حضرت سلیمان در کنار ملکه سبا بر فراز تخت نشسته است. در حاشیه قالی، صحنه‌هایی از مراسم قربانی حضرت ابراهیم با چینش پیکره‌ها در جهت‌های مختلف به تصویر کشیده شده است. پیکره (شمایل) حضرت سلیمان بر فراز تخت به همراه

**تصویر ۱**- قالی تصویری، اواسط قرن ۱۴ه.ق.، نام پنج تن جنس، تار و پود: نخ، پرز: پشم، رج‌شمار: ۵۰، گره متقارن، ۱۳۹۸، آرشیو اختصاصی موزه فرش (URL1).

ملازمان، دیوان، فرشته، جن، پرندگان و حیوانات دیده می‌شود. این قالی همانند تابلو نگارگری، موضوعی دینی را با استفاده از عناصر تصویری و نمادین بیان می‌نماید. از عناصر طبیعت‌گرا چون پیکره‌های انسانی و حیوانات در متن و حاشیه قالی استفاده شده که ارتباط بین آن‌ها با ترکیب عناصر و پراکندگی رنگی مناسب دیده می‌شود.

**مطالعه ساختاری**: ساختار قالی متشکل از عناصر تصویری و پیکره‌های انسانی در حالت‌های مختلف بوده که در ترکیب با عناصری چون فرشته بال‌دار -که جزو عناصر نمادین در بیش‌تر آثار دینی بوده- به‌کار رفته‌اند. در این قالی همانند ساختار قالی‌های تصویری، عناصر تصویری در متن و حاشیه دیده می‌شوند. «... هرچند که در این‌گونه فرش‌ها، تصویر غالبا در متن ظاهر می‌شد و بیش‌ترین تاثیر را بر متن فرش‌ها بر جای نهاد، اما در عین حال حاشیه و جایگاه آن نیز دستخوش تغییر و تحولاتی گردید» (رشادی و مراثی، ۱۳۹۰: ۵۷). نوع ترکیب و تنوع حیوانات مختلف به صورت طبیعت‌گرا در ساختار متن و مکان قرارگیری‌شان در متن و حاشیه قالی موجب چرخش

دید بیننده در تمامی بخش‌های قالی گردیده است. تمامی عناصر و نقش‌مایه‌ها در ترکیبی حلزونی شکل ساختار قالی را شکل داده‌اند؛ چراکه موجب گردیده توجه بیننده به موضوع اصلی در مرکز و قسمت بالای تصویر جلب گردد.

**تصویر ۲**- قالی تصویری: قضاوت حضرت سلیمان، کاشان، گره نامتقارن، قرن ۱۴ ه.ق.، تار و پود: نخ، پرز: پشم، رج‌شمار: ۵۰، رج دو پود کتیبه‌دار، ۱۳۹۸، آرشیو اختصاصی موزه فرش (URL1).

### قالی شماره ۳

مطالعه محتوایی: در این نمونه قالی موضوع قربانی‌کردن حضرت اسماعیل به تصویرکشیده شده است. مضمون متن قالی شامل ترکیبی از سه پیکره، یکی از آن‌ها فرشته جبرائیل است. پس از بازسازی کعبه توسط حضرت ابراهیم به کمک اسماعیل، جبرئیل تمام مراسم حج را به او آموخت و هنگامی که ابراهیم تصمیم گرفت اسماعیل را به‌خاطر اطاعت از فرمان خدا قربانی کند، جبرائیل گوسفندی به او تقدیم کرد تا به جای اسماعیل قربانی شود (lari, 2011: 249). این مضمون دینی قرآنی به صورت تصویری در قالی روایت شده؛ چراکه تعلیم مفاهیم دینی و روایت آن‌ها به‌صورت تصویری از جمله ویژگی‌های هنرهای دوران قاجاریه بوده است. پیکره‌های (شمایل‌های) موجود در این قالی بیان‌گر ارتباط بین هنر قالی‌بافی دوران قاجاریه با سایر هنرها چون نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارد؛ چراکه با شکل‌گیری هنر «شمایل‌نگاری» در دوران قاجاریه موجب به وجود آمدن مجموعه‌ای از تصاویر شمایلی منحصر به‌فرد در هنرهای مختلف مانند نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده‌های درویشی، نقاشی پشت شیشه و قالیچه‌های تصویری شد. پیشینه شمایل‌نگاری را می‌توان رواج کتب مذهبی مصور چون قصص‌الانبیاء و... در بین عموم مردم به شیوه چاپ‌سنگی دانست. از سویی نیز به تصویرکشیدن پیکره‌های انسانی و شمایل‌های دینی با رونق نقاشی قهوه‌خانه‌ای -که نماد بارز انتقال گفتمان حاکم بر جامعه ایرانی دوران قاجار است- گسترش یافت؛ در این راستا، مفاهیم دینی با زبان نقاشی قهوه‌خانه‌ای که از جمله بیان عمومی مردمان این دوران بوده، انتقال یافته است. قالی‌های تصویری نیز با توجه به اهداف «تعلیمی» و «یادمانی» که در شمایل‌های مقدس جلوه نموده، به دلیل رواج آن‌ها در میان اقشار مردم و هم‌چنین، ویژگی رسانه‌ای قالی، بهترین نمونه هنر دینی و شمایلی محسوب می‌شوند. این قالی با به تصویرکشیدن مضمون اطاعت‌پذیری حضرت ابراهیم از درگاه حق‌تعالی، نمودی تعلیمی از مفاهیم دینی به زبان روایت تصویری است. از جمله ویژگی‌های این قالی تصویری استفاده هماهنگ از عناصر نمادین و تصویری چون استفاده از پیکره انسانی به همراه هاله نور و بال فرشته در پیکره‌ها (شمایل‌ها) است. با استفاده از هاله دور سر به‌عنوان عنصر نمادین تقدس الهی، به بیان روایت قرآنی ذبح حضرت اسماعیل و در معرض امتحان قرارگرفتن حضرت ابراهیم پرداخته است. در حاشیه قالی نیز با زبان شعر این واقعه توصیف شده است.

**مطالعه ساختاری**: در ساختار این قالی از سه پیکره انسانی (شمایلی) در ابعاد مختلف با توجه با مقام معنوی آن‌ها استفاده شده است. از جمله ویژگی‌های تصویرپردازی دوران قاجار استفاده از پرسپکتیو مقامی بوده که در این ترکیب‌بندی حضرت ابراهیم به دلیل برخورداری از جایگاه معنوی، بزرگ‌تر از سایر پیکره‌ها نمایش داده شده است. از دیگر ویژگی‌های

این اثـر، اسـتفاده از رنگ بنـدی رایج ایـن دوران که شـامل اسـتفاده از تنالیته‌های رنگی قرمز و سبز بوده است. حاشیه قالی با استفاده از کتیبه‌ها به بخش‌های متناسب تقسیم شـده و موجب ایجاد توازن و تناسب در کل قالی شده است.

**تصویر ۳**- قالی تصویری: بافت کاشان، اندازه ۶۳*۸۳، اوایل قرن ۱۴ ه.ق.، گره نامتقارن، رج‌شمار: ۵۰، تار و پود: نخ پنبه، پرز: پشم، ۱۳۹۸، آرشیو اختصاصی موزه فرش (URL1).

## قالی شماره ۴

مطالعه محتوایی: مضمـون متن این قالـی تصویری روایتـی از حضـرت عیسـی و حواریـون اسـت که در چارچوبـی محرابی شـکل، به‌عنـوان نقش‌مایه‌های دینـی و در ارتبـاط با ابعـاد معنوی حضرت عیسـی و حضور ایشان در مکانی مقدس است.

نوع قرارگیـری پیکره‌ها و مـکان قرارگیـری آن‌ها در فضایی محراب‌گونه حکایت از ابعـاد معنوی و فضایی روحانی در متن قالی دارد. کارکـرد تعلیمی قالی‌های تصویـری دینـی دوران قاجاریـه را می‌تـوان در این نمونه با روایت تصویری مشاهده نمود که برای نمایش موضوع دینـی از عناصر تصویری به همـراه نمادهایی چون هاله نور جهت قداسـت و نقش‌مایه‌های سـنتی بهره برده شـده اسـت. محراب بـا کارکـرد نمادین و تعلیمـی در بردارنده مفهوم نمادین بـوده، «از دیدگاه عرفانی محراب برگرفته از ریشـه حرب به مفهوم محل جنگ اسـت، جنگ با شـیطان نفس. آن‌ها هم‌چنین معتقدند که جهان خود یک محراب است؛ چرا که همه موجودات به‌نوعی در حال تسـبیح و تنزیه پروردگار و مشغول مبارزه با شیطان هستند» (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۲۱۸). در این قالی محـراب بیان نمادیـن و تصویری مکانی مقـدس بـوده که فـردی دینی چـون حضرت عیسی در آن حضور دارد. استفاده از نقش‌مایه قندیل به‌تنهایـی و یـا در ترکیب با سـتون به‌عنـوان عناصر نمادین مکمل در طرح‌های محرابی، به‌عنوان نمادی از نور (نورالهـی) تقدس این موضـوع را بیش‌تر نموده اسـت. کاربرد این نقش حکایت از اهمیـت مفهوم آن به‌عنوان مظهر نور و روشنایی در دیدگاه دینی داشته و کاربرد آن در قالی‌های محرابی دینی به‌عنوان گفتمانی دینی و دروازه ورود به بهشت ازلی -که جایگاه نور ابدی می‌باشد- اهمیت دارد.

**مطالعـــه ساختـــاری**: در این نمونه قالی استفاده از پیکره‌های انسـانی (شـمایل‌های مقـدس) در کنار عناصر نمادین و سـنتی دینی مرتبط بـا آن‌ها اهمیت به‌سـزایی دارد. سـاختار قالـی متشـکل از محراب و عناصـر رایـج در ترکیب طرح‌هـای محرابی شـامل: محراب لچکی به‌همراه سـتون‌بندی بـا کاربرد قندیل مرکزی و گلدان، سـتون، قندیل به‌عنـوان یادمانی از قالی‌های محرابی در ترکیب با پیکره انسانی در متن که با چندین حاشیه مکرر بزرگ و کوچک احاطه شده‌اند. استفاده از ساختار سـنتی با کاربرد پیکره‌های انسانی و واقع‌گرا در مرکز تصویر موجب ایجاد ترکیبی متوازن و متناسـب با ویژگی‌های هنری دوران قاجاریه شـده است.

استفاده از پیکره‌ها و شـمایل دینی در مرکز محراب و نزدیک به نقش‌مایـه قندیل، به‌عنوان نمـادی از نور، نمودی از قداست این افراد است. در این میان زیبایی محـراب بـا نقش‌مایه‌های تجریـدی چـون گل‌های ختایی کامل‌تر شده اسـت. استفاده از عناصر اسلیمی در حاشـیه‌ها، هم‌چنیـن، عناصـر و نقش‌مایه‌هـای ختایی در لچکی محراب جنبه زیبایی‌شـناختی قالی تصویری را بیش‌تر نمایان ساخته است.

**تصویر ۴**-گلیم تصویری: بافت کردستان، حضرت عیسی، قاجار، ۱۲۰ سال قدمت، چله نخ و پود، پشم منحصر به فرد، اندازه ۲۰۹*۱۹۷، ۱۳۹۸، آرشیو اختصاصی موزه فرش (URL1).

## قالی شماره ۵

مطالعه محتوایی: در این نمونه از قالی تصویری، مضمون اصلی حضرت عیسی (ع) و یارانشان بوده که به‌واسطه کاربرد عناصر تصویری و نمادین روایت شده است. عنصر مرکزی این قالی، پیکره (شمایل) حضرت عیسی (ع) با رنگ‌بندی متفاوت با سایر پیکره‌ها و در مرکز تصویر دیده می‌شود. حضرت عیسی در قسمت بالای ترکیب‌بند ی و در مقابل ساختمانی محراب‌گونه قرار گرفته است. به‌دلیل جایگاه ویژه آن حضرت، ارتباط معنایی بین مفهوم نمادین و دینی محراب با مقام معنوی ایشان تناسب و هماهنگی معنایی در تصویر دیده می‌شود. از آن جمله نقش‌مایه محراب از دیدگاه عرفانی نماد مبارزه با نفس جهت رسیدن به بهشت ابدی و ازلی می‌باشد، که در قالی‌های محرابی کاربرد محراب به‌عنوان دروازه بهشت ازلی تداعی‌کننده این مفهوم است. این قالی همانند تابلویی روایی بوده که مکانی مقدس را با چینش پیکره‌های که در نهایت به شمایل حضرت عیسی (ع) در قسمت مرکزی تصویر می‌رسد، نشان می‌دهد.

**مطالعه ساختاری**: ساختار قالی متشکل از چیدمان پیکره‌های انسانی (شمایل‌ها) بوده که در پلان‌های مختلف به صورت ترکیب حلزونی قرارگرفته‌اند. نحوه قرارگیری پیکره‌ها به‌عنوان عناصر اصلی ترکیب‌بندی متن موجب ایجاد فضایی متوازن شده است. تلفیق نقش‌مایه‌های سنتی با عناصر تصویری (ویژگی بارز هنرهای قاجاری) در این ترکیب‌بندی به‌کار رفته است؛ به نحوی که تصویر حضرت عیسی در مرکز تصویر در چارچوب محراب‌گونه در متن اصلی به‌نمایش در آمده است، که نشان از ایجاد فضایی دینی و معنوی در تصویر دارد. وجود ترکیب‌بندی چند پلانی و نحوه قرارگیری پیکره در سطوح مختلف و رنگ‌گذاری و چینش رنگی سنجیده موجب گردیده، دید بیننده در تمامی بخش‌های قالی به‌گردش درآید. متن پرکار و شلوغ قالی که از مملو از پیکره‌های انسانی در حالت‌های مختلف بوده، با استفاده از قاب‌های هندسی (هشت ضلعی) کتابت شده در حاشیه بزرگ محصور گردیده‌اند.

**تصویر ۵**- قالی تصویری: بافت کرمان، یک جفت، اواخر دوره قاجار، قرن ۱۴ ه.ق.، اندازه: ۱۶۵*۲۰۲، گره نامتقارن، جنس: تار و پود، نخ پرز پشم، ۱۳۹۸، آرشیو اختصاصی موزه فرش (URL1).

## نتیجه‌گیری

با مطالعه گفتمان‌ها به وجوه متفاوت فرهنگی، سیاسی و هنری ادوار مختلف تاریخی، هنری می‌توان دست یافت. مطالعه پیرامون گفتمان قالی ایرانی با شناخت و بررسی نمونه‌های موجود در موزه‌های ایران و جهان محقق می‌گردد. در این پژوهش، با معرفی و مطالعه نمونه‌هایی از قالی‌های تصویری دینی موجود در موزه فرش ایران تحلیلی از گفتمان قالی ایرانی با موضوعات دینی انجام یافته است؛ چرا که یکی از روش‌های شناخت گفتمان قالی ایرانی، مطالعه و تمرکز بر روی قالی ادوار مختلف از جمله دوران قاجاریه و شناخت شرایط اجتماعی و اعتقادی آن دوران و هم‌چنین، مطالعه تنوع موضوعات هنری است. در این پژوهش، قالی‌های تصویری به دو صورت محتوایی و ساختاری مورد مطالعه قرارگرفته‌اند؛ چراکه ویژگی‌های قالی‌های تصویری دوران قاجاریه هم‌چون سایر هنرهای دینی و تعلیمی، پرداختن به دو بُعد محتوایی و ساختاری (زیبایی‌شناختی) به‌طور هم‌زمان است.

از جمله مولفه‌های هنرهای قاجاری به‌ویژه قالی، ویژگی تصویری آن‌ها است. تصویر ابزار هنری بوده که در این دوران به همراه عناصر و نقش‌مایه‌های سنتی و یا به‌صورت انفرادی نمود یافته است. قالی‌های تصویری به‌عنوان یکی از گفتمان‌های هنری دوران قاجاریه به تصویرسازی شرایط اجتماعی و اندیشه‌های عرفانی، دینی و هنری آن دوران پرداخته‌اند. این قالی‌ها به‌کمک تصویر، مضامین و موضوعات مختلف تعلیمی را روایت می‌کنند. در این دوران به دلیل مردمی بودن هنرها انتقال سلایق و دیدگاه‌های مردمی جامعه قاجاری به‌کمک هنرهای مردمی چون قالی رواج می‌یابد. از میان موضوعات رایج هنری این دوران، موضوعات دینی در قالی‌های تصویری اهمیت به‌سزایی دارد.

از جمله علل تاثیرگذار بر تصویری شدن قالی‌های دوران قاجاریه تاثیرات تکثیر مکانیکی تصویر به واسطه رواج ابزار جدیدی چون چاپ‌سنگی و عکاسی بوده، به عبارتی، رویکرد هنرها به تصویری شدن در دوران قاجاریه افزایش یافته است. هدف از رواج قالی‌های تصویری کارکرد روایی- تعلیمی آن‌ها بوده که به‌کمک تصویر انتقال و تعلیم مفاهیم برگرفته از شرایط و باورهای دینی و... انجام یافته است. این قالی‌ها با زبان تصویری و نمادین به بیان تعالیم دینی مورد پسند جامعه قاجاری پرداخته، چراکه زبان هنر تصویری همه فهم‌تر و مورد قبول اکثریت مردم بوده که در این راستا از مبانی و اصول زیبایی‌شناختی و نمادهایی بهره برده‌اند. در قالی‌های تصویری به اهمیت مفاهیمی چون روایت تصویری و تعلیمی به‌عنوان گفتمان غالب قالی‌های دوران قاجاریه تاکید شده است. در نمونه‌های مورد مطالعه جنبه تعلیمی قالی‌های تصویری با کاربرد متنوع عناصری چون کتابت اسامی متبرک امامان و هم‌چنین، استفاده از نقش‌مایه‌های نمادینی چون طرح محرابی با عناصر قندیل به‌عنوان نور ازلی و محراب به‌عنوان مکان مقدس (انبیای الهی) و هم‌چنین، استفاده از پیکره‌های انسانی (شمایل‌های مقدس انبیا و اولیای الهی) را که نمودی از مضامین و داستان‌های قرآنی بوده‌اند می‌توان دید.

در ساختار زیبایی‌شناختی قالی‌های تصویری دینی موزه فرش با استفاده از تصویر تنوع روایت و داستان‌های مختلف قرآنی مانند داستان‌های حضرت عیسی (ع) و حضرت ابراهیم (ع) و اسامی متبرک پنج تن آل عبا و...، نشان داده شده است. در این میان استفاده از عناصر نمادین جهت بیان مفاهیم حایز اهمیت بوده است. از جمله ویژگی‌های این تصاویر کاربرد متنوع موضوعات و مضامین دینی به همراه کاربرد هم‌زمان عناصر زیبایی‌شناختی سنتی چون طرح‌های سنتی محرابی، نقش‌مایه‌های سنتی و طرح‌های تصویری و طبیعت‌گرا بوده است. در ساختار نقش‌مایه‌های این قالی‌ها تاثیر سایر هنرها چون نقاشی قهوه‌خانه‌ای (نوع پیکره‌ها و رنگ‌گذاری) مشهود است. به‌نحوی که ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای را از سویی، در روایت‌گری و وابستگی آن به حوزه موضوعات ادبی و دینی مورد اقبال جامعه قاجاری و از سویی دیگر، در صراحت، سادگی و عناصر قراردادی و... می‌توان دید. تحول از ساختار سنتی قالی به سمت تصویری شدن و استفاده از ترکیب‌بندی مرکزی و قراردادن موضوع اصلی در مرکز تصویر و ترکیب عناصر سنتی قالی ایرانی چون اسلیمی و ختایی به‌همراه عناصر و نقش‌مایه‌های طبیعی و تصویری و کارکرد نمادین نقش‌مایه‌ها در نمونه‌های مورد مطالعه دیده می‌شود.

**جدول۱.**جدول قالی‌های تصویری (نگارندگان).

| محل بافت | زمان | ابعاد | موضوع | قالی تصویری |
|---|---|---|---|---|
| بافت تبریز<br>جنس: تار و پود: نخ، پرز: پشم<br>رج‌شمار: ۵۰<br>گره متقارن | اواسط قرن ۱۴ه.ق.<br>اندازه: ۶۷*۵۳ آرشیو موزه فرش | متن تلفیق تصویر به‌همراه خط نوشته<br>حاشیه بزرگ به‌صورت گره هندسی و حاشیه کوچک | نام پنج تن | |
| بافت کاشان<br>گره نامتقارن تار و پود: نخ پرز: پشم، رج‌شمار: ۵۰<br>رج دو پود کتیبه‌دار | قرن ۱۴ه.ق.<br>آرشیو موزه فرش | طرح سراسری تصویری<br>حاشیه بزرگ تصویری به‌همراه حاشیه کوچک | قضاوت حضرت سلیمان | |
| بافت کاشان، گره نامتقارن<br>رج‌شمار: ۵۰، تار و پود: نخ پنبه، پرز: پشم | اوایل قرن ۱۴ه.ق.<br>اندازه ۳۶*۳۸<br>آرشیو موزه فرش | متن تصویری با استفاده از پرسپکتیو مقامی<br>حاشیه به صورت کتیبه | حضرت ابراهیم و ذبح حضرت اسماعیل | |
| گلیم بافت کردستان<br>چله نخ و پود پشم منحصر به‌فرد | قاجار، ۱۲۰ سال قدمت<br>اندازه ۲*۱۹۷<br>آرشیو موزه فرش | محرابی با ستون، گلدان و حاشیه بزرگ و کوچک<br>ترکیب تصویر با عناصر انتزاعی و ختایی | حضرت عیسی | |
| بافت کرمان<br>یک جفت<br>گره نامتقارن<br>جنس: تار و پود، نخ پرز پشم | اواخر دوره قاجار: قرن ۱۴ه.ق<br>اندازه: ۱۶*۲۰۲<br>آرشیو موزه فرش | طرح محرابی، متن تصویری ترکیب بندی با عناصر انسانی<br>متن و حاشیه بزرگ قاب بندی شده و حاشیه کوچک | حضرت عیسی | |

## منابع


اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۹۰). ***تاریخ هنر ایران، هنر صفوی، زند، قاجار***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

افروغ، محمد و براتی، بهاره (۱۳۹۲). عناصر و نمادها هویت اسلامی در قالی ایرانی، ***مطالعات ملی***، سال چهاردهم، شماره ۱، ۱۲۱-۱۴۲.

چیت‌سازیان، امیرحسین و آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۴). ***طبیعت‌گرایی و زیباشناسی فرش ایران***، گلجام، دوره ۱، شماره ۱، ۱۶-۳۱.

حاجی‌زاده، محمدامین؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا و عظیمی‌نژاد، مریم (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دوره صفوی و قاجار، ***پژوهشنامه خراسان بزرگ***، شماره ۲۵، ۵۱-۷۱.

خواجه احمدعطاری، علیرضا؛ آشوری، محمدتقی؛ اربابی، بیژن و کشاورزافشار، مهدی (۱۳۹۴). گفتمان باغ در فرش صفوی، ***گلجام***، شماره ۲۸، ۵-۲۱.

رشادی، حجت‌الله و مراثی، محسن (۱۳۹۰). بررسی جایگاه حاشیه در فرش‌های تصویری دوره قاجار، ***گلجام***، شماره ۲۰، ۵۷-۷۱.

شایسته‌فر، مهناز و صباغ‌پور، طیبه (۱۳۹۰). بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش ایران)، ***باغ نظر***، سال هشتم، شماره ۱۸، ۶۳-۷۴.

کشاورزافشار، مهدی و سامانیان، صمد (۱۳۸۶). تجلی شمایل‌شناسانه قالیچه تصویری حضرت مریم (ص) و حضرت مسیح (ع)، ***گلجام***، شماره ۸، ۹۱-۱۰۶.

کشاورزافشار، مهدی (۱۳۹۴). تکثیر مکانیکی اثر هنری در عصر قاجار و تاثیر آن بر فرش ایران، ***گلجام***، شماره ۲۷، ۵-۲۶.

کلانتری، صمد؛ عباس‌زاده، محمد؛ سعادتی، موسی؛ پور محمد، رعنا و محمدپور، نیر (۱۳۸۸). تحلیل گفتمان: با تاکید بر گفتمان انتقادی به‌عنوان روش تحقیق کیفی، ***مطالعات جامعه‌شناسی***، دوره ۱، شماره ۴، ۷-۲۸.

مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۱). گفتمان‌های هنر ملی در ایران، ***مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، شماره ۲۹، ۱۳۹-۱۶۰.

معمارزاده، محمد (۱۳۸۶). ***تصور و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی***، تهران: دانشگاه الزهرا.

نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۴). ***مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی، مبانی و نظام فکری***، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.


## References


Afroogh, M., Barati, B. (2013) ". Elements and Symbols of Islamic Identity in Iranian Carpet", ***National Studies Quarterly***, 14.(1), 121-142.(Text in Persian).

Chitsazyan, A., Ayatollahi, H. (2005)." Naturalism and Aesthetics of Iranian Carpets",***Quarterly Scientific- Research Goljaam***, 16-31.(Text in Persian).

Hajizadeh, M., Khajeh Ahmed Attari, A., Azimine-jad, M.(2016). "comparative study of designs and motifs in Safavid and Qajar period carpets", ***Great Khorasan Research Journal*** , 25, 51-71.(Text in Persian).

Keshavarz Afshar, M.,Samanian, S. (2007) "Icono-logical manifestation of Mary and Jesus carpet", ***Quarterly Scientific- Research Goljaam***, 8, 91-106. (Text in Persian).

Keshavarz Afshar, M. (2015). "Mechanical reproduc-tion of artwork in the Qajar era and its impact on Iranian carpets", ***Quarterly Scientific- Research Goljaam***, 27, 5-26.(Text in Persian).

Khwajeh Ahmad Attari, A., Ashuri, M., Arbabi, B., Keshavarz Afshar, M. (2015) "Garden discourse in the Safavid carpet", ***Quarterly Scientific- Research Goljaam***, 28,5-21.(Text in Persian).

Lari, M. (2011). "The Images of Angels in Iranian Art A Interaction in a Comparative Study", ***Inter-national Journal of Social Sciences and Humani-ties***,(3nd ed), Number 1, 247-257.

Moridi, M.,Taghizadegan, M.(2012). "National Art Discourses in Iran", ***Journal of cultural Studie communication***, 29, 139-160. (Text in Persian).

Memarzadeh, M.(2007). ***Imagination and visualiza-tion of mysticism in Islamic arts***, Alzahra Univer-sity Publications. (Text in Persian).

Naghizadeh, M.(2005). The Basics of Religious Art in Islamic Culture, ***Basics and Intellectual System,*** (1nd ed), Daftar Nashr. (Text in Persian).

Reshadi, H., Marasi, M.(2011)."examining the posi-tion of Hashieh in pictorial carpets of the Qajar period", ***Quarterly Scientific- Research Goljaam,*** 20, 57-71.(Text in Persian).

Scarchia, G.(2011). ***History of Iranian art, Safavid, Zand, Qajar art***, translation: Yaghoub Azhand, Mola Publications. (Text in Persian).

Shayestehfar, M., Sabbaghpour, T.(2011)."Review of pictorial carpets of the Qajar period" (available in the Carpet Museum of Iran), ***Bagh-e Nazar***, 8(18), 63-74.(Text in Persian).


## URLs

URL1. http://www.carpetmuseum.ir.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـــان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۷۴-۵۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

# مطالعــه تطبیقــی نقــش، رنگ و تکنیک در ارســی‌های قــاجاری شهــرهای آمــل و تبریــز[1]

محمد مدهوشیان نژاد [2]
سودابه اکبری [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

## چکیده

پنجره‌های ارســی از جمله پرتکرارترین عناصر تزیینی کارکردی در بناهای قاجاری هستندکه علی‌رغم ظاهری مشــترک، به‌نظر متاثر از ویژگی‌های بومی هر ناحیه، ساخته و تزیین می‌شــدند. از جمله مناطقی که این عناصر در آن‌جا با تعددکمی برجای مانده، شهرهای آمل و تبریز هستند. بر همین بنیان، هدف از نگارش این تحقیق، مطالعه و بررسی تطبیقی خصوصیات ساختاری و تنوع نقوش مورد استفاده در ارسی‌های این دو شهر به‌منظور دست‌یابی به یک الگوی مشترک از فرم، نقش، رنگ و تکنیک ساخت اســت. از این رو، پرسش قابل طرح بدین صورت است‌که، تمایزات و تشابهات نقوش، رنگ و تکنیک‌های ســاخت در ارسی‌های قاجاری شهرهای آمل و تبریز چیست؟ و تنوع نقش و رنگ در ارسی بناهای مورد بررســی چگونه است؟ با توجه به اهمیت تاریخی، تنوع نقش و رنگ به‌کار رفته در این ارســی‌ها هم‌چنین، تخریب آن‌ها، ثبت و دسته‌بندی‌شــان ضــرورت دوچندانی دارد. اطلاعات و داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و با پیمایش‌های میدانی به‌دســت آمده؛ ســپس، تجزیه و تحلیل داده‌ها با روش توصیفی-تطبیقی انجام شده است. مبنای انتخاب ارســی‌ها بر اساس مولفه‌هایی نظیر: ۱) تنوع وگســتردگی نقوش (تراکم نقش و فراوانی در شیشــه‌های رنگی)، ۲) اصالت ارســی در بنا، ۳) سالم بودن و عدم مرمت و تغییرات جدی بر روی آن‌ها. بر همین اســاس نیز تعداد شش ارســی از خانه تاریخی هر شهر انتخاب و با یک‌دیگر قیاس گردیده‌اند. تعداد یک ارســی از هر شــهر متعلق به اوایل و مابقی مربوط به اواســط دوره قاجار هستند. نتایج تحقیق حاضر بدین شــرح است: شــکل کلی کتیبه در ارســی‌های آمل و تبریز به ترتیب، صاف و نیم دایره بوده است. ارســی‌های آمل به لحاظ تعداد و اندازه در سطح نازل‌تری نســبت به ارسی‌های تبریز قرار می‌گیرند؛ اما در عوض تراکم نقوش بالاتری را دارا هستند. رنگ‌های قرمز، زرد و آبی در بین ارسی‌های آمل و در نقطه مقابل رنگ‌های، سفید، قرمز و سبز به ترتیب، بیش‌ترین پراکنش رنگی را به خود اختصاص داده‌اند.

**واژه‌های کلیدی**: ارسی آمل، ارسی تبریز، نقش، رنگ، فنون ساخت.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42047.1875

۲- استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول. mmadhoushian@alzahra.ac.ir
۳- کارشناسی ارشد هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران. soodabeakbari9@gmail.com

## مقدمه

با این‌که نفوذ فرهنگ غرب در معماری دوره قاجار ایران را نمی‌توان انکار نمود، اما کماکان ویژگی‌های معمارانه ایرانی در ابنیه این دوره قابل ردیابی هستند، از جمله آن‌ها می‌توان به پنجره ارسی‌ها اشاره داشت. این عناصر کارکردی- تزیینی امروزه به‌عنوان، یکی از مهم‌ترین نمادهای فرهنگی معماری ایران به‌شمار می‌روند که از دوره صفویه وارد ابنیه‌های ایرانی شده و تا اواخر دوره قاجار نیز -قبل از نفوذ گسترده فلز در بناها- به اشکال گوناگون پدیدار شده‌اند. علی‌رغم کارکردی واحد، تنوع در اجزای ارسی‌ها شامل ابعاد و شکل کلی، نقش، رنگ و هم‌چنین، تکنیک‌های تزیین در نقاط مختلف ایران، باعث شده تا نگارندگان به چرایی این مساله بپردازند. البته، شهرهای متعددی در ایران دوره قاجار را می‌توان برشمرد که در خانه‌های تاریخی‌شان از ارسی‌ها بهره گرفته‌اند، اما برای رسیدن به حصول نتیجه مطلوب‌تر نیز صرفا، مشخصه‌هایی که فرض تحقیق حاضر را تقویت می‌نمایند منطقه جغرافیایی، آب و هوا و غیره مدنظر بوده است. به همین منظور ارسی‌های تاریخی دو شهر تبریز در غرب و آمل در شمال کشور نیز مورد بررسی و تطبیق قرار گرفته است.

بر پایه این مهم، پرسش پژوهش حاضر بدین صورت قابل طرح است که، تمایزات و تشابهات ارسی‌های قاجاری شهرهای آمل و تبریز از نگاه، نقش، رنگ و تکنیک چیست؟ تنوع نقش و رنگ در ارسی بناهای مورد بررسی چگونه است؟ بدین‌منظور، سعی در بررسی و تطبیق نقش و رنگ، به‌عنوان مولفه‌های اصلی مورد بررسی به همراه تکنیک و تزیینات در قالب مولفه‌های فرعی بر روی ارسی‌های این دو شهر شده است. بر این بنیان هدف از انجام این پژوهش، شناسایی الگوهای مشترک و متفاوت پنجره ارسی‌های ابنیه قاجاری دو شهر تبریز و آمل است؛ تا علاوه‌بر شناخت بیش‌تر و بهتر این هنر- صنعت دوره قاجار در مناطق اقلیمی مختلف، بتوان به یک الگوی مشترک از فرم، نقش، رنگ و تکنیک‌های ساخت دست یافت. از سوی دیگر، پرداختن به این امر به منظور بهره‌گیری کاربری‌های نوین از ارسی‌ها، در معماری معاصر نیز ضروری می‌نمایاند. براساس نتایج تحقیقات اولیه و میدانی برای صورت‌بندی پژوهش حاضر، ویژگی‌های زیر شناسایی شدند و در انتخاب نمونه‌ها مورد توجه پژوهشگران پژوهش حاضر قرار گرفتند. هم‌چنین، از دیگر مبناهای انتخاب ارسی‌ها، در نظر داشتن مولفه‌هایی بوده است که بتوان با بررسی آن‌ها به اهداف یاد شده دست یافت. از همین رو، ویژگی‌های زیر مدنظر قرار گرفته است:

۱. تنوع و گستردگی نقوش (تراکم نقش و فراوانی در شیشه‌های رنگی)
۲. اصالت ارسی در بنا
۳. سالم‌بودن و عدم مرمت و تغییرات جدی بر روی آن‌ها.

بر همین اساس نیز تعداد شش ارسی از هر شهر انتخاب و با یک‌دیگر قیاس گردیده‌اند. از طرف دیگر، امروزه، تاریخ دقیق ساخت ارسی‌ها نیز در اغلب بناها بر ما پوشیده است و پژوهشگران در صورت نبود منابع متقن از روی سبک معماری و تاریخ ساخت بنا، قدمت ارسی‌ها را گمانه‌زنی می‌نمایند؛ به همین دلیل سعی شده تا نمونه‌های منتخب بر مبنای معیارهای فوق‌الذکر -به جز خانه سلماسی تبریز و شفاهی آمل- متعلق به بازه زمانی اواسط حکومت قاجار (۱۲۲۷-۱۲۷۵ه.ق.) باشند[۱].

## روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توسعه‌ای است که رویکردی ترکیبی از روش‌های کیفی و کمی دارد، بدین صورت که، به‌منظور استخراج داده‌ها (اعداد و ارقام) از روش کمی و سپس، جهت توصیف و تحلیل از روش کیفی استفاده شده است. روش انتخاب نمونه‌ها غیر تصادفی و هدف‌مند بوده است. به همین سبب، پس از مطالعات کتابخانه‌ای و پیمایش‌های میدانی، از نمونه‌ها عکاسی و با یک‌دیگر از نگاه فاکتورهای مورد نظر مقایسه و تطبیق شده‌اند. بر همین اساس تعداد شش ارسی از هر شهر انتخاب شدند که تمامی آن‌ها سالم و در محل اصلی خود قرار دارند. بدین ترتیب، خانه‌های سلماسی، حیدرزاده، مشروطه، قدکی، نقشینه و نیکدل از تبریز، همین‌طور خانه‌های مدنی، شفاهی، کاوه، منوچهری، حسینیان و نبوی از آمل گزینش شده‌اند. ارسی خانه‌های شفاهی و سلماسی

متعلق به اوایل دوره قاجار بوده‌اند و مابقی در اواسط دوره قاجار ساخته شده‌اند. بایستی اشاره داشت که در صورت وجود چند ارسی در بنا، تنها ارسی واقع شده در شاه‌نشین بنا، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. از آن جاکه همواره، در نزد معماران سنتی ایرانی، شاه‌نشین اولین و متقدم‌ترین مکان جهت آذین‌بندی‌های بنا، مد نظر بوده است، بدین ترتیب، همواره، در صورت وجود چند ارسی در یک بنا دوره قاجار، اولویت پُرکاری و ظرافت در طرح و نقش، متعلق به ارسی این مکان بوده است. این پرکاری در قالب فشردگی و تنوع نقوش هم‌چنین، تعدد شیشه‌های رنگی قابل جستجو است.

## پیشینه پژوهش

تاکنون مطالعات متعددی به‌صورت منفرد و منطقه‌ای بر روی ارسی‌های یک شهر در قالب یک یا چند ارسی صورت گرفته است و کم‌تر پژوهشگرانی بر روی مطالعات تطبیقی بین آن‌ها متمرکز شده‌اند. ارسی‌های شهر تبریز و آمل نیز از این دسته مستثنی نیستند. مدهوشیان‌نژاد و فلاحی (۱۴۰۰)، در مقاله «مطالعه تطبیقی نقش و رنگ ارسی‌های قاجاری شهر تبریز با اردبیل» به مقایسه ارسی‌های قاجاری تبریز و اردبیل پرداخته‌اند. در دیگر پژوهش‌ها صرفا به مطالعه موردی یا کلی دست زده‌اند، مانند شاه‌محمدی و باباخانی (۱۴۰۰)، در مقاله «تحلیل الگوی انگارشی ارسی‌های مسجد نصیرالملک بر پایه تاثیرات روان‌شناسی محیطی بر ادراکات روانی کاربران» به بررسی روان‌شناسانه نقوش هندسی بر روی محیط داخلی مسجد می‌پردازند. همین‌طور، عبدالهی‌فرد و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله «تجزیه و تحلیل ساختار طرح و نقش ارسی خانه‌های دوره قاجار در تبریز» به مطالعه تکنیک قواره‌بری چند ارسی تاریخی این شهر پرداخته‌اند. امیدی و همکاران (۲۰۲۲)، در مقاله «ارزیابی راحتی بصری پنجره‌های ارسی در آب و هوای گرم و نیمه خشک از طریق معیارهای نور روز مبتنی بر آب و هوا» به چگونگی توزیع و کیفیت ورود نور به فضای داخلی به وسیله ارسی‌ها در مناطق کویری ایران پرداخته‌اند. بلالی اسکویی و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «واکاوی کمی و کیفی اُرسی در خانه‌های قاجار اردبیل»، به بررسی ارسی‌های اردبیل پرداخته‌اند. رضایی‌زنوز و هاشم‌پور (۱۳۹۷)، در مقاله «حکمت رنگ‌های به‌کار رفته در ارسی بناهای سنتی ایران»، مطالعه کلی بر روی شیشه‌های رنگی داشته‌اند. ساعدي (۱۳۹۶)، در مقاله «بررسي تکنیک ساخت آینه‌کاري در تزیینات اُرسي‌سازي با توجه به بازانگاري فضاي معماري اسلامي» چند تکنیک تزیینی ارسی را بررسی نموده است. هم‌چنین، وحدت طلب و نیک‌مرام (۱۳۹۶)، در مقاله «بررسی اهمیت، فراوانی و پراکنش رنگ قرمز در ارسی‌های خانه‌های تاریخی ایران» به مطالعه رنگ قرمز شیشه‌های تاج ۲۲ ارسی در شهر تبریز پرداخته‌اند و نتایجی در مورد تصادفی نبودن استقرار رنگ‌ها در سطوح نورگذر ارسی‌ها، ارایه داده‌اند. مدهوشیان‌نژاد و عسکري الموتي (۱۳۹۵)، در مقاله «تمایزهاي کیفي و کمي در سیر تحول ارسي‌هاي قاجاي تبریز» در سه بازه زمانی اوایل تا اواخر دوران قاجار، وجوه تمایز و مشابهت ارسی‌ها در فراوانی، طرح و نقش، شکل کلی، رنگ شیشه‌ها و تکنیک‌های ساخت را مورد مطالعه داده‌اند. حق‌شناس و همکاران (۱۳۹۵)، در مقاله «تحلیل معیارهاي تابش عبوري از مجموعه شیشه‌هاي رنگي ارسي‌هاي دوره صفوي» ساختار فیزیکی نورهای ورودی چند ارسی را مطالعه نموده‌اند. هم‌چنین، بدیعی (۲۰۱۶)، در مقاله «ارسی، پنجره‌های رنگی ایران» به معرفی ویژگی‌های این پنجره پرداخته است. کیانمهر و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله «گونه‌شناسی تزیینات قواره‌بری در فرم خورشیدی درها (مطالعه موردی: درهای بناهای سلطنتی دوره قاجار تهران)» به بررسی قواره‌بری برخی از درهای قاجاری پرداختند. زیران و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله «نحوه قرارگیری فضاهای داخلی خانه‌های قاجار (مطالعه موردی: شهرستان آمل)» به معرفی پلان و نحوه استقرار فضاهای داخلی خانه‌های شفاهی، قریشی و منوچهری پرداخته‌اند. مشابه این پژوهش را سلیمانی (۱۳۹۴)، در مقاله «بررسی معماری خانه‌های قدیمی آمل (نمونه موردی: مدنی و معنوی)» انجام داده است. هم‌چنین، داداش‌زاده (۱۳۹۴)، در مقاله «بررسی خانه‌های قاجاری شهر آمل (نمونه موردی: خانه منوچهری و شفاهی)» به مقایسه ویژگی‌های معماری و تزیینات وابسته مورد استفاده در دو خانه منوچهری و شفاهی

پرداخته است. شکرپور و همکاران (۱۳۹۳)، در مقاله «زیبایی شناسی نور و پنجره، بررسی پنجره‌های ارسی خانه‌های سنتی شهر تبریز در دوره قاجار» به رابطه بین کاربرد فضا و میزان نور آن در معماری خانه قاجاری، با تکیه بر میزان نور طبیعی در خانه بهنام تبریز پرداخته‌اند. مدهوشیان‌نژاد و پیربابایی (۱۳۹۳)، در طرح پژوهشی «مستندنگاری ارسی‌های استان آذربایجان‌شرقی» اطلاعات تمامی ارسی‌های برجای مانده در این استان را ثبت و معرفی نموده‌اند. رستمی و عابدپور (۱۳۹۳)، در مقاله «بررسی گره‌چینی خانه‌های قدیمی شهرستان آمل (مطالعه موردی ۹ خانه و ویلای شهر آمل، آب اسک و نوا)» ضمن معرفی معماری هر بنا به بررسی آرایه‌های چوبی از جمله ارسی‌ها پرداخته‌اند و در جدول‌هایی گره‌های هندسی آن‌ها را ارایه نموده‌اند، قبادیان (۱۳۹۳)، در کتاب «معماري در دارالخلافه ناصري (سنت و تجدد در معماري معاصر تهران)»، به بررسی چند ارسی در تهران پرداخته است. امرایی (۱۳۹۱)، در کتاب «ارسی پنجره‌های رو به نور»، سعی نموده تا اجزا و انواع ارسی را تشریح نماید و چند نمونه از آن‌ها را معرفی نموده است. علیپور (۱۳۹۰)، در مقاله «مطالعه طرح‌هاي ارسي‌هاي كاخ‌هاي قاجاري تهران» به مطالعه بر روی ارسی‌های کاخ گلستان تهران متمرکز شده است. حق‌شناس و قیابگلو (۱۳۸۷)، در مقاله « بررسی تاثیر شیشه های رنگی بر میزان نور و انرژی عبوری در محدوده مریی» از جمله پژوهش‌هایی دیگری هستند که در رابطه با ارسی‌ها به رشته تحریر درآمده‌اند؛ به‌هرحال تاکنون، پژوهشی راجع به مطالعه تطبیقی بر روی ارسی‌های قاجاری تبریز و آمل صورت نگرفته است و پژوهش حاضر از این حیث بدیع است.

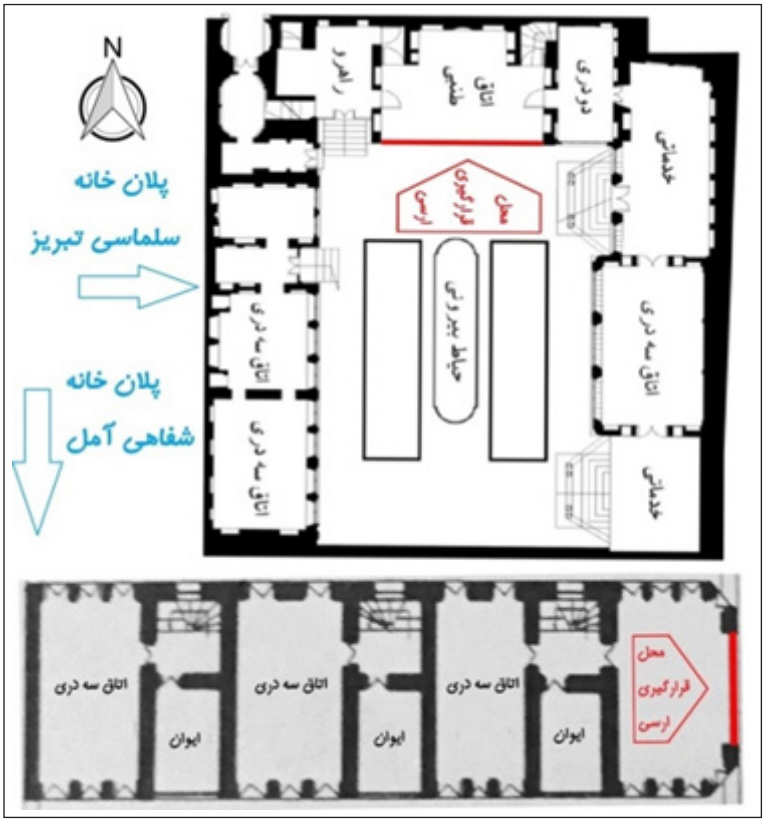
## سبک معماری در خانه‌های قاجاری آمل و تبریز

شهرهای تبریز و آمل در دوره قاجار از امتیازات سیاسی و موقعیت ویژه سوق‌الجیشی برخوردار بوده‌اند. به‌طور مثال، شهر آمل دروازه ورود به مازندران به‌شمار می‌رفت که محل استراحت و شکارگاه ییلاقی شاهزادگان قجری بود. هم‌چنین، وجود بازاری بزرگ برای داد و ستد و نزدیکی به پایتخت، باعث شده بود تا این شهر جایگاه اقتصادی و سیاسی نسبتا، خوبی را در بین شهرهای نواحی غرب مازندران پیدا نماید. هم‌زمان تبریز -بعد از انتخاب تهران به‌عنوان پایتخت، به‌عنوان دومین شهر ایران- همواره، میزبان و محل استقرار ولیعهدان قاجار بود. به دیگر معنی، از زمان فتحعلی‌شاه، در منش حکومتی قاجار چنین رقم خورد که ولیعهد حاکم آذربایجان شود. لذا، تبریز یک مقر حکومتی شد و به‌تدریج، دربار کوچک والی تهران، در آن‌جا پدید آمد (بانی مسعود، ۱۳۸۸: ۱۵۱). البته، اتفاقات ناگوار طبیعی نیز در هر دو شهر [۲] باعث خرابی‌های گسترده شده است؛ که می‌توان آن را به‌دلیل نیاز و تقاضای گسترده ساخت و احداث ابنیه جدید، نقطه عطفی در تاریخ معماری هر دو شهر در نظر داشت.

پنجره ارسی‌ها یکی از ارکان اصلی کارکردی تزیینی بناهای قاجاری به‌شمار می‌رفتند، به‌طوری که اولویت قرارگیری آن‌ها همواره، در اتاق شاه‌نشین (طنبی) اتاق پذیرایی از مهمان بوده است. البته، در نمونه‌های نیز چندین ارسی مضاعف در گوشواره‌ها و اتاق‌های مجاور آن دیده شده است که حاکی از رونق این هنر-صنعت در دوران خود بوده است. ناگفته نماند که به‌دلیل هزینه بالای تولید و زمان‌بر بودن، ساخت آن‌ها، غالبا در خانه‌های افراد متمول و یا بناهای مذهبی به ثبت رسیده است. علی رغم این مساله، معماری دو شهر با یک‌دیگر متفاوت بوده است به نحوی که، ساختار اصلی شهر آمل بر مبنای بازار گسترش یافته است، یعنی محدوده بافت قدیم شهر (بازار)، هسته اصلی آن را تشکیل می‌دهد و تقریبا، تمامی خانه‌های تاریخی قاجاری برجای مانده، متعلق به همین بافت هستند. سبک معماری این بناها، اغلب با پلان مستطیل شکل و در دو طبقه ساخته شده است؛ به‌نحوی که، عموما دارای کشیدگی شرق به غرب بوده و برای استفاده بهینه از نور خورشید و جلوگیری از باد نامطلوب به‌صورت حیاط شمالی و جنوبی به اجرا در آمده است. این مساله در خانه‌های تاریخی شهر تبریز نیز کمی متفاوت است، یعنی خانه‌ها دارای بافتی درون‌گرا هستند و غالبا نور، تهویه و منظر اتاق‌ها از حیاط تامین می‌شود. نحوه قرارگیری

فضاهای ساخته شـده پیرامون حیاط معمولا، به سه صورت اسـت. حالت نخسـت، فضاهای ساخته شده یا سـاختمان در سـه طرف و دیـوار در طـرف چهارم حیاط وجـود دارد (تصویر ۱)؛ حالـت دوم، دو فضای سـاخته شـده در دو جبهه از حیاط به‌شـکل دو ضلع عمود برهم (یک‌دیگر) قرار دارند؛ در حالت سـوم، دو فضای ساخته شـده در یک جبهه از حیاط وجود دارد و سه جبهه دیگر حیاط توسط دیوار محصور شده است (سلطان‌زاده، ۱۳۷۶: ۸۹-۹۰).

عنصر اصلی و اجـزای پیوند دهنده تمامـی این اجزا، چارچـوب و وادارها بوده‌اند. پس از مشـخص شـدن فرم کلی ارسـی و اندازه، تعداد وادار متناسب با تعداد لنگه‌ها تعریف می‌شده است. استادان فن اغلب آن‌ها را با اتصال فاق و زبانه [۴] به یک‌دیگر متصل می‌نمودند؛ سـپس، لنگه‌هـا به‌صـورت مجـزا سـاخته و تزییـن می‌شـدند. ناگفته نماند که کتیبه‌ها، به دلیل وسعت و حجم فضای خالی، معمـولا، مهم‌ترین بخش تزیینی در ارسی‌های قاجاری به‌شمار می‌رفته است.



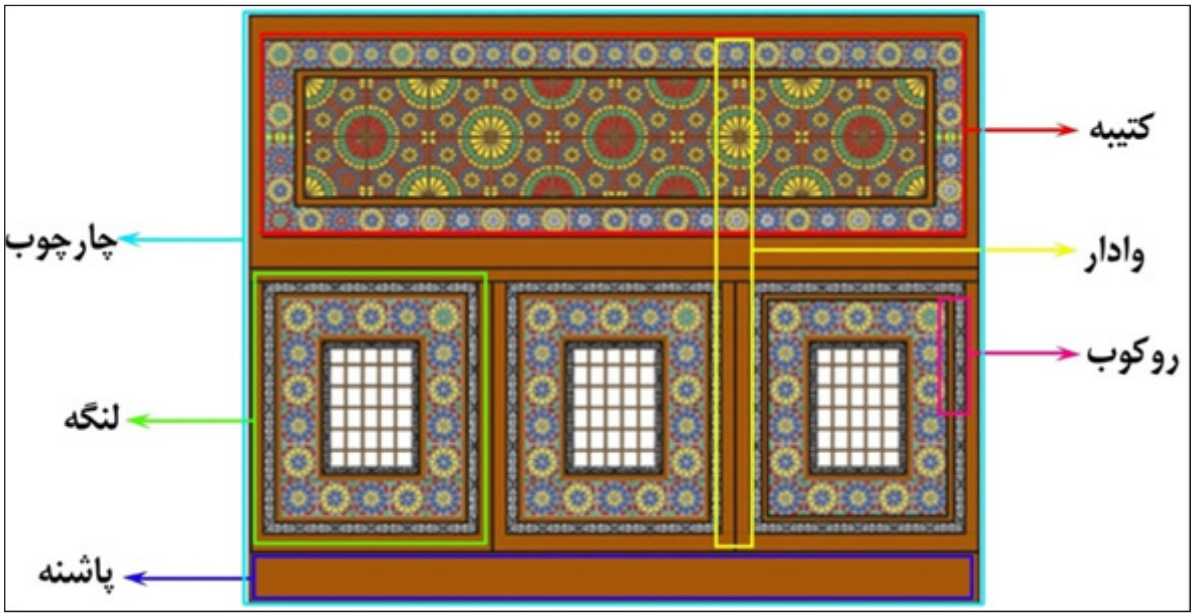

**تصویر۱**- (بالا) پلان خانه تاریخی سلماسی تبریز، (پایین) پلان طبقه دوم خانه شفاهی آمل به همراه محل قرارگیری ارسی در طنبی (زیران، وثوقی و اسفندیاری، ۱۳۹۴: ۸۵).

## اجزای ارسی‌های قاجاری در آمل و تبریز

در پژوهش‌های متقـدم، تعابیر و مفاهیـم مختلفی از واژه ارسی، شـرح و بسط داده شده اسـت که پژوهش حاضر از تکـرار آن‌ها صرف‌نظـر می‌نماید. به‌هرحال، آن‌ها بـا قطعات مختلف چوبی سـاخته می‌شـده و به کمک شیشـه‌های رنگی و برخی از قطعات فلزی مزین می‌گشـته‌اند. بر این اساس، یک ارسـی از بخش‌های گوناگونی هم‌چـون چارچـوب، وادار [۳]، کتیبه، لنگه، پاشـنه و روکوب تشکیل می‌شـده اسـت (تصویر ۲).

## مقایسه و تطبیق نمونه‌ها

به‌منظور دست‌یابی به پاسخ پرسـش اصلی پژوهش، ارسی‌های طنبی ۱۲ بنای تاریخی در شهرهای مذکور با یک‌دیگر از لحـاظ، نقش، رنگ، تکنیـک و آرایه‌ها نیز مورد تطبیق و بررسـی قرارگرفته اسـت. بر همین مبنا تمامـی نمونه‌ها در نرم‌افزار راینو خطی شـده‌اند تا داده‌های موردنظر به صورت دقیق اسـتخراج شوند (جدول ۱).



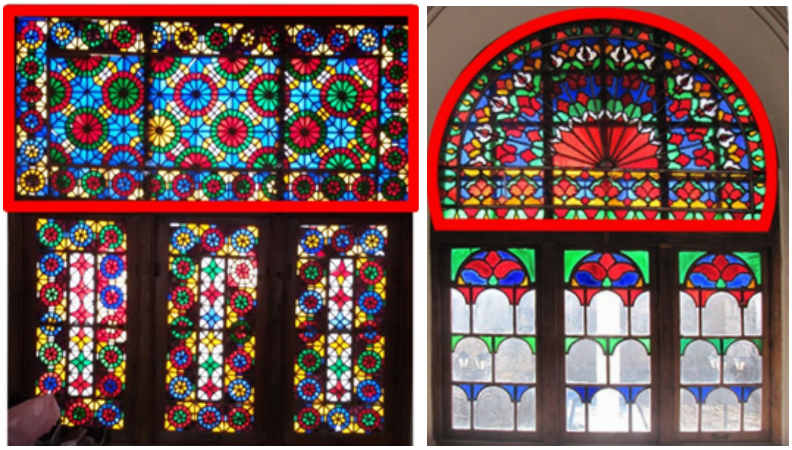

**تصویر ۲**- اجزای تشکیل دهنده ارسی خانه حسینیان شهر آمل (نگارندگان).

| نام شهر | خانه‌های اوایل دوره قاجار | خانه‌های اواسط دوره قاجار |
|---|---|---|
| آمل | شفاهی | مدنی-کاوه-حسینیان-نبوی-منوچهری |
| تبریز | خانه سلماسی | حیدرزاده-مشروطه-قدکی-نیکدل-نقشینه |

**جدول ۱.** خانه‌های تاریخی منتخب دارای ارسی در شهرهای آمل و تبریز (نگارندگان).

## شکل کلی

افزون بر زیبایی بصری به‌نظر می‌رسد، اولین مساله‌ای که در بررسی ارسی‌ها می‌تواند حایز اهمیت باشد، محل قرارگیری آن‌ها در فضای کالبدی بنا است. به‌طوری که، سعی شده تا با جای‌گذاری مناسب، اسباب برآورده‌کردن سایر نیازها مانند تامین نور، تهویه و محرمیت را فراهم نماید. این مکان‌یابی ارتباط بی‌واسطه‌ای با طراحی و اجرای فرم کلی ارسی داشته و در واقع، منتج به ایجاد فرم در شکل کتیبه آن شده است. البته این بخش، همواره، به جهت مسایل فنی و عایق حرارتی و صوتی نیز به‌صورت دوجداره ساخته شده که اندازه و شکل آن‌ها با فاکتورهای دیگری مانند خلاقیت استادکار، ذوق، سلیقه و توان اقتصادی کارفرما، ارتباط مستقیم داشته است [۵]. بر اساس آثار برجای مانده، کتیبه ارسی‌های مورد بحث عموما، به دو صورت صاف (مستطیلی) و نیم‌دایره، رصدگردیده‌اند (تصویر ۳).



**تصویر ۳**- (راست) کتیبه نیم‌دایره ارسی سه لنگه خانه قدکی تبریز، (چپ) کتیبه صاف (مستطیلی) ارسی سه لنگه خانه منوچهری آمل (نگارندگان).

امروزه، به درست یا اشتباه، تعداد لنگه‌ها اصلی‌ترین معیار نام‌گذاری ارسی‌ها هستند؛ و طبیعتا، هرچه تعدادشان بیش‌تر باشند، باشکوه‌تر می‌نمایانند. این مساله ارتباط بی‌واسطه‌ای با فرم و ابعاد کتیبه‌ها دارند؛ یعنی محدودیت در فرم منحنی برخلاف اشکال مستطیلی، اجازه کشیده شدن قسمت کتیبه و در نتیجه، تعدد لنگه‌ها را به لحاظ فنی دچار اشکال می‌کند. به‌هرحال در خانه‌های آمل، ارسی‌ها عموما، با شکل کتیبه صاف (مستطیلی) و در تبریز به شکل نیم‌دایره اجرا شده‌اند (جدول ۲). اصرار ورزی بر این شکل در ارسی خانه‌های تبریز از این حیث جالب توجه است که، در صورت اجرای شکل کلی تخت کتیبه، استادکار سعی نموده تا در تزیینات با ایجاد تقسیم‌بندی نیم‌دایره در فرم کلی ترکیب‌بندی کتیبه‌ها نیز به این شکل وفادار بماند (تصویر ۴).

**تصویر ۴**- (بالا) ارسی سه لنگه با کتیبه نیم‌دایره در طنبی خانه قدکی تبریز، (پایین) ارسی نُه لنگه با کتیبه تخت و ترکیب‌بندی دایره‌ای شکل در خانه نقشینه تبریز (نگارندگان).

| خانه‌های آمل | شکل کتیبه ارسی | تعداد ارسی در طنبی | جبهه قرارگیری | تعداد لنگه | خانه‌های تبریز | شکل کتیبه ارسی | تعداد ارسی در طنبی | جبهه قرارگیری | تعداد لنگه |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مدنی | نیم‌دایره | ۲ | شرقی | ۳ | سلماسی | صاف (مستطیلی) | ۱ | جنوبی | ۹ |
| شفاهی | صاف (مستطیلی) | ۱ | شرقی | ۳ | حیدرزاده | نیم‌دایره | ۴ | شمالی جنوبی | ۵ |
| کاوه | صاف (مستطیلی) | ۲ | شرقی | ۳ | مشروطه | نیم‌دایره | ۴ | جنوبی | ۳ |
| حسینیان | صاف (مستطیلی) | ۱ | جنوبی | ۳ | قدکی | نیم‌دایره | ۶ | شمالی جنوبی | ۳ |
| نبوی | صاف (مستطیلی) | ۱ | جنوبی | ۳ | نیکدل | نیم‌دایره | ۶ | شمالی جنوبی | ۳ |
| منوچهری | صاف (مستطیلی) | ۱ | شمالی | ۳ | نقشینه | صاف (مستطیلی) | ۱ | جنوبی | ۹ |
| میانگین تعداد، ارسی/لنگه | | ۱/۳ | شرقی | ۳ | میانگین تعداد، ارسی/لنگه | | ۳/۶ | جنوبی | ۵/۵ |

**جدول ۲.** مشخصات کلی ارسی‌های طنبی در خانه‌های قاجاری آمل و تبریز (نگارندگان).

اولویت معماران در خانه‌های تاریخی آمل، به‌کارگیری ارسی‌ها در جبهه شرقی طنبی به‌صورت تنها، یک ارسی با تعداد لنگه‌های سه‌تایی بوده که به‌عنوان یک الگو ثابت در این خانه‌ها مورد ارزیابی قرار گرفته است. ولی در تبریز، میانگین حداقل سه ارسی در طنبی هر بنا با اولویت جبهه جنوبی به‌چشم می‌خورد. به بیان دیگر، طنبی‌ها در آمل معمولا، فضای کم‌تری از کل بنا را در مقایسه با تبریز به خود اختصاص داده‌اند. از این رو، نیاز تامین نور طبیعی برخلاف خانه‌های تبریز با درها و روزن‌های دیگری در اتاق تامین شده که جهت شرقی ارسی‌ها نیز در این مورد مزید بر علت شده است (تصویر ۵).

**تصویر ۵**- نورگیرهای جانبی در اطراف طنبی ارسی خانه شفاهی آمل (نگارندگان). (نگارندگان).

## طرح و نقش ارسی‌های آمل و تبریز

فارغ از نوع نقش و بر پایه اهداف پژوهش، یکی از مبناهای کیفیت ارسی‌ها، تکثر و پراکندگی نقوش به‌کار رفته بر روی آن‌ها است که به‌نظر در دو سطح قابل دسته‌بندی هستند. سطح اول، ارسی‌هایی که صرفا، قسمت کتیبه آن‌ها آذین یافته‌اند، مانند ارسی خانه نقشینه در تبریز؛ سطح دوم، علاوه بر کتیبه، لنگه‌ها نیز به نقوش مزین گشته‌اند، نظیر خانه منوچهری در آمل. منطقی می‌نمایاند که جهت منتهی شدن به اهداف پژوهش، کلیه نقوش به‌کار رفته در ارسی‌ها مورد خوانش قرار گیرد؛ از همین رو، در ارزیابی‌ها تمامی نقوش و سطوح تزیینی آن‌ها مورد نظر است. روی هم رفته نگارندگان بر این باورند که، نقوش ارسی‌ها در دو قسمت، نوع نقش‌هایی که مورد استفاده قرار گرفته‌اند؛ و کیفیت و ظرافت ارایه نقش در ساختمان ارسی، قابل وارسی هستند. در همین راستا، انواع نقوش از دو حالت کلی گردان [۶] و هندسی دنباله‌روی می‌کنند. هم‌چنین، مبنای کیفیت (پرکاری و یا خلوتی نقوش) در هر یک از آن‌ها متفاوت است؛ به‌طوری که نقوش گردان بر اساس تعداد واگیره (مجلس) است؛ یعنی پس از در نظر گرفتن یک یا چند حاشیه با ضخامت‌های متفاوت، نقش واگیره به‌صورت شعاعی (خورشیدی) معمولا، بین پنج تا سیزده پر در یک خط صاف (زاویه ۱۸۰ درجه‌ای) تقسیم و ادامه می‌یابد (تصویر ۶).

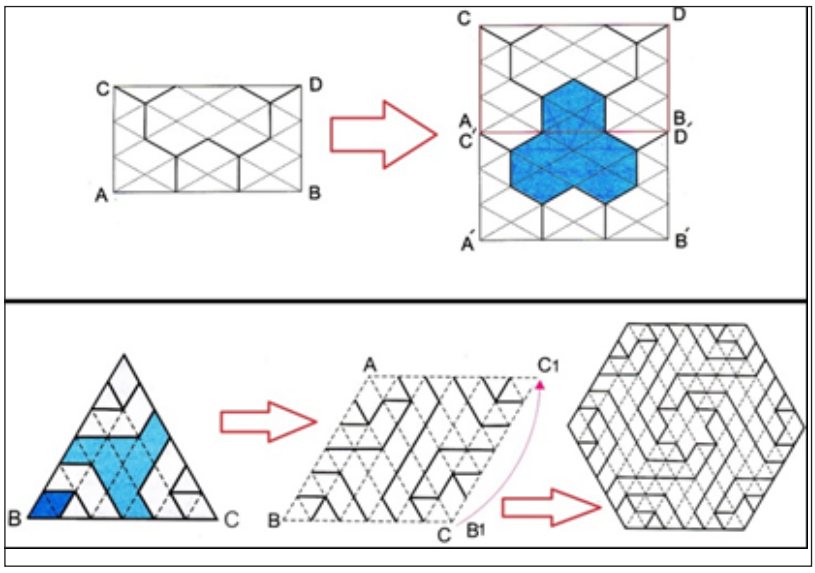
**تصویر ۶**- واگیره مجلس- در ارسی خانه حیدرزاده تبریز

واگیره گره هندسی در ارسی خانه شفاهی آمل (نگارندگان)

در صورتی که نقوش هندسی، از تکرار و گسترش نقش‌ها بر پایه شکل‌های مختلف تقارن، مانند قرینه‌انتقالی، محوری یا انعکاسی (لولایی) و دورانی صورت می‌پذیرند. در توضیح آن‌ها می‌توان افزود که، در روش قرینه انتقالی که یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های گسترش نقوش است، تغییری در شکل واگیره حاصل نمی‌شود و صرفا، با انتقال آن نقش کل گره حاصل می‌شود. قرینه محوری در مقایسه با نوع انتقالی پیچیدگی بیش‌تری دارد؛ یعنی در این نوع از تغییر مکان، دو نقش با هم برابر هستند؛ اما قابل انطباق نیستند و به صورت معکوس حول یک محور تکرار می‌شوند، همانند تصویر یک نقش در آینه، به همین سبب هنرمندان سنتی آن را قرینه لولایی می‌خوانند (تصویر ۷). در قرینه دورانی نیز مطابق نام آن، تقارن یک نقش را با دوران حول یک نقطه، یا یکی از راس‌های آن، به اندازه زاویه همان راس چرخانده می‌شود و می‌توان آن را به تعدادی که یک دایره را پوشاند تکرار نمود (عنبری یزدی، ۱۳۹۰: ۳۳-۳۵) (تصویر ۸).

با این وجود می‌توان نقوش دیگری هم‌چون انواع ترنج‌ها، شمسه‌ها و نقشه‌هایی چون لچک ترنج را به این شیوه طراحی نمود.

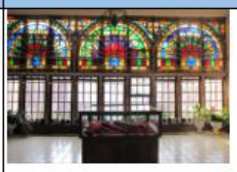
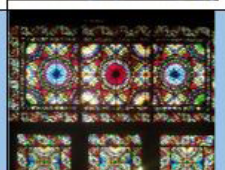
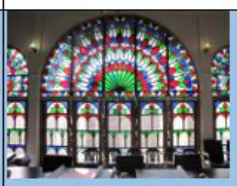
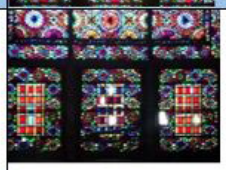
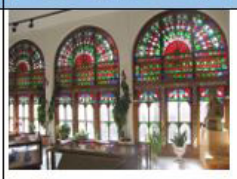
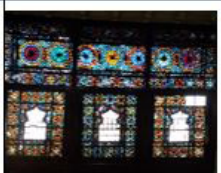
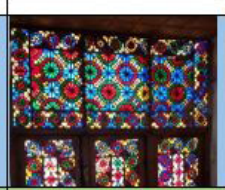
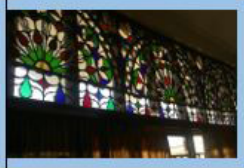
**تصویر ۷**- تقارن انعکاسی، در ارسی خانه سلماسی تبریز (راست) و ارسی خانه نبوی آمل (چپ) (نگارندگان).




**تصویر ۸**- گسترش نقش حصیری به روش قرینه انتقالی (بالا) نقش پیلی شمسه‌دار به روش قرینه دورانی (عنبری یزدی، ۱۳۹۰: ۳۵).

آن چیزی که در نگاه نخست از لحاظ نقش، در ارسی خانه‌های تاریخی آمل چشم‌گیر است، به‌کارگیری و اولویت قرارگرفتن نقوش هندسی در مقایسه با نقوش گیاهی است؛ به‌نحوی که از مابین نمونه‌های موجود صرفا، ارسی یک بنا با نقوش گیاهی مزین شده است. طیف استفاده از نقوش هندسی نیز متمرکز بر روی چند گره نبوده و دارای تنوع در استفاده از این نوع از نقوش بوده‌اند[۷]. دقیقا، عکس این حالت در ارسی‌های تبریز رویت شده است؛ و دست کم، کتیبه تمام ارسی‌های مورد بحث با نقوش گردان به تناوب از ۶ تا ۱۳ مجلس، آذین شده‌اند. در واقع، با توجه به گسترده استفاده از نقوش گردان در ارسی‌های تبریز، این نوع از نقوش بسیار مورد علاقه صاحبان بنا و استادان قرار گرفته است. از مهم‌ترین دلایل استفاده از آن‌ها می‌توان گفت که، نقوش منحنی نسبت به نقوش هندسی، نیازمند زمان کم‌تری در اجرا بوده است. در نتیجه، در ساخت کتیبه با طرح گردان، سطوح به‌کمک این نقوش به‌راحتی و بسیار زودتر پوشانیده می‌شدند. به‌منظور دقیق‌تر شدن اطلاعات کمی، تراکم نقوش به‌صورت مثبت (نقش) و منفی (زمینه) توسط نرم‌افزار استخراج گردیده است؛ تا بتوان تحلیل واقع بینانه‌ای از نقوش به‌دست آورد (جدول ۳).

**جدول ۳.** تراکم و نوع نقوش بر روی ارسی خانه‌های تاریخی آمل و تبریز (نگارندگان).

| ردیف | تصویر ارسی آمل | نام بنا | واگیره: تعداد مجلس | واگیره: نوع گره | واگیره: درصد نقش | واگیره: درصد زمینه | ردیف | تصویر ارسی تبریز | نام بنا | واگیره: تعداد مجلس | واگیره: نوع گره | واگیره: درصد |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | خانه مدنی | 16 | شمسه 8، 24 و 8؛ شمسه 6 و 16 | ٪35 | ٪65 | 7 |  | خانه سلماسی | 10 | 41% | ٪59 |
| 2 |  | خانه شفاهی | شمسه 8، 24 و 8؛ شمسه 6 و 16 | ٪47 | ٪53 | 8 |  | خانه حیدرزاده | 13 | ٪34 | ٪65 |
| 3 |  | خانه کاوه | آلت 16 و 8، گره 6 | ٪45 | ٪55 | 9 |  | خانه مشروطه | 8 | ٪41 | ٪51 |
| 4 | | خانه حسینیان | آلت 16 و 8، گره 6، شبکه مستطیل | ٪34 | ٪66 | 10 | | خانه قدکی | 11 | ٪48 | ٪52 |
| 5 |  | خانه نبوی | آلت 16 و 8، گره 6 | ٪46 | ٪54 | 11 | | خانه نیکدل | 12 | ٪44 | ٪56 |
| 6 |  | خانه منوچهری | شمسه 12، 6، ستاره 8 و 4 | ٪52 | ٪48 | 12 |  | خانه نقشینه | 6 | ٪28 | ٪78 |
| میانگین گره/ فضای مثبت/منفی | | | شمسه 8<br>شمسه 6 | 43% | ٪57 | میانگین مجلس / فضای مثبت/منفی | | | 10 | ٪39 | ٪61 |

پس از استخراج داده‌ها مشخص شد که، گره‌های هندسی شمسه ۸ و ۶ بیش‌ترین تکرار در بین ارسی‌های آمل را داشته‌اند. تراکم نقوش، فضای مثبت، با ۴۳ درصد نیز حاکی از فشردگی و دقت در جزییات نقوش این ارسی‌ها است. اما در تبریز این فشردگی نقوش کم‌تر و در نتیجه، فاصله بین آن‌ها بیش‌تر شده است. از جمله دلایلی که می‌توان برای آن‌ها متصور شد این‌گونه است: با تعدد و یا کشیدن شدن طول ارسی (نُه لنگه) در نتیجه، طول کتیبه، پوشش با نقوشی که واگیره‌ای کوچک دارند نیز شرایطی خاصی را نظیر چند برابر شدن زمان اجرا، هزینه و نیروانسانی، می‌طلبد که دست‌کم ارسی‌سازان تبریزی با هر دلیلی به آن تن نداده‌اند. از طرفی، نوع تکنیک در اجرای نقوش گردان، این اجازه را به استادکار می‌داده که بتواند نقوش را در اندازه‌های بزرگ‌تری ترسیم نماید و آن را زودتر به اتمام برساند. همین قابلیت تکنیکی در نقوش هندسی، اجازه ترسیم و اجرای نقوش در اندازه‌های ریز را فراهم می‌سازند که ارسی سازان آملی تا اندازه زیادی به آن وفادار بوده‌اند.

## تطبیق رنگی ارسی‌های آمل و تبریز

به‌نظر می‌رسد که زیبایی بصری موجود در پنجره ارسی‌ها را می‌توان مدیون دو عامل نقش و رنگ دانست؛ در واقع، آن دو مکمل یک‌دیگر هستند. فارغ از این‌که سهم هرکدام چقدر است، شیشه‌های رنگی همواره، در فضای خالی (منفی) نقوش قرار داشته و تقریبا، عضو جدایی‌ناپذیر ارسی‌ها بوده‌اند که میزان و چگونگی ورود نور به فضای داخلی توسط آن‌ها محقق می‌گردیده است. در حقیقت، با استفاده از عنصر رنگ می‌توان به فضا یک پارچگی و وحدت بخشید یا آن را متمایز و قابل شناسایی نمود. البته، مطالعات روان‌شناسان در این زمینه -تاثیر رنگ و نور بر ادراک انسان از فضا و زمان- بر این مساله صحه می‌گذارد؛ به ترتیبی که تاثیر رنگ بر حس وزن (سبکی و سنگینی)، دما (گرمی و سردی)، فاصله (دوری و نزدیکی) و ابعاد (بزرگی و کوچکی) قابل اثبات است (آخشیک، ۱۳۹۰: ۷-۸). این امر در ارسی هر بنا نیز متفاوت حادث گشته است، و به‌نظر می‌رسد فاکتورهای مختلفی در این امر دخیل بوده‌اند که توضیح آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد. به هرحال، در مجموع شش نوع شیشه رنگی شامل قرمز، زرد، سبز، آبی، بنفش و سفید از جمله رنگ‌های استفاده شده در ارسی‌های مورد نظر است. طبیعتا، گستردگی و میزان ورود هر نور رنگی می‌تواند بازخوردهای مختلفی را در ذهن ایجاد نماید؛ از این رو، با تفکیک سطوح و میزان ورودی این نورها می‌توان این مساله را روشن‌تر نمود. بنابراین، در ادامه، با کمک نرم افزار فتوشاپ و راینو حجم و سهم هر رنگ در ارسی‌های مذکور مشخص گردید (جدول ۴).

**جدول ۴.** درصد رنگی شیشه ارسی خانه‌های تاریخی آمل و تبریز (نگارندگان).

| ردیف | خانه آمل | قرمز | زرد | سبز | آبی | بنفش | سفید (بی رنگ) | ردیف | خانه تبریز | قرمز | زرد | سبز | آبی | بنفش | سفید (بی رنگ) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | مدنی | 30 % | 15 % | 28 % | 15 % | 10 % | ٪2 | 1 | سلماسی | 17 % | 14 % | 18 % | 11 % | -- | ٪40 |
| 2 | شفاهی | 22 % | 23 % | 23 % | 24 % | 8% | - | 2 | حیدرزاده | 21 % | -- | 19 % | 26 % | -- | 34% |
| 3 | کاوه 2 | 27 % | 20 % | 19 % | 24 % | 10 % | - | 3 | مشروطه | 25 % | -- | 23 % | 21 % | -- | 30% |
| 4 | حسینیان | 28 % | 27 % | 15 % | 23 % | - | 7% | 4 | قدکی | 28 % | 9 % | 27 % | 23 % | -- | 13% |
| 5 | نبوی 1 | 34 % | 25 % | 13 % | 18 % | - | 10% | 5 | نیکدل | 24 % | 8 % | 20 % | 21 % | -- | 27% |
| 6 | منوچهری | 28 % | 25 % | 10 % | 25 % | 7% | 5% | 6 | نقشینه | 12 % | 5 % | 15 % | 10 % | -- | 58% |
| میانگین درصد رنگی | | 28 % | 23 % | 19 % | 22 % | 6% | 4% | میانگین درصد رنگی | | 21 % | 6 % | 20 % | 19 % | -- | 34% |

با توجه به تفکیک شیشه‌های رنگی این نتایج به‌دست آمده است. در ارسی‌های آمل استادکاران شیشه‌های رنگ قرمز را در اولویت قرار داده‌اند و سپس، کمیت رنگ زرد و بعد از آن، رنگ آبی مورد استفاده قرار گرفته است. به نظر می‌رسد که، جهت تنوع هر چه بیش‌تر رنگی، شیشه‌های با رنگ بنفش هم در اکثر ارسی‌ها به‌کار رفته است، هم‌چنین، اغلب سرتاسر الوان هستند- چه در کتیبه و چه در لنگه‌ها- یعنی در تمامی زمینه‌های نقوش (فضای منفی) شیشه‌های رنگی قرار گرفته‌اند. اما در ارسی‌های تبریز رنگ سفید (بی‌رنگ، ساده)، به‌عنوان رنگ غالب به‌کار رفته است. رنگ‌های قرمز، سبز در درجه‌های بعدی نیز قرار می‌گیرند. از دیگر تفاوت‌ها نیز می‌توان به عدم استقبال رنگ بنفش و زرد به ترتیب در ارسی‌های تبریز و آمل اشاره داشت که شاید دلایلی هم‌چون عدم دسترسی، نوع طرح و خلاقیت فردی استادان فن نیز دور از ذهن نباشد. به هر حال، ارسی‌کاران آملی علاقمند به بهره‌گیری حداکثری از خلوص، گرمی و درخشش رنگ‌های گرم به‌شکل غالب در کل سطح ارسی بوده‌اند. به‌نوعی که دست‌کم با قرار دادن آن‌ها در کنار رنگ آبی نیز تاکید بیش‌تری بر این قضیه شده است. در واقع، استادان فن گویا درصدد ایجاد تعادل بصری رنگی بر مبنای آن‌چه که امروز به ثبت رسیده است نیز بر نیامده‌اند؛ و تناسبات استفاده از رنگ‌های سرد در مقابل رنگ‌های گرم نامتعادل است[8].

در تئوری ماهیت الکترومغناطیسی، تشعشات نور محیط به دو صورت مرئی (به‌وسیله چشم به‌صورت مرئی احساس می‌گردد) و نامرئی (تشعشعاتی که احساس نشوند) تقسیم می‌شود که تاثیرات اثبات شده علمی آن مانند تنظیم ریتم بیولوژیکی بدن، کمک به افسردگی، کاهش اضطراب، بهبود یادگیری و غیره، عیان شده است (شاه‌محمدی و باباخانی، ۱۴۰۰: ۴۱). این نورها در قالب روشنایی ناشی از تابش نور خورشید در ایران، معمولا، بیش از حد نیاز است و ورود تمامی طیف تابشی علاوه بر گرم شدن فضای داخلی خانه، موجبات سایر ناراحتی‌هایی مانند خیرگی ناشی از تابش را فراهم می‌کند (حق‌شناس و قیابگلو، ۱۳۸۷: ۲۱۴). بنابراین، کاهش نسبی میزان عبور نورهای مرئی در ابنیه ضروری به‌نظر می‌رسد.

در همین راستا، اگرچه به‌کارگیری شیشه‌های رنگی در ارسی باعث کاهش عبور طول موج‌های مرئی و تاریک شدن نسبی فضای داخلی ساختمان می‌شود، اما تاثیر آن‌ها در کاهش عبور طول موج‌های فرابنفش و مخرب برای مواد و پوست بیش‌تر است (حق‌شناس، بمانیان و قیابگلو، ۱۳۹۵: ۶۱). به تعبیر دیگر، شیشه‌های رنگی به‌علت سدکردن بخشی از طول موج‌های مرئی و هم‌چنین، نزدیک به طیف مرئی تابش، عملکرد متمایزی نسبت به شیشه‌های بی‌رنگ (عبور نور مرئی زیاد) دارند (همان: ۶۰). البته، تاثیر طول موج‌های مختلف مرئی بر میزان بینایی انسان برابر نیست و طول موج‌های زرد و سبز بیش‌ترین و طول موج‌های قرمز و آبی کم‌ترین اثر را بر بینایی دارند. بنابراین، کاهش عبور نورهای مرئی بایستی با توجه به حساسیت چشم انسان صورت پذیرد (حق‌شناس و قیابگلو، ۱۳۸۷: ۲۱۴). تاکید بر رنگ قرمز و زرد در ارسی‌های آمل می‌تواند حاکی از کاهش طول موج مخرب بدون این‌که عبور نور مرئی را به میزان قابل توجهی کاهش دهد، باشد. عبور انرژی هم با شیشه‌های زرد رنگ، که نسبت به شیشه ساده کاهش چندانی ندارد، محقق گشته است. ورود نورهای مرئی در این فضا به‌وسیله نورگیرهای جداگانه‌ای تاکید می‌شده است که میزان و چگونگی آن نیز کاملا، جدا از شیشه‌های ارسی و به دلخواه کاربر بوده است. پس در مورد تاثیر آن بدون انجام آزمایشات مربوطه، نمی‌توان مباحث دقیقی مطرح نمود. همان‌طور که اشاره شد، نور سفید با اختلاف بیش‌ترین درصد را در ارسی‌های تبریز به خود اختصاص داده است که عمدتا، در بخش‌های پایینی مانند لنگه‌ها (بخش‌هایی که در محدوده دید افراد نشسته و یا ایستاده هستند) وجود داشته و در قسمت‌های بالاتر از دید انسانی (کتیبه‌ها) نیز اغلب شیشه‌های رنگی استفاده شده است. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که توجه هم‌زمان به شیشه‌های دارای حداکثر عبور نور مرئی و حداقل طول موج‌های مخرب در تعیین رنگ‌بندی آن‌ها موثر بوده است.

## تطبیق تکنیکی ارسی‌های آمل و تبریز

اساسا بایستی عنوان نمود که پنجره ارسی به‌عنوان یک هنر-صنعت، در تمامی نقاط ایران با تکنیک درودگری ساخته می‌شده است. آن چیزی که باعث تفاوت در مطالعه بین ارسی‌ها می‌شده، تکنیک‌های آذین‌بندی آن‌ها است که ظاهرا در هر منطقه، سیاق و روش بومی خود دنبال می‌نموده است. به‌هر حال، این فنون در قالب هفت قسم قواره‌بری، گره‌چینی، پارچه‌بری، کنده‌کاری، آینه‌بری، نقاشی و فلزکوبی قابل دسته‌بندی بوده‌اند. به این نکته بایستی توجه داشت که نوع نقش و تکنیک همواره، با یک‌دیگر ارتباط گسست‌ناپذیری داشته، به نحوی که نقوش گردان و هندسی به ترتیب صرفا، با تکنیک قواره‌بری و گره‌چینی قابل اجرا بوده و یا این‌که فلزکوبی از جمله ملزومات نانوشته ارسی‌ها بوده است. به بیان دیگر، به‌منظور کاربری آسان‌تر ارسی‌ها، معمولا، قطعه فلزاتی بر روی آن‌ها به‌کار می‌رفته که در اغلب موارد با کنده‌کاری‌های تزیینی کم‌عمق همراه بوده‌اند؛ مانند قلاب، گل‌میخ و دستگیره[9]. مابقی فنون یاد شده معمولا، جهت غنی‌تر نمودن تزیینات ارسی‌ها به‌کار گرفته می‌شده‌اند (تصویر ۹). ارسی‌های مورد بحث در جدول۵ نیز به تفکیک تکنیک مورد بررسی قرار گرفته‌اند. به‌دلیل عدم امکان برداشت نمونه جهت آزمایش نوع چوب، از ذکر آن‌ها به روش میدانی و تجربی نیز صرف‌نظر گردیده است.

**تصویر ۹**- تکنیک‌های آرایه‌بندی بر روی ارسی‌های آمل و تبریز (نگارندگان).

**جدول۵**. تکنیک‌های مورد استفاده بر روی ارسی‌های قاجاری آمل و تبریز (نگارندگان).

| نام بنا آمل | گره‌چینی | قواره‌بری | فلزکوبی | آینه‌بری | پارچه‌بری | کنده‌کاری | نام بنا تبریز | گره‌چینی | قواره‌بری | فلزکوبی | آینه‌بری | پارچه‌بری | کنده‌کاری |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مدنی | – | ✓ | ✓ | ✓ | – | ✓ | سلماسی | – | ✓ | ✓ | ✓ | – | ✓ |
| شفاهی | ✓ | – | ✓ | – | ✓ | – | حیدرزاده | – | ✓ | ✓ | – | – | ✓ |
| کاوه | ✓ | – | ✓ | – | ✓ | – | مشروطه | – | ✓ | ✓ | ✓ | – | ✓ |
| حسینیان | ✓ | – | ✓ | – | ✓ | – | قدکی | – | ✓ | ✓ | ✓ | – | – |
| نبوی | ✓ | – | ✓ | – | ✓ | – | نیکدل | – | ✓ | ✓ | ✓ | – | – |
| منوچهری | ✓ | – | ✓ | – | ✓ | – | نقشینه | – | ✓ | ✓ | – | – | – |
| میانگین | 5 | 1 | 6 | 1 | 4 | 1 | میانگین | 0 | 6 | 6 | 4 | 0 | 3 |

پس از بررسی کمی تکنیکی ارسی‌های مورد بحث مشخص گردید که گره‌چینی در آمل و قواره‌بری در تبریز به‌عنوان اصلی‌ترین فن تزیینی به‌کار گرفته شده‌اند. معمولا، یک استادکار سنتی ارسی‌ساز، به هر دو تکنیک گره‌چینی و قواره‌بری نیز اشراف و تبحر دارد و بسته به نوع سفارش آن‌ها را اجرا می‌نماید؛ با این فرض می‌توان گفت که یکی -سوای مباحث زیبایی‌شناسی- از عوامل تاثیرگذار در انتخاب نوع تکنیک نیز، مساله زمان است؛ یعنی مجری برای پیاده‌سازی گره هندسی باید زمان بیش‌تری در مقایسه با قواره‌بری صرف نماید. از طرفی به‌نظر می‌رسد که شرایط جغرافیای منطقه‌ای هم سهم موثری در این رابطه داشته باشند، به‌نحوی که در شمال ایران -که منطقه سرسبز و معتدلی است- نقوش گردان، منظر بصری مخاطب را ارضا نمی‌نماید وگره‌های هندسی نیز پاسخ مناسب و منطقی‌تری می‌نمایاند. البته، به‌کارگیری نقوش گردان در ارسی‌های تبریز نیز این فرضیه را تقویت می‌نمایاند. در سایر فنون تزیینی نیز مجدد تفاوت چشم‌گیری بین دو منطقه وجود دارد، به‌طوری که پارچه‌بری در آمل و آینه‌بری در تبریز بیش‌ترین فراوانی را در این زمینه به خود اختصاص داده‌اند. با این‌که هر کدام از آن‌ها زیبایی منحصر به فردی را به ارسی‌ها می‌بخشند، اما در تکنیک پارچه‌بری مجدد استادکار زمان چندبرابری را در مقایسه با آینه‌بری صرف می‌نماید که در نتیجه، منتج به صرف هزینه مضاعف می‌گردد.

## نتیجه‌گیری

پس از مقایسه و تطبیق ارسی‌های قاجاری آمل و تبریز با شاخصه‌های نقش، رنگ و تکنیک مشخص گردید که: شکل کلی کتیبه در ارسی‌های آمل و تبریز به ترتیب، صاف و نیم‌دایره بوده که با بررسی بیش‌تر محرز شد، دست‌کم شکل کلی کتیبه‌ها ارتباط مستقیم با نمای کلی و محل قرارگیری آن در بنا داشته است. به جهت استفاده از نور خورشید در طول روز، جبهه قرارگیری‌شان در خانه‌های تبریز به سمت جنوب بوده، اما در طنبی خانه‌های آمل نیز جبهه شرقی در اولویت قرار گرفته است. فضای کالبدی بزرگ در خانه‌های تبریز سبب گشته تا تعدد و اندازه پنجره ارسی‌ها در فضای طنبی‌ها (شاه‌نشین یا اتاق مهمانی) این شهر نیز در مقایسه با آمل چشم‌گیرتر باشد. در تایید این گزاره می‌توان گفت که حداکثر تعداد ارسی در شاه‌نشین خانه‌های آمل دو عدد و سه لنگه است، اما در تبریز بین چهار تا شش ارسی در تعداد و در صورت تک بودن ارسی، نُه لنگه بوده، که به لحاظ حجمی، معادل سه ارسی سه لنگه است. به‌نظر همین مساله در کنار متغیرهای دیگری همانند زمان، هزینه و نوع تکنیک، مجموعا باعث شده تا تراکم نقوش در ارسی‌های آمل در مقایسه با تبریز از درصد بیش‌تری برخوردار باشد. مسلما نمی‌توان ارتباط بین فنون تزیینی و نقوش را نادیده گرفت، به‌نحوی که ارسی‌های آمل با فن گره‌چینی -که قابلیت اجرای نقوش ریزتر را فراهم می‌سازد- و تبریز با شیوه قواره‌بری (توانایی اجرای نقوش در ابعاد بزرگ) آذین یافته‌اند. رنگ‌های قرمز، زرد و آبی در بین ارسی‌های آمل و در نقطه مقابل رنگ‌های سفید، قرمز و سبز به ترتیب، بیش‌ترین پراکنش رنگی را در ارسی‌های تبریز به خود اختصاص داده‌اند. به‌نظر، این ترکیب رنگی ارتباط تنگاتنگی با جغرافیای محیط -که خود از اصلی‌ترین محرک‌های سبک معماری بومی هر منطقه است- دارد. به دیگر معنا، معماری بومی، بازتاب فاکتورهای فرهنگی، اجتماعی، اقلیمی و هویت آن جامعه است که به‌طور زنجیره‌وار تاثیر مستقیمی بر تمامی فاکتورهای مورد بررسی در پژوهش حاضر را داشته است؛ به نحوی که سعی شده تا در تمامی متغیرها -نقش، رنگ، تکنیک- پاسخ مناسبی را در جهت رفع نیازهای روانی و مادی مخاطبان خود داشته باشد. در ادامه، بررسی و تطبیق ارسی‌های سایر مناطق با شرایط اقلیمی متفاوت نیز از پیشنهادات مطالعات آتی پژوهش فوق است.

## پی‌نوشت

۱.
دقیق پنجره ارسی‌ها در دسترس نیست، اما طبق مصاحبه با کارشناسان اداره میراث فرهنگی و گردشگری دو شهر آمل و تبریز، بر پایه اسناد و سایر کتیبه‌های موجود از ابنیه مشخص گردید که بناهای فوق‌الذکر متعلق به اواسط حکومت قاجار هستند.

۲.
از وقایع دوران صفویه، خصوصا از به آتش کشیده شدن شهر در دوران شاه عباس اول یاد کرد (کاظم بیگی، ۱۳۸۴: ۹۵). علاوه بر آن، در آتش‌سوزی بزرگ ۱۳۳۵ ه.ق.، شهر آمل همراه با تمامی عناصر زیرساخت شهری ویران گردید (یوسفی‌فر و یلفاپور، ۱۳۸۸: ۳۷). همین‌طور شهر تبریز به‌دلیل قرارگرفتن در مسیر گسل یکي از نقاط پرخطر کشور محسوب مي‌شود. از این رو، اغلب اماکن تاریخي و باستاني این شهر یا به‌کلي تخریب شده‌اند یا آسیب دیده‌اند. زلزله ویرانگر سال ۱۱۹۳ هـ.ق. آخرین ضربه مهلک خود را بر پیکر تاریخی، فرهنگی تبریز وارد می‌سازد. از عمارات آثار کم نظیر آن زمان چون مسجد کبود و مسجد علیشاه جز دیواری و سردری، چیزی باقی نمی‌ماند. شهری که جمعیت چندین صد هزار نفری آن بعد از زلزله به استناد مدارک موجود به ۴۰۳۰ نفر تقلیل حاصل می‌کند (عون‌الهی، ۱۳۸۷: ۶۹).

۳. وادارها الوارهایی هستند که برای تقسیم طولی ارسی‌ها در بین لنگه‌ها قرار می‌گیرند؛ به‌طور مثال، برای یک ارسی با پنج لنگه، چهار وادار با فواصل معین در نظر گرفته می‌شده است.

۴. همان‌طور که از نام این اتصال پیداست، زبانه پس از قرار گرفتن در شیار فاق، نمایان است. در این اتصال شیار فاق به حدی عمق پیدا می‌کند که از طرف دیگر چوب بیرون می‌زند و یک شیار کامل اجرا می‌شود. زبانه هم به‌اندازه عمق شیار ایجاد می‌شود تا کمی از سطح چوب بیرون رود. سپس، با استفاده از سنباده یا رنده، لبه اضافی تراش می‌خورد، تا با سطح کار یک‌سان شود. این اتصال بیش‌تر در کارهای هنری کاربرد دارد و در کنار استحکام، به ارزش هنری کار نیز می‌افزاید. با توجه به ساختار آن‌ها، این نوع از اتصال‌های چوبی، به‌خوبی در برابر فشارهای عمودی، افقی، جانبی و پیچش مقاومت می‌کند. ضعف اتصال فاق و زبانه در مقاومت کششی است که می‌توان با استفاده از میخ یا پیچ یا دوبل چوبی مقاومت آن را افزود.

۵.
مکنت مالی صاحب بنا می‌باشد؛ به نحوی که در برخی از خانه‌هایی که به‌صورت شمالی و جنوبی ساخته شده‌اند (خانه حیدرزاده تبریز، مدنی آمل)، در دو طرف جبهه بنا ارسی کار شده است که معمولا، در جبهه جنوبی نیز باشکوه‌تر آذین می‌یافتند. نگارندگان نیز در این موارد به دلیل شباهت زیاد در نقش و رنگ ارسی‌ها با یک‌دیگر، صرفا ارسی جبهه جنوبی را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

۶. به دلیل این‌که تاکنون مرجع علمی، دقیق و تایید شده‌ای از طرف استادان فن و هنرمندان حوزه هنرهای سنتی برای نقوش گیاهی به‌کار رفته بر روی پنجره ارسی‌ها به ثبت نرسیده که حاوی اسامی مشخص نقوش باشد، به همین منظور نام کلی، طرح‌گردان برای مجموعه نقوش گیاهی انتخاب گردید و از ذکر و یا نام‌گذاری متفاوت آن‌ها پرهیز می‌شود.

۷. اسامی گره‌های موجود در ارسی‌های آمل از کتاب نقش‌های هندسی در هنر اسلامی نوشته عصام‌السعید و پارمان (۱۳۷۷)، کتاب گره چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی نوشته حسین زمرشیدی (۱۳۶۵) و کتاب ارسی پنجره‌ای رو به نور نوشته مهدی امرایی (۱۳۹۱)، استخراج شده‌است.

۸. برای نمونه به ارزش‌های عددی چند رنگ مکمل را نسبت به یک‌دیگر اشاره می‌گردد: زرد به بنفش ۳: ۹ یعنی وسعت سطح رنگ بنفش باید سه برابر وسعت رنگ زرد باشد، تا هماهنگی بصری بین این دو رنگ برقرار گردد. نارنجی به آبی ۴: ۸ یعنی وسعت سطح رنگ آبی باید دو برابر وسعت سطح رنگ نارنجی باشد، تا از نظر بصری با آن هماهنگ شود. قرمز به سبز ۶: ۶ برای ایجاد هماهنگی بین سبز و قرمز باید وسعت سطح آن‌ها یک‌سان باشد.

۹. قواره‌بری در معماری سنتی ایران به معنی برش نقوش چوبی یا آجری به شکل منحنی است (کیانمهر، تقوی‌نژاد و میرصالحیان، ۴۹۳۱: ۸۷).

۱۰. در هنر گره‌سازی و گره‌چینی گره‌ها از دو عنصر مهم به‌نام آلت و لقط تشکیل می‌شوند. هر زمینه گره یا اصطلاحا آلت گره مجموعه‌ای از اشکال هندسی است که به هر یک از آن‌ها آلت گره می‌گویند (زمرشیدی، ۵۶۳۱: ۵۵). به تعبیر دیگر، آلت: بخش‌هایی که دارای کام و زبانه بوده و در حقیقت، عامل ایستایی و به‌وجود آمدن نقش‌های است. لقط: فضاهای منفی یا همان اشکالی هستند که از کنار هم قرارگرفتن آلت‌ها پدید می‌آید.

۱۱. قلاب: قلاب‌های فلزی درون چارچوب و وادار در فواصل معین برای نگه داشتن لنگه‌ها نیز قرار داده می‌شدند. دستگیره: در قسمت زیرین هر لنگه برای بلندکردن (باز کردن لنگه) به بدنه لنگه میخ می‌شده است. گل میخ: به میخ‌های فلزی با سرهای معمولا پهن گفته می‌شود که عموما، برای تزیین روی بدنه ارسی‌ها، استفاده می‌شده است.

## منابع


آخشیک، سمیه‌سادات (۱۳۹۰). بررسی جایگاه و تاثیر سمفونی رنگ و نور در معماری پسامدرن کتابخانه‌ها، ***سازمان کتابخانه‌ها و موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی***، دوره ۳، شماره ۱۰، ۱-۱۶.

امرایی، مهدی (۱۳۹۱). ***ارسی پنجره‌های رو به نور***، تهران: سمت.

بانی‌مسعود، امیر (۱۳۸۸). ***معماری معاصر ایران***، چ. دوم، تهران: هنر معماری قرن.

بلالی اسکویی، آزیتا؛ یونسی، میلاد و افشاریان، زهرا (۱۳۹۹).

واکاوی کمی و کیفی اُرسی در خانه‌های قاجار اردبیل، ***نگره***، دوره ۱۵، شماره ۵۴، ۱۳۱-۱۴۵.
حق‌شناس، محمد و قیابگلو، زهرا (۱۳۸۷). بررسی تاثیر شیشه‌های رنگی بر میزان و انرژی عبوری در محدوده مریی، ***علوم و فناوری رنگ***، دوره ۲، شماره ۴، ۲۱۳-۲۲۰.
حق‌شناس، محمد؛ بمانیان، محمدرضا و قیابگلو، زهرا (۱۳۹۵). تحلیل معیارهای تابش عبوری از مجموعه شیشه‌های رنگی ارسی‌های دوره صفوی، ***علوم و فناوری رنگ***، دوره ۱۰، شماره ۱، ۵۵-۶۴.
داداش‌زاده، نیما (۱۳۹۴). بررسی خانه‌های قاجاریه شهر آمل (نمونه موردی: خانه منوچهری و شفاهی)، ***همایش ملی معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی***، دانشگاه پیام نور واحد رشت، ۵۰-۶۳.
رستمی، مصطفی و عابدپور، لاله (۱۳۹۳). بررسی هنر گره‌چینی خانه‌های قدیمی شهرستان آمل (مطالعه موردی: ۹ خانه و ویلای شهر آمل، آب اسک و نوا)، ***دومین همایش ملی هنر تبرستان: معماری بومی***، بابلسر: دانشگاه مازندران، ۱۰-۲۷.
رضایی‌زنوز، شعله و هاشم‌پور، پریسا (۱۳۹۵). حکمت رنگ‌های به‌کار رفته در ارسی بناهای سنتی ایران، ***کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و مدیریت توسعه شهری در ایران***، موسسه آموزش عالی صنعتی مراغه و دانشگاه صنعتی مراغه، ۸۷-۹۸.
زمرشیدی، حسین (۱۳۶۵). ***گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
زیران، حمید؛ وثوقی، پری‌ناز و اسفندیاری، شقایق (۱۳۹۴). نحوه قرارگیری فضاهای داخلی خانه‌های قاجار (مطالعه موردی: شهرستان آمل)، ***سومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های کاربردی در مهندسی عمران، معماری و مدیریت شهری***. تهران: دانشگاه خواجه نصیرالدین طوسی، ۸۱-۹۶.
ساعدي، فرشته (۱۳۹۶). بررسي تكنيک ساخت آينه‌كاري در تزيينات اُرسي سازي با توجه به بازانگاري فضاي معماري اسلامي، ***شباک***، سال دوم، شماره ۳، ۴۵-۵۴.
سلطان‌زاده، حسین (۱۳۷۶). ***تبریز خشتی استوار در معماری ایران***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
سلیمانی، مهدیه (۱۳۹۴). بررسی معماری خانه‌های قدیمی آمل (نمونه موردی: مدنی و معنوی)، ***همایش ملی معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی***، دانشگاه پیام نور واحد رشت، ۱۴۰-۱۵۴. شاه‌محمدی، نیما و باباخانی، رضا (۱۴۰۰). تحلیل الگوی انگارشی ارسی‌های مسجد نصیرالملک بر پایه تاثیرات روان‌شناسی محیطی بر ادراکات روانی کاربران، ***علوم و تکنولوژی محیط زیست***، دوره ۲۳، شماره ۸، ۳۷-۴۶.
شکرپور، محمد؛ نجفقلی‌پور کلانتری، نسیم؛ فاخریان، پریزاد و دلالیان، محمدرضا (۱۳۹۳). بررسی زیبایی‌شناسی نور و پنجره‌های ارسی خانه‌های سنتی شهر تبریز دوره قاجار (نمونه موردی خانه بهنام)، ***کنگره بین‌المللی پایداری در معماری و شهرسازی***، شهر مصدر دوبی، ۱۸۳-۱۹۳.
عبدالهی‌فرد، ابوالفضل؛ نژاد ابراهیمی، احد و اکبری، سودابه (۱۴۰۰). تجزیه و تحلیل ساختار طرح و نقش ارسی خانه‌های دوره قاجار در تبریز، ***همایش ملی جلوه‌های هنر و معماری مکتب زند و قاجار شیراز***، دانشگاه هنر شیراز، ۱۲۸-۱۳۷.
عصام، السعید و پارمان، عایشه (۱۳۷۷). ***نقش‌های هندسی در هنر اسلامی***، تهران: سروش.
علیپور، نیلوفر (۱۳۹۰). مطالعه طرح‌هاي ارسي‌هاي كاخ‌هاي قاجاري تهران، ***نگره***، سال ششم، شماره ۱۸، ۵-۲۱.
عنبری‌یزدی، فائزه (۱۳۹۰). ***هندسه نقوش ۱***، سال سوم دوره آموزشی متوسطه فنی و حرفه‌ای، تهران: کتاب‌های درسی ایران.
عون‌الهی، سیدآقا (۱۳۸۷). ***تاریخ پانصدساله تبریز (از آغاز دوره مغولان تا پایان دوره صفویان)***، ترجمه پرویز زارع شاهمراسی، تهران: امیرکبیر.
قبادیان، وحید (۱۳۹۳). ***معماري در دارالخلافه ناصري (سنت و تجدد در معماري معاصر تهران)***، چ. پنجم، تهران: پشوتن.
کاظم‌بیگی، محمدعلی (۱۳۸۴). نابودی آثار تاریخی آمل، ***تاریخ و تمدن اسلامی***، دوره ۱، شماره ۱، ۹۳-۱۰۹.
کیانمهر، قباد؛ تقی نژاد، بهاره و میرصالحیان، صدیقه (۱۳۹۴). گونه‌شناسی تزیینات قواره بری در فرم خورشیدی درها (مطالعه موردی: درهای بناهای سلطنتی دوره قاجار تهران). ***نگره***، دوره ۱۰، شماره ۳۴، ۸۵-۱۰۱.
مدهوشیان‌نژاد، محمد و پیربابایی، محمدتقی (۱۳۹۳). ***مستند نگاری ارسی‌های استان آذربایجان شرقی***، طرح پژوهشی. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
مدهوشیان‌نژاد، محمد و عسکری الموتی، حجت‌الله (۱۳۹۵). تمایز کیفی و کمی در سیر تحول ارسی‌های قاجاری تبریز، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۲۱، شماره ۴، ۷۷-۸۴.
مدهوشیان‌نژاد، محمد و فلاحی، فتانه (۱۴۰۰). مطالعه تطبیقی نقش و رنگ ارسی‌های قاجاری شهر تبریز با اردبیل، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۲۶، شماره ۳، ۸۷-۹۷.
وحدت‌طلب، مسعود و نیکمرام، امین (۱۳۹۶). بررسی اهمیت، فراوانی و پراکنش رنگ قرمز در ارسی‌های خانه‌های تاریخی ایران، ***هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی***، دوره ۲۲، شماره ۲، ۸۷-۹۷. یوسفی‌فر، شهرام و یدالله‌پور، معصومه (۱۳۸۸). بررسی مسجد مدرسه‌های وقفی جامع و آقاعباس در بافت مرکزی شهر آمل، ***گنجینه اسناد***، سال نوزدهم، دفتر سوم، شماره ۷۵، ۲۵-۵۲.

## References


Abdulahi Fard, A, et al. (2014). Analysis of the design structure and pattern of the Orsi of houses of the Qajar period in Tabriz, ***National conference of Zand and Qajar Shiraz School of Art and Architecture,*** Shiraz Art University, pp. 137-128. (Text in Persian).

Akhshik, S. s. (2010). Investigating the position and effect of the symphony of color and light in the postmodern architecture of libraries, ***the electronic publication of the Organization of Libraries and Museums and the Astan Quds Razavi Document Center, volume 3,*** number 10, pp. 1-16. (Text in Persian).

Alipour, N. (2011). Studying the designs of the orsi designs of the Qajar palaces of Tehran, ***Negre magazine,*** 6th year, number 18, pp. 5-21. (Text in Persian).

Amrai, M. (2011). ***Orsi windows facing the light,*** Tehran: Samit Publications. (Text in Persian).

Anbari Yazdi, F. (2018). ***The geometry of Patterns 1,*** the third year of technical and vocational secondary education course, Tehran: Iran textbook publishing. (Text in Persian).

Aoun Elahi, S. (2008). ***Five hundred years of Tabriz history (from the beginning of the Mongol period to the end of the Safavid period),*** translator: Parviz Zare Shahmarasi, Tehran: Amirkabir Publications. (Text in Persian).

Badiee. B (2016) Orsi, Coloured Windows of Iran, ***8th Dresden (Germany) International Doctoral Colloquium: "Aesthetics in Architecture and Urban Design"*** 17 June 2- 4, 2016.

Bani Masoud, A. (2009). ***Contemporary Architecture of Iran,*** second edition, Tehran: Publishing House of Art Architecture of the Century. (Text in Persian).

Belali Esqui et al. (2019). Quantitative and qualitative analysis of Orsi in Qajar houses of Ardabil, ***Negre magazine,*** Volume 15, Number 54, pp. 131-145. (Text in Persian).

Dadashzadeh, N. (2014). Survey of Qajar houses in Amol city (case example: Manochehri and Shafahi houses), ***National Conference on Iranian-Islamic Architecture and Urban Planning,*** Payam Noor University, Rasht Branch, pp. 50-63. (Text in Persian).

Essam, A, Parman, A. (1998). ***Geometric patterns in Islamic art,*** Tehran: Soroush Publications. (Text in Persian).

Haqshanas, M, Bamanian, M, Qiyabglu, Z. (2015). Analyzing the parameters of transmitted radiation from a collection of colored glass orsi of the Safavid period, ***Scientific Research Journal of Color Science and Technology,*** Volume 10, Number 1, April 2016, pp. 55-64. (Text in Persian).

Haqshanas, M, Qiyabglu, Z. (2007). Investigating the effect of colored glass on the amount of light and transit energy in the visible range, ***Journal of Color Science and Technology,*** Volume 2, Number 4, pp. 220-213. (Text in Persian).

Kazem Beigi, M. (2004). Destruction of historical monuments of Amol, ***Islamic History and Civilization Scientific Research Journal,*** Volume 1, Number 1, September 2014, pp. 93-109. (Text in Persian).

Kianmehr, Q et al. (2014). Typology of Qavare Bori decorations in the solar form of doors (case study: doors of Qajar period royal buildings in Tehran). ***Negreh scientific-research quarterly,*** volume 10, number 34, pp. 85-101. (Text in Persian).

Madhoshian nejad, M, Fallahi, F. (2021). A comparative study of the pattern and color of Qajar Orsi of Tabriz and Ardabil, ***Journal of Fine Arts - Visual Arts,*** Volume 26, Number 3, pp. 87-97. (Text in Persian).

Madhoshian Nejad, M. Askari al-Muti, H. (2015). The qualitative and quantitative distinction in the evolution of Qajar Orsi of Tabriz, ***Scientific Research Journal of Fine Arts - Visual Arts,*** Volume 21, Number 4, pp. 77-84. (Text in Persian).

Madhoshiannejad, M, Pirbabaei, M. (2013). Documenting the Orsi of East Azarbaijan province, a research project. Tabriz: Publications of Tabriz University of Islamic Arts. (Text in Persian).

Omedi et al (2022) valuating the visual comfort of Orosi windows in hot and semi-arid climates through climate-based daylight metrics: a quantitative study, ***JOURNAL OF ASIAN ARCHITECTURE AND BUILDING ENGINEERING 2022,*** vol. 21, No. 5, 2114–2130.

Qabadian, V. (2013). ***Architecture in Naseri Palace (Tradition and Modernity in Tehran's Contemporary Architecture),*** 5th edition, Tehran: Pashtun. (Text in Persian).

Rezaei Zenouz, Sh, Hashempour, P. (2015). The wisdom of the colors used in the Orsi of traditional Iranian buildings, ***International Conference on Civil Engineering, Architecture and Urban Development Management in Iran,*** Maragheh Institute of Higher Industrial Education and the Maragheh University of Technology, pp. 87-98. (Text in Persian).

Rostami, M, Abidpour, L. (2013). Studying the Ghereh Chini art of the old houses of Amel city (case study: 9 houses and villas of Amol city, Ab Esk and Neva), ***the second national conference of Tabarstan Art: Native Architecture,*** Babolsar: Mazandaran University, pp. 10-27. (Text in Persian).

Saedi, F. (2017). Investigating the technique of making mirror work in orsi decorations with regard to reimagining the space of Islamic architecture, ***Journal of Research in Art and Human Sciences,*** second year, number 7, pp. 11-12. (Text in Persian).

Shah Mohammadi, N, Babakhani, R. (2021). Analyzing the conceptual pattern of Nasir al-Mulk mosque orsi based on the effects of environmental psychology on the psychological perception of users, ***scientific research journal of environmental science and technology,*** volume 23, number 8, November 1400, pp. 46-37. (Text in Persian).

Shakarpour, M, et al. (2014). Studying the aesthetics of light and Orsi windows in the traditional houses of Tabriz during the Qajar period. ***International Congress of Sustainability in Architecture and Urban Planning,*** Masdar City, Dubai, pp. 183-193. (Text in Persian).

Soleimani, M. (2014). Architectural investigation of old Amol houses (case example: madani and

manavi), ***Iranian-Islamic Architecture and Urban Planning National Conference.*** Payam Noor University, Rasht Branch, pp. 140-154. (Text in Persian).

Sultanzadeh, H. (1997). ***Tabriz is a solid stone in the architecture of Iran,*** Tehran: Cultural Research Office. (Text in Persian).

Vahdat Talab, M, Nikmaram, A. (2016). Investigating the importance, frequency, and distribution of red color in Orsi of historical houses in Iran. ***Journal of Fine Arts - Architecture and Urban Planning, Volume 22,*** Number 2, pp. 87-97. (Text in Persian).

Yousefi Far, Sh. Yadullahpour, M. (2009). Investigation of Jame and Agha Abbas endowment mosques in the central context of Amol city, ***Scientific Quarterly of Ganjineh Asanad,*** 19th year, book 3, number 75, pages 25-52. (Text in Persian).

Zamrashidi, H. (1365). ***Garh-chini in Islamic architecture and handicrafts,*** Tehran: University Publishing Center. (Text in Persian).

Ziran, H. Vosoqi, p, Esfandiyari, Sh. (2014). The placement of the interior spaces of Qajar houses (case study: Amel city), ***the third international conference on applied research in civil engineering,*** architecture and urban management. Tehran: Khwaja Nasiruddin Tusi pp. 81-96. (Text in Persian).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـــان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ص ۸۸-۷۵
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

# تحلیل فرآیند خوانش عکس بر اساس نظریه کنشگر شبکه[1]

علیرضا مهدی‌زاده [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹

## چکیده

عکس همانند سایر متون هنری به‌محض این‌که وارد یک شبکه ارتباطی می‌شود در معرض انواع پرسش‌ها قرار گرفته و این‌گونه کنشی تحت عنوان خوانش عکس آغاز می‌شود. منتقدان از پایگاه‌های فکری متفاوت، به‌روش‌ها و رویکردهای گوناگون با عکس ارتباط برقرار می‌کنند و بدین شکل به خوانش، تفسیر و تعبیر آن مبادرت می‌ورزند. هدف این پژوهش، تحلیل فرایند خوانش عکس و چگونگی برساخت خود خوانش عکس است. لذا، در این مقاله، به شناسایی عناصر و عوامل اصلی دخیل در خوانش عکس و نحوهٔ پیوند آن‌ها با یک‌دیگر پرداخته‌ایم. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی و رویکرد به‌کار گرفته‌شده، نظریه کنشگر - شبکه برونو لاتور است. بنابراین، پس از شرح نظریه مورد نظر، مفاهیم قابل تعمیم آن (کنشگر، شبکه، گذارده و ترجمه) در رابطه با فرایند خوانش عکس بررسی و تحلیل شده‌اند. لاتور فارغ از تقسیم‌بندی‌های رایج مانند واقعی و غیر واقعی، معتقد است جهان متشکل از کنشگران انسانی و غیرانسانی شامل اشیا، موجودات و مصنوعات است که به‌صورت شبکه‌ای با یک‌دیگر پیوند می‌یابند و این‌گونه انواع سازه‌ها از یک واقعیت علمی تا دولت، کتاب، قصه و ... برساخته می‌شود. دغدغه اصلی این نظریه، مطالعه چگونگی پیوند کنشگران با یک‌دیگر در درون هر شبکه‌ای و تحلیل فرایند ساخت یک محصول یا سازه است. از این جهت این پرسش‌ها مطرح می‌شوند که:

۱) فرایند خوانش عکس چگونه شکل گرفته و در نهایت، برساخته می‌شود؟
۲) کنشگران اصلی برساخت خوانش عکس کدامند؟
۳) نحوهٔ پیوند، ارتباط و تعامل کنشگران دخیل در خوانش عکس با یک‌دیگر چگونه است؟

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که، خوانش عکس در گام نخست از مواجه دیداری و اتحاد کنشگری انسانی یعنی منتقد با عکس شکل می‌گیرد. سپس، از طریق درآمیختن، تعامل، تقابل و مذاکرهٔ تمامی کنشگران درگیر در درون شبکه، یک خوانش از عکس برساخته می‌شود. در واقع، عاملیت منتقد مستقل نبوده و به بازیگری سایر کنشگران شبکه وابسته است. این کنشگران عبارتند از: عنوان و بیانیه عکس، دیدگاه و قصد عکاس، شاخه و مقوله عکس و نظریه‌های زیبایی‌شناسی و نقد هنری.

**واژه‌های کلیدی**: عکاسی، خوانش عکس، منتقد، کنشگر - شبکه، برونو لاتور.

1-DOI:10.22051/JJH.2023.41984.1870

۲ -دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. a.r.mehdizadeh@uk.ac.ir

## مقدمه

محصول کنش عکاسانه یعنی عکس، همانند سایر متون هنری از قبیل شعر، نقاشی و فیلم، زمانی که وارد فرایند ارتباطی می‌شود در معرض انواع پرسش‌ها قرار گرفته و این‌گونه، کنشی تحت عنوان خوانش عکس شکل می‌گیرد. منتقدان معمولاً، بر اساس تعاریف و نظریه‌های مختلف فلسفی و زیبایی‌شناسی و به روش‌ها و رویکردهای گوناگون با عکس روبه‌رو می‌شوند و بدین‌وسیله به خوانش، تفسیر و تعبیر آن می‌پردازند و فهم خویش را در اختیار سایر مخاطبان قرار می‌دهند. به‌طورکلی، عملِ خوانش آثار ادبی و هنری به چگونگی مواجهه هستی شناسانه، معرفت شناسانه و روش شناسانه با آثار هنری به‌منظور شناخت بیش‌تر و تفسیر و تحلیل جنبه‌ها و لایه‌های متفاوت آن‌ها برمی‌گردد. از این نظر، خوانش آثار هنری از جمله عکس، کنشی است که می‌توان آن را به‌نوعی با کنش و مواجهه دانشمندان و متفکران با جهان و اشیا در راستای شناخت آن‌ها مقایسه کرد. اگر دانشمندان به روش‌های متعدد درصدد شناخت جهان و توضیح پدیده‌ها هستند، هدف و قصد منتقدان نیز شناخت، توضیح و تفسیر اثر هنری و به اشتراک گذاشتن استنباط خود با دیگر مخاطبان است. از این جهت، علم و هنر هم پیوند و همگام هستند؛ بنابراین، می‌توان با به‌کارگیری برخی نظریه‌ها و مدل‌های عرصه علم و فناوری به اندیشه‌ورزی پیرامون چگونگی مواجهه با آثار هنری و خوانش آن‌ها پرداخت. در این راستا، هدف این پژوهش، تحلیل چگونگی برساخت خودِ خوانش عکس است. ازاین‌رو، در این مقاله به شناسایی عوامل و عناصر اصلی دخیل در خوانش عکس و نحوه پیوند آن‌ها با یک‌دیگر می‌پردازیم. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی است و رویکرد به‌کارگرفته‌شده نیز نظریه برونو لاتور[1] (متولد ۱۹۴۷) است. وی، نظریه‌ای متفاوت و قابل تامل در رابطه با چگونگی مواجه دانشمندان با جهان و اشیا و ساخت انواع نوآوری‌های علمی و فنی ارایه کرده است که وجه مشخصه آن در قدرت توصیفی و تحلیلی‌اش برای بررسی و مطالعه انواع شبکه‌ها و چگونگی ساخت محصولات آن‌هاست. لاتور بر اساس نظریه خود تحت عنوان کنشگر - شبکه[2] معتقد است همه‌چیز محصول پیوند یافتن کنشگران انسانی و غیرانسانی شامل تمامی موجودات، اشیا و مصنوعات است و این‌گونه انواع سازه‌ها از واقعیت علمی، ساختمان، دولت، حزب تا کتاب و فیلم برساخته می‌شوند. دغدغه اصلی این نظریه، مطالعه نحوه اتحاد، پیوند، ارتباط و تعامل کنشگران مختلف انسانی و غیرانسانی با یک‌دیگر در درون هر شبکه‌ای و چگونگی ساخت یک محصول یا سازه است. از این جنبه، انواع خوانش‌های عکس را می‌توان به‌عنوان یک سازه یا محصول در نظر گرفت که در ساخت آن عوامل و کنشگران متعددی نقش و تاثیر دارند. منتقدان معمولاً، از یک روش و رویکرد مشخص به خوانش آثار هنری می‌پردازند و تاکید و جهت‌گیری خود را به‌سوی اثر هنری، هنرمند، مخاطب و یا ترکیبی از آن‌ها قرار می‌دهند (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۰۳). اما در این نوشتار به‌جای شرح روش‌ها، رویکردها و راهکارهای خوانش عکس، به مطالعه و تحلیل چگونگی برساخت خود خوانش عکس می‌پردازیم. لذا، این پرسش‌ها مطرح می‌شوند که،

۱) فرایند خوانش عکس چگونه شکل گرفته و در نهایت برساخته می‌شود؟

۲) کنشگران اصلی آن کدامند؟

۳) نحوهٔ پیوند، ارتباط و تعامل کنشگران دخیل در خوانش عکس با یک‌دیگر چگونه است؟

فارغ از ایجاد این همانی و همگون‌سازی قطعی و عین به عین میان نظریه‌های علمی و هنری، از طریق چنین مطالعاتی می‌توان به درک و فهم و توان تحلیلی خود در رابطه با آثار هنری و عکس افزود. هم‌چنین، با توجه به خلأ و کمبود چنین نگرش و پژوهش‌هایی در حوزه عکاسی، با انجام و گسترش دامنه چنین مطالعاتی می‌توان افق و چارچوب تازه‌ای پیرامون مباحث عکس و عکاسی گشود.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توسعه‌ای است که به روش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی درصدد تحلیل فرایند خوانش عکس بر مبنای نظریه کنشگر - شبکه برونو لاتور است. ازاین‌رو، پس از شرح نظریه موردنظر،

مفاهیم قابل تعمیم و تسری آن از قبیل کنشگر [۳]، شبکه [۴]، گذارده [۵]، ترجمه [۶]، مذاکره [۷] و عاملیت در رابطه با فرایند خوانش عکس بررسی و تحلیل شده‌اند. اطلاعات پژوهش نیز به شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

## پیشینه پژوهش

از منابع اصلی که لاتور در آن‌ها به مبانی نظری این پژوهش یعنی کنشگر - شبکه پرداخته است، می‌توان به «آیا اشیا تاریخ دارند؟» (۱۹۹۶)، «امید پاندورا» (۱۹۹۹)، «باز تشکیل امر اجتماعی» (۲۰۰۵) اشاره کرد. هم‌چنین، در این زمینه، رحمان شریف‌زاده (۱۳۹۷)، در کتاب «مذاکره با اشیا» هستی‌شناسی و روش‌شناسی نظریه کنشگر - شبکه را شرح داده و به نقدهای مطرح‌شده درباره آن نیز پاسخ داده است. تنها پژوهشی که به بررسی نظریه لاتور در زمینه عکاسی پرداخته، مقاله مهدی زاده (۱۴۰۱)، تحت عنوان «بررسی و تحلیل کنش عکاسی بر اساس نظریه کنشگر - شبکه برونو لاتور» است که کنش عکاسانه را وابسته به سه کنشگرِ اصلی یعنی عکاس (در مقام کنشگری انسانی با اهداف خاص)، دوربین (به‌مثابه واسطه‌ای تکنولوژیک) جهان (به‌عنوان کنشگرِ فعالِ غیرانسانی) دانسته که به‌طور شبکه‌ای در حال تعامل، تقابل، ارتباط، گفتگو و درآمیختن با یک‌دیگر هستند و در نتیجه برهم‌کنش آن‌ها به شکل‌های مختلف، یک عکس با ویژگی‌های خاص تولید می‌شود. از سمت دیگر، پژوهش‌هایی که تاکنون درباره آثار هنری به‌خصوص خوانش عکس صورت گرفته است، بیش‌تر به بررسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌های خوانش پرداخته‌اند. لازم به ذکر است پژوهشی در حوزه خوانش و نقد عکس که ارتباط نزدیک و مستقیم با این نظریه و پژوهش داشته باشند، دیده نشد. ازاین‌رو، به ذکر مطالعاتی که به‌طورکلی به موضوع فرایند خوانش و نقد عکس پرداخته‌اند، اشاره می‌نماییم؛ زیرا بیانگر توضیحاتی پیرامون فرایند خوانش عکس هستند که بخشی از این مقاله را دربر می‌گیرد. برای نمونه، برت [۸] (۱۳۷۹)، در کتاب «نقد عکس» به این مطلب اشاره می‌کند که همه عکس‌ها حتی ساده‌ترین آن‌ها برای آن‌که کاملاً، درک و فهم شوند نیاز به تفسیر دارند. باید مشخص شود عکس‌ها درباره چیزی هستند و برای چه هدفی تهیه‌شده‌اند. وی مراحل نقد عکس را شامل توصیف، تفسیر و ارزیابی می‌داند و به تشریح هرکدام می‌پردازد. سوتر [۹] (۱۳۹۸)، در کتاب «چرا عکاسی هنری» بر این اساس که عکاسی هنری ارایه‌دهنده حالات نظری و زیبایی‌شناسی است که عموماً، برای بخش اندکی از مخاطبان مطلع قابل درک است، به بررسی رخدادهای اصلی در عکاسی هنری معاصر پرداخته و شیوه‌ها و رویکردهای مختلف آن را بررسی کرده و به تحلیل و خوانش عکس‌ها پرداخته است. هم‌چنین، کاتن [۱۰] (۱۳۹۹)، در کتاب «عکس به‌مثابه هنر معاصر» به روند عکاسی در دوران معاصر پرداخته و ضمن معرفی برخی پروژه‌های عکاسان، جوانب موضوعی، سبکی و بصری آن‌ها را توصیف و تشریح نموده است. لوپس [۱۱] (۱۳۹۵)، در کتاب «چهار هنر عکاسی» بحثی را برای نشان دادن توانایی‌های هنری عکاسی مطرح نموده است که استدلال ورزی او در این رابطه و خوانش‌هایی که از آثار عکاسان ارایه نموده، مورد توجه این پژوهش قرار گرفته است. در مجموع، منتقدان از پایگاه‌های فکری متفاوت و بر مبنای تعاریف و نظریه‌های گوناگون، خوانش‌ها و استنباط‌های متفاوتی از انواع عکس‌ها ارایه نموده‌اند که هرکدام به‌نوعی درک و فهم مخاطب را پیرامون عکس و عکاسی توسعه و غنا می‌بخشند؛ اما کم‌تر به چگونگی شکل‌گیری و ساخت خودِ خوانش عکس پرداخته‌اند. درحالی‌که شناخت و آگاهی نسبت به فرایند خوانش و عوامل و کنشگران آن، توانایی و دانش پژوهشگران، مخاطبان و عکاسان را نسبت به مساله خوانش عکس و شناسایی خوانش‌های معقول‌تر، متقاعدکننده‌تر و مستدل‌تر یاری می‌نماید. جنبه نوآورانه پژوهش پیش رو، بررسی فرایند خوانش عکس بر اساس یک نظریه معروف و شناخته‌شده در حوزه علم، فناوری و مردم‌شناسی است که از ظرفیت‌های بالقوه تحلیلی برای بررسی چگونگی ساخت انواع سازه‌ها برخوردار است.

## مبانی نظری پژوهش

### نظریه کنشگر- شبکه برونو لاتور

برونولاتور از فیلسوفان معاصر و متفکران برجسته عرصه علم و فناوری است که با بسط نظریه کنشگر- شبکه، الگویی جدید برای مطالعه و فهم چگونگی تغییر و تحول علم و ساخت انواع نوآوری‌های علمی و فنی ارایه نموده است. وی بر اساس نظریه کنشگر- شبکه فارغ از تقسیم‌بندی‌های رایج مانند سوژه -ابژه [۱۲]، واقعی- غیرواقعی، طبیعی- مصنوعی به جهان می‌نگرد و معتقد است، جهان متشکل از شبکه‌ای ناهم‌جنس از کنشگران انسانی و غیرانسانی (موجودات، اشیا، مصنوعات)، مشاهده‌پذیر و مشاهده ناپذیر (مانند ویروس، میکروب و الکترون) است که برای رسیدن به اهداف خود با یک‌دیگر پیوند می‌یابد و این‌گونه انواع سازه‌های علمی، فنی، حقوقی، سیاسی، فرهنگی و هنری از یک واقعیت علمی تا حزب، دولت، ساختمان، اتومبیل، کتاب و قصه برساخته می‌شوند. مفهوم کنشگر و شبکه صرفاً، شامل پیوند چند انسان و تشکیل یک گروه یا شبکه اجتماعی نیست. برای نمونه تشکیل یک تیم فوتبال و موفقیت آن به‌کنشگران متعددی که در شبکه حضور دارند، بستگی دارد. یک مربی به‌تنهایی نمی‌تواند تیم خود را به‌سوی پیروزی هدایت کند، بلکه شبکه‌ای از کنشگران انسانی و غیرانسانی شامل بازیکنان تیم، سرمایه، زمین تمرین مناسب، طرفداران تیم، مدیریت مناسب و چگونگی داوری در موفقیت یک تیم نقش و عاملیت دارند. از دیگر سو، یک بازیکن فوتبال یک کنشگر است که عاملیت، قدرت و به‌طورکلی کنشگریِ او صرفاً، از قدرت بدنی و فنی او نیست؛ بلکه کنشِ او در رابطه و پیوند با مربی و سایر بازیکنان تعریف و تعیین می‌شود. چنان‌چه یک بازیکن به تیمی جدید ملحق شود، نه‌تنها عاملیت و قدرت خود او، بلکه تمامی کنشگران حاضر در تیم جدید نیز تغییر می‌کند. اساساً کنشگر- شبکه یک مفهوم واحد و دو روی یک پدیده است؛ شبکه از پیوند کنشگران ساخته می‌شود و هر موجودی که تغییر ایجاد می‌کند و دارای کنش است، کنشگر محسوب می‌شود. لاتور واژه کنشگر را از نشانه شناسی اخذ کرده است. در نشانه شناسی یک کنشگر هر موجودی است که کنش یا کار دارد چه انسان چه غیر انسان (Latour,1996: 67). ازاین‌رو، تفاوتی میان یک کنشگر انسانی با سایر کنشگران غیرانسانی مانند سنگ، پرنده، واژه، کتاب و... وجود ندارد؛ زیرا ماهیت، نقش، قدرت و عاملیت هر کنشگر در درون شبکه و در رابطه با اتصال و پیوندهایی که با سایر کنشگران دارد، مشخص می‌شود (Ibid: 88). اساساً، هیچ کنشگری در انزوا و به‌تنهایی و بدون پیوند با سایر کنشگران انسانی و غیرانسانی نمی‌تواند کنش و تغییری ایجاد نماید. برای مثال رانندگی کردن در درون شبکه‌ای اتفاق می‌افتد که از کنشگرانی شامل راننده، اتومبیل، جاده، آب‌وهوا، قوانین راهنمایی و رانندگی، علایم رانندگی، پلیس و... تشکیل شده است که هرکدام بر دیگری تاثیر دارند و اهداف و قدرت یک‌دیگر را تعریف، ترجمه و تعدیل می‌نمایند. سرعت، صرفاً، به‌قصد راننده بستگی ندارد، بلکه توسط سایر کنشگران از ماشین تا آب‌وهوا، جاده و پلیس تعیین و تعدیل می‌گردد. به‌عبارت‌دیگر، در این‌جا راننده، به‌عنوان یک کنشگر شبکه تصمیم می‌گیرد و عاملیت دارد و نه یک کنشگر کاملاً، مجزا و مستقل. ازآن‌جاکه، اساس این نظریه بر چگونگی پیوند یافتن کنشگران در درون هر شبکه‌ای استوار است، حال اگر بخواهیم بر مبنای این نظریه به مطالعه کنشی در عرصه علم، فناوری، دین، حقوق و هنر بپردازیم و یک محصول مانند قانون، دولت، کتاب، فیلم و یا یک خوانش را مطالعه نماییم، بایستی کنشگران دخیل در ساخت محصول را مشخص سازیم و چگونگی پیوند یافتن، تعامل و مذاکره آن‌ها در درون شبکه را بازسازی و تحلیل نماییم. در واقع، به‌جای مطالعه یک محصول، فرایند ساخت آن مد نظر قرار می‌گیرد (شریف‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۳۱). نظریه کنشگر- شبکه یک هستی‌شناسی و روشِ کارِ عام است که اختصاص به علم و فناوری ندارد و با این رویکرد همان‌طور که می‌توان واقعیت‌های علمی و فنی را مطالعه کرد، می‌توان به مطالعه واقعیت‌های دینی، سیاسی و فرهنگی و هنری نیز پرداخت (همان: ۲۵). از دیگر سو، همان‌طور که عکاسی کردن در درون شبکه‌ای اتفاق می‌افتد که تاریخ عکاسی، نظریات عکاسی، دوربین، عکاس، جهان و اشیا، نوع پروژه و...

کنشگران و بازیگران آن هستند (مهدی‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۰۱)؛ در فرایند خوانش نیز کنشگران متعددی در حال کنش هستند. بنابراین، در ادامه، با بازسازی هستی‌شناسی و روش‌شناسی نظریه لاتور و وام گرفتن از برخی مفاهیم قابل تعمیم آن و توضیح و تبیین آن‌ها، به شکل‌گیری و ساخت خود خوانش عکس می‌پردازیم و کنشگران و بازیگران اصلیِ دخیل در خوانش را ردیابی می‌کنیم؛ تا ببینیم آن‌ها از طریق منازعه، مذاکره و ترجمه، چگونه یک‌دیگر را تعریف و بازتعریف می‌کنند، تغییر می‌دهند و تعدیل می‌کنند تا یک خوانش برساخته شود.

## فرایند خوانش عکس

### ۱. مواجهه منتقد در مقام کنشگر نخست با عکس به‌مثابه گذارده

کنشگر هر موجودی است که کار یا کنش دارد؛ چه انسان چه غیر انسان (Latour, 1996: 67)؛ بنابراین، وقتی از منظر لاتور به جهان می‌نگریم کنشگرانی را می‌بینیم که هرکدام در حال انجام یک کار یا کنش هستند و هدف یا علاقه‌ای دارند. «دانشمند» در حال انجام «آزمایش» و علم‌ورزی است، «عقاب» علاقه دارد «خرگوش» را شکار کند. «نویسنده» در حال ترکیب کلمات برای ساختن «داستان» خویش است. هدف «راننده» رسیدن به «سرعت» بیش‌تر است. از این نظر «منتقد» به‌مثابه کنشگری است که علاقه، کار یا هدفش، خوانش و تفسیر آثار هنری از جمله عکس است؛ اما هیچ کنشگری به‌تنهایی نمی‌تواند به هدف خود برسد و باید با سایر کنشگران پیوند یابد و این‌گونه انواع شبکه‌ها به‌وجود می‌آیند.

لاتور در توضیح چگونگی ایجاد پیوندها و شکل‌گیری شبکه‌ها از واژه گذارده یا پیش‌گذارده استفاده می‌کند (Latour, 1999: 141). گذارده کنشگری است که برای کنشگران دیگر فرصت و موقعیت تماس و پیوند ایجاد می‌کند. فرصت و موقعیتی که به‌واسطه آن مذاکره، منازعه و تعامل و تقابلی شکل می‌گیرد و از این طریق، کنشگران، تعریف و ماهیت یک‌دیگر را تعدیل و تعیین می‌کنند. پاستور، مایه تخمیر اسیدلاکتیک و آزمایشگاه هرکدام برای دیگری گذارده هستند (Ibid:141). در مثالی ملموس‌تر، وقتی دو نفر برای اولین بار در یک سفر با یک‌دیگر مواجه می‌شوند، هرکدام از آن‌ها برای دیگری به‌عنوان یک گذارده است که چنان‌چه با یک‌دیگر وارد مکالمه و مذاکره گردند، شخصیت و ماهیت یک‌دیگر را شناخته و بر می‌سازند و در درون شبکه سفر، رفتار، گفتار و کنش یک‌دیگر را ترجمه و تعدیل می‌نمایند. به‌هرتقدیر، بر مبنای نظر لاتور، عکس برای منتقد به‌مثابه گذارده است که فرصت ایجاد پیوند و خوانش را ممکن می‌سازد. در واقع، همان‌طور که دانشمند در مقام کنشگر نخست با جهان و اشیا پیوند می‌یابد، منتقد نیز در مقام کنشگر نخست یا واردکننده و آغازکننده خوانش، با عکس پیوند می‌یابد و بدین شکل فرایند خوانش شکل می‌گیرد.

طبیعتاً، پس از مواجهه دیداری منتقد در مقام کنشگری انسانی با عکس و ایجاد پیوند، چشم او به روی سطح عکس می‌لغزد و آن را مورد وارسی قرار می‌دهد و با خصوصیات آشکار عکس یعنی موضوع، فرم و شکل، محتوی، زاویه دید، میزان وضوح، جزییات، ترکیب‌بندی، خاکستری‌ها، رنگ‌ها، نوع ویرایش عکس وارد منازعه و گفتگوی اولیه می‌شود و از این رهگذر، نیرو یا هدف عکس، آشکار می‌شود. همان‌طور که خوانش و تفسیر عکس، نیرو و هدف منتقد است، عکس‌ها نیز دارای اهداف یا نیروهای متفاوتی از توصیفی و گزارشی تا ارتباطی، بیانگری، مفهومی و زیبایی‌شناسی هستند که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان کنشگران عکس در نظر گرفت که در مرحله نخست، در مواجهه دیداری منتقد با عکس خود را نشان می‌دهند و در مقابل هدف و علاقه او قرار می‌گیرند. بدین شکل که اجازه نمی‌دهند، منتقد خوانش و تفسیر خود را مغایر و در تضاد با نیروهای عکس بنا سازد. در واقع، در این جا منازعه میان منتقد و نیروی عکس رخ می‌دهد و منتقد بایستی خوانش خویش را در گفتگو و مذاکره با این نیرو بنا کند. از این روست که خوانش آثار بشرها [۱۳] عموماً، در رابطه با نیرو و مفهوم اولیه و آشکار آن‌ها یعنی عینیت‌گرایی [۱۴] ساخته می‌شود؛ یعنی نظریه‌ای که عکاس کنش عکاسانه خود را بر اساس آن انجام داده است (تصویر ۱). چراکه آن‌ها تلاش نمودند در فرایند عکاسی، خود را از جایگاه فاعلی بیانگر تا نهایت

حدی کـه ممکـن اسـت دور نمایند (سـوتر، ۱۳۹۸: ۶۷). در توصیف و تحلیل عکس‌های کرودسـون [۱۵] به حالت دراماتیک و سـینمایی آن‌ها اشـاره می‌شـود. چراکه این کیفیت و خصوصیت به‌مثابه نیرو یا کنشگر اولیه و آشکاری هستند که در مواجهه با عکس‌ها خود را نشـان می‌دهنـد (تصویـر ۲). اساسـاً، عکس‌های کرودسـون تجربه بصـری جدیدی عرضـه می‌کنند و نیروی آن‌ها بـا نیروی عکس‌هایی که بـا دوربین‌های قطع متوسط، ۳۵ میلی‌متری و معمولی گرفته شده‌اند کامـلاً متفـاوت اسـت. زیـرا عکس‌های وی توسـط یک تیم شـامل مدیر تصویـر، کاربر دوربیـن، عوامل نورپـردازی و متخصصین چـاپ تولید می‌شـوند. از دیگر سـو، با توجه بـه مفاهیم نهفته در آثار سـیندی شـرمن، خوانش آن‌ها در نسـبت با نیرو و کنشگرانی چون نظریه پسـت‌مدرن و گرایش فمینیسـتی شکل می‌گیرد و خوانـش عکس‌های گورسـکی [۱۶] در رابطه با نیروی غالب و اصلیِ سـازندهٔ آن‌ها یعنی کنشـگری فنـاوری دیجیتـال سـاخته می‌شـود (تصویـر ۳). به‌بیان‌دیگر، همان‌طور که در زندگی روزمره چگونگی پیوند ما با سـایر انسـان‌ها (خوشـحال یا عصبانی) و اشـیا و حیوانات (خانگی یا وحشی) مختلف بر مبنای نیرو یـا اهـداف و علاقه آن‌هـا متفاوت اسـت، پیوند منتقد نیز با عکس‌ها با توجه بـه نیروی متفاوت آن‌ها یک‌سـان نخواهد بود. به‌هرحال، در مرحله نخسـت اولین منازعه و گفتگو یا درگیری، تعامل و تقابل میان منتقد و نیروی عکس رخ می‌دهد. منتقد باید خوانش و هدف خویش را به نوعی بـا نیروی عکس هماهنگ و سازگار سازد و یا به هدف خویش ترجمه نماید.

چنانچه منتقد بخواهد در مقابل نیروی غالب عکس،

**تصویر ۱**- برند و هیلابشر، منابع آب، آلمان (سوتر، ۱۳۹۸: ۶۸).

**تصویر ۲**- کرودسون، از مجموعه زیر بوته‌های رُز، ۲۰۰۷ (URL2).

**تصویر ۳**- گورسکی، راین II، ۱۹۹۹ (URL1).

مسـیر دیگری طی نماید، بایـد از طریـق واردکردن سایر کنشـگران، نیرو و هدف اولیه و آشـکار عکس را خنثی سـازد یا کم‌رنگ نماید. اساساً در هر شبکه‌ای، کنشـگران متعدد و ناهم‌جنس در حال کنش هستند (Latour, 2005: 11). همان‌طور که جامعه مجموعه‌ای از کنشـگران ناهم‌جنـس از انسـان، سـاختمان، ماشـین، واژه، حیوان و اشـیا است؛ شـبکه خوانش نیز متشـکل از کنشگران متفاوتی اسـت که در فرایند خوانش وارد شـده و مداخله می‌نمایند. اگرچه منتقد به‌عنوان کنشگر واردکننده و حلقه اصلیِ ارتباطی بین کنشگران مختلف شـبکه خوانش عمل می‌نماید، اما در طول خوانش، با ورود کنشـگران و بازیگران جدید و خروج برخی از آن‌هـا، کنش و هدف منتقد و سـایر کنشـگران باز تعریف می‌شـود، تغییـر می‌کند و عمل خوانش در یک فرایند متعین و برسـاخته می‌شـود؛ زیرا «در فلسفه لاتور چیزی به‌عنوان یک نقطه مرکزی در شبکه وجود ندارد، به‌طوری‌که دیگر نقاط روی آن و یا اطراف آن گسـترش پیدا کننـد، بلکه مجموعه‌ای از ارتباطات در کنـار یک‌دیگر، اتحاد بین کنشـگران را شـکل داده و شـبکه را می‌سـازند» (محمـدی و

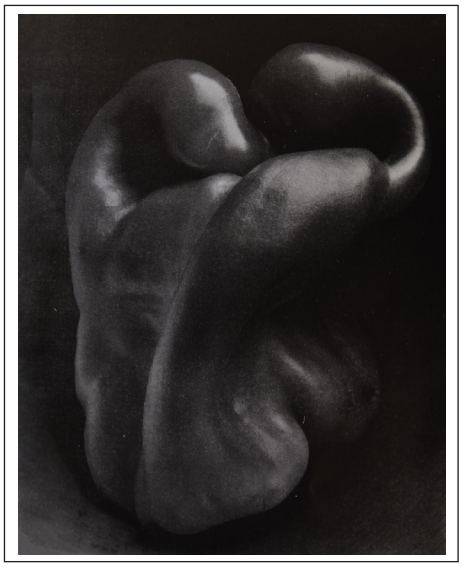
مقدم‌حیدری، ۱۳۹۱: ۱۶۴). آن‌چه منتقد می‌بیند نقطه آغاز اتحاد و ایجاد پیوند با عکس در راستای خوانش آن است، اما این نقطه شروع، قطعی نیست و چه‌بسا در ابتدا، موضوع عکس با آن‌چه در ذهن منتقد شکل می‌گیرد، یک‌سان نباشد؛ زیرا هر عکس، بیانگر بخشی از واقعیت است که از میان بی‌نهایت زاویه ممکن توسط عکاس گزینش شده است. از سوی دیگر، عکاسی هم مانند هر رسانه بازنمودی در بازنمایی واقعیت و مفاهیم، محدودیت‌هایی دارد. عکس علاوه بر اینکه چیزهایی را برای ما مشاهده‌پذیر می‌نماید، چیزهای مشاهده ناپذیر بسیاری با خود حمل می‌کند؛ چیزهایی که در سطح صوری و چارچوب قاب عکس دیده نمی‌شوند و از چشم و نظر منتقد پنهان هستند و بایستی آن‌ها را از دنیای خارج از عکس و روابط بینامتنی به دست آورد. آگاهی منتقد نسبت به چیزها یا کنشگران پنهان عکس می‌تواند باعث تغییر جهت فرایند خوانش گردد. به هر صورت، منتقد در مقام کنشگر نخست، پیوندی را ایجاد می‌کند و پس از آن کنشگران دیگر وارد این پیوند می‌گردند و هدف، ماهیت و دیدگاه منتقد را تغییر می‌دهند؛ زیرا ماهیت یک کنشگر شبکه از پیوندها و اتصال‌هایی است که با دیگر کنشگران دارد (Latour, 1996: 88).

## ۲. کنشگری عنوان و بیانیه عکس

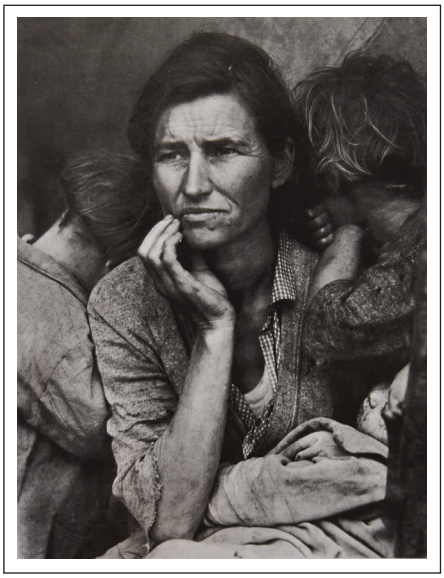
اگر بپذیریم «عکس‌ها معنایی عمیق‌تر از آن دارند که ظاهراً نشان می‌دهند» (برت، ۱۳۷۹: ۶۴). لذا، تکیه صرف بر چیزها یا کنشگران مشاهده‌پذیر عکس به خوانش‌های تحت‌الفظی منجر می‌شود و «پافشاری در خوانش تحت‌الفظی و برحسب آن چه صرفاً دیده می‌شود باعث از دست رفتن ایده‌های ناب خواهد شد، به‌خصوص در آثاری که در چند دهه پیشین خلق شده‌اند. عکس‌ها معانی را به طرق مختلفی مخابره می‌کنند و موضوع اصلی عکس، تنها آشکارترین مشخصه هر عکسی است» (سوتر، ۱۳۹۸: ۳۱). ازاین‌رو، پس از مواجهه دیداری منتقد با عکس و عناصر صوری، درونی و نیروی آن، عامل و کنشگری که در فرایند خوانش نقش‌آفرینی می‌کند، عنوان، شرح و بیانیه [۱۷] همراه عکس است که توجه منتقد و مخاطب را به‌سوی خود جلب می‌کند و جهت می‌دهد؛ زیرا هر واژه و کلمه‌ای دارای معنا و مفهوم و انرژیِ خاصی است. عکاس با افزودن عنوان می‌تواند به عکس خویش بار معنایی ویژه و متمایزی ببخشد. هم‌چنین، عنوان به‌مانند جزیی از کنش و قصد آگاهانه عکاس در راستای برساخت معنا و انتقال آن به منتقد و دیگران عمل می‌نماید؛ بنابراین، خوانش یک عکس بر اساس عناوین متفاوت می‌تواند منجر به تفسیرهای متفاوت گردد. در بعضی مواقع، عنوان، بیانیه و متن نوشتاریِ عکس به‌مثابه کنشگری اصلی، تاثیرگذار و تعیین‌کننده عمل می‌نماید. به‌طوری‌که بدون آن‌ها، ممکن است عکس، اهمیت و معنای مورد نظر خویش را از دست بدهد و خوانشی ناقص، غیر واقعی و حتی اشتباه از آن صورت گیرد؛ مانند برخی از عکس‌های خبری که عنوان و شرح عکس، موضوع، واقعه، زمان و مکان رویداد را آشکار می‌کند. در عکس‌های مفهومی نیز عکاس به‌واسطه عنوان و بیانیه، معنا و مقصود موردنظر خود بیان می‌کند و به چیزی و مفهومی اشاره می‌کند و ذهن منتقد را جهت می‌دهد تا به رویکرد عکاس پی ببرد و بتواند روایت، معنا و دلالت‌های ضمنی اثر را دریابد؛ بنابراین، کلمه، واژه و متنی که برای یک عکس انتخاب شده، هم‌چون کنشگری است که سایر کنشگران شبکه را به منازعه می‌طلبد و می‌تواند ماهیت، هدف و عاملیت آن‌ها را تعدیل نماید و تغییر دهد.

ازآن‌جاکه، ماهیت یک کنشگر وابسته به پیوندی است که در آن حضور دارد، همان‌طور که کلمات در کنار یک‌دیگر معناهای متفاوتی به خود می‌گیرند، وقتی یک واژه و کلمه با عکس نیز پیوند می‌یابند، می‌تواند معنای جدید و تازه‌ای به خود بگیرد و از دیگر سو، معنا و ماهیت عکس را نیز دگرگون سازد و یا به بخشی از عکس اشاره کند و یا قسمتی و عنصری از عکس را برجسته سازد و از این طریق به خوانش منتقد جهت دهد. عنوان ممکن است در راستای خوانش منتقد باشد یا در مقابل آن قرار گیرد و ذهنیت او را به موضوع، مفهوم و مکان یا چیزی بکشاند. به‌طورکلی، عنوان‌های یک اثر هنری و از جمله عکس را می‌توان به دسته‌های مختلف خنثی، تاکیدکننده، روشن‌کننده، تغییردهنده، رازگونه، تلمیحی،

کنایی و غیـرکنایـی تقسـیم کـرد (Levinson, 1985: 34)؛ کـه قاعدتاً هرکـدام به طریق متفاوتی در شـبکه خوانش عکس و در کنار سایر کنشگران به ایفای نقش می‌پردازند. حتی در بعضـی مواقع، عنوان یک عکس از چنان قـدرت و کنشـگری برخـوردار می‌گـردد که عکس به‌واسطه آن شـناخته و تداعی می‌شود؛ مانند عکس وستون [18] تحت عنوان فلفل شماره ۳۰ (تصویر ۴) یا عکس دورتیا لانگ [19] به نـام مادر مهاجر (تصویر ۵). به‌هرتقدیر، عنوان و نوشتار همراه عکس می‌تواند در نقش یک کنشـگر هدایت‌کننـده، جهت‌دهنده یا تغییردهنده وارد شـبکه خوانش عکس شـود. اگرچه عنوان در درون قاب عکس نیسـت، اما نادیده‌گرفتن آن در خوانـش به‌مانند نادیـده‌گرفتن یـک عنصر یا بخشـی از عکس اسـت. همان‌طور که برای بررسی و تحلیل آثـار مختلف ماننـد کتاب و فیلـم نمی‌توان از عنوان آن چشم‌پوشـی کرد، کنشگری عنوان و هر نوع نوشتار همراه عکس را نیز نمی‌توان در فرایند خوانش نادیده‌گرفت.



**تصویر ۴**- وستون، فلفل شماره ۳۰ (سارکوفسکی، ۱۳۹۳: ۱۵۴).



**تصویر ۵**- دورتیا لانگ، مادر مهاجر (همان: ۲۴-۲۵).

### ۳. عاملیت دیدگاه و هدف عکاس

به‌طورکلی آثار هنری نتیجـه کنش و قصد آفرینندگان آن‌هـا در راسـتای هـدف و غایتـی و به‌منظـور بیان مفهومی و انتقال پیامی هسـتند. ازایـن‌رو، خوانش آثار هنـری از جهتی به شـناخت و فهم قصـد و غرض هنرمندان وابسته اسـت. ازاین‌جهت، اگرچه دوربین هیـچ تفاوتی میـان چیزهـا نمی‌بینـد؛ امـا عکاس، منفعلانـه، بی‌طـرف و بدون نیـت عکـس نمی‌گیرد (اسکروتن، ۱۳۹۴: ۴۱). عکس نتیجه کنش عکاسانه و آگاهانه یک شخص یعنی عکاس است که معطوف به دیدگاه و هدفی و در راسـتای انتقال پیام و یا بیان معنا و مفهومی اسـت که «عکاس به مدد امکانات دوربین و ظرفیت‌های رسـانه عکاس می‌تواند به تفسـیر جهان واقعی نیز بپردازد» (مهـدی‌زاده، ۱۴۰۰: ۸۳). گاهی، عکاسـان به‌طـور مسـتقیم و غیرمسـتقیم از قصـد و نیت‌شـان در تولید اثر سـخن می‌گویند که می‌توان از طریق نوشـته‌ها، مصاحبه‌ها و مفاهیمی که در بیانیه عکس ارایه می‌شـود، بدان‌ها دست‌یافت. هم‌چنین، برخی از عکاسـان درباره این‌که عکاسـی چیست و از عهدهٔ چه‌کاری برمی‌آید، سخن گفته‌اند و نظر خویش را در عکس‌های‌شان تحقق بخشـیده و این‌گونه بر کل دنیای عکاسـی تاثیـر گذاشـته‌اند. در این‌جا، هدف دسـت‌یابی به نیت عکاس و درسـت و غلـط بودن آن نیست؛ بلکه موضوع ازاین‌قرار است که قصد، انگیزه و

ذهنیت عکاس را بایستی به‌عنوان یک عامل و کنشگر در شبکه خوانش در نظر گرفت. قصد و غرض عکاسان نه‌تنها یکی از عوامل تاثیرگذار در درک آثار آن‌هاست؛ بلکه می‌توانـد چگونگی شـکل‌گیری خوانش و جهت آن را تعیین نماید و کنش و عاملیت سـایر کنشـگران را نیز تحت تاثیر قرار دهد. بـرای نمونه این اظهارنظر بشـرها که این مسـاله که این آثار هنری هسـتند یا نه برای مـا جذابیتی نـدارد... ما به مخاطـب یک زاویه دید و یا شـاید یک گرامری پیشـنهاد داده‌ایـم که این سـازه‌های متفـاوت را درک و مقایسـه کنند (سـوتر، ۱۳۹۸: ۶۹)؛ تنهـا یک گـزاره صرف و خنثی نیسـت، بلکه به‌عنوان یک کنشگر، ذهنیت منتقد را تحت تاثیر قرار می‌دهد و نحـوهٔ مواجهه و پیونـد او با عکس‌های بشـرها را شـکل می‌دهد. این دیدگاه هاین [20] نیز که، می‌خواسـتم چیزهایی را که باید اصلاح شوند، نشان دهم، می‌خواسـتم چیزهایی که باید قدرشان دانسته شود، نشـان دهم (بلاف، ۱۳۷۵: ۸۴)، می‌تواند منتقد را به‌سـوی بررسـی و تحلیـل جامعه‌شناسـانه آثار و نقش آن‌ها در اصلاح پدیده‌ها هدایت کند (تصویر ۶). خوانش آثار برسـون نیز عموماً با مفهوم یا کنشگری و عاملیتِ لحظـه قطعی [21] پیونـد می‌یابـد (تصویر ۷). چراکه کنش و هدف عکاسانه برسـون بر مبنای نظریه «لحظه قطعـی» اوسـت؛ یعنـی تشـخیص هم‌زمان اهمیت یک رویـداد و هم‌چنین، سـازمان‌دهی دقیق اشـکال، درکسـری از ثانیه اسـت که جلوهٔ درسـت و مناسبی به رویداد می‌دهد (روزنبلوم، ۱۳۹۹: ۷۳۳).

**تصویر ۶**- هاین، کودکان کار، ۱۹۰۸ (جی و هورن، ۱۳۸۸: ۹۰).

**تصویر ۷**- برسون، مادرید، ۱۹۳۳. (Szarkowski, ۲۰۰۷: ۱۳۸)

حتی در بعضـی مواقـع خوانش بـه زندگیِ شـخصی عکاس وصل می‌شـود و گره می‌خورد. به‌طـور مثال، بیش‌تر بررسـی‌های آثار گولدیـن [22] با خـود وی آغاز می‌شوند؛ زیرا او آثار خود را برخاسته از کشف و شهود مسـتقیم توصیف کرده، آثاری که ماحصـل انگیزه‌ای وسواس‌گونه برای به تصویرکشـیده شدن بوده و ریشه در بدن خود و تجارب ذهنیت‌گرایانه‌اش داشته است. خود او در این بـاره عنوان کـرده که دوربین عکاسـی هم، اندازهٔ صحبـت و خوردن و جنسـیتم بخشـی از زندگی روزمره من بوده اسـت (سـوتر، ۱۳۹۸: ۱۳۳). هم‌چنین، به تجربـه زندگی عکاس نیـز به‌عنوان یک عامـل موثـر در خوانش توجه می‌شـود. بـرای نمونه «هنرمند آمریکایـی گرگوری کرودسـون (۱۹۶۲)، در آثار ملـودرام خودکه بـا دقت و ظرافت بسـیاری خلق کرده از خاطرات کودکیش الهام گرفته است، کرودسون که مطب روان‌کاوی پدرش در زیرزمین منزل‌شان واقع در شهر نیویورک بود، عادت داشت گوشش را به زمین می‌چسباند و از داستان‌هایی که در جلسات روان‌کاوی می‌شـنید، در ذهنش تصویرسـازی می‌کرد» (کاتن، ۱۳۹۹: ۴۸). بااین حـال، ازآن‌جاکـه، پیام‌هـا لزوماً، آن‌گونه کـه موردنظر تولیدکننده آن‌هاسـت، تفسـیر نمی‌شوند (رامامورتی، ۱۳۹۰: ۲۶۷)؛ عاملیت و قدرت قصد و غرض عکاس نیز در کنار سـایر کنشگران شبکه خوانش مشخص و متعین می‌گردد.

**تصویر ۸**- نن گولدین، یک ماه بعد از کتک خوردن، ۱۹۸۴ (URL5).

### ۴. نقشِ شاخه عکس و مقوله‌بندی‌های رایج

یکی دیگر از عوامل و کنشگران موثر در خوانش هر اثری، مقوله و شاخه‌ای است که اثر در آن قرار می‌گیرد. علاوه بر این‌که آثار هنری و عکس‌ها را می‌توان بر اساس شاخه [۲۳] و مقوله دسته‌بندی و مطالعه کرد، شاخه و مقوله به‌عنوان یک عامل در خوانش عمل می‌نماید. شاخه‌های هنری و مقوله‌بندی آثار هنری و عکس‌ها خود محصول پیوند یافتن کنشگران مختلف و نتیجه و محصول یک فعالیت و فرآیند هستند. شبکه‌ای متشکل از هنرمندان، منتقدان، آثار هنری و... از طریق پیوند، گفتگو، مذاکره، تعدیل و ترجمه یک‌دیگر و در یک مسیری که تحولات، تبادلات، تبدیلات و تغییرات زیادی در آن رخ داده، انواع مقوله‌بندی‌ها و شاخه‌های هنری را برساخته‌اند. بدین شکل «هرکدام از ژانرها، قراردادی را عرضه می‌کنند که بر حسب آن هنرمند و مولف آثاری تولید می‌کند و مخاطب به‌واسطه آن می‌تواند اثر مربوطه را رمزگشایی کند» (سوتر، ۱۳۹۸: ۳۲). به‌هرحال، مقوله‌ها فقط چیزهایی برای طبقه‌بندی آثار هنری نیستند، آن‌ها روی درک و ارزش‌یابی آثار هنری نیز تاثیرگذارند. ازاین‌رو، برای درک و ارزش‌یابی درست از یک اثر هنری باید آن را تحت مقوله درست جای داد (Walton,1970:334). به‌طورکلی، مقوله‌بندی درست اثر اغلب باعث می‌شود آن‌ها را بهتر درک و تحلیل کنیم. برای نمونه قرار دادن قطعه «۴:۳۳"» سکوت در مقوله موسیقی باعث می‌شود که نتوانیم به‌درستی آن را فهم و تفسیر نماییم؛ اما اگر آن را ذیل هنر مفهومی [۲۴] قرار دهیم، اوضاع تغییر می‌کند و چگونگی شکل‌گیری اثر و هدف هنرمند برای‌مان آشکار می‌شود. یا این‌که اثر دوشان [۲۵] تحت عنوان چشمه [۲۶] را بایستی به‌جای قرار دادن در شاخه و هنر مجسمه‌سازی، در مقوله هنر مفهومی قرار داد و از این زاویه بررسی و تحلیل نمود. بر همین اساس، عکس‌های برسون، شرمن و بشرها به ترتیب در مقوله یا شاخه عکاسی مستند، مفهومی یا پست‌مدرن و عکاسی سرد یا دد پن [۲۷] جای می‌گیرند و مبانی نظری هر یک از این مقوله‌ها در خوانش عکس‌ها نقش مهمی ایفا می‌کنند. به همین صورت، در خوانش عکس‌های عکاسان مختلف، مقوله و سبک آن‌ها به‌عنوان یک کنشگر در درون شبکه خوانش عاملیت دارد. منتقد بر پایه شاخه و سبک عکاسی به خوانش عکس‌ها دست می‌زند و معیاری را انتخاب می‌نماید. لذا، «تصویر فرمالیستی را بر اساس معیار فرمالیستی خواهیم سنجید و تصویر واقع‌گرایانه را بر پایه استانداردهای تقلیدگرا» (برت، ۱۳۷۹: ۱۸۵). به‌هرحال، همان‌طور که هر رسانه‌ای دارای یک‌سری خصوصیات منحصر به‌فرد و شناخته شده است، هرکدام از شاخه‌ها و سبک‌های عکاسی نیز دارای تعریف، ماهیت، کارکرد، ظرفیت و قیدوبندهای خاص خود هستند که به‌مثابه یک کنشگر در خوانش عکس وارد می‌شوند و ماهیت و عاملیت منتقد و سایر کنشگران را تحت تاثیر قرار می‌دهند و همانند سایر کنشگران ذکرشده به‌عنوان یک عامل تعیین‌کننده، ترجمه‌کننده، تعدیل‌کننده و تغییردهنده در فرایند خوانش عمل می‌نمایند.

### ۵. نظریه‌های زیبایی‌شناسی و نقد هنری به‌مثابه جعبه سیاه

در نظر کنشگر-شبکه، محصول نهایی پیوندهای موفق جعبه سیاه [۲۸] نامیده می‌شود (Latour,1999:225). یک آیین، یک ساختمان، یک ماشین و یک نظریه علمی، دوربین عکاسی و یا مرزهای کشورها، نظریه‌های مختلف هنری و زیبایی‌شناسی -مانند نشانه‌شناسی پدیدار شناختی، جامعه‌شناسی، ساختارگرایی و فرمالیسم- هرکدام یک جعبه سیاه هستند که مسیر طولانی مذاکره، تغییر و تبدیل را در درون شبکه خویش طی کرده‌اند و آزمون‌های استحکام را پشت سر گذاشته‌اند که اکنون هرکدام می‌توانند به‌عنوان

یک کنشگر در درون شبکه‌های مختلف عمل نمایند. نکته مهم این است که بر خلاف خوانش‌های رایج که یک نظریه به‌عنوان رویکرد و چارچوب در نظر گرفته می‌شود، در این جا نظریه به‌مثابه یک کنشگر در کنار سایر کنشگران عاملیت، قدرت و نقش دارد. از این بابت، نظریه‌های مختلف زیبایی‌شناسی و نقد هنری، نقشی جهت‌دهنده، تغییردهنده و روشن‌کننده در فرایند خوانش عکس دارند و علاوه بر این‌که نظر، دیدگاه و خوانش منتقد را ترجمه و تعدیل می‌کنند؛ نقش، کنش و عاملیت سایر کنشگران را نیز ترجمه، تعدیل و تعیین می‌نمایند. هم‌چنین، به‌واسطه جعبه سیاه‌های نقد می‌توان برخی وجوه نادیدنی و پنهان عکس‌ها را آشکار ساخت.

منتقد با درکار آوردن انواع نظریه‌های هنری و نقد می‌تواند هدف، علاقه و تفسیر خویش را برسازد، مورد حمایت قرار دهد و اثبات کند. در امور عادی نیز ما به‌واسطه جعبه سیاه‌های متعدد سعی می‌کنیم، ادعای خویش را تایید کرده و وساطت دیگران را کم‌رنگ نموده و یا تغییر دهیم. مهندسان برای قانع کردن پیمانکاران از جعبه سیاه‌های شبکه خویش یعنی ماشین‌حساب و نرم‌افزارهای محاسباتی استفاده می‌کنند، تا آن‌ها را نسبت به درست و دقیق بودن سازه‌هایشان قانع کنند. نویسندگان مقاله برای اثبات فرضیه خود و قانع کردن داوران در جهت پذیرش مقاله، به نظریه‌های پذیرفته‌شده ارجاع می‌دهند. البته، جعبه سیاه‌ها نسبی هستند و به‌مرور زمان و با ورود کنشگران جدید ممکن است تغییر کنند و اعتبار و توان خویش را از دست بدهند. حتی مرزهای جغرافیایی کشورها نیز ممکن است به‌واسطه مذاکره یا اتحاد دو کشور یا جنگ تغییر نماید. در رابطه با نظریه‌های نقد و عکاسی نیز این امر رایج است. ممکن است به‌مرور زمان و با پیشرفت‌های فنی عکاسی و بیان تعاریف جدید هنری، برخی نظریه‌های قدیمی عکاسی که اموری مسلم و غیرقابل انکار تصور می‌شدند، در هاله‌ای از شک و تردید قرار گیرند؛ و کنشگری و قدرت اولیه خویش را از دست بدهند و پاسخ‌گوی مسایل و مفاهیم جدید نباشند. به‌بیان دیگر، در خوانش عکس‌های معاصر وساطت و کنشگری نظریه‌های قدیمی کم‌رنگ و در بعضی مواقع بی‌اثر و بی‌مورد است و مفاهیم و نظریه‌های جدید نقش و عاملیت دارند. برای نمونه در خوانش عکس‌های بشرها و گورسکی به ترتیب مبانی نظری و زیبایی‌شناسی عکاسی سرد و دیجیتال بیش‌تر از سایر نظریه‌ها نقش و عاملیت دارند. هم‌چنین، در این رابطه «آثار گولدین غالباً با زیبایی‌شناسی اسنپ شات (عکس‌های ببین و بگیر) توصیف می‌شوند. ترکیب‌بندی عادی عناصر داخل قاب تصویر، استفاده از فلاش و فیلم‌های اسلاید ۳۵ میلی‌متری و چاپ در اندازه‌های بزرگ برای نمایاندن گرین‌های عکس و کنتراست رنگی، هم‌چون عکس نمادین نن، یک ماه پس از کتک خوردن (۱۹۸۴)، به القای این حس که آثار او بی‌واسطه و وقایع نگارانه هستند یاری رسانده است» (سوتر، ۱۳۹۸: ۱۳۴). از دیگر سو، برای خوانش و تفسیر عکس‌های خودنگارهٔ سیندی شرمن، مفاهیم، نظریه‌ها و به عبارت بهتر، جعبه سیاه‌های موجود در زمینه هنر پست‌مدرن، نقش و کنشگری بیش‌تری دارند؛ زیرا «حضور وی به‌عنوان مشاهده‌گر (عکاس) و مشاهده شونده (سوژه) مجموعه وی را به تجسمی موجز از عکاسی پست‌مدرن تبدیل کرده است» (کاتن، ۱۳۹۹: ۱۴۷). هم‌چنین، خوانش برخی از عکس‌های شری لواین [۲۹] بدون توجه به نظریه از آن خودسازی امری ناقص، نامعقول و بی‌معنی به نظر می‌رسد؛ زیرا «از آن خودسازی عکس‌های ادوارد وستون از سوی شری لواین به‌شدت وابسته به نظریه است. در غیر این صورت، تصاویر او کاملاً دزدی و تخطی از قانون حق مولف خواهد بود. کار او زمانی هنر به‌شمار می‌رود که از آن خودسازی خوانده می‌شود» (آیزینگر، ۱۳۹۹: ۴۳۹). به هر صورت، همان‌طور که یک بازیگر فوتبال با ورود به یک تیم جدید هم ماهیت، قدرت و نقش تمام اعضای تیم را بازتعریف می‌کند و تغییر می‌دهد، خودش نیز توسط آن‌ها تغییر می‌کند و تعدیل می‌شود؛ دیدگاه‌ها و نظریه‌های مختلفی که توسط صاحب‌نظران، منتقدان و عکاسان درباره عکاسی بیان شده هرکدام بر پایه مبانی نظری استوارند که چنان‌چه مدنظر منتقد قرار گیرند و یا منتقد آن‌ها را درکار آورد و با آن‌ها پیوند یابد، خوانش او را جهت می‌دهند و از یک‌سو، قدرت و ماهیت خود منتقد و از دیگر سو، شبکه خوانش را تغییر می‌دهند و

تعدیل می‌نمایند. از این منظر، ورود نظریه‌های جدید به عرصه عکاسی و نقد همواره، باعث تغییر و تبدیل در کل شبکه خوانش شده است. هم‌چنین، چنان‌چه یک خوانش به‌خوبی مفصل‌بندی شود و از استحکام و قدرت کافی برخوردار باشد و مورد پذیرش و تایید دیگر منتقدان قرار گیرد، می‌تواند به‌مثابه یک جعبه سیاه در شبکه خوانش عمل نماید.

## نتیجه‌گیری

همان‌طور که بحث شد برونو لاتور بر اساس نظریه کنشگر-شبکه معتقد است، جهان مملو از کنشگرانی انسانی و غیرانسانی شامل موجودات، اشیا، مصنوعات و چیزهای مشاهده‌پذیر و مشاهده‌ناپذیر است که برای رسیدن به اهداف خویش به‌صورت شبکه‌ای با یک‌دیگر پیوند می‌یابند و این‌گونه انواع ساخت‌های علمی، فنی، سیاسی، فرهنگی و هنری از یک واقعیت علمی تا یک ساختمان، یک ماشین، یک کتاب و فیلم برساخته می‌شوند. دغدغه اصلی این نظریه، بررسی چگونگی پیوند کنشگران با یک‌دیگر در درون شبکه و ردیابی و بازسازی نحوهٔ مذاکره، مناقشه و تعامل میان آن‌ها در راستای ساخت انواع سازه‌ها است. از این جهت، در این مقاله به هدف تحلیل فرایند خوانش عکس، با وام‌گرفتن از برخی مفاهیم این نظریه مانند گذاره، شبکه، کنشگران، مذاکره و مناقشه، به چگونگی شکل‌گیری و ساخت خوانش عکس و کنشگران و بازیگران اصلی دخیل در فرایند خوانش پرداختیم. بر مبنای نتایج پژوهش می‌توان گفت فرایند خوانش عکس مبتنی بر کنشی شبکه‌ای است. عکس به‌محض این‌که در معرض دید منتقد (در مقام کنشگری انسانی) قرار می‌گیرد، به‌عنوان یک گذاره عمل می‌نماید و چنان‌چه پیوند ایجاد گردد، در معرض انواع پرسش‌ها قرار می‌گیرد و کنشی تحت عنوان خوانش در درون شبکه رخ می‌دهد. منتقد در مقام کنشگر نخست یا واردکننده، عمل خوانش را شروع می‌کند؛ اما کنش و عاملیت او مستقل نبوده، بلکه در طول فرایند خوانش، علاوه بر منتقد سایر کنشگران مشاهده‌پذیر و مشاهده ناپذیر از عنوان و بیانیه عکس تا قصد و نیت عکاس، مقوله و شاخه عکس و نظریه‌های زیبایی‌شناسی و نقد هنری، در خوانش عکس به ایفای نقش می‌پردازند. هر یک از کنشگران، روابط و پیوندهایی می‌سازند یا می‌گسلند و ماهیت یک‌دیگر را تعریف و بازتعریف می‌کنند و عاملیت یک‌دیگر را تغییر می‌دهند و تعدیل می‌نمایند تا یک خوانش برساخته شود. در واقع، خوانش عکس به‌واسطه پیوند و برهم‌کنش کنشگران پیدا و ناپیدا، فرایند تغییر، تبدیل و شدن را طی می‌نماید. هم‌چنین، پیدایی خوانش‌های مختلف ناشی از چگونگی پیوند، مذاکره و مناقشه میان کنشگران با یک‌دیگر است. از دیگر سو، هر خوانشی چنان‌چه مورد توجه، تایید و تصدیق سایر منتقدان قرار گیرد، به‌عنوان یک کنشگر جدید عمل می‌نماید و می‌تواند سبب تغییر و تبدیل در کل شبکه خوانش عکس گردد. بدین شکل شبکه خوانش گسترش می‌یابد و دگرگون می‌شود. در پایان، پیشنهاد می‌گردد چگونگی خوانش آثار مختلف هنرهای تجسمی از منظر نظریه کنشگر-شبکه توسط صاحب‌نظران مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

## پی‌نوشت

۱. Bruno Latour
۲. Actant-Network
۳. Actant
۴. Network
۵. Proposition
۶. Translation
۷. Negotiantion
۸. Baret
۹. Soutter
۱۰. Cotton
۱۱. Lopes
۱۲. Subject-Object
۱۳. Brend and Hilla Becher
۱۴. Objectivism
۱۵. Crewdson
۱۶. سیندی شرمن (Cindy Sherman)، برای دیدن عکس‌های شرمن، نک. (URL۴).
۱۷. Gorsky
۱۸. Statement
۱۹. Weston
۲۰. Dorothea lange
۲۱. Hine
۲۲. Decisive Moment
۲۳. Goldin

۲۴. Genre
۲۵. Conceptual Art
۲۶. Duchamp
۲۷. Fountain
۲۸. Dead pan
۲۹. Black box
۳۰. شـری لواین (Sherrie Levine). برای دیدن عکس‌های لواین، نک. (URL3).

## منابع


آیزینگر، جوئل (۱۳۹۹). ***اثر و استحاله***، ترجمه حسن خوبدل وزهرا داورزنی، تهران: تماشا.
اسـکروتن، راجر (۱۳۹۴). ***بازنمایی و عکاسی***، ترجمه بابک محقق، تهران: فرهنگستان هنر.
ایگلتون، تری (۱۳۶۸). ***پیش درآمدی بر نظریه ادبی***، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
برت، تری (۱۳۷۹). ***نقد عکس***، ترجمه اسـماعیل عباسـی و کاوه میرعباسی، تهران: مرکز.
بلاف، هـالا (۱۳۷۵). ***فرهنگ دوربین***، ترجمه رعنا جوادی، تهران: سروش.
جی، بیل و هـورن، دیویـد (۱۳۸۸)، ***درباره نگاه به عکس‌ها***، ترجمه محسن بایرام نژاد، تهران: حرفه هنرمند.
رامامورتـی، آنداندا (۱۳۹۰). وهـم و نمایش‌هـا؛ عکاسـی و فرهنگ کالایی، ترجمه مهران مهاجـر، ***عکاسی: درآمدی انتقادی***، ترجمه محمـد نبوی و دیگران، ویراسـتار لیز ولز، تهران: مینوی خرد.
روزنبلـوم، نیومی (۱۳۹۹). ***تاریخ جهانی عکاسـی***، ترجمه کریم متقی، تهران: پرگار.
سارکوفسـکی، جان (۱۳۹۳). ***نگاهی بـه عکس‌ها***، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران: سمت.
سـوتر، لوسـی (۱۳۹۸). ***چرا عکاسی هنری***، ترجمه محسن بایرام نژاد، تهران: پرگار.
شـریف‌زاده، رحمان (۱۳۹۷). ***مذاکره با اشـیا***، برونو لاتور و نظریه کنشگر-شبکه، تهران: نی.
کاتن، شـارلوت (۱۳۹۹). ***عکس به‌مثابه هنر معاصر***، ترجمه کیارنگ علایی، تهران: حرفه هنرمند.
لاینز، ناتـان (۱۳۸۸). ***عکاسـان و عکاسی***، ترجمه وازریک درساهاکیان و بهمن جلالی، تهران: سروش.
لوپس، دومینیک مـک آریو (۱۳۹۶). ***چهار هنر عکاسـی***، ترجمه حامد زمانی گندمی، تهران: پرگار.
محمدی، شـادی و مقـدم حیـدری، غلامحسـین (۱۳۹۱). بازسازی و بررسـی مقومات متافیزیکی نظریه عامل-شبکه برونو لاتور، ***ذهن***، سال سیزدهم، شماره ۵۲، ۱۳۹-۱۷۲.
مهدی زاده، علیرضا (۱۴۰۰). بررسی ویژگی های عکس مستند هنری، ***جلوه هنر***، دوره ۱۳، شماره ۲، ۷۲-۸۷.
مهدی زاده، علیرضا (۱۴۰۱). بررسـی و تحلیل کنش عکاسی بر اساس نظریه کنشـگر-شـبکه برونو لاتور، ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***، دوره ۲۷، شماره ۳، ۹۹-۱۰۸.


## References


Balaf , H,. (1996). ***Camera Culture,*** translated by Rana Javadi, (1st ed), Tehran: Soroush, (text in persian).
Bert, T,. (2000). ***Criticizing photographs,*** translated by Ismail Abbasi and Kaveh Mir Abbasi, second edition, Tehran: Markaz publication.
Clark, G,. (2016). ***The Photograph,*** translated by Hassan Khoobdel and Fariba Maghrebi, first edition, Tehran: Shoorafarin Publication, (text in persian).
Cotton, C,. (2020). ***The photograph as contemporary art,*** translated by Kiarang Alaei, Tehran: Artist's Profession, (text in persian).
Eisinger, J,. (2020). ***Trace and transformation,*** translated by Hassan Khoobdel and Zahra Davarzani, Tehran: Tamasha, (text in persian).
Eagleton, T,. (1989). ***An Introduction to Literary Theory,*** translated by Abbas Mokhber, Tehran: Center, (text in persian).
Jay, B and Horn, D,. (2009). ***On looking at photographs: A practical guide, first edition, translated by Mohsen Bayraminejad,*** Tehran, The Artist's profession, (text in persian).
Lanes, N,. (2009). Photographers and photography, translated by Vazrik Darsahakian and Bahman Jalali, Tehran: Soroush. (text in persian).
Latour, B,. (1996). ***Do Scientific Objects Have a History: Pastear And Whiehead In A Bath Of Lactic Aid,*** Common Knowledge, Vol,5.No.1.
Latour, B,. (1999). ***Pandora,s Hope,*** Essays on the Reality of Scince Studies, Cambridge Societys,vol.19. no.5.
Latour, B,. (2005). ***Reassembling the Social, the Introduction to Actor – Network Theory,*** Oxford: Oxford University Press.
Levinson, J,. (1985). ***Titles,*** the journal of aesthetics and art criticism,autumn, vol,44 no 1. Pp:29-39.
Lopez, D,. (2016). ***Four Arts of Photography,*** first edition, translated by Hamed Zamani Gandomi, Tehran: Pargar Publication, (text in persian).
Mohammadi, S., and Moghadam Heydari, G. (2012). ***Reconstruction and investigation of the metaphysical elements of Bruno Latour's actor-network theory,*** Mind Quarterly, Winter, 13th year, 52nd issue, pp. 139-172, (text in persian).
Mehdizadeh, A,. (2022). Investigation and analysis of photographic action based on actor-network theory of Bruno Latour, ***Fine Arts Quarterly - Visual Arts,*** Volume 27, (3), pp. 108-99,(text in persian).
Mehdizadeh, A,. (2021). Reviewing the features of documentary artistic photo, Quarterly, ***JELVE-Y-HONAR,***13, (2), 72-87, (Text in Persian).
Ramamurthy, A,. (2011). ***Spectacles and illusions: photography and commodity culture,*** translated by Mehran Mohajer, in Lees, Wales (Editor) Photography, Critical introduction, translated by Mohammad Nobavi et.al , (1st ed), Tehran: Minooye Kherad, (text in persian).
Rosenblum, N,. (2020). ***A world history of photography,*** translated by Karim Motaghi, Tehran: Pargar, (text in persian).

Sarkovsky, J,. ( 2014). ***Looking at the photographs,*** translated by Farshid Azarang, first edition, Tehran: Samt Publications, (text in persian).
Scruton, R,. (2015). ***Representation and photography,*** translated by Babak Mohaghegh, Tehran: Art Academy, (text in persian).
Sharifzadeh, R,. (2018). ***Negotiating with objects,*** Bruno Latour and actor theory - Network, Tehran: Ney Publishing,(text in persian).
Soutter, L,. (2019). ***Why art photography,*** translated by Mohsen Bayramnejad, Pargar Publishing, Tehran, (text in persian).
Szarkowski, J,. (2007). ***Photographer's Eye.*** Museum of Modern Art. New York.
Walton, K. (1970). ***Categories of art, the philosophical review,*** 334-367.

## URLs

URL1. https://www.andreasgursky.com/en (access date: 2022/03/24).

URL2. http://www.artnet.com/artists/gregory-crewdson/ (access date: 2022/03/24).

URL3. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214

URL4. https://www.moma.org/artists/5392

URL5.https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045 (access date: 2022/03/24).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۲، تابستـــان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۱۰۳-۸۹
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

# رتوش و اهمیت شناخت و بررسی آن در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای[1]

سحر نوحی[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۰۷

## چکیده

پژوهش حاضر در پی انجام مطالعات و بررسی‌های گسترده بر روی آثار عکاسی پایه شیشه‌ای موجود در چند مخزن و کتابخانه متعلق به اسناد تصویری تاریخی مهم ایران انجام گرفته است. این پژوهش جستاری است بر اهمیت شناخت و بررسی رتوش در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای، که عموماً آثاری متعلق به قرن ۱۹ و ابتدای ۲۰ میلادی هستند. هدف از این پژوهش، پی بردن به اهمیت رتوش‌های موجود در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای و بررسی اطلاعاتی است که می‌توان از آن‌ها استخراج کرد؛ تا در نتیجه آن توجه بیش‌تری متوجه این بخش مهم و جدایی‌ناپذیر از آثار عکاسی پایه شیشه‌ای، و کوشش در حفاظت و نگهداری آن‌ها شود. پژوهش انجام‌گرفته از نوع کاربردی، توصیفی-تحلیلی است. مطالب ارایه شده در این پژوهش حاصل بررسی کیفی مشاهداتی است که از مطالعه نمونه‌های رتوش‌های تاریخی نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای موجود در چند مخزن اسناد تصویری تاریخی به عمل آمده است. ضمن این‌که داده‌های اولیه به‌دست آمده با اطلاعات موجود در منابع تاریخی مرتبط، تطبیق داده شده است. در این پژوهش دلایل متعدد انجام رتوش در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای به طور مفصل مورد بررسی قرار گرفته است. هم‌چنین، به اطلاعات بی‌همتای فنی و تاریخی که می‌توان با بررسی دقیق رتوش‌های مربوط به آثار عکاسی پایه شیشه‌ای به آن‌ها دست یافت و میزان اهمیت آن‌ها پرداخته شده است. اطلاعاتی که بسیار حایز اهمیت هستند و شاید از هیچ منبع دیگری قابل استخراج نباشند. از طرفی با توجه به ماهیت تخریب‌پذیر رتوش‌های دستی در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای اقدامات ضروری در جهت ثبت و حفظ این بخش از آثار به طور فهرست‌وار عنوان شده است.

**واژه‌های کلیدی**: رتوش، نگاتیوهای پایه شیشه‌ای، ژلاتینی، کلودیونی، عکاسی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.41835.1859

۲-کارشناس پژوهشی پژوهشکدهٔ حفاظت و مرمت آثار تاریخی، فرهنگی، تهران، ایران. s.noohi@richt.ir

## مقدمـــه

بهتر اســت ابتدا، به تعاریفی بنیادیــن مرتبط با رتوش تصاویر عکاسی به‌روشــنی پرداخته شــود، تا در طول مقاله جای شــک و شــبهه‌ای بر جای نمانــد. ویرایش اساس دستکاری تصویر است و شامل اقدامات ساده‌ای مانند بــرش، تغییــر انــدازه، و تنظیم ســطح، رنگ‌ها و کنتراســت می‌باشــد. این کار به مهارت زیــادی نیاز ندارد و انجام آن در زمان کمی ممکن اســت. اما رتوش سطح بالاتری از ویرایش اســت که نیاز به شناخت نور، ظرافت، و هنر، خصوصاً هنر نقاشــی دارد. شاید برای همین اســت که عبدالله میرزای قاجار، از عکاسان بنام دوره قاجار گفته است: «کسی که نقاشی را به حد اعلای درجه تکمیل کرده باشد، خوب است عکاسی هم بداند و یا کسی که عکاس است خوب است نقاشی هم بداند» (روح‌الامینــی، ۱۳۸۰: ۲۰۷). دســتکاری تصویر، اما اوج هنر رتوش تصویر است که در آن می‌توان با ترکیب تصویرهای مختلف (ترکیب کردن)، باکشــیدن دستی جزییات، افزودن یــا حذف عناصر پیچیــده، مانند مو یا درخت، یک تصویر ســاخت. برای واقعی جلوه دادن آن به تلاش، تجربه و تخصص زیادی نیاز است اما اگر به درستی انجام شود، می‌تواند بیش‌ترین تاثیر را داشته باشــد و حتی به عمد به دنیای جدیــدی ورای واقعیت ورودکند.

لازم به ذکر است در منابع مختلف و حتی در کتاب‌هایی که به طور خاص در مورد رتوش نوشته شده‌اند، تعاریف مختلفی از رتوش ارایه شــده اســت. اما در این مقاله، مقصود از رتــوش، عملیاتــی فراگیــر و در بردارنده هر سه مقصود عنوان شده در بالاســت. چنان‌که در کتاب فرهنگ لغــت مصور عکاســی، راهنمــای حرفه‌ای‌ها برای اصطلاحات و تکنیک‌ها (باربــارا آ. لینچ-جانت، میشــل پرکینز)[1]، نیز تعریف مشــابهی از رتوش ارایه شــده اســت: «رتوش، تغییر یک تصویر به روش‌های گوناگون، چه به صــورت دیجیتــال چه با اســتفاده از مواد ســنتی اســت. این اقدام معمــولاً، بــرای بهبود ظاهر سوژه، از بین بردن عیوب فنی، یا تولید تصویری که نمی‌تــوان در دوربیــن ایجادکرد، انجام می‌شــود. هم‌چنین، ممکن اســت برای مرمــت و اصلاح تصویر آســیب دیده انجــام شــود» (Lynch & Perkins, 2008: 101).

به‌طور کلی، هــر اقدامی که به منظور زیباتر ســاختن، رفــع عیــوب، و نزدیک‌تر شــدن بــه هدف عــکاس از ثبت تصویــر، بعد از ظهــور تصویــر بــر روی آن انجام می‌گیرد، مد نظر اســت و به طور قــرارداد در این مقاله بــه آن رتوش گفته می‌شــود. رتوش تقریبــاً، هم‌زمان با پیدایش عکاســی پا بــه عرصه ظهور گذاشــت. این عمل در نگاتیوها شــامل مجموعه اقداماتی است که با هدف رسیدن به یک تصویر مثبت باکیفیت بهتر انجام می‌شود. در نگاتیوهای قدیمی (کاغذی و شیشه‌ای)، رتوش به صورت دســتی و بر روی لایه امولســیون و یا شیشه صورت می‌گرفته است.

رتوش در آن زمان به دلایل متعــددی انجام می‌گرفته اســت کــه در ادامه، بــه آن‌ها اشــاره خواهد شــد. اما دلایل انجام رتوش هر چه که باشــد، تغییر واقعیت در آن انکار ناپذیر اســت. این واقعیت می‌تواند مربوط به کاستی‌های فنون عکاسی آن زمان باشد، یا عدم تبحر کافی عکاس، یا می‌تواند مربــوط به ملاحظات فردی، اجتماعی، سیاســی باشد و یا موارد مشــابه این‌ها. در هر صــورت، شــاید دور از حقیقت نباشــد کــه در عین حال که آن‌را نوعی هنــر و راهکار برای فایــق آمدن به کاســتی‌ها می‌دانیم، آن‌را به‌عنوان نوعــی تحریف نیز بپذیریم. این مساله بیش‌تر اهمیت پیدا می‌کند، وقتی که تصویرها، به‌عنوان اسناد تاریخی مورد بررسی قرار می‌گیرند. بنابراین، در جایی‌کــه نگاتیوهایی که عمل رتوش بر روی آن‌ها انجام شــده اســت در دست است، اهمال‌کاری است اگر فرصت را غنیمت نشمرده و هنر و واقعیات پس تصویرها را اکشف و ثبت نکنیم. خصوصاً، زمانی کــه می‌دانیم مــواد بــه‌کار رفته در رتــوش آثار عکاسی پایه شیشه‌ای از ثبات چندان خوبی برخوردار نیستند و هر لحظه ممکن اســت بخشی از هنر یا تاریخ را با خود از بین ببرند.

این‌که انجام رتوش تا چه حد موجه و پذیرفتنی است، چه در عصر حاضر و چه در گذشــته محل مناقشه بوده اســت (Hudgins, 2020: 171). اما این‌کــه رویکرد ما در شناخت و بررســی رتوش آثار عکاســی پایه شیشه‌ای چگونه باشــد، یعنی، چه آن‌را به‌عنوان یک اثر هنری -که نیازمند تجربه و مهارت اســت- بپذیریم، چه آن‌را به‌عنوان یــک تحریف قبول کنیــم، در اهمیت موضوع تاثیری نخواهد داشت.

موضوعی کـه در این جا باید مـورد توجـه و اعتنا قرار گیرد، شـناخت و حفظ این بخش از تصاویر عکاسـی اسـت؛ که نه تنها به‌عنوان بخشـی از یک شـیِ هنری دارای ابعـاد زیبایی‌شـناختی و فنـون منحصربفرد و ارزشـمند اسـت، بلکه به لحاظ تاریخـی دربردارنده اطلاعات ارزشـمندی است که شـاید دیر زمانی است که پنهان مانده اسـت. این موضوع ارزش بررسی این بخش از آثار را دو صد چندان می‌کند.

## روش پژوهـش

رتـوش منتخـب از مجموعـه نگاتیوهای شیشـه‌ای موجود در مخزن اسـناد تصویری کاخ گلسـتان، موزه عکس‌خانه شـهر، و کتابخانه ایران‌شناسـی هستند. پژوهش حاضر از نـوع مطالعات توسـعه‌ای با رویکرد توصیفی-تحلیلی و تطبیقی اسـت. داده‌های پژوهش حاضـر بـه شـیوه کتابخانـه‌ای، میدانـی و اسـنادی گردآوری شـده و با روش تجزیه و تحلیـل کیفی مورد بررسـی قرار گرفته‌اند. به این ترتیب که پـس از انجام مطالعات گسترده منابع و رسـاله‌های عکاسی فارسی قدیـم و جدیـد و هم‌چنیـن، منابـع غیرفارسـی در زمنیـه رتـوش نگاتیوهای عکاسـی پایه شیشـه‌ای، دلایل اهمیت رتوش اسـتخراج شـده و بر این اساس نمونه‌هایی از مجموعه‌های نام برده شده انتخاب شده و مورد دسـته‌بندی قرار گرفتند. سـعی شـد تا در این پژوهش، تقسـیم‌بندی به شـیوه‌ای انجام شود تا قادر باشـد اهمیت بررسـی و مطالعه رتوش در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای را به نمایش بگذارد.

## پیشینه پژوهش

کتاب‌هـا و منابـع در زمینه رتـوش آثار عکاسـی پایه شیشـه‌ای کـم نیسـت. از جملـه آن‌هـا می‌تـوان به نوشته‌های باروز و کلتون (۱۸۷۶)، «دستورالعمل‌های مختصـر در هنـر رتـوش»، اوردان (۱۸۸۰)، «هنـر رتوش»، جورج آیـرس (۱۸۸۳)، «نحـوه رنگ‌آمیزی تصاویـر با آب‌رنـگ و رنگ روغـن»، رابرت جانسـون (۱۸۹۸)، «رسـاله‌ای کامل در هنر رتـوش نگاتیوهای عکاسـی»، کلارا وایزمـن (۱۹۰۳)، «رسـاله‌ای کامل در مـورد رتوش هنـری، مدلینـگ، اچینـگ، هنر و طبیعت، هنر و عکاسـی، شـخصیت، کیاروسـکورو، ترکیب بندی، سـبک و فردیت»، و شـریور و کامینگز (۱۹۰۹)، «کتابخانـه کامل خودآموز عکاسـی عملی: رتوش نگاتیو: حکاکی و مدل سـازی؛ فهرسـت دایره المعارفی» اشـاره کرد که همگـی در کتاب‌های خود به طور خـاص و به تفصیل بـه چگونگی انجـام رتوش در نگاتیوهای عکاسـی پایـه شیشـه‌ای پرداخته‌اند. در اغلب ایـن کتاب‌ها مواد و ابزار مورد اسـتفاده، مراحل انجام رتوش، دلایل انجـام رتـوش، و جزییات انجام آن، مانند رتوش، چشـم‌ها، لب‌ها، بینـی، و... مورد بحث و آموزش قرار گرفته اسـت. هم‌چنین، آلفونس لیبر (۱۸۷۴)، در کتاب «عکاسـی در آمریکا: رساله‌ای کامل در مورد عکاسی کاربردی» خود -که از نوشته‌های نخسـتین مربوط به نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای اسـت- تا حدی به موضوعـات مربوط بـه رتوش آن‌ها پرداخته اسـت. مقـالات به چـاپ رسـیده معاصر در خصوص رتوش نگاتیوهای عکاسـی پایه شیشـه‌ای، نیز کم نیسـت. رزینا هررا (۲۰۱۱)، در مقاله «تکنیک های رتوش نگاتیو: عکاسـی، تاریخچه، و حفاظت»، سـعی در معرفی تکنیک‌هـای رتـوش در نگاتیوهای عکاسـی پایه شیشـه‌ای دارد. کاتارینا پریرا (۲۰۱۶)، محققی اسـت که در حوزه رتوش نگاتیوهای عکاسـی پایه شیشه‌ای ژلاتینی تحقیقات بسـیاری انجام داده است. او با انتشار مقاله‌ای با عنوان «رتوش نگاتیوهای صفحه شیشـه‌ای؛ کتابچه‌های راهنمـای قدیمی چه می‌گویند؟» به بررسی رسـاله‌های قدیمی در خصوص رتوش نگاتیوهای شیشـه‌ای ژلاتینی پرداخته است. هم‌چنین، پریـرا، باراتـا و گاسـپار (۲۰۱۷)، در مقاله «رتوش تصاویر علمـی- مجموعـه نگاتیوهای صفحه شیشـه‌ای در مـوزه تاریخ طبیعـی و علوم- دانشـگاه پورتـو» رتوش‌هـای مربوط بـه نگاتیوهـای ژلاتینی تصاویر علمی موجـود در موزه تاریـخ طبیعی و علوم- دانشگاه پورتو را بررسـی کردند. در این مقاله با در نظر گرفتن این موضوع که در عکاسـی علمی نیـاز به ثبت دقیق و بازنمایی واقعی وجـود دارد، و رتوش در مورد این تصاویر تنها باید با هدف افزایـش زیبایی ناچیز به تصاویر صورت گرفته باشـد، نگاتیوهای رتوش شـده این مجموعه را مورد مطالعه قرار دهند و سـعی کردند تا به هدف رتوشگر از رتوش آن‌ها برسند. وی باکاسترو و باربـارا (۲۰۱۸)، در مقاله‌ای دیگر بـا عنوان «بازیابی

حافظـه در یک جامعـه کوچـک - حفـظ نگاتیوهای عکاسـی رتوش شـده؛ بحث درباره فرهنگ بصری»، به بررسـی موردی چند نگاتیو پرتره ژلاتینی، متعلق به نیمـه اول قرن بیسـتم، موجـود دریـک مجموعه خصوصی پرداخته اسـت. اما مطالب مرتبط با رتوش آثار عکاسـی پایه شیشـه‌ای در منابع فارسـی، چه از نظر کیفی و چه از نظر کمی، چندان قابل توجه نیست. جز در مواردی محدود -که بـه آن‌ها خواهیم پرداخت- عموماً در رسـاله‌های قدیمـی عکاسـی، مربـوط به دوره قاجـار و هم‌چنیـن، در کتب و مقـالات معاصر، تنها به طور مختصر اشـاراتی در ایـن خصوص صورت گرفته اسـت. به‌عنوان مثال در کتاب «تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران» نوشته ذکاء (۱۳۷۶)، کریم امامی در پیوسـت کتاب با عنوان «سیر تحول عکاسی در دوران قاجار»، به طـور مختصر به رتوش و تاریخچه آن در ایران اشـاره کرده است. رسـاله‌های قدیمی به زبان فارسی که به موضوع رتوش پرداخته‌اند نیز اندک هستند. یکی از قدیمی‌ترین آن‌ها کتاب «فن عکاسی» نوشـته سـوریوگین (۱۲۹۵) اسـت که دومین ترجمه به زبان فارسـی در مورد عکاسی اسـت. این کتاب در سـال ۱۲۹۵ه.ق. توسـط آنتوان خان سـوریوگین از کتاب مسـیو لیبر (عکاس معروف فرانسـوی)، از زبان فرانسه ترجمه شـد. کتاب دیگر «علم عکاسی جدید» نوشـته گارنیک خان دالکیجیـان (۱۳۲۵)، مربوط به دوره قاجار که مبحثی با عنوان رتوش به آن اختصاص یافته اسـت. پاپارایان (۱۳۳۳)، نیز در کتاب «صنعت عکاسـی» در چندین پاراگـراف به رتـوش نگاتیوهای عکاسـی پایه شیشه‌ای پرداخته اسـت. البته، لازم به یادآوری است که، اغلب رسـاله‌های قدیمی، بیش‌تر به رتـوش آثـار ژلاتینـی پرداخته‌اند تـا کلودیونی. با وجود این‌کـه اسـتفاده از تکنیک‌های رتـوش در آثار کلودیونی، به اسـتثنای رتوش با مداد گرافیت، رایج‌تر بوده اسـت. در مقـالات فارسـی، نوحـی و همکاران طی دو مقالـه، با عنوان‌های «رتوش، مـواد و فنون آن در نگاتیوهای عکاسـی پایه شیشـه‌ای کاخ گلستان» (۱۳۹۸)، و «صمغ‌ها و رزین‌ها در نگاتیوهای عکاسـی پایه شیشه‌ای متعلق به دوره قاجار: مطالعه چند نمونه نگاتیو پایه شیشه‌ای تاریخی محفوظ در کاخ گلستان» (۱۴۰۰)، به بررسـی تکنیک‌های رایج رتـوش در آثار عکاسی پایه شیشه‌ای کلودیونی و ژلاتینی، و استفاده از صمغ‌ها و رزین‌ها در مراحل مختلف انجام رتوش در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای پرداخته‌اند. نوحی و همکاران در مقاله اول، رتوش در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشـه‌ای را به دو دسته افزایشـی (با استفاده از رنگ، کاغذ، و گرافیت) و کاهشـی (با استفاده از چاقو، تیغ و سنباده) دسته‌بندی کرده‌اند. اما پژوهش حاضر، در نظر دارد تا ضمن اشـاره به تاریخچـه رتوش به طور کلی، چگونگی بررسـی آن، و دلایل انجـام آن در آثار عکاسـی پایه شیشـه‌ای کلودیونی و ژلاتینی، با تکیه بر مطالب عنوان شـده در منابع مختلف، و مشاهدات انجام‌گرفته، به اهمیت شـناخت و بررسـی رتوش در این آثار عکاسی بپردازد.

## تاریخچه رتوش در آثار عکاسی اولیه

اولین رتوش بر روی نگاتیو کاغذی و پنج سـال پس از پیدایش عکاسـی انجام شـد. در سـال ۱۸۴۱، ویلیام هنـری فاکـس تالبـوت کالوتایـپ را -اولیـن فرآیند عکاسی بود که با ایجاد یک نگاتیو تهیه چندین کپی از آن میسـر بود- به‌عنوان اختراع ثبت کرد (Peres, 2007: 50 & 133).

تنها پنج سال بعد، در سال ۱۸۴۶، اولین نمونه معروف رتوش تصویر توسـط کالـورت ریچارد جونـز، همکار تالبـوت، ثبت شـد. جونز از پنـج راهـب کاپوچین بر روی پشـت بام سـاختمانی در مالتا عکس گرفت؛ اما در حالی که چهار راهب در یک گروه جمع شده بودند، راهب پنجم چند متر عقب‌تر و درسـت پشت سر آن‌ها در تصویـر قرار گرفت. جونـز که به دلیل بـر هم ریخته شـدن ترکیب‌بنـدی و چیدمـان تصویر، قـرار گرفتن راهب پنجم در تصویر را نمی‌پسندید، با جوهر هندی مشکی روی نگاتیو، تصویر راهب پنجم را رنگ گرفت. در نتیجه در پوزتیوِ نگاتیو چاپ شده، محلی که راهب پنجم ایسـتاده بود مانند یک تکه از آسـمان سفید به نظر می‌رسـید و به این طریـق راهب پنجـم از تصویر حذف شد (تصویر ۱). البته، هنوز به طور قطع مشخص نیست که این کار را خود جونز انجام داده است یا یکی از همکارانش (Fineman, 2012: 3).

در ایران نیز به اسـتناد کتاب پیشـگامان عکاسی، فن رتوش توسـط کارلیان به آقا رضاخان اقبال‌السـلطنه

الف)

ب)

**تصویر ۱**- اولین نمونه انجام رتوش در تاریخ عکاسی:
**الف)** نگاتیو رتوش شده؛ **ب)** تصویر پوزتیو همان نگاتیو (Fineman, 2012: 2).

آموزش داده شده و یا میرزا احمدخان صنیع‌السلطنه این فن را در اولین سفر خود به فرنگ آموخته است (ذکاء، ۱۳۷۶: ۳۹۹).

به این ترتیب استفاده از رتوش از همان آغاز ظهور عکاسی به امری رایج و در برخی موارد ملزوم بدل شد. تقریباً سی سال بعد، فرآیند نگاتیوهای کلودیون تر و به دنبال آن ژلاتین یا صفحه خشک اختراع شد که هردوی آن‌ها بر پایه شیشه بودند؛ و شیشه سطح بسیار مناسبی را برای انجام رتوش دستی فراهم می‌کرد. این دو فرایند (کلودیونی و ژلاتینی بر روی شیشه) یکی از مهم‌ترین نمونه‌های رتوش دستی نگاتیو در تاریخ عکاسی هستند.

در ایران نیز به‌گواه نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای موجود، استفاده از رتوش به وفور رواج داشته است. استفاده از رتوش بر روی نگاتیوهای شیشه‌ای چه در دوران قاجار و چه در زمان پهلوی اول -که هم‌چنان از این فن برای تولید تصویرها استفاده می‌شده- بسیار رایج بوده است. لازم به توضیح است با توجه به نمونه‌های مورد بررسی، ادیت تصویرها در نگاتیوهای کلودیونی، و رتوش چهره در نگاتیوهای ژلاتینی از رواج بیش‌تری برخوردار هستند.

## دلایل انجام رتوش

اهداف عکاس و دلایل انجام رتوش آن‌طور که در رساله‌ها، مقالات و کتاب‌ها آمده است، به طور خلاصه عبارتند از:

۱. اصلاح نور در تصویرها و ایجاد کنتراست
۲. حساسیت بسیار بالای برخی از امولسیون‌های عکاسی به رنگ‌های آبی و بنفش، و عدم حساسیت آن‌ها به سایر رنگ‌ها خصوصاً رنگ‌های قرمز
۳. اصلاح تصویر به دلیل ثبت جزییات میکروسکوپی توسط لنز دوربین در تصویرها
۴. ضرورت حذف برخی موارد در تصویرها، مانند پایه‌های نگهدارنده افراد (سوژه تصویر) به دلیل زمان نوردهی مورد نیاز تصویرهای آن زمان
۵. ظهور نامرغوب نگاتیوها به دلیل تعدد مواد و مراحل ظهور و ثبوت
۶. تغییر بیان عکاس
۷. تغییر هدف تصویر
۸. ارتقای ترکیب‌بندی (نوحی، اسدیان و نیازی، ۱۳۹۸: ۱۹۱)
۹. برطرف کردن ایرادات عمومی مانند خراشیدگی، و جمع‌شدگی امولسیون
۱۰. ارتقای زیبایی چهره
۱۱. نیاز به ترکیب دو یا چند شات موفق از یک سوژه به دلایل مختلف
۱۲. نیاز به ترکیب دو یا چند شات از سوژه‌های متفاوت متعلق به زمان‌های مختلف با اهداف متعدد.

توجه به این موضوع حایز اهمیت است که در بسیاری موارد تفکیک دلایل انجام رتوش از یک‌دیگر به سادگی میسر نیست و در اغلب، موارد دو یا چند دلیلی که در بالا ذکر آن رفت با یک‌دیگر هم‌پوشانی دارند.

## طریقه بررسی رتوش

برای بررسی رتوش در آثار عکاسی پایه شیشه‌ای باید به برخی نکات کلیدی توجه کرد. در یک نگاتیو کلودیونی، به دلیل رنگ کرم شیری، رتوش گرافیت تحت هر نوع نورپردازی به‌راحتی قابل مشاهده و شناسایی است. به همین دلیل، برای ثبت آن می‌توان از نور با رنگ استاندارد (اصطلاحاً نور روز)، که در آن دو نورافکن در زاویه ۴۵ درجه نسبت به جسم قرار می‌گیرند، اثر را مورد بررسی قرار داد و در صورت لزوم برای مستندسازی از آن عکاسی کرد.

نگاتیوهای ژلاتینی معمولاً در محل رتوش دارای ماده پیش رتوش هستند (McCabe, 2005, 113-114؛ دالکیجیان، 1325: 90). در این نگاتیوها رتوش و پیش‌رتوش تنها در هنگام مشاهده نگاتیو از زوایایی خاص قابل مشاهده است. به این معنی که، برای مستندسازی این پدیده باید رتوش‌های انجام‌گرفته با مداد گرافیت و پیش‌رتوش‌ها عموماً در سیستم‌های تابش نوری خاصی قابل مشاهده و ثبت هستند. جهت بررسی رتوش‌های کاهشی، شاید بهتر باشد از نور عبوری نیز استفاده شود.

این نکات هنگام مستندنگاری مجموعه نگاتیوها و حتی پایش‌های دوره‌ای آن‌ها باید در نظر گرفته شود؛ زیرا در بسیاری از موارد سابقه صحیح این پدیده تاریخی نادیده گرفته می‌شود.

## اهمیت بررسی رتوش در آثار عکاسی پایه شیشه‌ای

با توجه به دلایل عنوان شده برای انجام رتوش، حال می‌توان دانست که در پس یک تصویر پوزتیو چاپ شده از نگاتیوهای شیشه‌ای ممکن است حقایق بسیاری نهفته باشد که در پوزتیو قابل مشاهده نیستند. این حقایق می‌تواند مربوط به ویژگی‌های فنی تصویر باشد، یا ویژگی‌های چهره یک شخص تاریخی، یا حقایقی در خصوص یک اتفاق تاریخی و یا هر چیزی که بتوان با انجام رتوش در آن دخل و تصرف نمود.

از طرفی اگر به رتوش به‌عنوان یک هنر و مهارت بنگریم، بخشی از هنرِ محفوظ در یک اثر عکاسیِ دارای رتوش، در رتوش آن نهفته است. این موضوع در رتوش‌های چهره، بیش‌تر از هر جای دیگری قابل مشاهده و بررسی است. ترکیب نگاتیوها نیز از دیگر مواردی است که انجام آن و رسیدن به یک اثر نهایی باورپذیر نیازمند توان، مهارت و هنر درخوری در رتوشگر است. چنان‌که در بسیاری از رساله‌های قدیمی غیرفارسی و چند رساله فارسی زبان، که اولین آن‌ها «کتاب فن عکاسی سوریوگین» است، به آن پرداخته شده است (طهماسب‌پور، ۱۳۹۲: ۱۷۱).

دلایل فراوانی برای اهمیت بررسی رتوش در آثار عکاسی پایه شیشه‌ای وجود دارد. لازم به توجه است که بسیاری از این دلایل به دلایل استفاده از رتوش مربوط هستند. در ادامه، برخی از مواردی که سبب اهمیت بررسی رتوش می‌شوند، مورد بررسی قرار گرفته است.

### ۱. رتوش برای جبران نقایص و کاستی‌های فنی عکاسی:

از رتوش در موارد بسیاری در جهت حذف کاستی‌ها و یا جبران کمبودها و محدودیت‌ها در فنون عکاسی مربوط به آن دوران استفاده شده است. این موضوع در موارد خاصی اهمیت پیدا می‌کند؛ به‌عنوان مثال زمانی که مقرر باشد تاریخ حدودی تصویر از روی اطلاعات فنی قابل مشاهده در تصویر نیز تعیین شود. در چنین حالتی، کمبود امولسیون در گوشه‌های تصویر می‌تواند تا حد زیادی تعیین کننده کلودیونی بودن نگاتیو آن باشد؛ یا این‌که آسمان بدون ابر در تصویرهای چاپ شده از نگاتیوهای کلودیونی و ژلاتینی اولیه یکی از حقایق این فنون عکاسی است (Peres, 2007: 47) (تصویر ۲).

اما وجود دارند تصویرهایی متعلق به آن دوران که به مدد رتوش کل و یا بخشی از این کاستی‌ها در آن‌ها برطرف شده است (تصویر ۳). در چنین مواردی در صورت دسترسی به نگاتیو مربوط به تصویر، تطبیق آن با تصویر و بررسی دقیق آن و مشاهده آثار رتوش و یا فقدان آن، می‌توان نتیجه درست‌تری در مورد تاریخ عکاسیِ اثر مورد بررسی گرفت.

ب)

الف)

**تصویر ۲**- تصویر پوزتیو دارای کاستی‌های تکنیک عکاسی: فقدان امولسیون در گوشه‌های تصویر، مشابه نگاتیو:
**الف)** پوزتیو تصویر: زیرنویس تصویر نوشته شده سنه ۱۲۸۷ ه.ق. (آلبوم شماره ۲۷۷، تصویر ۱۸۱)
**ب)** نگاتیو شیشه‌ای کلودیونی فاقد رتوش مربوط به همان تصویر (شماره ثبت GP005225) (آلبوم‌خانه کاخ گلستان).

ب)

الف)

**تصویر ۳**- برطرف کردن کاستی تکنیک عکاسی (در مورد فقدان امولسیون در گوشه‌های تصویر) و یک‌دست کردن آسمان توسط رتوش:
**الف)** پوزتیو تصویر فاقد کمبود امولسیون در گوشه‌ها: زیرنویس تصویر نوشته شده سنه ۱۲۸۷ ه.ق. عکاس: آقارضا عکاس‌باشی (آلبوم شماره ۲۷۷، تصویر ۱۸۲)
**ب)** نگاتیو شیشه‌ای کلودیونی دارای رتوش در مناطق دارای کمبود امولسیون مربوط به همان تصویر (شماره ثبت GP005211) (آلبوم‌خانه کاخ گلستان).

در ضمن، در صورت در دست داشتن یک پوزتیو تاریخ‌دار (تاریخ عکاسی در آن مشخص است)، که دارای آسمان ابری باشد و مقایسه آن با نگاتیو مربوط به آن (در صورت وجود)، دو احتمال وجود دارد:
۱) نگاتیو دارای رتوش در ناحیه آسمان باشد، که احتمالاً، در این صورت، ابرها یا با رتوش و یا با استفاده از تکنیک نگاتیوهای مرکب ایجاد شده‌اند
۲) عدم مشاهده رتوش در نگاتیو مربوط. در این صورت دو حالت وجود دارد، یا نگاتیو متعلق به دوره‌ای است که نگاتیوهایی با دامنه حساسیت گسترده‌تر نوری بر روی کار آمده بودند (تصویر ۴)، و یا تصویر در وقت طلوع یا غروب آفتاب -که آسمان رنگ قرمزگونی دارد- برداشته شده است. در صورتی که حالت دوم صادق باشد، نور تصویر در سایر مناطق تصویر (به‌جز آسمان) کم خواهد بود و تصویر از کیفیت خوبی برخوردار نخواهد بود. به‌عنوان مثال بر اساس تصویر ۴، می‌توان به شکلی مستند عنوان کرد که نگاتیوهای دارای حساسیت بالای رنگی، در سال ۱۳۰۷ ه.ق. در ایران وجود داشته‌اند. مورد دیگری که می‌تواند به‌عنوان یکی از کاستی‌های تکنیک عکاسی، پیش از روی کار آمدن نگاتیوهای ژلاتینی با حساسیت بیش‌تر محسوب شود، تیره‌تر به نظر رسیدن چهره، خصوصاً، در تصویرهای پرتره بود که به دلیل متمایل بودن رنگ چهره (صورتی) به رنگ‌مایه‌های رنگ قرمز اتفاق می‌افتاد. برای پنهان کردن چنین کمبودی نیز از رتوش با استفاده از رنگ‌های شفاف به منظور پوشاندن پوست صورت و تغییر رنگ آن به رنگ‌های روشن‌تر استفاده می‌شد. پس از آن، این رنگ‌ها در

**تصویر ۴**- تصویر و نگاتیو با حساسیت بالای رنگی:
**الف)** تصویر دورنما با تصویر آسمان دارای ابر. زیرنویس تصویر: سنه ۱۳۰۷ ه.ق. (آلبوم ۱۶۹، تصویر ۳۸)؛
**ب)** نگاتیو همان تصویر فاقد رتوش (شماره ثبت GP004183) (آلبوم‌خانه کاخ گلستان).

مناطقی مانند ابرو و چشم با استفاده از یک شیِ نوک تیز تراشیده می‌شد (تصویر ۵). لازم به ذکر است، بر اساس نمونه‌های بررسی شده، رواج این تکنیک چندان زیاد نبوده و در نمونه‌های محدودی مشاهده شده است؛ اما شاید بتوان از آن به‌عنوان شاخص کار یک رتوشگر یا عکاس، جهت انجام شناسایی استفاده کرد. البته، این کار نیازمند تحقیقات بیش‌تر وگسترده‌تر در این زمینه، در پژوهشی دیگر است.

**تصویر ۵**- دو نگاتیو چهره، رتوش شده با رنگ قرمز-بنفش شفاف:
**الف)** نگاتیو در نور عبوری جهت مشخص شدن رنگ رتوش (شماره ثبت GP005558)؛
**ب)** نگاتیو در نور انعکاسی (شماره ثبت GP005579) (آلبوم‌خانه کاخ گلستان).

علاوه بر این در بسیاری از موارد، استفاده از رتوش با هدف اصلاح عیوبِ جزیی نگاتیو، مانند خراشیدگی، کنده‌شدگی امولسیون، سوراخ‌های ریز و درشت است (تصویر ۶). این کار عموماً، با استفاده از رنگ قرمز انجام می‌گرفته است. اما امروزه، در بسیاری موارد، که آگاهی کافی از این موضوع وجود ندارد، این رتوش‌ها از سوی افرادی که مسئولیت نگهداری و حفاظت این آثار را بر عهده دارند، به‌عنوان آسیب تلقی می‌شود و متاسفانه دیده شده که در مواردی سعی در برطرف کردن آن‌ها به خرج می‌دهند.

**تصویر ۶**- نگاتیو رتوش شده با رنگ قرمز، به منظور برطرف کردن ایرادات جزیی:
**الف)** نگاتیو در نور انعکاسی دارای رتوش در قسمت‌های خراشیده شدهٔ نگاتیو (شمارهٔ ثبت GP00148)؛
**ب)** بزرگ‌نمایی قسمتی از رتوش (آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان).

## ۲. رتوش برای حذف یا اضافه کردن افراد یا اشیا به تصویر بسته به نظر و هدف عکاس:

عکاسی در آن دوران ضروریاتی داشت که به هیچ وجه قابل اجتناب نبود. برای مثال، زمان نوردهی، در مقایسه با عکاسی امروز بسیار طولانی و در مواردی در حدود چند دقیقه بود. به نحوی که سوژه می‌بایست برای این مدت بدون حرکت در مقابل دوربین قرار

می‌گرفت. برای فایق آمدن بر این مشکل از پایه‌هایی، که بتواند سر و گردن فرد را نگه دارد تا در طول عکاسی بی‌حرکت بماند، استفاده می‌شد. اما ظاهر شدن آن پایه‌ها در تصویر چندان خوشایند نبود. به همین خاطر برای حذف آن‌ها از رتوش استفاده می‌شد.

در تصاویر گروهی نیز ترکیب نگاتیوها و یا حذف برخی از افراد از تصویر، نسبتاً، رایج بود. این اتفاق ممکن بود به چند دلیل بیافتد. یکی از آن‌ها به این دلیل بود که، در تصویرهای گروهی، می‌بایستی همه افراد در یک ساعت مشخص و در یک مکان مشخص حاضر می‌شدند، که این موضوع در برخی مواقع میسر نبود. در چنین مواردی برای اجتناب از عکاسی مجدد، دو یا چند نگاتیو به طور جداگانه در یک فضای واحد از افرادی که باید در تصویر حضور داشته باشند، تهیه

الف)

ب)

**تصویر ۷**- ترکیب نگاتیوها به منظور اجتناب از عکاسی مجدد:
**الف)** پوزتیو مربوط به نگاتیو بدون حضور فرد هشتم؛
**ب)** پوزتیو مربوط به ترکیب نگاتیو الف و نگاتیو مربوط به فرد هشتم (Fineman, 2012: 50).

می‌شد و در آخر، این نگاتیوها باهم ترکیب می‌شد. نمونه‌ای از این مورد به طور مستند به ثبت رسیده است (تصویر ۷).

دیگر این‌که در تصویرهای گروهی، با توجه به زمان نوردهی نسبتاً طولانی، این احتمال که همه افراد نتوانند ثابت در جای خود بمانند، بسیار بود. از طرفی، چون عکاسی در آن زمان کاری پر هزینه و در عین حال دشوار بود، و یا حتی در مواردی که تکرار صحنه‌ها به هر دلیل امکان‌پذیر نبود (مواردی مانند فوت افراد و یا در دسترس نبودن آن‌ها)، گاهی با حذف افراد از تصویرهای گروهی، سوژه تغییر می‌کرد و نیاز به عکاسی مجدد را برطرف می‌ساخت (Johnson, 1947: 100). این کار ممکن بود به روش‌های متعددی انجام شود که یکی از آن‌ها استفاده از رنگ بود (تصویر ۸). البته، در تصویر ۸، الف. انواع دیگر رتوش مانند حذف تصویر با استفاده از خراشیدن امولسیون و بازسازی بخش مورد نیاز (آستین سمت چپ در تصویر)، با استفاده از مداد گرافیت به جای آن نیز صورت گرفته است.

الف)

ب)

**تصویر ۸**- تغییر سوژه و حذف افراد از تصویر و افزودن بخش‌های مورد نیاز به وسیله رتوش، به منظور اجتناب از عکاسی مجدد:
**الف)** تبدیل تصویر خانوادگی سه نفره به تصویر پرتره تک نفره (Pereira, 2010: 53)
**ب)** تبدیل تصویر خانوادگی چهار نفره به تصویر دو نفره [۱] (Pereira, 2021).

در مواردی نیز هنرمند عکاس قصد دارد تا به دلخواه خود چند سوژه را با هم ترکیب کند و یا زمینه تصویر را تغییر دهد (سوریوگین، ۱۲۹۵: ۳۵). این اقدامات در برخی از موارد می‌تواند در تصویرهای پوزتیو تاریخی بخشی از حقیقت تاریخ را پنهان کند، اگر واقعیات درون نگاتیوها -که مورد رتوش و دستکاری قرار گرفته‌اند- در دسترس نباشند و یا مورد بررسی قرار نگیرند.

**۳. رتوش برای زیباسازی چهره:**

اگر به رتوش به‌عنوان یک هنر و مهارت بنگریم، که درست نیز چنین است، بخشی از اثر هنری در آن نهفته است. این موضوع در رتوش‌های چهره، بیش‌تر از هر جای دیگری قابل بررسی و مشاهده است. توانایی و مهارت رتوشگر و هم‌چنین، شناخت او از نور، تنها با بررسی دقیق نگاتیو رتوش شده میسر خواهد بود. به‌عنوان مثال، با بررسی رتوش‌های انجام شده توسط برخی عکاسان درباری دوره قاجار، به‌روشنی می‌توان دریافت که آن‌ها تا مدت‌ها، حتی پس از روی کار آمدن نگاتیوهای ژلاتینی، هم‌چنان شناخت کامل و درستی از رتوش و نور و تاثیرات آن نداشتند (تصویر ۹). حال آن‌که، به نظر می‌رسد عکاسی مانند آقا رضا، یا هر عکاس دیگری که آن تصویر را از آقا رضا انداخته است، از همان نخست به این موضوع اشراف داشته است.

با چنین رویکردی، اگرچه الگوهای انجام رتوش، خصوصاً، با استفاده از مداد گرافیت، تا حدودی مشترک و مشابه بوده و از الگوهای مشخصی تبعیت می‌کند (Pereira, et al., 2018: 79)، اما با این وجود، مهارت و قلم هر رتوشگر/عکاس در آثار دارای رتوش قابل بررسی و تا حدی قابل افتراق از سایرین است. به نظر می‌رسد بررسی قلم رتوشگر/عکاس و روش‌های خاص وی، و یافتن مشخصه‌هایی برای هر فرد، در رتوش‌های دستی نگاتیوهای پایه شیشه‌ای از طریق بررسی دقیق آثار رتوش وی قابل انجام باشد. رتوش‌ها در واقع، بخشی از توانایی و ویژگی هنری رتوشگر/عکاس است. حتی شاید در برخی موارد بتوان بر اساس تکنیک و قلمی که رتوشگر/عکاس در کار رتوش به‌کار برده است به‌عنوان شاخصی برای شناسایی هنرمند آن استفاده کرد.

علاوه‌براین، با نگاهی به روند انجام رتوش چهره و نمونه‌های آن در دوره‌های تاریخی مختلف می‌توان متوجه سیر پیشرفت در این هنر و شناخت شد. جای بررسی این موضوع در تحقیقاتی که در زمینه آثار عکاسی پایه شیشه‌ای انجام شده است، بسیار خالی است.

لازم به ذکر است بر اساس بررسی‌های به عمل آمده، تعدد رتوش چهره در میان آثار کلودیونی که تاکنون مورد بررسی قرار گرفته‌اند، در مقایسه با آثار ژلاتینی چندان زیاد نیست. این موضوع می‌تواند گویای واقعیت آن دوران باشد، و بیانگر این موضوع که رواج رتوش چهره در این آثار کم‌تر بوده است، و یا می‌تواند به دلیل از بین رفتن رتوش در این آثار بر اثر گذشت زمان باشد. با توجه به این‌که رتوش‌های انجام شده بر روی چهره در آثار کلودیونی عموماً، توسط مداد گرافیت انجام می‌گرفته است، و چون این ماده در مقابل سایش بسیار ناپایدار است، این امکان می‌رود که به مرور زمان و در اثر سایش با انواع مختلف پاکت‌های بسته‌بندی این رتوش‌ها پاک و حذف شده باشد.

**تصویر ۹**- مثال‌هایی از رتوش چهره در دوره‌های تاریخی مختلف:
**الف)** نگاتیو کلودیونی بر روی سطح تیره، چهره آقارضا عکاس باشی (عکاس: احتمالاً خود آقا رضا) (شماره ثبت GP001682)
**ب)** نگاتیو ژلاتینی در نور عبوری (مربوط به سال ۱۳۱۲ ه.ق.) (شماره ثبت GP001333؛ آلبوم‌خانه کاخ گلستان)
**ج)** نگاتیو ژلاتینی در نور انعکاسی (شماره ثبت GP005579؛ آلبوم‌خانه کاخ گلستان)
**د)** نگاتیو ژلاتینی، در نور انعکاسی، چهره مظفرالدین شاه (شماره ثبت GP002358؛ آلبوم‌خانه کاخ گلستان)
**هـ)** نگاتیو ژلاتینی، در نور انعکاسی، چهره مظفرالدین شاه (شماره ثبت GP002241؛ آلبوم‌خانه کاخ گلستان)
**ی)** نگاتیو ژلاتینی، در نور انعکاسی، چهره رضا شاه پهلوی (کتابخانه بنیاد ایران‌شناسی ۱/۱۰).

**۴. رتوش به قصد خلق اثر یا دنیایی غیرواقعی و یا تحریف تاریخ:**

در مواردی رتوش با هدف خلق دنیایی انتزاعی، و حتی خیالی انجام می‌گرفته است. در چنین تصویرهایی معنا و محتوای تصویر دوربین به طور قابل توجهی در فرآیند دستکاری دگرگون می‌شد. برای عکاسان هنری اولیه، خلاقیت نهایی نه در تصویرگرفتن، بلکه در تبدیل ثانویه تصویر اولیه دوربین به یک تصویر دست ساز بود. هنر، سرگرمی، و در برخی موارد تبلیغات از اهداف این دست از آثار بودند که دستکاری و رتوش تصویر در آن‌ها حرف اول را می‌زد.

از طرفی دنیای سیاست و ایدئولوژی و تمایل آن به متقاعدسازی عامه مردم در جهت پیشبرد اهداف‌شان، باکمک رتوش نگاتیوها، تصویرهای جعلی را ارایه کردند که قصدی جز فریب‌کاری نداشتند. بررسی این آثار سهولت وحشتناکی را که می‌توان با آن سوابق تاریخی را جعل کرد، نشان می‌دهد. یک نمونه تاریخی آن تصویرهای مربوط به استالین است که در آن‌ها، تصاویر دشمنانش توسط گروهی عظیمی از رتوشگران حذف می‌شد (تصویر ۱۰).

**الف)**

**ب)**

**تصویر ۱۰**- دستکاری تصاویر و حذف افراد در تصویرهای تاریخی توسط رتوش:
الف) نیکلای یژوف، سمت راست استالین؛
ب) حذف نیکلای یژوف توسط رتوش (URL1).

**۵. زوال مواد مورد استفاده در رتوش:**

در طول تاریخ عکاسی، ابزار، مواد، و روش‌ها برای رتوش دستی تقریباً یک‌سان بوده است. ابزار و مواد مورد استفاده در رتوش شامل میز رتوش، مداد و پودر گرافیت، اشیای تیز مانند چاقو، انواع رنگ‌های قرمز، زرد، آبی و مشکی، کاغذ، رزین، چسب‌های حیوانی و گیاهی و در برخی مواقع رزین‌های مصنوعی می‌شود.

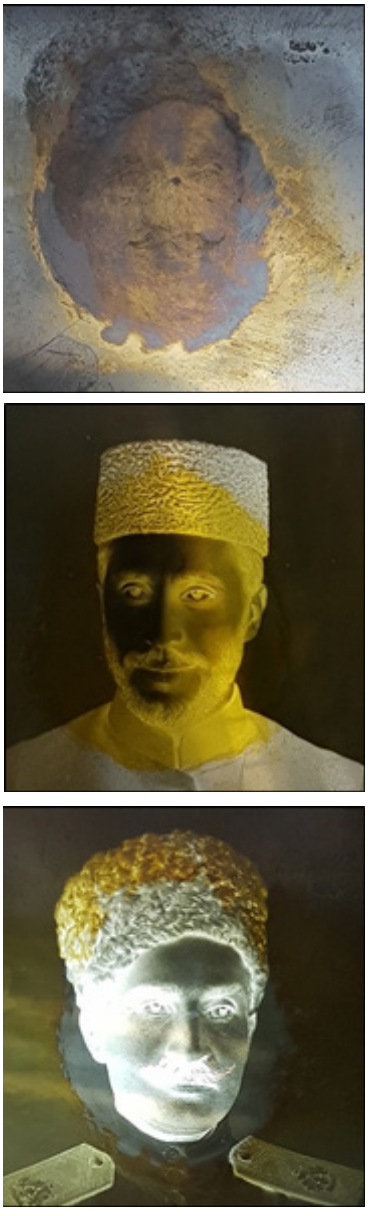
متاسفانه کاغذهای استفاده شده در رتوش آثار عکاسی پایه شیشه‌ای به هیچ وجه، از کیفیت مناسبی برخوردار نیستند و می‌توانند در دراز مدت منشا آسیب باشند. ضمناً، برای اتصال این کاغذها به نگاتیو، از چسب‌های حیوانی و گیاهی استفاده می‌شده است که در اثر گذشت زمان دچار آسیب شیمیایی شده و چسبندگی خود را از دست می‌دهند.

در خصوص مواد دیگری چون رنگ‌های مورد استفاده در رتوش‌ها نیز، اغلب این رنگ‌ها از نوع محلول در آب، با بست‌های گیاهی، عمدتاً، صمغ عربی هستند. ساختار شیمیایی بست این رنگ‌ها با گذشت زمان دستخوش تغییر می‌شود و استحکام خود را از دست می‌دهد. در نتیجه، رنگ‌ها به شکل پودری خشک شده و می‌ریزند. از طرفی رنگ‌ها و البته، گرافیت مورد استفاده در رتوش در اثر سایشی که با پاکت‌های نگهدارنده دارند و یا تماس دست از سطح اثر پاک می‌شوند (تصویر ۱۱).

**الف)** **ب)**

**تصویر ۱۱**- مثال‌هایی از آسیب به رتوش:
**الف)** از بین رفتن رتوش گرافیت در اثر تماس دست (کتابخانه بنیاد ایرانشناسی؛ دوره پهلوی اول)؛
**ب)** آسیب به رنگ در اثر تماس دست، دوره قاجار) (شماره ثبت GP005379؛ آلبوم خانه کاخ گلستان).

در محصولات ژلاتینی نیز موادی که به‌عنوان پیش رتوش استفاده شده‌اند، مانند ماتولین [۲] و صمغ عربی، به مرور زمان دچار زوال شیمیایی می‌شوند و رنگ آن‌ها به زردی می‌گراید، و یا سبب اکسیداسیون سریع‌تر و شدیدتر نقره تصویر می‌شوند (تصویر ۱۲الف و ب). البته، ناگفته نماند که مواردی هم وجود دارند که مواد رتوش از بروز آسیب در نگاتیوها جلوگیری می‌کنند (تصویر ۱۲ج).




**تصویر ۱۲**- مثال‌هایی از آسیب‌های مرتبط با مواد پیش رتوش:
**الف)** آسیب آینه‌ای شدگی شدید در قسمت دارای پیش رتوش: (در نور انعکاسی) چهره رضا شاه پهلوی (کتابخانه بنیاد ایران‌شناسی؛ ۴/۱۹)
**ب)** آسیب زرد شدگی در قسمت دارای پیش رتوش (در نور عبوری) (کتابخانه بنیاد ایران‌شناسی؛ ۲/۹)
**ج)** همان نگاتیو الف در نور (عبوری): جلوگیری از آسیب زردشدگی (عکاس: احتمالاً محمد جعفر خادم).

با توجه به موارد اشاره شده می‌توان دریافت که اکثر مواد مورد استفاده در رتوش در معرض انواع آسیب‌های فیزیکی، شیمیایی و بیولوژیک قرار دارند که نه تنها خود، بلکه خود اثر و آثار مجاور را نیز می‌توانند درگیر کنند.

## نتیجه‌گیری

بسیاری، تصویرها را به‌عنوان یک سند تاریخی، و ابزاری برای دست‌یابی بی‌چون و چرا و عینی به حقایق گذشته پذیرفته‌اند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۰: ۶۵). اما این در جایی است که بخواهیم دستکاری تصویرها و رتوش آن‌ها را نادیده بگیریم. همان‌طور که اشاره شد، تمایل به اصلاح تصاویر دوربین به قدمت خود عکاسی است. تقریباً، هر نوع دستکاری تصویر که اکنون به روش دیجیتال انجام می‌شود، بخشی از کارنامه پیش از دیجیتال این هنر نیز بوده است. اقداماتی مانند حذف اشکالات فنی تصویر مانند نور و سایه، از بین بردن چین و چروک‌های صورت، لاغر کردن دور کمر افراد، حذف یا اضافه کردن افراد به تصویر، و حتی ساختن اتفاقاتی که هرگز رخ نداده‌اند. با این تفاوت که امروزه، عامه مردم با این روش‌ها و ترفندها آشنا هستند و به سادگی، این تصاویر را باور نمی‌کنند؛ اما در گذشته باورپذیری بیش‌تری نسبت به واقعی بودن تصاویر نهایی رتوش شده وجود داشته است. این موضوع اهمیت و تاثیر رتوش و دستکاری تصویر را بر روی مردم آن زمان بیش‌تر نشان می‌دهد. از سوی دیگر، فقدان آگاهی کافی نسبت به توانایی‌ها و روش‌های به‌کار گرفته شده برای تغییر تصاویر اولیه ثبت شده با دوربین توسط گذشتگان، نه تنها مقوله حفاظت آن‌ها را به مخاطره خواهد انداخت (چنان‌که در متن مقاله اشاره شد)، بلکه به بروز خطا در استخراج اطلاعات از تصاویر پوزتیو آن دوران منجر خواهد شد؛ که این موضوع می‌تواند بخشی از حقیقت را پنهان و پوشیده نگه دارد. به همین دلیل شناخت رتوش، و آگاهی از موارد استفاده شده از آن می‌تواند تا حدود زیادی به برداشت‌های درست‌تری از تاریخ کمک کند.

باید در همین جا عنوان کرد که، در بسیاری از موارد برای انجام تحقیقات تاریخی بر روی آثار عکاسی تاریخی و یا با استفاده از آنها، درست‌تر آن است که در صورت امکان نگاتیوهای مربوط به آثار نیز مورد بررسی دقیق قرار گیرند. این اقدام برای حصول

اطمینان از این است که، موردی به واسطه رتوش از نظر پنهان نمانده و یا حقیقتی تحریف نشده باشد؛ چه از نظر فنی و تاریخی و چه از منظر هنری.

موضوع مهم دیگر مرتبط با بررسی رتوش در آثار عکاسی پایه شیشه‌ای پی بردن به هنر، مواد و فنونی است که برای انجام رتوش دستی در آن دوران به‌کار گرفته می‌شده است؛ چه به صورت عام (توسط اکثر رتوشگران)، و چه به صورت خاص (توسط یک عکاس یا رتوشگر به‌خصوص). این موضوع شاید بتواند در تعیین منشا و اصالت این دسته از آثار تعیین‌کننده باشد.

از آن‌جایی‌که مواد مورد استفاده در رتوش دستی نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای، موادی مانند کاغذها، چسب‌ها، رنگ‌ها، و مداد گرافیت، همگی جزو موادی هستند که از دوام و پایداری چندان خوبی برخوردار نیستند، و به مرور زمان و به سادگی دچار آسیب فیزیکی، شیمیایی و حتی بیولوژیک می‌شوند، ثبت آن‌ها به همان صورتی که هستند، در اولین زمان ممکن بسیار مهم است و باید نگاه ویژه‌ای از منظر حفاظتی و مرمتی به آن‌ها داشت. این مهم میسر نیست، مگر با شناخت صحیح و همه جانبه آن‌ها. در ضمن پایش دوره‌ای آن‌ها با توجه به میزان آسیب ضروری است.

در این مقاله سعی شد تا به اهم مواردی که می‌تواند دلایل اهمیت رتوش را نشان دهد، پرداخته شود. با توجه به موارد بحث شده در این پژوهش می‌توان دریافت پرداختن به این بخشِ جدایی ناپذیر و تا حدی مغفول مانده آثار عکاسی پایه شیشه‌ای تاریخی تا چه اندازه چند وجهی و دارای اهمیت است. با در نظر داشتن این مهم، استخراج اطلاعات ارزشمند این بخشِ پنهان آثار عکاسی، و ثبت آن‌ها، و انجام مطالعاتِ فنی بر روی آن‌ها از جمله اقداماتی است که توصیه می‌شود در اولین زمان ممکن انجام گیرد.


## تشکر و قدردانی

نویسنده مقاله از حمایت‌های پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، و همکاری‌های بی دریغ مجموعه میراث جهانی کاخ گلستان، و همچنین کتابخانه بنیاد ایرانشناسی جهت انجام این تحقیق قدردانی می‌نماید.


## پی‌نوشت

۱. editing.
۲. Manipulating.
۳. Barbara A. Lynch-Johnt, Michelle Perkins.
۴. نک. (رحیمی، ۱۳۹۱: ۲۲۱).
۵. William Henry Fox Talbot.
۶. Calvert Richard Jones.
۷. مربوط است به ارایهٔ پریرا در کنفرانس که به صورت آنلاین برای شرکت‌کنندگان از جمله بنده، قابل دست‌یابی بود. به همین جهت به خلاصهٔ مقالهٔ ایشان مرجع دهی شده است.
۸. ترکیبی از سندروس، دامار و تربانتین (رحیمی، ۱۳۹۱: ۶۷۸).

## منابع


پاپاریان، گارابد (۱۳۳۳ه.ق.). ***صنعت عکاسی***، چاپ سربی، طهران: مطبعه‌فاروس، موجود در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

دالکیجیان، گارنیک خان (۱۳۲۵ه.ق.). ***علم عکاسی جدید***، چاپ سربی، طهران: چاپخانهٔ فاروس، موجود در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۷۶). ***تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران***، تهران: شرکت افست.

رحیمی، عباس (۱۳۹۱). ***قاجاریه و آموزش عکاسی***، تهران: فرزان روز.

روح‌الامینی، زهره (۱۳۸۰). ***بررسی عکاسی پرتره در دوره قاجار***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، تهران: دانشگاه هنر تهران.

سوریوگین، آنتوان خان (۱۲۹۵ه.ق.). ***فن عکاسی***، نسخهٔ خطی، موجود در کتابخانهٔ ملی ایران.

طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۹۲). ***ناصرالدین، شاه عکاس***، چ. سوم، تهران: تاریخ ایران.

مهدی زاده، علیرضا (۱۳۹۰). تحلیل کنش عکاسی و خوانش عکس از دیدگاه نشانه شناسی، ***جلوه هنر***، دوره ۳، شماره ۱، ۱-۷۴.

نوحی، سحر؛ اسدیان، هلن و نیازی، فتح‌الله (۱۳۹۸). رتوش، مواد و فنون آن در نگاتیوهای عکاسی پایه شیشه‌ای کاخ گلستان، ***گنجینه اسناد***، شماره ۱۱۶، ۱۷۸-۲۰۵.

نوحی، سحر و اسدیان، هلن (۱۴۰۰). صمغ‌ها و رزین‌ها در نگاتیوهای عکاسی پایه‌شیشه‌ای متعلق به دورهٔ قاجار: مطالعهٔ چند نمونه نگاتیو پایه‌شیشه‌ای تاریخی محفوظ در کاخ گلستان، ***گنجینه اسناد***، شماره ۱۲۳، ۱۶۰-۱۸۰.


***اسناد***


آلبوم خانه کاخ گلستان، شماره ثبت GP۰۰۱۴۸
آلبوم خانه کاخ گلستان، شماره ثبت GP۰۰۱۳۳۳
آلبوم خانه کاخ گلستان، شماره ثبت GP۰۰۱۶۸۲
آلبوم خانه کاخ گلستان، شماره ثبت GP۰۰۲۲۴۱
آلبوم خانه کاخ گلستان، شماره ثبت GP۰۰۲۳۵۸
آلبوم خانه کاخ گلستان، شماره ثبت GP۰۰۴۱۸۳
آلبوم خانه کاخ گلستان، شماره ثبت GP۰۰۵۲۱۱

آلبوم‌خانه‌کاخ‌گلستان، شماره ثبت GP۰۰۵۲۲۵
آلبوم‌خانه‌کاخ‌گلستان، شماره ثبت GP۰۰۵۳۷۹
آلبوم‌خانه‌کاخ‌گلستان، شماره ثبت GP۰۰۵۵۵۸
آلبوم‌خانه‌کاخ‌گلستان، شماره ثبت GP۰۰۵۵۷۹
کتابخانه بنیاد ایرانشناسی ۱/۱۰
کتابخانه بنیاد ایرانشناسی ۲/۹
کتابخانه بنیاد ایرانشناسی ۴/۱۹

## References

Ayres, G. B. (1883). ***How to paint photographs in water colors and in oil : how to work in crayon make the chromo-photograph retouch negatives and instructions in ceramic painting : a practical handbook designed for the use of students and photographers, containing directions for brush-work in all kinds of photo-portraiture,*** (6th ed). New York: Daniel Appleton & Company. https://archive.org/details/cu31924031285319

Burrows and Colton, (1876). ***Concise instructions in the art of retouching,*** London: American Marrion & Co. https://archive.org/details/conciseinstructi00ourd/page/46/mode/2up?ref=ol&q=colour

Dalakijiyan, G. (1325 A.H). ***Elm-e-akkasi-ye jaded,*** Available in Central Library of Tehran University. (Text in Persian).

Fineman, M. (2012). ***Faking it: Manipulated photography before Photoshop,*** Metropolitan Museum of Art.

Herrera, R. (2011). Techniques for retouching photographic negatives: history and conservation. ***Patina,*** (16), 125-136.

Hudgins, N. (2020). ***The gender of photography: How masculine and feminine values shaped the history of nineteenth-century photography,*** Routledge.

Johnson, R. (1898). A complete treatise on the art of retouching photographic negatives, (4th ed). London, Marion and Co.

Johnson, R., & Hammond, A. (1947). ***The art of retouching and improving negatives and prints,*** (14th ed). American photographic publishing Company. https://archive.org/details/artofretouchinga000681mbp

Liébert, A. (1874). ***La photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique, Liébert.***

Lynch-Johnt, B. A., & Perkins, M. (2008). ***Illustrated Dictionary of Photography: The Professional's Guide to Terms and Techniques for Film and Digital Imaging,*** Amherst Media.

McCabe, C. (2005). ***Coatings on photographs: materials,*** techniques, and conservation, (1st ed). Washington D.C.: American Institute for Conservation.

Noohi, S., Asadian, H. (2021). Gums and Resins in Glass Plate Negatives of Qajarid Period Held at the Golestan Palace Photo Archive. ***Ganjine-Ye Asnad,*** 31 (3), 160-180. (Text in Persian).

Noohi, S., Asadian, H. Niazi, F. (2020). Materials and Techniques used for Retouch of Glass Plate Negatives Held at the Golestan Palace. ***Ganjine-Ye Asnad,*** 29 (4), 186-205. (Text in Persian).

Ourdan, J. P. (1880). ***The art of retouching,*** E. & HT Anthony. https://archive.org/details/gri_33125013853565/page/82/mode/2up

Papariyan, G. (1333 A.H). ***Sanat-e-Akkasi.*** Available in a private collection. (Text in Persian).

Peres, M. R. (2007). ***The focal encyclopedia of photography digital imaging, theory and applications, history, and science,*** (4th ed). Amsterdam: Elsevier.

Pereira, C. C. (2013). O retoque do negativo fotográfico-estudo de uma colecção do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. ***Estudos de Conservação e Restauro***, (2), 38-57.

Pereira, C. C., Barata, C., Gaspar, R., & Castro, L. (2017). El Retouching Scientific Photography–The Glass Plate Negatives Collection at the Natural History and Science Museum–University of Porto. ***Ge-conservación,*** (12), 101-110.

Pereira, C. C., & Castro, L. (2016). Retouching glass plate negatives. What do old manuals say? ***Estudos de Conservação e Restauro,*** (8), 59-70.

Pereira, C. C., Castro, L., Barata, C., & San Andrés, M. (2018). Memory recaptured in a small community–Preserving retouched photographic negatives, discussing visual culture. ***Web of Knowledge| A Look into the Past, Embracing the Future,*** 78-81.

Pereira, C. C. (2021). When retouching was an artist's profession in photography. ***6th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage.***

Rahimi, A. (2012). ***Qajariye and photography training,*** (1st ed). Tehran: Nashr-e Farzan. (Text in Persian).

Schriever, J. B., & Cummings, T. H. (Eds.). (1909). ***Complete Self-instructing Library of Practical Photography: Negative retouching; etching and modeling*; *encyclopedic index (Vol. 8).*** American school of art and photography. https://archive.org/details/completeselfinst10schriala

Weisman, C. (1903). ***A complete treatise on artistic retouching, modeling, etching, art and nature, art and photography, character, chiaroscuro, composition, style and individuality,*** Saint Louis: H. A. Hyatt. https://archive.org/details/treatiseonartist00weis

Zoka, Y. (1997). ***The history of photography and, pioneer photographers in Iran,*** (1st ed). Tehran: Entesharat-e- Elmi va Farhangi. (Text in Persian).

## URLs

URL1. www.history.com/news/josef-stalin-great-purge-photo-retouching

In some cases, retouching was used to compensate for the defects and technical shortcomings of the photography methods of that era. Examining the negative with awareness of this issue, and if possible, comparing it with the old printed version, can provide useful information regarding the negative technique, and even the approximate time of that the work. In addition, since the use of retouching has also been applied to fix the damage caused to the negative (sometimes even in the form of spotting), the possibility of mistaking retouching paint as damage to the work, and then trying to remove it exists (as it has happened in some cases). Knowing this will be very useful in protecting these works.

Retouching is also used to remove or add people or objects to the image, depending on the photographer's intention and purpose. Knowing that such a possibility existed at that time, and the fact that traces of it can only be found in the surviving negatives, can further reveal the importance of preserving retouches in glass-based photographic negatives.

Another use of retouching, which can be one of the reasons for its importance, is to use it to make one's face more beautiful. This type of retouching requires adequate knowledge of light and skills painting of the retoucher. In fact, the artistic aspect of retouching is more demonstrative in this type of retouching, and also in retouching that intended to create an unreal scene or world, or in a bad scenario, to falsify the history.

Awareness of the possibility of image manipulation with the aim of creating an artistic work, unattainable in the real world, or falsification the historical events by retouching, in the era of glass plate negatives, is another reason for the importance of studying retouching in glass plate negatives.

Another reason for investigating the retouching and trying to record them is the risk of their loss. Part of which is related to the lack of awareness of the phenomenon of retouching in glass-based photographic negatives, and another part is related to the vulnerable nature of the materials used in them.

In this article, an attempt has been made to discuss the most important issues that can shed light on the significance of retouching on glass plate negatives. According to the issues discussed in this research, it is possible to understand how multifaceted and important it is to study this integral and partially neglected part of historical glass plate negatives; and subsequently, their documentation and preservation.

Keywords: Retouching, Glass Plate Negative, Photography, Gelatin, Collodion.

The research conducted is of an applied, descriptive-analytical type. The material presented in this research is the result of a qualitative review of the observations made from the study of historical retouching samples of glass-based photographic negatives available in several historical image document repositories. In addition, the obtained primary data has been adapted to the information available in the related historical sources.

This research has starts with a review of the history of retouching in early photographic works. Retouching, which had become common, and in some cases necessary, since the beginning of photography, continued to be popular in the glass-based photography processes (collodion and gelatin dry plate). Since glass provided a very suitable surface for manual retouching, glass negatives can be considered one of the most important examples of manual negative retouching in the history of photography. Therefore, investigating this phenomenon in this category of historical photography works can be very beneficial.

The reasons for retouching glass plate negatives briefly include the following: 1. light and contrast corrections; 2. High sensitivity of some photographic emulsions to blue and violet colors, and their insensitivity to other colors, especially red; 3. Image modification due to the recording of microscopic details by the camera lens; 4. Removing some unwanted items in the image, such as posing stand/headrests; 5. Poor appearance of negatives due to the multiplicity of materials and stages of development and fixing process; 6. Changing the statement of the photographer; 7. Changing the subject; 8. Composition promotion; 9. Fixing general defects such as scratching, and emulsion shrinkage; 10. Improving facial beauty; 11. Combining two or more successful shots of the same subject for various reasons (photo Combination); 12. Combining two or more shots of different subjects belonging to different times with multiple goals. (photo montage)

In order to investigate different types of retouching in glass plate negatives, it is necessary to use several different types of light radiation: 1. reflected light with an angle between 30 and 45 degrees, from both sides. (for observing paint, dye and paper retouching); 2. raking light which is a reflected light with an angle between 15 and 30 degrees from one side (for observing pencil retouching and preliminary retouching); and 3. Straight transmitted light (for observing abrasive, dye, and paint type retouching). All of the lights should be day light color light.

The reasons for the importance of retouching in glass plate negatives, which is the main subject of this research, are somehow directly related to the reasons for retouching. In the way that the main reasons for the importance of retouching are the same reasons for retouching in these works. This means that retouching in these works, along with the art used in doing them, always carries a hidden truth. This can be related to the technical characteristics of the image, or the characteristics of the face of a historical person in the image, or truth and facts about a historical event, or anything that can be tampered with by retouching.

Everything that we have in retouching today has been done to a large extent in historical retouching as well. The reasons that the article lists for the importance of investigations of retouching are as follows:

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 2, Summer 2023 ,Serial No. 39
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

# Retouching and;the Importance of Recognizing and Studying It in Glass Plate Negatives [1]

Sahar Noohi [2]

Received: 2022-09-20
Accepted: 2022-12-28

## Abctract

The present research has been carried out following extensive studies and investigations on glass plate negatives available in several important historical archives and libraries in Iran, including the Golestan Palace, the Shahr Photographic Museum, and the library of the Iranology Foundation. The investigated glass plate negatives generally belong to the 19th and early 20th centuries, mostly Qajar and first Pahlavi eras. This research aims to show the importance of retouching in glass plate negatives and their preservation through study ing and investigating this phenomenon.

In this study, retouching is defined as:

"Photographic retouching is a phenomenon that is used to correct the results of incomplete spectral sensitivity and poor technical manipulation or improve the general appearance of the subject."

It is important to note two issues: 1. Although, coloring is related to retouching but it is solely an aesthetic application and it is not discussed in this research; and 2. the intended retouching in this research is historical retouching that either happened at the same time as the creation of the work or within a short time after.

The purpose of this research is to draw more attention to the retouching in glass plate negatives, as an important and integral part of these art works, and raising awareness in an attempt to try and preserve them as a result. This will not be achieved, unless a light is shed on the importance of investigating the retouches in these works and getting familiar with the information that can be extracted from these studies.

1.DOI: 10.22051/JJH.2022.41835.1859

2- Research Center for Conservation of Cultural Relic (RCCCR), Tehran,Iran.
Email: s.noohi@richt.ir

fore, these questions are raised, how is the process of image reading formed and finally made? Who are its main actors? What is the way of connection, communication and interaction of the actors involved in image reading with each other? Regardless of the creation of identity and definite homogenization between scientific and artistic theories, one can increase their understanding and analytical power in relation to artworks and photographs through such studies. Also, due to the lack of such attitudes and researches in the field of photography, by conducting and expanding such approaches new horizons and frameworks for interpretation of photography, and photography itself will be opened.

Finally, this research comes to the conclusion that image reading forms in the first step from the vision exposure and its union with human activism, i.e. the image critic, and then through blending, interaction, confrontation and negotiation of all actors involved in the network- from the title and statement of the photo up to the perspective and intention of the photographer- the branch and category of the photos and aesthetics theories and art criticism are made. In fact, the critic's action is not independent and depends on the acting of other network actors. In this way each of the actors makes or breaks relationships and links and defines and redefines each other's nature and change and adjust each other's actions to create a reading. In fact, due to the connection and interaction of visible and invisible actors, image reading goes through the process of change and transformation. Also, emerging different types of readings arises from the way of connection, negotiation and conflict between the actors. On the other hand, if any kind of reading is noticed, approved and confirmed by other critics, acts as a new actor and can cause change and transformation in the whole network of image reading. In this way the network of reading expands and changes. At the end, it is suggested the how-ness of reading different artworks to be investigated and analyzed by experts from Actor□network theory (ANT) point of view.

**Keywords:** Photo, Photo Reading, Critic, Actant - Network, Bruno Latour.

of Bruno Latour. He has provided a different and interesting theory about the encounter of scientists to the world and objects and also the construction of all kinds of scientific and technical innovations which the investigational and analytical power to study all types of networks and their construction methods are among its characteristic feature. Based on his theory, Actor-network theory (ANT), Latour believes that everything is the output of relating human and non-human actors, including all living creatures, objects and artifacts, and so it is the way that all kind of structures such as scientific reality, buildings, government, parties, books and films are made.

Latour looks at the universe regardless of common categorizations such as subject-object, real- unreal, natural- artificial and based on the Actor-network theory (ANT), he believes that the universe is composed of a heterogeneous interrelation betwen human and non-human (creatures, objects, artifacts), observable and unobservable (virus, microbes and electrons) actors that unite together to achieve their goals, and that is how scientific, technical, legal, political, cultural, and artistic structures form a scientific reality a political party, or government, buildings, cars, books and stories. Actor-network is a concert concept that shows two sides of one phenomenon; network is made of the connections among actors, and any entity that owns action and can cause change is considered as an actor. Therefore, there is no difference between a human actor and other non-human ones such as stones, birds, words, books, etc. Thus the nature, role, power and the functionality of each actor is determined within the network and relationships and connections that it has with other actors.

Basically, in isolation and without any connection with other human and non-human actors, no actor can make a change or create an action. For example, driving takes place in network consisting of driver, car, road, weather, traffic rules, traffic signs, police, etc. that each of these actors influences the other and they define, interpret and adjusts the goals and strengths of one another. Speed, does not depend only on the driver's will, but it is determined and adjusted by other actors like car, weather, road, and the police. In other words, the driver here decides and acts as a network actor and has functionality but he is not a separate actor.

Since the basis of this theory is according to the way that actors are connected within each network, so if we want to study actions in the field of science, technology, religion, law and art law and investigate a product like law, government, book, movie or reading, first we have to identify the actors involved in the creation of the product and then reconstruct and analyze their interaction and negotiation within the network. In fact, instead of studying a product, the process of making it is considered here.Activist-network theory is ontological and a general method that is not allocated just to science and technology, as we can study scientific and methodological approaches with reference to this theory, as well as religion, politics,culture, and art. Therefore, by reconstructing this theory ontologically and psychologically and borrowing some generalizable concepts of Latour's theory, explaining and interpreting them, we can use it to present the formation and construction the process of image reading and trace the main actors and involvers in the process to clarify how they interact with each other through conflict, negotiation and interpretation, define and redefine change and adjust one another in order a reading to be created.

The main concern of this theory is the study of the nature of union, relation, connection and interaction of different human and non-human actors with each other within any network and how an output or structure is made. From this aspect, all types of image readings can be considered as a structure or product, in which many elements and actors have role and influence. Critics usually do the image reading with a certain method and approach and place their emphasis and orientation towards the artwork, artist, audience or a combination of them, but in this article, instead of describing the methods and approaches of image reading, we study and analyze the constructionism of the process itself. There-

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 2, Summer 2023 ,Serial No. 39
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

# Analysis of Photo Reading Process Based on Actant - Network Theory [1]

Ali Reza Mehdizadeh [2]

Received: 2022-10-08
Accepted: 2023-04-08

## Abctract

Like other artistic contents such as poetry, painting and film, the product of photographic action, i.e. photo (Image), is exposed to all kinds of questions when entering into a communicational process. This kind of action is called " Image reading". Critics usually look at the photos in various ways and approaches based on different philosophical and aesthetic definitions and theories, and thus read, interpret and elaborate it and share their opinions with others. In general, the act of reading literal and artistic artworks is related to the ontological, epistemological and methodological encounter with them in order to understand, interpret, and analyze their different aspects and layers. From this perspective, reading of artworks, including photographs, is a kind of action that can be compared with the action and encounter of scientists and thinkers toward the world and objects in order to gain knowledge and insight. If scientists seek to understand the world and explain its phenomena in many different manners, the goal and intention of critics is the recognition and explanation of art works and sharing of their interpretations with others. Hence, science and art can beperceied in the same manner, and sometimes by similar methods, therefore by using some theories and models in the field of science and technology one can reflect on and contemplate how to encounter and read artworks.

In this regard, the purpose of this research is to analyze the process of image reading and its constructionism. Therefore, identification of the main factors and elements involving image reading and the relation between them, has been attempted. The research method is descriptive, analytical and comparative, and the used approach is the theory

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.41984.1870

2- Associate Professor, Department of Painting, Saba School of Art and Architecture, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran.
Email: a.r.mehdizadeh@uk.ac.ir

contemporary architecture. Based on the results of primary and field research, specific samples have been identified and selected for the present study. Also, another basis for sample selection was taking the components that can be used to achieve the defined objectives of the study, into consideration. Therefore, the following features have been taken into consideration: 1-Variety and breadth of motifs (concentration of pattern and abundance in colored glass) 2- Authenticity of orsi in the building 3- Being mostly unharmed and without serious restoration and changes on them. Accordingly, six orsi windows from each city have been selected and compared with.

It should also be noted that the exact date of the construction of orsi windows is not known in most of the buildings, and in the absence of reliable sources, researchers speculate on the age of the orsi based on the architectural style and construction date of the building. For this reason, it has been deduced that the selected examples based on the mentioned criteria - including the "Salmasi" house in Tabriz and the Amol "Shafahi" house - belong to the middle period of the Qajar rule (1227-1275 AH).

The current research is of a development type that has a combined approach of qualitative and quantitative analysis methods, in such a way that to obtain information (numbers and figures), and then to describe and nalyze. The sample selection method was non-random and targeted. Therefore, after library studies, field surveys, and sample selection, the samples were photographed and compared, and matched with each other in terms of the desired factors. What the present comparative study yielded is as follows: The general shape of the crown part in the orsi of Amol and Tabriz was flat and semi-circular, respectively, which was determined by further investigation. To use sunlight during the day, the side of the window orsi in Tabriz's house is towards the south, but in the guest room of Amol's house, the east side of the house is given priority. The larger space in the houses of Tabriz has made the number and size of orsi windows in the space of the "tanabi" (Drawing Room) more impressive compared to Amol. In confirmation of this issue, it can be said that the maximum number of orsi in the ropes of Amol houses is two-three waistbands, but in Tabriz, there are between 4 and 6 waistbands in each string. Red, yellow, and blue colors among Amol orsi and, on the opposite point, white, red, and, green colors, respectively, are the most repeated in Tabriz orsi. In the end, it can be concluded that native architecture is a review of cultural, social, climatic, and collective identity of each region, which have had a direct effect on all the factors examined in this research.

**Keywords:** Amol Orsi, Tabriz Orsi, Pattern, Color, Creation Techniques.

similarities in appearance, they enjoy a wide variety of specific distinctions inspired by the native taste in different parts of Iran.

Today, rightly or wrongly, the number of "lengeh"orsi is the main criterion for naming orsi, and naturally, the more they are, the more beautiful the orsi becomes. These rare works of art were decorated with various plant and geometric motifs. To further decorate and control the amount of light entering the room, colored glass was used among these designs. In other words, colored glass has always been in the empty (negative) space of the motifs. It has been an almost inseparable part of sashes, controlling the amount and manner of light entering the interior.

Of course, many cities in Iran during the Qajar period can be mentioned, which have used orsi in historical houses. The cities of Tabriz and Amol enjoyed political privileges and a special geographical position during the Qajar period. For example, the city of Amol was the gateway to Mazandaran, which was the resting place and summer hunting ground of the Qajar princes. Also, the presence of a large market for trade and proximity to the capital helped this city achieve a relatively high economic and political position among the cities in the western regions of Mazandaran. At the same time, Tabriz - after choosing Tehran as the capital - as the second largest and most populous city in Iran, was always the host and residence of the Qajar crown princes. Of course, natural disasters have also caused widespread damage in both cities, which can be considered a turning point in the architectural history of both cities due to the need and demand for the construction of new buildings.

The urban structure of the two cities is different from each other. The main structure of the city of Amol has been expanded around the bazaar, that is, the bazaar shapes the core of the city and the residential neighborhoods are located around it. The remaining Qajar historical houses are situated in the older parts of the city near the center or the bazaar. These buildings are often built with a rectangular plan and with two floors, they generally stretch from east to west and for optimal use of sunlight and preventing unfavorable wind, they were situated in a north and south courtyard. The buildings of Qajar era in City of Tabriz are different in the sense that they have an introverted texture and often the light, ventilation, and view of the rooms are provided from the yard. Still, to achieve a more favorable result, only the characteristics that strengthen the hypothesis of the present research, such as geographical region, climate, etc., have been considered.

The questions of the present research are as follows: what are the differences and similarities of the Qajar orsi in historical houses of the cities of Amol and Tabriz in terms, of pattern, color, and technique? How is the variety of patterns and colors in the orsi of the investigated buildings? For this purpose, an attempt has been made to examine and match the pattern and color (as the main components under investigation) along with the technique and decorations (in the form of secondary variety) used in these two cities. Based on this, the purpose of this research is to identify common and different window orsi patterns of Qajar buildings in Tabriz and Amol cities.

In addition to gaining more knowledge about the orsi of the Qajar period in different climatic zones; A typical pattern of form, design, color, and construction techniques can be achieved. On the other hand, it is necessary to deal with this issue to use new orsi in

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 2, Summer 2023 ,Serial No. 39
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

# A Comparative Study of Pattern, Color, and Technique of Orsi in Qajar Era Houses in Cities of Amol and Tabriz [1]

Mohammad Madhoshian Nejad [2]
Soodabeh Akbari [3]

Received: 2022-11-22
Accepted: 2023-02-28

## Abctract

Although the influence of western culture in the architecture of the Qajar period of Iran cannot be denied, the features of Iranian architecture can still be traced in the buildings of this period; among them we can mention the orsi windows. Today, these functional-decorative elements are considered as one of the most important cultural symbols of Iranian architecture, which entered Iranian buildings during the Safavid period. And until the end of the Qajar period - before the widespread use of metal in buildings - they existed in various forms. Their significance in the architecture of the Qajar Era can be deduced from the fact that they were mostly built into Drawing Rooms, where guests were entertained. But because of their high cost and the time consuming production, they were mostly commissioned by wealthy families or for religious buildings. Despite the single functionality, the diversity in the components of orsi including general dimensions and shape, pattern, color, and decoration techniques in different parts of Iran, has inspired the authors of the present research to address this issue. An orsi is made up of various parts such as: "frame", "wadar", "katibeh", "lengeh", "pashneh" and "rokoob". The framework and wadar are the main and connecting components of all the other elements. The artisans first assembled the frame of the orsi and the windowpanes were decorated separately and then added to the frames. As mentioned before, Orsi windows were among the most popular and repeated practical decorative elements in Qajar architecture. And despite certain

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42047.1875

2- Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: mmadhoushian@alzahra.ac.ir
3- MA., Department of Islamic Art, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Email: soodabeakbari9@gmail.com

As one of the creative discourses of the Qajar era, pictorial carpets were utilized to depict the socioeconomic situations and spiritual, religious, and aesthetic concepts of the time. These carpets use imagery to illustrate a variety of religious and spiritual teachings. Due to the widespread of the arts in that time period, it was common to use folk arts like carpets to convey the tastes and viewpoints of the Qajar community. In pictorial carpets, religious themes are prominent among the prevalent artistic motifs of this era.

The societal factors collective of the Qajar period influenced the development of the numerous carpet styles of this period. The ability to reproduce an image mechanically was made possible, and the approach of the arts to visualization expanded with the advent and broad use of arts like lithography and photography. The narrative-educational role of pictorial carpets, accomplished with images to impart and educate ideas drawn from religious situations and beliefs, was the reason for their dissemination. Because the language of visual art is more generally understood and accepted, these rugs employ a visual and symbolic language to communicate the Qajar community's preferred religious teachings. The significance of concepts such as visual narrative and instruction as the dominating discourse of Qajar-era carpets has been stressed in pictorial carpets. In the studied examples, the educational aspect of pictorial carpets is evident through the use of elements such as the names of Imams and the role of symbolic elements such as the Mehrabi design with elements of Qandil (luxury chandelier) as eternal light and Mehrab (altar) as the holy place of the Prophets and figures (images of the Prophets and Imams) that are expressions of Quranic stories. Religion is represented in the pictorial carpets of the Carpet Museum of Iran through the employment of imagery and symbolic components, which depict a variety of Quranic stories. One of the characteristics of these images is the simultaneous use of traditional aesthetic components, such as classic Mehrabi designs, the function of traditional motifs, and pictorial and nature-oriented designs, with various religious subjects and themes. The motifs of these carpets reflect the influence of different forms of art, such as coffee house school painting (figures and colors, narrative, design, and simplicity). With the combination of traditional Iranian carpet features such as Eslimi and Khataei and the role of pictorial elements in the analyzed samples, one can observe the transition from the traditional structure of the carpet to visual representation.

**Keywords:** Religious Discourse, Pictorial Carpets, Educational, Qajar dynasty, Carpet Museum of Iran.

carpets with religious themes in Iranian museums will assist in comprehending the religious discourse of Iranian carpets. The Carpet Museum of Iran is a treasure of excellent Iranian carpets and contains significant specimens of Qajar pictorial carpets with various subjects, particularly religious ones. The study of Iranian pictorial carpets from the Qajar period is achievable with as many samples as possible. The emblems of Iranian carpets influenced the architecture of the Carpet Museum of Iran, and the museum's collection includes exemplary pieces of Iranian carpets. This collection, which is still regarded as a great source of research, has the most priceless pieces of Iranian carpets from the 10th century A.H. to present. This research has examined these carpets' content and structural characteristics and the prevailing discourse on Qajar pictorial carpets by selecting priceless samples from the Iranian Carpet Museum. This research aims to study the religious discourse and to know the elements and artistic, visual components and concepts related to them in religious pictorial carpets in Qajar Museum.

**Research Question:** What visual elements and components influence the pictorial carpets of the religious discourse of the Qajar period?

**Research Method:** The present article has studied and introduced pictorial carpets in the Carpet Museum of Iran with religious subjects in a descriptive-analytical way and a library and documentation method. It has examined the concept of the religious discourse of Iranian carpets. Five of the several valuable pieces in this museum were analyzed based on the image quality and the range of materials used. The description of one of the most influential discourses ruling the Qajar era and the identification of religious pictorial carpets have been explored via the library method and the examination of available documents. This research examines the religious pictorial carpets concisely, thoroughly, and comprehensively. This research, like previous studies, analyzes and identifies pictorial carpets and addresses the subject of discourse in traditional arts. By analyzing the content and structure of pictorial carpets, the topics of Iranian carpets originating from the religious discourse of Iranian culture have been identified in the field of idea innovation. These carpets represent the structural development of carpets during the Qajar dynasty, whose study as a topic of cultural and aesthetic discourse will impact the development of contemporary carpets. This research is significant due to the subject's breadth and the expert analysis of Iranian pictorial carpet samples.

**Research Results:** Discourses are methods of cultural and artistic studies that have been influential in sociological, cultural, and artistic discussions within societies. Understanding them makes it possible to obtain various cultural, political, and artistic aspects in different historical and artistic periods. The discourse of Iranian carpets and the study of the variables influencing it are achievable by recognizing and evaluating existing examples, accomplished by knowing the types of Iranian carpet in museums across the globe. Studying and concentrating on carpets from various ages, including the Qajar era, learning about the social and religious circumstances of that time, and studying a range of creative issues are some strategies to comprehend Iranian carpet discourse. Examining the subject matter and aesthetic structure of religious pictorial rugs opens doors to a deeper understanding about them and their recurring motifs. Due to the social characteristics of the Qajar period and the diversity of arts and their common themes in that era, it has been essential to simultaneously address the two aspects of content and aesthetic structure in the pictorial carpets of the Qajar period, as in other religious and educational arts.

The pictorial aspect of Qajar arts, particularly carpets, is significant in the development of the aesthetic discourse of this time. The image, as an artistic instrument, has emerged in this era, with the elements and functions of conventional themes or independently.

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 2, Summer 2023 ,Serial No. 39
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

# A Study of the Religious Discourse of Qajars Pictorial Carpets in Carpet Museum of Iran [1]

Maryam Motafakker Azad [2]
Mehdi Mhammadzadeh [3]

Received: 2022-06-09
Accepted: 2022-11-15

## Abctract

Problem Statement: The identity of the Iranian carpet has effectively impacted the discourse of Iranian-Islamic art and culture. This art demonstrates the discourse of cultural, artistic, and religious studies methods ruling the Iranian-Islamic art among the cultural and artistic bases. Through the discourse of each era, a relationship is established between Iranian carpets and social, cultural, and aesthetic studies. Therefore, this art has been an essential part of the cultural discourse inside Iranian-Islamic society. The discourse of religious pictorial carpets has developed among the numerous Qajar era carpet patterns to the social and religious circumstances of the period. These examples of carpets are a pictorial narrative of religious ideas that have been commonplace in the language of pictures to spread their teachings among the general public. Various abstract and figurative motifs and religious themes have been included in religious pictorial carpets design. Due to the lengthy history of these carpets inspired by this area's beliefs, they are among Iran's common cultural components and discourses, particularly in religious issues. Religious discourse is one of the primary influencing factors in the development of Iranian carpet art since religion has been significant as one of the fundamental touchstones from the earliest historical periods. Pictorial carpets were one of the popular discourse items in this era that arose with religious themes due to the socioeconomic conditions of the Qajar era and the expansion of diverse arts. Studying

1.DOI: 10.22051/JJH.2022.40647.1805

2-Assistant Professor, Faculty of Carpet, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author.
Email: m.motafakker@tabriziau.ac.ir
3- Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

social relations between the merchant classes and other urban classes during the Qajar era depended on many factors. The first factor is the relationships and interactions that the merchant class had in competition with other merchants of the city in doing business. The second factor is the interactions that this class had with the general-class society, whose important goal is to enhance their social status and dignity. The third factor is the trade and economic relationships that this group of society had with their counterparts from other countries.

In this paper, an attempt was made to clearly investigate the lifestyle and the effectiveness of human motifs on social status persistence amongst the wealthy classes. Definitions and opinions of experts and thinkers in this field were collected and finally analyzed. This issue has been addressed in this paper in the form of the hypothesis that human motifs in the houses of nobles and merchants in the Qajar era was due to reasons such as the growth of economic capitals, change in the style and structure of life, change in taste and achievements such as dignity and distinction, and as a homage to one's ancestry (lineage).

Based on the theoretical framework and the developed model, the results of this research indicate that the architecture of Rasht has undergone significant changes in certain periods of economic prosperity and favorable socio-political conditions. Such developments have paved the way for the growth and expansion of decorations and other decorative motifs in the magnificent buildings of the Qajar era. Among the reasons for the development of paintings and decorations can be the concentration and winning of dignity and the social distinctions of merchants and owners of these houses against their competitors and peers, which is a sign and evidence of the competitive and glamorous consumption of this class aiming at displaying the economic capitals and the preservation of of lineage and persistence of status. In other words, it can be stated that there is a significant relationship between the lifestyle variable and tendencies such as habits, consumption culture, social class, economic power, job, and working style of people. This relationship has first appeared in the decorative motifs used in the houses of the rich and nobles, and then in all general levels of society over time.

**Keywords:** Lifestyle, Qajar Era Painting, Noble Houses, Silk House, Social Status.

architecture and interior spaces of luxurious houses, which led to individual possessions and ultimately, class conflict at the level of society.

The main objective of this research is to investigate the way of life and its impacts on interior decorations of the rich and nobles' houses. It has been tried to study and review this discourse in relation to the way of life and the huge developments occurred in this era. The present paper aims to answer the main question of lifestyle and effectiveness of human motifs on the social status persistence of the wealthy classes in luxurious houses of Guilan tradesmen during the Qajar era. It seems that the answer to this question lies in the aristocratic houses of the Rasht merchants during the Qajar era for reasons such as the growth of economic capitals, change in lifestyle, gaining class distinctions and finally, achieving the durability of the social status.

The research has been conducted on one example of historical houses in Rasht, which is one of the remaining buildings from the Qajar era. This building has a very delicate and detailed porcelain hall with human painted plates along with flower and chicken decorations and intertwined plastering. These motifs, alongside the impressive mirrored hall, created a world of architectural manifestations in the Qajar era that dazzles the eyes of any visitor. Since the halls were decorated, they were made as a place to receive guests. These places had the most decorations in noble and wealthy houses. The space for the accommodation and reception of guests in urban houses has been of more importance due to the movement of merchants in the cities and their several-day stay in the homes of other merchants, so that these spaces in these houses were situated in the best location of the property. By applying the lifestyle indexes and their functions in parallel with economic and modernism components, through sharing them with each other, and developing a modeling in a theoretical framework, the present study attempts to represent an analysis of wall paintings of that period.

Research in the field of Iranian painting has always faced challenges. Among the most important of these factors are the dispersion and unknown nature of the works, and inaccessibility of the precious relics that are kept in museums and private collections nowadays. The decorations and wall-paintings used in the noble houses of the Qajar era have been investigated by few researchers. In general, the art of this period is analyzed without focusing on environmental factors. Direct observation tools, library studies (documentation) in the field of painting and decorations in the Qajar period, field studies of case samples have been used in description of the steps and process of the research. In this regard, first, the existing decorative motifs were recorded. In the next step, along with library and narrative studies, which are among written and oral references, these decorations were evaluated and categorized. The statistical population includes selected images from the Rasht Silk House. Referring to lifestyle indices, their functions in parallel with the economic components and modernism in the Qajar era and their overlapping, new criteria were presented in order to deduce an answer for the research question. Then, these motifs were analyzed in the form of inferential reasoning based on the received components in response to the research questions so that the influence of the way of life on the building decorations can be evaluated through investigation. Plastering and plaster-painting in Iranian architecture generally have a decorative aspect and are used for Interior aesthetics. Regardless of the political intentions, these motifs have been used to stimulate the sense of beauty and emotions. Murals have always been desired by the courtiers during the Qajar era. In fact, they were either used for decorative purposes or they were a means of prosperity.

Economic, cultural, and social growth and development of Rasht city and the formation of new classes of businessmen in this city are very important factors in the popularity of wall-paintings in that era. The spread of wall decorations in luxurious houses in Rasht has a significant relationship with the great developments in the Qajar era. Establishing

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 2, Summer 2023 ,Serial No. 39
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

# Lifestyle and Effectiveness of Human Motifs of Silk House on Persistence of Social Status [1]

Jamaleddin Soheili [2]
Ozma Alaeddini [3]

Received: 2022-06-17
Accepted: 2023-02-09

## Abctract

The Qajar era can be considered as one of the most influential periods in Iranian history that has been influential in many areas by applying changes and transitions. It is also one of the periods of evolution of Iran's artistic methods, which establishes a link between the artistic experiences of the past and emerging artistic experiences. Many developments were manifested in social and economic aspects of Iran during the Qajar era. Along with drastic developments in social, political, and cultural fields, there were major changes in art, tastes, and aesthetics along with new themes. The reign of Nasereddin Shah was a safe and peaceful era, and it was possible to deal with artistic affairs and zestful luxury of nobles and rich people to some extent. Under these conditions, fine arts and crafts flourished a lot.

Rasht was among the cities that were clearly affected by such changes. The communications of this city with the outside world and Europe expanded during this period and this resulted in a long period of stability, powerful centralized government, economic prosperity, and formation of new classes of merchants and nobles. The houses of the common people were built in this era according to the same old tradition with the same local textures in their time. Merchants and businessmen competed with each other through wealth and social and political connections and used all their efforts to display their position and prestige, to restore greatness and power in all fields. The magnificent and luxurious life of the court and wealthy classes demanded decoration in entertainment ceremonies. The magnificent buildings and houses of the merchants had special shapes with wall decorations and various motifs due to their financial resources in this era. A set of factors such as climatic changes, economic and social developments, and the outbreak of trade among the wealthy classes of merchants brought about many changes in

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.40741.1808

2- Associate Professor, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran, Corresponding Author.
Email: Soheili@qiau.ac.ir
3- MA. Student, Department of Civil Engineering and Architecture, Raja University, Qazvin, Iran.
Email: Ozmaalaeddini@gmail.com

special place. The beginning of the use of objects in art goes back to Marcel Duchamp who, by using the object itself and changing the title, changed the attitude towards matter and caused a revolution in the attitude towards everyday objects. Although this representation has been accompanied by ups and downs in the expression of the idea, the mere representation of it has not changed. For example, in the past, artists used objects for their representation and visual appeal, and in the modern era, this representation has led to a change in the artists' vision of the objects and phenomena of everyday life. In the era of new art, where the idea behind the representation of objects is to invite the audience to think and contemplate the artist's perspective, the objects of daily life have continued to be a constant in modern art. In photography, which is one of the branches of art, objects have always been the constant basis of images, either separately or next to people. In this article, an attempt has been made to examine the importance of objects in the works of male and female photographers and how they are represented.

This article deals with the representation of objects in the photographs of contemporary Iranian artists, and by studying the characteristics of the artists' works and how they deal with the subject, it aims to answer the question of whether there is a difference between the representations of everyday objects in the photographs of male and female artists. In most of the photographs taken by female artists of objects, they are represented next to women; while in the works of male artists, objects have an independent identity and only the physical and commodity aspect of the object itself, has significance. In photographing objects, women seek to give importance to women's identity and assert lost social rights. A work of art is an object that has emerged from the artist's perspective on world affairs. What has turned the everyday object into a work of art in these works is its separation from the context of everyday life. Through art (here, photography), objects are separated from their everyday functions and become objects to be seen. It is their separation from their usual context that gives them an appearance and makes them worth seeing. In this type of looking beyond reality, the value of objects and materiality is revealed and they can be separated from their empirical dimension through observation and reflection, and can be considered art. In Art as Device, Shklovsky claims: "there is a difference between everyday objects and artistic objects because there is no insight in everyday objects and we experience them unconsciously." In fact, by emphasizing everyday objects and highlighting them, these works play an important and fundamental role in creating meaning and turning them into a work of art.

**Keywords:** Content Analysis, Context Analysis, Everyday Life Objects, Iran's Photography.

One of the most important reasons that make everyday life a subject worthy of research is its ordinary nature. It was from the end of the 20th century that social theorists considered daily life as a dynamic and controversial subject. Since the beginning of the human consciousness and his approach to art, countless common objects and elements have been among the shaping factors of works of art. Especially photographers have emphasized their aesthetic aspect and importance in life by looking at and recording objects. In the photos where the objects are next to the portraits, you can understand the class and social position of the people.

The collection of photographs whose main subject is everyday life objects and tools, as well as dealing with the difference in the representation of everyday life objects in the works of contemporary Iranian male and female photographers, form the subject of this article. This representation of objects invites the audience to think and try to criticize the phenomena and normal affairs of everyday life. For this purpose, and better presentation of the concept of the article the works of the following contemporary Iranian artists have been studied: Shadi Qadirian (two collections), Mitra Tabrizian, Farshid Azarang, Mehran Mohajer, Neda Razavipour, Maitham Mahfouz and Behnam Sediqi.

This article uses the combined method of qualitative content analysis1 in order to describe the collections and analyze the text with an approach to Paul Gee's discourse analysis method, which on the one hand expresses the constituent parts and components of the text and on the other hand expresses its internal actions. The sources were collected through was field study and library research. The method of selecting works is based on targeted sampling among the works of male and female artists since 1991.

Content analysis is actually the classification of signs and the description of the explicit content of the message. It can be defined as a technique used to classify signs. Content analysis as a method recognizes and highlights the main points or axes of a text (or photo, video, etc.). In this method, the implicit content of the work needs to be examined as much as the obvious aspects. In this research, descriptive analysis is used to point out the frequency of specific topics and general theme analysis. This article has benefited from content analysis in the description of the collections and Paul Gee's text analysis. According to Paul Gee, the analysis of the text is the analysis of the language used in the situation. In this research, language means the system of representing everyday life objects in the works of contemporary photographers. Paul Gee believes that the internal dialogue of the text shapes its conditional meanings and it is not possible to get out of it. As a result, the artistic text is able to create its conditional meanings through its internal language. According to Paul Gee, these texts have a kind of social praxis that creates identity. These texts create new actions and promote new policies.

In this research, with the help of Paul Gee's discourse analysis method, we will identify the linguistic actions that are performed in each of these functional parts of the language. In his two books, "Introduction to Discourse Analysis Theory 2005" and "Discourse Analysis: A Toolbox 2011", James Paul Gee has mentioned the method of discourse analysis, which believes that every linguistic text consists of "six parts". And according to the "seven linguistic actions" that the language performs, reality occurs. If in the analysis of a text (here we mean photography) we can identify these seven linguistic actions and the linguistic elements and relationships that make these actions practical, we can analyze the descriptive discourse of a text.

What this study emphasizes on is not the descriptive attention of the existence of objects, but it is a door to confronting and contemplating the objects, which leads to reflection on everyday life and to the explanation of the difference in the representation of everyday life objects in the works of contemporary Iranian male and female photographers.

In contemporary art, objects without human presence also have a meaning and have a

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 15, No. 2, Summer 2023 ,Serial No. 39

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

# Content Analysis of Representation of Daily Subjects in Works of Contemporary Iranian Photographers with Emphasis on Paul Gee Method [1]

Fereshteh Dianat [2]

Amir abbas Mohammadi Rad [3]

Nader Shayganfar [4]

Received: 2022-10-05

Accepted: 2023-02-23

## Abctract

This study applies quantitative content analysis, and Paul Gee's context analysis methods to analyze the representation of everyday life objects in works of Iranian contemporary photographers. In this respect, answering the question about meaningful differences in the choice of subject and the artistic styles in the works of male and female photographers seems necessary, through studying different characteristics of works of contemporary Iranian photographers.

Artists use everyday objects to arise artistic perception of the audience and inspire them to contemplate what seem to be ordinary. Whereas such art works represent an object, they challenge everyday subject to express artistic ideas and invite the audience to think.

This study investigates seven important linguistic actions and five activities in each art work provided in two different tables, in details.

What is derived as result, is a meaningful and obvious difference in representation of objects in works of male and female photographers. Photos of this study are selected through targeted sampling method.

1.DOI:10.22051/JJH.2023.41932.1869

The Present Paper is Extracted from the PhD. Thesis by Fereshteh Dianat, Entitled: "Content Analysis of Everyday Issues in works of Critical photography of Iran from 1990 t0 2021".

2- PhD. Student, Department of Art Researsh, faculty of Higher Art Research and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran, Corresponding Author.

Email: royadianat@gmail.com

3- Assistant Professor, Department of Painting , Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Email: Am.rad@aui.ac.ir

4- Associate Professor, Department of Art Researsh, faculty of Higher Art Research and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Email: n.shayganfar@aui.ac.ir

thoughts are not like Michel Foucault's discourse analysis and Pierre Bourdieu's field theory to be easily formulated and used to interpret and analyze the artworks. In this article, Merleau-Ponty's thought and key concepts are used not as a rule and formula in analysis and framing, but as a way to interpret modern art and his thoughts on mystery. Thus, Merleau-Ponty's notions and keywords that form the theoretical framework of this article have been used not as rules and formulas but as keys in interpretation of his concepts. We are not faced with a smooth and rule-based path, but with a philosophical path in the analysis of our work.

In this article, Merleau-Ponty's perceptual thought has been expanded in several related realms. Notions such as being-in-the-world, existence, bodily experience, embodiment, and unity of subject and object have been discussed. The concept of mystery should be studied and understood along with these notions. Merleau-Ponty clearly found the abovementioned notions in Cézanne's works and elaborated them in an article entitled "Cézanne's Doubt". Present study considers Merleau-Ponty's perceptual theory as a theoretical framework for analysis and development of this issue.

**Keywords:** Maurice Merleau-Ponty, Perception, Mystery, Modern Art, Modern Painting, Paul Cézanne.

Most artworks have mysteriously emerged throughout history; even naturalis and realist artworks that are closer to the nature have been mysterious and ambiguous. According to ancient thinkers, mystery was associated with the beyond world and the muses or goddesses of art were the source of inspiration. Due to the mystery and ambiguity that are found in artworks and poems, they have always needed to be interpreted by experts; and this is one of the remarkable aspects of art. Merleau-Ponty's quotation about modern artworks confirms this point. Ragarding paintings he claims: "Today, painters exhibit the paintings that sometimes look preliminary designs. These are the works that are the subject of endless analyses because they do not have a single meaning." These words of Merleau-Ponty can be generalized to the early modern art, including the works of post-impressionists and cubists, whose contribution to the art of modernism is notable.

Due to the complex nature of modernism in modern art, the interpretation of modern art is more problematic than the art of the past. Most of these artworks are full of metaphors; this has led the artworks to be interpreted from different perspectives. Modern thinking has two characteristics of incompleteness and vagueness. These two characteristics are enough to consider modern artwork as mystery, despite the fact that some anti-modernist thinkers consider it to be nonsense. Along with Merleau-Ponty, mystery and ambiguity have been the concerns of other thinkers, for instance, existentialist philosophers such as Gabriel Marcel and Martin Heidegger had specific theories on mystery. Mystery has always been an integral part of art. Heidegger considered the issue of mystery of artworks to be related to being-in-the-world, which was a characteristic of the artist. Heidegger's attitude to being-in-the-world was favored by Merleau-Ponty, through which he explained the philosophy of perception. Attributing being-in-the-world to perception was one of the differences between Merleau-Ponty and Heidegger, but the common aspect of their philosophy was thinking about the existence. Existence is other than existent. Therefore, even in the unconcealment of existence, its secret is not revealed. What is disclosed is the secret of existence itself, covertly. Therefore, the history of the mystique of artworks in Merleau-Ponty's thought should be traced in Heidegger's notion of existence, which considered mystery in the relationship between human and existence.

Merleau-Ponty showed special attention to art and presented his thoughts in various fields of human sciences through the explanation and interpretation of artists' works, especially the analysis of Paul C□zanne's works. For him, the mystery of artworks was directly related to perception. The importance of perception for him is so much that his most significant work, according to many thinkers, is called Phenomenology of Perception, in which he explained the perception in detail and also discussed art, especially Cézanne's paintings. Merleau-Ponty rediscovered the perceived world utilizing the modern art and philosophy.

In the present study, an attempt has been made to answer this question: "What is the association between perception and mystery of modern artworks in Merleau-Ponty's thought?" To answer this question, it seems that according to Merleau-Ponty, human, including the artist and his audience is an embodied and being-in-the-world subject. The world is not the object of his cognition, so man perceives the world in its entirety in a pre-reflective manner. Human perception of being-in-the-world is an existential perception and the artwork takes place in this world. The world is mysterious and this mystery is found more in modern art for the reason that firstly, human does not dominate the world because he is a part of body of the world, and secondly, rediscovery of the perceived world in modern art is highly prone to negligence. In other words, the complexities of modern art and our negligence of being in-the-world are the reasons for its mystery.

Philosophical concepts can rarely be formulated to follow rules. The thoughts of some philosophers such as Merleau-Ponty, Heidegger, Nietzsche, etc. are of this type. Their

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 15, No. 2, Summer 2023 ,Serial No. 39

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Research Paper

# Nature of Perception in Relation to Mystery of Modern Art Based on Merleau-Ponty's Thought [1]

Navid Barzanji [2]

Maryam Bakhtiarian [3]

Firoozeh Sheibani Rezvani [4]

Received:2022/10/17

Accepted:2023/03/06

## Abctract

Perception and embodiment have an ontological status in Maurice Merleau-Ponty's philosophy. The distance between subject and object is eliminated in perception, because in which especially in sensory perception there is no theorizing. Being-in-the-world is one of the fundamental characteristics of the subject's existence, so he has a relationship with the things before any reflection. Artworks have always been mysterious, while modern art is more mysterious than pre-modern art. The concern of modern art is truth and truth is always mysterious. Moreover, the modern subject has no control over his life-world because the modern world is incomplete and ambiguous. In addition, modern art does not contemplate the world in a single perspective; in painting, ambiguity replaces clarity, and multiple points of view replace one-point perspective. This can be another reason for the mystery of modern artworks.

Accordingly, when facing a modern artwork, a person sometimes feels close to the world and sometimes feels estranged; and this is the secret. In this article, it is considered what perception is according to Merleau-Ponty and how it is related to the mystery of modern art. This relationship indicates that modern art is a perceptual phenomenon and perceptual matter is mysterious. This mystery originates from the modern life-world, the existence of the modern subject and the nature of modern art. The data for this study have been collected through library and documentary sources and then they were described and analyzed qualitatively. The objective of this study is to reveal another significant aspect of modern art from Merleau-Ponty's perspective.

1-DOI:10.22051/JJH.2023.42047.1875

The Present Paper is Extracted from the PhD. Thesis by Navid Barzanji, Entitled: "Recognizing the aesthetic experience in the works of Bahman Mohassas from the perspective of Merleau-Ponty's phenomenology".

2-PhD. Student, Department of Philosophy of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Email: Barzanji.navid 1977@ gmail.com

3-Assistant Professor Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, Corresponding Author.

Email: Bakhtiarian@srbiau.ac.ir

4-Assistant Professor, Department of Art, Islamshahr Branch, Islamic Azad University, Islamshahr, Iran.

Email: firoozehsheibani@gmail.com

Glory of Art (Jelve-y-honar)

**Alzahra Scientific Quarterly Journal**
**Vol. 15, No. 2, Summer 2023**

- **Nature of Perception in Relation to Mystery of Modern Art Based on Merleau-Ponty's Thought**
  Navid Barzanji, Maryam Bakhtiarian, Firoozeh Sheibani Rezvani .....8
- **Content Analysis of Representation of Daily Subjects in Works of Contemporary Iranian Photographers with Emphasis on Paul Gee Method**
  Fereshteh Dianat, Amir abbas Mohammadi Rad, Nader Shayganfar .....11
- **Lifestyle and Effectiveness of Human Motifs of Silk House on Persistence of Social Status**
  Jamaleddin Soheili, Ozma Alaeddini .....14
- **A Study of the Religious Discourse of Qajars Pictorial Carpets in Carpet Museum of Iran**
  Maryam Motafakker Azad, Mehdi Mhammadzadeh .....17
- **A Comparative Study of Pattern, Color, and Technique of Orsi in Qajar Era Houses in Cities of Amol and Tabriz**
  Mohammad Madhoshian Nejad, Soodabeh Akbari .....20
- **Analysis of Photo Reading Process Based on Actant - Network Theory**
  Ali Reza Mehdizadeh .....23
- **Retouching and;the Importance of Recognizing and Studying It in Glass Plate Negatives**
  Sahar Noohi .....26

**Article** author(s) family name, author(s) first name; year of publication in brackets; Journal's name in Bold and Italic, volume number; issue number (year); page number, Number of pages of that article from low to high.

**Dissertation:** author(s) family name, author(s) first name; year in brackets, Dissertation title in **Bold** and Italic, name of the University.

**Internet Databases:**

- **In resources:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name and then URL address, review date based on day, month and year.
- **Inside the article:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name; and year of publication.
  **In case author(s) name and surname do not exist, write database's name and the date which text was written on website.**
- **How to reference domestic and foreign resources in text of the article:** in text as fallow (Authors surname, year of publication: page number)
- **Figures, Pictures, Tables and schemes:** figures, tables and schemes should be provided in the least essential numbers with proper quality of 300 DPI with TIF or JPG format, mentioning used resource, year and page number.

9- English Abstract: about 250 – 300 words (including definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions). English translation of Persian abstract is placed in this section.

10- **English Keywords:** including 4 to 6 words.

It should be noted that after accepting the article, all authors are required to translate Persian references into English and prepare an extensive English abstract (1300 to 1500 words) according to the guide sent by the journal.

**Authors' guide:**

Authors must submit their articles as Article's original version according to the below mentioned guide and submit them through Journal's website (https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author)

- Article's main body is made of the following titles and titles related to this subject must be presented as subtitles.

1- Persian Abstract: The Persian Abstract should contain about 200 – 250 words (including Title, definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions).

2- Keywords: The article should contain 4-6 keywords.

3- Introduction: Including the introduction of subjects, aims of research and development of the article.

4- Research History

5- Research Method

6- Body: Containing theoretical fundamentals, studies and experiment, findings and conclusions. In In the acknowledgement section, the guidance and help of others are reminded and thanked briefly.

7- Author(s) Notes: Author(s) notes should English equivalents as well as necessary explanations about particular expressions and points and points indicated throughout the article and must be numbered respectively at the end of the article and before references.

8- References

8- 1 How to reference domestic and foreign resources in list of resources:

- Persian and Latin references should be numbered alphabetically based on the author(s) family names and in the order they are cited in the text.

- Domestic and foreign resources used in the text of article must be presented in Recourses based on APA principals:

Books (Authored) author(s) surname, author(s) first name; year of publication in brackets; complete name of the book in Bold and Italic; publication location: publication.

Book (Translated) author(s) family name, author(s) first name; year of publication for the original book in brackets; complete name of the book in Bold and Italic, translator(s) name and surname, year of translation, publication location: publication.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

**Alzahra Scientific Quarterly Journal**

## Instruction to Authors

Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) accepts research papers related to Visual arts and Applied arts based on the following principals:

- Journal is ready to accept electronic manuscript of papers through Journal's website: http://jjhjor.alzahra.ac.ir.
- Articles should be results of author(s) research works .
- According to the new regulations of scientific journals of the Ministry of Science, Research and Technology dated 2019/04/22,; a scientific article is an accurate report of original research activities, technology or scientific promotion or generalization done by one or more researchers. The article should have two characteristics of originality and innovation and should be presented with the aim of advancing the frontiers of science and technology, publishing research and technology findings or improving the level of knowledge of users. Therefore, the authors are obliged to prepare their scientific article according to the indicators provided in the regulations.
- According to paragraph 2-5 of the regulations of scientific journals, the types of scientific articles are: research, review, short, case study, methodology, applied, point of view, conceptual, technical and extension. Authors can submit various scientific articles to the ***Glory of Art (Jelve-y-Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal.***
- Articles submitted to this Journal should not have been previously published or under publication in another Journal.
- Articles should be prepared in the Persian language and follow the writing principles of this language; authors must correct typing errors and misspellings before submitting articles to the Journal.
- The author(s) are responsible for the content of their articles.
- The Journal's editorial board has the right to reject or revise articles.
- The articles will be accepted for publication after the referee's confirmation as well as the Editorial Boards approval.
- References used in the article must be, maximum, as old as 5 years and authors must seriously avoid using very old recourses in case there are new recourses.
- Articles should be approximately about 6000 words and 12 pages, including all sections of the article.
- Articles must be submitted to Journal's website in A4 size, WORD format.
- The publication of articles of the Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) is prohibited in other publications without referencing.

# Glory of Art (Jelve-y-honar)

**Alzahra Scientific Quarterly Journal**
**Vol. 15, No. 2, Summer 2023**

**Serial No. 39**

**Publisher:** Vice-Chancellory for Research, Alzahra University
**Director-in-Charge:** Dr. Abolghasem Dadvar
**Chief Editor & Art Director:** Dr. Effatolsadat Afzaltousi



**Editorial Board**

**Dr. Effatolsadat Afzaltousi,** Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
**Dr. Zahra Hossein Abadi,** Associate Prof., Faculty of Art, University of Sistan and Baluchestan.
**Dr. Abolghasem Dadvar,** Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
**Dr. MohammadEbrahim Zareei,** Prof., Faculty of Art and Architecture, Bu Ali Sina University of Hamedan.
**Dr. Jalaledin Soltankashefi,** Prof., Tehran University of Art.
**Dr. Parisa Shad Ghazvini,** Associate Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
**Dr. Soodabeh Salehi,** Associate Prof., Tehran University of Art.
**Dr. Farideh Talebpour, Prof.,** Faculty of Art, Alzahra University.
**Dr. Mahmoud Tavoosi,** Prof., Faculty of Art, Tarbiat Modares University.
**Dr. Minoo Moallem,** Berkeley Research, University of California
**Dr. Ashraf Mousavilar,** Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
**Executive Secretary:** Hamideh Arekhi
**Persian Editor:** Dr. Zahra Hoseini
**English Editor:** Nastaran Saberi
**Cover Designer:** Niloofar Nematpoor
**Layout Designer:** Niloofar Nematpoor



**Addrress:** Vice-Chancellory for Research, Alzahra University, Vanak, Tehran
**Tel:** +98-21-85692232 P.O. box: 1993891176 **Website**: http://jjhjor.alzahra.ac.ir/



The articles of this issue have been refereed according to subject by members of the Editorial Board. The views expressed by the writers/authors of the articles published in this issue do not necessarily represent the views of Glory of Art (Jelve-y- Honar), but are the personal views of the authors themselves. The editorial board accepts only those articles that are the result of research studies. Glory of Art (Jelve-y- Honar) has been indexed at **www.srlst.com (ISC)**



The Scientific grade of Glory of Art( Jelve-y-Honar) Quarterly Journal has been issued according to the statement No 48/3 Dtd. (2008/10/30) Secretariat office of the Iranian Scientific Journals commission. Ministry of Science, Research and Technology (MSRT)

Glory of Art
ALZAHRA UVIVERSITY
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 2, Summer 2023
Serial No. 39
JHOR
P-ISSN: 1607-9868
E-ISSN: 2538-256X

**Nature of Perception in Relation to Mystery of Modern Art Based on Merleau-Ponty's Thought**
Navid Barzanji, Maryam Bakhtiarian, Firoozeh Sheibani Rezvani .....8

**Content Analysis of Representation of Daily Subjects in Works of Contemporary Iranian Photographers with Emphasis on Paul Gee Method**
Fereshteh Dianat, Amir abbas Mohammadi Rad, Nader Shayganfar .....11

**Lifestyle and Effectiveness of Human Motifs of Silk House on Persistence of Social Status**
Jamaleddin Soheili, Ozma Alaeddini .....14

**A Study of the Religious Discourse of Qajars Pictorial Carpets in Carpet Museum of Iran**
Maryam Motafakker Azad, Mehdi Mhammadzadeh .....17

**A Comparative Study of Pattern, Color, and Technique of Orsi in Qajar Era Houses in Cities of Amol and Tabriz**
Mohammad Madhoshian Nejad, Soodabeh Akbari .....20

**Analysis of Photo Reading Process Based on Actant - Network Theory**
Ali Reza Mehdizadeh .....23

**Retouching and;the Importance of Recognizing and Studying It in Glass Plate Negatives**
Sahar Noohi .....26