Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۸/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۲/۲۰

مهین سهرابی نصیرآبادی[۱]، فاطمه ندرپور[۲]، موسی حیدری یگانه[۳]

نقد نشانه‌شناختی آثار هنرسنتی در منتخبی از عکس‌های دوره قاجار

چکیده

در تعداد قابل توجهی از عکس‌های دوره قاجار نشانه‌هایی از آثار هنرِسنتی دیده می‌شود. این عکس‌ها به‌مثابه اسناد و مدارکی دال بر حضور آثار هنرِسنتی در بطن زندگی مردمانِ آن دوره‌اند؛ لذا خوانش آن‌ها می‌تواند اطلاعات مهمی در رابطه با نقش و جایگاه هنرِسنتی در سبک زندگی و هویت اجتماعی دوره قاجار در اختیار بگذارند که آگاهی از این امر مغفول‌مانده ضروری به نظر می‌رسد. در این پژوهش کاربردی نقد و ارزیابی ۲۴ عکس منتخب از مجموعه عکس‌های موجود ذیل چهار گروه به روش نشانه‌شناسی و با تکیه بر نظام نشانه‌شناسی «چارلز ساندرز پیرس[۱]» صورت گرفته است تا بتوان چرایی و چگونگی حضور آثار هنرِسنتی را در عکس‌ها جویا شد. شرح مطالعات متکی بر اسناد تصویری، به روش توصیفی-تحلیلی تنظیم شده و گردآوری اطلاعات به طریق کتابخانه‌ای و اینترنتی صورت گرفته‌است. حاصل مطالعه نشانه‌شناسی حضور اثر هنرسنتی در عکس‌ها، با استفاده از دسته‌بندی سه‌گانه پیرس(نشانه‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای) حاکی از آن است که: در عکس‌هایی که با هدف معرفی اثر گرفته شده است، حضور هنرسنتی جنبه‌ای شمایلی دارد؛ در مواردی که عکس حکم تزیین و کالای کاربردی در دربار و زندگی طبقه متوسط را داشته است، نشانه‌ها نمادین‌اند؛ و در عکس‌هایی که مرحله تولید هنرسنتی را نمایش می‌دهند و اثر حضور مستقیمی ندارد نشانه نمایه‌ای است.

کلیدواژه‌ها: نقد، نشانه‌شناسی، عکس، هنرسنتی، دوره قاجار.

۱. استادیار دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده هنر، گروه صنایع دستی، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail:ma.sohrabi@alzahra.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: f.nadrpour@gmail.com
۳. کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، استان تهران، شهر تهران
E-mail: mousa.yeganeh@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

پیـــش از دوره قاجار فعالیت‌های هنری فقط مخصوص دربار بود و اغلب هنرمندان در کارگاه‌های وابسته به دربار فعالیت می‌کردند، اما در این دوره هنر در میان اقشار مختلف جامعه به صورت‌های گوناگونی رواج پیدا کرد. از ســـوی دیگر با ورود عکاســـی به ایران، عکس‌های بســـیاری از سبک زندگـــی مردم آن دوره گرفته شـــد که در تعداد قابـــل توجهی از این عکس‌ها نشـــانه‌هایی از آثار هنرسنتی مشاَهده می‌شود. لذا یکی از راه‌های مطالعه کاربرد آثار هنرسنتی، مطالعه عکس‌های این دوره است. اگرچه در هنرهای تصویری دیگری همچون نقاشی نیز آثار هنرسنتی مشاهده می‌شود، اما عکاسی جنبه استنادی به‌مراتب بیشتری نسبت به نقاشی دارد، زیرا در نقاشی هر سوژه‌ای الزاماً بازنمودی در جهان حقیقی ندارد، ولی عکاســـی به علـــت خصلت همانگویانه و دلالت صریح عکس بر موضوع، شیوه مطمئن‌تری برای بازنمایی موضوع است و به خوبی می‌تواند مورد استناد قرار بگیرد.

بـــا توجه به این فـــرض، در مقاله حاضر مســـئله اصلی مطالعه کاربرد آثار هنرســـنتی و علت حضور آن‌ها در عکس‌های دوره قاجار اســـت. برای یافتن پاســـخ با ورود به بحث نشانه‌شناسی و نقد نشانه‌شناســـانه، ۲٤ عکس منتخب از آن دوره نقد شده است. معیار انتخاب عکس‌ها به گونه‌ای صـــورت گرفتـــه که بتوان چگونگی حضور انـــواع آثار را در وضعیت‌های گوناگون و نزد اقشـــار مختلف جامعه بررسی کرد.

روش تحقیق

در این پژوهش که هدف آن مطالعه آثار هنرسنتی و جایگاه آن در میان اقشار مختلف مردم دوره قاجار است، عکس در قالب بهترین و مطمئن‌ترین سند در دستیابی به این هدف، مورد بهره‌بَرداری قرار گرفته اســـت؛ مخصوصاً اینکه ورود عکاســـی بـــه ایران در دوره قاجـــار، عکس‌های تاریخی و قابل اســـتنادی را فراهم آورده اســـت. از ایـــن‌رو گردآوری اطلاعات و داده‌هـــای مورد نیاز این پژوهش از میان منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی صورت گرفته است. در این تحقیق پس از بســـط و توضیح نشانه‌شناسی و اقسام آن و مختصر اشـــاره‌ای به تاریخ عکاسی در دوره قاجار، نشانه‌شناسی آثار هنرسنتی در عکس‌های انتخابی آغاز می‌شود. تعداد ۲٤ عکس از میان عکس‌های در دسترس دوره قاجار انتخاب شده است و در گزینش آن‌ها سعی بر این بوده تا گستردگی و تنوع این آثار در بین طبقات مختلف اجتماعی در نظر گرفته شود.

بنیان نظری بر تحلیل‌های مبتنی بر تئوری «چارلز ساندرز پیرس» متکی است که در نگرش او علاوه بر دال و مدلول، مورد ســـومی تحت عنوان مرجع یا موجودیت واقعی چیز مورد اشـــاره در جهان واقعی اضافه می‌شـــود. البته از آراء «رولان بارت»[۲] نیز در این مطالعه تا حدی استفاده شده است. در نظام نشانه‌شناسی، عکس به مثابه یک نشانه تصویری و بخشی از نشانه‌های دیداری تلقی می‌شـــود که در رســـانه عکاسی جای دارد و تصویر ثبت شده بر بستر عکس دلالت بر چیزی دارد که در زمان و مکانی مشخص در جهان واقعی وجود داشته است.

نشانه و نشانه‌شناسی

در یک بیان کلی نشـــانه به آنچه در جای چیز دیگری قرار می‌گیرد، اطلاق می‌شود و شرط پذیرش آن به عنوان نشـــانه، قبول موجودیت هر دو و رابطه بین آن‌هاســـت. براســـاس ایـــن آگاهی اولیه،

www.SID.ir

Archive of SID

علم مطالعه و بررســی کارکرد و کاربرد نشــانه‌ها با در نظر گرفتن الگوها و نظام ارتباطات، علم نشانه‌شناســی نام دارد. «فردینان دو سوسور[۳]»، زبان‌شــناس سوئیسی، و چارلز ساندرز پیرس، فیلسوف پراگماتیست امریکایی، بنیان‌گذاران اصلی نشانه‌شناسی به شمار می‌آیند که تقریباً به‌طور هم‌زمان نظریات مربوط به نشانه‌شناسی را مطرح کردند.

بنابر گفته «فرزان سجودی» در نظام نشانه‌شناسی سوسور، نشانه به صورت الگویی دو وجهی ارائه شده که از دو وجه دال[٤] (تصویر صوتی) و مدلول[٥] (مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند) تشکیل شده است. سوسور نظام نشانه‌شناسی را در چارچوب مقوله زبان بیان کرده است. از سوی دیگر پیرس الگویی ســه وجهی را مطرح می‌کند که عبارت اســت از: نمود[٦] (صورتی که نشــانه به خود می‌گیرد)، تفســیر[۷] (معنایی که از نشــانه حاصل می‌شود) و موضوع[۸] (نشانه به آن ارجاع می‌دهد). نمود را تا حدی می‌توان معادل دال و تفســیر را مشــابه مدلول در نظام نشانه‌شناســی سوسور دانســت. اگرچه تفســیر، اندکی با مدلول متفاوت است چرا که در نظام نشانه‌شناسی پیرس، تفسیر نشــانه‌ای در ذهن تفسیرگر است (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲-۳۱). بنابراین، موضوع عنصر سومی است که پیرس اضافه کرده و آن چیزی اســت که نشــانه بدان ارجاع می‌دهد. با توجه به این توضیحات باید نظام نشانه‌شناسی پیرس را کامل‌تر و بسط‌یافته‌تر از نظام نشانه‌شناسی سوسور دانست.

دســته‌بندی‌های گوناگونی برای نشانه ارائه شده اســت؛ یکی از بنیادی‌ترین نوع تقسیم‌بندی‌ها که بر پایه رابطه بین دال و مدلول شــکل گرفته، تقسیم‌بندی سه‌گانه پیرس است که همچنان به‌طور گســترده‌ای در مطالعات نشانه‌شناختی به آن ارجاع می‌شود. نشــانه‌ها در این دسته‌بندی در سه گروه «نمادین[۹]، شمایلی[۱۰] و نمایه‌ای[۱۱]» جای می‌گیرند. نمادها، نشانه‌هایی‌اند که به تفسیر نیاز دارند و درک مفهوم آن‌ها وابســته به کاربردی است که برایشان تعریف شده است. «نشانه‌های نمادین» کاملاً قراردادی و اختیاری‌اند و با موضوع‌شــان شــباهتی ندارند. از جمله این نشانه‌ها می‌توان به زبان، چراغ‌های راهنما و پرچم‌های ملی اشاره کرد. شایان ذکر است که از دیدگاه سوسور نمی‌توان نشانه‌های نمادین را کاملاً دلبخواهی دانست، چون وجهی از ارتباط طبیعی را تا حدی در خود دارند، مثل رنگ قرمز که القاءکننده خطر است و به‌درستی در چراغ راهنمایی از آن استفاده شده است.

در «نشانه‌های شمایلی» رابطه دال و مدلول بر پایه تشابه است و به تفسیر نیازمند نیست. از این دست نشانه‌ها می‌توان به عکس و کاریکاتور اشاره کرد. دسته آخر «نشانه‌های نمایه‌ای»اند که در آن، نشــانه احتمالاً به‌گونه‌ای عِلّی و طبیعی با مصداق خود پیوند دارد، مثلاً دود که می‌تواند نشانه آتش و ابر که می‌تواند نشــانه‌ای از باران باشــد. عکس، فیلم و صدای ضبط شده نیز در این دسته آخری جای می‌گیرند، زیرا وجود تصویر یا صوت مســتلزم وجود موضوع اســت[۱۲]. شاخص‌های زبان نیز، مثل ضمایر و قیدها، در این دسته‌اند (همان: ۳۲-۳٤).

با توجه به توضیحات مذکور عکس را باید نشانه دانست و در نظام نشانه‌شناسی همانند سایر نشــانه‌ها مورد مطالعه قرار داد. مســئله بعدی «عکاسی» است و پرســش این است که آیا می‌توان عکاسی را رسانه‌ای برای عکس، در جایگاه نشانه تلقی کرد یا خیر؟

در گذشــته عکــس واقعیتــی بدیهی و طبیعی قلمداد می‌شــد ولــی چنانکه بیان شــد، در نظام نشانه‌شناسی، نشانه امری است که بر چیزی دلالت دارد و با پذیرش این فرض، عکس از این قائده مستثنی می‌شود؛ رولان بارت در کتاب *اتاق روشن* آورده است که با قبول اینکه عکس در واقع امر حادث است، پس نمی‌توان عکس را دلالت‌گر دانست مگر با اعطاء ماسکی به آن (بارت، ۱۳۸۸: ٦۳). از این‌رو برای برداشــت و درک معنا از عکس‌ها بایستی از حقیقت ابتدایی و اولیه عکس در نمایش

www.SID.ir

Archive of SID

واقعیت عبور کرد و به دنیای ماوراء آن وارد شـد. با ورود به این دنیاسـت که به حیطه نشـانه‌ها گام می‌نهیم. بدین‌ترتیب نباید از نظر دور داشت که درک نشانه‌ها در گرو گذار از دنیای واقع است؛ به قول مایکل کلی[۱۳] «اصل اساسـی نشانه‌شناسی، ضد رئالیسـتی است» (کلی، ۱۳۸۳: ۵۲۲). ویلم فلوسر[۱۴] رمزگشایی تصویر را در گرو درک طبیعت جادویی آن می‌داند و اشاره می‌کند که نباید در پی وقایع منجمد بود. وی در کتاب *در باب فلسفه عکاسی*[۱۵] آورده است که «نیروی جادویی تصویر، در طبیعت ظاهری آن نهفته اسـت و دیالکتیک درونی یا تضاد ویـژه آن را باید در پرتو این جادو دید» (فلوسر، ۱۳۹٤: ۱۹). مسئله بعدی، عکاسی و رابطه آن با عکس است که در نظام نشانه‌شناسی بهتر اسـت این دو با هم و دو عنصر به هم مرتبط در نظر گرفته شـوند. چنانکه دانیل چندلر[۱۶] بیان می‌کند هنگامی که برای دسـتیابی به هدفی از رسانه استفاده شود به‌کارگیری آن رسانه بخشی از آن هدف خواهد بود (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۳). با توجه به این توضیحات باید گفت که عکاسی، رسانه‌ای برای انتقال نشانه عکس خواهد بود. در ادامه عکس به‌مثابه نشانه در نظام‌های نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار گرفته است.

نشانه‌شناسی در عکاسی

در تصاویر عکاسـانه، با اصلِ مشـابهت میان حضور عینی اُبژه در دنیای خارج و تصویر آن بر بسـتر عکس مواجهیم. بـا تأکید بر این جنبه اولیه از ویژگی عکـس، مدلول‌های چندانی از دال، که همان تصویر عکاسـی باشد، حاصل نخواهد شـد. پس توجه به وجه ثانویه عکس‌هاست که آن‌ها را به حوزه نشـانه‌ها وارد می‌کند. عکس را بایستی بخشی از نشانه‌های تصویری[۱۷] دانست. بنا به ادعای مقیم‌نژاد نشـانه‌های تصویری به گستره‌ای کلی‌تر از نشـانه‌های دیداری یا بصری[۱۸] تعلق دارند. نشانه‌های دیداری به آن دسته از نشانه‌ها اطلاق می‌شود که با قوه دیداری قابل دیدن‌اند ولی نشانه‌های تصویری آن شکلی از نشانه‌هاست که در متنی ثبت شده باشد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ٤۱).

در منطق نشانه‌شـناختی پیرس برخلاف سوسـور، از عکاسی هم سخن به میان آمده است. از نگاه او هر بازنمونی که تفسیری برانگیزد یا معنایی را منجر شود، می‌تواند در حکم یک نشانه قلمداد شود و نشانه ایجاد نمی‌شود مگر با حضور سه عامل نشانه‌شناختی بازنمون، اُبژه و تفسیر. جمع شـدن این سـه عامل هنگامی امکان‌پذیر خواهد بود که هدفمند باشـند و یک عامل انسانی در مقام تفسیرگر وجود داشته باشد (همان: ٤٦).

بنابر نظریات پیرس نشانه‌ها در سه دسته «نماد، شمایل و نمایه» می‌گنجند. از این رو در ادامه ارتباط عکس با این سه دسته بررسی می‌شود. با تعریف ارائه شده از نشانه‌های نمادین، به سختی بتوان عکس را در این دسته جای داد؛ هرچند که در شکل تولید و در شیوه ادراک، عکس بر قرارداد و قاعده مبتنی اسـت. در سـطحی انتزاعی برداشـت‌های نمادگرایانه هم از عکس وجود دارد؛ مثلاً عکس را می‌توان به نوعی نماد یادآوری خاطرات دانسـت یا به قول اوئن بارفیلد[۱۹] خود دوربین در اساس نماد انسان پسارنسانسی اسـت. اما در تعاریف کلاسیک پیرس و سوسور نماد، کارکردی اسـتعاری دارد نه واقعی. در مجموع نماد نسبت به شمایل و نمایه، مفهومی نامتعین‌تر دارد. عکس به مثابه نشـانه‌ای تصویری، در زمره نشـانه‌های شـمایلی قرار می‌گیرد چرا که از وجه همانندی برخوردار است.

از طرفی بنابر دیدگاه گوران سونسـون[۲۰] پیرامون نشانه‌شناسی عکس، شاید توسعه‌یافته‌ترین شیوه در دوران معاصر، نظریه‌های نمایه‌گرایی است حتی اگر تنها راه صحیح آن نباشد (سونسون،

www.SID.ir

Archive of SID

۱۳۸۷: ٦٢). نمایه‌ها برخلاف نشانه‌های شمایلی که می‌توانند دارای موضوعی خیالی باشند، صراحتاً به وجود چیزی دلالت می‌کنند. در نشـــانه‌های نمایه‌ای دال مســـتقیماً توسط مدلول تاثیر می‌پذیرد. پیرس با بیان اینکه عکس‌ها در یک تناظر نقطه به نقطه با طبیعت پدید آمده‌اند و این پیوستگی اپتیکی بـــا موضـــوع مدرکی بر ارتباط این نمود با واقعیت اســـت، آن‌ها را در این دســـته نیز جای می‌دهد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ٦٥ و ٦٦).

بنابر نظریه‌های مطرح شده در باب نشانه‌شناسی عکس و وجه اسنادی آن، مطالعه نشانه‌شناختی عکس یکی از ابزارهای تحقیقاتی مناسب برای بررسی و کنکاش آثار هنرسنتی در میان آثار عکاسی شـــده اســـت. چرا که عکس سندی است که بر موجودیت موضوعی که سوژه آن بوده است گواهی می‌دهد. عکس، بازنمود ابژه عکاسی‌شده است که جای هیچگونه تردید و ابهامی راجع به موجودیت موضوع باقی نمی‌گذارد.

عکاســـی که ســـرآغاز آن در ایران به دوره قاجار بازمی‌گردد، خود نقطـــه عطفی در مطالعات تاریخی است و می‌تواند به‌مثابه اسناد دست‌نخورده و معتبر برای پژوهشگران تاریخ و هنر دوره قاجار بسیار راه‌گشـــا باشد، چرا که سایر گونه‌های هنرهای تصویری مانند نقاشی، سندیت عکس را ندارند.

عکاسی در دوره قاجار

پیدایش عکاســـی و رواج روش‌های گوناگون این فن در ایران، با اختلاف کمتر از ســـه سال از آغاز پیدایش عکاســـی در جهان صورت گرفت. بر اساس اسناد به‌دست‌آمده، نیکلای پاولوف[۲۱]، دیپلمات روس، در آخرین سال‌های پادشاهی محمدشاه قاجار در اواسط ذیقعده ۱۲۵۸ ه.ق نخستین عکس‌ها را به روش داگرئوتیپ[۲۲] در کاخ ســـلطنتی تهران از شاه و درباریان تهیه کرد (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۱۷). پس از آن ناصرالدین‌شـــاه به دلیل علاقه وافر به هنر، به عکاســـی روی آورد. در ســـال‌های آغاز سلطنت وی، هیأت‌های سیاسی- نظامی و همچنین افرادی که به استخدام دولت ایران درآمده بودند به عکاسی پرداختند. از جمله ایرانیانی که در آغاز دوره قاجار عکاسی می‌کردند، ملک قاسم میرزا، آقارضا اقبال‌السلطنه، عبدالله میرزا قاجار، میرزا حسینعلی عکاسباشی و ... بودند؛ و از میان عکاسان خارجی می‌توان به ژول ریشـــار[۲۳]، لوئیجی پشه[۲٤]، فوکتی[۲٥]، لوییجی مونتابونه[۲٦]، آنتونیو جانوتسی[۲۷]، آنتوان سوریوگین[۲۸] و ارنست هولتسر[۲۹] اشاره کرد.

گفتنی اســـت که در میان عکاســـان دوره قاجار آثار عکاســـان خارجی بسیار در خور تأمل‌اند، ارنســـت هولتسر، مهندس آلمانی، با روشی نظام‌مند به مستندنگاری اجتماعی دوره قاجار پرداخت که این در نوع خود بی‌نظیر اســـت. دقت و توجه او به عکاســـی و یادداشت‌برداری، گزارشی جامع از راه و رســـم زندگی در اصفهان و حومه آن به‌دســـت می‌دهد. علاوه بر وی، آنتوان ســـوریوگین معروف به آنتوان‌خان، عکاســـی ارمنی بود که بی‌شـــک برجسته‌ترین و پرکارترین عکاس حرفه‌ای ایران در آن دوره بوده و آثار بســـیاری از خود باقی گذاشـــته است. عکس‌های او متأثر از دیدگاه اندیشمندانه و زیبایی‌شناختی عکاسان معاصرش در اروپاست (تاسک، ۱۳۸۸: ۲٦-۳٥). شاید بتوان ایران را از حیث دســـتیابی به امکانات عکاسی تاحدی پیشگام دانست، اما دوربین به مدت سه دهه منحصراً در اختیار دربار بود و مردم عادی از آن بی‌بهره بودند. این مسئله موجب شد تا عکس‌های پرشـــماری در راستای خواســـته‌ها و به‌منظور تمجید و بزرگداشت مقام شاهانه و درباریان گرفته شود و کمتر به فرهنگ و آداب و رسوم عامه مردم بپردازد.

www.SID.ir

Archive of SID

نمونه‌پژوهی

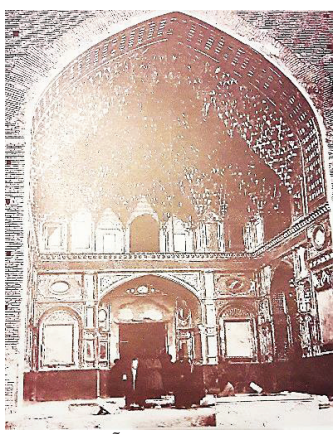
در شـــماری از عکس‌های به‌جامانده از دوره قاجار، «اثر هنرِســـنتی» با اشـــکال و اهداف گوناگون نمایش پررنگ‌تری پیدا کرده اســـت. نظر به اینکه عکس در زَمره نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای و در مواردی نمادین قرار می‌گیرد، و با استناد به دیدگاه رولان بارت، برای نشانه‌شناسی اثر هنرسنتی در عکس‌های دوره قاجار باید از نمایش واقعیت ابتدایی آثار هنرســـنتی در عکس‌ها عبور کرد و به ماوراء آن پرداخت.

از این رو به منظور مطالعه نشانه‌شناســـی اثر هنرســـنتی در مجموعه عکس‌های دوره قاجار، تعداد ٢٤ عکس برای نمونه تحت دسته‌بندی چهارگانه‌ی ذیل مورد بررسی و تحلیل نشانه‌شناسانه و خوانش مفاهیم قرار گرفته است:

- اثر هنرسنتی در مقام سوژه اصلی
- اثر هنرسنتی در مقام صحنه‌آرایی و نمایش اشرافیت درباری
- اثر هنرسنتی در مقام شیء کاربردی در زندگی مردم عادی
- اثر هنرسنتی و نمایش مراحل تولید و ساخت آن

۱-اثر هنرسنتی در مقام سوژه اصلی

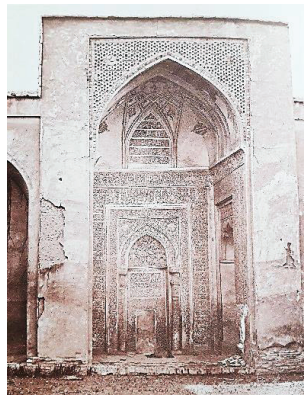
عکس ۱-۱. تخت‌طاووس، عکاس: رضا عکاسباشی، **منبع**: آلبوم‌خانه کاخ‌گلستان، عکس۹



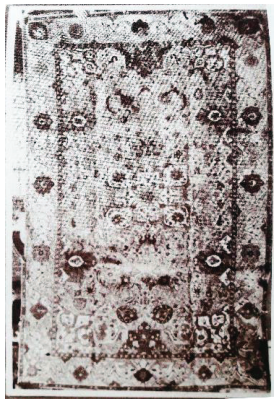
عکس ۱-۲. ایوان آینه‌کاری حضرت معصومه آلبوم۲۸۱، در قم، هنگام ساختمان، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، دهه ۱۲۹۰ ه.ق، **منبع**: ذکاء، ۱۳۸٤: ٤٧٦

www.SID.ir

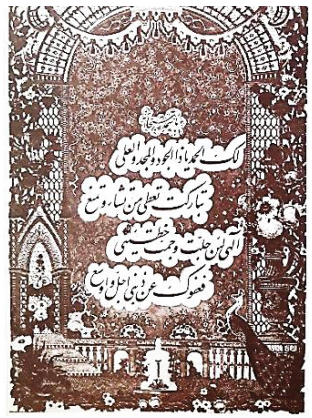
Archive of SID



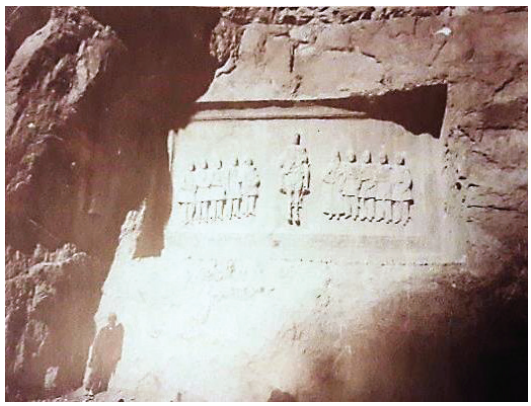
عکس ۱-۳. ایوان و مقبره بایزید بسطامی، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، دهه ۱۲۹۰ ه.ق **منبع:** ذکاء، ۱۳۸٤: ٤٨٣



عکس ۱-۴. قالیچه صفوی بافت جوشقان متعلق به آرامگاه شاه عباس در قم، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، ۱۳۱۳ ه.ق، آلبوم‌خانه کاخ گلستان، **منبع:** ذکاء، ۱۳۸٤: ۱۰۵



عکس ۱-۵. نمونه‌ای از خط خوش، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، دهه ۱۳۱۰ ه.ق، مجموعه خصوصی ، **منبع:** ذکاء، ۱۳۸٤: ۱۰۷



عکس ۱-۶. نقش برجسته ناصرالدین شاه و وزرای او در فیروزکوه، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، دهه ۱۳۰۰ ه.ق، **منبع:** ذکاء، ۱۳۸٤: ٤٧٨

در شـــمار زیادی از عکس‌های دوره قاجار گونه‌هایی از آثار هنرسنتی «سوژه اصلی عکاسی» شـــده‌اند. اما چه چیزی سبب شـــده عکاس صرفاً برخی آثار را سوژه عکسبرداری قرار دهد؟ آنچه در این عکس‌ها قابل توجه است آن است که سوژه‌ها «آثار نفیس هنرسنتی»اند، مانند تخت طاووس، قالی جوشقان، رقعه خوشنویسی، ایوان آینه‌کاری و ... . به نظر می‌رسد همین جنبه‌ی «نفیس بودن» آثار سبب شده است به منظور معرفی و مستندنگاری، به سفارش دربار یا گزینش عکاس، عکاسی شوند.

خوانش نشانه‌ها و مفاهیم در عکسی که از تخت طاووس گرفته شده حاکی از آن است که اگرچه نمونه‌های دیگری از هنرهای‌سنتی مانند ستون حجاری‌شده، تابلوی خوشنویسی و مبل منبت‌کاری حضور دارند، اما طرز قرارگرفتن تخت در وســـط کادر- بدون جلوس شـــاه- و قرار گرفتن آن در ایوان- به منظور بهره‌گیری از نور کافی- و حضور فردی در کنار تخت -احتمالاً به منظور مقیاسی برای درک بهتر ابعاد آن- بیانگر آن است که هدف اصلی عکاس، معرفی و مستندنگاری تخت است.

www.SID.ir

Archive of SID

همین تحلیل در مورد عکس ۱-٦ نیز صادق است که نقش برجسته‌ای از ناصرالدین‌شاه و همراهانش در فیروزکوه را به تصویر کشیده است، در اینجا نیز سوژه اصلی عکاسی نقش برجسته است که با حضور مردی ایستاده در جوار آن مقیاس سوژه مشخص شده است.

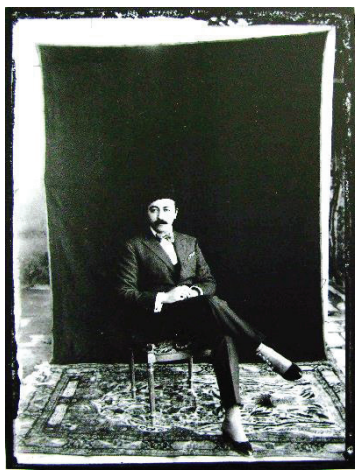
در عکس‌های ۱-۲ و ۱-۳ مربوط به ایوان حرم حضرت معصومه (س) و ایوان مقبره بایزید بسطامی به نظر می‌رسد ایوان‌ها و «تزیینات هنرسنتی» آن، مانند: آینه‌کاری، آجرکاری و گچبری، سوژه اصلی عکاسی‌اند، و هدف عکاس معرفی و مستندنگاری آن‌ها بوده است، این خوانش و دریافت، از این‌رو قوت می‌گیرد که سایر اجزای بنا در کادر عکس دیده نمی‌شوند.

در عکس ۱-٤ قالیچه جوشقان و عکس ۱-٥ رقعه خوشنویسی نیز عکاس همین منظور را دنبال کرده است، تطبیق کادر عکس بر کادر قالیچه و رقعه خوشنویسی گواه این مدعاست.

شایان ذکر است که در تعداد زیادی از عکس‌های عبدالله میرزا قاجار، رقعه‌های خوشنویسی یا نگاره‌های کمیاب با هدف «تکثیر» سوژه، عکاسی شده‌اند؛ چنانکه در مجله حکمت که در مصر چاپ و منتشر می‌شده درباره برخی کارهای وی چنین آمده است: «مرقعات میرعماد و دیگران که یکی به دویست تومان خریدنش ممکن نبود اکنون بدین دستگاه شگرف و متین به دراهم معدوده به فروش می‌رسد. خطوط جمیله و نگارهای ریزه‌کاری بدیع که در خزانه دولت مخزون بود هریک از آن‌ها را به طرز نیکو عکس گرفته و در انظار ملت جلوه‌گر آورده است.» (ذکاء، ۱۳۸٤: ۱۰٦- ۱۰۸)

این بررسی اجمالی نشان می‌دهد که در این عکس‌ها صرفاً جنبه نمایش و معرفی اثر هنری مد نظر بوده است و با توجه به وجه همانندی سوژه‌های عکاسی‌شده با آثار هنرسنتی، آنچه از منظر نشانه‌شناسی می‌توان بدان نسبت داد وجه نشانه‌ای «شمایلی» است.

۲- اثر هنرسنتی در مقام صحنه‌آرایی و نمایش اشرافیت درباری



عکس ۲-۱. محمدحسن‌میرزا، عکاس نامعلوم، **منبع:** ستاری و طریقی، ۱۳۸٦: ۸۸

عکس۲-۲. دیپلمات‌های خارجی مقیم تهران در مهمانی پونزاپارچ اوف، عکاس نامعلوم، دهه ۱۳۰۰ ه.ق، **منبع:** ذکاء، ۱۳۸٤: ٤۳۱

www.SID.ir

Archive of SID

عکس ۲-۳ محمدعلی‌شاه و همراهان، عکاس نامعلوم، **منبع**: cdn.asriran.com

عکس۲-۴. خواجه‌باشی، عکاس نامعلوم، **منبع**: مشکوه‌الملک، ۱۳۷۷: ٦٩

عکس۲-۵. عکس ناصرالدوله ولد فرمان‌فرما، عکاس: رضا عکاسباشی، **منبع**: ستاری و طریقی، ۱۳۸۵: ۱۸

عکس۲-۶. عکس ناصرالدین‌شاه در کنار مبل، عکاس: ناصرالدین‌شاه، **منبع**: آلبوم‌خانه کاخ‌گلستان، آلبوم۱۳۳، عکس ٦

در عکس‌های بسیاری که از درباریان و افراد متمول گرفته شده، آثار هنرسنتی به گونه‌های مختلف جلوه‌گر شده‌اند؛ از جمله در عکس‌های ۲-۱ تا ۲-٤، قالی در قالب کالای نفیس هنرسنتی حضور دارد. یا در عکس ۲-۵، یک گلدان سرامیکی و یک رومیزی قلاب‌دوزی‌شده و در عکس ۲-٦، یک مبل منبت‌کاری‌شده در «جوار سوژه» درباری حضور یافته‌اند.

نشانه‌ی حاضر در این گروه از تصاویر، یعنی حضور آثار هنرسنتی در مجاورت سوژه‌های درباری، دلالت صریحی به این موضوع دارند که عکاس به منظور «صحنه‌آرایی» این آثار را به‌کار گرفته است؛ اما همجواری آثار هنرسنتی و سوژه‌های درباری چه معنا و ارزشی دارد؟

«زیبایی» یکی از ویژگی‌های بارز هنرسنتی است (نصر، ۱۳۸۳: ۲۲٤- ۲۲۵). از سوی دیگر هنرسنتی «هنری کاربردی» است (همان، ۲۱۰- ۲۱۱) و همواره از ارزش مادی و معنوی بسیاری برخوردار است. این هنر نقشی «هویت‌ساز» دارد به‌طوری‌که همیشه ضامن هویت ملی و مذهبی

www.SID.ir

Archive of SID

ما بوده است.

بدیهی اســت که در دوره قاجار گونه‌های نفیس هنرســنتی به‌وفور در زندگی سلاطین قاجار و طبقه متمول مورد اســتفاده قرار می‌گرفت، مخصوصاً اثــری چون قالی که علاوه برکاربرد، نوعی دارایی ارزشمند تا حد پشتوانه اقتصادی نیز محسوب می‌شده است. چنانکه آمده است: در این دوره داشــتن قالی ایرانی مایه فخر و مباهات بود، به گونه‌ای که در متن زندگی شــاهان، مرفهین و حتی طبقه بورژوازی غرب، قالی حضور پررنگی داشت. (شایسته‌فر و صباغپور، ۱۳۸۸: ٤١)

بنابراین حضور آثار هنرسنتی در زندگی درباریان و اشراف، که وجهی از سبک زندگی ایشان بوده در صحنه‌آرایی عکس‌ها نیز نمایان شده تا هدف اصلیِ عکس که نمایش تمول و اشرافیت است به‌واسطه‌ی ماهیت طبیعی‌اش تحقق یابد.

با گذر از واقعیات عینی و پرداختن به دلالت‌های ضمنی عکس، از آنجا که هنرســنتی وابسته و برخاسته از «سنت» است، حضور آن در اغلب عکس‌ها سبب «القای فضایی ایرانی»، یعنی همان نقش هویت‌آفرینی شــده است. چنانکه در عکس ۲-۱ با وجود پوشش اروپایی محمدحسن میرزا، قالیچه زیر پای وی دلالتی ضمنی به ایرانی بودن شاهزاده دارد. این امر در مورد سایر تصاویر نیز قابل تــأویل و تعمیم اســت؛ در عکس ۲-۲ نیز اگرچه اغلب افراد حاضر در عکس دیپلمات‌های خارجی مقیم ایران‌اند، اما گســتردن قالی ایرانی زیر پای این افراد و حضورشان مقابل درب گره‌چینی‌شده، فضایی ایرانی را در عکس بازنمایی کرده است.

در عکس۲-۳ که محمدعلی‌شــاه و شــمار زیادی از درباریان را در باغشاه نمایش می‌دهد نیز چندین قالی برای آراستن جایگاه محمدعلی‌شاه به‌کار رفته است. تعدد قالی و کاربرد آن در مراسم و اجتماعات رسمی را می‌توان نمادی از شکوه فرهنگ و هنر ایرانی دانست؛ در این رابطه آمده است: در دوره قاجار، قالی در زندگی و فرهنگ اجتماعی مردم ایران اهمیت بســیاری داشت و در مراسم و اجتماعــات عنصری تزیینی و لازم‌الحضور بود (شایســته‌فر و صباغپور، ۱۳۸۸: ٤١). آراســتن جایگاه شــاه با قالی‌های متعدد، نشــانه‌ای نمادین از مقام رفیع شاه و رسمی‌بودن مراسم است که البته همجواری قالی با شــاه دلالت ضمنی به نفیس‌بودن این کالا نیز دارد، به عبارتی این دو تأثیر متقابل و دوسویه برهم دارند.

در عکس۲-٤ اگرچه حضور قالی و گبه در قالب گونه‌هایی از هنرسنتی موجب بازسازی فضایی ایرانی شده، اما قالی حضوری متفاوت یافته و پشت سر فردی ملقب به خواجه‌باشی آویزان است و در زیر پای وی گبه‌ای با نقوش هندســی و گیاهی، پهن شده است؛ با توجه به جایگاه خواجه‌ها، که اغلب در مقام خدمتکار در دربار و حرمسرا به کار گمارده می‌شدند، می‌توان چنین استدلال کرد که عنصر تزئینی قالی در اینجا برای آراستن پس‌زمینه استفاده شده و از پهن‌کردن آن زیر پای فردی با این مقام و جایگاه اجتناب شده و از گبه که کالایی کم‌بهاتر است، استفاده شده است. گبه در این عکس جایگاهی نمادین و نشانه‌ای یافته است و در قیاس با عکس‌های افراد بلندمرتبه دربار، دلالت بر جایگاه پایین خواجه‌ها نسبت به شاهان و شاهزادگان دارد.

در عکس ۲-٥ نیز پارچه قلّاب‌دوزی‌شده و گلدان سرامیکی در جوار شاهزاده قاجاری عناصری نشانه‌ای به‌شمار می‌روند که بر ایرانی بودن و تمول و تفاخر دلالت دارند.

در عکس ۲-٦ مبل با تزیینات منبت‌کاری‌شــده کالایی نفیس و گونه‌ای از هنرســنتی است. شاه با نوع ایســتادن، جهت نگاه و غروری که در ژست‌گرفتن دارد کوشیده است عظمت و بزرگی مقام

www.SID.ir

Archive of SID

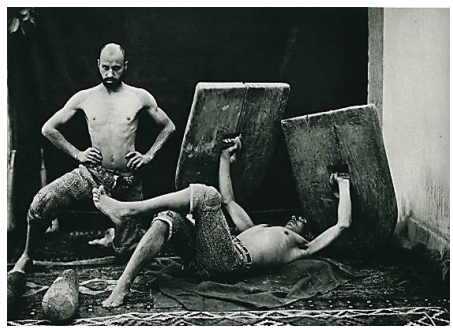
شاهانه‌اش را القا کند و حضور مبل گران‌قیمت و منبت‌کاری‌شده نیز دلالتی مضاعف بر این بزرگی است. از آنجا که در آن دوره مبلمان، به‌خصوص از نوع نفیس، نشانی از تمول و تفاخر بوده، به طبع در این عکس نیز نشانه‌ای نمادین از تفاخر و بزرگی است، که عظمت آن با همجواری شاه بیشتر هم شده است.

از منظر نشانه‌شناسانه می‌توان چنین تحلیل کرد که گونه‌هایی از آثار هنرسنتی که در این تصاویر آمده‌اند، مانند قالی دستبافت، پارچه قلاب‌دوزی‌شده‌ی مزین به نقوش سنتی، گلدان سرامیکی، صندلی منبت‌کاری‌شده مجلل و درب گره‌چینی، آثاری ارزشمند و نفیس‌اند که بر فضای زندگی اشرافی و درباری دلالت دارند و ضمناً حاکی از این نکته‌اند که آثاری از این دست در زندگی درباری وجه کاربردی‌تری نسبت به فضای زندگی مردم عامه داشته‌اند.

نکته خاصی که در مورد عکس ۲-۱ مطرح می‌شود آن است که قالی محرابی با طرح ویژه‌اش ماهیتی نشانه‌ای و نمادین دارد؛ زیرا «طرح محراب با عبادت و نیایش مسلمین در ارتباط است» (ری‌شهری، ۱۳۸۷: ۱۳۰) و لذا کاربرد معمول این قالی در فضاهای معنوی و مرتبط با عبادت است. اما در این عکس شاهزاده قاجاری با کفش بر روی این قالی حضور یافته است. با پذیرش این امر که در میان درباریان حضور با کفش بر روی قالی امری طبیعی قلمداد می‌شده است، این پرسش جالب توجه می‌شود که چرا برای نمایش موقعیت فردی درباری از قالی با نقش محرابی بهره‌گیری شده است؟ آیا این امر دلالت بر باورهای دینی و مذهبی سوژه درباری دارد یا به عکس نشانه‌ی بی‌توجهی وی نسبت به ارزش‌ها و باورهای رایج آن دوره نسبت به نقش محراب بوده است؟ از آنجا که هدف عکاس برای مخاطب امروزی به‌روشنی معلوم نیست و خوانش را استنباطی می‌سازد، شاید هدف فقط گستردن قالی زیر پای شاهزاده و اشاره به تمول و اشرافیت وی بوده و در انتخاب نوع قالی با نقش محرابی، عدم دقت کافی عکاس و شاهزاده نسبت به ماهیت نقش قالی یا عدم آگاهی ایشان از اصل موضوع دخیل بوده است؛ البته مذهبی بودن و یا تظاهر به این امر در بین شاهان و شاهزاده‌های قاجاری مرسوم بوده و چه بسا علت انتخاب این گونه از قالی هدفمند بوده باشد تا بر تعلق خاطر ایشان به باورهای دینی و مذهبی تأکید شود.

در تحلیل نشانه‌شناسانه آثار هنرسنتی در این دسته، کاربرد اثر هنرسنتی در قالب عنصری جهت صحنه‌آرایی، وجه نمادپردازانه را تقویت کرده و می‌توان آن‌ها را نشانه‌هایی «نمادین» دانست.

۳-اثر هنرسنتی در مقام شیء کاربردی در زندگی مردم عادی



عکس۳-۱. کشتی گیران- اصفهان، عکاس: ارنست هولتسر، **منبع:** هولتسر، ۱۳۵۵: ۳۳٤

عکس ۳-۲ . زنان ایرانی- اصفهان، عکاس: ارنست هولتسر ، **منبع:** هولتسر، ۱۳۵۵: ۳۰۷

www.SID.ir

Archive of SID

عکس ۳-۳ . عکس یک زن کرد با تنبان و شلمه، عکاس: آنتوان سوریوگین ، **منبع**: ذکاء، ۱۳۸٤: ۵۳۹

عکس۳-۴. دایه‌ای در حال شیر دادن به بچه، عکاس: آنتوان سوریوگین، **منبع**: ذکاء، ۱۳۸٤: ۵۰٦

عکس ۳-۵ . یک خانواده کاشانی، عکاس: ارنست هولتسر ، **منبع**: www.fardanews.com

عکس ۳-۶ . دختران ملیله‌دوز ارمن در مدرسه راهبه‌ها، عکاس: ارنست هولتسر، **منبع**: هولتسر، ۱۳۵۵: ۷۱

در عکس‌های گروه سوم زوایایی از زندگی مردم عادی نمایش داده شده است، این دسته از عکس‌ها دلالت صریحی بر سبک زندگی مردم دوره قاجار دارند. اگرچه هدف عکاس مستندکردن فرهنگ و آداب زندگی مردم عادی بوده است، اما در این عکس‌ها به آثار هنرسنتی مورداستفاده مردم عادی نیز دلالت‌های ضمنی وجود دارد. به بیان دیگر حضور آثار هنرسنتی از قبیل قالی، زیورآلات، ننو و ادوات ورزشی حاکی از این است که این آثار غالباً غیرنفیس و صرفاً اشیائی کاربردی در متن زندگی مردم بوده‌اند.

در عکس ۳-۱ که با هدف مستندکردن ورزش باستانی گرفته شده است، دو پهلوان زورخانه‌ای که « تُنُکه»[۳۰] به پا دارند به همراه ادوات ورزشی -«سنگ»[۳۱] و «میل»[۳۲]- سوژه عکاسی شده‌اند. علاوه بر حضور ادوات ورزشی و نوع پوشش افراد که خود نوعی از محصولات هنرِسنتی است، بهره‌گیری از عناصر هنرِسنتی دیگر، مانند گلیم و گبه خود به سنتی و باستانی بودنِ این ورزش اشاره مضاعف دارد[۳۳]. شایان ذکر است معرفی این رشته ورزشی که هدف اصلی عکاس بوده است بدون حضور ادوات ورزشی و البسه زورخانه‌ای میسر نمی‌شده، لذا این محصولات هنرسنتی در این نوع از عکس‌ها کاملاً نقش نشانه‌ای و دلالت‌گرانه دارند.

www.SID.ir

Archive of SID

بـــا گذر از ادله فنی در تولید و صحنه‌ســـازی این عکس، آنچه قابل بررســـی اســـت عکاســـی صحنه‌سازی‌شـــده‌ای در راستای معرفی و مســـتندکردن این ورزش سنتی و باستانی است. لذا از منظر نشانه‌شناســـی می‌توان این عکس را در دســـته نشانه‌های شـــمایلی قرار داد. از سوی دیگر می‌توان این عکس را در کل نمادی از ســـنت و فرهنگ ایرانی دانست، زیرا از یک‌سو خودِ ورزش و ادوات آن نشانی از قدمت و اصالت را در سینه دارند و از سوی دیگر وسایل و لوازم صحنه‌آرایی، شامل گلیم و گبه، نیز برخاسته از سنت و فرهنگ کهن ایرانی‌اند. با این توضیحات می‌توان این عکس را علاوه بر نشانه‌های شمایلی در دسته نشانه‌های نمادین نیز قرار داد.

در عکس شماره ۳-۲، چهار زن در محفلی گرد هم آمده‌اند و مشغول صرف عصرانه و کشیدن قلیان‌اند. در زیر پای آنان گلیمی پهن شـــده و پشت سرشان پرده قلمکاری‌شده‌ای آویزان است. در ایـــن عکس و عکس‌های بعدی می‌توان گفت حضور گلیم و قالی علاوه بر صحنه‌آرایی فضای مورد نظر عکاس، دلالت ضمنی به کاربردی بودن آثار هنرسنتی در متن زندگی مردم دارد. اگرچه پارچه قلمکار در عکس ۳-۲ و قالی پهن شده بر روی پله‌ها در عکس ۳-۳ در مکان و جایگاهی نامتعارف اســـتفاده شـــده‌اند و وجه تزیینی آن‌ها پررنگ‌تر اســـت، با این حال حضور این آثار در جوار مردم عادی و صحنه‌های زندگی روزمره دلالت بر وجه کاربردی این اشیا دارد.

در عکـــس ۳-٤ و ۳-٥ نیز زوایایی از زندگی روزمره مانند شـــیردادن به بچه، خواباندن کودک توســـط مادر و مطالعه پدر نمایش داده شده اســـت. در این عکس‌ها نیز حضور گبه، گلیم و ننو در قالب گونه‌هایی از هنرسنتی و زندگی روزمره مشاهده می‌شود.

در عکس ۳-٦ که از کودکان ارمنی در مدرســـه راهبه‌ها گرفته شـــده است، علاوه بر گلیمی که زیر پای آنان پهن شده است، یک تابلوی ملیله‌کاری‌شده نیز در معرض نمایش قرار دارد که حاکی از این اســـت در مدارس آن دوره برخی گونه‌های هنرسنتی آموزش داده می‌شده است و این خود وجه دیگری از حضور هنرسنتی در زندگی روزمره مردم آن دوره است. از نحوه قرارگیری تابلوی ملیله‌کاری‌شـــده می‌توان اســـتدلال کرد که هدف عکاس معرفی گونه اثر هنرســـنتی نیز بوده است. بنابراین این عکس در دسته نشانه‌های شمایلی نیز قرار می‌گیرد.

در کل می‌توان چنین استنباط کرد که در این دسته از عکس‌ها، اشیائی که با هدف صحنه‌آرایی به کار رفته‌اند بیانگر کاربرد آن‌ها در متن زندگی مردم عادی‌اند، اما در دســـته دیگر عکس‌ها، یعنی دســـته دوم، ســـطح زندگی درباریان با نمایش گونه‌های نفیس هنرســـنتی به‌تصویر درآمده است، آثاری که در زندگی مردم عادی جای خود را به گونه‌های کم بهاتر هنرســـنتی می‌دهند. به عبارتی از روی نوع هنرســـنتیِ استفاده‌شـــده می‌توان به ســـطح مالی و معیشتی ســـوژه‌ها پی برد؛ لذا این گروه از عکس‌ها نیز در دسته نشانه‌های نمادین قرار می‌گیرند. شایان ذکر است که خود عناصر و محصولات هنرسنتی گاه به صورت شمایل و گاه نماد ایفای نقش می‌کنند.

در عکس ۳-۳ که قالی در کنار سوژه‌ای غیردرباری به‌تصویر درآمده است، با توجه به دوکی که در دســـت ســـوژه قرار دارد می‌توان حدس زد که وی از تولیدکنندگان قالی بوده است؛ البته این سخن بدین معنا نیست که سوژه مزبور کارگر این رشته باشد، زیرا از نوع لباس و زیورآلات سنتی و حتی از روی ژستی که سوژه جلوی دوربین گرفته است می‌توان حدس زد که وی از اقشار فقیر و فرودست جامعه نبوده و از سر تفنن به این رشته پرداخته است.

www.SID.ir

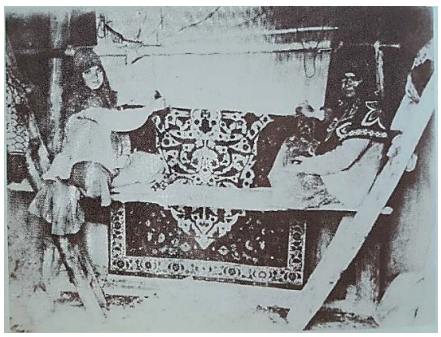
Archive of SID

۴-اثر هنرسنتی و نمایش مراحل تولید و ساخت آن

عکس ۴-۱. عکس کارگاه نمدمالی، عکاس: ارنست هولتسر، **منبع:** هولتسر، ۱۳۵۵: ۲۸۱

عکس ۴-۲. عکس کارگاه شالبافی، عکاس: ارنست هولتسر، **منبع:** هولتسر، ۱۳۵۵: ۲۷۱

عکس۴-۳. عکس کارگاه کلاه و زره‌سازی، عکاس: ارنست هولتسر، **منبع:** هولتسر، ۱۳۵۵: ۲٦۷



عکس۴-۴. دو زن قالیباف در ساروق، عکاس: امیرخان قاجار، آلبومخانه کاخ گلستان، **منبع:** ذکاء، ۱۳۸٤: ۱۳۳

عکس۴-۵. کارگاه قلّاب‌دوزی و اسباب چوب و فلک، عکاس: آنتوان سوریوگین، دهه ۱۳۱۰، **منبع:** ذکاء، ۱۳۸٤: ۵۳۲

عکس۴-۶. زنان و دختران در حال نخ‌ریسی، عکاس: آنتوان سوریوگین، دهه ۱۳۱۰، **منبع:** ذکاء، ۱۳۸٤: ٥٤٥

در دسته چهارم عکس‌هایی بررسی می‌شود که مراحل تولید و ساخت آثار هنرسنتی را نمایش داده‌اند. عکس ٤-۱ عکسی از یک کارگاه نمدمالی است که توسط ارنست هولتسر گرفته شده است. هولتسر در عکس‌هایی که از ایران دوره قاجار گرفته توجه زیادی به مشاغل و حرَف گوناگون داشته است. (ذکاء، ۱۳۸٤: ۲۵۱)

در این عکس افراد زیادی حضور دارند، در سمت چپ و پایین عکس مردی در حال حلاجی

www.SID.ir

Archive of SID

پشم است و در سمت دیگر دو گروه در کنار دو نمد نقش‌ریزی‌شده نشسته‌اند. از آن‌جا که عکاس سعی در مستندنگاری روند کار هنرمندان نمدمال داشته، عکس را در فضای کارگاه گرفته و بیشتر مراحل تولید نمد را در یک قاب نمایش داده است. در این عکس کودکان زیادی در حال کار دیده می‌شوند که خود بر کارکردن کودکان در آن دوران و تولید نمد توسط قشر ضعیف جامعه قاجاری بدون تفکیک و توزیع سنی کارگران دلالت دارد.

با توجه به تولید اثر هنرسنتی و نیز عدم حضور محصول نهایی که بر موجودیت نمد دلالت کند –نمد لوله شده در تصویر خود به تنهایی گویای موجودیت نمد نیست– می‌توان عکس را نشانه‌ای نمایه‌ای قلمداد کرد که در نهایت خبر از تولید نمد می‌دهد. این امر راجع به عکس ٤-٢ که از یک کارگاه شالبافی گرفته شده است نیز قابل تأویل است. در این عکس دو مرد پشت دستگاه شالبافی قرار گرفته‌اند و دو پسر نوجوان در حال نخ‌ریسی‌اند، محصول نهایی در عکس دیده نمی‌شود اما با توجه به فعالیت و دستگاه موجود در عکس می‌توان به حرفه شالبافی پی برد.

در عکس ٤-٣، ٤-٤ و ٤-٥ نیز برخی مراحل تولید و ساخت کلاه‌خود و زره، قالیبافی و قلاب‌دوزی نمایش داده شده است. در عکس ٤-٣ چهار مرد در یک مغازه کلاه و زره‌سازی به قلمزنی و چکش‌کاری محصولات خود مشغول‌اند. نکته‌ای که در این عکس و دو عکس بعدی مشاهده می‌شود، القای حسی از رابطه استاد– شاگردی است. در این عکس با توجه به جایگاه و نحوه نشستن فردی که بر روی صندلی نشسته است می‌توان حدس زد که وی استاد و افراد دیگر شاگردان اویند.

در عکس ٤-٤ که دو زن را در کنار قالی نیمه‌کاره‌ای نمایش می‌دهد، می‌توان گفت که این دو نفر از اعضای یک خانواده بوده‌اند و آموزش این گونه هنرسنتی از طریق مادران به دختران نیز صورت می‌گرفته است. چنانکه اسناد و مدارک بسیاری از دوره قاجار دال بر حضور گسترده زنان و کودکان در عرصه قالیبافی موجود است. ظهیرالدوله به قالیبافی زنان ساروق اشاره کرده و می‌نویسد: «قالیبافی این ده معروف و مشهور است. لدی‌الورود رفتیم به اتاق یک زنی تماشای قالی بافتن. خیلی تعجب کردیم وقتی که دیدیم یک دختری به سن ٦ سال مشغول تمام‌کردن نصف قالیچه است.» (حجازی، ١٣٨٨: ٣٨٢)

عکس ٤-٥ دلالت بر روند تولید هنر قلّاب‌دوزی در دوره قاجار دارد. هنرجویان این کارگاه پسران نوجوان و جوان‌اند، جلوی آن‌ها دو نفر که به نظر می‌رسد مربیان کلاس باشند به تنبیه یکی از شاگردان مشغول‌اند. نکته‌ای که در این عکس جلب توجه می‌کند، آموزشِ هنرِ ظریفِ قلّاب‌دوزی به مردان است؛ که نشان می‌دهد قلّاب‌دوزی میان مردان دوره قاجار امری رایج بوده و در این شغل سنتی تفکیک جنسیتی محلی نداشته است. اسباب چوب و فلک در جلوی کادر دلالت بر جدیت آموزش این هنر دارد و آن را هم‌سطح دیگر آموزش‌های مکتب‌خانه‌ای قرار می‌دهد.

در این سه عکس اگر چه محصول به صورت نیمه کاره دیده می‌شود اما چون روند تولید را نمایش می‌دهند حکایت و دلالت بر فرآیند تولید محصول هنرسنتی است و لذا می‌توان آن‌ها را در زمره نشانه‌های نمایه‌ای قلمداد کرد.

در عکس ٤-٦ با عنوان *زنان و دختران در حال نخ‌ریسی*، یک زن و دو دختر دیده می‌شوند که هر سه در حال نخ‌ریسی‌اند. این عکس دلالت بر نحوه تولید نخ به روش سنتی در میان افراد یک خانواده دارد. از نوع پوشش افراد، حضور در یک خانه روستایی و کارکردن دو دختر خردسال و نوجوان می‌توان دریافت که این کار توسط قشر ضعیف جامعه انجام می‌شده و بیشتر حرفه یا

www.SID.ir

Archive of SID

کسب و کاری خانگی بوده است.

بدیهی است که نخ‌ریسی هنری سنتی محسوب نمی‌شود و بیشتر حرفه یا پیشه‌ای سنتی است. اما از آنجا که در بسیاری از هنرهای سنتی چون قالیبافی، گلیم‌بافی و ... غالباً از نخ پشمی ریسیده‌شده استفاده می‌کنند، لذا این عکس و عمل این افراد را نیز می‌توان در دسته نشانه‌های نمایه‌ای قرار داد.

نتیجه‌گیری

توصیف و نقد و ارزیابی نشانه‌شناسانه ۲۴ عکس منتخب با تکیه بر نظام نشانه‌شناسی پیرس منجر به آن شد که هم «عکس» و هم «اثر هنرسنتی مندرج در آن» در مقام نشانه قرار گیرند و نوع نشانه‌ای بودن آن‌ها در وضعیت‌های متفاوت مشخص گردد.

برطبق منطق نشانه‌شناختی پیرس «عکس» نشانه تلقی می‌شود و از آنجا که در آن وجه همانندی میان تصویر و موضوع وجود دارد، هر عکس در زمره نشانه‌های شمایلی قرار می‌گیرد. همچنین پیوستگی تصویر نمایش‌داده‌شده در عکس با موضوع، خود دلالت بر ارتباط نمود با واقعیت است و لذا عکس را در دسته نشانه‌های نمایه‌ای نیز قرار می‌دهد؛ اما از آنجا که غالباً نماد شباهتی با موضوعش ندارد پس به‌سختی می‌توان عکس را نشانه‌ای نمادین تلقی کرد، هرچند در سطحی انتزاعی عکس را می‌توان نمادی از خاطره و یادبود دانست.

بنابر دیدگاه پیرس می‌توان چنین تحلیل کرد که عکس تخت طاووس از مجموعه عکس‌های منتخب و دیگر عکس‌هایی که در آن‌ها رجال درباری البسه قاجاری به تن دارند را می‌توان در زمره نشانه‌های نمادین نیز طبقه‌بندی کرد، زیرا تخت و پوشش مخصوص افراد (که معرف مقام آنان است) تداعی‌کننده دوره و هویت دربار قاجاریه است.

در مواردی که عکاسی با هدف معرفی، نمایش و تکثیر اثر هنرسنتی انجام شده است (عکس‌های ۱-۱تا۱-۶)، باتوجه به همانندی سوژه با اثر، نشانه‌ی شمایلی محسوب می‌شوند.

در عکس‌هایی که اثر هنرسنتی در جوار سوژه‌های درباری و یا مردم عادی جای گرفته و جهت صحنه‌آرایی به‌کار رفته است، با توجه به تفاوت گونه‌های آثار هنرسنتی (فاخر و غیرفاخر و ...) و همینطور اشاره به جایگاه اجتماعی و طبقاتی افراد حاضر در عکس، حضور اثر هنرسنتی نشانه‌ای نمادین است.

اما در عکس‌های مربوط به گروه چهارم، یعنی عکس‌هایی که در آن‌ها «روند تولید» آثار هنرسنتی سوژهٔ عکاسی شده است و در اکثر موارد خود اثر در عکس وجود ندارد و فقط عمل هنرمندان و صنعتگران خبر از تولید گونه خاصی از هنرسنتی می‌دهد، نشانه‌های نمایه‌ای با آن‌ها انطباق‌پذیرند. جدول شماره ۱ معرف وضعیت نشانه‌ای عکس‌های منتخب است.

در باب علل و چگونگی وضعیت متفاوت حضور آثار هنرسنتی - یعنی اینکه گاه خود اثر سوژه عکس است و گاه اثری فاخر در همجواری با سوژه‌ی اصلی به‌نمایش درمی‌آید یا در قالب عنصری تزیینی و در مواردی کاربردی معرفی می‌شود - می‌توان به این نتیجه‌گیری رسید که:

کاربرد اثر هنری فاخر میان اقشار ضعیف جامعه با سطح درآمد و توان مالی محدود، طبیعتاً وجهی همگانی نداشته است و از این‌رو فقط در شرایطی این همجواری دیده می‌شود که فرآیند تولید اثر در عکس مدّ نظر بوده است. اما هنگامی‌که آثار هنرسنتی در میان اقشار متوسط جامعه قاجاری قرار می‌گیرد، در مقام عنصری تزیینی و در مواردی کاربردی جلوه می‌نماید؛ برای نمونه می‌توان به حضور پررنگ قالی در عکس‌های (۴-۴)، (۲-۴) و (۲-۱) اشاره کرد: قالی وقتی در خانواده‌ای

www.SID.ir

Archive of SID

فقیر به‌نمایش درآمده معنایش این اســت که این کالا در مرحلــه تولید قرار دارد؛ و وقتی در جوار شخصی همچون خواجه‌باشی به‌تصویر درآمده در حکم عنصری تزیینی است که همچون تابلویی پشت سرش آویزان است؛ اما وقتی قالی زیر پای درباریان پهن شده، نمادی از قدرت و تفاخر است. حضور اثر در میــان خانواده‌های متموّل- درباری و خانواده‌هــای فقیر-عامه دلالت‌های متفاوتی دارد، به گونه‌ای که در مورد اقلامی از هنرسنتی که از لحاظ مادّی کم‌بهاترند، صرفاً جنبه کاربردی آن مدنظر بوده و معنای دیگری را متبادر نمی‌سازد.

جدول ۱. وضعیت نشانه‌ای نمونه‌های آماری

	شماره عکس	عنوان عکس	وجه نشانه‌ای شمایلی	وجه نشانه‌ای نمادین	وجه نشانه‌ای نمایه‌ای
گروه۱ اثر هنر سنتی در مقام سوژه اصلی	۱-۱	تخت‌طاووس	✓	✓	-
	۱-۲	ایوان آینه‌کاری حضرت معصومه	✓	-	-
	۱-۳	ایوان و مقبره بایزید بسطامی	✓	-	-
	۱-۴	قالیچه صفوی بافت جوشقان متعلق به آرامگاه شاه عباس در قم	✓	-	-
	۱-۵	نمونه‌ای از خط خوش	✓	-	-
	۱-۶	نقش برجسته ناصرالدین شاه و وزرای او در فیروزکوه	✓	-	-
گروه۲ اثر هنر سنتی در مقام صحنه‌آرایی و نمایش اشرافیت درباری	۲-۱	محمدحسن‌میرزا	-	✓	-
	۲-۲	دیپلمات‌های خارجی مقیم تهران در مهمانی پونزاپارچ اوف	-	✓	-
	۲-۳	محمدعلی‌شاه و همراهان	-	✓	-
	۲-۴	خواجه‌باشی	-	✓	-
	۲-۵	ناصرالدوله ولد فرمان‌فرما	-	✓	-
	۲-۶	ناصرالدین‌شاه در کنار مبل	-	✓	-
گروه۳ اثر هنر سنتی در مقام شیء کاربردی در زندگی مردم عادی	۳-۱	دو پهلوان در زورخانه	✓	✓	-
	۳-۲	زنان ایرانی- اصفهان	-	✓	-
	۳-۳	یک زن کرد با تنبان و شلمه	-	✓	-
	۳-۴	دایه‌ای در حال شیر دادن به بچه	-	✓	-
	۳-۵	یک خانواده کاشانی	-	✓	-
	۳-۶	دختران ملیله‌دوز ارمن در مدرسه راهبه‌ها	✓	✓	-

www.SID.ir

Archive of SID

ادامه جدول ۱. وضعیت نشانه‌ای نمونه‌های آماری

	شماره عکس	عنوان عکس	وجه نشانه‌ای شمایلی	وجه نشانه‌ای نمادین	وجه نشانه‌ای نمایه‌ای
گروه۴ اثر هنر سنتی و نمایش مراحل تولید و ساخت آن	۴-۱	کارگاه نمدمالی	-	-	✓
	۴-۲	کارگاه شالبافی	-	-	✓
	۴-۳	کارگاه کلاه و زره‌سازی	-	-	✓
	۴-۴	دو زن قالیباف در ساروق	-	-	✓
	۴-۵	کارگاه قلاب‌دوزی و اسباب چوب و فلک	-	-	✓
	۴-۶	زنان و دختران در حال نخ‌ریسی	-	-	✓

منبع: نگارندگان

پی‌نوشت‌ها

۱. Charles Sanders Peirce (1839- 1914)
۲. Roland Barthes (1915- 1980)
۳. Ferdinand de Saussure (1857- 1913)
٤. Significant
٥. Signify
٦. Representation
۷. Interpretation
۸. Object
۹. symbolic
۱۰. iconic
۱۱. indexical
۱۲. البته تصاویر رایانه‌ای را به دلیل ماهیت ساختگی بودنشان و عدم نیاز به وجود موضوع نمی‌توان در این دسته‌بندی جای داد.
۱۳. Michael Kell (1953)
۱٤. Vilem Flusser (1920- 1991)
۱٥.Towards a Philosophy of Photography (2000)
۱٦. Daniel Chandler (1952)
۱۷. Pictorial signs
۱۸. Visual signs
۱۹. Owen Barfield (1898- 1997)
۲۰. Goran sonesson (1951)
۲۱. Nikolaj Pavlov
۲۲. روشی در عکاسی که در آن صفحه مسی نقره‌اندود و صیقلی را تحت تأثیر بخار ید قرار می‌دادند، تا بر آن یدید نقره که نسبت به نور حساس است تشکیل شود. سپس صفحه را مدتی نسبتاً طولانی در اتاق تاریک مقابل منظره‌ای که می‌خواستند از آن عکس‌برداری کنند، می‌گذاشتند. برای ظاهرکردن تصویر آن‌را در مجاورت بخار جیوه قرار می‌دادند و در نهایت تصویر را با هیپوسولفیت ثابت می‌کردند (عباسی، ۱۳۸۵: ۷۹).
۲۳. Jules Richard
۲٤.Luigi Pesce
۲٥. Fochetti
۲٦. Luigi Montabone

www.SID.ir

Archive of SID

۲۷. Antonio Giannuzi
۲۸. Antoine Sevruguin
۲۹. Ernst Höltzer

۳۰. تنبان چرمی که تا سر زانو است و هنگام ورزش می‌پوشند.
۳۱. دو تخته سنگی یا چوبی حجیم که قسمت بالای آن مربع و در پایین منحنی است و در وسط هر یک از سنگ‌ها سوراخ و دستگیره‌ای در نظر گرفته شده و در دو طرف دستگیره برای جلوگیری از خراش برداشتن دست ورزشکار قطعات نمد می‌گذارند.
۳۲. چوب استوانه‌ای شکل مایل، شبیه مخروط. شکل میل تداعی‌کننده گرز است و قدمت آن به دوره‌های کهن می‌رسد.
۳۳. ورزش زورخانه از ورزش‌های باستانی و سنتی ایران است که معمولاً در گود زورخانه انجام می‌شود.

فهرست منابع

– بارت، رولان (۱۳۸۸)، *کمرا لوسیدا(اتاق روشن)*، ترجمه فرشید آذرنگ، چاپ دوم، تهران: حرفه نویسنده.
– تاسک، پطر (۱۳۸۸)، *سیر تحول عکاسی*، ترجمه محمد ستاری، چاپ ششم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.
– چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
– حجازی، بنفشه (۱۳۸۸). *تاریخ خانمها (بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار)*، تهران: قصیده سرا.
– ذکاء، یحیی (۱۳۸٤)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
– ری شهری، حسین (۱۳۸۷)، معرفی مجموعه فرش موزه آستان قدس رضوی: قالی محرابی باغی، *آینه خیال*، شماره ۹، صص ۱۳۰–۱۳۵.
– سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ اول، تهران: نشر قصه.
– سونسون، گوران (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی عکاسی*، ترجمه مهدی مقیم‌نژاد، چاپ اول، تهران: نشر علم.
– شایسته‌فر، مهناز و صباغپور، طیبه (۱۳۸۸)، انعکاس جلوه‌های بهشت در قالی‌های قاجار بر اساس منابع اسلامی (با تأکید بر نمونه‌هایی از موزه فرش ایران)، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳٦، صص ٤۰–۵۱.
– طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ناصرالدین، شاه عکاس*، چاپ دوم، تهران: تاریخ ایران.
– عباسی، اسماعیل (۱۳۸۵)، *فرهنگ عکاسی*، چاپ چهارم، تهران: سروش (صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران).
– فلوسر، ویلم (۱۳۹٤)، *در باب فلسفه عکاسی*، ترجمه پوپک بایرامی، چاپ سوم، تهران: حرفه نویسنده.
– کلی، مایکل (۱۳۸۳)، *دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی*، ترجمه مشیت علایی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، گسترش هنر.
– مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳)، *عکاسی و نظریه: بررسی تطبیقی نظریه‌های ساختارگرایی و پساساختارگرایی در نقد عکس*، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
– نصر، سیدحسین (۱۳۸۳)، *معرفت و امر قدسی*، ترجمه فرزاد حاجی‌میرزایی، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

منابع تصاویر

– آلبوم خانه کاخ گلستان
– ذکاء، یحیی (۱۳۸٤)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
– ستاری، محمد و طریقی، مژگان (۱۳۸٦)، *محمدحسن میرزا آخرین ولیعهد قاجار*، تهران: موزه عکسخانه شهر.
– ستاری، محمد و طریقی، مژگان (۱۳۸۵)، *آقا رضا عکاسباشی*، تهران: موزه عکسخانه شهر.

www.SID.ir

Archive of SID

- مشکوه‌الملک، محمدبن علی (۱۳۷۷)، *گنج پیدا (به کوشش بهمن جلالی)*، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- هولتسر، ارنست (۱۳۵۵). *ایران در یکصد و سیزده سال پیش با شرح و تصویر*، ترجمه محمد عاصمی، اصفهان: مرکز مردم شناسی ایران، وزارت فرهنگ و هنر.
- cdn.asriran.com/files/fa/news/1390/1/15/170647_292.jpg (تاریخ دریافت ۱۳۹۵/۲/۲۰)
- www.fardanews.com/fa/news/661911/(تاریخ دریافت ۱۳۹۶ /۹/۱۷)

www.SID.ir