

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 هنرستانی در منتخبی از عکس‌های دوره قاجار

چکیده

در تعداد قابل توجهی از عکس‌های دوره قاجار نشانه‌هایی از آثار هنرستانی دیده می‌شود. این عکس‌ها به مثابه اسناد و مدارکی دال بر حضور آثار هنرستانی در بطن زندگی مردمان آن دوره‌اند؛ لذا خوانش آن‌ها می‌تواند اطلاعات مهمی در رابطه با نقش و جایگاه هنرستانی 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» صورت گرفته است تا بتوان چرایی و چگونگی حضور آثار هنرستانی 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 گرفته است. حاصل مطالعه نشانه‌شناسی حضور اثر هنرستانی در عکس‌ها، با استفاده از دسته‌بندی سه‌گانه پیرس (نشانه‌های شمایی، نمادین و نمایه‌ای) حاکی از آن است که: در عکس‌هایی که با هدف معرفی اثر گرفته شده است، حضور هنرستانی جنبه‌ای شمایی 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 هنرستانی را نمایش می‌دهند و اثر حضور مستقیمی ندارد نشانه نمایه‌ای است.

کلیدواژه‌ها: نقد، نشانه‌شناسی، عکس، هنرستانی، 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

مقدمه

پیش 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 سوی دیگر با ورود عکاسی به ایران، عکس‌های بسیاری از سبک زندگی مردم آن دوره گرفته شد که در تعداد قابل توجهی از این عکس‌ها نشانه‌هایی از آثار هنرستانی مشاهده می‌شود. لذا یکی از راه‌های مطالعه کاربرد آثار هنرستانی، مطالعه عکس‌های این دوره است. اگرچه در هنرهای تصویری دیگری همچون نقاشی نیز آثار هنرستانی مشاهده می‌شود، اما عکاسی جنبه استنادی به مراتب بیشتری نسبت به نقاشی دارد، زیرا در نقاشی هر سوژه‌ای الزاماً بازنمودی در جهان حقیقی ندارد، ولی عکاسی به علت خصلت همانگویانه و دلالت صریح عکس بر موضوع، شیوه مطمئن‌تری برای بازنمایی موضوع است و به خوبی می‌تواند مورد استناد قرار بگیرد.

با توجه به این فرض، در مقاله حاضر مسئله اصلی مطالعه کاربرد آثار هنرستانی و علت حضور آن‌ها در عکس‌های دوره قاجار است. برای یافتن پاسخ با ورود به بحث نشانه‌شناسی و نقد نشانه‌شناسانه، ۲۴ عکس منتخب از آن دوره نقد شده است. معیار انتخاب عکس‌ها به گونه‌ای صورت گرفته که بتوان چگونگی حضور انواع آثار را در وضعیت‌های گوناگون و نزد اقشار مختلف جامعه بررسی کرد.

روش تحقیق

در این پژوهش که هدف آن مطالعه آثار هنرستانی و جایگاه آن در میان اقشار مختلف مردم دوره قاجار است، عکس در قالب بهترین و مطمئن‌ترین سند در دستیابی به این هدف، مورد بهره‌برداری قرار گرفته است؛ مخصوصاً اینکه ورود عکاسی به ایران در دوره قاجار، عکس‌های تاریخی و قابل استنادی را فراهم آورده است. از این‌رو گردآوری اطلاعات و داده‌های مورد نیاز این پژوهش از میان منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی صورت گرفته است. در این تحقیق پس از بسط و توضیح نشانه‌شناسی و اقسام آن و مختصر اشاره‌ای به تاریخ عکاسی در دوره قاجار، نشانه‌شناسی آثار هنرستانی در عکس‌های انتخابی آغاز می‌شود. تعداد ۲۴ 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 سومی تحت عنوان مرجع یا موجودیت واقعی چیز مورد اشاره در جهان واقعی اضافه می‌شود. 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 می‌شود که در رسانه 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 نشانه به آنچه در جای چیز دیگری قرار می‌گیرد، اطلاق می‌شود و شرط پذیرش آن به عنوان نشانه، قبول موجودیت هر دو و رابطه بین آن‌هاست. براساس این آگاهی اولیه،

علم مطالعه و بررسی کارکرد و کاربرد نشانه‌ها با در نظر گرفتن الگوها و نظام ارتباطات، علم نشانه‌شناسی نام دارد. «فردینان دو سوسور»^۲، زبان‌شناس 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»^۳ در نظام نشانه‌شناسی سوسور، نشانه به صورت الگویی دو وجهی ارائه شده که از دو وجه دال^۴ (تصویر صوتی) و مدلول^۵ (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 سه وجهی را مطرح می‌کند که عبارت است از: نمود^۶ (صورتی که نشانه به خود می‌گیرد)، تفسیر^۷ (معنایی که از نشانه حاصل می‌شود) و موضوع^۸ (نشانه به آن ارجاع می‌دهد). نمود را تا حدی می‌توان معادل دال و تفسیر را مشابه مدلول در نظام نشانه‌شناسی سوسور دانست. اگرچه تفسیر، اندکی با مدلول متفاوت است چرا که در نظام نشانه‌شناسی پیرس، تفسیر نشانه‌ای در ذهن تفسیرگر است (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲-۳۱). بنابراین، موضوع عنصر سومی است که پیرس اضافه کرده و آن چیزی است که نشانه بدان ارجاع می‌دهد. با توجه به این توضیحات باید نظام نشانه‌شناسی پیرس را کامل‌تر و بسط‌یافته‌تر از نظام نشانه‌شناسی سوسور دانست.

دسته‌بندی‌های گوناگونی برای نشانه ارائه شده است؛ یکی از بنیادی‌ترین نوع تقسیم‌بندی‌ها که بر پایه رابطه بین دال و مدلول شکل گرفته، تقسیم‌بندی سه‌گانه پیرس است که همچنان به‌طور گسترده‌ای در مطالعات نشانه‌شناختی به آن ارجاع می‌شود. نشانه‌ها در این دسته‌بندی در سه گروه «نمادین»^۹، شمایی^{۱۰} و نمایه‌ای^{۱۱} جای می‌گیرند. نمادها، نشانه‌هایی‌اند که به تفسیر نیاز دارند و درک مفهوم آن‌ها وابسته به کاربردی است که برایشان تعریف شده است. «نشانه‌های نمادین» کاملاً قراردادی و اختیاری‌اند و با موضوعشان شباهتی 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 شمایی» 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»^{۱۲} اند که در آن، نشانه احتمالاً به‌گونه‌ای علی و طبیعی با مصداق خود پیوند دارد، مثلاً دود که می‌تواند نشانه آتش و ابر که می‌تواند نشانه‌ای از باران باشد. عکس، فیلم و صدای ضبط شده نیز در این دسته آخری جای می‌گیرند، زیرا وجود تصویر یا صوت مستلزم وجود موضوع است^{۱۳}. شاخص‌های زبان نیز، مثل ضمائر و قیده‌ها، در این دسته‌اند (همان: ۳۲-۳۴).

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

در گذشته عکس واقعیتی بدیهی و طبیعی قلمداد می‌شد ولی چنانکه بیان شد، در نظام نشانه‌شناسی، نشانه امری است که بر چیزی دلالت دارد و با پذیرش این فرض، عکس از این قاعده مستثنی می‌شود؛ رولان بارت در کتاب *تاتاق 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: ۶۳). از این‌رو برای برداشت و درک معنا از عکس‌ها بایستی از حقیقت ابتدایی و اولیه عکس در نمایش

واقعیت عبور کرد و به دنیای ماوراء آن وارد شد. با ورود به این دنیاست که به حیطه نشانه‌ها گام می‌نهیم. بدین‌ترتیب نباید از نظر دور داشت که درک نشانه‌ها در گرو گذار از دنیای واقع است؛ به قول مایکل کلی^{۱۲} «اصل اساسی نشانه‌شناسی، ضد رئالیستی 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 است و دیالکتیک درونی یا تضاد ویژه آن را باید در پرتو این جادو دید» (فلوسر، ۱۳۹۴: ۱۹). مسئله بعدی، عکاسی و رابطه آن با عکس است که در نظام نشانه‌شناسی بهتر است این دو با هم و دو عنصر به هم مرتبط در نظر گرفته شوند. چنانکه دانیل چندلر^{۱۶} بیان می‌کند هنگامی که برای دستیابی 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 عکاسانه، با اصل مشابهت میان حضور عینی اُبژه در دنیای خارج و تصویر آن بر بستر عکس مواجهیم. با تأکید بر این جنبه اولیه از ویژگی عکس، مدلول‌های چندانی از دال، که همان تصویر عکاسی باشد، حاصل نخواهد شد. پس توجه به وجه ثانویه عکس‌هاست که آن‌ها را به حوزه نشانه‌ها وارد می‌کند. عکس را بایستی بخشی از نشانه‌های تصویری^{۱۷} دانست. بنا به ادعای مقیم‌نژاد نشانه‌های تصویری به گستره‌ای کلی‌تر از نشانه‌های 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: ۴۱). در منطق نشانه‌شناختی پیرس برخلاف سوسور، 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 شدن این سه عامل هنگامی امکان‌پذیر خواهد بود که هدفمند باشند و یک عامل انسانی در مقام تفسیرگر وجود داشته باشد (همان: ۴۶).

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 است. در سطحی انتزاعی برداشت‌های نمادگرایانه هم از عکس وجود دارد؛ مثلاً عکس را می‌توان به نوعی نماد یادآوری خاطرات دانست یا به قول اوئن بارفیلد^{۱۹} خود دوربین در اساس نماد انسان پسارنسانسی است. اما در تعاریف کلاسیک پیرس و سوسور نماد، کارکردی استعاری دارد نه واقعی. در مجموع نماد نسبت به شمایل و نمایه، مفهومی نامتعیین‌تر دارد. عکس به مثابه نشانه‌ای تصویری، در زمره نشانه‌های شمایلی قرار می‌گیرد چرا که از وجه همانندی برخوردار است.

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

۱۳۸۷: ۶۲). نمایه‌ها برخلاف نشانه‌های شمایی که می‌توانند دارای موضوعی خیالی باشند، صراحتاً به وجود چیزی دلالت می‌کنند. در نشانه‌های نمایه‌ای دال مستقیماً توسط مدلول تاثیر می‌پذیرد. پیرس با بیان اینکه عکس‌ها در یک تناظر نقطه به نقطه با طبیعت پدید آمده‌اند و این پیوستگی اپتیکی با موضوع مدرکی بر ارتباط این نمود با واقعیت است، آن‌ها را در این دسته نیز جای می‌دهد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۶۵ و ۶۶).

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 هنرستانی در میان آثار عکاسی شده است. چرا که عکس سندی است که بر موجودیت موضوعی که سوژه آن بوده است گواهی می‌دهد. عکس، بازنمود ابژه عکاسی شده است که جای هیچگونه تردید و ابهامی راجع به موجودیت موضوع باقی نمی‌گذارد.

عکاسی که سرآغاز آن در ایران به دوره قاجار بازمی‌گردد، خود نقطه عطفی در مطالعات تاریخی است و می‌تواند به مثابه اسناد دست‌نخورده و معتبر برای پژوهشگران تاریخ و هنر دوره قاجار بسیار راه‌گشا باشد، چرا که سایر گونه‌های هنرهای تصویری مانند نقاشی، سندیت عکس را ندارند.

عکاسی در دوره قاجار

پیدایش عکاسی و رواج روش‌های گوناگون این فن در ایران، با اختلاف کمتر از سه سال از آغاز پیدایش عکاسی در جهان صورت گرفت. بر اساس اسناد به‌دست آمده، نیکلای پاولوف^{۲۱}، دیپلمات روس، در آخرین سال‌های پادشاهی محمدشاه قاجار در اواسط ذی‌قعدة ۱۲۵۸ هـ.ق نخستین عکس‌ها را به روش داگروتیپ^{۲۲} در کاخ سلطنتی تهران از شاه و درباریان تهیه کرد (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۱۷). پس از آن ناصرالدین‌شاه به دلیل علاقه وافر به هنر، به عکاسی روی آورد. در سال‌های 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 ریشار^{۲۳}، لوئیجی پشه^{۲۴}، فوکتی^{۲۵}، لوییجی مونتالبونه^{۲۶}، آنتونیو جانوتسی^{۲۷}، آنتوان سوریوگین^{۲۸} و ارنست هولتسر^{۲۹} اشاره کرد.

گفتنی است که در میان عکاسان دوره قاجار آثار عکاسان خارجی بسیار در خور تأمل‌اند، ارنست هولتسر، مهندس آلمانی، با روشی نظام‌مند به مستندنگاری اجتماعی دوره قاجار پرداخت که این در نوع خود بی‌نظیر است. دقت و توجه او به عکاسی و یادداشت‌برداری، گزارشی جامع از راه و رسم زندگی در اصفهان و حومه آن به‌دست می‌دهد. علاوه بر وی، آنتوان سوریوگین معروف به آنتوان‌خان، عکاسی ارمنی بود که بی‌شک برجسته‌ترین و پرکارترین عکاس حرفه‌ای ایران در آن دوره بوده و آثار بسیاری از خود باقی گذاشته است. عکس‌های او متأثر از دیدگاه اندیشمندانه و زیبایی‌شناختی عکاسان معاصرش در اروپاست (تاسک، ۱۳۸۸: ۲۶-۳۵). شاید بتوان ایران را از حیث دستیابی 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 پرشماری در راستای خواسته‌ها و به‌منظور تمجید و بزرگداشت مقام شاهانه و درباریان گرفته شود و کمتر به فرهنگ و آداب و رسوم عامه مردم بپردازد.

نمونه پژوهی

در شماری از عکس‌های به‌جامانده از دوره قاجار، «اثر هنرسنتی» با اشکال و اهداف گوناگون نمایش پررنگ‌تری پیدا کرده است. نظر به اینکه عکس در زمره نشانه‌های شمایی 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 هنرسنتی در عکس‌ها عبور کرد و به ماوراء آن پرداخت.

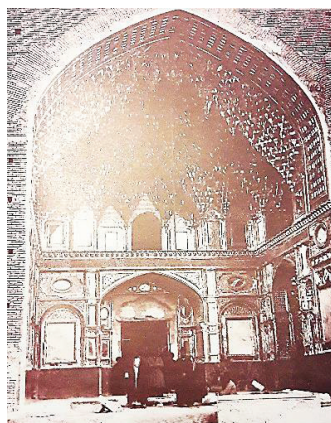
از این رو به منظور مطالعه نشانه‌شناسی اثر هنرسنتی در مجموعه عکس‌های دوره قاجار، تعداد ۲۴ عکس برای نمونه تحت دسته‌بندی چهارگانه‌ی ذیل مورد بررسی و تحلیل نشانه‌شناسانه و خوانش مفاهیم قرار گرفته است:

- 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

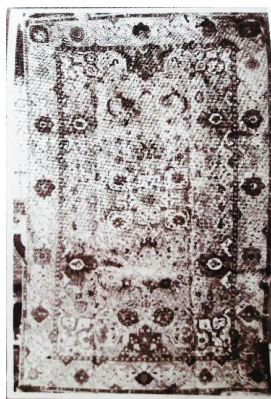
۱- اثر هنرسنتی در مقام سوژه اصلی



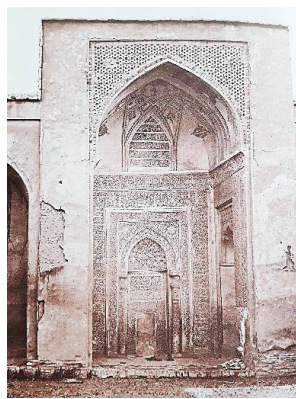
عکس ۱-۱. تخت طاووس، عکاس: رضا عکاسباشی، منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان، عکس ۹



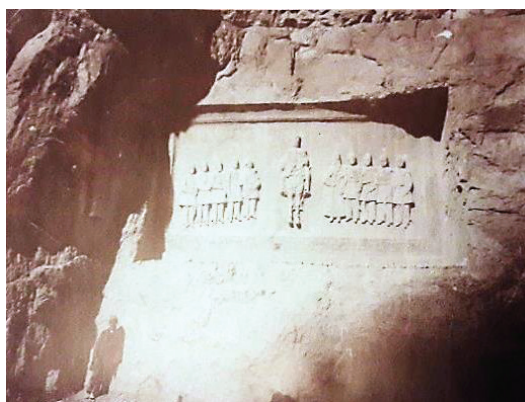
عکس ۱-۲. ایوان آینه‌کاری حضرت معصومه آلبوم ۲۸۱، در قم، هنگام ساختمان، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، دهه ۱۲۹۰ ه.ق، منبع: ذکاء، ۱۳۸۴: ۴۷۶



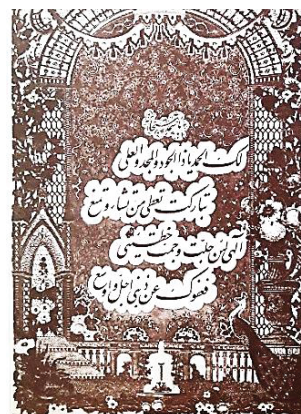
عکس ۱-۴. قالیچه صفوی بافت جوشقان متعلق به آرامگاه شاه عباس در قم، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، ۱۳۱۳ ه.ق، آلبوم‌خانه کاخ گلستان، منبع: ذکاء، ۱۳۸۴: ۱۰۵



عکس ۱-۳. ایوان و مقبره بایزید بسطامی، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، دهه ۱۲۹۰ ه.ق منبع: ذکاء، ۱۳۸۴: ۴۸۳



عکس ۱-۶. نقش برجسته ناصرالدین شاه و وزرای او در فیروزکوه، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، دهه ۱۳۰۰ ه.ق، منبع: ذکاء، ۱۳۸۴: ۴۷۸



عکس ۱-۵. نمونه‌ای از خط خوش، عکاس: عبدالله میرزا قاجار، دهه ۱۳۱۰ ه.ق، مجموعه خصوصی، منبع: ذکاء، ۱۳۸۴: ۱۰۷

در شمار زیادی از عکس‌های دوره قاجار گونه‌هایی از آثار هنرستانی «سوژه اصلی عکاسی» شده‌اند. اما چه چیزی سبب شده عکاس صرفاً برخی آثار را سوژه عکسبرداری قرار دهد؟ آنچه در این عکس‌ها قابل توجه است آن است که سوژه‌ها «آثار نفیس هنرستانی» اند، مانند تخت طاووس، قالی جوشقان، رقع 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 هنرهای سنتی مانند ستون حجاری شده، تابلوی خوشنویسی و میل منبت‌کاری حضور دارند، اما طرز قرارگرفتن تخت در وسط کادر- بدون جلوس شاه- 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.

همین تحلیل در مورد عکس ۱-۶ نیز صادق است که نقش برجسته‌ای از ناصرالدین شاه 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 ۳-۱ مربوط به ایوان حرم حضرت معصومه (س) و ایوان مقبره بایزید بسطامی به نظر می‌رسد ایوان‌ها و «تزیینات هنرستانی» آن، مانند: آینه‌کاری، آجرکاری و گچبری، سوژه اصلی عکاسی‌اند، و هدف عکاس معرفی و مستندنگاری آن‌ها بوده است، این خوانش و دریافت، از این رو قوت می‌گیرد که سایر اجزای بنا در کادر عکس دیده نمی‌شوند.

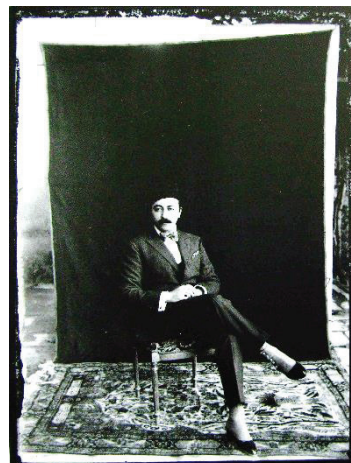
در عکس ۱-۴ قالیچه جوشقان و عکس ۱-۵ رقعہ خوشنویسی نیز عکاس همین منظور را دنبال کرده است، تطبیق کادر عکس بر کادر قالیچه و رقعہ خوشنویسی گواه این مدعا است.

شایان ذکر است که در تعداد زیادی از عکس‌های عبدالله میرزا قاجار، رقعہ‌های 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 دوستان 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 انتظار ملت جلوه‌گر آورده است.» (ذکاء، ۱۳۸۴: ۱۰۶-۱۰۸) 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 هنرستانی، آنچه از منظر نشانه‌شناسی می‌توان بدان نسبت داد وجه نشانه‌ای «شمایلی» است.

۲- اثر هنرستانی در مقام صحنه‌آرایی و نمایش اشرافیت درباری



عکس ۲-۲. دیپلمات‌های خارجی مقیم تهران در مهمانی پونزپارچ اوف، عکاس نامعلوم، دهه ۱۳۰۰ ق.، منبع: ذکاء، ۱۳۸۴: ۴۳۱



عکس ۲-۱. محمدحسن میرزا، عکاس نامعلوم، منبع: ستاری و طریقی، ۱۳۸۶: ۸۸



عکس ۲-۴. خواجه‌باشی، عکاس نامعلوم، منبع: مشکوه‌الملک، ۱۳۷۷: ۶۹



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



عکس ۲-۶. عکس ناصرالدین‌شاه در کنار مبل، عکاس: ناصرالدین‌شاه، منبع: آلبوم‌خانه کاخ‌گلستان، آلبوم ۱۳۳، عکس ۶



عکس ۲-۵. عکس ناصرالدوله ولد فرمان‌فرما، عکاس: رضا عکاسباشی، منبع: ستاری و طریقی، ۱۳۸۵: ۱۸

در عکس‌های بسیاری که از درباریان و افراد متمول گرفته شده، آثار هنرستانی به گونه‌های مختلف جلوه‌گر شده‌اند؛ از جمله در عکس‌های ۲-۱ تا ۲-۴، قالی در قالب کالای نفیس هنرستانی حضور دارد. یا در عکس ۲-۵، یک گلدان سرامیکی و یک رومیزی قلاب‌دوزی‌شده و در عکس ۲-۶، یک مبل منبت‌کاری‌شده در «جوار سوژه» درباری حضور یافته‌اند.

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

«زیبایی» یکی از ویژگی‌های بارز هنرستانی است (نصر، ۱۳۸۳: ۲۲۴-۲۲۵). از سوی دیگر هنرستانی «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

ما بوده است.

بدیهی است که در دوره قاجار گونه‌های نفیس هنر سنتی به‌وفور در زندگی سلاطین قاجار و طبقه متمول مورد استفاده قرار می‌گرفت، مخصوصاً اثری چون قالی که علاوه بر کاربرد، نوعی دارایی ارزشمند تا حد پشتوانه اقتصادی نیز محسوب می‌شده است. چنانکه آمده است: در این دوره داشتن قالی ایرانی مایه فخر و مباهات بود، به گونه‌ای که در متن زندگی شاهان، مرفهین و حتی طبقه بورژوازی غرب، قالی حضور پررنگی داشت. (شایسته‌فر و صباغپور، ۱۳۸۸: ۴۱)

بنابراین حضور آثار هنر سنتی در زندگی درباریان و اشراف، که وجهی از سبک زندگی ایشان بوده در صحنه‌آرایی عکس‌ها نیز نمایان شده تا هدف اصلی 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 هنر سنتی وابسته و برخاسته از «سنت» است، حضور آن در اغلب عکس‌ها سبب «القای فضایی ایرانی»، یعنی همان نقش هویت‌آفرینی شده است. چنانکه در عکس ۱-۲ 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 تأویل و تعمیم است؛ در عکس ۲-۲ نیز اگرچه اغلب افراد حاضر در عکس دیپلمات‌های خارجی مقیم ایران‌اند، اما گستردن قالی ایرانی زیر پای این افراد و حضورشان مقابل درب گرچه‌چینی‌شده، فضایی ایرانی را در عکس بازنمایی کرده است.

در عکس ۲-۳ که محمدعلی‌شاه و شمار 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 بسیاری داشت و در مراسم و اجتماعات عنصری تزئینی و لازم‌الحضور بود (شایسته‌فر و صباغپور، ۱۳۸۸: ۴۱). آراستن جایگاه شاه با قالی‌های متعدد، نشانه‌ای نمادین از مقام رفیع شاه و رسمی بودن مراسم است که البته همجواری قالی با شاه دلالت ضمنی به نفیس بودن این کالا نیز دارد، به عبارتی این دو تأثیر متقابل و دوسویه برهم دارند.

در عکس ۲-۴ اگرچه حضور قالی و گبه در قالب گونه‌هایی از هنر سنتی 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 هندسی 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 پهن کردن آن زیر پای فردی با این مقام و جایگاه اجتناب شده و از گبه که کالایی کم‌بها تر 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 ۲-۵ نیز پارچه قلاب‌دوزی‌شده و گلدان سرامیکی در جوار شاهزاده قاجاری عناصری نشانه‌ای به‌شمار می‌روند که بر ایرانی بودن و تمول و تفاخر دلالت دارند.

در عکس ۲-۶ مبل با تزیینات منبت‌کاری‌شده کالایی نفیس و گونه‌ای از هنر سنتی است. شاه با نوع ایستادن، جهت نگاه و غروری که در ژست‌گرفتن دارد کوشیده است عظمت و بزرگی مقام

شاهانه‌اش را القا کند و حضور مبل گران‌قیمت و مثبت‌کاری‌شده 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 هنر سنتی که در این تصاویر آمده‌اند، مانند قالی دستبافت، پارچه قلاب‌دوزی‌شده‌ی مزین به نقوش سنتی، گلدان سرامیکی، صندلی مثبت‌کاری‌شده 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.

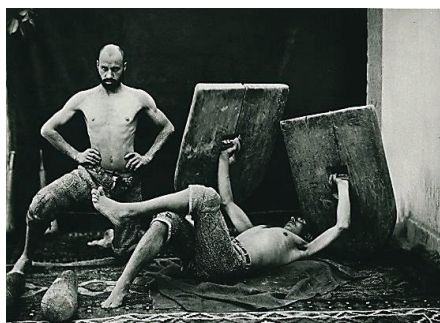
نکته خاصی که در مورد عکس ۱-۲ مطرح می‌شود آن است که قالی محرابی با طرح ویژه‌اش ماهیتی نشانه‌ای و نمادین دارد؛ زیرا «طرح محراب با عبادت و نیایش مسلمان در ارتباط است» (ری‌شهری، ۱۳۸۷: ۱۳۰) و لذا کاربرد معمول این قالی در فضاهای معنوی و مرتبط با عبادت است. اما در این عکس شاهزاده قاجاری با کفش بر روی این قالی 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 هنر سنتی در این دسته، کاربرد اثر هنر سنتی در قالب عنصری جهت صحنه‌آرایی، وجه نمادپردازانه را تقویت کرده و می‌توان آن‌ها را نشانه‌هایی «نمادین» دانست.

۳- اثر هنر سنتی در مقام شیء کاربردی در زندگی مردم عادی



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



عکس ۳-۱. کشتی گیران - اصفهان، عکاس: ارنست هولتسر، منبع: هولتسر، ۱۳۵۵: ۳۳۴



عکس ۳-۴. دایه‌ای در حال شیر دادن به بچه، عکاس: آنتوان سوریوگین، منبع: نکاء، ۱۳۸۴: ۵۰۶



عکس ۳-۳. عکس یک زن کرد با تنبان و شلمه، عکاس: آنتوان سوریوگین، منبع: نکاء، ۱۳۸۴: ۵۳۹



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



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

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 هنرستانی مورد استفاده مردم عادی نیز دلالت‌های ضمنی وجود دارد. به بیان دیگر حضور آثار هنرستانی 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 «تُنگه»^{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 هنرستانی است، بهره‌گیری از عناصر هنرستانی دیگر، مانند گلیم و گبه خود به سنتی و باستانی بودن 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 هنرستانی در این نوع از عکس‌ها کاملاً نقش نشانه‌ای و دلالت‌گرانه دارند.

با گذر از ادله فنی در تولید و صحنه‌سازی این عکس، آنچه قابل بررسی است عکاسی صحنه‌سازی‌شده‌ای در راستای معرفی و مستندکردن این ورزش سنتی و باستانی است. لذا از منظر نشانه‌شناسی می‌توان این عکس را در دسته نشانه‌های شمایی قرار داد. از سوی دیگر می‌توان این عکس را در کل نمادی از سنت و فرهنگ ایرانی دانست، زیرا از یکسو خود 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 شمایی در دسته نشانه‌های نمادین نیز قرار داد.

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

در عکس ۳-۴ و ۵-۳ نیز زوایایی از زندگی روزمره مانند شیردادن به بچه، خواباندن کودک توسط مادر و مطالعه پدر نمایش داده شده است. در این عکس‌ها نیز حضور گبه، گلیم و نو در قالب گونه‌هایی از هنرستانی و زندگی روزمره مشاهده می‌شود.

در عکس ۳-۶ که از کودکان ارمنی در مدرسه راهبه‌ها گرفته شده است، علاوه بر گلیمی که زیر پای آنان پهن شده است، یک تابلوی ملیله‌کاری‌شده نیز در معرض نمایش قرار دارد که حاکی از این است در مدارس آن دوره برخی گونه‌های هنرستانی آموزش داده می‌شده است و این خود وجه دیگری از حضور هنرستانی در زندگی روزمره مردم آن دوره است. از نحوه قرارگیری تابلوی ملیله‌کاری‌شده می‌توان استدلال کرد که هدف عکاس معرفی گونه اثر هنرستانی نیز بوده است. بنابراین این عکس در دسته نشانه‌های شمایی 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 دسته دیگر عکس‌ها، یعنی دسته دوم، سطح زندگی درباریان با نمایش گونه‌های نفیس هنرستانی به تصویر درآمده است، آثاری که در زندگی مردم عادی جای خود را به گونه‌های کم بهاتر هنرستانی می‌دهند. به عبارتی از روی نوع هنرستانی استفاده‌شده می‌توان به سطح مالی و معیشتی سوژه‌ها پی برد؛ لذا این گروه از عکس‌ها نیز در دسته نشانه‌های نمادین قرار می‌گیرند. شایان ذکر است که خود عناصر و محصولات هنرستانی گاه به صورت شمایل و گاه نماد ایفای نقش می‌کنند.

در عکس ۳-۳ که قالی در کنار سوژه‌ای غیردرباری به تصویر درآمده است، با توجه به دوکی که در دست سوژه 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.

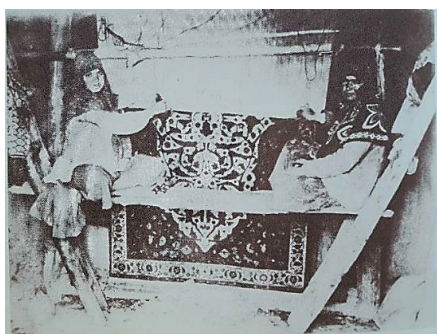
۴- اثر هنر سنتی و نمایش مراحل تولید و ساخت آن



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



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



عکس ۴-۴. دو زن قالبباف در ساروق، عکاس: امیرخان قاجار، آلبومخانه کاخ گلستان، منبع: نکاء، ۱۳۸۴: ۱۳۳



عکس ۴-۳. عکس کارگاه کلاه و زره‌سازی، عکاس: ارنست هولتسر، منبع: هولتسر، ۱۳۵۵: ۲۶۷



عکس ۴-۶. زنان و دختران در حال نخریسی، عکاس: آنتوان سوریوگین، دهه ۱۳۱۰، منبع: نکاء، ۱۳۸۴: ۵۴۵



عکس ۴-۵. کارگاه قلاب‌دوزی و اسباب چوب و فلک، عکاس: آنتوان سوریوگین، دهه ۱۳۱۰، منبع: نکاء، ۱۳۸۴: ۵۳۲

در دسته چهارم عکس‌هایی بررسی می‌شود که مراحل تولید و ساخت آثار هنر سنتی را نمایش داده‌اند. عکس ۴-۱ 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 حرف گوناگون داشته است. (نکاء، ۱۳۸۴: ۲۵۱)

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

پشم است و در سمت دیگر دو گروه در کنار دو نمذ نقش‌ریزی شده 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 هنرستانی 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 ۴-۲ 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 ۴-۳، ۴-۴ و ۵-۴ نیز برخی مراحل تولید و ساخت کلاه‌خود و زره، قالیبافی و قلاب‌دوزی نمایش داده شده است. در عکس ۴-۳ 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 ۴-۴ 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 هنرستانی 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 ۶ سال مشغول تمام‌کردن نصف قالیچه است.» (حجازی، ۱۳۸۸: ۳۸۲)

عکس ۴-۵ دلالت بر روند تولید هنر قلاب‌دوزی 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، آموزش هنر ظریف قلاب‌دوزی به مردان است؛ که نشان می‌دهد قلاب‌دوزی 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 نیمه‌کاره دیده می‌شود اما چون روند تولید را نمایش می‌دهند حکایت و دلالت بر فرآیند تولید محصول هنرستانی است و لذا می‌توان آن‌ها را در زمره نشانه‌های نمایه‌ای قلمداد کرد.

در عکس ۴-۶ 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

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 ریسیده شده 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 هنر سنتی 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 شمایی قرار می‌گیرد. همچنین پیوستگی تصویر نمایش‌داده شده 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 موضوع 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 هنر سنتی انجام شده است (عکس‌های ۱- تا ۱۶-)، باتوجه به همانندی سوژه با اثر، نشانه‌ی شمایی محسوب می‌شوند.

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

اما در عکس‌های مربوط به گروه چهارم، یعنی عکس‌هایی که در آن‌ها «روند تولید» آثار هنر سنتی سوژه 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 هنر سنتی می‌دهد، نشانه‌های نمایه‌ای با آن‌ها انطباق‌پذیرند. جدول شماره ۱ معرف وضعیت نشانه‌ای عکس‌های منتخب است.

در باب علل و چگونگی وضعیت متفاوت حضور آثار هنر سنتی - یعنی اینکه گاه خود اثر سوژه عکس است و گاه اثری فاخر در همجواری با سوژه‌ی اصلی به‌نمایش درمی‌آید یا در قالب عنصری تزئینی 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 مد نظر بوده است. اما هنگامی که آثار هنر سنتی در میان اقشار متوسط جامعه قاجاری قرار می‌گیرد، در مقام عنصری تزئینی و در مواردی کاربردی جلوه می‌نماید؛ برای نمونه می‌توان به حضور پررنگ قالی در عکس‌های (۴-۴)، (۲-۴) و (۱-۲) اشاره کرد: قالی وقتی در خانواده‌ای

فقیر به‌نمایش درآمده معنایش این است که این کالا در مرحله 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 میان خانواده‌های متمول - درباری و خانواده‌های فقیر - عامه دلالت‌های متفاوتی دارد، به گونه‌ای که در مورد اقلامی از هنرستانی که از لحاظ مادی 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 شمایی	وجه نشانه‌ای نمادین	وجه نشانه‌ای نمایه‌ای
گروه ۱	۱-۱	تخت طاووس	✓	-
	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	✓	-
گروه ۲	۲-۱	محمدحسن میرزا	-	✓
	۲-۲	دیپلمات‌های خارجی مقیم تهران در مهمانی پونزپارچ اوف	-	✓
	۲-۳	محمدعلی شاه و همراهان	-	✓
	۲-۴	خواجه‌باشی	-	✓
	۲-۵	ناصرالدوله ولد فرمان‌فرما	-	✓
	۲-۶	ناصرالدین شاه در کنار میل	-	✓
گروه ۳	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	✓	✓

اثر هنرستانی در مقام سوزده اصلی

اثر هنرستانی در مقام صحنه‌آرایی و نمایش اشرافیت درباری

اثر هنرستانی در مقام شیء کاربردی در زندگی مردم عادی

ادامه جدول ۱. وضعیت نشانه‌ای نمونه‌های آماری

شماره عکس	عنوان عکس	وجه نشانه‌ای شمایلی	وجه نشانه‌ای نمادین	وجه نشانه‌ای نمایه‌ای
۴-۱	کارگاه نمودمالي	-	-	✓
۴-۲	کارگاه شالبافی	-	-	✓
۴-۳	کارگاه کلاه و زره‌سازی	-	-	✓
۴-۴	دو زن قالبیاف 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)
۴. Significant
۵. Signify
۶. 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)
۱۴. Vilem Flusser (1920- 1991)
۱۵. Towards a Philosophy of Photography (2000)
۱۶. 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
۲۴. Luigi Pesce
۲۵. Fochetti
۲۶. Luigi Montabone

۲۷. Antonio Giannuzi

۲۸. Antoine Sevruguin

۲۹. Ernst Hölzter

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، پتر (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 (۱۳۸۴)، *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، فرزانه (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 ۱۳۶، صص ۴۰-۵۱.
- 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 (۱۳۹۴)، *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 فرزانه روز.

منابع تصاویر

- آلبوم خانه کاخ گلستان
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۴)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ستاری، محمد و طریقی، مژگان (۱۳۸۶)، *محمدحسن میرزا آخرین ولیعهد قاجار*، تهران: موزه عکسخانه شهر.
- ستاری، محمد و طریقی، مژگان (۱۳۸۵)، *آفا رضا عکاسباشی*، تهران: موزه عکسخانه شهر.

- مشکوه‌الملک، محمدبن علی (۱۳۷۷)، *گنج پبدا (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)