

خوانش بینامتنی و تقابل‌های دوتایی در نقاشی دیواری قصر سردار ماکویی (سفره ایرانی و فرنگی)

مریم لاری^۱

چکیده

روابط منظم سیاسی ایران و کشورهای اروپایی که در دوران سلطنت فتحعلی شاه شروع شد، همواره با چالش‌های بزرگی مواجه بوده است. در رابطه با هنر نیز به سبب عواملی چون رفت و آمد نقاشان خارجی به دربار و ورود فرهنگ اروپایی به جامعه، اعزام برخی از نقاشان ایرانی به «فرنگ»، و آشنایی ایرانیان با پدیده نوظهور عکاسی، سبک جدیدی از هنر به وجود آمد که دارای ویژگی‌های بارز نه تنها از نظر بیان بصری بلکه به لحاظ محتوایی بود. هنر قاجار از نظر اسلوب و مضمون از نقاشی اروپایی متأثر گشت و صحنه‌هایی از نحوه زندگی اروپایی وارد نقاشی ایرانی شدند. نقاشی روی سقف قصر سردار ماکویی نمونه‌ای از اسلوب دیوارنگاری با مضمون مردم‌نگاری است که نظام تصویری آن به طور مشخص بر محوریت تقابل «شرق» و «غرب» استوار است. این پژوهش خوانشی با روش توصیفی- تطبیقی با رویکردی بینامتنی است که در آن رمزگان فرهنگی و تصویری به مثابه دو پایه اصلی به گفتگو می‌نشینند. اصلی‌ترین تقابل‌های دوتایی مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ دلالت‌های اولیه، دلالت‌های ضمنی گوناگونی را به وجود می‌آورند و از طریق نشانه‌های تصویری به معنا سازی می‌پردازد. برای خوانش این نقاشی، از متون نوشتاری و تصویری دوره قاجار مانند سفرنامه‌ها استفاده شده است. در نتیجه اصلی این پژوهش، نقاشی روی سقف سردار ماکویی بازتابی معنادار از چالش اصلی دوران قاجار یعنی تقابل بین «شرق» و «غرب» ارزیابی می‌گردد.

اهداف پژوهش :

۱. شناخت چگونگی بازنمایی چالش اصلی دوران قاجار (شرق و غرب) در نقاشی قصر سردار ماکویی.
۲. یافتن تقابل‌های اصلی دوتایی مرتبط با گفتمان غالب دوران قاجار در نقاشی قصر سردار ماکویی.

سوالات پژوهش :

۱. چگونه چالش اصلی دوران قاجار (تقابل شرق و غرب) در نقاشی قصر سردار ماکویی تجلی یافته است؟
۲. تقابل‌های اصلی دوتایی مرتبط با گفتمان غالب دوران قاجار، در نقاشی قصر سردار ماکویی کدامند؟

واژگان کلیدی :

۱. استادیار، عضو هیات علمی، گروه هنر، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: lari_maryam@yahoo.com

نقاشی قاجار، قصر سردار ماکویی، رویکرد بینامتنی، تقابل‌های دوتایی، تقابل شرق و غرب.

مقدمه

درک اثر هنری با گذشت زمان، به سبب شرایط پیچیده تولید هنری، در غباری از ابهام قرار می‌گیرد و مخاطب برای درک معنا با چالش‌های متعددی روبرو می‌شود. در نقد نو، رویکردهای «متن محور» و «مخاطب محور» دارای جایگاه ویژه‌ای هستند و تأویل و تفسیر در مطالعات هنری بر تبارشناسی «مؤلف محور» آثار هنری برتری دارد. هنگامی که بارت موضوع «مرگ مولف» را مطرح ساخت به یکی از مهم‌ترین جنبه‌های بینامتنیت یعنی عدم وجود رابطه نسبی بین مولف و متن توجه داشت. او این توهم را که انگار متن واجد معنایی واحد و اصیل است مورد پرسش قرار داد و به نقد کهنه که در پی یافتن معنایی یگانه برای اثر هنری است، تاخت. از نظر بارت آواهای درون‌متن، متکثر و در نهایت بی‌نام‌ونشان هستند و خاستگاه متن نه مؤلف در وجه پدرسالارانه آن، بلکه زبان در وجه بینامتنی آنست. با این دید متن به بینامتن تبدیل می‌شود و با کل رمزگان فرهنگی که شامل پنداشت‌ها، کلیشه‌ها و انواع شیوه‌های گویش است، مرتبط می‌گردد؛ در این دیدگاه مؤلف تدوین‌کننده معنا و مناسبات بینامتنی است.

برای رسیدن به لایه‌های متعدد معنایی، بارت رمزگان مختلفی را که در تأویل آثار هنری دارای جایگاه ویژه‌ای هستند، پیشنهاد می‌کند؛ در رمزگان معنایی که به دلالت‌های ضمنی اشاره دارند، کنش‌ها و ویژگی‌های افراد بررسی می‌شوند. رمزگان فرهنگی به تمام مراجع فرهنگی و تفکر جمعی، و رمزگان نمادین به الگوهای نمادین، و به ویژه الگوهای تضاد و تقابل، مربوطند؛ این رمزگان در تفسیر آثار هنری بسیار کارآمد هستند. بارت خواننده را به طور فعال با متن درگیر می‌کند و او را به شبکه وسیع بینامتنی می‌کشاند. او به‌صراحت ویژگی غیرخطی و سیال نقد نو را مطرح می‌سازد که در آن که خوانش متن همیشه ناتمام و متکثر است.

از آنجا که بارت، مخاطب را در انتخاب رمزگان مناسب برای تفسیر هر متن آزاد می‌گذارد، این مقاله کوشید تا الگویی مناسب و قابل‌اتکا برای خوانش متون هنری دوره قاجار بیابد؛ برای یافتن رمزگان مناسب و خوانش بینامتنی دو وجه بسیار مهم مورد توجه قرار گرفتند؛ اول شرایط فرهنگی، و اجتماعی — سیاسی تولید متن بررسی شدند چرا که بدون درک نسبی آن خوانش متن ممکن نبود؛ و دوم رمزگان زیبایی‌شناختی که شامل موارد فنی نقاشی چون طرح و رنگ می‌شدند.

پژوهش‌های مرتبط، ارتباط دیوارنگاری‌های دوره قاجار را با تحولات آن دوران مورد مطالعه قرار داده‌اند. اقبالی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان « بررسی تاثیر صنعت عکاسی بر دیوارنگاری‌های خانه‌های قاجار» ادعان می‌دارد که چگونه عکاسی بر جامعه هنری دوران قاجار تاثیرگذار گذاشته و موجب حرکتی واقع‌گرا در دیوارنگاری به سوی جامعه مدرن شده است که نتیجه این امر، پرداخت دقیق جزئیات در دیوارنگاری هنرمندان این دوره شده است.

لبیب زاده (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان « طرح و رنگ و بیان آن در نقوش دیواری قاجاریه و متابعت از هنر اروپا» چگونگی تاثیرپذیری دیوارنگاری دوره قاجار از نقاشی دیواری اروپایی را نشان می‌دهد. این پژوهش با بهره‌گیری از

رویکرد پدیدارشناسانه، اذعان می‌دارد که ارکان هنر اروپایی در شکل‌دهی بینش و بیان دیوارنگاری‌های دوره قاجار تاثیرگذار بوده و متابعتی محتوایی و فرمی را در پی داشته است.

باغ‌شیخی (۱۳۹۶) نیز در مقاله‌ای با عنوان « هنرهای وابسته به معماری دوره قاجاری: مطالعه موردی نقاشی دیواری خانه بروجرودی کاشان» به رابطه هنرمندان و معماران دوره قاجار با غرب و رفت‌وآمد ایشان به «فرنگ» می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که هنرمندان هنگام بازگشت به وطن، تاثیرات هنر غرب را در بناهای آن دوره متجلی کردند؛ وی خانه بروجرودی‌ها را به مثابه نمونه‌های بارزی از تلفیق هنر ایرانی و فرنگی ارزیابی می‌نماید.

جنبه نوآوری این مقاله اینست که تا کنون پژوهشی با رویکرد بینامتنی برای خوانش نقاشی دیواری دوره قاجار و ارتباط آن با چالش اصلی این دوران (تقابل غرب و شرق) انجام نشده است. در این مقاله که با روش توصیفی- تطبیقی انجام شده، رمزگان فرهنگی و تصویری به مثابه دو پایه اصلی به گفتگو می‌نشینند و اصلی‌ترین تقابل‌های دوتایی مورد بررسی قرار می‌گیرند. تحلیل کیفی این مقاله به یاری بررسی رمزگان مربوط به اشخاص، خوراک، و زیبایی‌شناسیک، به یافتن دلالت‌های ضمنی گوناگونی منجر شده است.

خوانش بینامتنی

در نظام نشانه‌ای خوراک، خوردن و نوشیدن نه تنها به عنوان رفتاری غریزی با هدف ماندگاری در جهان هستی، بلکه به عنوان عملی فرهنگی مطرح است. گیدنز در تعریف فرهنگ می‌نویسد: فرهنگ عبارت از ارزش‌ها، هنجارها، و کالاهای مادی تولیدشده توسط گروهی معین است. ارزش‌ها و آرمان‌ها انتزاعی و دارای اصول و قواعد معینی هستند و از مردم انتظار می‌رود آنها را رعایت کنند؛ این هنجارها «بایدها» و «نبایدها» را در زندگی اجتماعی مشخص می‌کنند. فرهنگ به مثابه شیوه زندگی اعضای یک جامعه، مواردی چون چگونگی پوشش، رسم‌های ازدواج، الگوهای کاری، مراسم مذهبی و سرگرمی‌های اوقات فراغت را دربرمی‌گیرد (گیدنز، ۱۳۷۶:۳۶). با تعریف فوق، مکان، زمان و آداب خوردن همگی در حوزه فعالیت‌های فرهنگی قرار دارند.

بارت با تعمیم نظام کلامی، خوراک را یک نظام نشانه‌ای می‌داند و از «زبان خوراک» سخن می‌گوید: در نظام غذا شاهد تمایز سوسور هستیم. زبان خوراک تشکیل شده از (۱) قواعد منع (تابوهای غذایی)، (۲) تقابل‌های دلالت‌گر واحدها که نوع آن باید تعیین شود (برای مثال نوع تند/ترش)، (۳) قواعد متداعی، چه همزمان (در سطح یک خوراک) و چه متداعی (در سطح صورت غذا)، (۴) و آیین‌های کاربرد که شاید به عنوان نوعی «بلاغت» خوراک عمل کنند. از سوی دیگر «گفتار» در خوراک، از کلیه تنوع‌های فردی یا خانوادگی تهیه و تداعی تشکیل شده است؛ شاید بتوان روش پخت‌وپز در یک خانواده را که با مجموعه‌ای از عادات سروکار دارند، یک جور لهجه فردی در نظر گرفت (سجودی، ۱۳۸۵: ۸۶). با قبول پیش‌فرض خوراک به عنوان یک نظام نشانه‌ای، این مقاله به خوانش نقاشی «سفره ایرانی و فرنگی» می‌پردازد و با روش توصیفی- تطبیقی و رویکرد بینامتنی، رمزگان اجتماعی، متنی و تفسیری را در متون کلامی و تصویری مورد مطالعه قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد تنها با مقایسه نشانه‌های تصویری دو پاره این تصویر و مشخص نمودن جایگاه آنان در کل نقاشی و از سوی دیگر مقایسه آنان با متون تصویری و کلامی (مانند سفرنامه‌ها)

خوانشی معنا ساز امکان پذیر خواهد شد. رمزگان تصویر به سه گروه بزرگ مربوط به اشخاص، خوراک، و زیبایی شناسیک قابل تقسیم است؛ رمزگان مربوط به اشخاص نیز به دو گروه هویتی و کنشی طبقه بندی شده اند.

رمزگان هویتی و کنشی در «سفره ایرانی»

نقاشی از دو بخش کاملاً مجزا و هم اندازه تشکیل شده و فضای میانی با تصویر ردیف هایی از انواع میوه و سبزی پر شده است (تصویر ۱).



تصویر ۱: سفره ایرانی و فرنگی، نقاشی روی سقف، قصر سردار ماکویی، دوره قاجار (مأخذ: نگارنده)

این موارد در بر سی رمزگان هویتی در «سفره ایرانی» قابل ذکر است: شانزده مرد دور سفره ای گسترده بر زمین نشسته اند. با وجود این که بیشتر آنان میان سال هستند اما در میانشان مردان بسیار جوان و پیرمردی نیز وجود دارد. چند تن دارای سبیل اما بدون ریش تصویر شده اند اما اکثریت با کسانی است که دارای ریش و سبیلند. همه آنان با لباس سنتی ایرانی (پیراهن و سرداری) و کلاهی بر سر مجسم شده اند. مردی روحانی با عمامه و ردایی سفید در رأس سفره نشسته و دیگران بدون رعایت تقدم سنی در دو طرف سفره جا گرفته اند. در رأس دیگر سفره، مردی نشسته که احتمالاً صاحب خانه است. دروویل که در دوران قاجار در مهمانی های بزرگ شرکت داشت، می نویسد: «اتاق غذاخوری

مانند دیوانخانه به شکل مربع مستطیل است که دورا دور آن همه روی زمین می‌نشینند. در انتهای یکی از اضلاع صاحبخانه می‌نشینند و از آنجا شام مدعوین را زیر نظر دارد. مدت سه سال سعی کردم که به نحو نشستن ایرانیها بر روی زمین عادت کنم بدون این که موفق شوم بیش از پنج دقیقه دوام بیاورم» (دروویل، ۸۷: ۱۳۷۰).

رمزگان مربوط به نمایش گنش افراد نیز قابل توجه است: افراد مشغول انجام اعمال گوناگونی در رابطه با آداب غذا خوردن هستند؛ یک نفر از دیس وسط سفره غذا می‌کشد؛ دیگری از قدحی، نوشیدنی می‌نوشد؛ چند نفر با دست غذا را در دهان می‌گذارند و دونفر با قاشق غذا می‌خورند. جز صاحب‌خانه که با شخص مجاورش مشغول گفتگوست، بقیه جز غذا خوردن کار دیگری انجام نمی‌دهند. دروویل درباره نحوه غذا خوردن افراد در مهمانی‌های ایرانی می‌نویسد: «موقع نهار دور اتاق جلو میهمانان سفره‌های قلمکار بزرگی پهن می‌کنند و سپس پنج یا شش پیشخدمت آفتابه و لگنهایی قلمزنی شده از جنس مس سفید می‌آورند و آب روی دست راست میهمانان می‌ریزند که با دستمال خود آن را خشک می‌کنند [...] وقتی سفره چیده شد میزبان با گفتن «بسم الله» شروع صرف غذا را اعلام می‌دارد [...] ایرانیها با دست راست غذا می‌خورند و با به کار بردن قاشق، کارد و چنگال آشنایی ندارند و چون برداشتن خوراکی با دست چپ بی‌ادبی نابخشودنی است از این روش دست چپ را در تمام مدت غذا خوردن لای چین قبا و در زیر بازوی راست پنهان می‌کند [...] نهار به ندرت یک ساعت طول می‌کشد و پس از آن سینیها را به همان ترتیب که آورده بودند بر می‌دارند و سفره را با کمال دقت جمع می‌کنند که چیزی روی فرش نیفتد. سپس پیشخدمتها با آفتابه لگن که این بار از آب ولرم پر شده است وارد می‌شوند. میهمانها هر یک دست راست خود را بدون آن که دست چپ را جلو بیاورند شست‌وشو می‌دهند. آب را در دهان مزه‌مزه می‌کنند و همچنین ریش خود را می‌شویند و مانند پیش از نهار با دستمال که غالباً خیلی کثیف است آن را خشک می‌کنند (دروویل، ۱۳۷۰: ۹۱).

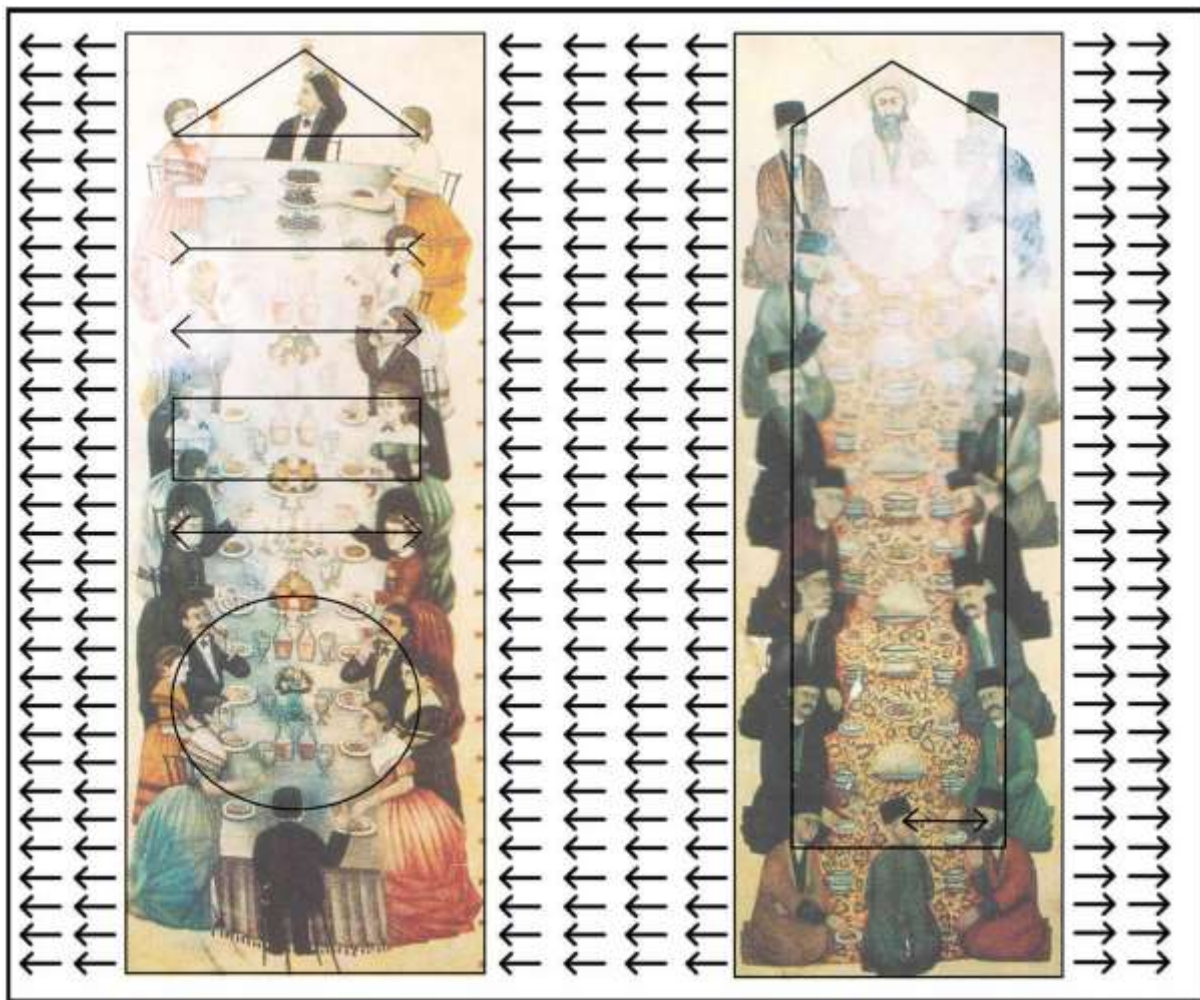
رمزگان خوراک در «سفره ایرانی»

رمزگان مربوط به خوراک شامل نوع غذا، ظروف، و سایل، و چیدمان سفره می‌شود: سفره بزرگی با نقوش گل‌وگیاه روی زمین گسترده شده که روی آن چهار دیس پلو و چهار ظرف خورش قرار دارند. کاسه‌های بزرگ در وسط سفره و بشقاب‌ها و کاسه‌های کوچکی در جلو میهمانان وجود دارد. متأسفانه محتویات ظرف پایه‌دار بالای سفره، به علت آسیب‌دیدگی نقاشی مشخص نیست. از وسایل غذاخوری دیگر جز قاشق‌های در دست افراد و قاشق داخل قدح، چیز دیگری نمایش داده نشده‌است. دروویل درباره انواع خوراکی‌ها و ترتیب آوردن آنان می‌نویسد: «جلو هر دو نفر از میهمانان سینیهای بزرگی محتوی شیرینی و بیسکویت و شیرینی خامه‌دار و نقل و بادام و میوه می‌گذارند. میهمانان بیشتر از روی نزاکت و نه از روی میل قدری از آن بر می‌دارند. این تنقلات بیشتر جنبه تجمیل و خودنمایی دارد. بلافاصله آوردن غذا به ترتیب زیر شروع می‌شود. پیشخدمتها نانهای بزرگ به پهنای یک پا و طول دو پا که چورک نامیده می‌شود می‌آورند. نان منحصراً کار بشقاب را می‌کند و دانه‌های برنجی که موقع برداشتن و به دهان گذاردن از دور دست می‌ریزد در آن جمع می‌شود. سپس برای هر نفر یک سینی پلو قدحی شربت می‌آورند [...] برای تحریک اشتها انگور، خیار، تربچه، بادام و حتی نمک بر سر سفره می‌گذارند. در ایران با به کار بردن گیلان آبخوری آشنا

نیستند. نوشیدنیها را در قدح می‌ریزند و کنار آن قاشق بزرگی از چوب که با ظرافت و هنرمندانه ساخته شده می‌گذارند [...] در آخر قهوه و قلیان تعارف می‌کنند (دروویل، ۹۱: ۱۳۷۰).

رمزگان زیبایی‌شناسیک در «سفره ایرانی»

در این بخش، رمزگان مربوط به رنگ، فرم، ریتم، ترکیب‌بندی و مانند آن بررسی می‌شوند (تصویر ۲) در لباس افراد (به جز روحانی) از رنگ‌های پخته و تیره‌ای مانند قهوه‌ای، سبز تیره و آکر استفاده شده است. رنگ‌های این بخش نقاشی وزین و سنگین هستند و حتی رنگ زرد سفره نیز به سبب فراوانی نقوش گل‌و گیاه، پخته به نظر می‌رسد. فرم کلی نقاشی مستطیلی است که افراد چون قابی آن را احاطه کرده‌اند. ترکیب‌بندی کاملاً قرینه اشخاص و ظروف



تصویر ۲: خطوط اصلی در سفره ایرانی و فرنگی، نقاشی روی سقف، قصر سردار ماکویی، دوره قاجار (مأخذ: نگارنده)

باعث یکنواختی بصری شده است. دورنمایی به شیوه ایرانی (دید چندوجهی و مقامی) رعایت شده است: سفره از بالا اما افراد و ظروف از روبرو تصویر شده‌اند؛ از سوی دیگر، فرد صدر مجلس با وجود این که در پلان آخر قرار دارد، از نظر اندازه از دیگران بزرگ تر است. در مجموع، ریتم یکنواخت، ترکیب بندی قرینه، و رنگ بندی پخته و تیره باعث ایجاد سکون تصویری شده که دروویی نیز به طریقی دیگر از آن یاد می کند: «به هنگام غذا صاحبخانه معمولاً میهمانان را با موسیقی و بعضی اوقات با رقص سرگرم می کند، در غیر اینصورت در تمام مدت سکوت محض حکمفرماست. (دروویل، ۹۱: ۱۳۷۰).

رمزگان هویتی و کنشی در «سفره فرنگی»

در بخش مربوط به «سفره فرنگی» هشت مرد و دوازده زن روی صندلی های دور میزی نشسته‌اند. مردانی جوان و میانسال به رسم اروپایی کت و شلوار بر تن دارند و همگی بدون ریش اما دارای سبیل اند. رنگ موی همه آنان به جز مرد بلوندی که در رأس میز نشسته، قهوه‌ای است. زنان با آرایش اروپایی و با لباس‌هایی در رنگ‌های گوناگون و تزئینات توری تصویر شده‌اند. از دیگر زینت زنان گل‌هایی در مو، گردنبند، و گو شواره است. حضور زنان اروپایی در ایران در سفرنامه‌های سیاحان دوره قاجار ذکر شده است؛ پولاک می نویسد: «در ایام نوروز ملکه مادر که والده نامیده می شود، مراسم سلام زنانه‌ای در محدوده خود بر پا می کند که شاهزاده خانمها و ضمناً خانمهای سفرای اروپایی در آن شرکت دارند. [...] هر چند قوانین اسلام در این مورد فرقی بین شاه و گدا نمی گذارد اما شاه این امتیاز را دارد که همه حاضرین را بدون حجاب تماشا کند. [...] والده به مهمانان خوش آمد می گوید. خانمهای اروپایی با لباسهای زیبا اسباب حیرت بقیه زنها هستند (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۶۲).

کنش اصلی گروه‌های کوچک افراد در «سفره فرنگی»، صرف میوه، نوشیدن و گفتگوست: برای مثال، در پلان اول، چهار زن و سه مرد با جام‌هایی در دست، جمع کوچکی را تشکیل داده‌اند؛ دوزن روبروی هم گیلاس می خورند؛ و در گروه متشکل از مرد بلوند و دو زن، نوشیدن و گفتگو در جریانست. در حالی که جام‌های نوشیدنی در دست راست همه مردان تصویر شده اما این موضوع در مورد زنان (به جز یک نفر) صدق نمی کند. کنش «نگاه» در این بخش تابلو معناساز است و سهم مهمی در نمایش رویکرد افراد نسبت به دیگر افراد و کل جمع دارد.

رمزگان مربوط به خوراک در «سفره فرنگی»

بر خلاف «سفره ایرانی»، در بخش مربوط به «سفره فرنگی» غذایی دیده نمی شود؛ شاید بتوان این تصویر را مراسمی عصرانه یا صحنه قبل از غذا قلمداد کرد. میوه‌ها شامل انار، سیب و گلابی و انگور است اما از کارد و چنگال در روی میز خبری نیست. در بشقاب‌های جلوی مهمانان خوراکی‌های دیگری (شاید شیرینی و تنقلات) قرار دارد. طبق رسم

«فرنگی‌ها» در مورد بالا بردن جام، می‌توان تصور کرد که آنان در حال صرف نوعی نوشیدنی الکلی هستند که آن را می‌توان تسامحاً شراب نامید. برای هرکس دو جام و مجموعاً هشت تنگ به صورت جفت روی میز وجود داد که از آن می‌توان وجود دو نوع نوشیدنی را نتیجه گرفت. یک شمعدان با پنج شمع نیز در میان سفره قرار دارد.

رمزگان زیبایی‌شناسیک در «سفره فرنگی»

در «سفره فرنگی» رنگ نقش مهمی بر عهده دارد: مردان لباس تیره بر تن دارند اما لباس زنان در رنگ‌های گوناگون و اکثراً گرم و روشن نقاشی شده است. رنگ‌های شاد و سرزنده لباس زنان درهمجواری رنگ‌های درخشان میوه و گل‌ها در زمینه روشن رومیزی سفید جلوه‌ای گرم و پرتحرک دارد. ترکیب‌بندی کلی «سفره فرنگی» نیز قرینه است اما حرکت افراد در مستطیل اصلی ریتمی پویا به وجود آورده است: از پایین به بالا، در پلان نخست گروه هفت نفری دایره نسبتاً کاملی بوجود آورده‌اند و سپس خطی افقی و یک مستطیل قابل تشخیص است؛ دوخط افقی دیگر و سپس یک گروه سه نفری مثلثی تشکیل داده‌اند که در رأس آن جام شرابی است که مرد صاحب‌منصب بالای سر خود گرفته است.

نمایش حرکت بدن افراد و تصویر نمودن آنان از روبرو، سه‌رخ، و پشت، فضایی پویا فراهم آورده است. نمایش دورنمایی مانند «سفره ایرانی» است و در پلان آخر ظروف و افراد بزرگ‌تر نشان داده شده‌اند. باوجود پرسپکتیو غلط در نمایش صندلی‌ها، حرکت ریتمیک آنان به عامل دیگری برای پویایی بیشتر تصویر تبدیل شده است. در خوانشی بینامتنی آشکار می‌شود که چیدمان مثلثی گل‌ها و میوه‌ها در «سفره فرنگی» از سایر متون تصویری دوران قاجار پیروی می‌کند.

مقایسه رمزگان هویتی و کنشی در دو پاره تصویر

در مقایسه رمزگان هویتی در دو پاره تصویر، بارزترین تفاوت آنها عدم حضور زنان در «سفره ایرانی» است. زنان در مهمانی‌های دوره قاجار در اتاقی مجزا به صرف غذا می‌پرداختند. عدم حضور زنان در کنار مردان را در این دوران می‌توان دلالت ضمنی این رمزگان تصویری دانست. دروویل می‌نویسد: «با این که بعضی از نویسندگان دربارهٔ مردان ایرانی نوشته‌اند اما دربارهٔ آنچه راجع به زنها نوشته‌اند نمی‌توان به نوشته‌های آنها اعتماد کرد زیرا یک اروپایی در هر مقام و منصبی که باشد ممکن است سالیان سال در یک شهر ایران سکونت نماید بدون آنکه حتی یکبار موفق به دیدار رخسار زن ایرانی شود [...] مضافاً به این که حتی بردن اسم زن در محاوره بسیار نابه‌جا و شدیداً خلاف آداب‌دانی است. شاردن خود اعتراف می‌کند آنچه را که درباره زنها بیان نموده از روی گزارش‌هایی است که به وسیلهٔ یک خواجهٔ حرمسرای شاهی که با او عقد دوستی بسته بود به دست آورده است» (دروویل، ۱۳۷۰: ۳).

تاج‌السلطنه دختر ناصرالدین شاه می‌نویسد: در ایران همیشه عدهٔ مرد به واسطهٔ تلفات کمتر از زن است. در مملکتی که دو ثلث او بیکار در خانه بماند و البته یک ثلث دیگرش تا می‌توانند باید اسباب آسایش و خورد و خوراک و پوشاک دو ثلث دیگر را فراهم کنند، ناچار به امورات مملکتی و ترقی وطن نمی‌توانند پرداخت. حال اگر آنان با یکدیگر مشغول

کار بودند البته دو برابر بهتر مملکت ترقی کرده صاحب ثروت می شدند. [...] در مسافرت تبریز، در تمام عرض راه و دهات، زن و مرد را با یکدیگر [...] مشغول کار می دیدم. در تمام یک ده، یک نفر بیکار دیده نمی شود، یک نفر مستخدم من خواستم در راه برای خودم بگیرم، هیچ یک از دهاتین راضی نشدند و زندگانی آزاد صحرایی خود را نفروختند [...] یک زن فاحشه در تمام دهات وجود ندارد (تاج السلطنه، ۱۳۷۸: ۱۴۸).

با اینکه عملاً در دوران قاجار تعداد زنان فرنگی از مردان خارجی کمتر بود اما در نقاشی «سفره فرنگی» تعداد آنان بیش از مردان نشان داده شده است؛ این مطلب می تواند دلالتی ضمنی از اهمیتی باشد که نقاش برای نقش زنان در جامعه غربی قائل شده است. لباس به عنوان یک نظام نشانه‌ای، نقش مهمی در معنا سازی این نقاشی ایفا می کند؛ لباس سنتی ایرانی در مقابل لباس های فرنگی، نشانگر تفاوت مهم فرهنگی است. دیگر تفاوت بارز در رمزگان هویتی، چیدمان افراد به مثابه دلالتی ضمنی از مقام اجتماعی آنان است. قدرت و منزلت روحانیون در جامعه سنتی دوران قاجار در نمایش مرد روحانی در صدر «سفره ایرانی» تجلی می یابد که بزرگ تر از دیگران نشان داده شده و رنگ سفید لباسش در تقابل با رنگ های تیره لباس سایر افراد است. از طرف دیگر بزرگ ترین ظرف خوراکی در جلوی او قرار دارد. در «سفره فرنگی» این تمهید با نمایش ظروف پایه دار پُر انگور در مقابل مرد صاحب منصب تکرار شده و جام شراب وی در رأس مجلس رأس مثلثی را می سازد که کلیدی ترین نقطه تصویر است. رنگ موی او بر خلاف سایر مردان فرنگی، بلوند نشان داده شده تا تأکیدی بر «فرنگی» بودن وی باشد و او را از سایر مردان متمایز سازد. از تفاوت های دیگر این دو سفره، جایگاه صاحب خانه در سفره است. در فرهنگ ایرانی صاحبخانه با نشستن خود در پائین سفره خضوع خود را به مهمانان نشان می دهد در حالی که در فرهنگ غربی، صاحبخانه در بالای سفره می نشیند.

کنش اصلی در «سفره ایرانی» خوردن و نوشیدن است اما در «سفره فرنگی» علاوه بر این دو رفتار، گفتگو نقشی اصلی بر عهده دارد انگار سفره فرنگی بهانه ای است که در آن افراد به معاشرت و گفتگو بپردازند. (تصویر ۷) در سفره فرنگی افراد در گروه های کوچک مشغول صحبت هستند اما در سفره ایرانی (جز یک مورد) سکوت حکمفرماست؛ در باب آداب غذا خوردن در فتوت نامه میرزا عبدالعظیم خان قریب این گونه آمده است: «اما چون با هم سفره خورد، هفت ادب نگاه دارد: اول، به سفره دست نکند تا صاحب سفره دست نکند، اگر اول دست بکند، دیگران را منتظر ندارد. دوم، سخت خاموش نباشد و سخن خوش و فته بگوید، اما بیهوده نگوید که خاموش طعام خوردن عادت جهودان است» (۱۳۸۲: ۱۱۳).

در کیمیای سعادت غزالی می خوانیم: «خاموش نباشد بر سر طعام که آن سیرت عجم است» (۱۳۶۴: ۲۸۸). در آداب المریدین آمده است: «سخن گفتن در حالت طعام خوردن کراهیت نداشته و گفته اند سخن ناگفتن در میان طعام کار گبران است» (السهروردی، ۱۳۶۴: ۱۳۶). چنانچه در منابع ذکر شده آمد، حفظ سکوت در هنگام صرف غذا نه تنها لازم نیست بلکه بهتر است که «سخن خوش» نیز چاشنی غذا گردد.

در آیین بهدنیان، سخن گفتن به هنگام طعام گناه محسوب می شود و این گناه را «درایان جویشن» می گفتند. درایان به معنی سخن گفتن اهریمنی و جویشن به معنی خوردن اهریمنی است. زرتشتیان پیش از طعام خوردن نیایشی ویژه

را با نام گرفتن «باج نان» برگزار می‌کردند. شاخهٔ برسَم به دست می‌گرفتند و پشت می‌خواندند و در حین خوردن طعام، هیچ سخن نمی‌گفتند (شایست نا شایست، ۱۳۶۹: ۸).

تقابل اصلی کنشی در این دو سفره سکوت در «سفرهٔ ایرانی» در برابر گفتگو در «سفرهٔ فرنگی» است. کنش دیگری که می‌توان از آن سخن گفت، احترام به سفره در فرهنگ ایرانی است؛ در «سفرهٔ ایرانی» افراد چهارزانو و با احترام می‌نشینند و برای سفره قداست قائلند که این رفتار با سکوت آنان هم‌خوانی دارد در حالی که سفرهٔ فرنگی محلی برای صرف غذا و گفتگو و معاشرت است. شاید علت کوتاهی زمان صرف غذا در فرهنگ ایرانی در مقایسه با «غرب» با این استدلال قابل درک باشد.

مقایسه رمزگان مربوط به خوراک در دو پاره تصویر

«سفرهٔ ایرانی» صرف غذا اما «سفرهٔ فرنگی» صرف میوه و تنقلات را نمایش می‌دهد. علت این امر بر نگارنده چندان مشخص نیست؛ شاید نقاش از ویژگی‌های غذاهای فرنگی اطلاع نداشته و یا نمایش میوه و گل را زیباتر یافته است و شاید علت این باشد که ایرانیان فقط برای صرف غذا سفره پهن می‌کنند. سفرهٔ سفید فرنگی در تقابل با سفرهٔ قلم‌کار ایرانی قرار دارد؛ انگار میوه‌ها و گل‌های «سفره فرنگی»، در «سفرهٔ ایران» بر زمین ریخته و به صورت نقش‌ونگار بر آن پخش شده است.

در «سفرهٔ ایرانی» جز چند مورد از قاشق خبری نیست و افراد بیشتر با دست غذا می‌خورند که این امر در مورد صرف میوه‌ها در سفرهٔ فرنگی نیز صدق می‌کند و در روی میز نشانی از کارد و چنگال دیده نمی‌شود. بی‌شک مهم‌ترین رمزگانی که تقابل فرهنگی دو سفره را نشان می‌دهد، شراب است که بر آن از نظر بصری تأکید فراوان شده است. همانطور که بارت به آن اشاره کرد قواعد منع یا تابوهای غذایی از مهمترین تقابل‌های نظام نشانه‌ای خوراک است. اینکه امر که «ما» شراب نمی‌نوشیم اما «فرنگی‌ها» شراب می‌نوشند، با قطعیت در نقاشی مطرح شده است. از طرف دیگر با تماشای «سفره فرنگی» می‌توان به این دلالت رسید که «تمام مردان فرنگی اما تعداد کمی از زنان فرنگی شراب می‌نوشند». در مود ظروف، قدح (که دروویل به آن اشاره کرد) و جام شراب از تقابل‌های اصلی هستند.

نتیجه‌گیری

جداسازی دو پاره تصویر توسط نقاش، بیننده را به یافتن بارزترین تقابل‌های دوتایی رهنمون می‌سازد: قطب‌های زن و مرد، چپ و راست، بالا و پایین، سکوت و گفتگو، حلال و حرام، غرب و شرق، ایرانی و فرنگی، سکون و تحرک، و تیره و روشن قابل تشخیص هستند. دو قطب می‌توانند به سه شکل دارای رابطه باشد:

الف) رابطهٔ تناقضی که در آن دو قطب در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند؛ همدیگر را کاملاً دفع می‌کنند و هیچ پیوند و ارتباطی میان آنان نیست.

ب) رابطه دیالکتیکی که در آن دو قطب یکدیگر را نفی نمی‌کنند و با هم عنصر سومی را به وجود می‌آورند که باعث تکامل و حرکت می‌شود.

ج) رابطه پیوندی که در آن دو قطب یکدیگر را می‌پذیرند و با یکدیگر ادغام می‌شوند و یا به وسیله عنصر دیگری با هم ارتباط برقرار می‌کنند (عباسی، ۱۳۸۵: ۱۶۰).

رابطه بارزترین قطب‌های دوتایی در «سفره ایرانی» و «سفره فرنگی» به این صورت قابل جمع‌بندی است: رابطه بین دو قطب زن و مرد از نوع متناقض است چرا که از این نظر هیچ رابطه‌ای بین سفره ایرانی و فرنگی وجود ندارد. این مسئله در مورد راست و چپ نیز کاملاً محسوس است. سفره ایرانی در سمت راست تصویر و سفره فرنگی در سمت چپ آن قرار گرفته است. در فرهنگ ایرانی - اسلامی، راست بر چپ مقدم است، بنابراین کاملاً منطقی است که «ما» در سمت راست و «دیگران» در سمت چپ قرار داشته باشند. رابطه جایگاه بالا و پائین (مرجع قدرت) نیز رابطه‌ای متناقض است چرا که در «سفره ایرانی»، فرد روحانی در بالای سفره اما در «سفره فرنگی» مرد صاحب‌منصب در رأس مجلس نشسته است. سکوت و گفتگو (جز یک نمونه)، شرق و غرب، ایرانی و فرنگی، حلال و حرام نیز رابطه‌ای تناقضی دارند. دو قطب تیره و روشن به علت لباس روشن روحانی صدر مجلس در سفره ایرانی و لباسهای تیره مردان در سفره فرنگی رابطه‌ای پیوندی دارند. تخصیص بزرگترین فضای تصویری به روحانی، از قدرت اجتماعی او در جامعه قاجار خبر می‌دهد؛ از طرف دیگر با توجه دوقطبی بودن سیاه و سفید و برتری سفید بر سیاه در فرهنگ ایرانی، شاید بتوان این رمزگان را دلالتی ضمنی از نقش پُرننگ برخی از روحانیون در مبارزه با استبداد در دوران قاجار دانست.

با این توضیحات آیا می‌توان نتیجه گرفت که در این نقاشی رابطه دو قطب ایرانی و «فرنگی» کاملاً تناقضی است؟ به نظر نگارنده با وجود اینکه در وجه غالب این رابطه متناقض تعریف شده اما رمزگان تصویر از رابطه‌ای پیوندی در جهت حرکت قطب ایرانی به فرنگی خبر می‌دهد که این موضوع با توجه به متون کلامی مانند کتاب‌ها و نشریات دوره قاجار نیز قابل تشخیص است. حرکت قطب ایرانی به سوی «فرنگی» در بعضی از رمزگان «سفره ایرانی» مانند صرف غذا با قاشق، گفتگوی پلان اول، و فاقد ریش بودن تعدادی از مردان دیده می‌شود. امروزه نیز چگونگی رابطه بین «شرق» و «غرب» به عنوان مهم‌ترین مسئله فکری دوران قاجار، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در دوره قاجار اعتقاد به لزوم رابطه تناقضی «ما» در مقابل «دیگران» و یا رابطه پیوندی ادغام «ما و دیگران»، دو گروه روشنفکران را از یکدیگر مجزا نمود؛ در این میان رابطه دیالکتیکی «ما و دیگران» توسط گروهی مطرح گشت و افق جدیدی را در گفتمان رایج مسئله غرب و شرق گشود.

فهرست منابع و مآخذ

- اقبالی، مولود (۱۳۹۶) «بررسی تاثیر هنر عکاسی بر دیوارنگاری‌های خانه‌های قاجار» سومین کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری، و طراحی شهری، تهران.
- السهروردی، ضیاءالدین (۱۳۶۳) آداب المریدین، ترجمه شیرکان، تهران: مولى.
- بارت، رولان (۱۳۸۲) لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- باغ‌شیخی، میلاد (۱۳۹۶) «هنرهای وابسته به معماری دوره قاجار، مطالعه موردی: نقاشی دیواری خانه بروجردی کاشان» سومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران، تهران.
- پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸) سفرنامه، ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.
- تاج السلطنه (۱۳۷۸) خاطرات، به کوشش مسعود عرفانیان، تهران: تاریخ ایران.
- چهارده رساله در باب فتوت و اصناف (۱۳۸۱)، به کوشش مهران افشاری و مهدی هدایتی، تهران: چشمه.
- دروویل، گاسپار (۱۳۷۰) سفر در ایران، ترجمه منوچهر اعتماد مقدم، تهران: شب‌ویز.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۶) «بینامتنیت»، بیناب، شماره ۵ و ۶.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۵) «درآمدی بر نشانه‌شناسی خوراک» مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، فرهنگستان هنر، تهران.
- شایست ناشایست (۱۳۶۹) ترجمه کتابون مزدپور، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- لیبیب‌زاده، راضیه (۱۳۹۶) «طرح و رنگ و بیان در نقوش دیواری قاجاریه و متابعت از هنر اروپا» کنفرانس بین‌المللی معماری و شهرسازی ایران معاصر، تهران.
- عناوین زیر برای مطالعات آتی پیشنهاد می‌شوند:
- خوانش بینامتنی و یافتن تقابل‌های دوتایی در سایر اشکال هنر قاجار مانند نقاشی لاک‌ی و کاشی‌نگاری.
 - مطالعه تطبیقی نقاشی دیواری قاجاری و هنر اروپایی با رویکردهای دیگری چون جامعه‌شناختی و پسااستعماری.

An Intertextual Survey on Dual Oppositions in the Maqouee Palace Mural (Iranian and European Sofreh)

Maryam Lari

Abstract

The process of getting acquaintance with European culture which had begun in 18th century in Iran reached to its critical summit in 19th century (Qajar era). Travelling abroad, familiarity with modern ideas, and printing industry were some of the most influential causes which affected all aspects of Iranian life. The encounter of "East" and "West" as the main challenge of the time was reflected in Persian art and literature. This article explores dual oppositions on the Maqouee Palace mural painted on the ceiling of a palace in Iran. Cultural codes which were completely related to social situation and esthetic codes based on visual style of the time were examined. With the descriptive-comparative method, the article detected direct implications and circuitous connotations by comparing the main painting with other visual "texts". Foreign travels, biographies and newspaper articles also played a dominant role. After defining three possible connections between dual oppositions as antagonistic, relevant and dialectic, the most significant poles were chosen. Opposition of "West" and "East" as the most momentous oppositions of Qajar era was reflected on the mural.

Research Objectives:

- Recognition of how the main challenges of Qajar era were reflected on the Maqouee Palace mural
- Discovering the main dual oppositions in Maqouee Palace mural related to the dominant discourse of Qajar era

Research Questions:

- How the main challenges of Qajar era were reflected on the Maqouee Palace mural?
- What are the main dual oppositions in the Maqouee Palace mural related to the dominant discourse of Qajar era?

Key words:

Qajar Painting, Maqouee Mural, Intertextual Approach, Dual Oppositions, "East" and "West" Oppositions.

