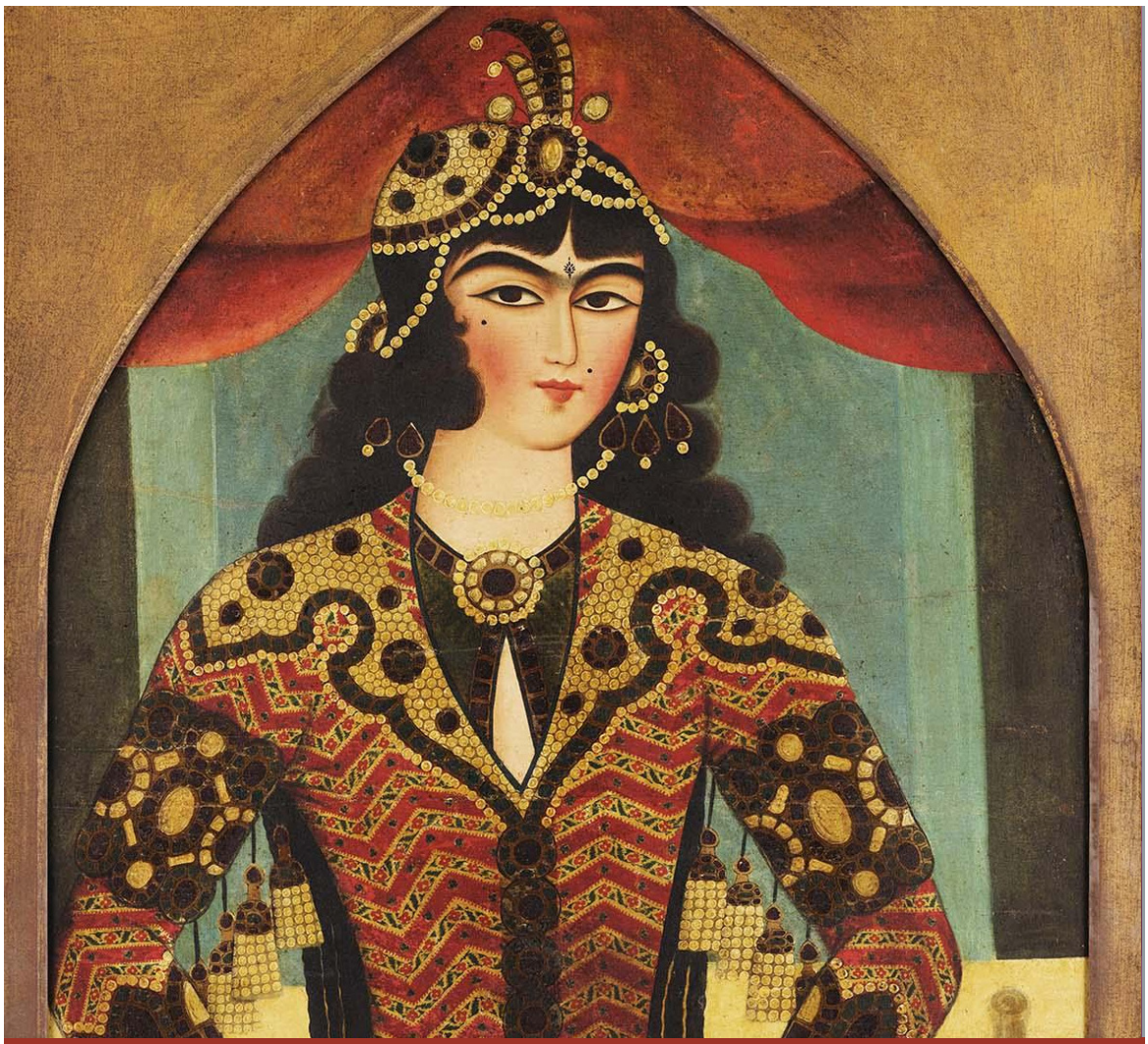
فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی- دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شماره ۲۹، تابستان ۱۴۰۰





بخشی از نقاشی دوره قاجار / زنان سنتورنواز

بررسی شمایل و پیکرنگاری زنان در دوران قاجار.....نازنین غفرانی / غلامرضا طوسیان
بررسی مقاله ای از لیندا ناکلین.....بهار محمودخانی
بررسی تبلیغات برند KFC.....فاطمه نائیجی
بررسی گوهرتپه در آثار باستانی ایران زمین.....مهتاب رکنی پور
مروری بر کتاب اسطوره و اسطوره شناسی نزد ماکس مولر.....فریماه فاطمی
جورجیا اوکیف.....سارا سادات نوری

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

صاحب امتیاز: انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول: فریماه فاطمی  سردبیر: سارا سادات نوری
اعضای هیات تحریریه به ترتیب حروف الفبا:
پروانه احمدی، سیما بهراد، الهه پنجه باشی، اعظم حکیم، رویا روزبهانی، ملوسک رحیم زاده تبریزی، مستوره سرحدی، محبوبه طاهری، سپیده طراوتی محجوبی، طیبه عزت اللهی نژاد، فریماه فاطمی، مریم فاطمی، فرزانه فلاحی، پریسا فیروزکوهی، افسون لاشایی، آزاده مرادی، فاطمه مرسلی توحیدی، الهه مروج، سارا سادات نوری، نسترن نوروزی، سپیده یاقوتی، سمیه یزدانی
کارشناس نشریه: دکتر زهرا وزیری  استاد مشاور: دکتر فاطمه کاتب
مدیر هنری فاطمه مرسلی توحیدی
لیتوگرافی و چاپ: دامون
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات.
تلفن: ۸۸۰۴۱۳۴۳

## شیوه نامه

مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی فارسی و انگلیسی در زمینه هنر و علوم بینارشته‌ای، نقد و گزارش‌های علمی و هنری، معرفی کتب مرتبط با موضوع هنر، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌ها و رویدادهای موثر هنری برای انتشار در نشریه هنرپژوه پذیرفته می‌شوند.
مقالات ارسالی باید دارای چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه، نتیجه و فهرست منابع بوده و بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ کلمه باشند.
عکس ها، تصاویر، جداول و نمودارهای مورد نیاز مطالب باید همراه منابع آنها و با کیفیت ۳۰۰ *dpi* ارسال شوند.
نویسندگان اطلاعات خود را بدین شرح ارسال کنند: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی و جایگاه شغلی، نشانی الکترونیک، تلفن

مطالب به پست الکترونیکی زیر ارسال شوند تا پس از بررسی و تایید در اولویت چاپ قرار گیرند.

*Art.re.ir92@gmail.com*

تنها آن دسته از مقالات که توسط هیاتِ داوران مناسب تشخیص داده شوند مورد پذیرش قرار خواهد گرفت. مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات هنرپژوه نبوده و مسئولیت مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم است.

سـر مقاله ..... ۳

بررسـی شـمایل و پیکرنـگاری زنـان در دوران قاجـار ..... ۴

نازنین غفرانی، علامرضا طوسیان

بررسـی مقاله ای از لینـدا ناکلیـن ..... ۱۳

بهار محمودخانی

بررسـی تبلیغـات برنـد KFC ..... ۱۹

فاطمه نائیجی

بررسـی گوهرتپـه در آثـار باسـتانی ایـران زمیـن ..... ۲۴

مهتاب رکنی پور

مـروری بـر کتـاب اسـطوره و اسـطوره شناسـی ماکـس مولـر ..... ۲۹

فریما فاطمی

جورجیـا اوکیـف ..... ۳۲

سارا سادات نوری

**هنرپژوه**

نشـریه هنـر پـژوه، مجموعـه‌ای از مقـالات، متـون، ایـده هـا و نظـرات متفـاوت در چارچـوب حـوزه‌ی تخصصـی هنـر را در اختیـار دانشـگاهیان و دیگـر هنردوسـتان قـرار مـی دهـد. مخاطبـان ایـن فصلنامـه، مـی تواننـد از اطلاعـات و مطالـب مفیـد موجـود در ایـن نشـریه بهـره بـرده و نیـز مـارا در فراهـم کـردن بسـتری مناسـب بـرای دسـتاوردهای دانشـجویان و نظـرات آنـان یـاری نماینـد. از جملـه برنامـه هـای ایـن نشـریه، ارتقـای سـطح کیفـی و نیـز، هـم افزائـی در فضـای هنـری بـوده اسـت. دانشـجویان و علاقمنـدان بـه دنیـای هنـر مـی تواننـد از شـرایط ویـژه ایـن نشـریه بهـره بـرده و دانسـته هـا، پژوهـش هـا و ایـده هـای خـود را بـا دیگـر مخاطبـان بـه اشـتراک قـرار دهنـد.

**سردبیر**

مقاله

# بررسی شمایل و پیکره نگاری زنان در دوران قاجار

نازنین غفرانی [۱]، دکتر غلام رضا طوسیان [۲]
۱.دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام نور
ghofraninaanin66@gmail.com
۲.عضوهیات علمی دانشگاه پیام نور
Reza.tousian@gmail.com

**چکیده**

درتاریخ هنر ایران، نقاشی قاجار از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و پیکرنگاری به عنوان شاخه‌ای برجسته از نقاشی در دوره قاجار بسیار مهم و قابل تأمل می‌باشد. در دورهٔ صفوی و قاجار، به سبب ارتباط با غرب، تمایل دربار به تجربهٔ دنیای مدرن و اشتیاق جهان غرب برای شناخت دنیای شرق نوعی دوگانگی سنتی و مدرن در بسیاری از مناسبات اجتماعی، فرهنگی و هنری جامعه نمایان شد که این روند بر وضعیت زنان و حضور آنها در عرصه‌های اجتماعی نیز تأثیرگذار بود. چهره‌نگاری درنقاشی ایرانی براساس الگوی مشخصی بوده است. موضوع اصلی نقاشی‌های قاجار انسان است، ولی با تفاوت جنسیتی. مردان غالبا شخصیت‌های با نفوذ، از جمله شاه و درباریان هستند ولی زنان پیوسته رامشگران و مطربانند. در این دوره زنان، به عنوان یکی از سوژه‌های اصلی نقاشان، غالبا بدون حجاب، با آرایشی غلیظ، و آراسته به زیورآلات و گاه نیمه برهنه با مضامین احساسی و شهوانی تصویر شده‌اند. آنچه در این پژوهش مورد سوال و بررسی قرار گرفته است: ویژگی‌های زنانه در نقوش دوران قاجار به چه صورت بوده است؟ جایگاه زن در هنر پیکره‌نگاری و شمایل‌نگاری ایران کجاست؟ اندیشه‌های فرهنگی و اجتماعی حاکم در دوران قاجار به چه صورت در آثار هنری آن دوره نمود پیدا کرده است؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نتایج نشان می‌دهد که زن در آثار نگارگری پیش از قاجار، اغلب جایگاهی مثالی و اسطوره‌ای داشته و از نظر نوع طراحی غیرواقعگرایانه ترسیم می‌شده است؛ همچنین ارزش بصری آن همچون دیگر عناصر نگاره بوده است، ولی در اواخر دورهٔ صفوی و دورهٔ قاجار، بر اثر ارتباط با غرب، شاهد تغییر در نوع نگرش به نقاشی و در نتیجه توجه به واقعگرایی در ترسیم پیکرهٔ زنان و همچنین شکل‌گیری آثار تک‌نگاره شده است؛ که این تغییرات به ارائهٔ تصویری نو از زن در نقاشی ایرانی منجر شد که البته نگاه جنسیتی به زنان در برخی از این آثار به وضوح دیده می‌شود.

واژگان کلیدی:شمایل‌نگاری، پیکره‌نگاری، زنان، دوران قاجار

## مقدمه

پیکرنگاری در نقاشی ایران در واقع از عهد صفویه آغاز شد و در دوران فتحعلی شاه قاجار به اوج شکوفایی رسید. در دوران قاجار طبق تأثیراتی که سران حکومت و پادشاه از سفرهای غرب گرفته بودند نقاشی رنگ روغن در ایران رواج پیدا کرد و موضوع اصلی آن آثار، انسان می‌باشد. نمایش پیکره‌های انسانی با حالتی تصنعی و مملو از تزیینات می‌باشد. شمایل‌نگاری از چهره شاهان و شاهزادگان قاجار مکتب پیکرنگاری درباری را به وجود آورد و زنان نیز مانند مردان بر پرده کشیده شدند اما در جایگاه اجتماعی متفاوت از مردان قرار گرفتند. مردان معمولاً با لباس‌های فاخر و با مناصب بالا در مقابل زنان که اغلب نوازنده، رقاص و رامشگر هستند تصویر شده‌اند که این زنان معمولاً از زنان تراز اول دربار نبودند. زمینه‌های عرفانی و ملکوتی به هیچ وجه در این پیکره‌ها به چشم نمی‌خورد. زنان نقش شده بر تابلوهای نقاشی در این دوره با انواع آرایه‌ها، آرایش و لباس‌های فاخر بر بوم نقاشی جلوه‌گری می‌کنند.

اهداف مورد نظر در این پژوهش: بررسی موقعیت اجتماعی زنان در دوران قاجار؛ بررسی اندیشه‌های اجتماعی و فرهنگ حاکم در دوران قاجار که در آثار فرهنگی و هنری آن دوره نمود پیدا کرده است؛ بررسی برخی شمایل و پیکره هایی که موضوع آن زنان می‌باشد.

## روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی بوده و روش گردآوری آن به روش اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای می‌باشد؛ جامعه‌ی آماری نیز شامل نمونه‌های شاخص پیکره‌های رنگ روغن دوران قاجار که به شیوه گزینشی انتخاب شده‌اند.

پیشینه‌ی پژوهش

با توجه به بررسی‌های به عمل آمده در زمینه نقاشی‌های دوره قاجار، تحقیقات بسیاری در این زمینه صورت گرفته که از جمله می‌توان به کتاب «نقاشی ایران» نوشته رویین پاکباز (۱۳۸۵) اشاره کرد؛ پاکباز در این نوشتار نقاشی ایران را از عصر کهن تا دوران معاصر مورد بررسی قرار داده است. کریم‌زاده تبریزی (۱۳۷۶) نیز در دو جلد کتاب با عنوان «احوال و آثار نقاشان قدیم ایران» نقاشان ایرانی را معرفی کرده است. یحیی ذکاء (۱۳۳۷) در بخشی از کتاب «زنان ایرانی از سده سیزدهم هجری تا امروز» را به پوشش زنان قاجار اختصاص داده است. فرشته کیاوش و محمدتقی عاشوری (۱۳۹۸) در مقاله‌ای به «بررسی شمایل‌نگاری و پوشش آرایه‌های زنان قاجار به روایت تابلوی دختر با طوطی اثر مهرعلی»، به بررسی پوشش زنانه در پیکرنگارها پرداختند. اما نکته قابل تأمل در این خصوص این است که تحقیقات بسیار کمی در خصوص شمایل و پیکرنگاری زنان در دوران قاجار صورت گرفته است آن هم از منظر بررسی جایگاه زنان در آن این دوران؛ لذا این مقاله می‌کوشد موضوع ذکر شده را مورد بررسی قرار دهد.

## سلسله‌ی قاجار

طایفه قاجار که در دوره صفویه در ایران حضور داشتند، از ترکان غربی بودند و در حوادث ایران نیز دست داشتند. این طایفه طی ۱۳۵ سال بر ایران حاکم بودند که موجبات حوادث سیاسی بسیاری را فراهم کردند مانند: زمینه‌سازی حضور غربیان، جنگ با همسایگان، از دست دادن سرزمین‌های شمال غربی، قرارگرفتن ایران تحت نفوذ دول خارجی از نظر اقتصادی و فرهنگی، توجه به فرهنگ غرب و شیوع اندیشه‌ها، اخلاق و منش غربیان. همچنین علاوه بر تأثیر گرفتن از فرهنگ و هنر غربی، رجوع به فرهنگ تصویری ایران باستان و باستانگرایی نیز از رویکردهای فرهنگی و هنری قاجاریان بود. دیدگاه‌های روشنفکران ایرانی از فرنگ برگشته، زمینه‌های تجدد و دین ستیزی را فراهم کرد و انحطاط فرهنگ ایرانی- اسلامی آغاز شد و زنان نیز که نیمی از جامعه آن روز را تشکیل می‌دادند، در هجوم این تأثیرات فرهنگی قرار داشتند. سال حکومت فتحعلی شاه قاجار فرصت مناسبی پیش آورد که هنرمندان قادر شوند سبکی متوازن را در تاریخ هنر ایران به خود اختصاص دهند. وی به شعر و هنر علاقه نشان داد و هزینه زیادی نیز صرف آرایش و تجملات دربار خود کرد از این رو هنرمندان این دوره، عمدتا در خدمت دربارند و نهایتا سبکی درباری را پدید آوردند. در واقع مکتب پیکرنگاری درباری تا حدود زیادی به فتحعلی شاه قاجار وابسته بود که پس از مرگش رو به انحطاط گذاشت. به جز نشان دادن شاه و درباریان غرق در شوکت و قدرت و تجمل، تصویر زنان نیز

بـــر بوم‌های نقاشـــان قاجاری نقش می‌بســـت که مـــورد علاقه درباریان بـــود. اما زنان نقاشـــی بر خـــلاف مردان، که شـــاه یا بزرگان دربـــار بودند از میـــان بانوان اصیل برگزیده نمی‌شـــدند و عمدتا رامشـــگران و رقاصه‌هـــای دربار بودند. زنـــان مخمور و زیباروی در حالیکه مشـــغول عشـــوه‌گری یا انجام حرکات نمایشی بودنـــد، غرق در عناصر تزیینی به تصویر کشـــیده می‌شـــدند. در بخش‌های بعدی ســـعی می‌شـــود ویژگی زنان تصویر شـــده در ایـــن پرده‌هـــا و اینکه چه عواملـــی در نوع بازنمایـــی پیکره زنان در نقاشـــی‌های قاجار نقش داشـــت مورد بررســـی قرار گیرد.

## نقاشی عهد قاجار

تـــا ســـده یازدهم هجری بـــه دلیل برخـــورد ایران بـــا فرهنگ و تمـــدن غـــرب، به کارگیـــری رنگ روغـــن روی بـــوم در بین هنرمندان ایرانی مرســـوم شـــد. زمـــان زندیه و قاجاریه نقاشـــی رنگ روغـــن بیـــش از دیگر تکنیک‌های نقاشـــی از شـــهرت و محبوبیـــت برخوردار بود. اکثر نقاشـــان دربار همچـــون مهرعلی، با شـــیوه آبرنگ مات نقاشـــی نمی‌کردند و ســـبک نقاشـــی آنها تقلیـــدی از کارهای اروپاییـــان بود و با این حال، قســـمت اعظم ســـبک آنها بومی و ســـنتی شـــمرده می‌شـــد. ضرورت سبک نقاشـــی کتب خطـــی از اواخر دوران صفوی با مقیاس وســـیع‌تر و به دوره بعد منتقل شـــد. بدین‌ترتیب نقاشـــان بـــا در نظر گرفتن اصول و قواعد نقاشـــی دو بعـــدی ثبت و ذوق و ســـلیقه خود را برای ترســـیم پرتره‌های رئالیســـتی به کار بردند. عدم اســـتفاده از اندازه‌های ســـه بعدی به دلیـــل ناتوانی رنگ‌آمیزی نقاشـــی‌های رئالیســـتی نبود بلکه هنرمندان ســـعی می‌کردند تـــا پرتره‌های خیال‌انگیـــزی که با ذوق و ســـلیقه ایرانیان هم‌راســـتا بود را خلق کنند (ســـودآور، ۱۳۸۰: ۳۸۸).

## پیکرنگاری درباری

در زمان فتحعلیشـــاه، شـــرایط برای تجدید حیـــات هنر درباری مناســـب بود. شاه قاجار شـــماری از برجســـته‌ترین هنرمندان را در پایتخـــت (تهران) گـــردآورد و آنها را به کار نقاشـــی پرده‌های بـــزرگ انـــدازه برای نصـــب در کاخ‌های نوســـاخته گماشـــت. نخســـتین نقاشباشـــی دربار «قاجار میـــرزا بابا» نام داشـــت که از او چندیـــن پـــرده رنگ روغنـــی و تصاویر یک دیوان اشـــعار فتحعلی‌شـــاه مربوط به ســـال‌های اولیه‌ی ســـلطنت این شاه بر جـــای مانده‌اند (پاکبـــاز، ۱۳۸۶: ۱۵۰). بهترین نقاشـــی میرزابابا، شـــمایلی از فتحعلی‌شـــاه با عمامه‌ی جقه‌دار و جامه و اســـلحه‌ی گوهر نشـــان، که جلوی پنجـــره‌ای بر روی یـــک قالیچه‌ی مرصع نشســـته اســـت (تصویر ۱). این پـــرده از هر حیـــث ویژگی‌های یک ســـبک رســـمی جدید را نشـــان می‌دهد، و برجســـته‌ترین نقاشـــان درباری تا آغاز ســـلطنت ناصرالدین شـــاه کمابیش تابع ضوابـــط آن بوده‌اند.

تصویـــر۱: پرده رنـــگ روغن (مرقوم میـــرزا بابا) فتحعلی شـــاه نشســـته روی قالیچه مرصع و ســـاعتی درجلویـــش، تهران هزار و دویســـت و ســـیزده، نقاشـــی ایران از دیرباز تا امروز

(منبع: *Falk*, ۱۹۷۲)

عمده مشـــخصات این ســـبک عبارتند از: ترکیب‌بندی متقارن و ایســـتا با عناصر افقی و عمودی و منحنی؛ ســـایه‌پردازی مختصر در چهره و جامـــه؛ تلفیق نقشـــمایه‌های تزئینـــی و تصویری؛ و رنگ‌گزینـــی محدود با تســـلط رنگ‌های گرم بـــه خصوص قرمز. بدین‌ســـان پس از انقراض ســـلطنت صفویان، ســـبکی منسجم و مکتبی متشـــکل در نقاشـــی ایران پدید می‌آید که بـــا توجه به ویژگی‌های موضوعی و کاربردی نقاشـــی‌ها، عنـــوان «پیکرنگاری درباری» را بـــرای این مکتـــب برگزیده‌اند. پیکرنـــگاری درباری نمایانگر اوج هم‌آمیزی ســـنت‌های ایرانی و اروپایی اســـت که در

یـــک قالب پالایش یافته اســـت. به ســـخن دیگر، مکتبی اســـت که در آن روش‌هـــای طبیعت‌پردازی، چکیده‌نـــگاری و آذینگری به طرز درخشـــان با هم ســـازگار شـــده‌اند. در این مکتب، پیکر انســـان اهمیت اساســـی دارد؛ ولی به رغم بهره‌گیری از اســـلوب برجســـته‌نمایی، همواره شبیه‌ســـازی فدای میثاق‌هـــای زیبایی اســـتعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شـــود.

غالبا شـــاه، شـــاهزادگان و رامشـــگران درباری تنها در برابر اُرسی یا پنجـــره‌ای کـــه پرده‌اش بـــه کنار جمع شـــده اســـت، قرار گرفته‌اند. مـــردان با ریـــش بلند و ســـیاه، کمر باریـــک و نگاه خیـــره در حالی که دســـتی بر شـــال کمر و دســـت دیگری بر قبضه‌ی خنجـــر دارنـــد، نمایانده شـــده‌اند و زنان بـــا چهره‌ی بیضی، ابروان پیوســـته، چشـــمان سرمه کشـــیده و انگشتان حنا بســـته در حالتی مخمر به تصویـــر درآمده‌انـــد (تصویر۲).

تصویر۲: نمونه هایی از چهره نگاری درباری قاجار،
منبع(*falk*، ۱۹۷۲)

همگی در جامـــگان زربفت و مروارید نشـــان و غـــرق در جواهر و زینت‌هـــا تجســـم یافته‌اند. ســـریر، تاج، کلاه، ســـلاح، قالیچه، مخـــده و جـــز اینها نیز سراســـر نقشـــدار و فاخر هســـتند. به طور کلی افراد بیشـــتر به واســـطه‌ی اشـــیا معرفی می‌شـــوند و کوششـــی برای نمایش خصوصیات روانی آنها مشـــهود نیســـت. اشـــیا فرعی چون صراحی و جـــام، میوه و گلـــدان و غیره، فضای دوبعـــدی تصویر را پر می‌کننـــد. در برخی پرده‌ها چشـــم‌اندازی از طبیعـــت یـــا معمـــاری در پس‌زمینـــه به چشـــم می‌خورد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۵۱)..

## موقعیت اجتماعی زنان در دوران قاجار

در خانـــواده قاجـــاری، مـــرد تصمیم گیرنـــده بود و بـــه عنوان قدرت بلامنازع شـــناخته می‌شـــد. زنان و دیگر وابســـتگان منزل از تصمیمـــات او تبعیـــت می‌کردنـــد. تأمین نیازهـــای اقتصادی خانه نیـــز بر عهده مـــردان بود. گرچـــه زنان، بـــه خصوص در طبقـــات ضعیف‌تـــر جامعه، گاهی بـــا فعالیت‌هایـــی نظیر تولید دســـت بافته‌ها یا دام پروری نقشـــی در معیشـــت خانـــواده ایفا می‌کردنـــد، اما وظایفی که در خانه به عهده زن گذاشـــته شـــده بود عمدتا شـــامل نگهداری از کودکان و آشـــپزی و رســـیدگی به امور منـــزل بود (مهـــدوی، ۱۳۸۹: ۲۳). در حقیقـــت جایگاه زن در جامعه آن روزگار، بســـیار تحت تأثیر فرامین اســـلام شـــیعی و مذهـــب رســـمی مملکت بود. بر اســـاس این دســـتورات زنان موظـــف به رو گرفتن از مردان بودند و می‌بایســـت در بســـیاری از مـــوارد جدای از مردان باشـــند. حتی برای ایـــن منظور، معماری خانه‌هـــای افـــرادی که وضع مالی مناســـبی داشـــتند نیز تحت تأثیـــر قرار گرفت و خانـــه به دو بخش بیرونی و اندرونی تقســـیم شـــد. اندرونی بـــرای زنان و مردانـــی که به اهالـــی منزل محرم بودنـــد و بیرونی بـــرای مردانی که بـــرای ســـاکنان مونث خانه غریبه بودنـــد. در خانواده‌هایی با وســـع کم این جداســـازی تنها به وســـیله پرده‌هایی صـــورت می‌گرفت. حضور زنان در مراســـم اجتماعـــی به شـــرکت در تعزیه‌ها و مراســـم مذهبـــی محدود می‌شـــد و یادگیـــری خواندن و نوشـــتن نیـــز برای ایشـــان با ســـهولت همراه نبود (تولایی و دیگـــران، ۱۳۹۳: ۲۶).

## جایگاه و موقعیت اجتماعی زنان در دوران قاجار

در شـــرایط دوران مذکور الگوی زن شایســـته و برخوردار از ارزش و منزلـــت اجتماعی، زن خامـــوش و منقادی بود کـــه در اندرونی انجـــام وظیفه می‌کـــرد و وظیفه اصلـــی‌اش نیز در ســـه محور خلاصه و محدود می‌شـــد: خانـــه‌داری، همســـرداری و بچه‌داری. در چنیـــن جامعـــه‌ای، مرد نه فقـــط مهمترین قـــدرت را قبضه کـــرده و بـــر خانواده حاکم اســـت؛ بلکـــه بـــرای تحکیم قدرت خویـــش، مجموعه به هم پیوســـته تصـــورات و ارزش‌هایی را نیز الزام مـــی‌دارد تا این عدم تعـــادل و ناهماهنگـــی بین دو جنس را بـــر حق جلوه دهد. ریشـــه این عـــدم تعـــادل و نابرابری بین حقوق و منزلـــت اجتماعی زن و مرد به جامعه و فضای اســـتبداد زده و ناامن زندگی اجتماعی و سیاســـی ایرانیـــان تا قبل از دوران

جدیـــد برمی‌گردد.

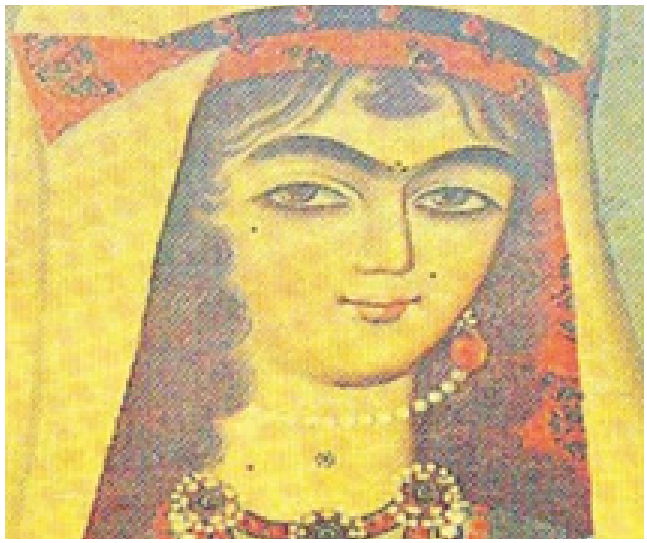
## پوشش زنان در دوران قاجار

در عصر قاجار، شـــیوه‌ی پوشـــش زنان در محیـــط خانه و بیرون از آن متفـــاوت بـــود. لباس داخـــل خانه شـــامل پیراهنی نازک بود که معمولا بســـته به طبقـــه اجتماعی زنـــان، مرواریددوزی یـــا گلـــدوزی می‌شـــد و روی پیراهـــن را کتی تنـــگ و کوتاه می‌پوشـــیدند. دامـــن بانوان کوتاه بود که با شـــلوارهای گشـــاد پوشـــیده می‌شـــد و یا بلند بـــود که تـــا قوزک پا می‌رســـید. زنـــان اشـــراف و دربـــار معمولا چنـــد دامن را روی هـــم به تن می‌کردنـــد. این الگـــو را در واقـــع از دامن‌های فرنگـــی فنردار گرفته بودنـــد، اما از آنجا که فنـــر هنوز در ایران ناشـــناخته بود با پوشـــیدن ده الی یازده دامن گشـــاد روی هم ســـعی می‌کردند جلوه دامن‌هـــای فنردار را ایجـــاد کنند (شـــیل، ۱۳۶۲: ۷۲).

پوشـــش پای زنان، جـــوراب های نخـــی با دمپایـــی اطلس بود و برای پوشـــاندن موهـــا نیـــز از چارقد نخی کوچک اســـتفاده می‌کردند. لبـــاس بیرون زنان شـــامل چادر، چاقچـــور و روبنده بـــود. تمامی زنـــان در هر طبقـــه اجتماعی، این فرم پوشـــش را بـــرای خارج از خانـــه به تـــن می‌کردند و تنها جنـــس لباس‌ها بود کـــه بنا بر منزلـــت اجتماعی افـــراد متفاوت بـــود (مهدوی، ۱۳۸۹: ۸۹).

لباس زنـــان دربـــار و همســـران رجال، بـــه همـــراه تزیینات گرانقیمـــت ماننـــد مرواریـــد و یاقـــوت دوخته می‌شـــد. زنان حرمســـرا بنا بر شـــأن، منزلت و مقامشـــان در دربار از جواهرات متفاوتـــی بر ســـر و گردن اســـتفاده می‌کردند. لیدی شـــیل در خاطرات خـــود می‌نویســـد: لباس خدمـــه اندرون هـــم تقریبا به همـــان فرم لبـــاس مادر شـــاه بود، بـــا این تفـــاوت که به جـــای پارچه‌هـــای مخمل و زربفـــت، چیت گلدار انگلیســـی به تن کـــرده بودند. همچنین رســـم بـــود زنان نوک انگشـــتان پا و دســـت خـــود را با حنا قرمـــز می‌کردند و لبه داخلی چشـــم‌ها را با ســـرمه می‌آراســـتند. بخش‌های جلوی موی ســـر را عمدتا کوتـــاه می‌کردند تـــا بتوانند حلقـــه‌ای از زلف خـــود را از چارقد بیـــرون بگذارند. گونه‌هـــا را با ســـرخاب قرمز می‌کردنـــد، زیرا ســـرخ بودن گونه‌ها نشـــانی از ســـلامتی و نشـــاط در آن دوران بـــود و گرچه زنان ایرانـــی عمدتا ابروهای کلفتی داشـــتند، اما در ســـیاه و کلفت‌تر نشـــان دادن آنها به کمک رنگ‌های آرایشـــی می‌کوشـــیدند (شـــیل، ۱۳۶۲: ۷۴). تصویر زنان در نقاشی درباره قاجـــار همانطور که پیـــش از این مطرح گردیـــد اوج پیکرنگاری دربـــاری در دوران حکومـــت فتحعلی شـــاه قاجـــار می‌دانند در ایـــن دوران بود که پرده‌های بســـیاری از رقاصه‌ها و رامشـــگران درباری خلق شـــد (پاکبـــاز، ۱۳۸۸: ۱۵۰).

زیبایـــی مطلـــوب در دوران قاجـــار عبارت بود از صـــورت گرد و چشـــمان بادامی خمار و ابروان پیوســـته کمانـــی، بینی باریک و دهانـــی و کوچکی غنچه‌گل و زنان به این شـــکل زیبا محســـوب می‌شـــدند. الگوی صحنـــه آرایی نقاشـــی برگرفتـــه از معماری داخـــل کاخ‌ها و کاملاً دربـــاری بود (تصویر ۳). چهره و ســـیمای زنـــان قاجار به طوری کـــه پیکره‌ی زنان و مـــردان در پنجره‌ای با پرده جمع شـــده که چشـــم‌اندازی از طبیعت یا معمـــاری را در خود جای داده به تصویر کشـــیده شده اســـت. در نگاره‌های دوره قاجار چهره مرد و زن بســـیار شبیه یکدیگر اســـت و تفکیک آنها از هم دشـــوار است و بیشـــتر به واسطه نوع پوشـــش و آرایش و اشـــیا و وسایل همراهشـــان از هم قابل تشـــخیص‌اند. لباس زنان پر نقش‌تـــر و پرتزیین‌تر اســـت. موهـــای زنان بلندتـــر از موی مردان اســـت و نیز بـــه نمایش در آوردن جنبه‌هـــای فیزیولوژیک بـــدن زن یکـــی از راه‌های شناســـایی و تمایز زن از مرد اســـت (حســـینی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۸ و ۱۰۰).



تصویر۳: نمونه‌هایی از چهره نگاری درباری قاجار

(منبع: *Falk*, ۱۹۷۲)

در واقـــع بعد از کشـــیدن چهره‌هـــای باشـــکوه و پیکره‌های با ابهـــت و تمام قد شـــاهان و درباریـــان، در اوج شـــوکت و جلال موضـــوع دیگری که مورد توجه و باب ســـلیقه‌ی ســـران حکومت

قرار گرفت. به تصویر کشیدن زنان بود که در آن زمان اینگونه شد که قسمتی از نقاشی قاجار به بانوانی اختصاص داده شد که در دستگاه پادشاهان قاجار بودند و خدمت می‌کردند. این زنان از زنان تراز اول دربار نبودند و معمولاً رقاص‌ها و رامشگران درباری بودند که بیشتر در دوران فتحعلی‌شاه قاجار که اوج پیکرنگاری درباری بود کشیده شده‌اند و حضور انسان‌های معمولی که وابستگی به دربار ندارند در آثار به چشم می‌خورد. همانگونه نقاشان برای تصاویر مردان که عمدتاً شاهان و شاهزادگان و درباریان با مناسب بالا بودن استفاده می‌کردند برای کشیدن تصاویر زنان هم از مدل استفاده می‌شده که معمولاً زنان حرمسرا بودند.

از زنانی که مورد توجه نقاشان عهد قاجار بودند می‌توان به زنان و دختران اشاره کرد که در حالات متنوع بازنمایی شدند. زنان در حالت نشسته روی صندلی، نشسته روی دو زانو، ایستاده و تمام قد در حال بازی با کودکان و پرندگان و نوشیدن شربت و خوردن میوه قابل مشاهده است. در عهد قاجار جهت تفریح و سرگرمی در اعیاد و جشن‌ها، مراسمی در حضور مهمانان داخلی و خارجی انجام می‌گرفت که در آن زنان به اجرای برنامه می‌پرداختند. این موضوعات بارها توسط نقاشان به تصویر کشیده شده‌اند. زنان درحال نوازندگی با سازهای محلی مانند دف، دایره، تار، سه تار، تنبک و کمانچه با لباس‌های فاخر مزین به انواع جواهرات ظاهر شدند ( تصویر ۴) (حسینی مطلق، ۱۳۸۸: ۵۷).

تصویر۴: زنی در حال تار زدن، اثر ابوالقاسم ۱۸۱۶ میلادی (منبع: *falk*، ۱۹۷۲: ۲۰)

از آنجایی که شاهان و رجال دربار قاجار توجه زیادی به زنان مخصوصا از دیدگاه شهوانی داشتند، علاقه‌ی وافری به تزیین کاخ خود با تصویر زنان داشتند و از تصاویری که مکررا در هنر قاجار مورد استفاده قرار گرفته بود؛ زن با لباس نازک یا نیم تنه‌ی بدن‌نما بود که البته این تصاویر به این شیوه از هنر دوره‌ی صفویه و زندیه برجای مانده بود و در دوران قاجار تاکید بر این گونه پیکر نگارها بیشتر شده بود (تصویر ۵).

تصویر۵: بانوی آینه به دست (منبع: *falk*، ۱۹۷۲: ۴۷)

معیارهای زیبایی در شمایل نگاری زنان قاجار: زنان با ابروان پیوسته، لب‌های کوچک و غنچه، چهره بیضی، چشمان سرمه کشیده و مخمور، انگشتان حنا بسته در حالی که دامن‌های پرچین به پا دارند، ظاهر شده‌اند. موها تیره رنگ هستند و معمولاً دو رشته باریک از آن تا نزدیکی پاها ادامه دارد بخش بالایی سر و موها با تاج و جواهرات پر زرق و برق پوشانده شده و زیورآلاتی مانند گوشواره، النگو، گردنبند، بازوبند، پابند، که همگی جواهر نشانند بر سر و بدن مدل دیده می‌شود. ویژگی‌هایی که ذکر شد از معیارهای زیبایی زنان در آن روزگار شمرده می‌شود و سعی نقاش بر آن بود که زنی دلفریب

را بـــر پرده نقاشـــی تصویر کند. زنـــی که لمیده یا ایســـتاده در حال انجام حرکات نمایشـــی یـــا رقص یا عشـــوه‌گری به بیننده می‌نگـــرد نقاش دربـــاری به وفـــور از رنگ‌های گـــرم مخصوصا قرمز در خلـــق آثارش اســـتفاده می‌کرد. اســـتفاده قالب از رنگ قرمـــز بر جنبه شـــهوانی در نقاشـــی می‌افزود. افعـــال و حرکات زنان بـــه نقش درآمـــده در این آثـــار محدود بـــه چند حرکت خاص اســـت در برخی از نقاشـــی‌ها زنان نشســـته‌اند و مشغول آرایش ســـر و موی خود هســـتند یا پیمانه‌ای از شـــراب در دست دارنـــد. در برخـــی از آثار نیز در حـــال انجام حرکات نمایشـــی رقـــص و یا نوازندگی هســـتند اما عمدتاً در هر حالت و مشـــغول هر کاری باشـــند حالت صورتشـــان بســـیار موقرانه اســـت و با لبخندی نگاه مســـتقیم خود را بـــه بیننده دوخته‌انـــد. گویی به نقش کشـــیدن صورت زنـــان در این آثار از نوعی قـــرارداد پیروی می‌کنـــد (تصویر ۶) (تولایی و دیگـــران،۱۳۹۳: ۶۵).

تصویر۶: بانویی در حال رقصیدن ۱۸۴۰ میلادی
(منبع: *falk*، ۱۹۷۲: ۴۷)

**اصول مرســـوم شـــمایل‌نگاری زنان قاجار در پرده‌های نقاشی آن دوران**

همانطـــور کـــه پیش از این ذکر شـــد شـــمایل زنـــان قاجار با صورت‌های بیضی و ابروان پیوســـته و چشـــمان خمار و ســـرمه کشـــیده معمولاً به صورتی نقش می‌شـــد کـــه اوج زیبایی زن را نمایان کنـــد؛ یا به صورت لمیده یا ایســـتاده یـــا در حالت رقص ســـاز زنی و یا حتی انجام نمایـــش آکروباتیک در هـــر صورت با عشـــوه‌گری عمیق به بیننده می‌نگرند. در تصویـــر ۷، زنی که در حال انجام عملیات آکروباتیک هســـت را مشـــاهده می‌کنیم. این نـــوع رقص در دربار دوران قاجار مرســـوم بوده و ســـعی رقاص بر این اســـت که توجه بیننـــدگان را به خود جلب نماید نقاشـــی با ایـــن مضامیـــن از پرتحرک‌ترین ترکیب‌های آن زمان به حســـاب می‌آمده اســـت. رقصنده تمام ســـنگینی تن خـــود را به صورت وارونـــه بر روی یـــک چاقوی نوک تیـــز قرار مـــی‌داد و پاها را به صـــورت خم شـــده در بالا نگه می‌داشـــت به گونه‌ای که شـــلوار گشاد با حاشـــیه‌های منقوش شـــده که بر تن داشـــت به طرف پایین معکوس می‌شـــد رشـــته موهای بافته شـــده‌اش روی زمین پخش می‌شـــد اما چهـــره رقصنده معکوس نشـــده و طبق اصول و الگـــوی ثابتی که در آن دوران مرســـوم بوده اســـت؛ همچنان با وقـــار و آرامش توأم با عشـــوه‌گری در حال نگریســـتن به بیننده می‌باشـــد (تصویر ۷).

تصویر۷: ختن خاتـــون، حرکت آکروباتیک بـــا چاقو، حدود۱۸۴۰
(منبع: *falk*، ۱۹۷۲: ۴۳)

دلیل این نوع بازنمایی می‌توانست علاقه سفارش‌دهنده به دیدن چهره زن نقاشی در بهترین و زیباترین حالت باشد. نقاش قاجاری همانطوری که چهره فتحعلیشاه را سالیان دراز در وقار و آرامش کامل بدون نشستن گرد پیری به تصویر می‌کشید و سعی می‌کرد در تصویرسازی از زنان نیز آنها را در دلفریب‌ترین حالت به نقش بکشد در واقع اهمیت چندانی نداشت که زنان مشغول انجام چه کاری هستند مسئله مهم آن بود که بیننده از وی چهره‌ای زیبا ببیند. زنانی که در نقاشی‌ها دیده می‌شوند معمولاً جز چند گروه نیستند.

فتحعلی شاه حرمسرای وسیعی داشت از این رو تعداد زیادی از نقاشی‌های درباری به زنان حاضر در حرمسرا یا همسر درباریان اختصاص دارد. در این دسته آثار، عمدتاً پیکرها غرق در زیور و جواهر و لباس‌های پر نقش و نگار در حالتی بسیار آرام و دور از دغدغه مشغول استراحت هستند. فضایی که این زنان را در خود جای داده اتاقی است که با قالی‌های گران‌قیمت و قرنیزهای مشبک‌کاری شده، تزیین شده است. معمولاً پرده‌های بزرگ که بخشی از آن جمع شده بر پشت پیکرها به چشم می‌خورد، گویی نقاش بخشی از کاخ یا عمارت مجلل را به تصویر کشیده است (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۵۱).

در تصویر ۸ که زنان درباری دور سماور نام دارد، در اواخر قرن ۱۹ کار شده از بانوان حرمسرایی است که دور سماوری گرد آمده‌اند و در یک فضای گرم و صمیمی قرار دارند. در واقع این فضا بخشی از اندرونی حرمسرای دربار قاجار را نشان می‌دهد. نقاش در این تصویر به زیبایی جزئیات لباس‌ها و زیورآلات زنانه را نقش کرده و قابی از روزمرگی‌های زنان دربار قاجار را ترسیم کرده است. در این تصویر از رنگ‌های گرم بسیار استفاده شده بخصوص قرمز، قهوه‌ای و سبز که حرمسرا را به صحنه‌ای باشکوه و زیبا مبدل کرده است. پس زمینه این نقاشی باغ باطراوت زیبایی با درختان سیب می‌باشد. در خاندان سلطنتی در واقع هر مراسم مناسبت و رسومی داشت که بیشتر برای زنان شرایطی بود برای جلوه‌گری و نشان دادن تجملات گرانبهایشان.

در این تصویر برخلاف تصاویر قبلی زنان با حیا و حجاب می‌باشند و آنچه مشخص است این است که آنها شاهزادگان و زنان دربار هستند. شاهزاده خانم‌ها با حجاب و آرایش و همچنین تاج‌های جواهرنشان و آراسته به تصویر درآمده‌اند و زنی با سن و سال بالاتر در وسط تصویر با چادر نمایان شده است که در حال کشیدن قلیان است و زنی با موهای بلند که به صورت نیم رخ در وسط جمع ایستاده، تنها زن بی‌حجاب جمع هست که با دامنی پر چین و نقش و نگارهای نقره گون، گویی درحال رقص و سرگرم کردن دیگران می‌باشد. دورهمی‌هایی که در حرمسرا به پا می‌شد در واقع فرصت مناسبی برای برنامه‌های مورد علاقه زنان بود که ازجمله‌ی آن قرائت شعر و پرداختن به افسانه‌های تاریخی و حماسی و داستان‌های عاشقانه بود. قصه‌گویی در همه اشکال از جمله سرگرمی‌های مورد علاقه زنان بود. این تصویر بیانگر بخشی از حرمسرای سنتی درباره ایران در دوره قاجار در اواخر قرن ۱۹ می‌باشد. نقاش این تصویر اسماعیل جلایر نقاش و خوشنویس ایرانی بوده است.

تصویر ۸: زنان درباری گرد سماور، برگرفته از کتاب *Royal Persian Paint*

**نتیجه گیری**

تصویر زن در پیکرنگاری درباری دوران قاجار حاکی از ناگفته‌های بسیاری است که زنان در شرایط مرد سالار آن دوران داشتند. زنان باید مظهر زیبایی بوده و در هر حالت و شرایطی با وقار و عشوه‌گرانه ظاهر می‌شدند. معصومیت زنان همیشه زیر پرده‌ای از بزک پنهان می‌شد و به صورت یک شیء تزیینی و نمایشی در دنیای پیرامونشان شخصیت پیدا می‌کردند. بانوان درباری که بیشتر به عنوان مدل استفاده می‌شدند چنان غرق در زیورآلات و تجملات و عیش و نوش بودند که گویی هیچ گاه نظری به امور معنوی نداشتند. تمام زندگی آنها فقط نمایش خودشان بود نه با منطق و تفکر بلکه با زرق و برق‌ها و زیورآلاتشان و این زیورآلات، نقش و نگارها

چون وزنه‌ی سنگینی آنها را از معرفت و معنویت دور کرده بود. شمایل‌نگاری زنان در دوران قاجار از یک اصول خاص پیروی می‌کرد؛ تمام زنان تقریباً شبیه به هم با یک قانون کلی که شامل چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و مخمور و لب‌های غنچه بود کشیده می‌شدند و این ترکیب بندی نماد زیبایی محسوب می‌شد که نقاش درباری با چاشنی عشوه‌گری آن را دلفریب‌تر می‌کرد؛ همچنین با استفاده از رنگ‌های گرم مانند قرمز به جنبه شهوانی آن می‌افزود. در واقع این سبک به خواست سفارش دهندگان به این صورت طرح می‌شد. علت اصلی آن این بود که در دوران قاجار شاهان و شاهزادگان و همچنین رجال دربار علاقه بسیاری به سفر اروپا داشتند و به شدت تحت تأثیر فرهنگ غرب قرار گرفته بودند. علاقه‌مندی رجال ایرانی به لباس و آرایش زنان در اروپا باعث شد که نقاشان درباری بنا به نظر سفارش دهندگان به نقاشی بپردازند که شامل ترسیم بدن برهنه زنان یا پارچه‌های بدن نما و یا یقه‌های باز که بخشی از اندام زنانه مشخص باشد، نمایش داده می‌شد. ولی در نهایت، در این پیکرنگاری‌ها نقاشان هیچگاه جسارت نمایاندن پیکره سراسر برهنه زنان را نداشتند و حتی تا جایی که ممکن بود سعی می‌کردند که از واقع‌نمایی دوری کنند و شاید این به اعتقادات و فرهنگ اصیل ایرانی باز می‌گشت که بسیار از فرهنگ اروپایی دور بود.

## فهرست منابع


پاکباز، رویین (۱۳۸۸) نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین

تولایی، ندا؛ شیرازی، ماه منیر(۱۳۹۳) مطالعه تطبیقی بازنمایی زنان در مکتب اصفهان دوره صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار، فصلنامه ی نقش مایه، شماره نوزده، صص ۵۵-۷۰

حسینی مطلق، ملیحه (۱۳۸۸) پژوهشی پیرامون رایج ترین شیوه های نقاشی در عهد قاجار، کتاب ماه هنر، صص ۶۰-۵۴

سودآور، ابولعلاء (۱۳۸۰) هنر دربارهای ایران، مترجم: ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشرکارنگ

شیل، مری (۱۳۲۶) خاطرات لیدی شیل، مترجم: حسین ابوترابیان، تهران: انتشارات نشر نو

مهدوی، شیرین(۱۳۹۸) زندگی روزمره در عهد قاجار، فصلنامه فرهنگ و مردم، شماره سی و شش، صص ۲۷-۵


*royal Persian painting:the (1785)Diba, Layla Qajar epoch*

*1925 Brooklyn:museum of art*

مقاله

# بررسی مقاله ای از لیندا ناکلین با عنوان «چرا هیچ زن هنرمند بزرگی وجود نداشته است؟»

بهاره محمودخانی
دانشجوی کارشناسی رشته عکاسی، دانشگاه هنر و معماری پارس
*bahareh.mahmoodkhani@pu.ac.ir*

با توجه به تغییر و تحولات بنیادینی که طی چند قرن اخیر در زمینه‌های مختلف، از جمله فلسفه، علم، اقتصاد، فرهنگ، و هنر رخ داده و تاثیر بسیار عمیق آنها بر روابط انسانی و نگرش‌های اجتماعی، اهمیت توجه مجدد به مسائل زنان در قلمروهای مختلف از جمله قلمرو هنر آشکار می‌شود. یکی از چهره‌های شاخص که در این حوزه تلاش‌های درخور توجهی انجام داده است لیندا ناکلین[1] است (مصطفوی، علمدار، ۱۳۹۲: ۶۳).

خانم لیندا ناکلین متولد سال ۱۹۳۱ در آمریکا و دارای مدرک کارشناسی در رشته‌ی فلسفه، کارشناسی ارشد در رشته‌ی ادبیات انگلیسی و مدرک دکترا در رشته‌ی تاریخ هنر از دانشگاه نیویورک است؛ وی در سال ۱۹۷۱ با انتشار مقاله‌ای در مجله اخبار هنر با عنوان «چرا هیچ زن هنرمند بزرگی وجود نداشته است؟» شاخه‌ی جدیدی در تاریخ هنر به وجود آورد و تبدیل به یکی از بانیان تاریخ هنر فمینیستی و از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان هنر فمینیستی شد (ناکلین، ۱۳۸۷). این مساله باب تازه‌ای را در مطالعات مربوط به زنان و نقد فمنیستی تاریخ هنر گشود؛ او یک چرخش و تغییر بزرگ در رشته خود انجام داد و تاریخ هنر اجتماعی را افتتاح نمود. این مقاله به عنوان اولین نقد فمنیستی تاریخ هنر، نگرش تاریخ‌نویسان هنر و نیز هنرمندان قرن بیستم را تحت‌تاثیر قرار داد.

در سال ۱۹۸۷م، طبق یک ارزیابی کلی و جامع از تاریخ هنر فمنیستی با عنوان نقد فمنیستی تاریخ هنر، لزوم بحث از تاریخ هنر و نظریه‌ی هنر در کنار تولید هنر مطرح شد؛ در این مقاله آن چه تا قبل از ۱۹۸۷م در قالب تاریخ هنر فمنیستی در نظر گرفته می‌شد، ارائه شده است (مصطفوی، علمدار، ۱۳۹۲: ۶۵).

همانطور که از عنوان مقاله برمی‌آید، خانم ناکلین در پی بررسی دلایل ناکامی زنان در دست‌یابی به بالاترین درجه‌های موفقیت هنری است؛ وی در مقاله‌اش پاسخ می‌دهد که چرا در طول تاریخ، هنرمند زن بزرگی هم تراز میکلانژ یافت نمی‌شود و چرا به هنرمندان زن بزرگی مانند آرتمیزیا جنتیلسکی[2] کمتر بها داده شده است. سؤالاتی از این دست و پاسخ‌های خانم ناکلین به آنها، موجی از پژوهش‌های

[1] Lynda Naklin

[2] Artemisia Gentileschi

فمینستی را به وجود آورد و مقاله‌ها و کتاب‌های پرتعدادی در این‌باره نوشته شد (ناکلین، ۱۳۸۷).

نوشته‌های ناکلین فاقد هرگونه نتیجه‌گیری‌های عام و کلی است که با رویکردش نسبت به تاریخ هنر مطابقت دارد. ناکلین، با نوعی نگرش فمنیستی به هنر و زیبایی‌شناسی، مفروضات بنیادین اجتماعی و فلسفی رایج در جهان هنر را به چالش کشیده و استدلال می‌کند که در خلق اثر هنری بزرگ و شکل‌گیری هنرمند بزرگ، به عنوان فردی دارای نبوغ، بسترهای اجتماعی و عوامل نهادی نقش مهمی ایفا می‌کنند (مصطفوی، علمدار، ۱۳۹۲: ۶۳). یا به تعبیری تفسیر مسالهٔ دستاوردهای زنان در هنرهای تصویری نباید در قالب‌های زیستی و زندگینامه‌ای مطالعه شود، بلکه در این زمینه باید ساختارهای اجتماعی و نهادی را مدنظر قرار داد (قزوینی، نراقی، ۱۳۹۸: ۲۵۲).

خانم ناکلین خود درباره‌ی مقاله‌ی تأثیرگذارش می‌گوید: «پاسخ به این پرسش که چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است، همواره این‌طور داده می‌شود که هیچ زن هنرمند بزرگی وجود نداشته است چون زنان از داشتن تخم طلای نبوغ بی‌بهره‌اند! نکته‌ی اصلی مقاله‌ی من این است که نشان دهم که موضوع بسیار ژرف‌تر از این‌هاست...» (ناکلین، ۱۳۸۷).

ناکلین در شروع این مقاله اظهار می‌دارد که انقلاب فمنیستی نیز همچون هر انقلاب دیگری باید در نهایت با مبنای فکری و ایدیولوژیک حوزه‌های فکری یا تحقیقی گوناگون تاریخ، فلسفه، جامعه‌شناسی، روانشناسی و غیره درگیر شود؛ درست همان‌طور که ایدئولوژی نهادهای اجتماعی کنونی را مورد پرسش قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، ناکلین هدف فمینیسم را فراتر از حوزه اجتماعی می‌داند. به نظر می‌رسد، آنچه باعث درگیری و به نوعی ارتباط فمینیسم با حوزه‌های فکری دیگر می‌شود، ویژگی انقلابی و انتقادی فمینیسم باشد. جنبش فمینیسم از یک خواسته اجتماعی و سیاسی شروع شده و رفته رفته وارد عرصه‌های دیگر تفکر و حتی هنر شد. ناکلین، با بیان این جمله، ماهیت فمینیسم را ماهیتی پویا می‌داند و اعتقاد دارد با این پویایی است که این انقلاب می‌تواند به بقای خود ادامه دهد (مصطفوی، علمدار، ۱۳۹۲: ۶۵).

خیزش جنبش فمینیستی به راستی یک خیزش آزادی‌بخش بوده است؛ اما راستای نیروی آن، همانند جنبش‌های رادیکالِ دیگرِ مرتبط با جنبش فمینیستی، در جهت اصلاح تحلیل‌های تاریخی و مباحث بنیادین حوزه‌های فکر و اندیشه نبوده و در عوض، بیشترِ نیروی آن، در جهت رفع نیازهای آنی و امروزین صرف شده است. نقدها و واکنش‌های فمینیستی عمدتاً احساسی، شخصی، روانشناسانه و ذهنی بوده و در نتیجه بیشتر از آنکه فرض‌های بنیادین را به چالش بکشند، به نقد وضعیت موجود پرداخته‌اند. انقلاب فمینیستی، مانند هر انقلابی، ایدئولوژی نهادهای اجتماعی را به چالش فرا می‌خواند اما باید با پایه‌های فکری حوزه‌های گوناگون پژوهش و اندیشه نظیر تاریخ، فلسفه، روانشناسی و غیره نیز دست و پنجه نرم کند (ناکلین، ۱۳۸۷).

ناکلین با توجه به گفته‌ی جان استوارت میل[1] مبنی بر این که ما تمایل داریم هم در حوزه‌ی آکادمیک و هم در مناسبات اجتماعی، هر آن چه هست را طبیعی بدانیم، آن چه طبیعی و پذیرفته شده است را لزوما درست نمی‌داند و بر آن است که باید در این پژوهش‌های فمنیستی فرضیات طبیعی و بنیادین به پرسش کشیده شود (مصطفوی، علمدار، ۱۳۹۲: ۶۵).

در نتیجه همان‌قدر که طبیعی انگاشتن هر چیزی که در نظم و ترتیب‌های اجتماعی ما وجود دارد فراگیر است، در حوزه‌ی پژوهش‌های دانشگاهی ما نیز چنین رویکردی مصداق دارد. در حوزه‌ی پژوهش‌های دانشگاهی فرض‌های طبیعی باید به پرسش گرفته شوند و پایه‌های نادرست و افسانه‌ای این به اصطلاح حقیقت‌ها برای همگان آشکار شود. در نتیجه موقعیت زن نه تنها موقعیتی بازدارنده و یا تحریفی انتزاعی نیست بلکه موقعیتی با مزیت‌های بی‌چون وچراست. ناکلین می‌گوید تابه حال همواره موقعیت مرد سفیدپوست طبیعی قلمداد شده و همیشه او سوژه‌ی تمام گزاره‌های اندیشمندانه بوده است؛ اما از این به بعد، زن (که تا کنون به عنوان یک ناظر بیرونی شناخته می‌شد) در مقام یک فرد مستقل و نه یک فرد بی‌طرف و بی‌اراده ظاهر می‌شود (ناکلین، ۱۳۸۷). درحیطه‌ی تاریخ هنر، نظرگاه مذکر سفید پوست غربی، به طور ناخودآگاه به منزله‌ی نظرگاه مسلم تاریخ نگار هنر پذیرفته شده است و می‌توان نابسندگی‌اش را نه تنها با نقد

[1] John Stuart Mill

مبانی اخلاقی و معنوی آن یا نخبه‌گرا بودن‌اش که نیز با استفاده از نقد مبانی صرفا فکری این دیدگاه فاش ساخت (گنجی، مهتدی، ۱۳۹۴: ۱۷۲).

حوزه‌های اندیشه روز به روز خودآگاه‌تر می‌شوند و از سرشت ماهیت پیش‌فرض‌ها و پیش‌انگاشت‌هایشان (که در زبان‌ها و ساختارهای مختلف نمود پیدا کرده است) آگاهی بیشتری کسب می‌کنند؛ بنابراین پذیرفتن بی‌چون و چرای آن چه هست طبیعی است، یک طرز تفکر شکست خورده و ناکارآمد است. میل، سلطه‌ی مرد را یکی از پرقدمت‌ترین بی‌عدالتی‌های اجتماعی می‌دید که برای خلق یک نظم اجتماعی عدالت محور باید بر آن غلبه کرد. ما نیز می‌توانیم تسلط مرد سفید پوست را که تا کنون به بحث گذاشته نشده است یک عامل تحریف و بی‌عدالتی در تحریف‌های فکری و نظری بدانیم که برای دست یافتن به دیدگاهی قانع کننده و دقیق‌تر از وضعیت‌های تاریخی باید اصلاح شود (ناکلین، ۱۳۸۷).

نقد فمینیستی با نشان دادن کم‌مایگی تاریخ دانشگاهی هنر و با آشکار کردن کاستی‌های حجم زیادی از تاریخ به طور کلی، یک نظام ارزش‌گذاری جدید را که تاکنون به رسمیت شناخته نشده است مد نظر قرار می‌دهد. نقد فمینیستی با تأکید بر لزوم حضور حقیقی یک سوژه (زن) در پژوهش‌های تاریخی که تا به امروز ناخوانده قلمداد می‌شده است، از مفاهیم خودخواهانه‌ی پژوهش‌های تاریخی پرده برداشته و ساده لوحی کلان تاریخی آن را آشکار می‌کند (همان). در بیان کلی‌تر، ناکلین در حیطهٔ تاریخ هنر این دیدگاه را دیدگاه غالب و پذیرفته شده مذکر غربی می‌داند و بیان می‌دارید که این دیدگاه به طور ناخودآگاه به منزله‌ی همان دیدگاه تاریخ هنر پذیرفته شده است و باید ناکافی بودن آن را به طور کلی با استفاده از نقد صرفا فکری این دیدگاه فاش ساخت (مصطفوی، علمدار، ۱۳۹۲: ۶۵). ناکلین، حضور زنان هنرمند را، انگشت شمار و تحت الشعاع حضور سنتی مردانه دانسته و عقیده دارد که مورد توجه قرار گرفتن این هنرمندان زن غالبا در سایه رابطه با یک هنرمند مذکر تأثیرگذارتر واقع می‌شده است (ارباب زاده و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۰).

بحث و منازعه درباره‌ی مفهوم بزرگی از جمله موضوعاتی است که در میان نویسندگان فمنیسم نسل اول دیده می‌شود. ناکلین به عنوان نماینده‌ی اصلی نسل اول فمنیسم با تاکید بر نقش مهم عوامل نهادی و سازمانی در تعیین جایگاه دستاوردها و موفقیت‌های هنری، مفهوم اسطوره هنرمند بزرگ را به عنوان فردی دارای موهبتی اسرارآمیز و توصیف‌ناپذیر به چالش می‌کشد (مصطفوی، علمدار، ۱۳۹۲: ۶۸). پرسشی ساده نظیر چرا هیچ زن هنرمند بزرگی وجود نداشته است؟ اگر به طور مناسبی پاسخ داده شود، می‌تواند نوعی واکنش زنجیره‌ای خلق کند که گستره‌ی تاثیرش نه تنها فرضیات پذیرفته شده حوزه مربوطه‌اش را در بر می‌گیرد، بلکه خارج از آن نیز تاریخ و علوم اجتماعی، یا حتی روانشناسی و ادبیات را شامل می‌شود و در نتیجه از همان آغاز قادر است نشان دهد که تقسیم‌بندی‌های سنتی مباحث‌های روشنفکرانه هنوز برای پرداختن به پرسش‌های معنادار زمانه‌ی ما نابسنده‌اند و چه بسا صرفا دم دستی و من درآوردی باشند (گنجی، مهتدی،۱۳۹۴: ۱۷۴).

بگذارید که برای مثال، کنایه‌های ضمنی آن پرسش همیشگی را بررسی کنیم (می‌توان تقریباً تمام حوزه‌های بشری را با تغییرات مناسب در عبارت جایگزین کرد) اگر زنان واقعاً با مردان برابرند، پس چرا هرگز هیچ زن هنرمند (موسیقی‌دان، یا فیلسوف یا ریاضی‌دان) بزرگی وجود نداشته یا تعداد کمی از آنها وجود داشته‌اند؟ این پرسش در پسِ اکثر بحث‌های به اصطلاح «مسأله‌ی زن»، صدایی تحقیرکننده دارد. اما چنین پرسشی، مانند بسیاری از به اصطلاح «پرسش‌ها» موجود در جدل‌های فمینیستی، ماهیت پرسش‌گری خود را با جواب زیرکانه‌ای که هم زمان به طور ضمنی در خود دارد دستخوش تحریف می‌کند: «هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است چرا که زنان ناتوان از بزرگی‌اند» (ناکلین، ۱۳۸۷).

مفروضاتی که پشت چنین پرسشی پنهان‌اند،حوزه‌ها و سفسطه‌هایی گوناگون را شامل می‌شوند؛ از برهان‌های برخوردار از اثبات علمی گرفته که درباره‌ی ناتوانی انسان‌های رحم‌دار در آفرینش هر چیز با اهمیت نسبت به انسان‌های احلیل‌دار هستند تا دغدغه‌های نسبتا روشنفکرانه‌ای با این مضمون که زنان، با وجود سپری کردن سال‌های بسیار در برابری نسبی با مردان، هنوز به هیچ دستاورد ممتاز و مهمی در عرصه‌ی هنرهای تجسمی دست نیافته‌اند (گنجی، مهتدی،۱۳۹۴: ۱۷۶).

ناکلین، در پاسخ به این پرسش، دو نگرش فمینیستی را مطرح می‌کند: نخستین واکنش فمنیستی، قبول پرسش، درست به همان شیوه‌ای که پرسش طرح می‌شود و تلاش برای پاسخ گفتن به آن است. یعنی و جست‌وجو و بیرون کشیدن مثال‌هایی ازدل تاریخ درباره‌ی شایستگی هنرمندان زن یا مواردی که در آن هنرمندان زن به اندازه کافی مورد احترام و توجه قرار نگرفته‌اند تا از این طریق بتوان زندگی حرفه‌ای پربار آنها را مورد توجه قرار داد (تلاش برای جان بخشیدنِ دوباره به آثاری متوسط اما جالب توجه و پربار)؛ رفتار شبیه یک محقق متخصص که به کارهای کوچک و بی‌اهمیتش اعتبار می‌بخشد.

شیوه‌ی دیگری برای پاسخ دادن به پرسش بالا، همان کاری است که برخی از فمینیست‌های معاصر اخذ کرده‌اند، تغییر اندک زمینه و موضع مورد بحث، و مطرح ساختن این ادعاست که بزرگی هنر زنان در مقایسه با هنر مردان متفاوت است و در نتیجه سبک زنانه‌ی متفاوتی وجود دارد که بر پایه‌ی وضعیت و تجربه‌ی خاص زنان استوار شده است.

بنابراین، وجود یک سبک زنانه مشخص و متمایز، مسلم فرض می‌شود که هم در ویژگی‌های فرمال و هم در خصوصیات بیان‌گرانه‌اش متفاوت با نوع مردانه بوده و مبتنی بر ویژگی خاص وضعیت و تجربه زنان است (ناکلین، ۱۳۸۷).

با نگاهی سطحی این پاسخ به اندازه‌ی کافی موجه به نظر می‌رسد، به طور کلی وضعیت و تجربه‌ی زنان در جامعه و به همین اعتبار هنرمندان زن، نسبت به مردان متفاوت است و مطمینا هنر تولید شده توسط گروهی از زنان که آگاهانه و هدفمند با یکدیگر متحد و مرتبط شده‌اند و مصمم در شکل دادن به دسته‌ای از تجربیات زنانه‌ی خودآگاه هستند، می‌تواند به راستی از لحاظ سبکی به عنوان هنر فمنیستی (اگر نه زنانه) شناخته شود (گنجی، مهتدی،۱۳۹۴: ۱۷۸).

با آنکه امکان درستی چنین ادعایی وجود دارد اما متأسفانه شواهد گویای واقعیت دیگری است. اعضای سبک دانوب، پیروان کاراوادجو، نقاشانی که پیرامون گوگن در پانتئون جمع شدند، گروه سوارکار آبی، و یا کوبیست‌ها با سبک تعریف شده و ویژگی‌های روشنی شناخته می‌شوند. اما هیچ ویژگی مشترک و همگانی از زنانگی وجود ندارد که بتواند سبک زنان هنرمند و یا زنان نویسنده را که دومی به خوبی توسط مری المان و در مقابل کلیشه‌های انتقادی مخرب و پر ضد و نقیض مردانه در کتاب «فکر کردن درباره‌ی زنان» به آن پرداخته شده است، به یکدیگر پیوند دهد. به نظر می‌رسد که هیچ جوهر مشخص و دقیقی از زنانگی وجود ندارد که بتواند فراتر از آن چه آثار نویسندگانی چون ماری دو فرانس۱، جین آستین۲، امیلی برونته۳، جورج ساند۴، جورج الیوت۵، ویرجینیا ولف۶، امیلی دیکسون۷، سیلویا پلات۸ را به هم پیوند می‌دهد، سبب پیوند آثار هنرمندانی چون آرتمیزیا جنتیلسکی۹، آنجلیکا کافمن۱۰، روزا بونر۱۱، برت موریسو۱۲، سوزان والادون۱۳، کاته کولویتس۱۴، باربارا هپروث۱۵، جورجیا اوکیف۱۶ شود. در هر کدام از این موارد، زنان هنرمند و نویسنده به هنرمندان و نویسندگان زمان خود نزدیک‌تر هستند تا به یکدیگر (ناکلین، ۱۳۸۷).

ناکلین، خصوصیاتی از قبیل درونگرایی، ظرافت، پرداختن به موضوعات خاص مانند زندگی خانوادگی و کودکان را به عنوان ویژگی‌های ذاتی آثار زنان نمی‌پذیرد (مصطفوی، علمدار،۱۳۹۲: ۶۶). با مقایسه آثار برخی از هنرمندان زن مفهوم سبک زنانه و مردانه را رد می‌کند و اشاره می‌کند که صرفا انتخاب موضوعی خاص و یا محدود کردن آثار به سوژه‌های معین نباید معادل تعریف سبک و یا مهم‌تر از آن معادل با یک سبک زنانه دانسته شود.

ناکلین در نقد این موضوع، درک نادرست برخی فمینیست‌ها از مفهوم زنانگی را علت اصلی این استدلال نمی‌داند؛ بلکه به برداشت نادرست آن‌ها از چیستی هنر اشاره می‌کند و

۱Marie de France
۲Jane Austen
۳Emily Brontë
٤George Sand
٥George Eliot
٦virginia woolf
۷Emily Elizabeth Dickinson
۸Sylvia Plath
۹Artemisia Gentileschi
۱۰Angelika Kaufman
۱۱Rosa Bonheur
۱۲Berthe Morisot
۱۳Suzanne Valadon
۱٤Käthe Schmidt Kollwitz
۱٥Barbara Hepworth
۱٦Georgia O›Keeffe

این که این برداشت به نوعی با برداشت عامه مشترک است (مصطفوی، علمدار،۱۳۹۲: ۶۶). به عبارت دیگر، وی اظهار می‌دارد که این تصور نزد این فمینیست‌ها که هنر به نوعی ترجمانی از زندگی شخصی است که با زبان تصویر بیان می‌شود، برداشتی اشتباه است. درحقیقت، او تولید هنری را قائم به ذات خود می‌پندارد.

او می‌گوید هنر بزرگ هیچ‌گاه چنین تعریف نمی‌شود؛ خلق هنر در برگیرنده‌ی یک زبان فرم یکپارچه است که کم وبیش مستقل و یا وابسته به مدل‌ها و رسم‌های هنری و طرح‌های موقتی است که باید از طریق درس دادن، درس آموختن و یا یک دوره‌ی طولانی تجربه اندوزی، فراگرفته و یا ابداع شوند. زبان هنر با بیانی مادی‌تر، در رنگ و خطِ روی بوم و کاغذ و سنگ و سفال و پلاستیک و آهن تجسم می‌یابد. زبان هنر نه یک داستان غم‌انگیز است و نه یک نجوای پر رمز و راز (ناکلین، ۱۳۸۷). وی نیز مانند سیمون دوبووار۱ که معتقد است زن- به مفهوم جنس دیگر- در شرایط اجتماعی شکل می‌گیرد، علت این اتفاق را طبیعت و بیولوژی زنانه نمی‌داند و معتقد است این مشکل در نهادها و شیوه آموزشی ما ریشه دارد و همین آموزش دربرگیرندۀ تمام چیزهایی می‌شود که از لحظه ورود به این دنیای مملو از نمادها، علائم و نشانه‌های معنادار برای ما اتفاق می‌افتند (مصطفوی، علمدار،۱۳۹۲: ۶۶).

اما در واقعیت، همان‌گونه که همگی می‌دانیم، هنر نیز مانند صدها حوزه‌ی دیگر، آن‌طور که هم‌اکنون هست و آن‌طور که قبل‌تر بوده، برای همه‌ی آن‌هایی که بخت مساعدی برای سفیدپوست بودن، در طبقه‌ی متوسط زیستن و از همه مهم‌تر مرد به دنیا آمدن نداشته‌اند، احمقانه، مأیوس کننده و دلسرد کننده است. اما مشکل در ستاره‌ی اقبال زنان نیست؛ که مشکل در نهادها و آموزش و پرورش ماست. آموزش و پرورش شامل تمام چیزهایی است که از لحظه‌ی پا نهادن به جهانِ نمادها، نشانه‌ها و علامت‌های معنی‌دار برایمان اتفاق می‌افتد. شگفت‌انگیز است که با وجود همه‌ی موانع توان فرسای پیش پای زنان و نیز سیاهان، بسیاری از هر دو گروه توانسته‌اند در حوزه‌ی قدرت مردان سفیدپوست مانند علم و سیاست و هنر، به کمال برسند (ناکلین، ۱۳۸۷).

ناکلین توضیح می‌دهد که داستان‌ها و روایات درباره سرشت معجزه آسا، تعین ناپذیر و غیر اجتماعی دستاوردها و موفقیت‌های هنری تا جایی پیش می‌روند که در قرن ۱۹برخی تاریخ نویسان هنر، منتقدان و حتی خود هنرمندان، جایگاه هنر و مقام هنرمند را تا حد جانشینی دینی بالا می‌برند. در افسانه‌های قدیسین، هنرمند علیه شدیدترین مخالفت‌های اجتماعی می‌ایستد، و در نهایت با مرگ خود به موفقیت دست می‌یابد. به عقیده ناکلین این روایات که واجد بخشی از حقیقت هستند تمایل دارند گرایشات خود را هم انعکاس داده هم جاودانه سازند. ناکلین تأکید دارد که این دید مبتنی بر افسانه و اسطوره باید کنار گذاشته شده و در عوض، دیدگاهی بی‌طرفانه نسبت به شرایط واقعی و گسترده کلی ساختارهای اجتماعی و نهادی که در آن هنر مهم تولید شده، اتخاذ شود و از این طریق، نحوه شکل‌گیری پرسش‌ها و مسائل مهم برای تاریخ نویسان متفاوت خواهد بود. برای مثال، سوالاتی نظیر این که، هنرمندان در دوره‌های مختلف تاریخ هنر از چه طبقۀ اجتماعی بودند؟ چند درصد از نقاشان و پیکرتراشان، و به طور خاص نقاشان و پیکرتراشان بزرگ، پدران و آشنایان هنرمند داشته‌اند؟ وی اشاره می‌کند که فرضیات بنیادین آگاهانه یا ناآگاهانه فوق ستارگانی مانند میکلانژ و ونگوگ یا رافائل و جکسون پولاک را تحت تاثیر هنر عظیم قرار می‌دهد و هنرمند بزرگ را کسی معرفی می‌نماید که دارای نبوغ -قدرتی ازلی و ابدی- است و از آنجایی که این گونه فرضیات، ذاتی بسیاری از نوشته‌های تاریخی هستند، غیرطبیعی نیست که به طور کلی پرسش بسیار مهم از شرایط خلق هنر عظیم، به ندرت مورد تحقیق و بررسی قرار گرفته باشد. بنابراین وی استفاده و پیشبرد یک رویکرد بی‌طرف، غیرشخصی، جامعه‌شناسانه را برای آشکار کردن ساختار نخبه‌گرا و فردی حرفه تاریخ هنر پیشنهاد می‌کند (مصطفوی، علمدار،۱۳۹۲: ۶۷).

ناکلین با در نظر گرفتن رابطه حرفه هنری و طبقه اجتماعی، الگویی جالب یعنی طرح پرسشی دیگر در چارچوب پرسش اولیه چرا هرگز هنرمند بزرگی از طبقۀ اشراف وجود نداشته است؟ ارائه می‌دهد؛ حداقل قبل از قرن نوزدهم (قرنی که در آن سنت‌های رایج در حوزه‌های مختلف به چالش کشیده شد) به ندرت می‌توان هنرمندی بزرگ از طبقات بالای بورژوا یافت. حتی در قرن ۱۹، دگا از طبقه پایین اشراف بود و تنها تولوز لوترک از طبقه بسیار بالای اشراف بود که به طبقه پایین و حاشیه‌ای جامعه پیوست. ناکلین، مسئله زنان

۱Simone de Beauvoir

را بـــه نوعی با موضوع طبقـــهٔ اجتماعی (اشـــراف زادگان) مرتبط دانســـته، و اظهار می‌دارد با ایـــن که اشـــراف‌زادگان مانند زنان فرصت بیشـــتری بـــرای پیش رفت‌های آموزشـــی داشـــته‌اند، در واقع ماننـــد زنان، در حیطه هنر ســـرگرم کارهـــای تفریحی بوده‌انـــد و تنهـــا تلاش‌هایـــی غیرحرفه‌ای برای خلـــق خود هنر انجام داده‌اند (مصطفوی، علمـــدار،۱۳۹۲: ۶۸).

ناکلیـــن با کمک مفاهیمی چون تشـــابه زندگی زنـــان و بورژوها، ایرادهـــای نهادهـــا و آموزش و پرورش، ســـعی دربیان مســـاله جنســـیت در هنـــر دارد و به لـــزوم بازنگـــری واژگان تاریخ هنر و روش‌هـــای نقد و بررســـی توســـط تاریخ نگاران می‌پـــردازد. او گفتمان‌های تعیین شـــده را در بســـتری تازه مـــورد بازبینی قرار می د هد .

او ذات‌گـــرا بودن فمنیســـم را کاملا رد می‌کند؛ فمنیســـم برای او به عنوان ریســـمانی اســـت که با کمک آن موضوعـــات تاریخ هنر را مورد بررســـی قرار دهـــد. ناکلین در نقد تاریـــخ هنر به صورت روش‌شناســـانه و با هدف خاص عمل کرده اســـت.

ناکلین تلاش کرده اســـت ایـــن ایده را مطرح نمایـــد که در واقع زنـــان نیز مانند مردان دارای اســـتعداد و توانایی هنری هســـتند، اما نگرش‌هـــای اجتماعی و تبعیض و تمایزات نهادی بســـیاری از زنـــان را از موفقیت در دنیـــای هنر محروم کرده اســـت. به نظر ناکلیـــن، زن بـــودنِ یک هنرمند شـــرط لازم و نه لزوماً شـــرط کـــافی بـــرای انتخـــاب یـــک سبک یا سوژه خاص است. وی زن بودن را همراه با دیگر خصوصیات مانند ملیت، ســـن، آمـــوزش، طرز رفتـــار، عکس‌العمـــل به شـــیوه‌های موجـــود بیانگری، یا اولویت‌های خودشناســـی قرار مـــی‌دهـــد. او به جـــای آنکه در پی زیبایی‌شناسی زنانه‌ای باشـــد کـــه آثـــار هنرمنـــدان زن را بـــه هـــم پیوند می‌زند، بـــر قیدوبندهـــا و نابرابری‌هـــای اجتماعی تأکیـــد می‌ورزد که بـــر خلق آثار از ســـوی زنان اثـــر می‌گذارند (قزوینـــی، نراقی، ۱۳۹۸: ۲۵۶).

او بحث هنرمند زن را بیش از آنکه الگـــویی پایـــدار بـــرای هویـــت در نظـــر بگیـــرد، رابطه‌ای پویا میان محدودیت‌هـــای حرفه‌ای و امکانـــات فردی می‌داند. پرســـش»چرا هیچ هنرمنـــد زن بزرگی وجود نداشـــته اســـت؟» ما را تا کنـــون به این نتیجـــه رهنمون کرده اســـت که هنر، یـــک کُنِش آزاد و مســـتقل یـــک فرد با توانایی‌های مافوق طبیعی نیســـت که به او موهبت شـــده باشـــد و یـــا از هنرمندان پیشـــین تأثیر پذیرفته باشـــد؛ یـــا مبهم‌تر و ســـطحی‌تر از آن توســـط نیروهای فرا اجتماعی ســـربرآورد؛ بلکه کل وضعیت خلق هنر، از چگونگی پیشـــرفت و توانمندتر شـــدن خالـــق هنر گرفتـــه تا طبیعـــت و کیفیت خود هنـــر، که در یک وضعیت اجتماعـــی اتفاق می‌افتـــد، جمع تک تـــک عناصر این ســـاختار اجتماعی اســـت و با نهادهای اجتماعـــی قابل تعریف و مشـــخص اســـت که تعیین می‌شـــود؛ هم چون دانشـــکده‌های هنر، ســـازوکارهای تشـــویق و حمایـــت، اسطوره‌شناســـی‌های خالق آســـمانی، هنرمنـــد در مقام مـــرد و نیز طردشـــدگان و حاشیه‌نشـــینان جامعه (ناکلین، ۱۳۸۷).

## فهرست منابع


ارباب زاده، مژگان؛ افضل طوســـی، عفت الســـادات؛ کاتب، فاطمه (۱۳۹۶) بازتعریف بدن در هنر فمینیســـتی، باغ نظر، شـــماره ۱۴

شـــاد قزوینی، پریســـا؛ ناظم زاده نراقی، مینـــا (۱۳۹۸) بازخوانی هویـــت زنانه و اصل مادینه هســـتی در آثـــار هنرمند خودآموخته پروین جلالی برمبنـــای نظریه قطعه و تناقض لینـــدا ناکلین، زن در فرهنگ وهنر، شـــماره۲

مصطفوی، شـــمس الملوک؛ علمدار، ســـمیه (۱۳۹۸) لیندا ناکلین و نقد مفهوم ســـبک هنری متمایز زنانه، فصلنامـــه کیمیای هنر، شماره ۶

ناکلیـــن، لینـــدا (۱۳۹۴) زنان هنـــر قدرت، مترجمان: ســـمیه رشـــوند، محدثـــه زارع، ایمان گنجـــی، کیوان مهتـــدی، گلنار نریمانی، ســـیاوش واعظی، تهران: نشـــر شـــدت

ناکلیـــن، لینـــدا (۱۳۸۷) چرا هیـــچ هنرمنـــد زن بزرگی وجود نداشـــته اســـت، ترجمه علی عبدی، https://feministschool.com/spip.php?article۳۷۱

# بررسی تبلیغات برند *KFC*

فاطمه نائیجی

دانشجوی کارشناسی ارتباط تصویری دانشگاه الزهرا

*a.naeiji@gmail.com*

*KFC* یا *Kentucky Fried Chicken* (مرغ سوخاری کنتاکی) در سال ۱۹۵۲ توسط کلنل هارلند سندرز در شهر کوربین ایالت کنتاکی آمریکا تاسیس شد. کلنل سندرز در دوران رکود بزرگ آمریکا متوجه شده بود که رستوران‌های زنجیره‌ای تا چه میزان می‌توانند مهم و موفق ظاهر شوند. تا پیش از ورود *KFC* به بازار فست فود، تصور بر این بود که این تجارت برای همیشه در سلطه‌ی همبرگر باقی خواهد ماند. سندرز اما توانست مرغ سوخاری را در این صنعت به شهرت و محبوبیت برساند؛ بطوریکه امروزه این غذا به بخش جدایی ناپذیری از منوی اکثر رستوران‌های فست فود تبدیل شده است (*Url1*).

تصویر ۱: کلنل هارلند سندرز (منبع: *Url2*)

رستوران *KFC* از سال ۱۹۵۰ تا به امروز از رستوران‌های معروف در جهان به شمار می‌آید؛ لوگوی اولیه‌ی آن توسط لیپنیکات و مارگولیز در سال ۱۹۵۲ طراحی شد. از سال ۱۹۵۲ تاکنون با توجه به تغییرات لوگو هم چنان تصویر سرهنگ ساندرز در لوگوی *KFC* وجود دارد (*Url3*).

تصویر ۲: لوگو برند (منبع: *Url3*)

در جولای سال ۱۹۸۹، شرکت پپسی رستوران‌های زنجیره‌ای *KFC* را به مبلغ ۸۵۰ میلیون دلار (معادل ۱٫۸ میلیارد دلار فعلی) خرید. در آن زمان پپسی مالک رستوران‌های زنجیره‌ای

پیتـــزا هـــات و تاکو بل نیـــز بود. بســـیاری باور داشـــتند که پپســـی با علم تجارت خـــود میـــراث کلنل را از افـــول نجات خواهـــد داد، اما برخی نیز عقیده داشـــتند که پپســـی *KFC* را خریده اســـت تا از طریق آن نوشـــابه‌های بیشـــتری به فروش برساند.

از آنجایـــی که پپســـی با خریـــد *KFC* حالا دیگـــر به رقیب مســـتقیم رســـتوران‌های زنجیره‌ای فســـت فود تبدیل شـــده بود، بســـیاری از آن‌ها ماننـــد وندی و برگر کینگ نوشـــابه‌های خود را از پپســـی به کوکاکـــولا تغییر دادند. کـــه البته این کار شرکت پپسی در پیشـــرفت *KFC* بســـیار کمک کرد (*Url4*).

تصویر ۳: لوگو برند (منبع: *Url4*)

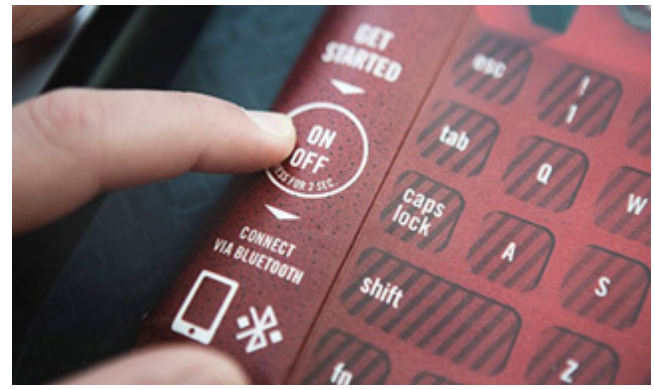
*KFC* از ابتـــدای شـــروع بـــه کار، بـــه دنبـــال جدیدترین فناوری‌ها بوده اســـت تا بتوانـــد آنها را در رقابت جلـــو بیندازد. با همکاری بـــا *Beyond Meat*، یک شـــرکت پروتئین گیاهی، به مشـــتریان این امکان داده می شـــود که به صـــورت نمونه و رایگان پروتئین گیاهـــی رادریافت کرده و نظـــرات خود را اعلام کنند. *KFC* کانادا از ژانویه ســـال گذشـــته به مشـــتریان اجازه داده اســـت "*The Bitcoin Bucket*" را از طریق وب ســـایت *KFC* خریـــداری کنند.

از اوایـــل دهـــه ۱۹۵۰، بازاریابـــی یکی از دلایـــل موفقیت آنها بـــوده اســـت؛ در ســـال ۲۰۱۷ و در یک بخش روابـــط عمومی خـــارق العـــاده، *KFC* اعلام کرد کـــه در حـــال پرتاب یک ســـاندویچ مرغ به فضـــا هســـتند. *KFC* از فناوری‌های به روز بســـیاری اســـتفاده می‌کنـــد؛ فناوری‌هایی مانند دســـتگاه‌های فعال شـــده با صـــدا، رســـانه‌های اجتماعی و کدهـــای *VR* که بـــه آنها کمـــک می‌کند تـــا مهارت‌هـــای نیـــروی کار خود را ارتقـــا دهنـــد. در چین، حـــق رای دادن برای مشـــتریان وجود دارد و همچنیـــن انجام شناســـایی چهره برای کمـــک به ایجاد "رســـتوران‌های هوشـــمند" صورت گرفته اســـت. ایده این است که نظرات قبلی مشـــتری را بخاطر بســـپارند و هنـــگام مراجعه بعدی گزینه‌های شخصی‌ســـازی شـــده را بـــرای او ایجاد کنند.

تبلیغـــات خلاقانه رســـتوران بهترین حرکت ممکـــن در تبلیغ حرفـــه‌ای بـــرای تجهیـــزات آشـــپزخانه صنعتی می‌باشـــد. رســـتوران‌های بـــزرگ و معروف رقابت بســـیار شـــدیدی در تبلیغـــات خلاقانه خـــود دارند. بـــه عنوان مثال در فســـت فود *KFC* بجـــای اســـتفاده از کاغذ کـــف ســـینی از یک گجت اســـتفاده کرده است.

*Tray Typer* یـــک صفحه کلید بلوتوث قابل شـــارژ بســـیار نازک اســـت که در کف ســـینی‌های فســـت فود قرار می‌گیرد؛ بـــا اتصال بـــه گوشـــی موبایل به شـــما اجازه می‌دهـــد بدون اینکه مجبور باشـــید در حین غذا خوردن، انگشـــتان چســـبناک و چربتـــان را به صفحه گوشـــی بزنیـــد به تمـــام پیام‌هایتان پاسخ دهید.

*Tray Typer* ضخیم‌تـــر از کاغذهای معمولی اســـت که در کف سینی‌ها اســـتفاده می‌شـــود و آنقدر بادوام هســـتند که بتوان آن را تمیـــز و مجـــددا در کف ســـینی دیگری از آن اســـتفاده کرد. طبق ادعـــای آژانـــس *Serviceplan*، مجری این کمپین تبلیغاتی، این کاغذ هوشـــمند کف ســـینی نزد مشـــتریان بسیار محبوب بود. در هفته اول بازگشـــایی شـــعبه جدید رســـتوران، کلیـــه این کاغذها توســـط مشـــتریان بـــه خانه برده شـــد و برخـــلاف کاغذهای قبلی که معمولا در ســـطل آشـــغال ریخته می‌شـــدند، این مورد با اســـتقبال مشـــتریان مواجه شده است؛ حتی مشـــتریان با اشـــتراک‌گذاری عکس و فیلم از این موضوع باعث تبلیغ شـــده‌اند.



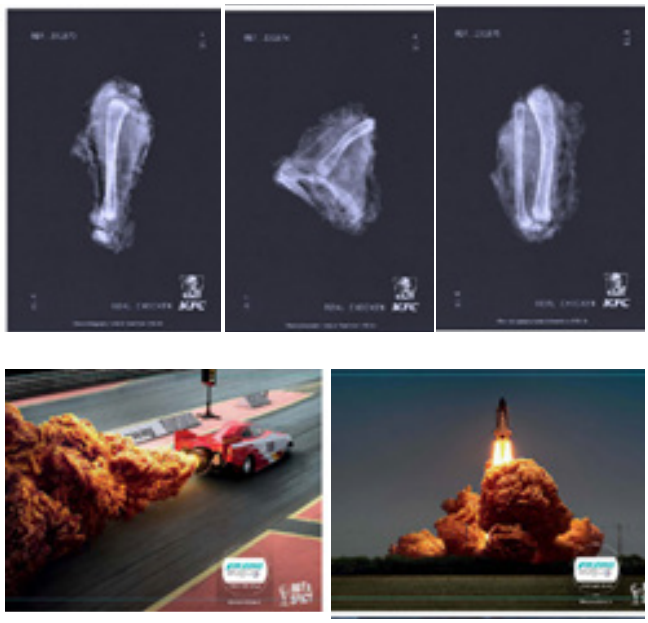

تصویر ۴: *Tray Typer* (منبع: *Url5*)

همانطور کـــه گفتیم *KFC* مـــدام به فکر اســـتفاده از فناوری در تبلیغات‌هـــای خود اســـت؛ پرتـــاب *KFC ZINGER* دیگر نمونـــه ایـــن فناوری اســـت. این شـــرکت، حالا به فرســـتادن ســـاندویچ تند مـــزه جدیدشـــان *Zinger* به فضا کـــه اخیرا در آمریـــکا عرضه خواهد شـــد، ارتبـــاط دارد. این فســـت‌فود زنجیـــره‌ای، بازیگر هالیـــوود *Rob Lowe* را اســـتخدام کرده تا نقش *Colonel Sanders*، مؤســـس برنـــد *KFC* را بازی کند. در این تبلیـــغ، راب که لباس فضانوردی خاصی که بی‌شـــباهت به لباس عـــادی *Colonel* نیســـت را به تن کـــرده و با مردم آمریـــکا صحبت می‌کند که ســـخنرانی تاریخی کندی در ســـال ۱۹۶۲ میـــلادی را به یاد مـــی‌آورد. البته کندی در ســـخنرانی مشـــهور خود هیچ اشـــاره‌ای به این شـــرکت فســـت‌فود نکرد. ســـندرز در این تبلیغ به مـــردم می‌گوید: امـــروز در آمریکا نه تنهـــا می‌خواهیم ســـاندویچ جدیـــد *Zinger* را به بســـته‌های غذایی فســـت‌فود *KFC* اضافـــه کنیم، بلکـــه آن را به فضا هم ببریم(*Url6*).

تصویر ۵: *KFC ZINGER* (منبع: *Url6*)

کمپیـــن تبلیغـــات مناســـب کمپینی اســـت که بـــر مبنای اســـتراتژی افزایش آگاهـــی از برنـــد، افزایش ارتباط بـــا بازار هـــدف و یـــا افزایش فـــروش طرح‌ریزی شـــود.

تصویر ۶: کمپین‌های تبلیغاتی *KFC* (منبع: *Url7*)



تصویر ۷: کمپین‌های تبلیغاتی *KFC* (منبع: *Url7*)

**کرونا و تغییر شعار *KFC***

*KFC* به عنوان غول فست فود جهانی با سوخاری‌های محبوبش معرف حضور همه است. شعار معروف این برند قبل از کرونا به این شکل بود: *It's Finger Lickin' Good*. که تقریباً می‌شود به فارسی این چنین ترجمه‌اش کرد: آنقدر خوشمزه است که انگشتهایت را هم میخوری. این برند ویدئوهای مختلفی در ارتباط با همین شعار هم منتشر کرده است. اما بعد از گسترش ویروس کرونا در جهان، دیگر باید مدام دستها را میشستیم همینطور دقت میکردیم که با چشم، دهان یا دماغمان تماس دستی نداشته باشیم. در همین راستا *KFC* شعار خودش را تغییر داد. اما به طور موقت! در بیلبوردها و تبلیغات مختلف این برند حتی روی پک محصولاتش میبینیم که *Finger Lickin'* سانسور شده و جمله‌ای که از این شعار باقی مانده به این شکل تغییر پیدا کرده است: *It's Good*.

تصویر ۸: شعار در دوران کرونا (منبع: *Url8*)

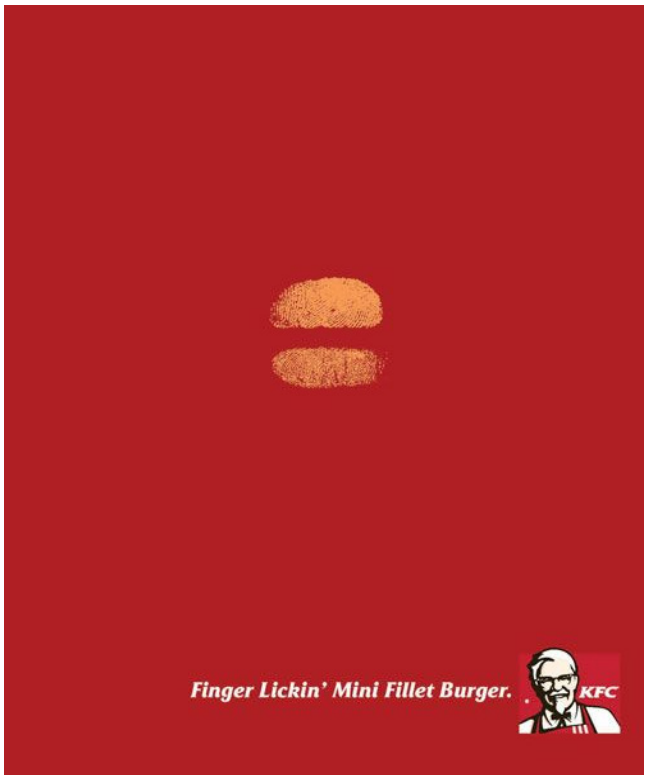
به دنبال همان شعار اصلی *KFC* «آنقدر خوشمزه است که انگشتهایت را هم میخوری»، رستوران‌های زنجیره‌ای مرغ کنتاکی *KFC* از محصول جدید خود "لاک ناخن با طعم مرغ *Finger Lickin' Good* " رونمایی کرد. این محصول که براساس سه خصوصیت اصلی برند ساخته شده است از هر سه مزیت طعم واقعی، مزه و اسپایسی برخوردار است؛ ایده این طرح از نوع رفتار مشتری یعنی خوردن کنتاکی با دست و پاک کردن انگشت‌ها با دهان گرفته شده است و به گفته طراحان این کمپین مشتری از پاک کردن چندین‌بارهٔ انگشتان و چشیدن مزه واقعی طعم کنتاکی اسپایسی خسته نمی‌شود. طعم این لاک ناخن‌ها از مواد طبیعی و متشکل از ۱۱ طعم اسرارآمیز *KFC* گرفته شده است.

تصویر ۹: لاک های ناخن با طعم *KFC* (منبع: *Url9*)

برندی مانند *KFC* با توجه به محبوبیتی که در طی سال‌ها کسب کرده است، همواره از نظرات طرفداران و همچنین منتقدان برای هر چه بهتر شدن استفاده می‌کند و همین موضوع نیز یکی از رازهای موفقیت چشمگیر این برند در طی سال‌هاست. این برند با تبلیغات درست توانسته به این جایگاه برسد و همگام با پیشرفت تکنولوژی و نوآوری به تبلیغات خود جهت می‌دهد و از این پیشرفت حتی در فضای داخلی خود رستوران‌هایش هم استفاده می کند؛ همانطور که دیدیم حتی از انتقادهای خود هم به بهترین شکل استفاده می‌کند. با تاکید این برند بر تمام تبلیغاتش و تغییر و تنوع آن باعث می‌شود بیشتر در ذهن مخاطب بماند و تاثیر بگذارد.

**فهرست منابع**

*Url1:https://www.zoomit.ir/misc/147603-kfc-brand-story/*




*Url2:https://joshwilltravel.wordpress com/2016/08/26/kentucky-fried-chickens-secret-recipe/*

*Url3: https:// armcade.com/view/articleid/744*

*Url4:https://foreignaffairsnews.com/why-kfc-only-sell-pepsi*

*Url5: http://www.adsportal.ir/5345*

*Url6: http://www.adsportal.ir/22118*

*Url7: www.pinterest.com*

*Url8: https://www.iranweber.com/blog*

*Url9: https://www.imarketor.com*

# بررسی گوهر تپه درآثار باستانی ایران زمین

مهتاب رکنی پور
دانشجوی کارشناسی طراحی لباس دانشگاه آزاد تهران جنوب
*Mahtabroknipour20@gmail.com*

**چکیده**

گوهر تپه در یازده کیلومتری شمال غربی شهر تاریخی بهشهر (مازندران) و نزدیک دوغار باستانی هوتو و کمربند قرار گرفته است. گوهر تپه یکی از کهن‌ترین تپه‌های باستانی کشور به شمار می‌آید. این تپه دارای لایه‌های تمدنی گسترده‌ای است و بر اساس آخرین یافته‌های تیم باستان‌شناسی سابقه زندگی در این منطقه به بیش از ۷۰۰۰ سال پیش می‌رسد. این تپه باستانی با وسعتی بیش از ۵۰ هکتار نشان از استقراری توام با پیشرفت و گسترش داشته است. آثار بدست آمده در گورهای گوهر تپه در ارتفاع بسیار کمی از سطح زمین‌های زراعی قرار دارد به طوری که می‌توان اطمینان داشت که برخی از آثار با شخم زدن زمین به راحتی از میان می‌رود. شاید وجه تسمیه این تپه نیز به همین نکته بر می‌گردد که براحتی می‌توان در این زمین‌ها به اشیای با ارزش دست یافت.

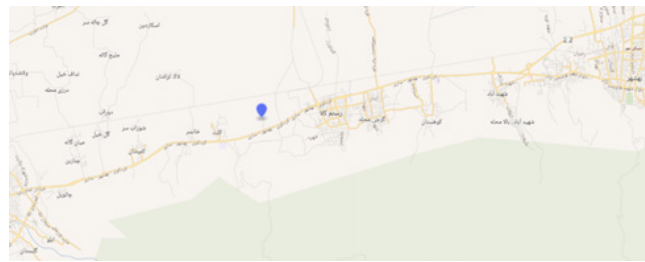
**کلیدواژه**: گوهرتپه، گور تاریخی، آثار مکشوفه

## مقدمه

گوهـــر تپه[1] دارای آثار باســـتانی می باشـــد و حالـــت پلکانی این مـــکان اولین چیزی اســـت که توجه هـــر بیننـــده‌ای را به خود جلب می‌کنـــد. به گفته کارشناســـان، هر طبقه نشـــانه یک دوره از زمـــان اســـت؛ هر چه بـــه طبقـــات پایین‌تر می‌رویـــم، قدمت مکان بیشـــتر می‌شـــود. ایـــن تپه‌ها انسان‌ســـاز اســـت یعنی با گذشـــت زمان مردم ســـاکن، با از بین رفتن مکان‌هـــای قبلی به مکان‌هـــای بالاتر آمده‌اند در بررســـی‌ها و حفاری‌هایـــی که انجام شـــد آثار و اســـکلت‌هایی بدســـت آمده که نشـــان می‌دهد این مکان در عصر نوســـنگی شـــکل زندگی روستانشـــینی داشته و در دوره برنـــز و مفرغ مورد توجـــه قرار گرفته و حالت شهرنشـــینی پیـــدا کرده اســـت. احتمالاً تـــا دوره برنز میانی فضای مســـکونی و محل دفـــن در یک مکان بود امـــا در دوره برنـــز متأخر (۴۰۰۰ ســـال قبل) هم از وسعت شـــهر کاسته شد و هم قبرســـتان را به خارج از فضای مســـکونی انتقـــال دادند. در بیـــن دوره برنز و آهن حـــدود ۲۰۰۰ ســـال این منطقه خالی از ســـکنه شـــد و در عصر آهن مکان دارای سراشـــیبی را برگزیدند تا شـــاهد نفوذ آب نباشند.

## موقعیت جغرافیایی گوهر تپه

گوهـــر تپه یکـــی از محوطه‌های بـــزرگ پیش از تاریخ شـــمال ایران در اســـتان مازندران شهرستان بهشـــهر، ۲ کیلومتری شمال غربی شـــهر رســـتمکلا یا کیلومتر ۳۰ جاده ســـاری- بهشهر قرار گر فته ا ست .



## وجه تسمیه

الـــف) آثار و گورهای به دســـت آمده در گوهرتپه در ارتفاع بســـیار کمی از ســـطح زمین‌هـــای زراعی قرار داشـــته و با شـــخم زدن اهالی جهت کشـــاورزی به گوهـــر و گنجینه‌های تپه دســـت پیدا می‌کردنـــد؛ به همین دلیـــل آن را گوهر تپـــه نامیدند.

ب) معمـــولاً در نام‌گـــذاری تپه‌هـــا از نـــام آخرین مالـــک تپه یا زمین زراعی اســـتفاده می‌شـــده است.

## افسانه‌های محلی

اقوام ایـــن منطقه پس از فروپاشـــی شـــهر گوهرتپـــه و کوچ به مناطـــق کوهســـتانی اجســـاد نیاکان خـــود را بـــرای تدفین در زادگاه‌شـــان به گوهرتپه حمل کـــرده و در ایـــن منطقه به خاک می‌ســـپردند. با توجه به حفره‌هایـــی در گوهرتپـــه از دیرباز وجود داشـــت مردم معتقد بودنـــد در عیدها (عید قربان) اســـبی از خاک (همـــان حفره‌هـــا) بیرون می‌آید و به ســـمت دریا مـــی‌رود تا آب بنوشـــد؛ اگر کســـی این اســـب را ببیند و با گِل به او بزند آن اسب به طلا تبدیل می‌شـــود.

## پیشینه گوهر تپه

انســـان‌هایی که در غارهای باســـتانی مازندران چون غار گمیشان، غار هوتو و غـــار کمربند زندگـــی می‌کردند پس از خـــروج از غار به مـــرور باعث پیدایـــش گوهرتپه شـــدند. این تپه انسان‌ســـاز اســـت؛ یعنی با گذشـــت زمـــان، مردم ســـاکن بـــا از بین رفتن مکان‌هـــای قبلی به مکان‌هـــای بالاتر آمده‌اند. در عصر نوســـنگی شـــکل زندگی روستانشـــینی داشـــته و در دوره برنز و مفرغ مورد توجه قـــرار گرفته و حالت شهرنشـــینی پیدا کرده اســـت. احتمالاً تـــا دوره برنز میانی فضای مســـکونی و محل دفـــن در یک مکان بـــود. امـــا در دوره برنز متأخر (۴۰۰۰ ســـال قبل) هم از وســـعت شهر کاســـته شـــد و هم قبرســـتان را به خارج از فضای مسکونی انتقال داده‌انـــد. در بیـــن دوره برنز و آهن حدود ۲۰۰ ســـال این منطقه خالی از ســـکنه شـــد و در عصر آهن قبرســـتان را به خارج از مکان مســـکونی بردند و مـــکان دارای سراشـــیبی را برگزیدند تا شـــاهد نفوذ آب نباشـــند. اقوام این منطقه پس از فروپاشی شهر و کوچ به مناطق کوهســـتانی اجســـاد نیاکان خود را برای تدفین در زادگاه‌شـــان به گوهرتپه حمـــل کرده و همراه با مراســـم آیینی در این منطقه به خاک می‌ســـپردند (این رســـم همچنـــان در میان کوچ‌نشـــینان منطقه رایج اســـت و نیاکان خود را در زادگاه‌شـــان تدفیـــن می‌کنند).

۱Gohartappe

تصویر۱: گوهرتپه (*URL1*)

این محوطه باستانی در دشت رسوبی واقع شده که در جنوب آن ارتفاعات با پوشش جنگلی و کوهستان سرسبز قرار گرفته است. همچنین تراس‌های مناسب و دشت‌های میان کوهی در ارتفاعات منتهی به دشت‌ها از مکان‌های قابل جذب نخستین گروه‌های ساکن در منطقه بود که شواهدی از دوران پارینه سنگی و فراپارینه سنگی در این دره‌ها به دست آمده است.

تصویر۲: گوهرتپه (*URL2*)

در جریان دوران‌های زمین‌شناسی غارهای زیادی در این منطقه تشکیل شده که در نتیجه، استقرارهای بعدی انسان در آنها ایجاد شده است. گوهرتپه یکی از استقرارگاه‌های پیش از تاریخی ایران است که در دوران مس و سنگ (۳۵۰۰ ق. م) شکل گرفته است. قرار داشتن این محوطه در حد فاصل دره‌ها و غارهای باستانی همچون غار هوتو، غار کمربند و غار کومیشان اهمیت آن را دو چندان کرده است. با توجه به سرچشمه‌های آبی، جنگل، دریا، غارها، منابع مصنوعات سنگی و شرایط مطلوب منطقه همراه با پتانسیل‌های موجود دیگر، گوهرتپه به صورت تدریجی مسیر توسعه را پیمود و در دوران مفرغ (۱۸۰۰-۳۰۰۰ ق. م) به شهری بزرگ با وسعت ۵۰ هکتار تبدیل شد بود.

بقایای آثار فرهنگی به دست آمده در میان لایه‌های دوره مس و سنگ (کالکولتیک) و عصر مفرغ (برنز) و شیوه توزیع و پراکنش آن در سطح تپه بیانگر آن است که توسعه گوهرتپه روند تدریجی داشته و این محوطه در دوره مفرغ میانی (۲۴۰۰ ق. م) به بالاترین حد وسعت رسید، هم چنین بقایای تدفین دروه مفرغ جدید (۱۷۰۰ ق. م) بر روی لایه‌های مفرغ میانی گویای این مطلب است که در دوره مفرغ جدید از وسعت گوهر تپه کاسته شده و گورستان به خارج از فضای مسکونی هدایت شده است. تحول تدریجی اواخر دوره مرغ جدید تا عصر آهن *II* (۱۱۰۰ ق. م) با پژوهش و مطالعه بر روی آثار فرهنگی همچون سفال، اشیا مفرغی (برنزی)، مهر، اشیا تزیینی، ساختارهای معماری قابل شناسایی می‌باشد.

تصویر ۳: گوهر تپه (*URL3*)

تصویر۴: گوهر تپه (*URL4*)

چنین به نظر می‌رسد آنچه به عنوان مواد فرهنگی دوره مفرغ جدید (۱۷۰۰-۲۰۰۰ ق. م) در لایه *IIIc* تپه حصار دامغان و گورستان قیطریه تهران در عصر آهن *I* (۱۵۰۰ ق. م)

به دســـت آمده، در گوهرتپـــه در میان تدفین‌هـــای عصر آهن *II* (۱۱۰۰ ق م) قابـــل پیگیری می‌باشـــد. آثار معماری بدســـت آمده در گوهر تپه اســـتفاده از چینه، خشـــت و ســـنگ را در پی بناها تأیید نمـــوده که به وســـیله تیرک‌های چوبی و افقـــی و نی اندود شـــده، پوشـــش‌دهی شـــده‌اند. در گوهرتپه ابزارهای سنگی زیادی بدســـت آمده کـــه از آن جمله می‌تـــوان به تیغه‌ها، تراشـــه‌ها و هاون‌های ســـنگی اشـــاره کرد کـــه از کانی‌های چـــرت و فلینت در میـــان لایه‌های ســـنگ آهک منطقه به دســـت آمـــد و کاربرد این ابزارهای ســـنگی جهت درو کردن غلات، تکـــه کردن گیاهان و گوشـــت حیوانات و آســـیاب کـــردن گندم و دانه‌هـــای گیاهی بوده است.

تصویر۵: اسکلت از منطقه گوهرتپه (*URL5*)

از جملـــه آثار شـــاخص یافت شـــده طـــی کاوش‌هـــای علمی باستان‌شناســـی در گوهرتپـــه می‌توان بـــه جنگ‌افزارهای مفرغی و آهنی شـــامل ســـرنیزه، خنجر و هم چنین اشـــیاء تزیینی (آویز، گردنبند، دســـتبند و ...) و مهره‌های ســـنگی، پیکرک‌های حیوانی و انســـانی، ریتون‌های ســـفالی به شکل لاک‌پشـــت و پرنده و ابزار اســـتحصال و نمونه‌های مختلف دوک، ســـردوک، فلاخن و ژتون و دیسک‌های سفالی اشـــاره کرد.

تصویر۶: عودسوز سفالی از گوهرتپه (*URL6*)

تصویر۷: اشیا به دست آمده از گوهرتپه (*URL7*)

تصویر۸: اشیا به دست آمده از گوهرتپه (*URL8*)

تصویر۹: اشیا به دست آمده از گوهرتپه (*URL9*)

تصویر۱۰: اشیا به دست آمده از گوهرتپه (*URL10*)

تصویر ۱۱: اشیا به دست آمده از گوهرتپه (URL11 )

تصویر ۱۲: اشیا به دست آمده از گوهرتپه (URL12 )

تصویر ۱۳: اشیا به دست آمده از گوهرتپه (URL13 )

**فهرست منابع**


*https://fa.wikipedia.org/wiki/%DA%AF%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%AA%D9%BE%D9%87*

*https://www.google.com/search?q=%D8%AA%D8%AD%D9%82%DB%8C%D9%82+%D8%AF%D8%B1+%D9%85%D9%88%D8%B1%D8%AF+%DA%AF%D9%88%D9%87%D8%B1+%D8%AA%D9%BE%D9%87&hl=en&sxsrf=AOaemvICUFU5PRtlNw2mylxl7mlOar1DbA:1633980856347&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj5i4yEjcPzAhV1D2MBHStPDvMQ_AUoAnoECAEQBA&biw=1536&bih=664&dpr=1.25*

*https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gohar_Tepe*


**منابع تصویری**


*URL1:https://fa.wikipedia.org/wiki/%DA%AF%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%AA%D9%BE%D9%87*

*URL2&8&12:https://www.sharghpress.com/%DA%AF%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%AA%D9%BE%D9%87-%D8%AA%D9%BE%D9%87-%D8%A7%DB%8C-%D8%A8%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%B4%D8%-B1%D9%82-%D9%85%D8%A7%D8%B2%D9%86%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%86/?print=1*

*URL3:https://seeiran.ir/%D8%B3%D8%A7%D9%8A%D8%AA%D9%85%D9%88%D8%B2%D9%87-%DA%AF%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%AA%D9%BE%D9%87/*

*URL4&5:https://fa.wikipedia.org/wiki/%DA%AF%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%AA%D9%BE%D9%87*

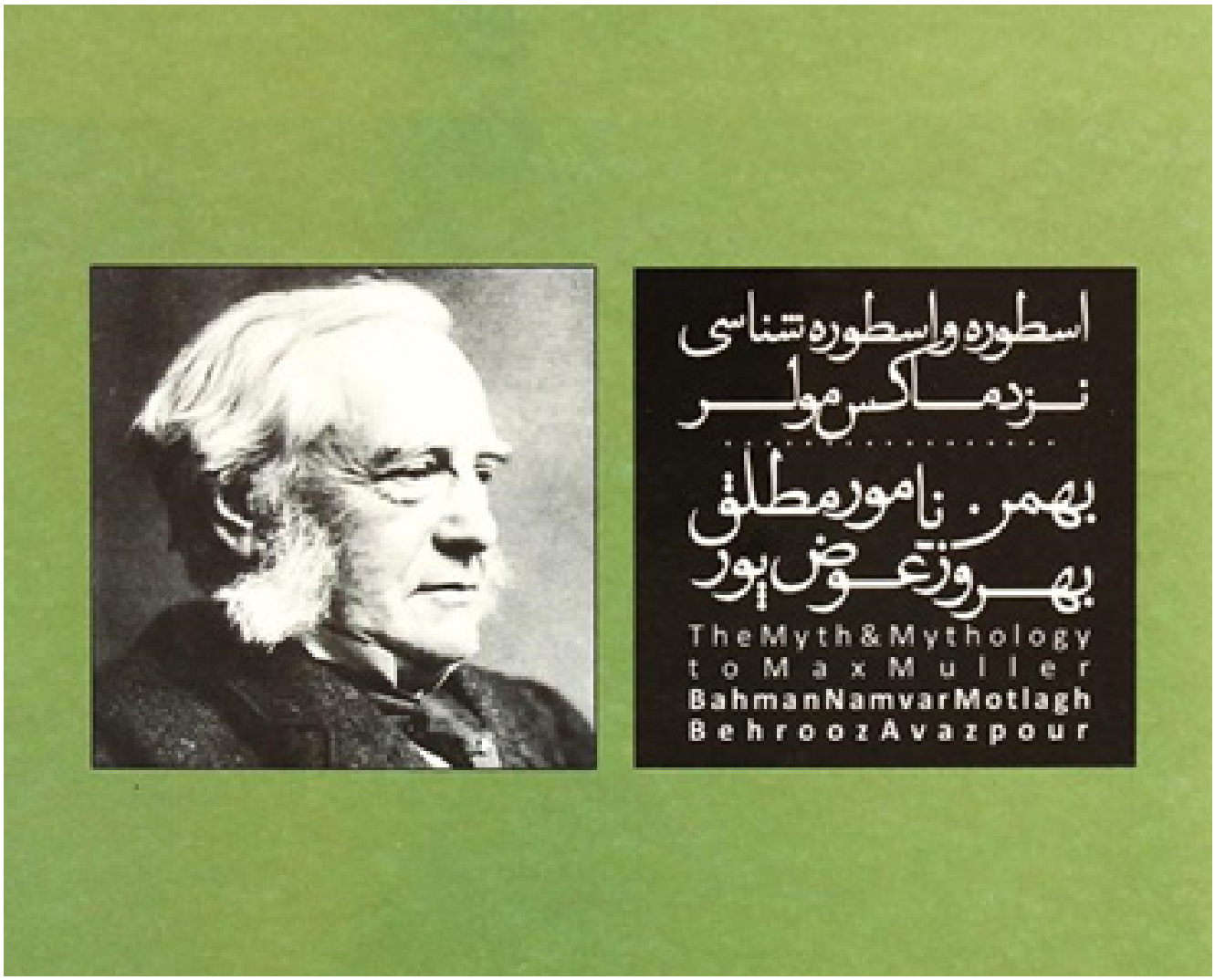
*URL4&7:https://www.mizan.news/fa/news/376574/%DA%AF%D9%88%D9%87%D8%B1-%D8%AA%D9%BE%D9%87*

*URL6:https://www.tasnimnews.com/fa/news/1394/03/20/315832/%D8%B3%D8%B1%D8%B2%D9%85%DB%8C%D9%86-*

# مروری بر کتاب اسطوره و اسطوره شناسی نزد ماکس مولر

## بهمن نامور مطلق و بهروز عوض پور / نشر موغام

فریماه فاطمی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
*f.fatemi@alzahra.ac.ir*



در ایـــن کتاب به بررســـی نظریات و دیدگاه‌هـــای ماکس مولر[1] در زمینهٔ اســـطوره و اسطوره‌شناســـی پرداخته شـــده اســـت. ماکس مولـــر آلمانی، از محققین برجســـته قـــرن ۱۹ و مطرح کننده چندیـــن رویکرد علمـــی مانند ایده‌آلیســـم و فیلولوژی، عقل‌گرایی، پوزیتیویســـم، تجربه‌گرایی و سیانتیســـم انگلیســـی می‌باشـــد. ماکس مولر به عنـــوان پژوهشـــگری در حوزه دانش دین‌شناســـی به ویژه دین‌شناســـی تطبیقی و اسطوره‌شناســـی محســـوب می‌شـــود. او به رویکرد تـــازه‌ای در اسطوره‌شناســـی دســـت یافت که به طور همزمان از ســـه خاســـتگاه فیلولوژی، پوزیتیویســـم و سیانتیســـم بهره می‌بـــرد که ایـــن رویکرد در اسطوره‌شناســـان قبلی دیده نمی‌شـــد. رســـاله اسطوره‌شناسی تطبیقـــی مهمترین اثر او به شـــمار می‌رود و بســـیاری او را به عنوان بنیانگذار شـــاخه اسطوره‌شناســـی تطبیقی معرفی کردند. او در اسطوره‌شناســـی تطبیقی به مطالعهٔ اســـطوره‌های دو تمدن غربی و شـــرقی می‌پـــردازد و در واقع تا قبل از مولـــر، هیچ‌گاه مطالعاتی روشـــمند به مقایســـهٔ میان اســـطوره‌های شـــرقی و غربـــی نپرداخته بود. بســـیاری فرانـــز کوهن[2]، فیلولوژیســـت آلمانـــی را بانی نخســـتین اسطوره‌شناســـی تطبیقـــی می‌دانند اما گروهـــی معتقدند که وی بیشـــتر به فیلولوژی اســـطوره‌ای پرداخته اســـت و مطرح شدن اسطوره‌شناســـی تطبیقی مختص ماکس مولر اســـت. در اسطوره‌شناســـی تطبیقـــی اعتقاد بر این اســـت که اســـطوره‌ها از بهترین عناصر برای مقایســـه و تطبیق هســـتند زیرا کـــه طبیعتی تطبیقـــی دارند و به عنـــوان نماد و نشـــانه هویتی یک قوم و ملت شـــناخته می‌شـــوند. بـــه اعتقاد مولر هیـــچ امر انســـانی را نمی‌توان خارج از زمینه یا بســـتر آن تحقیق کرد و در جهت شـــناخت اســـطوره‌ها می‌بایســـت معنای آنها را در بســـتر مـــورد نظر جســـتجو و تحلیل کرد.

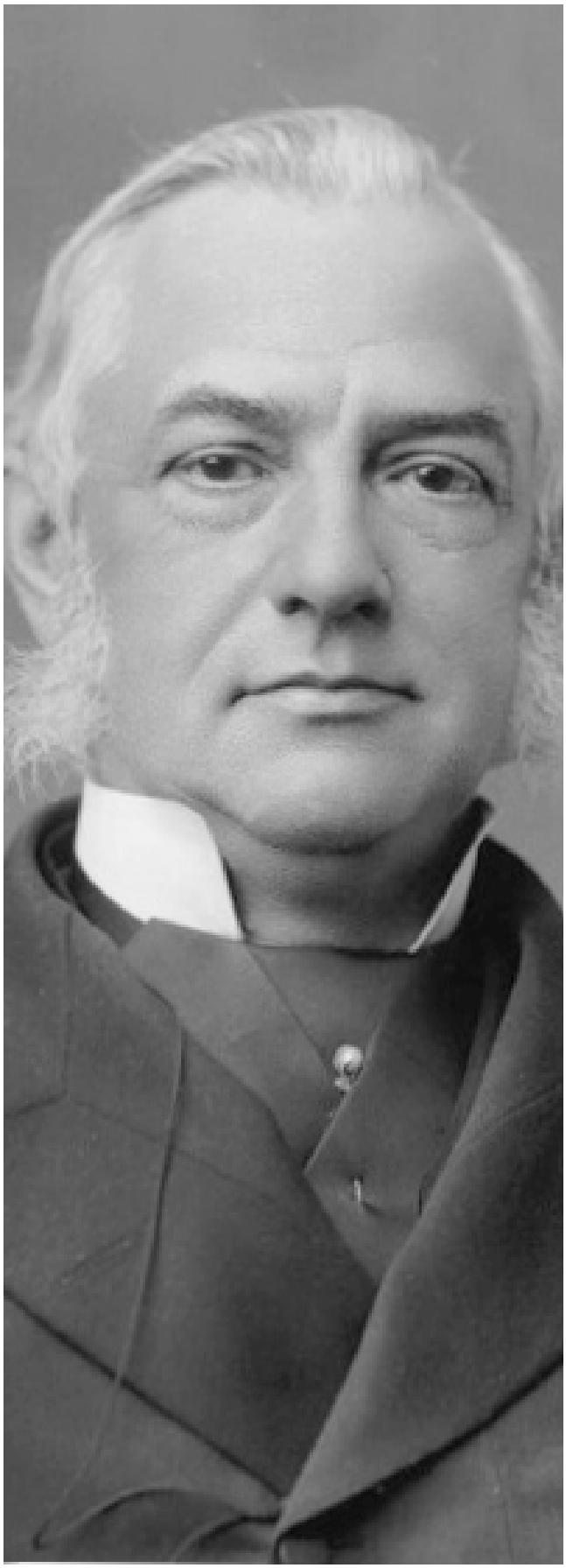
مولر اسطوره‌شناســـی را وارد دوره جدیدی کـــرد و این دانش‌ها و مطالعات تطبیقی به غربی‌ها فرصت داد تا شـــرق را بشناســـند؛ اسطوره‌شناســـی تطبیقی ثابت کرد که بخشـــی از آســـیا با اروپا رابطه‌ی خویشـــاوندی داشته اســـت. این مســـاله به همه اجازه داد تـــا پژوهش‌هـــا از فردیت خارج شـــود و امکان ســـنجش پیـــدا کند. بیـــش از هر چیز ماکـــس مولر متوجـــه پیکره‌ها و منابع هنـــد و اروپایی بود و در نظرات مطرح شـــده توســـط او نوعـــی آریاگری دیـــده می‌شـــود. او از نقش ویـــژه آریایی‌ها در شـــکل‌گیری تمدن بشـــری حکایـــت می‌کند و بر اســـاس نظر او آریایی‌ها از یک خاســـتگاه مشـــترک برخوردارنـــد و تحولات عمیقـــی را موجب شـــدند. بررســـی تاریخی و ریشه‌شـــناختی واژه‌های اســـطوره‌ای نشـــان داد کـــه تا چه حد اســـطوره‌های اصیـــل و بنیادین هنـــد و ایرانی بـــا یونانی – رومـــی و حتی ژرمنی – انگلوساکســـونی نزدیک و هم ریشـــه هستند.

فیلولوژی باعث شـــد تـــا محققـــان آلمانی به دســـتاوردهای بزرگـــی در تحقیقـــات خویـــش در عرصه‌هـــای گوناگـــون به خصوص زبان‌شـــناختی نائـــل آینـــد. فیلولـــوژی تطبیقی به عنـــوان یک روش موثـــر در مطالعات اسطوره‌شناســـی در اندک زمانی به کشـــفیات بی‌ســـابقه‌ای انجامید. شـــناخت سانسکریت برای محققان فیلولوژیســـت نقـــش کانونی بـــازی می‌کرد؛ زیرا معتقد بودند کـــه باید خاســـتگاه‌ها و شـــباهت‌ها و تفاوت‌های بنیادیـــن تمدن‌ها را در زبان جســـتجو کرد. مولر بـــر این عقیده بـــود که زندگی زبان‌ها به شـــکل مســـتقل در طـــول تاریخ در جریان بوده و ســـاختار زبانی بـــر اندیشـــه و آراء جوامع تاثیری عمیـــق و موثر به جـــای گذارده اســـت؛ زبان را ابزاری ســـاده برای انتقال اندیشـــه و احســـاس نمی‌پنداشـــت بلکه زبان را در شـــکل‌گیری خـــود آنها موثر می‌دانســـت.

یکی از نظریـــات مهم او، نظریـــه بیماری زبانی اســـت که یکی از بنیادی‌تریـــن نظریه‌هـــا بـــرای تبیین چگونگی شـــکل‌گیری اســـطوره‌ها تلقی می‌گردد؛ بر اســـاس این نظریه شـــکل‌گیری اســـطوره‌ها نتیجه یک ســـوء تفاهـــم تاریخی و زبانی اســـت. زیرا نســـل‌های اولیه به دلایـــل گوناگونی بـــرای تبیین حوادث و وقایـــع طبیعـــی و انســـانی از زبانی اســـتعاری و مجازی بهره می‌بردنـــد. یکی از گرایش‌هـــای پژوهشـــی در دوره مولر یافتن محورهـــای تمدنی بـــود تا به وســـیله آن به تبییـــن بنیان‌های اســـطوره‌ای و به طـــور کلی فرهنـــگ تمدن‌ها پرداخته شـــود؛ مولـــر در ایـــن خصوص متوجـــه طبیعـــت بود و بـــر همین اســـاس اسطوره‌شناســـی طبیعـــت را بنیـــان نهاد. بر اســـاس ایـــن اسطوره‌شناســـی تمامی اســـطوره‌ها با توجه به نســـبت میـــان انســـان و جهان بیرونـــی و به طور خـــاص طبیعت قابل تبیین هســـتند؛ اســـاطیر ترجمه باورها و احساســـات انسان‌های کهن در مـــورد طبیعـــت پیرامـــون و اتفاقات بـــزرگ طبیعی به شـــمار می‌رونـــد. نظریه‌هـــای ارائه شـــده توســـط ماکس مولر در دنیـــای معاصر وضعیـــت متفاوتی یافته اســـت. امروزه

۱Friedrich Max Muller

۲Franz Cohen



نظریه‌های جدیدی از اسطوره‌شناسانی مانند جوزف کمبل۱، نورتروپ فرای۲ و بسیاری دیگر مطرح شده است؛ چنان‌که نظریه‌های مولر را به‌شدت متأثر ساخته‌اند. با این حال نظریه‌های ارائه شده توسط این محقق قرن نوزدهمی همچنان در برخی موارد و بر روی برخی از پیکره‌های مطالعاتی قابل استفاده است.

در قسمت نخست این کتاب، مولف به پارادایم پوزیتیویسم که شامل علم زبان‌شناسی تاریخی، علم عام ادیان و علم اسطوره شناسی است پرداخته است. در بخش دوم روش تطبیقی را که تشکیل شده از زبان‌شناسی تاریخی-تطبیقی و اسطوره شناسی تطبیقی است بیان می‌شود. در قسمت سوم این نوشتار اقوام هند و اروپایی مورد بررسی قرار می‌گیرند. این کتاب می‌تواند از دو جهت قابل توجه باشد: نخست مطرح شدن نظریه‌ای در باب تاریخ اسطوره و دیگری استفاده از نظریات مولر در مطالعات و پژوهش‌های باستان‌شناسی و اسطوره‌شناسی حائز اهمیت است.

در این نوشتار سه نمونه کاربردی از سه قوم مهم خانواده بزرگ هند و اروپایی، هند و ایران و یونان مورد بررسی قرار گرفت: اسطوره اورواسی و پوروراواس از اساطیر هند، اسطوره کفالوس و پروکریس از اساطیر یونان باستان و فیلم سینمایی زندان زنان از سینمای معاصر ایران. هر سه بر اساس روش و نظریات اسطوره‌شناسی ماکس مولر بررسی شد و به این نتیجه نائل آمد که کلیه اسامی شخصیت‌های محوری این نمونه‌های کاربردی، استعاره‌های خورشیدی هستند و با صفت و ویژگی خورشیدی در ارتباط بوده‌اند؛ کلیه اتفاق‌ها و رویدادهای مهم آن‌ها در بزنگاه‌هایی رخ می‌دهد که در چرخه همیشگی طلوع، غروب و طلوع مجدد خورشید برای خود نقطه عطفی محسوب می‌شوند؛ روایت‌های کلی این نمونه‌ها، پی‌رنگ، طرح، لحن، بیان و غیره بر چرخه طلوع، غروب و طلوع مجدد خورشید و نمودار حرکتی آن منطبق هستند .

۱Joseph Campbell

۲Northrop Frye

# جورجیا اوکیف
# Georgia O'Keeffe

سارا السادات نوری
دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران
*S.nouri@alzahra.ac.ir*

تصویر۱: کارل ون وختن، پرتره جورجیا اوکیف، آبیکیو، نیومکزیکو، ۱۹۵۰، کتابخانه کنگره(*URL1*)

جورجیا اوکیف (۱۸۸۷-۱۹۸۶) یکی از برجسته‌ترین هنرمندان قرن بیستم است. اوکیف که به عنوان «مادر مدرنیسم آمریکایی» شناخته می‌شود، بیشتر به خاطر نقاشی از گلهای بزرگ شناخته شده است. آثار اوکیف علاوه بر گل‌های متمایزش، موضوعاتی مانند استخوان‌های حیوانات، آسمان‌خراش‌های شهر نیویورک و مناظر نیومکزیکو را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد.

اوکیف به خاطر نقاشی های گل در مقیاس بزرگ و نمای نزدیک مشهور است. او حدود ۲۰۰ نقاشی از گل‌های مختلف از جمله زنبق، خشخاش، نیلوفر و گل رز ساخت. در اواسط دهه ۱۹۲۰، اوکیف با استفاده از تکنیکهای عکاسی مدرنیستی که آموخته بود، شروع به ساخت نقاشی‌های در مقیاس بزرگ از فاصله نزدیک کرد که شباهتی به تصاویر گرافیکی برش خورده از نمای نزدیک دارند.

تصویر۲: جورجیا اوکیف، رز سفید انتزاعی،۱۹۲۷، (*URL2*)

برخی از مردم به نقاشی های گل او با تعابیر فرویدی نگاه می کنند و معتقدند که این نقاشی ها نشان دهنده اندام تناسلی زنانه است. در حالی که برخی آنها را نشانه‌ای از توانمندی زنان می دانند، زیرا اوکیف یکی از اولین چهره‌های برجسته زن است که تصاویر حسی و فمینیستی را در آثار هنری خود معرفی می کند. با وجود اینکه هنرمند شدیداً تفاسیر فرویدی از هنر خود را انکار می‌کرد، یک فرض عمومی باقی می‌ماند که نقاشی‌های او تصاویر جنسی هستند.

تصویر۳: جورجیا اوکیف، *Calla Lilies on Red*، ۱۹۲۸، (*URL2*)

نقاشـــی گل او جیمســـون وید/گل سفید شـــماره ۱(تصویر۴) پس از فروش ۴۴,۴ میلیون دلار آمریکا در ســـاتبیز ســـال ۲۰۱۴، رکـــورد گرانترین نقاشـــی یک هنرمنـــد زن را در حراج دارد.

تصویـــر۴: جورجیـــا اوکیـــف، عکاس: ادوارد ســـی رابیســـون، جیمســـون وید / گل ســـفید شـــماره۱، ۱۹۳۲، کریستال بریج موزه هنـــر آمریکایـــی، بنتونویل، آرکانـــزاس، (*URL3*)

**برخی موضوعات نقاشی در آثار اوکیف:**

**برگ و درخت**

در طول دهـــه ۱۹۲۰، در حالی که بســـیاری از مدرنیســـت ها عمدتاً بـــرای راهنمایی و الهام گرفتـــن در موضوع بر روی بخش صنعتـــی تمرکـــز کردند، اوکیـــف دنیای طبیعـــی را در آغوش گرفـــت و تصاویـــر بزرگنمایی شـــده از گلها و برگها را ترســـیم کـــرد. او زندگی روزمـــره را با لایـــه هایی از تداعـــی و عناصر انتزاعی آغشـــته کرد.

تصویـــر۵: جورجیـــا اوکیف، افرای ســـرخ در دریاچـــه جورج، ۱۹۲۶، (*URL2*)

اوکیـــف در طول پیـــاده روی طولانی مدت خود در مســـیرهای پیـــاده روی جنگلی، بـــرگ ها را جمع کرد. او زمانی که نقاشـــی روی برگ‌هایـــش را می‌ســـازد، بر رنگ‌های مجلـــل پاییز تمرکز می‌کرد، کـــه نمونه‌ای از خویشـــاوندی او با پاییز و حساســـیت به تغییـــرات فصلی بود.

تصویـــر۶: جورجیا اوکیـــف، درخت چوب پنبـــه در بهار ،۱۹۴۳، (*URL2*)

## آسمان خراش های شهر

جورجیا اوکیف بین سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۹ شروع به ساخت مجموعه‌ای از نقاشی مناظر شهری نیویورک کرد. شیفتگی اوکیف به آسمان‌خراش در سال ۱۹۲۴ آغاز شد، زمانی که او و همسرش، عکاس و گالریست تأثیرگذار آلفرد استیگلیتز، به یک ساختمان آپارتمانی در میدتاون نقل مکان کردند. در اینجا بود که او ساخت هتل شلتون را مشاهده کرد که ادعا می‌کرد بلندترین ساختمان مسکونی در جهان در تکمیل آن در سال ۱۹۲۴ است.

تصویر۷: جورجیا اوکیف، خیابان نیویورک با ماه، ۱۹۲۵، (*URL2*)

آسمان خراش که خود یک پدیده آمریکایی قرن بیستم است، مسلماً اولین محصول فرهنگ آمریکایی بود که توجه بین المللی را به خود جلب کرد. حس اوکیف از ارتفاع شهر، بدون شک با تمایل او برای تبدیل شدن به یکی از اولین هنرمندان و در واقع مردمی که در یک آسمان‌خراش زندگی و کار می‌کردند تقویت شد. اوکیف و استیگلیتز در سال ۱۹۲۵ به شلتون نقل مکان کردند و ثابت شد که مناظر وسیع از خط افق شهر، محرکی است که او به آن نیاز داشت.

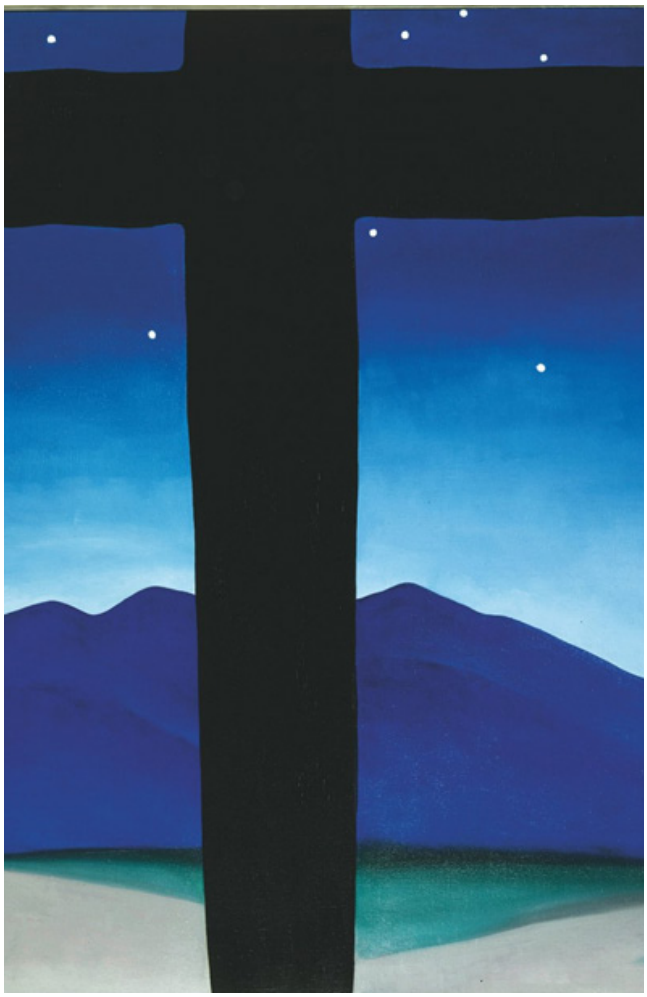
تصویر۸: جورجیا اوکیف، یک خیابان، ۱۹۲۶، (*URL2*)

## منظره نیومکزیکو

در تابستان ۱۹۲۹، اوکیف اولین سفر خود را به شمال نیومکزیکو انجام داد، جایی که از چشم انداز بد، هنر بومی متمایز و سبک منحصر به فرد منطقه ای معماری خشتی الهام گرفته شد و مسیر جدیدی را در آثار هنری اوکیف الهام بخشید .برای دو دهه بعد، او شروع به گذراندن زندگی و کار

در نیومکزیکـــو کرد، که الهام بخش نقاشـــی هـــای او از مناظر نیومکزیکو بود(*URL2*).

مناظـــر، معماری و فرهنـــگ محلی ناواهو الهام بخش او شـــد و تابســـتان ها برای نقاشـــی به نیومکزیکو که آن را « دور دست‌ها» می‌نامید باز می‌گشـــت .در ایـــن دوره، او نقاشـــی‌های نمادینی از جمله صلیب ســـیاه (تصویر۸)، نیومکزیکـــو (۱۹۲۹)، جمجمه گاو: قرمز، ســـفید و آبی (۱۹۳۱) و ســـر رام، هالیکاک ســـفید، تپه‌هـــا (۱۹۳۵) را تولید کـــرد. در دهه ۱۹۴۰، آثـــار اوکیف در مؤسســـه هنر شـــیکاگو (۱۹۴۳) و در موزه هنـــر مدرن (۱۹۴۶) تجلیل شـــد کـــه اولین نمایـــش گذشـــته مـــوزه از آثار یک هنرمنـــد زن بود. اوکیف زمـــان خود را بین نیویـــورک، زندگی با استیگلیتز و نقاشـــی در نیومکزیکو تقســـیم کرد (*URL4*).



تصویـــر۹: جورجیا اوکیف، صلیب ســـیاه با ســـتاره هـــا و آبی، ۱۹۲۹، مجموعـــه خصوصی، (*URL3*)

تصویر۱۰: جورجیـــا اوکیف، در فضای باز، عـــکاس، تونی واکارو، ۱۹۶۰، (*URL2*)

تصویـــر۱۱: جورجیـــا اوکیف، منظره ســـیاه مســـا، نیومکزیکو / بیرون از مـــاری دوم، ۱۹۳۰، مـــوزه جورجیا اوکیف، ســـانتافه، (*URL3*)

**سنگ، استخوان، صدف و شاخ**

جورجیا اوکیف کـــه ناظر تیزبین طبیعت در اشـــکال مختلف آن بـــود، اهمیتی؛ چه تصویـــری و چه عرفانی، در اشـــیاء ارگانیکی کـــه در بیابان پراکنده شـــده بود، یافـــت و آنهـــا را نمادی از جنوب غربی می دانســـت. پـــس از بازدید اولیه خـــود از منطقه در ســـال ۱۹۲۹، اوکیف تقریباً سالانه ســـفرهایی به نیومکزیکو داشت.

تصویر۱۲: جورجیا اوکیف، شاخ و پر، ۱۹۳۷،(*URL2*)

تصویر۱۳: جورجیا اوکیف، از دوردست، نزدیک، عکاس: مالکوم وارون، ۱۹۳۷، موزه هنر متروپولیتن، نیویورک، (*URL3*)

درست همانطور که در طول بازدید از دریاچه جورج، نیویورک، گلها، برگها و سایر عناصر طبیعی را جمع آوری می کرد، شروع به جمع آوری بقایای منظره غربی نیز کرد: سنگها، استخوانها، جمجمه ها و شاخ هایی که توسط باد و آب پوشیده شده بودند.

تصویر۱۴: جورجیا اوکیف، دو صدف صورتی، ۱۹۳۷،(*URL2*)

**زندگی پس از استیگلیتز**

اگرچه اوکیف پس از مرگ استیگلیتز برای فروش آثارش به عوامل دیگری متکی بود، اما از شوهرش آموخته بود که چگونه تمام جنبه های حرفه خود را مدیریت و کنترل کند. در واقع، یکی از معیارهای موفقیت حرفه‌ای او این بود که او از فروش کارش امرار معاش می‌کرد، در حالی که مالکیت تقریباً نیمی از کل تولید خود را حفظ کرد (که در زمان مرگ مالک آن بود) به عنوان بخشی از دارایی که در آن زمان ارزش بیشتری داشت. در طول سالها، او بسیاری از آثار خود را، چه در حراجی و چه از کلکسیونرها، پس گرفته بود.

انتزاع های مربوط به دهه ۱۹۱۰ و اوایل دهه ۱۹۲۰، که در این دهه‌ها به اندازه آثار بازنمایی او مورد تقاضا نبود، درصد قابل توجهی از مجموعه آثار خود اوکیف را نشان می داد. با این حال، او همچنین عمداً بسیاری از انتزاعات اولیه خود را پس از سال ۱۹۲۳ به عنوان ابزاری برای کنترل نحوه تفسیر آثارش از چشم عموم دور نگه داشت. از اواسط دهه ۱۹۴۰ تا پایان زندگی حرفه‌ای‌اش، زمانی که دوباره کار گسترده‌ای با انتزاع آغاز کرد، این آثار اولیه را در کنار

انتزاع‌هـــای بعـــدی‌اش به نمایش گذاشـــت و همـــه آنها فروش خوبی داشـــتند. عـــلاوه بر این، پاســـخ‌های منتقـــدان به آن‌ها دیگـــر مانند دهه‌هـــای قبل با اصطلاحـــات ذات‌گرایانـــه ارائه نمی‌شد (URL5).

## جایگاه اوکیف در تاریخ هنر

اوکیـــف یکـــی از مهم ترین و تحســـین شـــده ترین نقاشـــان مدرنیســـت در ایالات متحده و یکی از مشـــهورترین نمادهای آن باقی مانده اســـت. او از طریـــق رویکرد مســـتمر تحریک‌آمیز و کاملاً شـــخصی‌اش در ســـاخت تصویر، مجموعـــه‌ای از آثار خلق کرد کـــه تمامیت دیـــدگاه مدرنیســـتی، روحیه مســـتقل او و مهمتر از همه، حساســـیت عمیق او به حیـــات نیروهای طبیعی را نشـــان می‌دهـــد. اگرچه حرفه او توســـط آلفرد اســـتیگلیتز، یکی از مترقی‌تریـــن و تأثیرگذارترین چهره‌هـــا در جامعه هنری در آن زمان تحت ســـلطه مردان آغاز شـــد، ایده های ناخودآگاه جنســـی او در مورد کار او باعث ایجاد ذات‌گرایی شـــد. پاســـخ بـــه آن چنیـــن قرائتی کـــه اوکیف بـــه آنها اعتراض داشـــت، بر اســـتقبال انتقـــادی از آثـــار او در دهه ۱۹۲۰ مســـلط بود و همچنـــان در قالب‌هـــای مختلف در ادبیات هنـــری معاصر ظاهر می‌شـــوند. همه این تفاســـیر اهمیت گســـترده‌تر دســـتاورد او را کم‌رنـــگ می کنـــد. در واقع، بیـــش از هر هنرمنـــد دیگری، اوکیـــف مجموعـــه‌ای از آثار خلق کـــرد که ایده‌هـــای رویایی اســـتیگلیتز را کـــه یک هنر بومی بـــود برآورده کـــرد. در غلبه بر تفسیرهای جنســـیتی بســـیاری از منتقدان از آثارش، اوکیف همچنیـــن نقشـــی کلیـــدی در بی‌اعتنایی به جامعـــه هنری و عمـــوم مردم از این تصور داشـــت که جنســـیت بـــه هر نحوی تعیین‌کننـــده شایســـتگی یا خلاقیـــت هنری اســـت. بنابراین، او بـــه ایجـــاد فضایی جدید و قابـــل توجه بـــرای هنرمندان زن در قلمرویـــی کـــه همچنان تحت تســـلط مردان اســـت، کمک کرد(همان).

جورجیا اوکیف در ســـن ۹۸ سالگی در ســـال ۱۹۸۶ درگذشت. او از ویسکانســـین خانـــه مـــادری‌اش به نیویـــورک رفت جایی که به نقاشـــی آبســـتره و سورئالیســـم جذب شـــد و سرانجام به بیابان هـــای نیومکزیکو، جایـــی که مناظـــر آن الهام بخش کارهای بعدی او شـــد رفت. تانیا بارســـون متصدی نمایشـــگاه در اینبـــاره می‌گویـــد: «او عاشـــق حس های مرتبط بـــا افق، با بـــی نهایت و فضاهای بـــاز بود و او اینها را «دور دســـت ها» می نامید. چشـــم انـــداز نیومکزیکو تجســـم مفهومی بـــود که او از «دور دســـت ها» داشـــت و به نظـــر من او فکر مـــی کرد حس فضـــا، موضوع یگانـــه و ویژه‌ای در چشـــم اندازهـــای آمریکایی است».(URL6)

## فهرست منابع


URL1: https://nmwa.org/art/artists/georgia-okeeffe/#:~:text=O›Keeffe%20was%20strongly%20influenced,all%20of%20her%20previous%20work Saturday 6:15 P.M.

URL2: https://en.thevalue.com/articles/georgia-o-keeffe-american-modernism-inspiration, Saturday 6:15 P.M.

URL3: https://dennikn.sk/648559/sweet-georgia/ Saturday 8:15 P.M.

URL4: https://www.biography.com/artist/georgia-okeeffe Saturday 8:15 P.M.

URL5: https://www.britannica.com/biography/Georgia-OKeeffe/Life-after-Stieglitz Saturday 9:15 P.M.

URL6: https://per.euronews.com/culture/2016/07/31/tate-modern-pays-tribute-to-georgia-o-keeffe-and-her-world-view Saturday 9:15 P.M.

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.
آدرس پست الکترونیکی: ***Art.re.ir92@gmail.com***
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

فرم اشتراک فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه دانشگاه الزهرا(س)

نام و نام خانوادگی/موسسه/سازمان: .....
تاریخ تکمیل فرم:.....شغل/نوع فعالیت:.....میزان تحصیلات:.....
رشته تحصیلی:.....
نشانی پستی:.....کدپستی ده رقمی: .....
تلفن تماس:.....
آدرس پست الکترونیکی.....

خواهشمند است اشتراک اینجانب با مشخصات یاد شده را برقرار نمایید.
امضای متقاضی: