صفحات ۶۷-۷۸
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی دوره جدید* شماره ۷* تابستان ۱۳۹۹

بازتعریف گفتگومندی در آثار اسماعیل جلایر در دوره قاجار با آراء میخاییل باختین*

الهه پنجه‌باشی**
استادیار گروه نقاشی، دانشگاه الزهرا(س)، دانشکده هنر، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۷/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۰/۲۸)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.7.3.67

چکیده

در زمان معاصر یکی از رویکردهای مطالعه تفسیر تصاویر گفتگو است و ازجمله موضوعاتی است که به‌طور عمده برای تفسیر در آثار هنری استفاده شده است. عرصه نقد هنر در دوره معاصر در طی چند دهه اخیر شاهد تحول و تقویت معنا و آثار هنری بوده است. تقابل تفسیر آثار هنری با رویکردهای مختلف زمینه مطالعه مباحث میان‌رشته‌ای بوده است. هدف از پژوهش حاضر مطالعه و تفسیر گفتگومندی در آثار اسماعیل جلایر نقاش دوره قاجار بوده است. مفروض پژوهش حاضر تحول معانی و جایگاه آن در تفسیر نقاشی‌های جلایر نقاش می‌باشد که به علت کمبودن آثارش گمنام و مهجور مانده است. او نقاش و خوشنویس ایرانی در سده سیزدهم ه.ق، نیمه دوم سده نوزدهم میلادی است و در آثار نقاشی او نمایش حالات درونی در پیکره‌ها دیده می‌شود. در جستجوی این مسأله ابتدا مقولات کلیدی در حوزه نظری براساس آرا میخاییل باختین به‌عنوان گرایش نظری این پژوهش مورد واکاوی قرار گرفته و براین مبنا تحول جایگاه گفتگو تک‌گویه و چندگویه در آثار نقاشی جلایر مورد تحلیل قرار گرفته است. محتوای پژوهش حاضر کیفی است و براساس روش‌شناسی توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج یافته‌ها در این پژوهش نشان می‌دهد که آثار جلایر براساس سوژه انسانی کار شده است و در آثار او گفتگو گرایی انسان بر مبنای تک‌گویه و گفتگومندی دیده می‌شود. گفتگوها در عین گفتگو بیشتر بر تک‌گویه تأکید دارد و نقاشی و گفتگو گرایی در آثار او برمبنای شرایط زمانی هنر در دوان قاجار است.

واژگان کلیدی
قاجار، نقاشی، باختین، گفتگو، جلایر

* این مقاله حاصل از هسته پژوهشی با عنوان«مطالعه هنر نقاشی پیکره‌نگاری درباری دوره قاجار» تصویب‌شده در دانشگاه الزهرا می‌باشد.
** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۴۰۴۰ ؛ پُست الکترونیک: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

مقدمه

با نگاهی به تاریخ نقاشی دوران قاجار در دوره ناصری کم‌تر هنری را می‌توان دید که درگیر پیکره نگاری نباشد و حتی مفهومی‌ترین و تزیینی‌ترین اثر هنری پیکره محور است. براین مبنا تمرکز اصلی این پژوهش بر تحولات عمیقی است که در هنر این دوران به‌ویژه در آثار اسماعیل جلایر اتفاق افتاده است. او نقاش و خوشنویس ایرانی در سده سیزدهم ه.ق، نیمه دوم سده نوزدهمم بوده و دانش‌آموخته دارالفنون است و به چهره‌نگاری و قلمدان نگاری با موضوعات مذهبی می‌پرداخت. رویکرد معاصر به نقاشی دوره قاجار می‌تواند در بازخوانی هنر این دوران به‌ویژه در نقاشی‌های راهگشای مفاهیم جدیدی باشد. جلایر رابطه انسان و گفتگو را به چالش می‌کشد. چگونگی تحول مذکور را می‌توان در آثار شمایلی اسماعیل جلایر مشاهده کرد. با این توضیح مقاله پیش رو به مطالعه آثار او و تطبیق با نظریات باختین می‌پردازد و در صدد پاسخگویی به این پرسش‌ها است: در آثار جلایر گفتگو از چه جایگاهی برخوردار است؟ تحول گفتگومندی در آثار تک پیکره و چند پیکره او چگونه است؟ این آثار با توجه به نظریات باختین بررسی می‌شود. برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش در بخش اول نوشتار ابتدا گفتگو و گفتگومندی از دیدگاه باختین بررسی و در بخش دوم مقاله به بررسی آرا این متفکر درباره گفتگو در هنر نقاشی قاجار و مطالعه موردی اسماعیل جلایر پرداخته می‌شود و در بخش آخر نوشتار، بررسی نحوه انعکاس تک‌صدایی و چندصدایی بررسی می‌شود و حضور گفتگو در دو نقاشی از جلایر تک‌صدایی و چندصدایی مورد واکاوی قرار می‌گیرد. هدف از این پژوهش مطالعه گفتگومندی در نقاشی‌های پیکره نگاری اسماعیل جلایر در دوره دوم قاجار است، علت و ضرورت انتخاب این موضوع ارزش و اهمیت انسان به‌صورت پیکره نگاری در آثار او و معنای آن می‌باشد. در آثار او انسان سوژه اصلی نقاشی است و جایگاه انسان در نقاشی او با آرا باختین تحلیل می‌شود، علت انتخاب باختین برای بخش نظری، مطالعات او آثارش در بحث انسان‌شناسی فلسفی و نظریات انسان‌شناسی و دیدگاه پدیدارشناسانه او به انسان، مناسب برای این پژوهش شناخته شد. در بررسی این پژوهش مشخص می‌شود که پیکره‌ها در نقاشی‌های جلایر می‌تواند با نظریات باختین تطبیق پیدا کند. در این مطالعه روشن می‌شود آثار او متأثر از شرایط سیاسی اجتماعی قاجار است. در آثار او تک‌صدایی و چندصدایی دیده می‌شود و گفتگو در آثار چندصدایی محدود و تک‌گویه بوده است.

پیشینه پژوهش

به دلیل ویژگی میان‌رشته‌ای پژوهش، پیشینه می‌تواند بسیار وسیع بوده و طیف گسترده‌ای از مطالعات در زمینه جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، فلسفه و هنر را شامل شود. لذا به‌منظور حفظ ارتباط مستقیم با موضوع اصلی پیشینه پژوهش حاضر بر مطالعاتی که حول محور مبانی نظری تحقیق و همین‌طور مطالعات مرتبط با حوزه هنر نقاشی قاجار است متمرکز می‌شود. نظریه‌پردازان و متفکران متعددی مانند فوکوانضباط و تنبیه(۱۹۷۵)، های تودوروف(۱۳۷۷)، باختین(۱۳۸۴)، گاردینر(۱۳۸۱)(Holquist(2002), Zap-pen(2004 و آرا نظریات باختین در کتاب‌های خود او Bakhtin(1986) و دو کتاب او در سال (۱۹۹۹) چاپ شده استفاده شده است.

پژوهشگرانی مانند عظیمی و علیا(۱۳۹۳) در مقاله خود به آرا باختین و خود پرداخته‌اند، نامورمطلق(۱۳۹۰) در کتاب خود به زبانشناسی در آرا باختین پرداخته‌اند. هولکوییست(۱۳۹۵) در کتاب مکالمه‌گرایی که توسط امیرخانلو ترجمه شده به آرا باختین و مکالمه‌گرایی در رمان پرداخته است. حسین‌زاده(۱۳۸۷) اندیشه و مفاهیم بنادین باختین و تأثیرپذیری از دیگر متفکرین و فرمالیست در آثار او پرداخته است. در تحقیقات و پژوهش‌های داخلی در زمینه مطالعه هنر ایرانی از منظر باختین سابقه چندان طولانی ندارد. هرچند کوشش‌هایی قابل‌توجه در جهت بسط و گسترش مفاهیم محوری و رویکردهای نظری صورت گرفته است؛ اما طی بررسی‌های انجام‌شده پژوهش‌هایی که مستقیماً دربرگیرنده مقولات طرح‌شده در تحقیق پیش رو باشد و تحول و رویکرد گفتگو در هنر ایران باشد یافت نشد. بیشتر مباحث در مورد هنر قاجار بیشتر به بحث تاریخی و هنری آن پرداخته شده و تفاسیر فلسفی و انسان‌شناسی در این بخش اندک و محدود است، بخصوص که جلایر از نقاشانی است که آثار کم او در ایران زمینه پژوهش را در مورد این هنرمند محدود نموده است پنجه‌باشی(۱۳۹۵) به مقاله‌ای در مورد نشانه‌شناسی در آثار جلایر پرداخته است. پنجه‌باشی(۱۳۹۶) در پژوهشی به گفتگوگرایی در نقاشی دوره اول قاجار پرداخته است. آژند(۱۳۹۱) در کتابی در ۳۶ صفحه به جلایر اشاره داشته است ولی در هیچ‌یک از موارد به موضوع انسانی در نقاشی‌های او پرداخته نشده است.

مبانی نظری پژوهش

مقاله پیش رو در تبیین و تحلیل تحول و جایگاه گفتگو و مقوله تک‌صدایی و چندصدایی بوده و ارتباط آن با انسان در تصویر مدنظر می‌باشد. از میان نظریه‌پردازان، تمرکز بر آرا میخاییل باختین به‌عنوان نظریه اصلی نوشتار است. درمیان چیزهایی که سازنده موقعیت انسان هستند، چیزی که جایگاه ویژه‌ای دارد انسان و دیگری است(گاردینر،۱۳۸۱: ۴۵). میخاییل باختین آثار مهمی در حوزه‌های مختلف تفکر از خود بر جای گذاشته است حوزه‌هایی

که هریک تاریخ، زبان و فرض‌های خاص خود را دارند. آنچه در نهایت فلسفه باختین نامیده شد گونه‌ای نظریه معرفت است که با عمل پیوند دارد و جزو آن معرفت‌های جدیدی است که می‌کوشد رفتار انسان را در پرتو شیوه استفاده از زبان تفسیر کند، اما آنچه کار باختین را در میان این معرفت‌شناسی‌ها متمایز می‌کند، درک مکالمه‌ای او از زبان است که از نظر باختین امری است بنیادی و از مجموعه مسائلی که فکر و ذهن او را به خود مشغول داشتند تحت عنوان مکالمه گرایی نام برده می‌شود(هولکوییست، ۱۳۹۵: ۳۶). او انسان‌شناسی فلسفی را توصیف می‌کند، علی‌رغم اینکه او در آثارش از ژانر ادبی و زبان‌شناختی استفاده می‌کند، شیوه تفکر او فلسفی است. دیدگاه هستی‌شناسانه‌اش نسبت به انسان صاحب دستاورد برجسته‌ای شد(غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۰۲). با توجه به تأکید باختین بر نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیت انسانی، او معتقد است که زبان به بهترین صورت می‌تواند این ویژگی گفتگومندی را ظاهر کند. از نظر باختین گفتار همیشه با گفتار یا گفتارهایی دیگر در ارتباط است(نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۸۵). طرد نسبی حضور دیگری از منظر باختین جهان شخص را از شکل می‌اندازد. زیستن بدون تعامل و گفتگو و در نتیجه پذیرش بسیاری از تأثیرات دیگران در زندگی خود ناممکن است(Bakhtin,1999: 83). از نظر باختین اجتماع با ظهور شخص دوم آغاز می‌شود، مفهومی که باختین از اجتماعی بودن در نظر دارد نوعی پذیرش تقدم منطقی بیناذهنی بر ذهنیت است(تودوروف، ۱۳۷۷: ۵۵). انسان جهان پیرامون خود را به‌واسطه دیگران می‌شناسد. به نظر باختین شناخت و ادراک ما از جهان موقعیت‌مند و محدود به موقعیت است. برای گسترش شناخت خود و نزدیک شدن به ادراک غنی باید با دیگری وارد گفتگو شویم و نگاه او را به نگاه خود اضافه کنیم. هیچ‌چیز و هیچ‌کس نمی‌تواند در حالت انفرادی به معنا دست یابد(Linell, 2008: 25). از نگاه باختین، ایده ذاتاً به وجود انسانی زنده و پویا پیوسته است. حقیقت‌ها خارج از روابط انسانی وجود ندارند(Zap-pen,2004:47).

کارآمدترین ابزار شناخت و ادراک و ارتباط انسان، یعنی زبان هم محصول دیگری است. از منظر باختین حتی زبان هم محصول دیگری است و کیفیتی گفتگویی دارد. هیچ کلامی نیست که ما بر زبان بیاوریم و سخن دیگران در آن حاضر نباشد. سخن ما همواره انباشته از صدای دیگران است(Bakhtin,1986: 89).

از مهم‌ترین نظریه‌های او گفتگومندی است. میان گفتگومندی و چندصدایی در گفتگو رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد و چندصدایی ویژگی اصلی گفتگومندی است. این چندصدایی که در آن‌همه صداها به‌طور مساوی بازتابانده می‌شوند موجب گفتگومندی می‌گردد(ساموئل، ۲۰۰۵: ۱۱). یک گفتگو هرگز نمی‌تواند انتزاعی باشد و باید بین دو یا چند نفر اتفاق بیافتد: گوینده، شنونده، خالق و مخاطب، هنرمند و تماشاگر(Bakhtin,1984:293). درواقع گفتگو را می‌توان در مورد روابط بین متون در نظر گرفت. از نظر باختین گفتار همیشه با گفتارهای دیگر در ارتباط است. گفتار در بستر روابط اجتماعی شکل می‌گیرد(تودوروف، ۱۳۷۷: ۷۳). گفتگومندی غالباً تک‌صدایی یا تک‌گویه است و یا چندصدایی و یا چندگویه. از نظر باختین چندصدایی می‌تواند در آثار و انواع ادبی گوناگون ظهور و بروز داشته باشد(نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۳۰۲). او با تأکید برجنبه مادی و ایدئولوژیک زبان، بحث بوطیقای جامعه‌شناختی، چندصدایی و بینامتنی را وارد عرصه نظریه و نقد ادبی کرد(باختین، ۱۳۷۳: ۱۱۵).

انسان همواره در زندگی خود را از چشم دیگران مورد تمجید قرار می‌دهد و تمام بازتاب‌های زندگی انسان و عمل او در آگاهی دیگران سنجیده می‌شود(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۸۰). از نظر باختین ما خود را از چشم دیگران می‌شناسیم، ما لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشه خود را در مناسبات با دیگری بازمی‌یابیم. در یک کلام بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم(احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۲). واژه یا به‌طورکلی هر نشانه‌ای میان فردی است. هر چیزی که گفته می‌شود، خارج از ضمیر گوینده‌اش قرار می‌گیرد و تنها به او تعلق ندارد. نمی‌توان واژه را فقط به گوینده اطلاق کرد. مؤلف برواژه حقی دارد، اما شنونده هم حقوق خودش را دارد و همین‌طور کسانی‌که صدایشان در کلمه و پیش از پرداختن مؤلف به گوش می‌رسد(Ibid,1986: 121-2). اهمیت انسان از منظر باختین بدین گونه است که موقعیتی که انسان در جهان اشغال می‌کند. تنها انسان مورد آن خطاب انسان قرار گرفته است و لذا دید انسان به جهان، ادراک انسان از آن، تفکر انسان در مورد آن و عمل انسان در قبال آن کاملاً وابسته به این پرسش و این حقیقت است(Holquist, 2002: 28). بنابر تعبیر باختین، دید استعلایی درپی آن است که با زدودن عوامل فردی و انضمامی هر تجربه، عناصر مشترک و نمادین رویدادها را انتزاعی کند و براساس آنها به حقیقتی برسد که مستقل از زمان و مکانی که در آن درک می‌شود درست باشد. این دید به تعبیری نگریستن از ناکجا می‌خواهد جهانی بنا کند که در آن تمام موقعیت‌های ممکن از پیش اندیشیده شده‌اند و برای هریک گزینه‌ای وجود دارد گزاره‌های نهایی وجود دارد. درواقع دید استعلایی از منظر باختین، آرمانی نیوتونی به چشم دارد، اما عملاً ساکن جهانی است که مطابق با نظر انیشتین سامان یافته است. دید استعلایی عوامل زنده تجربه را می‌کشد و تنها اسکلت بی‌جانی از تجربه باقی می‌گذارد(عظیمی، علیا، ۱۳۹۳: ۹).

از نظر باختین ظرف زمانی- مکانی یکی از عناصر مهم در تجزیه‌وتحلیل متون است. همچنین زمان و مکان زمانمند، نخستین

تجسد زمان در مکان است که به‌عنوان کانونی برای ملموس کردن بازنمود و نیرویی است که به کل متن نیرو می‌بخشد(مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۱۸). او در این مفهوم از واژه کرونوتوپ استفاده می‌کند، کرونوتوپ ناگزیر با کسی که دریک موقعیت است پیوند خورده است. کرونوتوپ نیز مانند موقعیت همواره عامل‌های زمانی و مکانی را با ارزیابی اهمیت این عامل‌ها از نقطه‌نظری خاص ترکیب می‌کند. آنچه حضور بشری را در هر دوی آنها الزامی می‌دارد همین فرضی است که زمان و مکان هرگز صرفاً زمان و مکانی نیستند، زمان و مکان آن‌گونه که به تجربه سوژه‌ها درمی‌آیند همواره با داوری نسبت به اینکه یک زمان خاص یا مکان خاص خوب است یا بد پیوند خورده‌اند، ادراک هرگز محض نیست، همواره با ارزیابی آنچه ادراک شده تکمیل می‌شود(هولکوییست، ۱۳۹۵: ۲۳۳). مفهوم «گفتگو» تنها در موردِ ادبیات به کار نمی‌رود. در دیدگاهِ باختین، تمام زبان گفتگو است. این، بدان معناست که ما هرگز در خلاء صحبت نمی‌کنیم. دغدغه اصلی باختین چندصدایی یا گفتگوگرایی در مقابل تک‌صدایی و تک‌گو گرایی است. درواقع او طبقه‌بندی مبسوطی از انواع ادبی براساس گفتگویی بودن یا تک گویه بودن عرضه می‌کند. باختین عموماً با کلیدواژه گفتگوگرایی شناخته می‌شود. از نظر او هرگونه سخن و شناختی در ارزیابی نهایی گفتگویی است. او نه‌تنها رویکرد تک‌گویانه را مردود می‌داند بلکه اصولاً منکر امکان‌پذیری چنین رویکردی در حالت محض است. با توجه به ویژگی‌های دیگری به‌جای یک فاعل، دو فاعل یا چند فاعل وجود دارد، فاعلانی که خودشان توانایی شناخت و گفتگو را دارند(تودوروف، ۱۳۷۷: ۳۷). یکی از فرآیندهای مکالمه تلاش برای اقتدار مونولوگ است. برای رسیدن به ساخت یکسان چندصدایی به احیای متقابل زبان‌های غیررسمی می‌پردازد. به نظر باختین این امر از درون متلاشی می‌شود(باختین، ۱۳۸۷: ۱۶۸). در زمان باختین، نوکانتیسم و نفی هگل موج غالب اروپا بود. درگیری فکری باختین با مفاهیمی مانند کنش اخلاقی و زیبایی‌شناسی از درگیری او با مکاتب ادبی روسیه که غالباً فرمالیست بودند منجر به طرح مفاهیمی چون گفتار مکالمه‌ای و تک‌صدایی و چندصدایی شد. هولکوییست(۱۳۹۷) نویسنده رمان مکالمه‌گرایی(میخاییل باختین و جهانش) معتقد است مفاهیم آرا باختین حاصل یک درگیری طولانی با ادبیات و فلسفه است و محدودیت او همان نفی انتزاعی هگل است. اصطلاح مکالمه گرایی توسط هولکوییست برای نشان دادن وجوه مختلف آرا باختین استفاده شده است.

باختین نظریات خود را بر کانون و محور مکالمه و نسبتی که میان خود و دیگری می‌بیند شکل داد. مفهوم‌پردازی میان مکالمه و دیالوگ برای فرارفتن از دیالکتیک هگلی از اینجا آغاز می‌شود. در غرب از اواخر دهه ۸۰ میلادی هم‌زمان با فروپاشی شوروی توجه به نظریات باختین آغاز می‌شود. با این رویکرد فرهنگ ترکیبی از وضعیت‌های سوژه است و هویت نیز پدیده‌ای متکثر، سیال و متأثر از گفتمان‌ها محسوب می‌شود. در این میان مطالعات باختین نقش بسیار مهمی در بسط نظریه گفتگومندی داشته است. وی سعی کرد که نشان دهد که چگونه گفتگو و گفتگومندی در زبان، ادبیات و هنر ساخته می‌شود. در بررسی‌های باختین مشخص می‌شود که در سده بیستم در پی تحولات اجتماعی و سیاسی چگونه انسان و گفتگوی انسانی اعمال قدرت ظهور می‌یابد. باختین معتقد است گفتگو بدون تعامل با دیگران، بدون قرارگرفتن و در معرض صدای دیگران بودن شکل نمی‌گیرد و منوط به گفتگو با دیگری است. گفتگوی واقعی گفتگوی دوجانبه است.

هرآنچه گفته می‌شود انعکاس صدای دیگری است. گفتگویی بدون جنیست و نژاد و مذهب و غیره که زمینه ورود به مکالمه است بی‌معنی است. موضوعی که در بخش‌های مختلف پیش رو در این پژوهش بدان پرداخته شده است. بدین‌صورت گفتگو به‌مثابه عرصه اصلی مقوله انسانی وجود دارد. با توجه به نقش گفتگو از منظر باختین و تک‌صدایی و چندصدایی بودن آرا او تأثیر بسزایی در حوزه‌های مختلف گذاشت. واکاوی این نظریات در بخش‌های پیش رو اهمیت صدا در پیوند با مقوله تصویر را روشن ساخته و رهیافتی است برای واکاوی و تحلیل هنر نقاشی اسماعیل جلایر که در آن انسان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود، این پژوهش با هدف چگونگی تحول معانی و جایگاه تک‌صدایی و چندصدایی و کرونوتوپ در نقاشی و جایگاه انسان به‌عنوان سوژه اصلی در نقاشی‌های جلایر نگاشته شده است. در دوره قاجار نقش انسان یکی از نقش‌های اصلی تصاویر نقاشی است. علت انتخاب هنرمندی به نام جلایر نوع نگاه متفاوت او به مقوله انسان است. در آثار او انسان‌ها دارای معنایی فراتر از تصویر هستند. انسان‌ها شرایط سیاسی و اجتماعی زمانه را بازتاب می‌دهند و هنرمند سعی در نشان‌دادن حالات درونی انسان‌ها و گفتگوی آنها دارد. انسان در آثار او سعی در ایجاد گفتگو با مخاطب دارد.

روش تحقیق

این متن مطالعه‌ای است بینارشته‌ای، بنابراین برای تحلیل و فهم رویکردهای متعدد زمینه‌های مورد مطالعه تجزیه‌وتحلیل داده‌های جمع‌آوری‌شده از بانک‌های اطلاعاتی به‌صورت کیفی صورت گرفته است. از آنجایی که روش‌شناسی پلی میان روش‌شناسی بسان پلی میان پارادایم‌های فلسفی و روش‌های تحقیق ایفای نقش می‌کند، تعریف مفاهیم و تحلیل‌ها در این پژوهش براساس پارادایم گفتگوگرایی در روش تاریخی- تحلیلی شکل گرفته است. با در نظرداشتن این موارد پژوهش حاضر روشی را پیشنهاد می‌کند که پیوندی مستقیم

با مفاهیم و مفروضات طرح‌شده و هدف پژوهش دارند. در این روش بررسی و تحلیل مقوله انسان، گفتگومندی، کرونوتوپ در اندیشه باختین انجام‌شده و سپس به تحلیل و بررسی آثار جلایر با محوریت پیکره انسانی با نظریات باختین پرداخته می‌شود. معیار انتخاب نقاشی‌ها برای این پژوهش انسان به‌صورت تک پیکره و چند پیکره در نقاشی‌های اسماعیل جلایر می‌باشد.

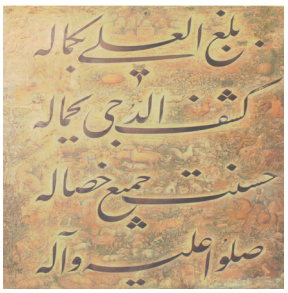
انسان‌مداری و نقاشی‌های اسماعیل جلایر

اسماعیل جلایر، نقاش و خوشنویس ایرانی، نقاشی را زیر نظر استادان عهد ناصری و مزین‌الدوله در مدرسه «دارالفنون» آموخت. در چهره‌نگاری و نقاشی موضوعه‌ای مذهبی دست داشت. او اسلوب‌های مختلف نقاشی طبیعت‌گرایانه را تجربه می‌کرد و به خوشنویسی توأم با رنگ‌آمیزی و قلمدان‌نگاری نیز می‌پرداخت. در شمایل‌هایی که به دست «جلایر» کار شده‌اند، دلبستگی او به نمایش حالات درونی مشهود است(پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۸). جلایر را می‌توان یکی از هنرمندانی دانست که در آثار او انسان و روابط انسانی در تصویر دیده می‌شود. او از هنرمندان نامدار و صاحب مکتب سده سیزدهم ه.ق ایران است. آثار و پرداخت چهره‌ها در آثارش از ویژگی‌هایی برخوردار است که در نخستین نگاه خود را به بیننده آشنا با هنر او می‌شناساند. این ویژگی‌ها سبب شده که آثار او مورد تقلید و تقلب قرار نگیرد و شیوه او به‌عنوان یک مکتب انحصاری برای این نقاش توانا باقی بماند. او از بازماندگان خاندان جلایریان بود و پدرش محمد زمان خان، برخلاف اجدادش به سلسله سالکان ذهبیه پیوست. از زندگی او به روزگار جوانی آگاهی چندانی در دست نیست. به گمان می‌توان گفت که به سال ۱۲۶۲ه.ق در کلات زاده شده و به سال ۱۲۸۰ ه.ق همراه پدر به تهران آمده و نزد استادانی که نامشان برما پوشیده است به آموزش نگارگری پرداخته، سپس برای تکمیل هنر خود به دارالفنون رفته است. با تأسیس دارالفنون امکان بیشتری برای آشنایی ایرانیان با اصول هنر اروپایی فراهم شد. ابوتراب غفاری، اسماعیل جلایر، علی‌اکبر مصورالملک، محمد غفاری ازجمله کسانی بودند که در این مدرسه آموزش دیدند(افشارمهاجر، ۱۳۹۱: ۷۵). او که به‌عنوان شاگرد به دارالفنون رفته بود به‌زودی به مقام استادی نقاشی آن مدرسه رسید و کارگاهی دایر کرد. آثار او را از دیدگاه شیوه کار به چند گروه مجزا از هم می‌توان تقسیم کرد. نخستین نقاشی‌های او به شیوه رنگ و روغنی است. جلایر در این گروه از آثارش بیشتر از رنگ‌های سفیدوسیاه بهره گرفته و شمار آثار تمام‌رنگی او کم‌تر است. شمایل‌های «قربانی اسماعیل به دست ابراهیم» که از موضوع‌های مورد علاقه او است در شمار این آثار به شمار می‌آید. در میان تابلوهای تمام‌رنگی او نگاره «زنان دور سماور» درخور توجه است گروه دیگری از کارهای جلایر خط نقاشی‌های او است. هرچند پیش از اسماعیل این شیوه هنری در ایران وجود داشت، اما او کسی است که این مکتب را به اوجی تازه رساند که پیشتر از او بی‌سابقه بود و پس از او نیز کسی به درجه وی نرسید. جلایر اگرچه خوش‌نویس بود اما خط را با قلمو به شیوه استادان طرازاول خوش‌نویسی طراحی می‌کرد و با ترکیب خط و نقاشی، چه در میانه سطور و چه در داخل کلمات و حروف تابلوهای زیبا و بدیع پدید می‌آورد. در این هنر از شیوه «میرزا غلامرضا» پیروی می‌کرده زیرا از روی خط وی تمرین کرده است(سرمدی،۱۳۷۹: ۸۳). سومین بخش از کارهای جلایر نگاره‌های آبرنگ او است. در میان آثاری که او در این سبک پدید آورده مرقعی است که در کتابخانه کاخ گلستان به شماره ۱۶۲۷ نگاه‌داری می‌شود. این مرقع در اندازه ۲۱/۴×۱۶/۵ سانتی‌متر شامل ده اثر از این هنرمند است که عبارت‌اند از هشت تصویر از مشایخ نامدار صوفیه، چون شمس تبریزی، اوحدی مراغه‌ای، بایزید بسطامی، باباطاهر، نور علیشاه، مشتاق علیشاه، معصوم علیشاه، دو قطعه نقاشی گل‌وبوته و خوشه انگور که به شیوه آبرنگ با طراحی استادانه کشیده شده است. آخرین اثر تاریخ‌دار شناخته‌شده اسماعیل تاریخ ۱۳۲۰ ه.ق دارد و پیداست که او تا این سال زنده بوده و فعالیت هنری می‌کرده است(سمسار، ۱۳۷۹: ۲۹۶). او به چهره‌نگاری و نقاشی موضوع‌های مذهبی علاقه داشت در شمایل‌هایی که به دست جلایر کار شده‌اند، دلبستگی او به نمایش حالات درونی انسانی مشهود است(پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۸). به علت دشوارپسندی و دقت در پدیدآوردن آثار هنری از حیث کمیت، کارهایش چندان زیاد نیست ولی آنچه از او باقیمانده ممتاز و درخور بسی آفرین است. این هنرمند چیره‌دست در شبیه‌سازی‌های رنگ و روغنی که به اندازه‌های بزرگ از ناصرالدین‌شاه و میرزاعلی اصغرخان صدراعظم و برخی دولتمردان دیگر ساخته، مهارت و استادی خود را به‌خوبی نشان داده و در تابلوهای مذهبی و شمایل امامان و تصویر برخی از عارفان که با آبرنگ پرداز سیاه‌قلم پدید آورده و بی‌نهایت خوب کار کرده است. این استاد علاوه‌بر قوی‌مایگی و چابک‌دستی در چهره‌سازی، در فن گل‌وبوته نیز ماهر بوده و گوشه‌وکنار تابلوهایش را با گل و برگ و درخت‌سازی آرایش می‌داده و در این کار از شیوه‌های فرنگی متأثر بوده است. از ویژگی‌های کارهای هنری جلایر در چهره‌هایی که با قلم توانای خود ساخته این است که سعی می‌کرده تا حالات و تفکرات انسان‌ها را نیز در سیمایشان مجسم سازد و جنبه امپرسیونیسم به کار خود بدهد و در این منظور تا حدود زیادی موفق بوده است(رفیع، ۱۳۶۹، ج۲: ۱۰۰۱). عمده آثار شیوای جلایر به سبک خاص سیاه‌قلمی خود که پرده سبک رنگ سفیدی را در بطن سیاهی سایه‌ها جلوه‌گر می‌کرده انجام یافته و در نوع خود متمایز گشته است. در این زمینه معیرالممالک چنین می‌نویسد: فن

او شبیه‌سازی و پرداز بود و گاه دورنمایی از روی طبیعت می‌ساخت. رنگ‌های نسبتاً زنده و تازه به کار می‌برد. عکس‌ها و گراورهای رنگ را نیز با پرداز رنگ‌آمیزی می‌کرد و نیکو از عهده برمی‌آمد(معیرالممالک، بیتا: ۲۷۷). جلایر آثار رنگ و روغنی خود را با رنگ‌های شاد و زنده تصویر می‌نمود و بعضی اوقات از رنگ سیاه وسفید استفاده می‌نمود و رنگ روغن را مانند سیاه قلم جلوه‌گرمی ساخت، او زمینه آثار خود را با گل و برگ‌های شاد و زنده و ابتکار مخصوص پرکرده و جلوه اثر را دوچندان می‌نمود. بیشترین و ممتازترین اثر او شمایل‌های گوناگونی بود که در اندازه و سبک‌های مختلف ارائه شده بود. در زمینه ایمان و اعتقاد باطنی به مولای متقیان علی علیه‌السلام ارادت خالصانه داشته و اغلب موضوعات هنری را از بین اقطاب و اخوان صفا و قلندران پاک‌باخته انتخاب و ترسیم نمود. میرزا اسماعیل اغلب آثار ناخواسته خود را که مورد دلخواهش نبود پاره کرده و دور می‌انداخت. جلایر در هیچ یک از آثار خود به‌جز دو اثر تاریخ قید نکرده و بدین جهت سنوات فعالیت هنری وی نامعلوم مانده است. ولی آنچه از آثار باقی‌مانده وی مشخص است جلایر در دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه در هنر خود درخشیده و بین مهروموم‌های ۱۲۸۵ الی ۱۲۹۰ وفات یافته است. در هنر خود درخشیده و تا مهروموم‌های ۱۳۲۰ هـق زنده بوده و کار می‌کرده است و در حدود ۶۰ سالگی درگذشته است. در شماره نهم روزنامه ملتی مورخ ۱۲ محرم سال ۱۲۸۴ ه.ق نام علی‌اکبر مصور حجار نیز جزو شاگردان مرتبه اول رشته نقاشی به همراه اسماعیل جلایر قید شده و به نام میرزا علی‌اکبر حجار و فرزند حاج محمدعلی معرفی گشته است. او جلایر را استاد المصورین خوانده و به شاگردی‌اش مفتخر بوده است(کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳،ج۱: ۳۷۸). نصرةالله فتحی در باب اسماعیل جلایر در شماره ۵۹ فروردین، ۱۳۴۹ ه.ش در مجله نگین چنین نوشته است: «اسماعیل جلایر درزمان ناصرالدین‌شاه می‌زیسته و از نقاشان عالی‌قدر بود که فن سیاه‌قلم و نقطه گذاری را به حد اعلی رسانیده بود و نقطه‌پردازی این هنرمند بی‌نظیر به‌قدری لطیف و ظریف است که تشخیص نقطه‌گذاری‌های او فقط با ذره‌بین مقدور است. نباید فراموش کرد که طریقه نقطه پردازی در میان چهره‌سازان طبقه اول ایران به‌جای سایه‌روشن به کار می‌رفته است و ازاین‌روی مرحوم جلایر شیوه نقطه‌گذاری را در آثار خود چنان دقیق به کار می‌برده که نظیر آن کم پیدا می‌شود و اکنون نیز آثار قلمی او به همین واسطه برای تماشاگران اعجاب‌آور و شگفت‌انگیز است. اگرچه در هر زمان نقاشان نقطه‌گذار وجود دارند ولی آثار جلایر از حیث ریز و نامریی بودن انسان را دچار بهت می‌کند.در نقش‌های او ظاهراً نقطه‌ای به نظر نمی‌رسد ولی همین‌که ذره‌بین روی آنها می‌گردد نقطه‌ها خود را نشان می‌دهند و بیننده را مطمئن می‌سازند که این نگارگر چیره‌دست کارهای خود را با چشم مسلح انجام داده و بدان گونه که چهره‌پردازان قدیم از عینک یاقوتی استفاده می‌کرده‌اند، او نیز یک چنین عینکی به چشم داشته است. رقم کم‌ترین اسمعیل جلایر/ یا راقمهٔ الحقیر اسمعیل جلایر که امضای این نقاش توانا در زیر کارهای او است حاکی از شکسته نفسی و فروتنی است. این هنرمند براساس وسواسی که داشته و در هر نوع هنرنمایی حد کمال را جستجو می‌کرده و نمی‌توانسته برکارهای خود صحه بگذارد. ازاین‌رو کم‌تر مجلس و نقشی از او تمام شده است زیرا او بر این باور بود که نزدیک به اتمام کار به گمان آنکه کارش خالی از عیب نیست، وسوسه‌ای در درونش به وجود می‌آمد و ازاین‌روی کاری را که پایان یافته و در شرف پایان یافتن بود در روشنایی مدنظر قرار می‌داد و بدان خیره می‌شد و پس از مدت‌ها تفکر و مشاهده ناگهان قطعه‌ای را که ساعت‌ها روی آن کار کرده بود برمی‌داشت و پاره می‌کرد و دور می‌انداخت و از این جهت است که از او آثار نقاشی کمی باقی‌مانده است. فقط شمایل پیشوایان دینی مثل تمثال حضرت امیر و حسنین(ع) یا اباذر غفاری و اقطاب و مشایخ و اوتاد را تمام کرده و زیر آنها امضا نموده است. دیگر آثار او که از وزرا و اشخاص طبقه اول کشور به او سفارش داده شده و همچنین تهیه صورت و یا مجالس خصوصی عموماً به سرنوشت ناتمام‌ماندن و پاره‌شدن دچار شده‌اند. کارهای نقاشی این هنرمند طوری است که در نظاره اول به نظر می‌رسد در کارها و تابلوهای او یک نوع ماده «سفیدآب»مانندی به‌کار رفته که اکنون بعد از هفتاد سال مثل برف برق می‌زند و به قرار معلوم از استحاله ماده «طلق» یا به‌وسیله جنس نظیر آن به‌دست آورده و مورد استفاده قرار می‌داده است. در زمان ما کسی از رمز ساختن آن آگاه نیست. منظور اینکه در هنر نقاشی او سایه‌روشنی وجود دارد که سایه‌های دست‌نگار جلایر نقطه‌گذاری او است و روشنی‌اش سفیدی کاغذ نیست بلکه ماده مخصوص است(یارشاطر، افشار، ۱۳۸۸: ۶۵۳-۶۵۶). شیوه‌پرداز یا نقطه‌چین کاری اسماعیل جلایر به لحاظ ریزنقشی و نامریی بودن حیرت‌آور است و فقط با دقت در نقطه پردازی‌ها معلوم می‌شود که هنرمند چه مهارتی در به‌کاربردن از خود نشان داده است. بعضی معتقدند که وی کارهای خود را با چشم مسلح کار کرده است و در هنگام کار عینکی به چشم داشته است. حضور این شیوه غریب در آثار وی از مصداق‌های حس و رفتارهای وسواسی او برشمرده‌اند. طوری که ساعت‌ها روی اثر کار می‌کرده و مدت‌ها بدان خیره می‌شده و اگر پسند طبعش نمی‌افتاده، پاره می‌کرده و دور می‌ریخته است گفتنی است بیشتر آثار وی با اسلوب سیاه‌قلم در اجرا پرداز شده است. از ویژگی‌های آثار بازمانده از جلایر شفافیت و براق‌بودن آنهاست. تصور می‌رود که وی در آثار خود از سفیدکننده‌ای بهره می‌جسته که هنوز پس از گذشت سالیان دراز شفافیت خود را از

دست نداده و همچون مرواریدی درخشان برق می‌زند. بعضی معتقدند که این ماده سفیدکننده از استحاله ماده طلق یا ماده‌ای نظیر آن به دست آمده و سفیدآب نامیده می‌شده است. ازاین‌رو در سایه‌روشن آثار جلایر سایه از نقطه‌چین کاری و یا شیوه پرداز پدید آمده و روشن از سفیدآبی است که برای جلای آن به‌کار رفته است(آژند، ۱۳۹۱: ۱۴). نقاشی‌های اسماعیل جلایر را می‌توان از چند بعد مورد بررسی قرار داد. وی در بیشتر مضامین این نقاشی‌ها تحت تأثیر آموزه‌های دوران کودکی از معانی و مضامین صوفیانه و مذهبی قرار داشته و این آموزه‌ها را با جهت و دیدد جدیدی کار کرده است. پیداست که وی روی موضوعات صوفیانه و اندیشه عارفان غافل نبوده است. این آثار مذهبی نشان‌دهنده تعلق‌خاطر وی به این مفاهیم است که توسط پدرش در دوران کودکی به وی القا گردیده و جزئی از فرهنگ وی گردیده است(همان: ۱۷). مهم‌ترین آثار جلایر آثار درویشان و بخصوص نورعلیشاه و شاهکار او در رنگ و ترکیب‌بندی و طراحی تابلو زنان دور سماور در موزه بریتانیا است که امضا مشخص جلایر را در پی دارد. این هنرمند در زمینه چهره‌نگاری مذهبی و پیکرنگاری از درویشان به سبک شخص خود دست یافته بود. در چهره درویشان و کارهای مذهبی او نشان‌دادن حالات درونی دراویش، معصومیت و مظلومیت دیده می‌شود. روش او که در آثار دیگر هنرمندان دیده نمی‌شود روش نقاشی با طلق و سفیدآب است که در کارهای سیاه‌وسفید به‌کاررفته و به علت کنتراست شدید در نقاشی به جلوه و زیبایی کار می‌افزوده است. در قسمت قبل ذکر شد به علت وجود اثری از مزین‌الدوله از شعاع‌السلطنه به این شیوه احتمالاً این روش را از وی در دارالفنون آموخته بوده است ولی آن را کامل کرده و به شیوه شخصی در این روش دست یافته است.

اسماعیل جلایر در دایره نقاشان درباری قاجار، هنرمندی پرکار با قدرت دست قوی بود و از لحاظ چالاکی و طراوت قلم از هنرمندان مطرح دوره دوم قاجار است. اسماعیل جلایر از دوران کودکی تحت علایق صوفیانه پدرش قرار گرفت و این تأثیرات بعدها در آثار او به‌نوعی در نقاشی‌های او در تصاویر حضرت علی(ع) و درویشان سرریز شد. او در شیوه هنری خود نگرش تازه‌ای را به نمایش گذاشت. شیوه او شبیه‌سازی و پرداز بود و گاه چشم‌اندازی از طبیعت را می‌کشید و با آثار پیکره نگاری ادغام می‌کرد. جلایر آثار رنگ و روغنی خود را با رنگ‌های شاد و زنده تصویر می‌نمود و بعضی اوقات از رنگ سیاه وسفید استفاده می‌کرد و رنگ و روغن به طرز عجیبی مانند سیاه‌قلم اجرا می‌کرد، او زمینه و فضای پشت آثار خود را با گل و برگ، اسلیمی و نقوش تزیینی پر می‌کرد که از ابتکارات او بود و جلوه اثر را دوچندان می‌نمود. بیشترین و بهترین نمونه آثار او آثار شمایلی او و از دروایش است که در اندازه و سبک‌های مختلف کار کرده است. در زمینه ایمان و اعتقاد باطنی به علی امام اول شیعیان ارادت خالصانه داشته تنها آثاری که به اتمام رسانده و آن را پاره نکرده است همین آثار مذهبی اوست. او در یکی از آثار خود به لاتین امضاء کرده که معلوم می‌کند در نگارش متن لاتین نیز دست داشته است و با زبان آشنایی داشته است. شاید وی را از نخستین نقاشان ایرانی است که چهره عارفان ایران را با رویکردی واقع‌گرایانه و متخیلانه بازنموده است. «مرقع درویشان» که اوج کمال به‌کارگیری اسلوب پرداز در قطعات نقاشی جلایر است تصویر تعدادی از پیکره عرفای ایران را در برمی‌گیرد، به‌طوری‌که از زیر موج خیال‌پردازی‌های واقع‌گرایانه نگاه جلایر، پیکره عارفان سر بر می‌آورد. این گرایش در نوع خود نو و

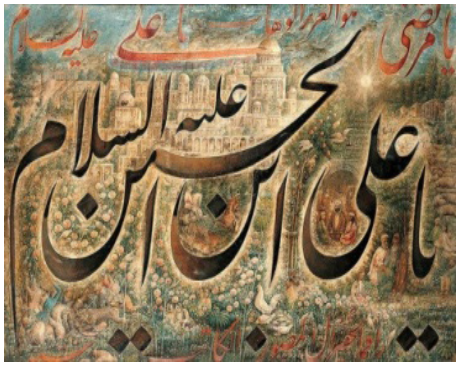


تصویر ۱. صفحه‌ای نقاشی و خوشنویسی، هنرمند اسماعیل جلایر، حدود ۱۸۶۰ م.(Raby,1999: 13898)

تصویر ۲. نورعلیشاه، اسماعیل جلایر، رنگ و روغن روی بوم(Rabinson,1998: 260)

تصویر ۳. تصویر سیاه‌قلم، نورعلیشاه، اسماعیل جلایر،رنگ و روغن روی بوم، تهران سده ۱۳ه.ق(سمسار، ۱۳۷۹: ۲۹۸)

تصویر۴.شمایل حضرت علی(ع) و فرشتگان،هنرمندجلایر (Iranicaonline.org)



تصویر۵.نقاشی و خوشنویسی، هنرمند اسماعیل جلایر، حدود ۱۸۷۰ م، نام مقدس حضرت علی (ع). (Iranicaonline.org)

تصویر۶. نورعلیشاه، اسماعیل جلایر، تهران حدود ۱۸۵۶ م، رنگوروغن روی بوم، ۲/ ۶۹ × ۸۸/۹ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی،فرشته مسعودی هدایت(Rabinson,1998: 259)

تصویر۷. زنان دور سماور، اسماعیل جلایر، تهران، اواسط قرن ۱۹ م، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۵× ۸/ ۱۴۳ سانتی‌متر، موزه ویکتوریا و آلبرت لندن، توسط خانم ژانت کلرک به شماره (Rabinson, 1998: 261), P56 – 194

مبتکرانه و با عواطف و دریافت صوفیانه ترکیب شده بود. در چهره‌های او هنرمند سعی در نشان دادن حالات درونی پیکره‌ها داشته است و از نوعی روانشناسی چهره بهره می‌برده است. چهره این افراد واقع‌گرایانه با تعمدی صوفیانه و متفاوت تصویر شده است.

مطالعه دو اثر نقاشی از جلایر برای تحلیل و بررسی گفتگو گرایی

در این بخش به مطالعه دو تصویر از جلایر پرداخته می‌شود و گفتگوگرایی، تک‌گویه و چندگویه‌بودن این دور تصویر با آرا میخاییل باختین مورد بررسی قرار می‌گیرد. یک نقاشی از نور علیشاه و یکی از سه تصویر درویش جوان است که ماهرانه و توسط اسماعیل جلایر کار شده است. جلایر نورعلیشاه را در باغ بهشتی عجیبی با درختان شکوفا و با پوشیدن ردای بلند و کلاه مخروطی با دوازده ترک نشان شیعی کار کرده است. جلایر تصاویر دیگری نیز از نورعلیشاه کارکرده است و این مقایسه تصویری نشان می‌دهد که او برای پرکردن تمام بوم در این تصویر، پیکره را به پلان جلوی تصویر آورده است. پیکره روی یک زانو نشسته و یک چوب جواهرنشان در یک دست دارد و در دست دیگر کشکولی کنده‌کاری دارد. جلایر در دیگر تصاویر او با گیسوان بلند، صورت معصومانه و با نگاه متفکرانه تصویر شده است. کیفیت باغ اطراف تصویر نور علیشاه مشخصه آثار نقاشی سبک جلایر است. کیفیت پوچ‌گرایی، عرفانی، رمزآمیز و سه بعد نمایی در نقاشی‌های جلایر با تکنیک سیاه‌قلم کارش ده که از نظر مفهومی برای معنای آثار او مناسب بوده است. در این آثار بدون استفاده از رنگ و با اتکا بر سایه روشن‌های سیاه وسفید، خاکستری برای انتقال حس بی‌وزنی و بی‌دوامی بر طبق نظر دوست‌علیخان معیر استفاده می‌کرد. علاوه بر این جلایر از تکنیک بومی چاپ و عکس‌های اروپایی نیز الهام می‌گرفت و اغلب از آنها به‌عنوان مدل استفاده می‌کرد. نقاشی‌های تمام‌قد از دراویش در نیمه دوم قرن ۱۹م. در آثار او به اوج خود رسید. این توسعه همزمان با قدرت‌گرفتن احیای صوفی گری و عرفان، به‌ویژه در فرقه نعمت‌الله ولی بود که هزاران نفر را در کرمان و شیراز به خود جلب کرده بود و محبوبیتی درمیان مقامات درباری و دولتی نیز داشت. مطالعه مجموعه آثار جلایر نشان می‌دهد که او اشتغال ذهنی و معاشرت با افراد صوفیوش داشته است، ممکن است جلایر عضو فرقه نعمت‌الله بوده باشد. از این همه تصاویر دروایش هیچ‌کدام به برجستگی تصویر نور علیشاه(۱۷۹۷م.) در قرن ۱۸م. را ندارد. او با بدن نیرومند و صورت معصوم و ابیاتی که به شعر و نثر تصویر شده است. نورعلیشاه در شیراز توسط کریم‌خان زند مورد آزار و اذیت واقع شده بود و سپس از شیراز اخراج شد و اندکی بعد مسموم و کشته شد. پرتره نورعلی در طیف گسترده‌ای از هنرهای مختلف شامل نقاشی رنگ و روغن، نقاشی پشت شیشه، آبرنگ، قالیچه و غیره کار شده است. در طول قرن‌ها رهبران بسیاری از دروایش شکنجه و کشته شدند؛ مانند بسیاری از کارهای جلایر این نقاشی بدون تاریخ است. با این حال به نظر می‌رسد توسط هنرمند برای علیقلی‌خان مخبرالدوله، کتابدار و رئیس دارالفنون و وزیر آموزش عالی(پس از ۱۸۸۰م.) کشور کارشده است. جلایر در طول پرکارترین دوره زندگی هنری خود، هنگامی که «مخبر» هنوز به‌عنوان کتابدار مدرسه مشغول بوده،این پرتره را کار کرده است.

این تصویر(۷) محیط گرم و صمیمی از حرمسرای دربارقاجار(اندرونی) را نشان می‌دهد. در این تصویرآرمانی، زنان برای چای بعدازظهر در ایوانی با منظره‌ای شاداب و باشکوه در باغی با درختان میوه جمع شده‌اند. صدای قلیان، موسیقی

دلنشین تار، عطر چای تازه‌دم، رنگ‌های غنی، لباس‌های با جزییات کارشده، مادی‌بودن و زندگی مرفه محیط حرمسرای قاجاری را نشان می‌دهد. در تضاد با پرتره نور علیشاه جلایر که فقط سیاه وسفید کار شده است، تصویر زنان حرمسرا دارای رنگ‌های غنی متنوعی مانند قرمز، سبز، قهوه‌ای است. اعتماد جلایر به رنگ‌های گرم و همچنین تفسیر ماهرانه و با دقت او از جزییات صحنه، لباس، آرایش مو، لباس و روسری‌های زنان یک جشن واقعی و زیبا برای لذت بصری مخاطب از تصویر است. حرمسرا مانند صحنه نمایش باشکوهی است که انگار با بازیکنانی در حال اجرای نقشی عجیب با لباس‌های نمایش هستند. در این نقاشی در جلوی تصویر سینی‌های میوه و شیرینی‌جات لذیذ قرار دارد. سرویس چینی اروپایی و قوری که بر روی سماور قرار دارد. زنان با لباس‌های درباری با طرح و رنگ آراسته، از موی سر تا کفش متفاوت تصویر شده‌اند. بانوان درباری با توجه به مرتبه و مقام، مراسم و گردهمایی به مناسبت‌های مختلف برای نمایش لباس‌های پر زرق‌وبرق‌تر خود داشتند. از راه‌های بسیاری می‌توان این نقاشی را مورد بررسی قرار داد. به‌عنوان سندی از پوشش درباری بانوان اواخر دوره قاجار این اثر دارای ارزشی درخشان است. در تضاد با زنان حرمسرا، زنان رقاصه و نیمه عریان تصویر شده در اوایل دوره قاجار، زنان در این تصویر معتدل، با حیا و پوشیده تصویر شده‌اند و با انواع مختلفی از حجاب دیده می‌شوند. شاهزاده‌خانم‌ها بدون حجاب با آرایش و نیم تاج‌های جواهرنشان و مرصع تصویر شده‌اند در حالیکه زنان دیگر در حجاب چارقد هستند که در زیر چانه محکم شده است.

تنها بانویی که قلیان می‌کشد کاملاً با پوشیدن چادرسیاه کامل و پارچه سفید روی آن(روبنده) پنهان شده است. شاهزاده‌خانم‌ها با دستینه‌های رنگارنگ که با چندلایه از پارچه‌های ابریشمی گل برجسته که لبه آن با نقره‌دوزی گلدوزی شده است در حالیکه برخی دیگر جلیقه‌های مرواریددوزی‌شده(نیم‌تنه) و دامن‌هایی کوتاه با پارچه‌های آهاردار(شلیته) پوشیده‌اندبه زیبایی تصویر شده‌اند. بانوان در نقاشی طوری مخاطب را نگاه می‌کنند به نظر می‌رسد مهمانی دریک لحظه دراماتیک قطع شده است. این تصویر همچنین شامل دو دختر بسیار جوان و یک پسربچه می‌باشد(تقریباً پنج‌ساله) نیز دیده می‌شود که به نظر می‌رسد پسربچه مستقیم به بیننده می‌نگرد و مخاطب سرزده وارد مهمانی عصرانه زنان شده است. پسر جوان تنها فرد مذکر تصویر است(غیر از خواجه و ارباب حرم‌سرا) که اجازه ورود به حرم‌سرای درباری را داشتند. در حرم‌سرا خوردن مراسمی تشریفاتی برای سرگرمی بانوان بود، فرصتی برای تجمع و قرائت شعر و پرداختن به داستان‌های افسانه‌ای تاریخی، حماسی و یا داستان‌های عشقی بود. قصه‌گویی در تمام اشکال آن یکی از سرگرمی‌های مورد علاقه و عمده بانوان حرمسرا بود. در این صحنه زنان حرم از چای بعدازظهر لذت می‌برند در حالیکه با موسیقی دلنشین در یک مجلس خصوصی و شاعرانه برای سرگرمی گردهم آمده‌اند. این تصویر در یک نگاه اجمالی صحنه‌ای از حرم‌سرای سنتی دربار ایران در دوره قاجار در اواخر قرن ۱۹ م را نشان می‌دهد. این نقاشی خصیصه‌های ذاتی و شخصی هنرمند را نیز نشان می‌دهد، او با تأکید و برجسته‌کردن امضای خود «اسماعیل» در پشت این تصویر نوشته [به‌عنوان میراث من] قصد دارد به این وسیله اشاره‌ای گذرا به اهمیت زندگی در جامعه قاجار داشته باشد که به‌سرعت در اواخر قرن ۱۹ م در حال تغییراست. امضا به خط نستعلیق در بالای تصویر: اسماعیل، غرض نقشی است کز ما ماند. امضای اسماعیل به مفهوم رهسپارشدن به دیار باقی است و مانانبودن است در پشت این تصویر اشاره به میراث من دارد(Rabinson,1998: 259-261).

مطالعه تحلیلی گفتگو گرایی در هنر نقاشی دوره ابتدایی قاجار

آرا باختین را می‌توان خوانشی برای مطالعه آثار ادبی و هنری جهان دانست. مکالمه در نظریات باختین در جایگاه اصلی قرار دارد و به نسبت میان خود و دیگری معنا می‌شود. تأکید بر مکالمه و یا گفتگوگرایی به این معنا است که مفهوم‌پردازی در اثر در حول محور اصلی مکالمه دیالوگ شکل می‌گیرد که تلاشی است برای رهایی از محدودیت‌هایی که دیالکتیک هگلی در زمینه معنا سازی ایجاد کرد. اصلاحات در آرا باختین بیشتر ادبی است ولی در پس‌زمینه تاریخی و فلسفی آن می‌توان هر اثر را متن دانست و با آن تطبیق داد و برای خوانش آثار ادبی و هنری جهان استفاده کرد. باختین عموماً با گفتگومداری و منطق مکالمه شناخته می‌شود. او معتقد است مکالمه یا گفتگومندی از تک‌گویه و چندگویه شکل گرفته است. تعامل میان زبان و توزیع صداها در متن و حق حضور صداهای دیگر است. واژه دیگری که او برای گفتگو استفاده می‌کند کرونوتوپ است باختین از مفهوم«کرونوتوپ» برای نشاندادن ماتریس مکانیزمانی(بی‌زمانی و بی‌مکانی) استفاده می‌کند که بر وضعیت بنیادین تمام روایت‌های زبان‌شناختی حاکم است. مایکل هولوکییست(۱۳۹۵) بیان می‌کنند که کرونوتوپ «واحد تحلیلی برای مطالعه زبان مطابق نسبت و ویژگی‌های مقوله‌های زمانی و مکانی بازنمایی شده در زبان است.» تا این حد، کرونوتوپ هم مفهومی شناختی‌است و هم خصیصه روایی در زبان. در مقایسه با دیگر استفاده‌ها از زمان و مکان در تحلیل‌های زبانی باختین، ویژگی متمایزکننده تحلیل‌های مبتنی بر کرونوتوپ، این حقیقت مشخص می‌شود که برای باختین، نه زمان و نه مکان هیچ‌کدام بر دیگری برتری و تقدّم ندارند و کاملاً مستقل‌اند. در این بخش از دو مفهوم گفتگو و کرونوتوپ برای تطبیق با نقاشی قاجار استفاده

می‌شود. گفتگومندی در نقاشی‌های جلایر در تصاویری که بر مبنای پیکره‌نگاری شکل گرفته است. چندصدایی در گفتگومندی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است. در نقاشی‌هایی که نورعلیشاه به‌صورت تک‌پیکره کار شده است تک‌صدایی دیده می‌شود و گفتگو وجود ندارد.در این تصاویر تک‌پیکره، تنها خودگویه است زمان و مکان و روز شب مشخص نیست اطراف پیکره با فضای باغ مانند و حیوانات پر شده است. در تصاویر زنان دور سماور، تأکید بر صداهای گوناگون است و گفتگو میان پیکره‌ها وجود دارد. گفتگومندی عنصری اساسی در متن نقاشی قاجار است و به‌صورت گفتگوی میان پیکره‌ها رنگی و پیکره‌ای دیده می‌شود. تک پیکره نورعلیشاه تک‌گویی و تصاویر زنان چندگویی است. ارتباط و گفتگومندی متن نقاشی رنگی نیز دیده می‌شود تصویر نورعلیشاه بی‌رنگ و تصویر زنان رنگین نقاشی شده است. روابط میان یک متن اعم از ادبیات و نقاشی یکسان دیده می‌شود. واژه کرونوتوپ با پیوستگی روابط زمانی و مکانی در نقاشی‌های جلایر در دوره قاجار دیده می‌شود و زمان و مکان در نقاشی نامشخص و سن و سال در نقاشی از پیکره‌های نورعلیشاه نشان داده نمی‌شود و درویش در دوره‌ای از جوانی با تصویری ثابت باقی‌مانده است و نوعی تعلیق زمان و نامیرایی را تجربه می‌کند. در تصویر زنان زمان احتمالاً عصر و مکان حرم‌سرای قاجار تشخیص داده می‌شود. با توجه به تحلیل‌های فوق‌الذکر حضور کرونوتوپ و گفتمان تک‌گویه و چندگویه، گفتمانی جدید در نقاشی جلایر خلق می‌کند. در اینجا با رجوع به دیدگاه‌های باختین در بخش‌های قبل می‌توان وجه اشتراک آثار هنر پیکره نگاری جلایر را با آرا باختین «گفتگومندی» و«کرونوتوپ» را تشخیص داد. همانطور که ذکر شد شرایط سیاسی و اجتماعی نقش مهمی در شکل‌گیری هنر نقاشی قاجار داشت و هنر نوعی دادن مشروعیت سیاسی به حکومت قاجار بود. در نقاشی نورعلیشاه گفتگویی وجود ندارد و تک‌صدایی است. بر مشخص‌نبودن زمان و مکان تأکید دارد و عدم استفاده از رنگ، دادن حالت نامیرایی و عرفانی بر زنده‌بودن نورعلیشاه تأکید دارد. در حالیکه در تصویر زنان دور سماور رنگ‌های شاد دیده می‌شود و به نظر می‌رسد گفتگو در صحنه ورود مخاطب به مهمانی قطع شده است. پس گفتگویی وجود داشته که مخاطب آن را قطع کرده است. این تصویر نسبت به تصویر نورعلیشاه دارای گفتگو است ولی گفتگوی آن هم محدود بوده است. بدین ترتیب هر دو نقاشی جلایر را می‌توان دارای گفتگو دانست. هر دو نقاشی گفتگو دارد و متأثر از شرایط اجتماعی دوران قاجار است.

جدول ۱. مطالعه تحلیلی گفتگو در دو نقاشی جلایر(منبع: نگارنده، ۱۳۹۷)

تک‌گویه در نقاشی جلایر	گفتگو در نقاشی جلایر
از نظر موضوعی تک پیکره، بدون گفتگو تک‌صدایی بیشتر، خفقان، عدم گفتگو متأثر از شرایط سیاسی اجتماعی تک‌صدایی وجود دارد تک‌رنگ	از نظر موضوعی چند پیکره، دارای گفتگو گرایی چندصدایی با تأکید بر تک‌صدایی کانونی تصویر متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی قاجار گفتگویی که در لحظه ورود مخاطب به تصویر قطع شده است دارای ترکیب‌بندی رنگین و چرخش رنگ در تصویر
واکنش غیرفعال بدن،ایستا، بازنما یانه، قالبی و نمادین، عدم گفتگوی سوژه در تصویر به‌صورت گفتمان بصری، سمبلی از زیبایی	تقسیم قدرت پیکره‌ها، واکنش فعال پیکره ها،تصاویر نمادین وجود گفتمان در تصویر، بازنمایی بدن با کاربرد رسانه‌ای، تمایل گفتگو با پیکره‌ها، حرکت در پیکره زنان
نشان دادن کرونوتوپ: بی‌زمانی و مکانی در تصویر در تمامی آثار دارویش زمان و مکان نامیرا است.	نشان‌دادن کرونوتوپ: زمان عصر و مکان حرمسرا است. تصویر در یک لحظه خاص منجمد شده است.

در آثار جلایر با توجه به این مورد که نقش اصلی تصویر بر مبنای گفتگو شکل می‌گیرد. دارای گفتگوی متفاوتی در نقاشی هستیم. جلایر به سبب بیماری آشفتگی روانی سعی داشته حالات روحی خود را در نقاشی‌هایش باز نمایاند. در آثار او انسان در تنهایی نیز دارای گفتگو با خود و واگویه است و مانند تصویر نورعلیشاه با اینکه یک پیکره در تصویر وجود دارد نوعی تک‌صدایی دیده می‌شود و ارتباط و گفتگو با خود پیکره نورعلیشاه وجود دارد. هنرمند سعی داشته با تمرکز بر پیکره اصلی، عدم استفاده از رنگ این تک‌گویه را نشان دهد. در نقاشی دیگر جلایر با جمعی از پیکره‌ها در کنار هم روبرو هستیم که با وجود چندصدایی و ارتباط پیکره‌ها باهم، بر محدودیت زندگی زنان و تک‌صدایی، فانی بودن جهان براساس نوشته خود جلایر تأکید شده است. در

آثار جلایر انسان سوژه اصلی نقاشی است. بزرگ در نقاشی به‌عنوان سوژه اصلی در مرکز تصویر کار می‌شود و جهان انسان در دوره قاجار را بازتاب می‌دهد. برخورد جلایر با انسان براساس تک‌گویه و گفتگو در نقاشی‌ها دیده می‌شود که متأثر از حالات روحی هنرمند، نگرش او به زندگی و واگویه‌های خود هنرمند است. در آثار جلایر تک‌گویه، گفتگو هر دو در تصاویر نقاشی وجود دارد.

نتیجه‌گیری

بنابر پژوهش حاضر روشن شد رویکردهای انسان‌شناختی باختین موجب تحولات چشمگیر در نقد ادبی شد. منتقدان آثار باختین، او را در زمره نخستین منتقدان نظریه بازنمایی قلمداد کرده‌اند. مهم‌ترین نظریات باختین در مورد انسان و نگاه فلسفی به مسائل مربوط به انسان است. باختین در نظریات خود به تبادل گفتار یعنی گفتگو در متن معتقد بود. او تک‌گویی را در مقابل چندگویی قرار می‌دهد وی سعی کرد که نشان دهد که چگونه گفتگو و گفتگومندی در زبان، ادبیات و هنر و هر اثر دیگری به شکل متن ساخته می‌شود. گفتگو بدون تعامل با دیگران، بدون قرارگرفتن و در معرض صدای دیگران بودن شکل نمی‌گیرد و باید در تعامل با دیگری برای گفتگو باشد. هرآنچه در گفتگو گفته می‌شود انعکاس صدای دیگری در مکالمه است. بدین‌صورت گفتگو به‌مثابه عرصه اصلی مقوله انسانی پرداخته می‌شود همچنین بنا بر بررسی‌های صورت گرفته روشن شد که کرونوتوپ برای نشان دادن بی‌زمانی و بی‌مکانی استفاده می‌شود و بر وضعیت بنیادین تمام روایت‌های زبان‌شناختی به‌صورت متن دیده می‌شود. تمامی این موارد در اتباط با انسان و انسان‌شناسی فلسفی و دیدگاه هستی شناسانه او به انسان بود. در بخش بعدی مقاله به خوانش دو نقاشی از جلایر با آرا باختین پرداخته شد. در آثار جلایر انسان مهم‌ترین سوژه نقاشی است و انسان در آثار او تحولی در اجرا و تفکر دارد. جلایر از مهم‌ترین هنرمندان دوره ناصری است که مقوله اصلی آثار او انسان و نشان دادن حالات روحی و درونی پیکره‌های انسانی است. انسان در نقاشی جلایر متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی زمانه خود است. در این بخش دو اثر پیکره نگاری از جلایر یکی تصویر نورعلیشاه و دیگری زنان مورد بررسی و مطالعه قرار گرفت. در این بررسی مشخص شد که هر دو اثر متناسب با شرایط جامعه قاجار تصویر شده‌اند. مقوله اصلی در تصاویر نقاشی انسان است. یک اثر به‌صورت تک پیکره کار شده و اثر دیگر دارای چندین پیکره است. تصویر نورعلیشاه محدودیت رنگ دارد و تمرکز بر تنها پیکره تصویر است ولی تصویر زنان رنگین نقاشی شده و گروهی است و تمرکز بر گذر لحظه‌ها است. این دو تصویر نمادی از گفتگو در نقاشی‌های جلایر و به‌مثابه متنی از گفتگومندی دیده می‌شود. این آثار با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی قاجار دارای نوعی انسان‌شناسی تصویری از انسان در دوره قاجار و گفتگو و دغدغه‌های او را نشان می‌دهد و گفتگو به‌صورت تک‌گویه و چند گویه به‌عنوان یک رسانه بیانگر دیده می‌شود. در متن در این آثار گفتگو مطرح است، تحول گفتگومندی و مکالمه که به‌صورت تک‌گویه در پیکره از نورعلیشاه و چندگویه در اثر زنان درباری دور سماور دیده می‌شود و وجود گفتگومندی در نقاشی‌های جلایر را که محتوای فرضیه این پژوهش است را تأیید میکند. در این جایگاه حضور کرونوتوپ و بی‌زمانی و بی‌مکانی در نقاشی جلایر دیده می‌شود. گفتگومندی در پیوند با کرونوتوپ در تعامل با هنجارهای زیبایی‌شناسی و انسان‌مداری نقاشی‌های تک‌صدایی نورعلیشاه(بازنمایی استعاری و آرمانی، تابع ساختار نقاشی پیکره نگاری درباری و قوانین آن) دیده می‌شود و بیشتر از تصاویر زنان با نظریات باختین تطبیق دارد. در نتیجه در این نقاشی‌ها گفتگو دیگر صرفاً یک پدیده زبانی نبوده و به یک متن با دلالت‌های متکثر معنایی در گفتگومندی و مکالمه در تصویر تبدیل می‌شود که در تصویر نورعلیشاه تک‌گویه و در تصویر زنان چندگویه است و در عین چندگویه بودن دارای تک‌گویه نیز می‌باشد و هر انسانی به‌صورت منفرد در جمع تک‌صدایی است.

منابع فارسی

آژند، یعقوب(۱۳۹۱)، *اسماعیل جلایر، گلستان هنر۳*، تهران: پیکره.

احمدی، بابک(۱۳۸۶)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

افشارمهاجر، کامران(۱۳۹۱)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.

باختین، میخاییل(۱۳۷۳)، *سودای مکالمه،خنده و آزادی*، ترجمه: محمد پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرست.

باختین، میخاییل(۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای*: جستارهایی درباره رمان، ترجمه: رویا پورآذر، تهران: نی.

پاکباز، رویین(۱۳۷۹)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین(۱۳۷۹)،*نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: نارستان.

تودوروف،تزوتان(۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخاییل باختین*، ترجمه: داریوش کریمی، تهران: مرکز.

حقیقت رفیع، عبدالرحیم(۱۳۶۹)، *تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایران*، تهران: آرین.

سمسار، محمدحسن(۱۳۷۹)، *کاخ گلستان*(گنجینه کتب و نفایس خطی)، تهران: زرین و سیمین.

سرمدی،عباس(۱۳۷۹)، *دانشنامه هنرمندان ایران و اسلام*، تهران: هیرمند.

عظیمی، حسین؛ علیا، مسعود(۱۳۹۳)، نسبت متن و صدای دیگری در اندیشه باختین، *کیمیای هنر*، شماره ۱۳.

غلامحسین‌زاده، رضا، غلامپور، نگار(۱۳۸۷)، میخاییل باختین، زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین، تهران: روزگار.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی(۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان ایران*، جلد۳، لندن: مستوفی.

گاردینر، مایکل(۱۳۸۱)، *تخیل معمولی باختین*، ترجمه: یوسف اباذری، ارغنون، شماره ۲۰.

مقدادی، بهرام(۱۳۸۲)، جویس و منطق مکالمه رویکردی باختینی به اولیس جیمس جویز، *پژوهش‌نامه زبان‌های خارجی*(دانشگاه تهران) شماره ۱۵، صص ۳۰-۱۹.

معیرالممالک، دوستعلی خان(بیتا)، *یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه*، (تهران، کتابفروشی علی‌اکبر علمی)، ۱۳۶۱، ص ۲۷۷.

نامورمطلق، بهمن(۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت، تهران: سخن.

هولکوییست، مایکل(۱۳۹۵)، *مکالمه‌گرایی میخاییل باختین و جهانش*، ترجمه: امیر خانلو، تهران: نیلوفر.

یارشاطر، احسان، افشار، ایرج(۱۳۸۸)،*راهنمای کتاب*، ج۱۵، تهران: سخن.

منابع لاتین

Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Las Essays*, translated by Vern W. McGee, Texas: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his World*,h.Isowlsky(tr),Bloomington:Indiana University Press.

Bakhtin, M. (1999). *Problem's of Dostoevsky's Poetics*, translated by Caryl Emerson, Minnesota: University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. (1999). *Toward a Philosophy of Act*, translated by Vadim Liaponuv, Texas: university of Texas Press.

Holquist, Michael. (2002). *Dialogism*, New York: Routledge.

Linell,Per. (2008). *"Essential of Dialogism*", Sweden: Department of Communication Studies Linkoping University.

Raby.Julian(1999), *Qajar Portraits,London*.

Rabinson and others(1998),*Royal Persian Painting* (The Qajar Epoch1785-1925)Broklyn Museum of Art,Newyork.

Zappen, James P. (2004). *The Rebirth of Dialogue Bakhtin Socrates*, and the Rhetorical Tradition, New York: State University of New York Press.

www.iranica.org

Reconfiguration of Dialogue in Ismail Jalayer's Works During the Qajar Period with Aras Mikhail Bakhtian

Elahe Panjehbashi

Assistant Professor Department of Painting, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran, Iran
(Received: 24 Oct 2019, Accepted: 28 Dec 2019)

Everything that is said in a conversation is a reflection of another voice in the conversation. Thus, dialogue is considered as the main field of the human category. Also, according to the studies, it became clear that the chronotope is used to show timelessness and placelessness, and the basic condition of all linguistic narratives is seen as text. All of this had to do with man and his philosophical anthropology and his ontological view of man. In the next part of the article, two paintings by Jalayer with Ara Bakhtin were read. In Jalayer's works, man is the most important subject of painting and man has a change in performance and thinking in his works. Jalayer is one of the most important artists of the Nasserite period, whose main category is human beings and showing the mental and inner states of human bodies. Man in Jalayer's painting is influenced by the political and social conditions of his time. In this section, two sculptural works from Jalayer, one image of Noor Ali Shah and the other women, were studied. In this study, it was found that both works are depicted in accordance with the conditions of Qajar society. The main category in pictures is human painting. One work is made in one piece and the other work has several pieces. The image of Noor Ali Shah has a color limit and focuses on the only body of the image, but the image of women of color is painted and group and focuses on the passage of moments. These two images are a symbol of dialogue in Jalayer's paintings and are seen as a text of dialogue. According to the social and political conditions of Qajar, these works have a kind of anthropology of the image of man in the Qajar period and show his dialogue and concerns, and dialogue is seen as a single-word and multi-word as an expressive medium. In the text, there is a dialogue in these works, the evolution of dialogue and conversation that can be seen as a monologue in the body of Noor Ali Shah and a polyphony in the work of court women around the samovar, and the existence of dialogue in Jalayer paintings which is the content of this research hypothesis. conforms that. In this place, the presence of chronotope and timelessness and placelessness can be seen in Jalayer's painting. Discussion in connection with chronotope in interaction with the aesthetic and humanistic norms of Noor Alishah's monophonic paintings (metaphorical and ideal representation, function of court sculptural painting structure And its rules) are seen and are more in line with Bakhtin's theories than the images of women. As a result, in these paintings, dialogue is no longer merely a "linguistic phenomenon" and becomes a text with multiple semantic implications in dialogue and conversation in the image, which is monosyllabic in Noor Ali Shah's image and multi-voiced in women's image. Being a word also has a single word, and each human being is singular in the plural.

Key words

Qajar, painting, Bakhtin, Dialogue, Jalayer.

This Article is the Result of a Research Project Entitled "Studying the Art of Icon Painting in the Qajar Period" Approved by Al-Zahra University

Corresponding Author: Tel: (+98-21) 88044040; E-mail: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir