صفحات ۹۱-۱۰۱ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی ● دوره ۶ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۲

فهم عناصر غریب‌وش در متن اثر هنری؛ نمونه موردیَ: عنصر «صندلی» در عکس‌های درباریِ قاجار

محمد حسن‌پور*

استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۸، پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰)

چکیده

خاستگاه نوآوری و بدعت در خلق اثر هنری، بهره‌بردن از عوامل ناشناخته و به‌وجودآوردنِ مفهومی بدیع است که تا آن زمان در بسترِ سنتی که اثر در آن پدیدار شده، «دیده» و «اندیشیده» شده نباشد. با ظهور مدرنیته در قرن هجدهم، عنصر اگزوتیک در هنر غرب، و نیز غریب‌وش در هنر غیرِ غربی، به‌تبعِ آشناییِ اولیه‌ی شرقیان و بومیانِ محلی با هنر مدرن، در برساختِ آثار هنری به‌مثابه خاستگاهی در جهتِ ظهورِ بدعت و خلاقیت، بسیار شرکت نمود. در فرایند رخدادِ فهمِ اثر هنری توسطِ مخاطب، طبق اصولِ فلسفه‌ی هستی‌شناختیِ فهم در هرمنوتیک مدرن، حضور دو عنصرِ آشنایی و بیگانگی، و به بیانِ هرمنوتیکی، «الفت و بیگانگی» در بستر سنت است که وقوعِ فرایند فهم را میسر می‌سازد. تدقیقِ در این دو مؤلفه ضروری است: الفت، که در آشناییِ پیشینیِ مخاطب با عناصر مقوم در بسترِ سنت حاضر است، و مؤلفه‌ی بیگانگی، که به دلیل عدم‌آشناییِ اولیه‌ی او و فاصله‌ی زمانی و تاریخی که با عناصر دارد، به‌وجود می‌آید؛ این بیگانگی، در بستر سنت هضم شده و به‌صورتِ عنصری غریب در متنِ اثر نمایان می‌گردد. چگونه اما می‌توان فرایند بدعت و نوآوری را در خلق اثر هنری به بهره‌گیری از عناصر اگزوتیک و غریب نسبت داد؟ از روش تحلیل هرمنوتیکی بهره می‌بریم تا جایگاه عنصر «الفت و بیگانگی»را در فرایند فهم روشن کنیم. نمونه‌ی پژوهشی عکس‌های اولیه دورانِ قاجار است که در آن نمونه‌های فراوانی از استفاده‌ی عناصر، ژست‌گیری‌ها و مفاهیمِ جدید و غریب قابل مشاهده است. نتیجه آن‌که در فرایند مواجهه‌ی مخاطب با اثر، هنرمند، هنرمند با بهره‌گیری از برخی الگوهای برخاسته از سنتِ تاریخیِ خود، مفهومِ غریب‌وش‌گونگی در متن را به‌عنوان عنصری بیگانه و ناآشنا در سنت، بدل به خلاقیت یا نوآوری می‌کند.

واژگان کلیدی
هنر اگزوتیک، عنصر غریب‌وش، الفت و بیگانگی در فرایند فهم، سنت تاریخی، افق هرمنوتیکی، عکس‌های اولیه دوران قاجار.

استناد حسن‌پور، محمد (۱۴۰۲)، فهم عناصر غریب‌وش در متن اثر هنری؛ نمونه موردی: عنصر «صندلی» در عکس‌های درباریِ قاجار، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۳)، ۹۱-۱۰۱. DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2023.557461.1231

* تلفن: ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵، E-mail: mim.hasanpur@gmail.com.

مقدمه

بر طبق آراء متألهین و فیلسوفان هرمنوتیک مدرن، در فهم و تأویل اثر هنری، عوامل مهمی دخالت دارند. فهم اثر، به مخاطب آن بستگی دارد و چگونگی فهم، به‌جایگاه مخاطب و دریافتی که او از اثر بر اساس اعتقادها، باورها، پیش‌فهم‌ها و پیش‌انگاره‌های ذهنی خود دارد، ربط می‌یابد. از دیگرسو، تأویل و فهم مخاطب، به محتوای اثر هنری نیز وابسته هست. متن اثر هنری خود ریشه در باورها، سنت‌ها، اعتقادات و تاریخی دارد که اثر در آن خلق شده و به‌وجود آمده است. حضور «سنت»[1] در پس‌زمینه‌ی پیدایش اثر هنری، و نیز در پس‌زمینه‌ی افق فکری مخاطب، بسیار حائز اهمیت است و نه‌تنها بر روند پیدایش و خلق اثر، که در تفسیر و برداشتی که مخاطب در برابر آن خواهد داشت، دخالت می‌کند. «ذهن مخاطب، توسط سنت تاریخی مشروط می‌شود. گادامر[2] آن را پیش‌ساختار فهم نامیده و می‌گوید که چیزی باید در ذهن باشد تا بتوان پدیده‌ها را فهم کرد» (شرت، ۱۳۸۷: ۱۳۱). از نظر هانس گئورگ گادامر، مفهوم سنت، صورت معتبری از مرجعیت است. بدین معنا که رجوع به سنت، به‌مثابه بستر خلق و تأویل و تفسیر، می‌تواند به فهم درست متن منجر شود: گاهی متن اثر هنری به‌صورتی یکپارچه وفادار به سنت و عناصری است که از آن برخاسته‌اند؛ و گاهی مخاطب، از منظر سنت مرجع تولید خلق اثر بدان می‌نگرد و آن را تفسیر و تأویل می‌کند و چه‌بسا تاریخ و سنت و پیش‌فهم وی، با سنتی که متن اثر در آن به‌وجود آمده است یکی است. ارتباط با اثر هنری، در هریک از صورت‌های پیش‌گفته، به فهمی نسبتاً درست با توجه به شرایط حضور مخاطب در بستر سنت، منجر خواهد شد و به‌عبارت‌دیگر، متن، تفسیر و فهم آن به عناصر آشنا در سنت مرجع بازمی‌گردد.

در صورتی دیگر اما، هنرمند در خلق اثر هنری می‌تواند از مرجعیت سنتی که بدان متعلق است تبعیت نکند؛ نیز چه بسیار رخ داده است که مخاطب نسبت به اثری که با آن در مواجهه است، برخاسته از سنت زبانی و فکری متفاوتی است و لذا افق فهم، پیش‌بینی و انتظار دریافت معنا در وی، متفاوت از آن چیزیست که اثر در برابرش می‌گشاید، و بالطبع مخاطب با اثر به‌مثابه عنصری «غریب» مواجه خواهد شد. به بیانی ساده‌تر افق فکری متن اثر که طبعاً برخاسته از سنت مرجع آن است، با افق فکری مخاطب که از تاریخ و سنت و فهم متفاوتی برخوردار است، متمایز بوده و درنتیجه فرایند فهم اثر به گونه‌ای متفاوت شکل می‌گیرد.

ازاین‌رو هدف این پژوهش آن است که به‌طورکلی ارتباط فهم اثر هنری را با عناصر «الفت»[3] و «بیگانگی»[4] در متن روشن کند. هانس گئورگ گادامر، وقوع هرگونه فهمی را در برابر یک اثر (به‌مثابه متنی تاریخی)، حاصل و مستلزم حضور «الفت» و «بیگانگی» در فرایند فهم می‌داند؛ سنت، مایه‌ی الفت، و فاصله‌ی تاریخی و اختلاف افق هرمنوتیکی، عامل بیگانه‌ساز در فرایند هر فهمی است. به‌عبارت‌دیگر چگونگی کاربست عامل سنت در شکل‌گیری اثر هنری و نیز خوانش آن توسط مخاطب امروزین اولین مسئله‌ی تحقیق خواهد بود. نیز تحلیل عامل بیگانه‌ساز اختلاف زمانی (تاریخی) و بالنتیجه، اختلاف افق هرمنوتیکی که دستمایه‌ی خلق عنصر اگزوتیک و غریب‌وش در بستر اثر و در نگاه مخاطب آن می‌شود، مسئله‌ی دوم بحث در مقاله است. ازآنجاکه گادامر وقوع هر فهمی را حاصل دیالکتیک الفت و بیگانگی در متن می‌داند، آیا می‌توان حضور عناصر اگزوتیک[5] و غریب‌وش[6] را با این تعریف در متن آثار هنری تبیین کرد؟ به‌عبارتی، اگر در هر اثر هنری که در بستر سنت و زمان خاص خود آفریده می‌شود، نوآوری که موجب به تکانه و شگفتی در مخاطب شود، می‌تواند به‌خاطر تفاوت در افق هرمنوتیکی‌ای حاصل شود که عامل بیگانه‌ساز در متن بوده و به‌مثابه عنصری اگزوتیک و غریب‌وش در آن ظاهر می‌شود؟ برای دستیابی به پاسخی موجه، نمونه‌های پژوهش را از میان برخی از عکس‌های اولیه‌ی دوران قاجار برگزیدیم چراکه در این دسته از عکس‌های تاریخ عکاسی ایران، به‌وفور با ژست‌ها، عناصر بصری و فرم‌های عکاسانه‌ای روبرو می‌شویم که بسیار غریب و کم‌سابقه می‌نمایند. طبعاً یکی از دلایل اولیه‌ی ساخت این‌چنین عکس‌هایی، عدم آشنایی ناصرالدین‌شاه و عکاس‌باشیان با این فنّ نوظهور بوده است اما می‌توان در بستر تحلیل هرمونتیکی از عنصر الفت و بیگانگی گادامری بهره برد تا فهم دقیق‌تری از این آثار عکاسانه حاصل گردد.

روش پژوهش

مفهوم «اگزوتیک» به‌عنوان مؤلفه‌ای که عنصر «دیگری» را در بستر اثر نشانه می‌رود، به انحاء مختلف چه در فرهنگ‌ها و چه به‌مثابه عنصری عجیب و نو در انواع هنر مطرح بوده است. در مطالعات جامعه‌شناختی، تاریخی و فرهنگی ایران نیز، به‌واسطه‌ی مدرنیته‌ی بیمار و ناقصی که بر عرصه‌ی ایران‌زمین قرن نوزدهم سایه گسترد، مفاهیم اگزوتیک گاه‌به‌گاه در لابه‌لای متون غالباً جامعه‌شناختی و فرهنگی به‌صورتی ناقص و حتی غلط مطرح شده و به‌عنوان «جزئی از فرایند فهم» و درنتیجه مفهوم فلسفی مدنظر ما نیست و بنابراین در نمودهای قابل‌توجهی که در عصر قاجار و به‌ویژه در عکس‌های اولیه‌ی آن دوران دیده می‌شود، به واکاوی، شناسایی و تدقیق بصری نیاز خواهد داشت. این‌که در عکاسی آن دوران به‌عنوان هنری روزآمد و مدرن که ذائقه‌ی فرنگی‌مآبانه‌ی دربار قاجار را سمت‌وسویی تازه می‌بخشد، عناصر نو، بدیع و غریبی چون صندلی به‌عنوان نماد زندگی جدید حضور می‌یابند، آیا صرفاً به‌عنوان عنصری غریب برای شکل‌دهی به خلاقیتی هرچند ابتدایی و ناقص در متن عکس به‌کار می‌روند، و یا این به‌مثابه مفهومی اگزوتیک که نفوذ «دیگری» را در بطن متن نشان می‌دهند؟

در مقاله‌ی پیش‌رو، بر اساس روش تحلیل هرمنوتیکی که برگرفته از سنت هرمنوتیک مدرن هانس گئورگ گادامر، به تفسیر و تحلیل عناصر غریب‌وش در متن اثر هنری (عکس‌های درباری قاجار) خواهیم پرداخت. از یک‌سو بهره از آموزه‌های هرمنوتیک مدرن و بررسی هستی‌شناسانه‌ی فرایند فهم و عناصر مقوم در آن، و از سویی دیگر مطالعه‌ی موردی برخی از عکس‌های درباری دوران قاجار، برای ارائه‌ی نمونه‌ی پژوهشی در روند پیشبرد تحقیق حاضر ضروری خواهند بود. بدین‌منظور، از میان بیش از هزار عکس درباری دوران قاجار که مورد بررسی اولیه قرار گرفت،

بیش از پنجاه عکس برگزیده شد که سرانجام، نُه عکس که در آن‌ها ژست‌گیری‌ها و مخصوصاً المانِ صندلی (به‌عنوان عنصری غریب‌وش) چشم‌گیرتر است، به‌عنوان نمونه‌ی موردی ارائه‌شده و مقایسه‌ای تحلیلی با برخی نمونه‌های پیشین در نقاشی درباری قاجار و نیز نمونه عکس‌های مشابه هم‌دوره‌ی آن‌ها در اروپا ارائه شده است.

پیشینه‌پژوهش

در حوزه‌ی تحلیل تاریخی هنر اگزوتیک، پژوهش‌های آکادمیک متنوعی ارائه شده‌اند که دو پژوهش دانشگاهی بیشتر جلب نظر می‌نمایند: هوگو اینگمرسون[۷] در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود در رشته تاریخ با عنوان «تصویرگریِ سرزمینی زیبا، غریب، زنانه با صادراتی ارزان: چگونه سوئدی‌ها، ژاپن را در طول ژاپنی‌گرایی سال‌های ۱۸۵۸ تا ۱۹۱۴ تصویر می‌کردند»[۸]، به راهنمایی مایکل آلم[۹] به انجام رساند و در دانشگاه آپسالای سوئد در سال ۲۰۲۱ از آن دفاع نمود، به ظهور جنبش هنری غربی موسوم به ژاپنی‌گرایی از سال ۱۸۵۸ در سوئد می‌پردازد که در آن، اشیاء و آثار ژاپنی به‌عنوان اشیائی زنانه، بسیار دور، اگزوتیک، و در تضاد با روحیات غربی نمود یافت. این ژاپنی‌گراییِ سوئدی، درکی اروپایی و قوم‌نگارانه از کشور ژاپن را گسترش داد و اشیاء و آثار ژاپنی به‌عنوان عناصری اگزوتیک و زیبا تصور شد و زمینه را برای تجارت‌های بیشتر فراهم نمود (Ingemarsson, 2021, I). آدرین چایلدز[۱۰] نیز در *رساله دکتری* خود در رشته تاریخ هنر با عنوان «سیاهِ اگزوتیک: سنت و قوم‌نگاری در هنر شرق‌نگارانه‌ی قرن نوزدهم»[۱۱] (۲۰۰۵) که به راهنمایی جون هارگرُوی[۱۲] در دانشگاه مریلند آمریکا ارائه شده است، به واکاوی و تحلیل نمادگرایانه‌ی فیگورهای اگزوتیک سیاه‌پوستان در نقاشی‌ها و مجسمه‌سازی‌های اورینتالیستی پرداخته و می‌نویسد: بازنمایی سیاه‌پوستان در هنر شرق‌نگارانه کارکردی پیچیده و ظریف داشت؛ چراکه در پیوند استعاره‌های سنتی سیاهان و علم جدید قوم‌نگاری[۱۳]، ابزاری انتقادی در اثر هنری پدیدار شد که برای ساختن یک شرق خیالی در راستای اشتیاق خارق‌العاده اروپاییان برای نمایش عناصر اگزوتیک در قرن نوزدهم استفاده می‌شد. سیاه‌پوستان فیگورهایی چندوجهی بودند که جنسیت، بندگی، تحقیر و فرهنگ بدوی را تداعی می‌کردند و درعین‌حال زیبایی تزئینی و جذابیتِ تفاوت‌ها را عرضه می‌کردند (Childs, 2005, II). در مسئله‌ی فهم عناصر الفت و بیگانگی نیز، اصغر واعظی و اسماعیل قائدی (۱۳۹۰) در دوفَصلنامه *فلسفی شناخت*، به شماره ۱(۶۵) در مقاله‌ی خود «دیالکتیک الفت و بیگانگی در واقعه‌ی فهم» به‌تدقیق دیالکتیک الفت و بیگانگی در متن پرداخته و می‌نویسند که حدس‌زدن، عامل الفت‌ساز فهمیدن بیگانه است اما هم‌زمان نظر گادامر را طرح کرده و نتیجه می‌گیرند که او فاصلهٔ تاریخی و اختلاف افق هرمنوتیکی را عامل بیگانه‌ساز و سنت را مایهٔ الفت می‌داند. نیز سیامک زنده‌دل در کتاب *تحولات تصویری هنر ایران* (۱۳۹۷) با بررسی ساختار نمادین در پرتره‌های سلطنتی، مواردی نظیر صندلی مهدعلیا، نمادهای کیانی، تالار آینه، تالار موزه و آنچه که به‌تحقیق حاضر نیز از جهتی نزدیک است، صندلی‌های دوره‌ی قاجار را از دیدگاه اورینتالیسم و مستندنگارانه مورد تفسیر قرار می‌دهد.

مبانی نظری پژوهش

۱. مبحث اصلی: الفت و بیگانگی در سنت

مخاطب اثر هنری در مواجهه با اثر، افق‌هایی ناشناخته را در آن کشف می‌کند. این افق‌های ناشناخته که می‌تواند به دلیل فاصله‌ی تاریخی شکل گرفته باشد که مخاطب از اثر دارد و نیز سنتِ متفاوتی که در آن پدید آمده، درک وی را نسبت به اثر بیگانه می‌سازد. در متن اثر، اگر عناصر موجود در بستر آن دارای یک نظامِ سنتی و شناخته‌شده برای مخاطب اثر باشند، که طبعاً بر پایه‌ی مرجعیتِ سنتی است که اثر در آن خلق‌شده، وی با آن الفتی را دریافت می‌کند و در غیر این‌صورت، بیگانگی در فهم رخ خواهد داد. گادامر معتقد است که وقوع هر فهمی «مستلزم حضور دو عنصر الفت و بیگانگی است و فاصله‌ی تاریخی و اختلافِ افقِ هرمنوتیکی را عاملِ بیگانه‌ساز، و سنت را مایه‌ی الفت می‌داند و معتقد است که فهم، همواره طیِ یک روند دیالکتیکی و بر مبنای تقابلِ این عناصر به وقوع می‌پیوندد» (واعظی، ۱۳۹۰: ۱۴۱).

۱.۱. جایگاه «سنت» در مؤلفه‌ی «الفت» فهم اثر هنری

اصولاً، در هرمنوتیک فلسفیِ گادامر، مفاهیم سنت و فاصله‌ی تاریخی (فاصله‌ی زمانی) و نیز مفهوم افقِ هرمنوتیکی، الفت و بیگانگیِ مفسر را با متن اثر در روند تحقق فهم برعهده دارند. گادامر در تعریف سنت به‌عنوان عامل الفت‌ساز در فهم اثر هنری، می‌گوید: «گذشته، مانند توده‌ای از امور واقع نیست که بتواند موضوع آگاهی قرار بگیرد. بل جریان سیالی است که ما در عمل فهم، در آن حرکت و مشارکت می‌کنیم. سنت، چیزی در برابر ما نیست، بل چیزی است که ما در آن قرار می‌گیریم و از طریق آن، وجود داریم» (به نقل از پالمر، ۱۳۸۷: ۱۹۵). مفسر در سنت سکونت داشته و با آن همزیستی دارد. واقعه‌ی فهم از طریقِ میانجی‌گریِ سنت رخ می‌دهد؛ مخاطب در سنت با متن که فاصله‌ی تاریخی وی را با آن بیگانه ساخته است، مرتبط شده و دراین‌بین مجالِ گفت‌وگو با متنی بیگانه برایش فراهم شده و دارای معنا می‌شود. «انتظار معنا که فهم ما را از یک متن شکل می‌دهد، یک عمل ذهنی نیست؛ بل حاصل اشتراکی است میان ما و سنت. این وجه اشتراکی اما همواره در ارتباط ما با سنت شکل می‌گیرد» (گادامر، ۲۰۰۶: ۲۹۳). از نظر گادامر، سنت همواره مایه‌ی الفت مفسر (مخاطب) با اثر است. چراکه سنت، پیش‌داوری[۱۴] را در برابر اثر هنری و در ذهن مخاطب آن ایجاد می‌کند. اصولاً در پیش‌ساختار فهم، «پیش‌داوری» همواره وجود دارد و «به مجموعه‌ی آراء، باورها و تصوراتی اشاره دارد که ما از تاریخ به ارث برده‌ایم» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۰۰). و ازآنجاکه مفسر خود موجودی تاریخ‌مند است، فهم همواره در یک موقعیت تاریخی انضمامی شکل می‌گیرد و این موقعیت تاریخی، پیش‌فهم‌ها و پیش‌داوری‌های مفسر را تعیین می‌کند. اگر قراراست پیش‌داوری‌هایِ به‌درستی درک نشده، همان‌طور که هستند ادراک گردند، باید ایزوله شوند یعنی اعتبار آن‌ها باید از طریق ساختار پرسش از سنت و پیش‌داوری‌های برگرفته از آن به‌حالت تعلیق دربیاید. اساس پرسش، بازنمودن و باز نگاه‌داشتن احتمالات است (Butler, 1998, 282). بنابراین ارتباطِ مخاطب و اثر (و به طبع آن هنرمند) را با سنت، و نیز نحوه‌ی گشایشِ فهم را در برابر اثر هنری چنین

می‌توان تبیین کرد:

الف) مخاطب و اثر هر دو در یک «سنت زبانی و تاریخی» قرار دارند: آشنایی و الفت با اثر؛

ب) مخاطب بیگانه با «سنتی» که اثر در آن خلق شده: بیگانگی و غریب‌وش گونگیِ اثر؛

ج) عدم تبعیت هنرمند از فهم رایج در «سنتِ تاریخی» خود در خلقِ اثر هنری: ناآشنایی، نوآوری و بیگانگی در نگاهِ مخاطب (چه در بستر سنت تاریخیِ اثر، و چه در سنتی متفاوت با آن).

۱. ۲. مؤلفه‌ی «بیگانگی» در فرایند فهم، و مفاهیم دخیل در شکل‌گیری آن

گادامر بیگانگی از متن را حاصلِ تفاوت در افق مفسر و متن می‌داند. وجود فاصله‌ی تاریخی[۱۵] (فاصله‌ی زمانی) میان مفسر و متن، او را از متن بیگانه می‌سازد. گادامر فاصله‌ی زمانی را به‌منزله‌ی عاملِ بیگانگی مفسر و متن قلمداد می‌کند اما آن را یک شکاف به‌حساب نمی‌آورد. زیرا اگرچه فاصله‌ی تاریخی عاملِ اختلافِ میان مفسر و متن است، اما این فاصله در بافتِ سنت مشترکی قرار دارد که آن دو را به هم پیوند زده است. اختلاف در افق هرمنوتیکی مفسر و متن، همانا اختلاف در نسبت این دو با سنت است. درنتیجه، آنچه مایه‌ی الفت مفسر با متن است، زمینه‌سازِ اختلاف موقعیتِ هرمنوتیکیِ آن‌ها و متعاقباً بیگانگیِ آن دو باهم نیز می‌باشد (واعظی، ۱۳۹۰: ۱۶۳). به‌عبارتی‌دیگر، اختلافِ هرمنوتیکی در فهم، که اساسِ شکل‌گیریِ عاملِ بیگانه‌ساز مخاطب و اثر است، در جریانِ اختلافِ تاریخیِ حضور متن و مخاطب آن به‌وجود می‌آید. این اختلاف ظاهراً در برابرِ هر متن و اثر هنری وجود دارد و تفاوت آراء در تفسیرها و تأویل‌ها را موجب می‌گردد. مخاطب در مواجهه با اثری در فرهنگ و سنتی کاملاً متفاوت از بستر سنتی که خود در آن حاضر است، دچار شگفتیِ تمام و بیگانگی با متن اثر می‌گردد و به‌تدریج، با برقراریِ ارتباط با عناصری که مشترک در سنت‌های زبانی و درنتیجه افقِ فکریِ او و متن وجود دارد، دیالکتیکِ الفت هم‌زمان با بیگانگیِ حاصل از تفاوتِ تاریخی، شکل گرفته و وقوعِ فهم میسر می‌گردد.

در سویه‌ی خلقِ متن و اثر هنری، مؤلف (هنرمند) که در بستر سنت و افقِ تاریخی خود، اثرش را می‌آفریند، همواره به‌دنبالِ راه‌ها و روش‌هایی است تا مخاطب خود را از طریقِ نوآوری (هرچند بسیار جزئی و کوچک) تحت تأثیر خود قرار دهد. این نوآوری و خلاقیت عموماً با الهام از عناصر غریب، شگفت، و بیگانه در متن اثر به‌دلایلِ مختلفی از جمله برداشت و فهم هنرمند حاصل می‌شود؛ عناصری که در زمینه‌ی سنتیِ اجرای اثر وجود نداشته و یا ناشناخته مانده‌اند و هنرمند از آن‌ها به‌مثابه عناصر اگزوتیک یا غریب‌وش در متن کار خود به‌نحوی از انحاء بهره می‌برد و به دلیل اختلافی که این عناصر با عناصر مقوم در سنتِ خلقِ اثر دارند، در برابرِ فهمِ مخاطبِ برخاسته از همان بستر، غریب و بیگانه می‌نماید. این تقلید هنرمند اما، به بیانِ گادامری، «به‌هیچ عنوان تکرار یا کپیِ شیء غریب نیست، و با شناختِ ماهیت همراه است» (لوتز، ۱۳۸۷: ۸۵-۸۶). همین عدم تکرار و کپی است که موجب ارتباط هنرمند با عناصر غریبی می‌شود که از آن‌ها در بستر اثرش استفاده می‌کند. در بازنماییِ یک مصداق و خوانش آن، کارکردِ سه عامل باید در نظر گرفته شوند:

الف) عنصری عینی که مورد تقلید و بازنمایی قرار می‌گیرد؛

ب) متن اثر، که عنصرِ عینی را بازنمایی می‌کند؛

ج) تأثیری که این بازنمایی در تصورّ مخاطب خود دارد (برساختِ ایماژ[۱۶]).

بازنمایی، صرفاً تقلیدی از آنچه پیشتر وجود داشته نیست؛ بلکه نحوه‌ی برساختِ ایماژ در ذهنِ مخاطب توسطِ آنچه بازنمایی می‌شود (متن اثر) اهمیت دارد. تأویل اینجا نه صرفاً تصوری ذهنی است (صرفاً در ذهن مخاطب)، و نه تصویری عینی (صرفاً وابسته به متن)؛ بل از مجموع این دو باهم و نحوه‌ی روابطی که ایجاد می‌کنند، ایماژ تولید می‌گردد. «ایماژ به‌منزله‌ی چیزی است که خود را در بازنمایی نشان می‌دهد، وجودی ایستا یا آنی نیست، در عوض بُعدی زمان‌مند دارد و به‌علاوه، ایماژ چیزی است که ساخته می‌شود» (همان: ۸۵). گادامر معتقد است «چون تقلید و نمایاندن صرفاً نه تکرار، بلکه ارائه دادن هستند، به‌طور ضمنی تماشاگر را هم دربر می‌گیرند. آن‌ها، در خود رابطه‌ای اساسی با هرچیز را شامل می‌شوند که بازنمایی برایش انجام می‌شود» (همانجا).

۲. تحلیل جایگاه «سنتِ تفکر غربی» در برابر «سنتِ شرقی» در شکل‌گیری و فهم عنصرِ «اگزوتیک» در هنر

آنچه تا اکنون بدان پرداخته شد، بررسی کلی چگونگیِ فرایند فهم در برابرِ اثر است و عواملی که موجبِ «آشنایی» یا «الفت» و «بیگانگی» میان مخاطب و متن می‌شوند. باید توجه داشت در صورتی مخاطب با اثر ارتباطِ مفهومی برقرار می‌کند و به تأویل و تفسیر درستی از آن دست می‌یابد که در ارتباط با سنتی قرار داشته باشد که متن در آن خلق شده است. بدین معنی که اگر اثر از سنتی کاملاً بیگانه، و نیز در فاصله‌ی تاریخی و افقِ معنایی[۱۷] متفاوتی نسبت به مخاطبِ خود شکل گرفته باشد، کلیتِ آن در برابر مخاطب به‌صورتِ غریب نمایان خواهد شد که نمونه‌های فراوانی از چنین تعبیری از آثار هنری را در مواجهه با نمونه‌های مناطق دورافتاده‌ی جهان، از زبان مخاطبِ رشد یافته در بستر مدرنیسم شاهد بوده‌ایم.

در تاریخ فرهنگ و هنر، عنصر غریب‌وش در اثر هنری و یا هنری که بعداً بدان اگزوتیک اطلاق شد، از دوران باستان به شکلی وجود داشته است. در تاریخ هرودوت یونانیان باستان، بیگانگی یا اگزوتیسم قسمتی از تاریخ است که مربوط به مردم مرموزِ مصر، سکاهای وحشی، ایرانیان قدرتمند، و چینیانی‌ست که به‌صورتی غیرمستقیم با یونانیان در ارتباط بودند. و حتی برخی محققان تاریخ معتقدند که هرودوت که از جنگ‌های ایرانیان در عصر زرین نوشته بود، در خلق مفهوم شرق در برابر غرب، نقش مهمی ایفا کرد (پیرهوشیار، ۱۳۹۱: ۳۶-۴۳). به‌طور مشخص اما، فرهنگ و هنر اگزوتیک، به‌ویژه در برابر سنتِ غرب (در نگاهی که به غیرخودش- غیرغرب داشت)، و در دورانِ مدرنیته از قرن هجدهم به این‌سو آغاز شد. مدرنیته، جهانی‌شدن را با خود به ارمغان آورد و جهانی‌شدن، پدیده‌ی غرب و غیر غرب را شکل داد که از سیطره و ایدئولوژی غرب کاملاً به‌دور بود. کم‌کم نگاه جهان غرب (که شامل

اروپا، شمال آمریکا، گاهاً استرالیا و بعضاً آمریکای لاتین است) به فرهنگ و هنر غیر غربی، نگاهی شد همراه با تحسین و تحقیر او. ظاهراً غرب همواره برای تعریف هویت خود نیازمند جهان غیرعربی است که در برابر آن قرار دارد. مثلاً امروز، بسیاری از غربی‌ها، فرهنگ و هنر دیگر اقوام را چه بسیار تشویق می‌کنند تا آن‌ها را حفظ کنند؛ درحالی‌که هم‌زمان به مدرنیزه کردنِ آن‌ها نیز اقدام می‌کنند تا با جهان امروز خود هماهنگی و مطابقت داشته باشند. «شرق» همواره به‌عنوان جهانی که در آن استبداد، بی‌خردی، تنبلی، زن‌صفتی و تمایل به عدم‌تغییر وجود داشت، در نگرش تحقیرآمیز غرب نسبت به شرق مطرح بود و واژه‌ی اورینتالیسم[۱۸] هم این معنا را تدقیق می‌کرد. البته، هم‌زمان با این نگاه تحقیری، نگرشی مبتنی بر تحسین هم وجود داشت. این دو نگاهِ توأمان، توحش و تحقیر/ تحسین و توصیفِ جوامع دیگر (کم‌تر توسعه‌یافته)، از زمان روم باستان که دارای نیروی نظامیِ «فاتح» بود، کاملاً دیده می‌شد. این نگاه دوسَوگرایانه به مردم «بیگانه» از دوران باستان تا به امروز، در فرهنگِ اروپا با تحسین از آن یادَ شد و در دوره‌ی رنسانس شدت بیشتری به خود گرفت و در قرن نوزدهم «در قالب شرق‌انگاری‌ها، ردایی از خیال‌پردازی‌ها و نگاه اگزوتیک به مشرق‌زمین را بر تن کرد تا شرق‌انگاری با شور رومانتیک همراه شود» (مظهری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۹۸).

۲. ۱. توجه به عنصر اگزوتیک در هنر غرب

اگزوتیسم[۱۹] را فریفتگی در برابر هر چیز غیرآشنا، تعریف می‌کنند. آلدن جونز[۲۰]، اگزوتیسم را در فرهنگ و هنر، نمایش یک فرهنگ برای مصرف در فرهنگی دیگر تعریف می‌کند. ویکتور سگلن[۲۱] در مقاله‌ی «اگزوتیسم»، عنوان می‌کند که اگزوتیسمی که در عصر امپریالیسم متولد شد، از ارزش‌های زیبایی‌شناختی و هستی‌شناختی در جهتِ آشکارگیِ «دیگریِ فرهنگی» به‌صورتی معنادار استفاده می‌کند. اگرچه اگزوتیسم، به‌صورتی تنگاتنگ با اورینتالیسم پیوند خورده است، باید عنوان کرد که ضرورتاً یک جنبش در یک دوره‌ی زمانی خاص و یا مرتبط با فرهنگی خاص نیست؛ اگزوتیسم می‌تواند به شکل‌های مختلفی نمایان شود: بدوی‌گری، نژادپرستی، انسان‌گرایی و امثالهم (Abelove, 1991: 119-121).

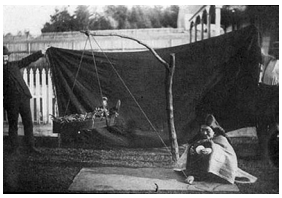
می‌توان پیدایش «بیگانگی و اگزوتیسم» را در هنر و فرهنگ، قبل از مدرنیته و قرن هجدهم دانست. زمانی که تقسیم مردم جهان به دو دسته‌ی «مسیحی» و «کافر» (در قرن ۱۶ و ۱۷ م.) توسط مذهب شکل گرفته

تصویر ۱. آلبرشت دورر؛ *نبرد میکائیل قدیس با اژدها*، اوایل قرن ۱۶ میلادی. منبع: (گمبریچ، ۳۳۴: ۱۳۹۰)

بود: جهان مسیحیان و جهان کافران. مسیحیانی که به هنر و فرهنگِ کافران، با نگاه به‌مثابه «دیگری» می‌نگریستند. کم‌کم در هنر کافران، اشیاء بیگانه مورد کنجکاوی مسیحیان واقع شد و خدایان آن‌ها، در حکاکی‌های مسیحی البته در کاربری متفاوت نمودی شیطانی به خود گرفت. (تصویر ۱) از نقطه‌نظر دینی، تمامی تصاویر غیرغربی‌ها (در اینجا کافران) در قرون ۱۶ و ۱۷م.، شامل تصاویر شیاطین و بُت‌های شر بودند.

هنر مدرن در حول‌وحوش ۱۹۰۰م. یک منبع الهام عظیم داشت تا سنت بازنمایی در هنر غرب را مورد تجدیدنظر قرار دهد: هنر بدوی غیرغربیان. کم‌کم زبانی مفهومی شکل گرفت که به هنر غیرغربی‌ای نزدیک بود که کم‌تر تقلیدگونه بود. اما در اینجا نیز، غرب روایت خود را داشت از هنر بدوی و عنصری که در آن برایش بیگانه بود. به‌طور مثال، پل گوگن، که شکوه تاهیتی را در نقاشی‌های خود می‌ستود و در بسیاری از آثارش، زندگی در این جزایر دورافتاده را به‌عناوین مختلف در آثار خود به‌نمایش درآورد، درواقع، برداشتی داشت که بسیار دورتر از فقر، ناراحتی و ضعفی بود که گوگن از آن‌ها بازدید کرده بود. تابلوهای وی، نه کاملاً بومی از آب درآمدند و نه تماماً غربی. چراکه مردم در غرب می‌خواستند با نگاهی نوستالژیک، زندگی مردم بومی را در گذشته احیا کنند و آن را در خاطره بازیابند (تا این‌که آنچه امَروز در زندگی بومیان در جریان است و طبعاً، در چشمِ غربیان، بیگانه). فرانس بوا[۲۲] انسان‌شناس، برای آن‌که حس نوستالژیک عکس‌هایی را که از بومیان سرخ‌پوست می‌گرفت در زندگیِ مدرن برای غربی‌ها تعریف کند، از قراردادن پتو روی پیکرهای برهنه‌ی بومیان در عکس‌هایی که می‌گرفت، ابایی نداشت! (تصاویر ۲، ۳ و ۴).

بسیاری از غربی‌ها، همواره به دنبال احیای هنر بومی در کارگاه‌های تجاری خود بوده‌اند و به‌نظر می‌رسد که این نیاز بیشتر برای اصالت دادن به عنصر «دیگری» در هنر، طرح‌ریزی شده است تا بدین‌وسیله، یک جایگزین زیباشناختی شکل بدهد که در آن قدرت استعماری ذیل کنجکاوی‌های سطحی پنهان بماند (هیوز[۲۳]، ۲۰۱۳: ۱۸). امروز، هنر نخبه‌ی غرب، هنر مدرنیسم همراه با پریمیتیویسم پنهان در درون خود است؛ و درواقع باید اذعان داشت که هنر بدوی و هنر غیر غربی، خارج از بطنِ هنر مدرن، مخاطبان بسیار کمی داشته است. نگاه نوستالژیک به فرهنگ و هنر غیرغربی، یکی از ریشه‌های خود را در آثار ساختارگرایانی



تصاویر ۲، ۳ و ۴. فرانس بوا؛ به ترتیب از بالا: *زن سرخ‌پوست در زیر پتو*؛ پایین، سمت چپ: *جشن پتو در شهر Hastings*، پایین، سمت راست: *قلعه‌سرخ‌پوستان رویرت و افسران*، اواخر قرن ۱۹. منبع تصاویر: (www.pinterest.com)

چون کلود لوی اشتروس[۲۴] می‌یابد. سفر لوی اشتروس به آمازون در دهه ۱۹۴۰ و مواجهه با فرهنگ‌های ناپدیدشده‌ی آنجا موجب شد که وی کتابی را تحت عنوان «یک جهان در انقراض»[۲۵] منتشر کند و در آن به تقصیر و گناه جهان غرب در شکل‌گیری نوستالژیای فرهنگ در حال انقراض در دیگر نواحی جهان اشاره نماید.

۲.۲. فهم عنصر غریب‌وش در سنت فکری غیرغربی (غیرمدرن) و بهره‌گیری از آن در هنر

هم‌زمان که غرب و تفکر مدرنیسم، به غیر غرب تحت عناوینی چون بدوی‌گری و شرق‌گرایی، به‌مثابه ابژه‌ی اگزوتیک می‌نگریست، جهان غیرغربی نیز از عناصر غریب و بیگانه‌ی هنر مدرن آموخت و تأثیر و تأثرات فراوانی از آن گرفت و سرانجام، بنیان بدوی‌گرایی و اورینتالیسم را که طبعاً در سنت مردنیته پایه‌گذاری شده بود، تکان داد. مادامی‌که غرب، غیر از خود را (غیرغربی‌ها را) خیال‌پردازی و تصویرسازی می‌کرد، مردم غیر غربی، زندگی غرب و جنبه‌هایی از آن را که برایشان «مفید» و «سودمند» بود، به‌دقت مورد ارزیابی قرار داده و به‌کار گرفتند. چه از جهت بازار فروش آثار و محصولات بومی که به رنگ و لعاب غربی تزیین می‌شد؛ و چه مفید و مؤثر بودن آن در شیوه‌ی زندگی، اندیشه و کار در فضای بومی خویش. همان‌طور که در نقاشی عمر انسی[۲۶] مشاهده می‌کنیم که تعدادی از زنان سیاه‌چادر لبنانی در نمایشگاهی، به یک نقاشی غربی از یک پیکر برهنه با بهت‌زدگی خیره شده‌اند (تصویر ۵)، غرب در همه‌ی این سال‌ها در حال تماشاشدن بوده است و سبقه‌ی آن به مدت‌ها قبل بازمی‌گردد. مثلاً، مرد سرخ‌پوست قرن هجدهمی، اسب و جنگ‌افزار خود را با تجهیزات سفیدپوستان مقایسه و مطابقت می‌داد. و چه‌بسیار از بومیان محلی در نواحی مختلف جهان، که پس از آشنایی با ظروف پلاستیکی، سنت استفاده از سفال‌های محلی خود را کنار گذاشتند چون پلاستیک، دوام طولانی دارد و ماندگار است و زود نمی‌شکند و در سفروحضر بدردشان می‌خورد، از سفال کارایی بیشتری دارد.

تصویر ۵. عمر انسی؛ ۱۹۴۵. منبع: (www. pinterest.com)

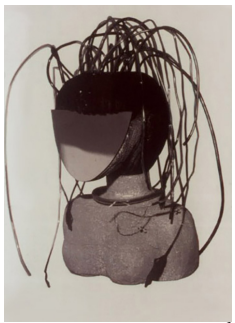
تصاویر ۶ و ۷. سیدو کیتا؛ *بومیان محلی باماکو*؛ دهه ۱۹۳۰ میلادی. منبع: (www. columbia.edu)

در نمونه‌ای دیگر، یک عکاس بومی در مالی، سیدو کیتا[۲۷] که حرفه‌ی اصلیش نجاری بود، برای ساخت عکس‌هایی بهتر و پرفروش‌تر، در استودیواش به مردم دوچرخه، رادیو، و لوازمی این‌چنینی پیشنهاد می‌کرد تا آن‌ها در عکس‌هایی که می‌گیرند، از آن وسایل استفاده کنند (تصاویر ۶-۷). ساکنان باماکو[۲۸] توسط کیتا با انواع و اقسام ماشین‌آلات دوخت، رادیو، و حتی گاه با جزییات ساده‌ای چون دستمال یا دستکش، عکاسی شدند و عملاً کیتا با عکس‌هایش نقشی پررنگ در تبادل فرهنگی زندگی بومیان باماکو و فرهنگ غربی ایفا کرد (Jedlowski, 2008, 34). در میان سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰، در سراسر جهان، بومیان محلی بیشتر و بیشتر با چنین تغییرات عمده در ذائقه‌ی هنری‌شان روبرو می‌شدند. حتی بسیاری از روستانشینان دورافتاده در آمازون، دسترسی به دوربین‌های فیلم‌برداری و وسایل ساخت برنامه‌های کاربردی موجب شده بود که راه بهبود شرایط زندگی خود را با ساخت آثاری به‌دور از فرهنگ و زیست‌بوم خویش و خوش به‌مذاق هنر مدرن غرب، هموار و مهیا سازند. بسیاری از هنرمندان اما، متأسفانه به‌منظور فروش بهتر، تصویری از زندگی مدرن می‌ساختند که هیچ سنخیتی با بطن زندگی آن‌ها نداشت.

امروز، هنرمندان غیرغربی، خود جست‌وجوگر کیفیات و هویت بومی خویش در آثار خود هستند. در نمونه‌ی جالب توجه، مجسمه‌ای است که توسط یک هنرمند بومی آمریکایی ویویان گری[۲۹] ساخته شده است (تصویر ۸). در تمام‌رخ صورت مجسمه، یک آینه قرار گرفته و در عنوان آن ذکر شده: «سلف پرتره. اما شما سرخپوست نبینید!» ما تنها خود را در آینه می‌بینیم. بدین معنی که هرچه بیشتر به هنر غریب‌وش بومی می‌نگریم، بیشتر خودمان را بازمی‌یابیم. هنر معاصر غیرغربیان، همچون آینه‌ی تازه‌ایست که هرکسی را با هر نظریه و تفکری، در خود، منعکس می‌کند! در آن هیچ لایه‌ی کهنی وجود ندارد؛ اکنون، به‌صورتی ابدی در جریان است.

۳. جایگاه الفت و بیگانگی در نوآوری، خلاقیت و بداعت در اثر هنری

اگزوتیسم در بستر رویکردهای هنری غرب، به‌جز پرورش مفهوم «دیگری» در متن در جهت اهداف و مصالح خاص، موجب بهره‌وری خلاقیت و شکل‌گیری نوآوری‌های بدیع و نیز آشنایی‌زدایی هم هست که در بستر اثر هنری به‌ویژه در تنوع سبک‌های قرن گذشته دیده شده است. آنچه که در نظر مخاطب اثر هنری به‌عنوان مفهومی جدید، یا نوآوری



تصویر ۸. ویویان گری؛ سلف پرتره. منبع: (www. columbia.edu)

و خلاقیت در متن آن شناخته می‌شود، به استفاده‌ی هنرمند از عناصری بازمی‌گردد که در بستر سنتی که اثر در آن خلق شده است، «ناشناخته» بوده و به‌عبارتی، هنرمند خود آن عنصر دیگری را کشف و شناسایی نموده و با «خودی»سازیِ آن در بسترِ اثر، به‌عنوانِ عنصری ناشناخته، که در ارتباط با دیگر عناصر موجود در بستر اثر، به‌نحوی وارد شده که بتواند حضور خود را در متن اثر جایگزین نماید، خلاقیتِ هنرمند خالق خود را نشان می‌دهد. در تعریف روان‌شناختی خلاقیت، آمده است که «خلاقیت، به‌کارگیری توانایی‌های ذهنی برای ایجاد یک فکر یا مفهوم جدید است» (حریری اکبری، ۱۳۷۴: ۲۰).

هر عنصری که از سنتی دیگر در اثر وارد می‌شود، و یا متنی که در نحوه‌ی اجرا و خلق، از سنت دیگری به‌جز سنتِ مرجع هنرمندِ خالقِ اثر، تبعیت کند، نمایانگرِ الفت و آشناییِ هنرمندِ اثر، با مؤلفه‌هایی است که به سنتِ او وارد شده و بیگانه می‌نمایند. ارتباطِ هنرمند و بیگانگی، ارتباطی فعال بوده و در صورتِ بهره‌برداری از آن، به‌کنشِ مؤلفه‌ی فهم توسطِ هنرمند و بهره‌برداری از آن به‌مثابه رویکردی نوآورانه در خلقِ اثر می‌انجامد. به همین ترتیب است که بازرمن[۲]، خلاقیت را «فرایندی شناختی از به‌وجودآمدنِ یک ابژه، مفهوم، کالا یا کشف بدیع» (خی‌خیلون، ۱۳۸۱: ۲) می‌داند. آشنایی‌زدایی در اثر هنری، به‌شرطِ آن‌که از بسترِ سنتِ مرجع برخاسته باشد، همواره با عناصر غریب و بدیع همراه است. عنصر غریب‌وش، می‌تواند دامنه‌ی شمولِ خود را در فرایندِ فهم اثر هنری که برخاسته از الفت و بیگانگیِ هم‌زمان در فرایند فهم است، به عناصر مقومی گسترش دهد که در بستر سنتِ اثر به‌مثابه رویکردهایی بدیع و تازه، توسطِ هنرمند ارائه شده و در مواجهه با مخاطب، بیگانه می‌نماید و در یک‌کلام، در هنر معاصر، مفهومِ اگزوتیکی که در فرهنگ و هنر قرن هجدهم در برابر «دیگری» تعریفَ شده بود، امروز به عنصر خلاق و بدیع در اثر هنری تأویل می‌شود؛ عنصری که در محتوای خود هر گونه غریب‌وش بودگی را در فرم و محتوای نو، بدیع و خلاق نمایان می‌سازد.

۴. یافته‌های تحقیق: عنصر غریب‌وش در نمونه عکس‌های اولیه‌ی ایران در دوره‌ی قاجار

در اواسط قرن نوزدهم، ورود هنرهایی غریب و بیگانه چون عکاسی به دربار قاجار و استقبالِ بی‌سابقه‌ی ناصرالدین‌شاه از این فن‌وهنر نوظهور و اعطاء لقب عکاس‌باشی دربار هم‌شأن و جایگاهِ نقاش‌باشی‌ها، موجب بهره‌برداری‌هایی غریب‌گونه از فن عکاسی در اوایل پیدایش عکاسی در ایران گردید. ریشه‌های چنین شیوه‌های عجیب استفاده از دوربین عکاسی

تصویر ۹. ناصرالدین شاه؛ *انیس‌الدوله*، قرن ۱۹ میلادی. منبع: (ذکا، ۱۳۸۴: ۳۲)

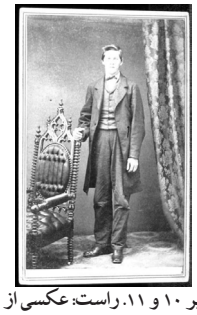
در ساخت عکس‌های اولیه‌ی آن دوران می‌تواند در فرنگی‌مآبیِ رسوخ کرده در جامعه‌ی درباری و شیفتگی پادشاه و درباریان به اسلوب زندگی در فرنگ باشد که نتیجتاً استفاده‌ی سطحی از ابزاری جدیدالورود همچون عکاسی را در جهتِ غربی‌سازی ناقص در ابعاد مختلفی از زندگی موجب گردید.

استفاده از دوربین عکاسی در این دوره که عموماً در دربار قاجار و زیر نظر مستقیم ناصرالدین‌شاه و بعداً توسط اولین عکاس‌باشی دربار، آقارضاخان اقبال‌السلطنه صورت می‌گرفت، بسیار ابتدایی و صرفاً تقلیدی کورکورانه از هرآن‌چیزی بود که عکاسان اروپایی به ایران آورده بودند و یا ناصرالدین‌شاه و نوعکاس‌باشی‌های دربار، در عکاس‌خانه‌های اروپایی دیده بودند. دراین‌بین، صحنه‌آرایی‌ها بیش از ژست‌ها، غریب و گاه بیگانه است. استفاده از فنون عکاسی در شرایط نادرست و بی‌توجه به کارکردِ آن، وسایل و ادوات غربی و اروپایی که بیش‌ازپیش تجدد و فرنگی مآبی را در عکس‌ها نشان می‌داد، و استفاده از عناصری بدیع و جدید در فرهنگ ایرانی، عناصری چون صندلی به‌عنوانِ جزئی از صحنه‌آرایی در عکس‌هایی که عموماً پادشاه، درباریان و قاجارزاده‌ها می‌گرفتند، در بسیاری از آثار باقی‌مانده از آن دوران به‌خوبی دیده می‌شود. به‌علاوه، دراین‌بین عکس‌های ناصرالدین‌شاه از زنان خود در حرم‌سرا نیز که در ژست‌ها و حالاتی غریب و جالب، در برابر دوربین قرار گرفته‌اند، خود نمونه‌ایست از برخوردی غریب‌وش با فنِ عکاسی در دوره‌ی اولیه عکاسی قاجار (تصویر ۹).

۱،۴. عنصر «صندلی» به‌عنوان «عنصری غریب‌وش» در عکس‌های اولیه‌ی دوره قاجار

با توجه به غربی بودن صنعت عکاسی و همچنین استفاده و تعلیم این صنعت در ایران توسط اروپائیان، ما شاهد عناصر غربی در عکس‌های قاجار هستیم که مشابه آنان را عیناً در سنت عکس‌برداری‌های اروپایی آن زمان مشاهده می‌کنیم (تصاویر ۱۰-۱۱).

> *از ابتدای حضور عکاسی در دربار قاجار تا سی سال پس‌ازآن، که اولین عکاس‌خانه‌ی عمومی به امر ناصرالدین‌شاه افتتاح گردید، حضور عکاسان خارجی در سمتِ معلم، و نظارتی که اعمال می‌کردند، در جهت تعلیم قواعدی بود که خلق تصاویری بر پایه‌ی تناسبات و ویژگی‌های تصویری غربی را ممکن می‌ساخت. از همین رو، عنصر زمینه نیز در عکاسی این دوره اغلب به همان مفهومی استفاده می‌شد که با معیارهای غربی تطابق داشت.* (زارع خلیلی، ۱۳۸۶: ۷۲)



تصاویر ۱۰ و ۱۱. راست: عکسی از یک آتلیه اروپایی، چپ: هرمان ویته؛ *آقارضا اقبال‌السلطنه در اروپا*، ۱۲۹۰ ه‌ق. منبع: (www. pinterest.com)

در فن تصویرسازی نقاش‌باشیان سنتی دربار فتحعلی‌شاه قاجار (پیکرنگاری درباری) و نیز آن‌هایی که کمی دنیادیده‌تر بودند (مانند صنیع‌الملک در دربار ناصرالدین‌شاه)، توجه روزافزونی به فرنگی‌سازی در نقاشی‌ها بروز نمود. «در نقاشی نیمه دوم سده سیزدهم، هنوز انتخاب قطعی صورت نگرفته است. هنوز نقاشان (اعم از درباری و غیر درباری) کم یا بیش به سنت‌ها و معیارهای گذشته وفاداری نشان می‌دهند» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۶۹). به همین دلیل، کاربرد عناصر نوظهور و بدیعی که از بستر اروپایی و غربی، به فرهنگ و سنت ایرانی وارد شدند، هنوز، به‌درستی مشخص نبود. صندلی، به‌عنوان مظهری از سبک زندگی اروپایی، یکی از این نشانه‌های تصویری است که در نقاشی سنتی، عموماً به‌صورت اورنگ پادشاهی، دیده می‌شد (تصویر ۱۲) و در نقاشی این دوره نیز، اگر وارد شد، کاربرد آن در کنار مفاهیم سنتی دیگری که مدت‌ها در نقش‌نگارهای ایرانی ریشه دوانده بود، دوپهلو و ناقص بود؛ مثلاً، قرارگرفتن صندلی در مجاورت متکا و بالش (نشیمن‌گاه سنتی) در برخی آثار این دوران نمونه‌ای از این مورد است (تصویر ۱۳).

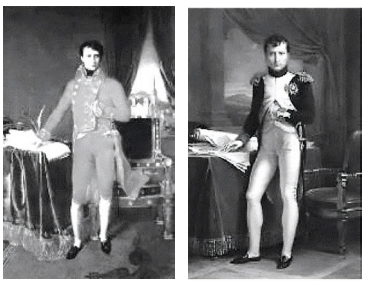
در اروپا اما به‌عنوان منبع الهام و مرکز توجه درباریان قاجار، در میان پرتره‌ها و نقاشی‌های دوران ناپلئون بناپارت، به پرتره‌هایی از او و دیگر پادشاهان و زنان درباری برمی‌خوریم که در اکثر آن‌ها سوژه در کنار و یا جلوی صندلی یا تخت پادشاهی ایستاده و دست خود را بر روی تکیه‌گاه آن و یا میز کنار صندلی قرار داده است (تصاویر ۱۴–۱۵). در بسیاری از این نقاشی‌ها صندلی به‌صورت نصفه و نیمه در کادر نقاشی شده و گاهی هم کاملاً درون کادر قرار دارد. شاید به دلیل ایجاد قدرت و وقاری که در این ترکیب‌بندی‌ها و شیوه‌ی ایستادن این پادشاهان وجود داشته و یا استفاده از صندلی به‌عنوان یک تکیه‌گاه، عکاسان و به طبع آن‌ها سوژه‌هاشان، علاقه به ایجاد چنین کادری در عکس‌های خود داشته‌اند؛ ازآنجاکه هزینه‌ی نقاشی و دست‌مزد نقاشان گزاف بود و افراد معمولی قادر به پرداخت آن نبودند و با عکاسی می‌توانستند با هزینه‌ی کم‌تر تصویری از خود داشته باشند، طبعاً ترجیح می‌دادند از ژست رایج پادشاهان در عکس‌هایی که می‌گرفتند تقلید کنند (تصاویر ۱۶–۱۷). این تقلید، در پرده‌های نقاشی شده در پس‌زمینه‌ی عکس‌ها نیز نمایان است. عکاس سعی داشته با پرده‌هایی که مشابه نقاشی‌های پادشاهان مصور شده بودند، ترکیب‌بندی عکس‌ها را هرچه بیشتر به نقاشی‌ها نزدیک کند.

تا قبل از دوران قاجار، استفاده از صندلی و مبلمان در فرهنگ و زندگی ایرانیان رایج نبود. استفاده از صندلی در کادر، عنصری بود که نماد تجددگرایی در ایران بوده و به دلیل علاقه‌ای که ناصرالدین‌شاه و دربار قاجار به فرهنگ غربی داشتند، دوست داشتند این تجدد و نوگرایی را بدون دردسر به‌ویژه در عکس‌ها نشان دهند. «ثروت فرمانروایان و وظایف رسمی آنان مستلزم داشتن تخت و کرسی زیرپایی مناسب بود و ارتباطشان با خارجیان، که آداب متفاوتی داشتند، تمهیدات بیشتری را برای نشستن به سبک غرب طلب می‌کرد. نباید این نکته را نیز نادیده گرفت که درباریان، مقامات جزء و بازرگانان بی‌تردید و تا حد امکان در خانه‌هایشان از سبک درباری تقلید می‌کردند» (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۰۱–۳۰۵).

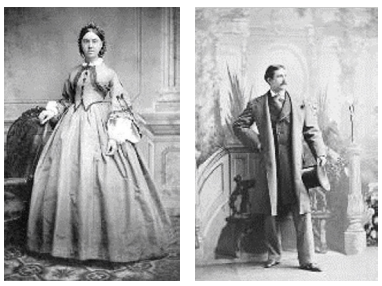
دراین‌بین، عکس‌هایی که توسط اولین عکاسان وارد شده به دربار قاجار، و بعدها خود ناصرالدین‌شاه و نوعکاس‌باشیان گرفته شد، مبین کاربرد صندلی به‌عنوان جزئی اصلی از ترکیب‌بندی در بسیاری از ژست‌گیری‌های ابتدایی آن دوره در برابر دوربین عکاسی است. به‌طور مثال، عکس ناصرالدین‌شاه در کنار صندلی (تصویر ۱۸) که از اولین عکس‌های پرتره به‌دست‌آمده‌ی ایران است، در آن شاه در کنار صندلی و درست در ترکیب‌بندی که در عکس‌های فرنگی وجود دارد، دیده می‌شود.

تصویر ۱۲. عبدالله‌خان؛ *سلام نوروزی فتحعلی‌شاه*، ۱۲۳۰ ه‌ق (قسمتی از اثر). منبع: (www.hastaanonline.ir)

تصویر ۱۳. صنیع‌الملک؛ *چهره شاهزاده اردشیر میرزا*، ۱۲۶۹ ه‌ق. منبع: (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۸۰)



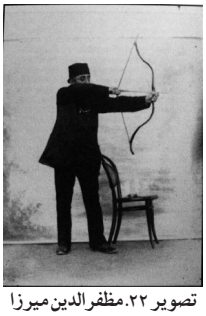
تصاویر ۱۴ و ۱۵. ناپلئون بناپارت. منبع: (www. pinterest.com)



تصاویر ۱۶ و ۱۷. آتلیه‌های عکسبرداری اروپایی. منبع: (www. pinterest.com)

تصویر ۱۸. عکاس ناشناس؛ *ناصرالدین شاه* ۱۲۷۱–۱۲۶۸ ه‌ق/۱۸۵۲–۱۸۵۵ م اولین پرتره ی به‌دست آمده از ناصرالدین شاه. منبع: (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۲۱)

تصویر ۱۹. لوییجی مونتابونه؛ *ناصرالدین‌شاه در دهه دوم سلطنت در کاخ نیاوران*، عکاس: لوییجی مونتابونه، سال ۱۲۷۹ ه.ق/ ۸۶۲ میلادی. منبع: (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۲۲)

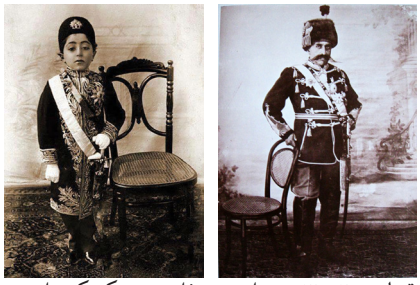


تصویر ۲۲. مظفرالدین میرزا در حال نشانه گیری. منبع: (www. pinterest.com)

تصویر ۲۳. مظفرالدین میرزا با تعدادی افراد دیگر. منبع: (www. tabnakjavan.com)

در اینجا شاه، به‌جای عصای تعلیمی، به شمشیری تکیه داده است.

وقتی نحوه‌ی ایستادن ناصرالدین‌شاه را با نمونه عکس‌های غربی مقایسه می‌کنیم، مشخص می‌شود که عکاس، این ژست را به تقلید از عکاسان خارجی و ترکیب‌بندی‌های آتلیه‌های غربی گرفته است. تعداد این عکس‌ها کم نیستند، چه در میان عکس‌های اروپایی و چه در عکس‌های اولیه‌ی ایران؛ با این تفاوت که در اکثر عکس‌های غربی سوژه دستش را روی تکیه‌گاه صندلی قرار داده است، اما در عکس‌های ناصرالدین‌شاه، این اتصال همیشه دیده نمی‌شود و مشخص است که سوژه، در ژست‌گیریِ خود دخل و تصرف داشته است (تصویر ۱۹). «در نخستین عکس‌هایی که از ناصرالدین‌شاه توسط کارلهیان فرانسوی[۲۱] گرفته شده است، حالت ایستادن و نشستن در عکس، به‌گونه‌ای است که می‌توان دریافت این حالت، توسط عکاس به او داده شده است. در عکس، شاه در حالت ایستاده، با یک دست شمشیری را به زمین تکیه داده و دست دیگرش را بر روی صندلی چوبی که کنار وی قرار دارد گذارده است. چهره‌ی شاه در حالت سه‌رخ و نگاه او مستقیم به سمت دستگاه عکس‌برداری است، همانند چهره‌ی شگفت‌زده و همراه با تردید تمام کسانی که برای نخستین بار، ایستادن در مقابل دستگاه عکس‌برداری را تجربه می‌کردند. حالت کلی شاه در عکس نوعی ایستایی را القاء می‌کند و بیان‌گر این نکته است که موضوع، کاملاً در اختیار عکاس بوده است. آشکار است که نقش صندلی در این عکس کاملاً تزئینی و برگرفته از روش عکس‌برداری در نخستین عکاس‌خانه‌های اروپایی بوده و عکاس فرانسوی کاملاً با این نوع صحنه‌پردازی آشنایی داشته است و به‌طوری‌که این حالت‌ها و نشانه‌ها تا پیش‌ازاین، دست‌کم در نقاشی ایرانی دیده نشده است» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۹: ۱۱۶-۱۱۷).



تصاویر ۲۰ و ۲۱. چپ: احمدمیرزا در سنین کودکی، راست: مظفرالدین‌شاه. منبع: (عکس چپ: www. pinterest.com، **عکس راست: ذکا، ۱۳۸۴: ۴۳۶)**

بااین‌وجود، «در عکس‌هایی که از شاه در سال‌های بعد گرفته شده، حالت ایستادن شاه در مقابل دستگاه عکس‌برداری، پویاتر است؛ می‌توان دریافت که در این عکس‌ها، حالت ایستادن یا نشستن و نگاه کردن شاه در اختیار خود وی بوده و عکاس، کم‌تر در حالت دادن به موضوع دخالت داشته» (همان: ۱۱۷).

اتصال دست به صندلی در عکس اولیه از شاه و دیگر عکس‌های ابتدایی که در ایران گرفته شده‌اند، صرفاً برای شکل‌دهی به‌نوعی ترکیب‌بندی بوده و نمی‌توان تصور کرد برای ایستایی سوژه باشد، و این، تقلیدی محض از عکس‌های غربی محسوب می‌شود. می‌توان حتی این نحوه‌ی ژست‌گیری را در عکس‌هایی که اولین عکاسان غربی و یا تعلیم‌دیده‌ی غربی در ایران گرفته‌اند، مشاهده نمود. این ترکیب‌بندی‌ها گاهاً بنا بر انتخاب شاه تغییر کرده و صندلی، نقش عنصری منفصل از سوژه را به خود می‌گیرد (تصاویر ۲۰ و ۲۱).

حضورِ صندلی نصفه و نیمه در کادرهای عکاسی هم می‌تواند تقلیدی از غرب باشد، زیرا هر دو نوع کادربندی در عکس‌های آتلیه‌های غربی و در نقاشی‌ها دیده می‌شود. اما می‌توان این نکته را هم در نظر گرفت که به‌مرور زمان، با رواج بیشتر عکاسی، نقش صندلی کمرنگ شده و فقط به‌عنوان چیزی که از ابتدا در کادر وجود داشته، بی‌دلیل، تقلید شده و در قاب‌ها قرار می‌گرفته است.

بعداً، صندلی، این عنصر اصلی در کادر عکس‌های قاجار، کم‌کم تبدیل به اُبژه‌ای شد که استفاده‌ی آن فقط به تقلید از ترکیب‌بندی عکس‌های اروپایی یا در تقلید از عکس‌های اولیه‌ی گرفته شده در ایران ختم نشد؛ بلکه تبدیل به عنصری شد که در اکثر عکس‌ها به‌کار می‌رفت. طوری که گویا عکاس‌های آماتور و سوژه‌هاشان حتی به‌علت استفاده از آن و نحوه‌ی قرارگیری آن‌هم توجه نمی‌کردند و گویی باید صندلی حتماً در کادر وجود داشته باشد تا عکس به‌صورت رسمی گرفته شود که طبعاً، منجر به شکل‌گیری ترکیبات ناموزون و بی‌وجه در عکس‌ها می‌گردید (تصاویر ۲۲ و ۲۳).

نتیجه‌گیری

در خلق اثر هنری، همواره رویکردهای نو، بدیع، غریب و تازه که گاه بیگانه نیز می‌نماید، مورد توجه و تأمل هنرمند و خالق اثر است. فرایند خلق اثر می‌تواند در الگوی سنتِ تاریخی و هرمنوتیکیِ خویش، خلق گردد و در این‌صورت عناصر سازنده‌ی آن و نیز سوگیریِ مخاطبی که در بسترِ سنتِ اثر به خوانشِ آن می‌پردازد، دارای الفت و آشنایی خواهد بود. وجه

اگزوتیک و غریب‌وش اما در آثار هنری به‌ویژه در قرن حاضر، چه در هنر مدرن و غربی (با به‌کارگیری و تقلید عناصر اگزوتیک هنر غیرغربی در متن خویش) و چه در هنر غیر غربی (با مدنظر قراردادن جنبه‌های غریب و تازه هنر غرب که از نگاه هنرمندان بومی مفید، سودمند و کارآمد است با ایجاد تعامل آن با هنر بومی و محلی، در بستر اثر هنری) همواره وجود داشته و به‌نوعی موجب ابداع، خلاقیت و نوآوری در انواع سبک‌ها، گونه‌ها و حتی رسانه‌های تازه گردیده است. بنابراین، آنچه که گادامر در فرایند فهم الفت و بیگانگی نام می‌برد، با ارائه‌ی عناصر غریب‌وش، بدیع، و خلاقانه در اثر هنری نمود یافته، در افق معنایی مخاطب ممزوج شده و درنتیجه، وی با آن احساس الفت کرده از کشف معنای آن لذت می‌برد. در نمونه‌ی پژوهشی مقاله، برخی از عکس‌های قاجار در این زمینه مورد تحلیل قرار گرفت که در آن‌ها، نمود تقلید به‌ظاهر کورکورانه و درعین‌حال غربی‌شده در آثار عکاسی آن دوران به‌خوبی دیده می‌شود. شاه قاجار و عکاس‌باشیان دربار، برای هرچه بیشتر شدن شباهت‌های سبک ظاهری زندگی به شیوه‌های غربی و اروپایی (که چه بسیار آن را در سفرهای اروپایی خود دیده و تحسین نموده بودند)، به تقلید و بازنمایی عناصری در کادرهای خود دست می‌زدند که تا آن دوران در سنت تصویری ایران غریب و بیگانه می‌نمود. درعین‌حال، عکاس‌باشیان و سوژه‌ها، با دست‌کاری عناصر غریب‌وش در کادر و تغییراتی هرچند جزئی که برگرفته از زمینه‌های فکری و هنری‌شان بود، زمینه‌های ممزوج کردن عنصری غریب با سنت‌های بومی و آشنا را فراهم می‌ساختند.

پی‌نوشت‌ها

1. Tradition.
2. Hans Georg Gadamer (1900-2002).
3. Familiarity.
4. Strangeness.
5. Exotic.
6. Strange-Like.
7. Hugo Ingemarsson.
8. *To portray the beautiful, exotic and feminine land of cheap export: How Sweden imagined Japan during Japonism, from 1858 to 1914*, (2021).
9. Mikael Alm.
10. Adrienne Louise Childs.
11. *The Black Exotic: Tradition and Ethnography in Nineteenth-Century Orientalist Art* (2005).
12. June Hargrove.
13. Ethnography
14. Prejudice.
15. Historical Distance.
16. Image.
17. Horizon of Meaning.
18. Orientalism.
19. Exoticism.
20. Scholar Alden Jones.
21. Victor Segalen.
22. Franz Boas.
23. Daen Palma Huse.
24. Claude Lévy-Strauss.
25. A World On The Wane.
26. Omar Onsi.
27. Seydou Keita.
28. Bamako.
29. Vivianne Gray.
30. Charles Bazerman.
31. Francis Carlhian.

فهرست منابع فارسی

ایهام پوپ، آرتور؛ اکرمن، فیلیپس (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ترجمه نجف دریابندری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: نشر گام نو.

پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پالمر، ریچارد (۱۳۸۷)، *علم هرمنوتیک*، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.

پیرهوشیار، سعید؛ مراثی، محسن (۱۳۹۱)، جایگاه هنر ایران در چهار کتاب برجسته تاریخ هنر جهان، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۷۲، ۳۶-۴۳.

تهامی، داریوش؛ ابریشمی، فرشاد (۱۳۸۵)، *قاجار به روایت تصویر*، تهران: انتشارات ابریشمی.

حریری اکبری، محمد (۱۳۷۵)، نوآوری و دگرگونی، فصلنامه *دانش و مدیریت*، شماره‌های ۳۱ و ۳۲، ۲۰-۲۴.

خی‌خلیون، سلیمان (۱۳۸۹)، خلاقیت و نوآوری، مجله *اندیشه صادق*، شماره‌های ۸ و ۹، ۱۱۲-۱۲۱.

زارع خلیلی، عباس (۱۳۸۶)، نگاه ایرانی، عکس ایرانی بررسی زمینه در عکس‌های دوران قاجار، *گلستان هنر*، شماره ۹، ۶۸-۷۳.

زنده‌دل، سیامک (۱۳۹۷)، *بررسی انتقادی تحولات تصویری هنر ایران*، تهران: نشر نظر.

شرت، ایون (۱۳۸۷)، *فلسفه‌ی علوم اجتماعی قاره‌ای*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۱)، *ناصرالدین‌شاه عکاس*، تهران: نشر تاریخ ایران.

گمبریچ، ارنست (۱۳۹۰)، *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.

لوتز، کریستین (۱۳۸۷)، گادامر: شکل‌گیری هرمنوتیک ایماژها، ترجمه علی عامری مهابادی، پژوهشنامه *فرهنگستان هنر*، شماره ۱۱، ۷۹-۹۲.

مظهری، محمدمهدی؛ ارمغان، مریم و البرزی، فریبا (۱۴۰۰)، بازشناسی بازنمود و آمیختگی گفتمان شرق‌شناسی در معماری معاصر ایران دوره پهلوی اول، دوفصلنامه *اندیشهٔ معماری*، ۵(۱۰)، ۲۹۳-۳۰۹.

DOI: 10.30479/AT.2020.13331.1526

واعظی، اصغر؛ قائدی، اسماعیل (۱۳۹۰)، دیالکتیک الفت و بیگانگی در واقعه‌ی فهم، دوفصلنامه *فلسفی شناخت*، ۴(۲)، ۱۴۱-۱۶۹.

فهرست منابع لاتین

Childs, A., L. (2005). *The Black Exotic: Tradition and Ethnography in Nineteenth-Century Orientalist Art*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Advisor: Hargrove, June. University of Maryland (College Park, Md.).

Ingemarsson, H. (2021). To portray the beautiful, exotic and feminine land of cheap export: How Sweden imagined Japan during Japonism, from 1858 to 1914. A *Thesis* submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master in History of Art, Advisor: Mikael Alm. Faculty of Arts, Department of History, Uppsala University, Uppsala, Sweden.

Gadamer, H., G. (2006). *Truth and Method*. trans: J. Weinsheimer and D. G. Marsall. Continuum Publishing Group, London.

Abelove, H. (1991). Reviewed Work: Exoticism in the Enlightenment. by G. S. Rousseau, Roy Porter. *Eighteenth-Century Studies*. The Johns Hopkins University Press, 25(1), 119-121.

Huse, D., P. (2013). *The Fiction of 'Non-European Art' - Chal-*

Journal of African Studies. 17(1), 34-46. DOI: 10.53228/njas.v17i1.246

Butler, T. (1998). Toward hermeneutic method for interpretive research in information systems. *Journal of Information Technology* (JIT), SAGE Publications, United States. 13(4), 11-39. doi: 10.1177/026839629801300407

lenging Exoticism and Self-Exoticism in the International Artscape. A thesis submitted to Goldsmiths, the University of London, for the degree of Master in Art & Politics. Supervisor: David Martin. Department of Politics Goldsmiths, University of London.

Jedlowsky. A. (2008). Constructing artworks, Issues of Authorship and Articulation around Seydou Keïta's Photographs. *Nordic*

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)