New Research in Islamic Humanities Studies
Online ISSN : 2980 - 8944
https://api.lu.ac.ir/
Lorestan University

The Representation of Individual and Feminine Identity in the Illustrative Works of Atiyyah Markazi: The Two Decades 2001–2021

Leila Naderi Delpak[1], **Roja Alizadeh**[2] ✉, and **Ali Akbar Jahangard**[3]

1. Department of Research Art, Ki.C., Islamic Azad University, Kish, Iran. Email: leila.naderidelpak@iau.ac.ir
2. Corresponding Author, Department of Art, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: r.alizadeh@iauctb.ac.ir
3. Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Sh.C., Islamic Azad University, Shiraz, Iran. Email: ali.jahangard@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 09 April 2026
Received in revised form 12 August 2026
Accepted 09 September 2026
Available online 23 September 2026

Keywords:
Illustration,
Atiyyah Markazi, Individual and Feminine Identity,
Semiotics,
Cultural Studies

ABSTRACT

Objective: Contemporary Iranian illustration over the past two decades has been the ground for extensive visual and conceptual transformations in the representation of the feminine subject; however, the manner in which feminine identity is reflected in conjunction with visual forms requires structured elucidation. The principal problem of the research is the investigation of how individual and feminine identity is represented in the illustrations of Atiyyah Markazi and the transformation of its visual significations in conjunction with the contemporary cultural context. The research question is: How do the visual elements in Markazi's works represent individual and feminine identity on the basis of a multilayered semiotic structure, and what trajectory has this representation traversed over the past two decades? The objective of this research is to elucidate the semiotic pattern of the representation of women's individual and social identity in the works of Atiyyah Markazi and to identify the visual components constitutive of feminine subjecthood.

Method: The research method is qualitative, based on a descriptive-analytical approach, relying upon a multilayered semiotic framework. The statistical population of the research comprises all the illustrative works of Atiyyah Markazi from 2001 to 2021, from among which eleven exemplary works across three temporal periods were selected through purposive sampling.

Results: The findings indicate that feminine identity in the works of the first period is linked with traditional motifs and caregiving roles, and in the second period, with the entry of modern urban elements, undergoes conflict and a liminal position. In the third period, the illustrator, through visual concision and a change in the direction of the woman's gaze, attains individual agency and identity independence from a subordinate position.

Conclusions: The conclusion indicates the transition of the representation of woman from a passive object to a conscious and autonomous subject in the history of contemporary illustration. This transition demonstrates that contemporary Iranian illustration, particularly in the works of Atiyyah Markazi, possesses the capacity to redefine feminine identity in relation to cultural and social transformations and can be attended to as a ground for the critical rereading of gender identity in contemporary Iranian art.

Cite this article: Naderi Delpak, L., Alizadeh, R., Jahangard, A. A. (2026). The Representation of Individual and Feminine Identity in the Illustrative Works of Atiyyah Markazi: The Two Decades 2001–2021. *New Research in Islamic Humanities Studies*, 5 (11), 1-24. https://doi.org/10.22034/api.2026.2111049.2043

© Author(s) retain the copyright and full publishing rights.
Publisher: Lorestan University.
DOI: https://doi.org/10.22034/api.2026.2111049.2043

Introduction

The present study focuses upon the examination of the representation of individual and feminine identity in the illustrations of Atiyyah Markazi during the two decades 2001–2021 (1380–1400 SH). In contemporary visual studies, the image is not merely an instrument for the transmission of text. The illustration of children's and young adults books constitutes the arena of the intersection of visual structure with the lived experiences and historical memory of the creator of the work. On this basis, the question of identity in illustration possesses a simultaneously formal and social nature. Color, expressive lines, diverse textures, and the relationships governing composition are regarded as the visual mechanisms of cultural significations and gendered positioning within the structure of the image. The representation of woman in these works is a constitutive matter that takes shape within a network of visual signs and social relations. Identity is the product of a historical and transformative event that challenges fixed traditional definitions. The visual manifestation of the feminine crystallizes through the repetition of formal signs, and this matter opens the ground for a new rereading of prevailing patterns. This agency gives rise to the production of multilayered visual texts in which the audience participates in the process of understanding meaning upon encountering them. Studies in the field of visual culture pursue the nature of meaning within social contexts.

The principal objective of this research is to elucidate the manner of the visual construction of individual and feminine identity in the illustrations of Atiyyah Markazi during the years 2001-2021. Alongside this overarching objective, the identification and analysis of expressive components, spatial organization, and the structure of figures in this artist's works are pursued. The second objective is the investigation of the relationship between the stylistic transformations of her works in the two decades under consideration and the contemporary social and cultural transformations of Iran, so that the contribution of book illustration to the formation of feminine agency may be rendered evident. Furthermore, this examination endeavors to disclose the semantic mechanisms of illustration as an independent medium in accompaniment with the text. In pursuit of these objectives, the principal question is: How are individual and feminine identity visually constructed in Markazi's works during the period 2001-2021, and what relation do the formal signs of these works bear to the social contexts of contemporary Iran?

A survey of previous research in this regard reveals that most prior studies have focused upon the field of painting and have examined its aesthetic characteristics without considering the interdisciplinary and textual nature of illustration. Second, specialized studies of illustration such as research conducted in the domain of the analysis of contemporary illustrators works have often undertaken case studies of a limited number of works and have fallen short of offering a comprehensive analysis of the formation of an artist's visual language over a continuous temporal span. Third, the works of Atiyyah Markazi, as one of the active artists in the 2000s and 2010s whose personal style is founded upon poetic expression, contemplative figures in silence, purity of form, and the symbolic recreation of indigenous motifs, have thus far not been comprehensively analyzed within an independent semiotic framework focusing upon the

construction of feminine identity. The present study, by filling this gap, concentrates its analytical approach upon the selected works of this artist.

Method

The research method is qualitative, based on a descriptive-analytical approach, relying upon a multilayered semiotic framework. The statistical population of the research comprises all the illustrative works of Atiyyah Markazi from 2001 to 2021, from among which eleven exemplary works across three temporal periods were selected through purposive sampling.

Results

The findings indicate that feminine identity in the works of the first period is linked with traditional motifs and caregiving roles, and in the second period, with the entry of modern urban elements, undergoes conflict and a liminal position. In the third period, the illustrator, through visual concision and a change in the direction of the woman's gaze, attains individual agency and identity independence from a subordinate position.

Conclusions

The present study, relying upon a multilayered semiotic reading, demonstrated that the trajectory of the evolution of the representation of individual and feminine identity in the illustrations of Atiyyah Markazi reflects a fundamental transformation in the aesthetic perception and the formation of the subjectivity of the Iranian woman over the past two decades. This transformation extends from descriptive representations dependent upon ancient visual traditions toward an independent and contemplative expression. The examination of three distinct periods in the creative life of this artist reveals that visual form and discursive context shape the final meaning of the work in a dialectical linkage. Form in these works is not merely a neutral vessel for the transmission of a message; rather, it is itself the generator of profound identity significations.

In the first decade of her activity, Markazi, drawing upon the techniques of miniature painting and Qajar painting, represents an image of woman that bears a firm link with collective memory and indigenous archetypes. In this period, the feminine subject appears predominantly in the guise of the caregiver and in conjunction with symbols of fertility and birth. The use of flat colors, arabesque motifs, and closed framing at this stage is a sign of the conformity of identity with conventional cultural structures. Nevertheless, the curved lines and the gentle circulation of forms in these works constitute the initiator of a kind of inner individuation that challenges the boundaries of the traditional gaze.

With the entry into the second decade and the occurrence of accelerating transformations in the metropolitan context, Markazi's illustrations undergo a leap in visual syntax. The entry of modern urban elements and their confrontation with ancient motifs provides the ground for the formation of a multilayered and liminal situation. In the works of this stage, woman is no longer a passive agent; rather, she plays an active role at the intersection of urban everyday life and external pressures. This transition is a sign of the transformation of identity into a fluid

phenomenon arising from changing lived experiences. Markazi at this stage, by employing intersecting surfaces, incisive lines, and darker color palettes, traces the anxiety of the modern subject upon the surface of the page. This structural transformation demonstrates how the language of the image transcends the mere retelling of the text and becomes a critical act in the representation of women's reality. Indeed, the illustrator, by deconstructing the traditional balance of the frame, places before the audience's eyes the tension between the effervescent individuality of the woman and the imposed discipline of the surrounding structure. Woman in this period redefines her identity in the struggle between nostalgic memory and the transforming realities of contemporary society and establishes her agency.

In the third period, encompassing the final years of the 2010s to the beginning of the new decade, Markazi's visual strategy attains the zenith of maturity and aesthetic purity. At this stage, the language of the image tends toward concision and the reduction of superfluous elements. The feminine body is no longer a reproducer of previously assigned roles; rather, it is transformed into a locus for philosophical reflection and the expression of individual autonomy. The decentralization of the subject in composition and the use of vast negative spaces indicate the rotation of the gaze from the external space toward the inner realm of the mind. The representation of the woman's visage with open eyes and a confrontational gaze signifies the disruption of the ancient system of spectatorship in which woman was always defined in the position of the mere spectator. Markazi, by inverting this visual tradition, transforms woman into the possessor of an independent gaze and blends her stare with a kind of heavy silence. This visual silence which comes to life through the use of released textures and the solitude of forms signifies a new language for the reflection of feminine agency that distances itself from the conventional rules of narrativity.

The semiotic analysis across this entire twenty-year period attests that Markazi's works have been a vehicle for recording the historical transition of society from traditional patterns to contemporary horizons. This artist, through transcending prevailing patterns, succeeds in creating a living link between the authenticity of indigenous forms and contemporary concerns. Feminine identity in these representations does not possess a rigid and one-dimensional nature; rather, it is a living current that is recreated within the expanse of social interactions and individual challenges. In truth, Markazi's aesthetic achievement in the history of contemporary illustration is the emancipation of the visage of woman from the captivity of previous restrictive frameworks. By creating independent structures, she provides the ground for the redefinition of committed aesthetics in which form and meaning, in a firm linkage, emphasize the necessity of recognizing the voice and agency of women. Her illustrations ultimately prove that visual elements can, beyond simple representation, engage in the critical reproduction of semantic structures and open new horizons in the understanding of the situation of the feminine subject.

Author Contributions

All authors contributed equally to the conceptualization of the article and writing of the original and subsequent drafts.

Data Availability Statement

Data available on request from the authors.

Acknowledgements

The authors would like to thank the anonymous reviewers for their insightful comments and constructive feedback, which significantly improved the quality of this manuscript. We also extend our gratitude to our colleagues for their valuable discussions and technical support throughout this research.

Ethical Considerations

The authors strictly adhered to the highest standards of research integrity. The authors avoided data fabrication, falsification, plagiarism, and any other form of scientific misconduct.

Funding

This research did not receive any specific grant from funding agencies in the public, commercial, or not for profit sectors.

Conflict of Interest

The authors declare no conflict of interest.

پژوهش های نوین در مطالعات علوم انسانی اسلامی
شاپا الکترونیکی: ۸۹۴۴-۲۹۸۰
https://api.lu.ac.ir/
دانشگاه لرستان

بازنمایی هویت فردی و زنانه در آثار تصویرگری عطیه مرکزی؛ دو دهه ۱۳۸۰–۱۴۰۰

لیلا نادری دلپاک[۱]، روجا علیزاده[۲] ✉، علی اکبر جهانگرد[۳]

۱. گروه پژوهش هنر، واحد بین المللی کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، کیش، ایران. رایانامه: leila.naderidelpak@iau.ac.ir
۲. نویسنده مسئول، گروه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: r.alizadeh@iauctb.ac.ir
۳. گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. رایانامه: ali.jahangard@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی،

تاریخچه مقاله:
تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۱/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۵/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۱۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

کلیدواژه‌ها:
تصویرگری،
عطیه مرکزی،
هویت فردی و زنانه،
نشانه شناسی،
مطالعات فرهنگی

چکیده

هدف: تصویرگری معاصر ایران در دو دهۀ اخیر بستر دگرگونی‌های بصری و مفهومی گسترده در بازنمایی سوژۀ زنانه بوده است؛ اما چگونگی بازتاب هویت زنانه در پیوند با فرم‌های بصری نیازمند تبیین ساختارمند است. مسئلۀ اصلی پژوهش، واکاوی چگونگی بازنمایی هویت فردی و زنانه در تصویرگری‌های عطیه مرکزی و تحول دلالت‌های بصری آن در پیوند با بافت فرهنگی معاصر است. پرسش پژوهش این است که عناصر دیداری در آثار مرکزی چگونه هویت فردی و زنانه را بر پایۀ ساختار نشانه‌شناختی چندلایه بازنمایی می‌کنند و این بازنمایی چه سیری را در دو دهۀ گذشته طی کرده است. هدف این پژوهش، تبیین الگوی نشانه‌شناختی بازنمایی هویت فردی و اجتماعی زنان در آثار عطیه مرکزی و شناسایی مؤلفه‌های دیداری برسازندۀ سوژگی زنانه است.

روش پژوهش: روش تحقیق کیفی و مبتنی بر رویکرد توصیفی–تحلیلی با تکیه بر چارچوب نشانه‌شناسی چندلایه است. جامعۀ آماری پژوهش را کلیۀ آثار تصویرگری عطیه مرکزی از سال ۱۳۸۰ تا ۱۴۰۰ تشکیل می‌دهند که از میان آن‌ها تعداد یازده اثر شاخص در سه دورۀ زمانی به شیوۀ هدفمند انتخاب شده‌اند.

یافته‌ها: یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که هویت زنانه در آثار دورۀ نخست با نقوش سنتی و نقش‌های مراقبت‌گر پیوند دارد و در دورۀ دوم با ورود عناصر مدرن شهری دچار تعارض و موقعیت پیوندی می‌شود. در دورۀ سوم، تصویرگر با ایجاز بصری و تغییر جهت نگاه زن، از وضعیت فرودست به عاملیت فردی و استقلال هویتی دست می‌یابد.

نتیجه‌گیری: نتیجۀ پژوهش حاکی از گذار بازنمایی زن از ابژۀ منفعل به سوژه‌ای آگاه و خودآیین در تاریخ تصویرگری معاصر است. این گذار نشان می‌دهد که تصویرگری معاصر ایران، به‌ویژه در آثار عطیه مرکزی، ظرفیت بازتعریف هویت زنانه را در نسبت با تحولات فرهنگی و اجتماعی دارد و می‌تواند به‌عنوان بستری برای بازخوانی انتقادی هویت جنسیتی در هنر معاصر ایران مورد توجه قرار گیرد.

استناد: نادری دلپاک، لیلا؛ علیزاده، روجا و جهانگرد، علی اکبر. (۱۴۰۵). بازنمایی هویت فردی و زنانه در آثار تصویرگری عطیه مرکزی؛ دو دهه ۱۳۸۰–۱۴۰۰.
پژوهش های نوین در مطالعات علوم انسانی اسلامی، (۱۱) ۵، ۲۴-۱. https://doi.org/10.22034/api.2026.2111049.2043

ناشر: دانشگاه لرستان.

© نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22034/api.2026.2111049.2043

مقدمه

پژوهش حاضر به بررسی بازنمایی هویت فردی و زنانه در تصویرگری‌های عطیه مرکزی طی دو دهه ۱۳۸۰ تا ۱۴۰۰ خورشیدی معطوف است. تصویر در مطالعه بصری معاصر تنها ابزار انتقال متن نیست. تصویرگری کتاب کودک و نوجوان ساحت تلاقی ساختار بصری با تجربه های زیسته و حافظه تاریخی پدیدآورنده اثر است. بر این اساس پرسش از هویت در تصویرسازی دارای سرشتی فرمی و اجتماعی توامان است. رنگ، خطوط بیانی، بافت های متنوع و روابط حاکم بر ترکیب بندی سازوکارهای بصری دلالت های فرهنگی و جایگاه جنسیتی در ساختار تصویر به شمار می روند. بازنمایی زن در این آثار امری برسازنده است که درون شبکه‌ای از نشانه‌های بصری و مناسبات اجتماعی قوام می‌یابد. هویت حاصل رویدادی تاریخی و دگرگون شونده است که تعاریف ثابت سنتی را به چالش می‌کشد. تجلی بصری زنانه از مسیر تکرار نشانه‌های فرمی تبلور می‌یابد و این امر بستر بازخوانی تازه ای از الگوهای رایج را می‌گشاید. این کنش‌گری سبب تولید متن های تصویری لایه‌مندی می‌شود که مخاطب در مواجهه با آنها در فرایند درک معنا مشارکت می‌کند. مطالعات حوزه فرهنگ بصری ماهیت معنا را در بسترهای اجتماعی دنبال می‌کنند. هدف اصلی این تحقیق، تبیین نحوه بر ساخت بصری هویت فردی و زنانه در تصویرگری‌های عطیه مرکزی طی سال های ۱۳۸۰ تا ۱۴۰۰ خورشیدی است. در کنار این هدف کلان، شناسایی و تحلیل مولفه های بیانی، سازماندهی فضایی و ساختار فیگورها در کارهای این هنرمند پیگیری می‌شود. دومین هدف، واکاوی ارتباط میان تغییرات سبکی آثار وی در دو دهه مورد نظر با تحولات اجتماعی و فرهنگی معاصر ایران است تا سهم تصویرگری کتاب در شکل گیری عاملیت زنانه روشن گردد. همچنین این بررسی می‌کوشد سازوکارهای معنایی تصویرگری را به عنوان رسانه ای مستقل در همراهی با متن آشکار سازد. در راستای دستیابی به این اهداف، پرسش اصلی این است که هویت فردی و زنانه در آثار مرکزی در بازه ۱۳۸۰ تا ۱۴۰۰ چگونه به صورت بصری بر ساخته می‌شود و نشانه‌های فرمی این آثار چه نسبتی با زمینه های اجتماعی ایران معاصر دارند. با نگاهی به تحقیقات گذشته در این خصوص می توان گفت که اغلب پژوهش‌های پیشین بر میدان نقاشی تمرکز داشته و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آن را بدون در نظر گرفتن ماهیت بینارشته‌ای و متنی تصویرگری بررسی کرده‌اند. دوم، مطالعات اختصاصی تصویرگری نظیر پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه تحلیل آثار تصویرگران معاصر، اغلب به بررسی موردی شمار محدودی از آثار پرداخته‌اند و از ارائه تحلیلی جامع پیرامون تکوین زبان بصری یک هنرمند در یک بازه زمانی پیوسته بازمانده‌اند. سوم، آثار عطیه مرکزی به عنوان یکی از هنرمندان فعال در دو دهه هشتاد و نود شمسی که سبک شخصی او بر پایه بیان شاعرانه، فیگورهای متأمل در سکوت، خلوص فرم و بازآفرینی نمادین نقوش بومی استوار است، تاکنون در قالب یک چارچوب نشانه‌شناختی مستقل با تمرکز بر برساخت هویت زنانه به صورت جامع تحلیل نشده است. پژوهش حاضر با پر کردن این شکاف، رویکرد تحلیلی خود را بر آثار منتخب این هنرمند متمرکز می‌سازد.

پیشینه پژوهش

مطالعه بازنمایی هویت زنانه در هنرهای تجسمی معاصر ایران، در دو دهه اخیر با رویکردهای گوناگون جامعه‌شناختی، نشانه‌شناختی و فرمی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. در میان پژوهش‌های ایرانی، کشمیرشکن (۱۴۰۲) بسترهای هویت‌خواهی و گفتمان‌های پس از انقلاب در هنر معاصر را مستند ساخت و زمینه‌ای مفهومی برای فهم تحولات تجسمی فراهم آورد. سرابی‌داریان و بوذری (۱۴۰۱) در حوزه اختصاصی تصویرگری کتاب نشان دادند که شخصیت‌های زن در تصویرگری معاصر با بهره‌گیری از اغراق‌های فرمی و ترکیب‌بندی‌های پویا، از نقش‌های منفعل خانگی به کنش‌گران فعال بدل شده‌اند؛ اگرچه دامنه محدود این پژوهش اجازه تعمیم یافته‌های آن به کلیت تولیدات تصویرگری دو دهه را نمی‌دهد، اما نقطه آغازی مهم برای واکاوی عاملیت زنانه در تصویرگری به شمار می‌رود. علی‌مددی و مریدی (۱۳۹۶) نیز با بررسی جامعه‌شناختی میدان هنر نشان دادند که تصویرگران زن در دهه‌های هشتاد و نود، جنسیت‌گرایی بازاندیشانه و تجارب زیسته فردی را جانشین ساختارهای تجویزی پیشین کرده‌اند. شریعتی مزینانی و مدرس صادقی (۱۳۹۰) در مرز میان نقاشی و تصویرگری، با تحلیل ۲۴۴ اثر در دوسالانه‌های نقاشی و تصویرگری دهه هشتاد، به چرخش تدریجی بازنمایی زن از چهره‌های آرمانی و تزئینی به سوی اندام‌های مخدوش و ناهمگون

اشاره کردند؛ مطالعه‌ای که نشانه‌های آغازین تغییر در تلقی بصری از سوژه زنانه را ثبت کرد. راودراد و همکاران (۱۳۸۹) با رویکرد نشانه‌شناختی به واکاوی فیگور زن در نقاشی معاصر پرداختند و نتیجه گرفتند که نقاشان زن، برخلاف باز تولید کلیشه‌های سنتی، از طریق چهره‌های دگرگون‌شده به آشنایی‌زدایی از پیکره زنانه دست می‌زنند. شریعتی و راودراد (۱۳۸۹) نیز با رویکرد جامعه‌شناختی و نظریه وارثان بوردیو، زنانه‌شدن میدان هنر را بررسی کردند و تحلیل تاریخی و میدانی آنان نشان داد خانواده، طبقه اجتماعی، آموزش و کارفرما در افزایش حضور زنان در فرهنگ و هنر تعیین‌کننده‌اند. در میان پژوهش‌های خارجی، سانچز و گونزالس[1] (۲۰۲۱) در مجله تخصصی مطالعات تصویر، روند برساخت سوژه زنانه در تصویرسازی کتاب خاورمیانه را بررسی کردند و حضور تدریجی موتیف‌های زنانه با فرم‌های ارگانیک و فضاهای باز را نشانگری برای مقاومت بصری در برابر ساختارهای مسلط ارزیابی نمودند. وانگ و همکاران[2] (۲۰۲۰) نیز در مقاله‌ای تحلیلی پیرامون بازنمایی بدن و هویت در تصویرگری کتاب معاصر، با تحلیل ساختارهای ترکیبی خط و رنگ در آثار تصویرگران آسیا تأیید کردند که بهره‌گیری از فرم‌های کشیده، سطوح رنگی تخت و سکوت چهره‌ها عاملی برای تعمیق بیان درونی و فردیت‌بخشی به هویت زنانه در برابر الگوهای قالبی است. بررسی این پیشینه حاکی از وجود شکاف‌های مطالعاتی مهمی است که توجیه‌کننده پژوهش حاضر خواهد بود. نخست آنکه بخش اعظم تحقیقات منتشرشده در این پنج سال بر نمونه‌های موردی نقاشی یا تحلیل کلیت کتب درسی متمرکز بوده و حوزه تصویرگری مستقل ادبیات کودک و نوجوان کمتر در کانون یک تحلیل فرمال منسجم قرار گرفته است. دوم آنکه پژوهش‌های موجود اغلب به صورت مقطعی به گزیده‌ای از تک‌نگاره‌ها نگریسته‌اند و از واکاوی روند دگرگونی سبک‌شناختی آثار یک تصویرگر زن در یک دوره زمانی بیست‌ساله چشم پوشیده‌اند. سوم آنکه کارنامه پربار عطیه مرکزی با خلق آثاری شاخص در دو دهه هشتاد و نود خورشیدی که سرشار از فیگورهای شاعرانه، ترکیب‌بندی‌های خلوت و بیان تصویری تأمل‌برانگیز است، تاکنون در یک مقاله مستقل علمی با تمرکز بر چگونگی برساخت بصری هویت فردی و زنانه در مواجهه با بافتار اجتماعی معاصر ایران مورد تدقیق قرار نگرفته است. زنی که پایبند به آرمان‌های انقلابی و اسلامی و آشتی‌ناپذیر با نظام سلطه است. زنی که در قالب شعر صفارزاده از زن مسلمان ترسیم شده، زنی است که فریب آراستگی ظاهری و زرق و برق تمدن غرب را نخورده و به کجراهۀ آزادی زن در غرب نرفته است؛ آزادیی که به جز بردگی و استثمار به ارمغان نیاورده است (علیلو، آب برین و جلیلی، ۱۴۰۴: ۱).

مبانی نظری

نظریه بازنمایی برساخت‌گرا و تکوین سوژه در تصویرگری

تصویرگری در مطالعات بصری معاصر، عرصه‌ای فعال برای تولید معنا به شمار می‌رود؛ فرآیند بازنمایی پیوندی سنجیده میان ساختارهای فرهنگی و ادراک مخاطب برقرار می‌سازد و از مجرای نشانه‌ها، جهان اجتماعی را بازتولید می‌کند. متن تصویری صرفاً بازتابی خنثی از واقعیت بیرونی نیست؛ بلکه سازوکاری اثرگذار در تثبیت، دگرگونی یا به چالش کشیدن معناها است (Hall, 1997: 15). بر پایه رویکرد برساخت‌گرایانه، جهان اجتماعی واجد معنای ذاتی و پیشینی نیست؛ بلکه دلالت‌ها در بستر مناسبات نشانه‌ای قوام می‌یابند. فرم دیداری در امتداد مناسبات اجتماعی عمل می‌کند؛ از این رو عناصر بصری ابزارهایی معنادار هستند که زاویه دید ویژه‌ای نسبت به واقعیت پدید می‌آورند و متن تصویری را به ابزاری برای شکل‌دهی آگاهی تبدیل می‌سازند (Mitchell, 1994: 11).

برساخت سوژگی در رسانه تصویرگری از خلال رمزگان صوری تحقق می‌یابد؛ بدین معنا که چیدمان عناصر، خطوط و کادربندی‌ها موقعیت سوژه و نسبت آن با جهان را بازتعریف می‌کنند. مخاطب نیز در دریافت نشانه‌ها عنصری منفعل نیست؛ بلکه در تعاملی پویا با اثر، معانی ضمنی آن را بر پایه پیش‌زمینه‌های زبانی و فکری خود رمزگشایی می‌کند (Rose, 2016: 28).

1 Sanchez, M. & Gonzalez, R.
2 Wang, Y., Zhang, L. & Chen, H.

در گستره این خوانش، هویت زنانه در تصویرگری ساختاری ثابت تلقی نمی‌شود؛ بلکه فرآیندی گفتمانی است که در بسترهای فرمی گوناگون دگرگون می‌گردد. تصویرگر با تغییر در تناسبات اندام، زاویه نگاه و نحوه حضور پیکره زن در کادر، روایتی جدید از عاملیت پدید می‌آورد؛ این تمهیدات بصری، بازنمایی زن را از سطح توصیفی جدا ساخته و به ساحت تعمق درونی و عاملیت ارتقا می‌دهد (برکت و شفیعی، ۱۳۹۸: ۶۷).

باید افزود که آثار عطیه مرکزی نمونه‌ای ملموس از این چرخش گفتمانی است؛ وی با فاصله گرفتن از فرم‌های واقع‌گرا و حرکت به سوی فضاهای انتزاعی، تصویری نو از زن ارائه می‌دهد. استقرار فیگور در مرکز کادر و بهره‌گیری از همنشینی فرم‌های بومی و نشانه‌های فردی، زن را در مقام سوژه‌ای خودآگاه و مستقل بازنمایی می‌کند.

بازنمایی جنسیت، مقاومت و بازتعریف فیگور زنانه در تصویرگری

پیکره زن در تاریخ هنرهای تجسمی همواره محوری برای بازتولید یا بازنگری در ساختارهای معنایی بوده است؛ جنسیت امری ذاتی نیست، بلکه محصول تکرار سبک‌مند نشانه‌ها در متن فرهنگ تلقی می‌شود. دگرگون ساختن این نظام صوری به هنرمند امکان می‌دهد تا تعاریف سنتی از جنسیت را واسازی کند و نگاه مسلط را به چالش بکشد (Butler, 1990: 140)بازنمایی کالبد زنانه در هنر معاصر به شیوه‌ای برای مقاومت در برابر ابژه‌انگاری تاریخی بدل شده است؛ رویکردی که تلاش می‌کند فیگور را از موقعیت تماشایی رها سازد. دگرگونی در فرم و تناسبات کالبدی، پیکره را از بازنمایی صرفاً زیبایی‌شناختی خارج کرده و آن را به جایگاهی برای ثبت فردیت و درک عمیق‌تر از زیست زنانه تبدیل می‌نماید (Betterton, 1996: 11).

در تصویرگری دهه‌های اخیر، این چرخش با فاصله گرفتن از ساختارهای روایی سنتی و گرایش به سوی کدهای بصری چندلایه و درون‌گرایانه آشکار شده است؛ زن در تصویرگری معاصر، از نقشی ایستا و تک‌ساحتی فاصله گرفته و تشخص بصری نوینی یافته است (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۲۸۸: ۱۲۹).

نباید ازیاد برد که بازتعریف فیگور زن با پرهیز از الگوهای رایج چهره‌پردازی و شکستن قالب‌های مرسوم اندام همراه است؛ چهره‌هایی با نگاه متفکر و سکوتی پایدار، سوژه را به عاملی صاحب اراده بدل می‌سازد. چنین ساختاری در اثر هنری نشان می‌دهد که تصویرگر، هویت زنانه را نه بر بنیاد تعاریف بیرونی، بلکه بر پایه درک مستقل سوژه سازماندهی کرده است (شریعتی مزینانی و مدرس صادقی، ۱۳۹۰: ۴۳).

در مجموعه آثار عطیه مرکزی، این رویکرد به شکل مقاومت آرام و تمرکز بر خلوت فردی جلوه‌گر می‌شود؛ وی با بهره‌گیری از سطوح تخت، خطوط منحنی و ترکیب تن با نقوش گیاهی، پیکره را از جاذبه‌های مادی عبور می‌دهد. سکوت اندام‌ها و طمأنینه چهره‌ها در آثار وی، حاکی از پایبندی به آرامش درونی و ایستادگی در برابر تنش‌های پیرامونی است که هویتی متکی به خود را ترسیم می‌کند.

برساخت هویت فردی در تلاقی فرهنگ بومی و زبان جهانی

برساخت هویت در دوران معاصر، پیوسته از گفتگوی میان ساختارهای بومی و زبان بصری مدرن شکل می‌پذیرد؛ این فرایند جوهری تغییرناپذیر نیست، بلکه در بستر تعامل میان گذشته و اکنون جریان دارد. تلاقی نشانه‌های سنتی با الگوهای تجسمی معاصر، مجالی برای خوانش انتقادی موتیف‌های کهن پدید می‌آورد (Bhabha, 1994: 37).

مواجهه با روش‌های جهانی در هنر تجسمی، به محو نشانه‌های بومی نمی‌انجامد؛ بلکه بستری برای تلفیق حافظه تصویری با تجارب نو ایجاد می‌نماید. این ترکیب‌بندی، روایتی منعطف از هویت خلق می‌کند که هم‌زمان ریشه در تاریخ دارد و نیازمندی‌های بیانی روزگار خویش را بازمی‌تاباند (استوری، ۱۳۹۱: ۱۳۱). تصویرگری ایران در دو دهه اخیر، تبلور روشنی از ترکیب میراث فرمی با عناصر مدرن بوده است؛ نگارگری ایرانی با تغییر کارکرد و ساده‌سازی ساختارها، زمینه‌ای برای بیان تجربه‌های امروز گشوده است. از این منظر، نشانه‌های سنتی بازتعریف شده و هویت فردی زنان در بستری چندوجهی و ریشه‌دار تثبیت می‌گردد (مقبلی و پنج‌تنی، ۱۳۹۸: ۸۵). در تصویرگری‌های عطیه مرکزی، نشانه‌هایی همچون طبیعت، بافت‌های ایرانی و گل‌وبوته در چارچوبی

مینی‌مال و سوررئال به کار گرفته شده‌اند؛ زن در آثار وی، در میان این نشانه‌های بومی نقشی منفعل ندارد، بلکه به عنوان فاعل شناسا در پیوند با این نشانه‌ها عمل می‌کند. این هم‌نشینی نشان می‌دهد که بازنمایی هویت در آثار مرکزی، ساختاری ترکیبی دارد که از مرزهای جغرافیایی فراتر رفته و خصلتی انسانی و مستقل می‌یابد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای انجام شده است. برای پرهیز از توصیف صرفاً صوری و برای ایجاد پیوند میان ساختار تصویر و بافت تاریخی-فرهنگی، تحلیل تصاویر در سه لایه سازمان‌یافته صورت گرفته است. در لایه متنی (درون‌متنی/صوری)، دال‌های بصری صریح بازشناسی شده‌اند. این دال‌ها شامل خطوط، پالت رنگی، ترکیب‌بندی، ژست فیگورها و روابط هم‌نشینی عناصر در کادر هستند. در لایه بینامتنی، پیوندهای تصویر با نشانه‌ها و سنت‌های تصویری و ادبی گذشته واکاوی شده است. این سنت‌ها شامل موتیف‌های نگارگری، گل‌ومرغ، سنت‌های عامیانه، ادبیات کلاسیک و جریان‌های تصویرگری بین‌المللی هستند. در لایه فرامتنی (گفتمانی/زمینه‌ای)، چگونگی بازنمایی سوژه زن در پیوند با گفتمان‌های اجتماعی، تغییرات نسلی و مناسبات قدرت و عاملیت زنانه در دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ رمزگشایی شده است.

در این میان یک نکته باید شفاف سازی شود و آن استفاده بهینه از ابزار هوش مصنوعی است. گفتنی است هوش مصنوعی تنها به‌عنوان دستیار کمکی و نه جانشین پژوهشگر به کار رفته است. نگارش، تحلیل و نتیجه‌گیری به هوش مصنوعی واگذار نشده و مسئولیت انتخاب موضوع، طرح پرسش، مطالعه منابع، استدلال و دفاع بر عهده نویسنده است. کاربرد آن محدود به بهبود پاراگراف‌بندی، اصلاح علائم نگارشی و ویرایشی ، شناسایی جملات مبهم یا طولانی، کاهش تکرار و روان‌سازی متن بوده است. شایان ذکر است استفاده از هوش مصنوعی و اظهار آن در روش تحقیق مقاله به‌عنوان دستیار کمکی، رویه‌ای پذیرفته‌شده در مجلات معتبر جهانی است.[1]

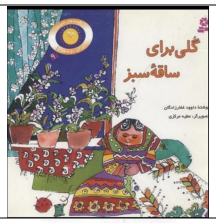
یافته ها

معرفی هنرمند و آثار منتخب

عطیه مرکزی، متولد ۱۳۴۴ تهران و دارای مدرک کارشناسی نقاشی، از تصویرگران برجسته و فعال ایرانی است که با تصویرگری بیش از هفتاد کتاب، همکاری با کانون پرورش فکری و حضور در نمایشگاه‌های ملی و بین‌المللی شناخته می‌شود. سبک هنری او با فیگورهای اغراق‌شده، ترکیب‌بندی ساده، رنگ‌های تخت، فضای سورئال و نقوش پرجزئیات مشخص می‌شود که در آن‌ها سوژه زن، تجربه زیسته، خاطره و زیست شهری به شیوه‌ای نمادین بازنمایی شده‌اند. در این پژوهش، یازده اثر و مجموعه اثر او از سال ۱۳۸۲ تا ۱۴۰۰ با در نظر گرفتن تنوع رسانه و حضور سوژه زنانه گزینش شده است. روش تحلیل آثار در سه سطح توصیف عناصر بصری، خوانش دلالت‌های فرهنگی و تفسیر ارتباط تصویر با تحولات اجتماعی انجام گرفته و چهار مؤلفه هویت فردی، اجتماعی، فرهنگی و زنانه مبنای مقایسه قرار گرفته است. تحلیل داده‌ها بر اساس ساختاری تحلیلی در سه دوره مجزا صورت پذیرفته است: دوره نخست از ۱۳۸۲ تا ۱۳۸۷، دوره دوم از ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۰، و دوره سوم از ۱۳۹۴ تا ۱۴۰۰. برای افزایش دقت پژوهش، علاوه‌بر بررسی دقیق عناصر بصری و انطباق تصاویر با نسخه‌های اصلی، از اطلاعات نشر و گفت‌وگو با هنرمند نیز بهره گرفته شده است تا تطابق میان قصد بصری و شواهد تصویری حفظ شود. همه تصاویر با وضوح اصلی بررسی شد و تصاویر کوچک جدول با نسخه بزرگ‌تر آنها در شکل‌ها تطبیق یافت. جدول ۱ فهرست تصویری آثار منتخب را همراه با سال خلق نمایش می‌دهد.

1 https://civilica.com/note/18932/

جدول ۱. فهرست تصویری آثار منتخب عطیه مرکزی از ۱۳۸۲ تا ۱۴۰۰

ردیف	اثر	نام اثر	سال خلق
۱		کتاب گلی برای ساقه سبز	۱۳۸۲
۲		کتاب کلاغ سه‌شنبه	۱۳۸۵
۳		جشنواره مولانا	۱۳۸۶
۴		کتاب قصه‌های پدربزرگ	۱۳۸۷
۵		کتاب برو جلو بوق نزن	۱۳۸۹
۶		کتاب ایران	۱۳۸۹
۷		کتاب سیب و درخت و دختر	۱۳۹۰

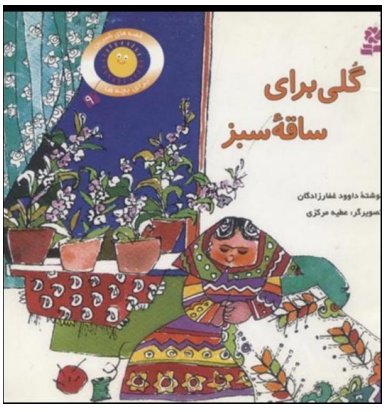
ردیف	اثر	نام اثر	سال خلق
۸		نمایشگاه هزار و یک شب	۱۳۹۴
۹		زن	۱۳۹۵
۱۰		کتاب فرشته‌های باران	۱۳۹۹
۱۱		مجموعه پرتره زنان	۱۴۰۰

فهرست تصویری آثار نشان می‌دهد که از یازده ردیف جدول، هفت ردیف به کتاب‌های چاپ‌شده تعلق دارد و چهار ردیف به تصویرسازی برای جشنواره، نمایشگاه، طراحی مستقل و مجموعه پرتره مربوط است. شش اثر در دهه هشتاد، چهار اثر در دهه نود و یک مجموعه در سال ۱۴۰۰ خلق شده است. در مجموع هجده تصویر برای تحلیل گزینش شد و نسخه بزرگ‌تر آنها در شکل‌های هر زیربخش آمده است. رنگ‌های گرم و تخت و نقوش تزئینی در آثار نخست دیده می‌شود و در آثار دهه نود، قلم‌گذاری، هاشور متراکم و طیف خاکستری جای آنها را می‌گیرد. تنها اثر رنگی دوره سوم، تصویرسازی کتاب فرشته‌های باران است که با مداد رنگی اجرا شده و رنگ را در چند نقطه کانونی محدود می‌کند. این الگو فرضیه گذار از بازنمایی روایی و تزئینی به بازنمایی تأملی و درون‌گرا را مطرح می‌سازد و بخش‌های بعد آن را با شواهد تصویری بررسی می‌کنند.

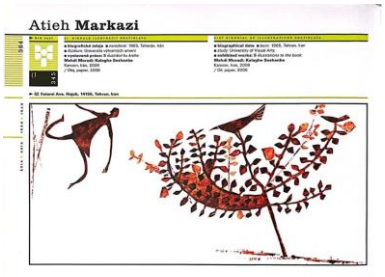
دوره نخست؛ خانه، طبیعت و حافظه (۱۳۸۲ تا ۱۳۸۷)

نخستین اثر مجموعه، تصویر کتاب گلی برای ساقه سبز در سال ۱۳۸۲ است (شکل ۱). زنی با روسری و لباس رنگارنگ در مرکز صحنه‌ای داخلی نشسته و روی پارچه‌ای سفید گلدوزی می‌کند. گلدان‌های گل‌دار، پرده‌ای با نقش گل، سیب سرخ و قرقره نخ فضای خانگی را می‌سازند. نشان مجموعه با خورشید خندان در گوشه بالا و عنوان کتاب به رنگ نارنجی در سمت راست دیده می‌شود و پرده آبی تیره، مرز میان بیرون و درون امن را نشان می‌دهد. ترکیب‌بندی متعادل، خطوط نرم و رنگ‌های گرم و تخت، توجه بیننده را به پیکره زن و کنش دستی او جلب می‌کند. الگوهای تزئینی پوشش به نظام نشانه‌های لباس زنانه ایرانی ارجاع می‌دهد و هویت فرهنگی و نقش جنسیتی را همزمان رمزگذاری می‌کند. حالت متمرکز زن، کار خانگی را به کنشی خلاق و ارزشمند تبدیل کرده و هویت زنانه را در مراقبت و آفرینش تعریف می‌کند. خطوط منحنی لباس و گیاهان در برابر خطوط راست پرده، پویایی ملایمی ایجاد می‌کنند. اثر دوم، تصویرسازی کتاب کلاغ سه‌شنبه در سال ۱۳۸۵ است که در دوسالانه تصویرسازی براتیسلاوا در

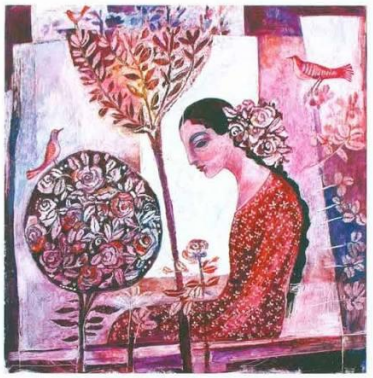
سال ۲۰۰۷ میلادی به نمایش درآمد (شکل ۲). درخت با برگ‌های تکرارشونده، پرنده‌ای کشیده و پیکره‌ای انسانی با بدن مثلثی و ژست پرش، بر زمینه‌ای روشن و در پالت تک‌رنگ قهوه‌ای و قرمز آمده‌اند. فضای منفی سفید، پیکره را از وابستگی به مکان و زمان تاریخی خاص آزاد می‌کند. پیکره در حال حرکت از درخت فاصله می‌گیرد و پرنده بر شاخه حضور خود را حفظ می‌کند. این ترکیب خوانش زنی را ممکن می‌سازد که در حال شدن است و ریشه و خاطره را همراه خود دارد. چهره‌ای بی‌نام در سمت چپ به آینده‌ای نامعلوم گام برمی‌دارد و درخت تیره در سمت راست، وطن ریشه‌دار را نشان می‌دهد که پرنده‌ای بر فراز آن نشسته است. سومین اثر، پرتره زنی جوان در جشنواره مولانا در سال ۱۳۸۶ است (شکل ۳). زن با لباس قرمز پرنقش و گل رز بر سر، در مرکز قاب نشسته و درخت گل و پرندگان قرمز اطراف او را پر کرده‌اند. موتیف گل و مرغ که در سنت نگارگری و ادبیات فارسی ریشه دارد، در این اثر برای بیان عاملیت زنانه بازآفرینی شده است. ادغام نقوش گیاهی با پوشش و فضای اطراف، پوشش را از نشانه‌ای تحمیلی به عرصه زیبایی و خودبیان‌گری تبدیل می‌کند. ترکیب‌بندی فشرده، با بوته گل رز دایره‌ای در سمت چپ و پرنده قرمز در حال پرواز در بالا، فضای خالی را به حداقل می‌رساند و رنگ‌های قرمز، صورتی، بنفش و طلایی شور و حیات زنانه را برجسته می‌کنند. چهارمین اثر، تصویرسازی کتاب قصه‌های پدربزرگ در سال ۱۳۸۷ است (شکل ۴ و شکل ۵). جلد کتاب پس‌زمینه‌ای آبی تیره و بافت‌دار دارد و نیم‌رخ مردی با پیراهن قرمز را در کنار گل‌های رز بزرگ خاکستری و پرنده‌ای قرمز نشان می‌دهد. صفحه داخلی در طیف آبی و سفید اجرا شده و ماه، پیکره‌ای انتزاعی با دستان درهم‌تنیده و زنی در حال بافتن را در یک ترکیب تک‌رنگ کنار هم قرار می‌دهد. تکنیک خراش و بافت دانه‌دار، فضایی رؤیایی و فرسوده می‌سازد که از منطق فضایی واقع‌گرایانه فاصله می‌گیرد. رنگ آبی غالب، خاطره، شب و فاصله زمانی را القا می‌کند و گل‌های درشت، حافظه انباشته را نمایندگی می‌کنند. گل‌های سرخ بزرگ در برابر قامت نحیف پسر، فاصله نسل جدید با میراث گذشته را نشان می‌دهند و ترکیب‌بندی سیال، مرد را در فضایی خالی و معلق قرار می‌دهد. تصویرگر به جای بازنمایی پدربزرگ به عنوان شخصیتی تاریخی، حس حضور او را با گل‌های پژمرده، آبی سرد و بافت‌های فرسوده می‌سازد. فضای درون‌گرا و تأملی این کتاب با سنت رایج تصویرگری کودک که بر شادی و رنگ‌های گرم تکیه دارد، تفاوت آشکار دارد. زن بافنده در گوشه کادر، هویت زنانه را در کنش مراقبت و انتقال روایت جای می‌دهد. مقایسه چهار اثر دوره نخست نشان می‌دهد که سوژه زن از فضای خانگی با رنگ‌های شاد در سال ۱۳۸۲ به پیکره‌ای معلق و تأمل‌گر در سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۸۷ تغییر می‌کند. طبیعت در همه آثار این دوره حضور دارد و از گلدان اهلی‌شده به درخت، گل و پرنده در فضای باز گسترش می‌یابد. این روند با تغییر جایگاه تصویرگر زن در میدان هنر ارتباط دارد، زیرا حضور در دوسالانه و جشنواره، دامنه مخاطب را از کودک ایرانی به بیننده بین‌المللی گسترش داده است. هویت فردی در این دوره از تمرکز خانگی به تجربه حافظه و تأمل منتقل می‌شود و به تعبیر الکساندر، حافظه جای کنش روزمره را می‌گیرد. (الکساندر، ۱۳۹۱: ۲۷).



شکل ۱. تصویرسازی کتاب گلی برای ساقه سبز، ۱۳۸۲



شکل ۲. تصویرسازی کتاب کلاغ سه‌شنبه در فهرست دوسالانه تصویرسازی براتیسلاوا، ۱۳۸۵



شکل ۳. پرتره زنی جوان در جشنواره مولانا، ۱۳۸۶



شکل ٤. صفحه داخلی کتاب قصه‌های پدربزرگ، ۱۳۸۷



شکل ۵. جلد کتاب قصه‌های پدربزرگ، ۱۳۸۷

دوره دوم؛ شهر، آیین و نگاه رو به بیننده (۱۳۸۹ تا ۱۳۹۰)

دوره دوم با دو اثر سال ۱۳۸۹ آغاز می‌شود. صفحات ۱۲ تا ۲۳ کتاب برو جلو بوق نزن، پیکره‌های زنانه با موی تیره و لباس قرمز، چهره‌های دوبخشی، فرم‌های سفید شبیه پرنده، خطوط هندسی متقاطع، شبکه‌های نقطه‌ای و صحنه‌های کوچک شهری را بر زمینه روشن نمایش می‌دهند (شکل ۶ و شکل ۷). پیکره زن با شیء در دست، حضور تأمل‌گر را برجسته می‌کند و چهره‌های دوبخشی، گفت‌وگوی درونی هویت را القا می‌کنند. فضای شهری و خیابانی در این دوره، برای نخستین بار در میان آثار منتخب، به عنوان زمینه تجربه زنانه ظاهر می‌شود. فرم‌های سفید در بخش بالایی تصویر، رهایی و گسست از وزن واقعیت روزمره را القا می‌کنند و رنگ قرمز اشباع‌شده، شدت عاطفی و مرکزیت بصری پیکره را تثبیت می‌سازد. شبکه نقطه‌ای و خطوط شکسته، ریتم بصری ناپایدار پدید می‌آورند و فضای آشنا را از قالب‌های روایی پیشین جدا می‌کنند. اثر دوم، صفحه نوروز در کتاب ایران است که ناشری فرانسوی برای کودکان فرانسوی‌زبان منتشر کرده است (شکل ۸). سفره هفت‌سین با شمع، آینه، کتاب، سبزه، سیب، ماهی قرمز، گلدان‌ها، پرنده‌ها و پارچه‌های قرمز با نقش بته‌جقه، حول یک خط عمودی مرکزی سازمان یافته است. تقارن نسبی و ضربات آزاد قلم، آیین را با حس دست‌ساز بودن و صمیمیت عرضه می‌کند. یاسینی براین باور است که بازنمایی فضاهای خصوصی نشان می‌دهد که چگونه تصویر، فضای خانگی را بستر تداوم هویت فرهنگی معرفی می‌کند و تصویرگر نقش سفیر این فرهنگ را بر عهده می‌گیرد (یاسینی، ۱۳۹۹: ۱۴۲). شمع و آینه روشنایی و خودآگاهی را القا می‌کنند، کتاب بر دانش و سنت نوشتاری دلالت دارد و سبزه و سیب رشد و باروری را نمایندگی می‌کنند. انتخاب این عناصر در فضایی شخصی، سفره را به متنی فرهنگی تبدیل می‌کند که مخاطب بیرونی آن را رمزگشایی می‌کند.سومین اثر این دوره، تصویرسازی کتاب سیب و درخت و دختر در سال ۱۳۹۰ است (شکل ۹ و شکل ۱۰). جلد با پس‌زمینه سبز روشن، عنوان زرد و مجموعه‌ای از عناصر آویزان از ریسمان‌های نازک طراحی شده است. پرنده سیاه، سیب سرخ، گیاه گلدانی، چشم منفرد، فنجان واژگون، نیم‌رخ سر، چهره زنی با کلاه پهن و دستی با دستکش در فضایی معلق توزیع شده‌اند. صفحات داخلی با شیوه سیاه‌قلم، هاشور متراکم و بافت دانه‌دار، سه پیکره زنانه با سرهای بزرگ و انتزاعی را در کنار سیبی درشت نشان می‌دهند. ترکیب‌بندی پراکنده، سلطه یک عنصر بر عنصر دیگر را حذف می‌کند و فضایی چندصدایی می‌سازد. نگاه بیننده از سقف تیره به پایین و به چهره زنانه هدایت می‌شود و بافت دانه‌دار به فرم‌های خاکستری سنگینی و مادیت می‌بخشد. در برابر آن، پس‌زمینه سبز روشن فضایی خیالی و واقعیت‌گریز پدید می‌آورد. دست دارای دستکش و فنجان واژگون، حس انتظار و تعلیق را تقویت می‌کنند و ریسمان‌های نازک، ناپایداری تعادل را آشکار می‌سازند. تضاد میان سبز روشن و خاکستری، توجه را به چهره زنانه معطوف می‌کند. سیب در سنت فرهنگی ایرانی و اسلامی به دانش، عشق و معرفت دلالت دارد، چشم شناور نشانه حافظه ناظر است و شاخه سبز رسته از فنجان، امید را نمایندگی می‌کند. چهره‌های زنانه به بیننده خیره شده‌اند و از قالب نگاه رو به پایین و حالت مطیع فاصله می‌گیرند. این ویژگی همراه با روایت سه نسل زن، یعنی مادربزرگ، مادر و دختر، هویت زنانه را به زنجیره‌ای میان‌نسلی از مراقبت و انتقال تبدیل می‌کند. درخت سیب حافظه‌ای زنده است که به نگهداری نیاز دارد و کلاغ‌ها فراموشی را نمایندگی می‌کنند. خانه‌ای دور از شهر که درخت سیبش هر بیست سال یک بار میوه می‌دهد، استعاره‌ای از فرهنگ ایرانی در مواجهه با مدرنیته به شمار می‌آید و سیب کمیاب، میراث فرهنگی را در معرض ربوده شدن نشان می‌دهد. این وضعیت از منظر شایگان، نمادی از بحران هویت انسان ایرانی در برزخ میان سنت و مدرنیته است (شایگان، ۱۳۸۰: ۹۵).چهره‌ها

با نگاه رو به بیننده، حضور در میدان دید و اعتماد به نفس تازه زنان را ثبت می‌کنند. دوره دوم سه ویژگی مشترک دارد. نخست، فضای شهری و خانگی با رمزگان معاصر تلفیق می‌شود. دوم، چهره‌های دوبخشی و پیکره‌های معلق، هویت را چندلایه نشان می‌دهند. سوم، نگاه زن از حاشیه به سوی بیننده می‌چرخد. این چرخش، مخاطب را به شریک ساخت معنا تبدیل می‌کند.



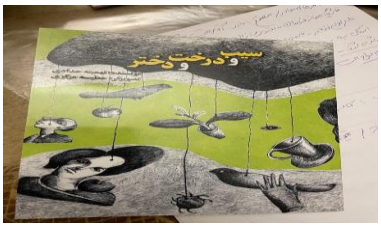
شکل ۶. صفحه‌ای از کتاب برو جلو بوق نزن، ۱۳۸۹



شکل ۷. صفحه‌ای دیگر از کتاب برو جلو بوق نزن، ۱۳۸۹



شکل ۸. صفحه نوروز در کتاب ایران، ۱۳۸۹



شکل ۹. جلد کتاب سیب و درخت و دختر، ۱۳۹۰



شکل ۱۰. صفحه داخلی کتاب سیب و درخت و دختر، ۱۳۹۰

دوره سوم؛ برابری نگاه، درون‌نگری و مراقبت (۱۳۹۴ تا ۱۴۰۰)

دوره سوم با تصویر نمایشگاه هزار و یک شب در سال ۱۳۹۴ آغاز می‌شود که به مناسبت صد و هفتادمین سالگرد ترجمه این کتاب، زیر نظر انجمن تصویرگران ایران برگزار شد (شکل ۱۱). چهار پیکره ایستاده، شامل سه زن و یک مرد، زیر قوس نوک‌تیز و در قاب طاق‌نمای سفید با نقوش اسلیمی و گل رز بر زمینه سیاه یکدست قرار گرفته‌اند. ترکیب‌بندی متقارن و قاب‌دار است و زن میانی با تاج گل در مرکزیت بصری، هم‌تراز مرد کناری جای دارد. نگاه زنان با نگاه مرد در یک سطح قرار می‌گیرد و این برابری نگاه، در برابر سنت نگارگری که زن را متوجه شاه یا معشوق نشان می‌دهد، رمزگانی تازه می‌سازد. این برابری نگاه، در برابر سنت‌های کهن تصویری قرار می‌گیرد که در آن‌ها زن همواره به عنوان ابژه‌ای متمایل به سمت سوژه حاکم یا ناظر مرد بازنمایی می‌شد تا رمزگان لذت بصری سنت مردسالار را بازتولید کند (Berger, 1972: 47).

پوشش‌های گوناگون هر پیکره، از تاج گل تا روسری ساده و حجاب با نقش‌های نقطه‌ای، تکثر هویت‌های زنانه را نمایش می‌دهد و هویت‌های فردی مجزا را در کنار هم قرار می‌دهد. حذف پرسپکتیو و تخت‌سازی فرم‌ها اثر را به سوی بیان مفهومی می‌برد. رنگ‌های سیاه، سفید و خاکستری، حس سکوت و گسست از زیبایی‌شناسی پردازش‌شده سنتی را القا می‌کنند و شاخه‌های گل و برگ در دو سوی قاب، حضور هویتی تاریخی را ثبت می‌کنند. در این صحنه زنان فاعل روایت به شمار می‌آیند و جایگاه موضوع روایت را ترک کرده‌اند. اثر سال ۱۳۹۵ با عنوان زن، سیاه‌قلمی است که چهره زنی جوان، آرام و متفکر را با موی پرحجم شبیه حجاب در میان پرندگان نشان می‌دهد (شکل ۱۲). پرنده بزرگ بال‌گشوده بالای سر، پرنده کوچک روی دست و پرندگان کوچک‌تر در پایین، با فضای مه‌آلود خاکستری و گرادیان نرم همراه شده‌اند و حس درون‌نگری، نگهداشته شدن و پویایی درونی را همزمان القا می‌کنند. نگاه زن به افقی نامعلوم، جستجوی آزادی درونی را نشان می‌دهد.پرنده در ادبیات عرفانی فارسی، فراتر از یک معنای تک‌بعدی، دلالت‌های عمیقی بر مفهوم روح، انسان‌های مقدس و تجربیات سلوک دارد؛ به طوری که ارواح رها به پرندگانی تشبیه می‌شوند که در جستجوی بازگشت به آشیان آسمانی خود هستند (Johan, 2019: 695). در این میان، قرارگیری

پرنده در موقعیت‌هایی خاص مانند نشستن روی دست یا حضور در موقعیت‌های نمادین مینیاتور و تزیینات بازنمایی‌کننده مرز میان اسارت مادی و کشش معنوی است که در نشانه‌شناسی مدرن می‌توان آن را نمادی از عاملیت محدود اما موجود روح در قفس تن یا در تعامل با ساختار قدرت دانست؛ چرا که طبق تحلیل یوهان، پرنده در سنّت صوفیانه گاه در قفس تبعید است، گاه پرنده سکوت و مدیتیشن، و گاه روحی آزاد که مسیر بهشت را می‌پیماید (Ibid). تصویرسازی کتاب فرشته‌های باران در سال ۱۳۹۹ از بالا به آشپزخانه می‌نگرد (شکل ۱۳). زنی با بلوز آبی گل‌دار آبمیوه می‌ریزد، کودکی با لباس قرمز خال‌خال دست‌هایش را بالا برده، و پرتقال، گل‌های بزرگ و ابزار آشپزخانه فضای سفید گسترده را پر می‌کنند. رنگ‌گذاری محدود، نقاط کانونی را برجسته می‌سازد و زاویه دید از بالا، سلسله‌مراتب میان عناصر را کاهش می‌دهد. مراقبت در این اثر کنشی فعال و تکرارشونده است که هویت زنانه را در روزمرگی خانگی بازتعریف می‌کند. دسته‌گل‌های بزرگ از میان کادر می‌رویند و طبیعت زاینده را به فضای کارکردی آشپزخانه وارد می‌کنند. مجموعه پرتره زنان در سال ۱۴۰۰ شامل پنج طراحی خطی با سایه‌پردازی متراکم است (شکل ۱۴ تا شکل ۱۸). پیکره‌های زنانه با زانوان جمع‌شده نشسته‌اند و دست‌ها زیر چانه، بر پا یا بر سینه قرار دارد. اغراق در چشم و لب، بیان عاطفی را برجسته می‌کند و گل و پرنده با پیکره انسانی تلفیق شده است. تیرگی تصاویر، فضای بسته و ژست‌های متفکرانه، تجربه تأملی و خودآگاهی سوژه را در مرکز قرار می‌دهد. هر پرتره بر زمینه سفید اجرا شده و سایه‌پردازی متراکم، حجم بدن را مشخص می‌کند. در یکی از پرتره‌ها پرنده‌ای بر سر پیکره نشسته و در دیگری شاخه گل از کنار صورت می‌گذرد. دست‌های کشیده و انگشتان اغراق‌شده، حالت دفاع و آغوش را همزمان القا می‌کنند و زانوان جمع‌شده، حرکتی به سوی درون را نشان می‌دهند. در گفت‌وگوی نگارنده با هنرمند، سکوت عمیق، بردباری و بیان به اشاره از ویژگی‌های این آثار معرفی شد و امید به زندگی در تصویر زنانی دیده می‌شود که سرمه می‌کشند و گوشواره و گل می‌آویزند. بدن در این مجموعه از موضوع تماشا به حامل بیان فردی تبدیل می‌شود. این آثار بار فرهنگی و اجتماعی بر دوش زنان ایرانی در دو دهه اخیر را بازنمایی می‌کنند، یعنی تنهایی درونی، فشار هنجارهای جنسیتی و جستجوی صدای فردی. شخصیت برونگرا و پرانرژی هنرمند در برابر تیرگی پرتره‌ها قرار می‌گیرد و هویتی چندلایه را نشان می‌دهد که لایه عمومی آن شاد و حرفه‌ای و لایه خصوصی آن تأملی و رازآلود است. هویت زنانه در این مجموعه ساخته‌ای اجتماعی است. دوره سوم در مجموع از روایت پرجزئیات و شاد دوره نخست فاصله می‌گیرد و به درون‌نگری، فضای خالی و تک‌رنگی می‌رسد. پرنده در دو اثر از چهار اثر این دوره و گل در سه اثر حضور دارد، و این تکرار نشان می‌دهد که طبیعت از زینت به همراه زنانه تغییر نقش داده است. به باور مصباح و رهبرنیا پرتره‌ها در فضای مجازی بازنشر شده و صدای درونی زنان هنرمند را به مخاطبان فراتر از مرز رسانده‌اند. حضور آشکار بدن و چهره در مرکز قاب، بازنمایی پیکره را با میدان قدرت و مقاومت مرتبط می‌سازد (مصباح و رهبرنیا، ۱۳۹۵: ۱۰۰).



شکل ۱۱. تصویر نمایشگاه هزار و یک شب، ۱۳۹۴



شکل ۱۲. اثر زن، ۱۳۹۵



شکل ۱۳. تصویرسازی کتاب فرشته‌های باران، ۱۳۹۹



شکل ۱۴. مجموعه پرتره زنان، ۱۴۰۰، طرح ۱



شکل ۱۵. مجموعه پرتره زنان، ۱۴۰۰، طرح ۲



شکل ۱۶. مجموعه پرتره زنان، ۱۴۰۰، طرح ۳



شکل ۱۷. مجموعه پرتره زنان، ۱۴۰۰، طرح ۴



شکل ۱۸. مجموعه پرتره زنان، ۱۴۰۰، طرح ۵

ماتریس تحلیلی بر پایه روش شناسی تحقیق

در بخش ۵-۱ تا ۵-۴ نشان داده شد که کارنامه دو دهه تصویرگری عطیه مرکزی در سه دوره شکل پذیر بازنمایی هویت زنانه، یعنی دوره نخست خانه، طبیعت و حافظه (۱۳۸۲–۱۳۸۷)، دوره دوم شهر، آیین و نگاه رو به بیننده (۱۳۸۹–۱۳۹۰) و دوره سوم برابری نگاه، درونگری و مراقبت (۱۳۹۴–۱۴۰۰) از یازده اثر منتخب سخن میگوید. جدول ۲ این یافته ها را در قالب ماتریسی تحلیلی منظم می‌کند که سطرهای آن یازده اثر و ستونهای آن سه لایه روش شناسی نشانه شناختی پژوهش (لایه متنی، لایه بینامتنی و لایه فرامتنی/گفتمانی) و سه مؤلفه هویتی استخراج شده از تحلیل (هویت فردی، هویت اجتماعی–فرهنگی و هویت زنانه) است. چنین ساختاری به مقایسه نظام مند داده های تصویری امکان میدهد تا گذار گفتمانی سوژه زنانه از قلمرو خانگی به فضای شهری و سپس به ژستهای تأملی و درونگرا به صورت سندمحور آشکار شود. در لایه متنی، ماتریس نشان میدهد که دال های صریح از رنگهای گرم و تخت و نقوش تزئینی در آثار نخست (گلی برای ساقه سبز، کلاغ سه شنبه، پرتره جشنواره مولانا، قصه های پدربزرگ) به خطوط هندسی، هاشور متراکم و پالت خاکستری در آثار دهه نود (برو جلو بوق نزن، ایران، سیب و درخت و دختر) و سپس به فضای خالی، تکرنگی و سایه پردازی متراکم (هزار و یک شب، زن، فرشته های باران، مجموعه پرتره زنان) تغییر می‌کند. این دگرگونی صوری، از منطق روایی تزئینی به بیان تأملی و مفهومی دلالت دارد. در لایه بینامتنی، ارجاعات از موتیف های نگارگری، سنت نوروز و سفره هفت سین، و نماد پرنده در عرفان و شعر فارسی به گرافیک شهری معاصر و تکنیک کولاژ مدرن جاب هجا می‌شود؛ یعنی هنرمند حافظه تصویری بومی را با زبان جهانی تصویرگری تلفیق می‌کند و هویت فرهنگی را در گفت وگو با مدرنیته بازتعریف می نماید. در لایه فرامتنی، رمزگشایی گفتمانی از زن خانه دار مراقب در ۱۳۸۲ به فاعل در حال گذار (۱۳۸۵–۱۳۸۷)، سوژه ای در حال مذاکره با تنش های زیست شهری (۱۳۸۹–۱۳۹۰) و سرانجام سوژه ای صاحب نگاه، همتراز با مرد و درون نگر (۱۳۹۴–۱۴۰۰) میرسد؛ چرخشی که با برابری نگاه در هزار و یک شب و بازتعریف حجاب و بدن در مجموعه پرتره زنان اوج می گیرد و عاملیت تصویری زنانه را به جایگاه فاعل روایت ارتقا می‌دهد. بدین سان ماتریس تحلیلی، پیوند سه لایه روش شناسی با چهار مؤلفه هویتی را به صورت سازگار و مقایسه پذیر نشان می‌دهد. نکته شایان توجه آنکه این ماتریس تنها توصیفی از عناصر تصویری نیست، بلکه الگوی تحول را نیز آشکار می سازد: در لایه متنی، حرکت از فضای پر و تزئین محور

به فضای خالی و تأمل برانگیز، در لایه بینامتنی، جابه جایی از ارجاع به سنت کهن به دیالوگ با زبان بصری جهانی، و در لایه فرامتنی، جابه جایی سوژه زنانه از موقعیت ابژگی به موضع سوژگی و فاعلیت تصویری رخ می‌دهد. همین انسجام درونی میان سه لایه، اعتبار روش شناسی نشانه شناختی لایه ای پژوهش را تأیید می‌کند.

همچنین مقایسه ستون های مؤلفه های هویتی نشان می‌دهد که چهار مؤلفه فردی، اجتماعی، فرهنگی و زنانه در هر سه دوره حضور دارند اما وزن و ترکیب آنها دگرگون می‌شود: در دوره نخست مؤلفه فرهنگی بومی غالب است، در دوره دوم مؤلفه اجتماعی (ورود به فضای عمومی و شهری) برجسته می‌شود و در دوره سوم مؤلفه فردی و زنانه (درون نگری، خودآگاهی و بدن به مثابه بیان) بر سایر مؤلفه ها چیرگی می‌یابد. بدینترتیب جدول ۲ هم مبنای استنادی بخش نتیجه گیری پژوهش است و هم تصویری فشرده و مقایسه پذیر از گذار گفتمانی بازنمایی هویت زنانه در کارنامه عطیه مرکزی به دست می‌دهد.

جدول ۲. ماتریس تحلیلی بازنمایی هویت زنانه در آثار منتخب عطیه مرکزی بر پایه نشانه شناسی سه لایه ای (۱۳۸۲–۱۴۰۰)

ردیف	دوره	اثر و سال خلق	لایه متنی (دالهای صوری کلیدی)	لایه بینامتنی (ارجاعات تصویری/فرهنگی)	لایه فرامتنی (رمزگشایی عاملیت و هویت)	هویت فردی	هویت اجتماعی–فرهنگی	هویت زنانه
هویت زنانه در مراقبت و آفرینش تعریف می‌شود	فرهنگ خانگی–بومی و نقش‌های جنسیتی سنتی	خلاقیت دستی و تمرکز فردی در خلوت خانگی	زنِ مراقب و آفریننده؛ کار خانگی به کنشی خلاق و ارزشمند بدل می‌شود؛ الگوهای تزئینی پوشش و پرده	خانه به‌عنوان قلمرو معنادار؛ نظام نشانه‌های لباس زنانه ایرانی؛ نقوش تزئینی گل‌دار	تمرکز چهره، رنگ‌های گرم و تخت، ترکیب‌بندی متعادل، گلدوزی روی پارچه سفید، پرده آبی مرز درون و بیرون	کتاب گلی برای ساقه سبز، ۱۳۸۲	دوره اول (۱۳۸۲–۱۳۸۷)	۱
عاملیت زنانه در حرکت و گذار	وطن ریشه‌دار در برابر مهاجرت و دگرگونی	گذار، رهاسازی ریشه و پذیرش آینده نامعلوم	رمزگشایی زن در مقام فاعلِ در حال گذار و کسب استقلال فردی؛ زنی در حال شدن	موتیف مرغ و درخت؛ گسست از ایستانگاری سنتی نگارگری	فیگور در حال جهش با بدن مثلثی، تقابل با درخت، فضای منفی گسترده، پالت تک‌رنگ قهوه‌ای و قرمز	کتاب کلاغ سه‌شنبه، ۱۳۸۵ (دوسالانه براتیسلاوا ۲۰۰۷)	دوره اول (۱۳۸۲–۱۳۸۷)	۲
عاملیت زنانه در بازآفرینی سنت	پیوند با ادبیات و نگارگری ایرانی در بستر جشنواره بین‌المللی	خودبیان‌گری و اظهار حضور فردی	پوشش از نشانه تحمیلی به عرصه زیبایی و خودبیان‌گری بدل می‌شود؛ شور و حیات زنانه	بازآفرینی موتیف گل‌ومرغ سنت نگارگری و ادبیات فارسی برای بیان عاملیت زنانه	لباس قرمز پرنقش، گل رز بر سر، ترکیب‌بندی فشرده، پرنده قرمز در حال پرواز، رنگ‌های قرمز، صورتی، بنفش و طلایی	پرتره زنی جوان در جشنواره مولانا، ۱۳۸۶	دوره اول (۱۳۸۲–۱۳۸۷)	۳
زن بافنده: مراقبت و انتقال روایت	انتقال میان‌نسلی میراث و حافظه جمعی	تأمل، خاطره و فاصله گرفتن از روایت تاریخی	حافظه جای کنش روزمره را می‌گیرد؛ هویت زنانه در کنش مراقبت و انتقال روایت	فضای رؤیایی و فرسوده در برابر منطق واقع‌گرا؛ سنت تصویرگری کودکِ شاد و رنگین	پالت آبی و سفید، تکنیک خراش و بافت دانه‌دار، ماه، پیکره انتزاعی با دستان درهم‌تنیده، زن بافنده در گوشه کادر	کتاب قصه‌های پدربزرگ، ۱۳۸۷	دوره اول (۱۳۸۲–۱۳۸۷)	۴
رنگ قرمز اشباع:	ورود زن به فضای	چندلایگی و گفت‌وگوی درونی هویت	سوژه زنانه در حال مذاکره با تنش‌های زیست شهری و	نشانه‌شناسی گرافیک شهری معاصر و تکنیک کولاژ مدرن	چهره‌های دوبخشی، پالت پرکنتراست،	کتاب برو جلو بوق نزن، ۱۳۸۹	دوره دوم (۱۳۸۹–۱۳۹۰)	۵

شدت عاطفی و مرکزیت بصری پیکره زن	عمومی و شهری		زیست مدرن؛ نخستین ظهور فضای شهری به‌عنوان زمینه تجربه زنانه		پس‌زمینه شهری، فرم‌های سفید شبیه پرنده، خطوط هندسی متقاطع، شبکه نقطه‌ای، موی تیره و لباس قرمز			
زن به‌مثابه حافظه و ناقل آیین	دیپلماسی فرهنگی و معرفی آیین ایرانی به مخاطب جهانی	صمیمیت و خودآگاهی فرهنگی	فضای خانگی بستر تداوم هویت فرهنگی؛ تصویرگر نقش سفیر فرهنگ	بازنمایی سنت نوروز برای مخاطب بیرونی؛ سفره به‌مثابه متن فرهنگی	سفره هفت‌سین با شمع، آینه، کتاب، سبزه، سیب، ماهی قرمز و پارچه‌های قرمز بته‌جقه حول محور عمودی؛ تقارن نسبی و قلم آزاد	صفحه نوروز کتاب ایران (ناشر فرانسوی)، ۱۳۸۹	دوره دوم (۱۳۹۰—۱۳۸۹)	۶
چرخش نگاه زن از حاشیه به بیننده؛ زنجیره میان‌نسلی زنان	میراث فرهنگی در معرض ربوده شدن؛ گفت‌وگ وی سنت و مدرنیته	اعتماد به نفس تازه و نگاه رو به مخاطب	چهره‌های زنانه رو به بیننده و خارج از حالت مطیع؛ روایت سه نسل زن (مادربزرگ، مادر، دختر)؛ هویت زنانه به زنجیره میان‌نسلی مراقبت و انتقال	سیب در سنت ایرانی—اسلامی: دانش، عشق و معرفت؛ درخت سیب استعاره فرهنگ ایرانی در مواجهه با مدرنیته؛ بحران هویت در برزخ سنت و مدرنیته (شایگان، ۱۳۸۰: ۹۵)	سیاه‌قلم با هاشور متراکم و بافت دانه‌دار، سه پیکره زنانه با سرهای بزرگ انتزاعی، چشم منفرد، فنجان واژگون، دست با دستکش، ترکیب‌بندی پراکنده و چندصدایی	کتاب سیب و درخت و دختر، ۱۳۹۰	دوره دوم (۱۳۹۰—۱۳۸۹)	۷
تکثر هویت‌های زنانه (تاج گل تا حجاب نقطه‌ای) و هم‌ترازی با مرد	گفت‌وگو با سنت تصویری کهن و بازنویسی آن	هویت‌های فردی مجزا در کنار هم	برابری نگاه زن و مرد در برابر رمزگان لذت بصری مردسالار؛ زنان از موضوع روایت به فاعل روایت می‌رسند	قاب و نقوش نگارگری ایرانی؛ نقد سنت نگارگری که زن را متوجه شاه یا معشوق می‌نمایاند (Berger, 1972: 47)	چهار پیکره ایستاده (سه زن، یک مرد) زیر قوس نوک‌تیز، قاب طاق‌نمای سفید با نقوش اسلیمی و گل رز بر زمینه سیاه، تخت‌سازی فرم، حذف پرسپکتیو	نمایشگاه هزار و یک شب، ۱۳۹۴	دوره سوم (۱۴۰۰—۱۳۹۴)	۸
پیکره زن از ابژه تماشا به سوژه متفکر	پیوند با عرفان و ادبیات فارسی	درون‌نگری و جستجوی آزادی درونی	بازتعریف حجاب و هویت؛ گذر از محدودیت به درون‌نگری و استقلال؛ عاملیت محدود اما موجود روح در قفس تن	نماد پرنده در عرفان و شعر معاصر زنانه؛ پرنده میان اسارت مادی و کشش معنوی در سنت صوفیانه (Johan, 2019: 695)	سیاه‌قلم؛ موی پرحجم شبیه حجاب، پرنده بزرگ بال‌گشوده، پرنده کوچک روی دست، فضای مه‌آلود خاکستری و گرادیان نرم، نگاه رو به افق نامعلوم	اثر زن، ۱۳۹۵	دوره سوم (۱۴۰۰—۱۳۹۴)	۹
هویت زنانه در روزمرگی و مراقبت فعال	عاطفه خانوادگی و زنجیره مراقبت	فعالیت روزمره به‌مثابه آفرینش	مراقبت کنشی فعال و تکرارشونده؛ بازتعریف هویت زنانه در روزمرگی خانگی؛	ورود طبیعت زاینده به فضای کارکردی خانه؛ ادامه موتیف گل و مراقبت	تصویرسازی مداد رنگی (تنها اثر رنگی دوره سوم)؛ زاویه دید از بالا به آشپزخانه، زن با	کتاب فرشته‌های باران، ۱۳۹۹	دوره سوم (۱۴۰۰—۱۳۹۴)	۱۰

			بلوز آبی گل‌دار، کودک با لباس قرمز خال‌خالی، دسته‌گل‌های بزرگ، رنگ محدود در نقاط کانونی		کاهش سلسله‌مراتب با زاویه دید از بالا			
هویت زنانه به‌مثابه برساختی اجتماعی و چندلایه	بار فرهنگی – اجتماعی زنان ایرانی دو دهه اخیر	تأمل، خودآگاهی و لایه خصوصی رازآلود هویت	بدن از موضوع تماشا به حامل بیان فردی بدل می‌شود؛ بازنمایی تنهایی درونی، فشار هنجارهای جنسیتی و جستجوی صدای فردی	ادامه موتیف پرنده و گل؛ بازنشر پرتره‌ها در فضای مجازی و رساندن صدای زنان به مخاطب فرامرزی	پنج طراحی خطی با سایه‌پردازی متراکم؛ زانوان جمع‌شده، دست‌ها زیر چانه یا بر سینه، اغراق در چشم و لب، تلفیق گل و پرنده با بدن، تیرگی و زمینه سفید	مجموعه پرتره زنان، ۱۴۰۰	دوره سوم (۱۳۹۴–۱۴۰۰)	۱۱

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تکیه بر خوانش نشانه شناختی چندلایه نشان داد که سیر تحول بازنمایی هویت فردی و زنانه در تصویرگری‌های عطیه مرکزی بازتاب دهنده دگرگونی بنیادین در ادراک زیبایی شناختی و صورت بندی سوژگی زن ایرانی طی دو دهه اخیر است. این دگرگونی از بازنمایی های توصیفی و وابسته به سنت های تصویری کهن به سوی بیانی مستقل و تامل برانگیز امتداد یافته است. بررسی سه دوره مشخص از حیات آفرینشگری این هنرمند آشکار می سازد که فرم بصری و بستر گفتمانی در پیوندی دیالکتیکی معنای نهایی اثر را شکل می دهند. فرم در این آثار صرفا ظرفی بی طرف برای انتقال پیام نیست بلکه خود مولد دلالت های عمیق هویتی به شمار می رود. مرکزی در دهه نخست فعالیت خود با بهره‌گیری از اسلوب های مینیاتور و نقاشی قاجار تصویری از زن را بازنمایی می‌کند که پیوندی استوار با حافظه جمعی و کهن الگوهای بومی دارد. در این دوره سوژه زنانه بیشتر در قامت مراقبت گر و در پیوند با نمادهای باروری و زایش پدیدار می‌شود. استفاده از رنگ های تخت و نقوش اسلیمی و کادربندی های بسته در این مرحله نشانه انطباق هویت با ساختارهای متعارف فرهنگی است. با این حال خطوط منحنی و گردش آرام فرم ها در این آثار آغازگر نوعی تشخص بخشی درونی به شمار می رود که مرزهای نگاه سنتی را به چالش می‌کشد. با ورود به دهه دوم و وقوع تغییرات فزاینده در بافت کلانشهری تصویرگری‌های مرکزی دستخوش جهش در نحو بصری می شوند. ورود عناصر مدرن شهری و تقابل آنها با نقوش کهن بستر تکوین موقعیتی چندلایه و پیوندی را فراهم می‌آورد. در آثار این مرحله زن دیگر فاعل منفعل نیست بلکه در تلاقی زیست روزمره شهری و فشارهای بیرونی نقشی فعال ایفا می‌کند. این گذار نشانه تبدیل هویت به پدیده ای سیال و برآمده از تجربه های زیسته متغیر است. مرکزی در این مرحله با استفاده از سطوح متقاطع و خطوط برنده و پالت های رنگی تیره تر اضطراب سوژه مدرن را بر پهنه صفحه ترسیم می‌کند. این دگرگونی ساختاری نشان می‌دهد که چگونه زبان تصویر از بازگویی صرف متن فراتر رفته و به کنشی انتقادی در بازنمایی واقعیت زنان تبدیل می‌شود. در واقع تصویرگر با واسازی تعادل سنتی کادر تنش میان فردیت جوشان زنانه و انضباط تحمیلی ساختار پیرامون را پیش چشم مخاطب قرار می‌دهد. زن در این دوره در کشاکش میان حافظه نوستالژیک و واقعیت های دگرگون شونده جامعه معاصر هویت خود را مجددا تعریف می‌کند و عاملیت خویش را به اثبات می رساند. در دوره سوم که سال های پایانی دهه نود تا آغاز سده جدید را در بر می گیرد استراتژی دیداری مرکزی به اوج پختگی و خلوص زیبایی شناختی می رسد. در این مرحله زبان تصویر به سمت ایجاز و کاهش عناصر زاید میل می‌کند. بدن زنانه دیگر بازتولیدکننده نقش‌های محول پیشین نیست بلکه به جایگاهی برای تامل فلسفی و بیان خودمختاری فردی

دگرگون می‌شود. مرکزیت زدایی از سوژه در ترکیب‌بندی و استفاده از فضاهای منفی وسیع نشانگر چرخش نگاه از فضای بیرونی به قلمرو درونی ذهن است. بازنمایی سیمای زن با چشمان گشوده و نگاه رویارو حاکی از برهم زدن نظام کهن تماشاگری است که در آن زن همواره در جایگاه تماشا شونده صرف تعریف می‌شد. مرکزی با واژگون سازی این سنت دیداری زن را به دارنده نگاه مستقل تبدیل می‌کند و نگاه خیره او را با نوعی سکوت سنگین درمی آمیزد. این سکوت تصویری که با بهره‌گیری از بافت های رها و خلوت گزینی فرم ها جان می گیرد حاکی از زبانی نو برای بازتاب عاملیت زنانه است که از قواعد مرسوم روایتگری فاصله می گیرد. تحلیل نشانه شناختی در کل این دوره بیست ساله گواهی می‌دهد که آثار مرکزی محملی برای ثبت‌گذار تاریخی جامعه از الگوهای سنتی به افق های معاصر بوده است. این هنرمند از طریق فراروی از الگوهای رایج موفق می‌شود پیوندی زنده میان اصالت فرم های بومی و دغدغه های امروزین پدید آورد. هویت زنانه در این بازنمایی‌ها ماهیتی صلب و تک بعدی ندارد بلکه جریانی زنده است که در گستره تعاملات اجتماعی و چالش‌های فردی بازآفرینی می‌شود. در حقیقت دستاورد زیبایی شناختی مرکزی در تاریخ تصویرگری معاصر رهایی بخشی به سیمای زن از اسارت چارچوب های محدودکننده پیشین است. او با خلق ساختارهایی مستقل زمینه را برای بازتعریف زیبایی شناسی متعهد فراهم می‌آورد که در آن فرم و معنا در پیوندی استوار بر ضرورت بازشناسی صدا و عاملیت زنانه تاکید می‌ورزند. تصویرگری‌های او در نهایت ثابت می‌کنند که عناصر بصری می توانند فراتر از بازنمایی ساده به بازتولید انتقادی ساختارهای معنایی بپردازند و افق های نوینی در درک موقعیت سوژه زن بگشایند.

ملاحظات اخلاقی

مشارکت نویسندگان

نویسندگان به نحو مساوی در نگارش مقاله همکاری داشتند.

تعارض منافع

بر اساس اظهارات نویسندگان، این مقاله تعارض منافعی ندارد.

حامی مالی

بنابر اظهارات نویسندگان این پژوهش هیچگونه حامی مالی ندارد.

سپاسگزاری

از تمامی مشارکت کنندگان در این پژوهش سپاسگزاری می‌شود.

منابع

استوری، جان. (۱۳۹۳). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه* (ترجمه حسین پاینده). تهران: نشر آگاه.

الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و عامه‌پسند* (ترجمه اعظم راودراد). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

برکت، محیا، و شفیعی، سمیه‌سادات. (۱۳۹۸). تحلیل نشانه‌شناختی عاملیت زن در تصویرگری کتاب‌های معاصر. *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*، ۲۵(۲)، ۴۱–۶۸.

سرابی‌داریان، مریم، و بوذری، علی. (۱۴۰۱). در تقابل با انگاره غالب: بازنمایی هویت زنانه در تصویرگری نوین ایران از منظر مطالعات فرهنگی. *مطالعات ادبیات کودک*، ۱۳(۲)، ۱۶۱–۱۹۲.

شایگان، داریوش. (۱۳۸۰). *افسون‌زدگی جدید: هویت چهل‌تکه و تفکر سیار* (ف. ولیانی، مترجم). نشر فرزان روز.

شریعتی, سارا و راودراد, اعظم . (۱۳۸۹). *نگاهی جامعه شناختی به زنانه شدن عرصه هنر* (پرسشی از تاریخ و نگاهی به حال). مطالعات اجتماعی روان شناختی زنان, ۸(۴), ۷–۲۸.

شریعتی مزینانی، سارا و مدرس صادقی، مریم. (۱۳۹۰). بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسی به زن). *دوفصلنامهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۳(۲)، ۳۵–۵۴.

علی‌مددی، مهرنوش، و مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۶). تاریخ غایب زنان نقاش ایران: مطالعه جامعه‌شناختی زنان نقاش؛ از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۹(۱)، ۷۹–۱۰۷.

علیلو، صدیقه، آب برین، سیف الدین و جلیلی، فروغ. (۱۴۰۴). الگوی زن مسلمان در آیینهٔ شعر طاهره صفارزاده. *پژوهش‌های نوین در مطالعات علوم انسانی اسلامی*، ۴(۷)، ۱–۱۷. https://doi.org/10.22034/api.2025.2043352.1064

مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۸۸). نقاشی زنان؛ نقاشی زنانه: مقایسه به‌کارگیری شگردهای بصری و سبک‌های هنری در نقاشی زنان و مردان. *پژوهش زنان*، ۷(۱)، ۱۲۹-۱۴۹.

مصباح، گیتا، و رهبرنیا، زهرا. (۱۳۹۵). قدرت و مقاومت در بازنمایی پیکره زن در آثار اعضای انجمن هنرمندان نقاش ایران. *باغ نظر*، ۱۳(۴۲)، ۸۹–۱۰۴.

مقبلی، آناهیتا، و پنج‌تنی، منیره. (۱۳۹۸). هویت بومی در تصویرگری‌های معاصر ایران. *جلوه هنر*، ۱۱(۲)، ۸۱–۹۲.

کشمیرشکن، حمید. (۱۴۰۲). *کنکاشی در هنر معاصر ایران: از مدرنیسم تا گفتمان‌های پست‌مدرن*. تهران: نشر نظر.

یاسینی، راضیه. (۱۳۹۹). *تصویر زن در هنر قاجار (با تکیه بر زندگی روزمره و جایگاه نمادین)*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

References

Alexander, V. D. (2012). *Sociology of the arts: Exploring fine and popular forms* (A. Ravadrad, Trans.). Tehran: Academy of Art.

Alilo, S., Abbarin, S. D. & Jalili, F. (2025). The Role Model of a Muslim Woman in the Mirror of Tahereh Saffarzadeh's Poetry. *New researches in Islamic Humanities Studies*, 4(7), 1–17. https://doi.org/10.22034/api.2025.2043352.1064

Alimadadi, M., & Moridi, M. R. (2017). The absent history of Iranian women painters: A sociological study of women painters from the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution. *Sociology of Art and Literature, 9*(1), 79–107.

Barkat, M., & Shafiei, S. S. (2019). Semiotic analysis of women's agency in contemporary book illustration. *Journal of Children's and Young Adult Literature Research, 25*(2), 41–68.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: BBC and Penguin Books.

Betterton, R. (1996). *An intimate distance: Women, artists and the body*. Routledge.

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: SAGE Publications.

Johan, I. M. (2019). Bird symbolism in Persian mysticism poetry. *International Review of Humanities Studies, 4*(2), 695–716.

Keshmirshekan, H. (2023). *An inquiry into contemporary Iranian art: From modernism to postmodern discourses*. Tehran: Nazar Publishing.

Mesbah, G., & Rahbarnia, Z. (2016). Power and resistance in the representation of the female figure in the works of members of the Iranian Painters Association. *Baghe Nazar, 13*(42), 89–104.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Moqbeli, A., & Panjtani, M. (2019). Indigenous identity in contemporary Iranian illustration. *Jelve-y Honar, 11*(2), 81–92.

Moridi, M. R., & Taghizadegan, M. (2009). Women's painting; feminine painting: A comparison of the use of visual techniques and artistic styles in paintings by women and men. *Women's Research, 7*(1), 129–149.

Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). London: SAGE Publications.

Sanchez, M., & Gonzalez, R. (2021). Constructing female subjectivity in Middle Eastern illustrated books. *Journal of Visual Culture Studies, 19*(2), 145–168.

Sarabi-Darian, M., & Boozari, A. (2022). In opposition to the dominant paradigm: Representation of feminine identity in contemporary Iranian illustration from the perspective of cultural studies. *Journal of Children's Literature Studies, 13*(2), 161–192. doi.org/10.22099/jcls.2021.39143.1849

Shayegan, D. (2001). *New enchantment: Fragmented identity and nomadic thought* (F. Valiani, Trans.). Tehran: Farzan Rooz.

Shariati Mazinani, S., & Modarres Sadeghi, M. (2011). Representation of women in the works of contemporary Iranian women painters (with emphasis on the sexual gaze toward women). *Biannual Journal of Sociology of Art and Literature, 3*(2), 35–54.

Shariati, S., & Ravadrad, A. (2010). A sociological look at the feminization of the art field (a question from history and a look at the present). *Women's Social Psychological Studies, 8*(4), 7–28. doi.org/10.22051/jwsps.2010.1382

Storey, J. (2007). *Cultural studies and the study of popular culture* (H. Payandeh, Trans.). Tehran: Agah Publishing.

Wang, Y., Zhang, L., & Chen, H. (2020). Body, identity and form in contemporary Asian illustration. *International Journal of Art & Design Education, 39*(4), 780–795.

Yasini, R. (2020). *The image of women in Qajar art (based on everyday life and symbolic status)*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.