Journal of Sociolinguistics Open Access

Winter (2026), Volume 9 (New series volume), Issue 1, Serial 33: 85-97
DOI: https://doi.org/10.30473/il.2026.75009.1700

ORIGINAL ARTICLE

Object and the Evolution of Meaning in the Socio-Cultural Structures of Fashion: A semiotic Study of Parviz Tanavoli's Wearable Jewelry

Marzieh Athari Nikazm[*1] iD, Sohrab Ahmadi[2] iD

1. Associate Professor in Semiotics of French Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
2. PhD student in Semiotics, Sciences of language, University of Paris Cité, France.

Correspondence:
Marzieh Athari Nikazm
Email: m_atharinikazm@sbu.ac.ir

Received: 30/Jun/2025
Revised: 05/Aug/2025
Accepted: 09/Aug/2025

How to cite:
Athari Nikazm, M.; Ahmadi, S. (2026). Object and the Evolution of Meaning in the Socio-Cultural Structures of Fashion: A semiotic Study of Parviz Tanavoli's Wearable Jewelry, *Journal of Sociolinguistics*, 9 (33), 85-97. (DOI:10.30473/il.2026.75009.1700)

ABSTRACT

One of the topics examined in semiotics is the fashion system and its modes of meaning-making across different cultural and social contexts. Drawing on the theoretical findings of semiotics, we have attempted to address a specific type of fashion: wearable jewelry, which is now regarded as an independent artistic medium. Many artists, at some point in their careers, have engaged in designing art jewelry, and their works have served as a foundation for many fashion designers. Among them is Parviz Tanavoli, who turned to art jewelry during his artistic career, producing numerous rings, pendants, and other wearable pieces. These pieces moved beyond galleries to become functional objects. The buyers of these jewelry pieces were art connoisseurs and collectors who preferred to use an art object bearing Tanavoli's signature and serving a practical purpose, rather than hanging a painting on the wall or placing a sculpture in their home. In this article, we seek to answer the main question: What is the relationship between Tanavoli's wearable jewelry and fashion? Additionally, we ask: How does this artistic jewelry generate a particular lifestyle? Our goal is to demonstrate how the meaning of the object evolves within the fashion system and through which mechanisms it transforms, consequently altering lifestyle. The method we employ is semiotics.

KEYWORDS

Object, Parviz Tanavoli, Culture, Function, Fashion, Meaning.

Copyright © 2026 The Authors. Published by Payame Noor University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

In the socio-cultural context of Iran, fashion has a long history and has progressed along global fashion developments. It has encouraged many trendsetters, fashion designers, and artists to cultivate new ideas suited to Iran's socio-cultural context. Among the objects that have become fashionable are certain artistic jewelry pieces. These jewels can be considered wearable sculptures that maintain a direct and intimate relationship with the body and are today considered as an artistic medium. Many painters and sculptors, at different periods of their lives, have designed such artistic jewelry, and their works have served as a foundation for numerous fashion designers. One notable Iranian artist is Parviz Tanavoli, who throughout his professional and artistic career has worked across various media and also turned toward contemporary art jewelry, producing numerous rings, pendants, and other wearable pieces. Tanavoli's jewelry has at times moved beyond galleries to become functional objects, worn by many art enthusiasts and investors. His buyers are art connoisseurs and capital holders who prefer to wear an artwork—bearing Tanavoli's signature, practical in use, and indicative of an appreciation and understanding of modern and contemporary art—rather than hang a painting on a wall or place a sculpture in a home. Based on these considerations, questions arise: What is the relationship between wearable jewelry and fashion? How does jewelry become fashionable, and what outcomes does this process produce? Our main hypothesis is that contemporary wearable jewelry, by moving beyond the maker's initial concept and idea, transforms into a value-laden object that signifies the distinction of its wearer. In effect, such jewelry blurs the boundary between art and fashion. The aim of this study is to demonstrate how these jewels—through the fusion of capital and art and the growing proximity between fashion and art—become a form of culture and lifestyle, eventually turning into fashion through the establishment of certain conventions, sometimes serving not a purely functional need but the needs of a specific social group. Our approach is semiotics.

Method

With the transition into the twenty-first century, contemporary semiotics—through an interdisciplinary approach linked to cultural studies, anthropology, and socio-semiotics—brought a fundamental transformation to fashion analysis. In this perspective, fashion is understood not as a closed system but as a complex social discourse constantly reconstructing meaning. The analytical focus shifts from the "object" alone to the dynamic interaction between body and object. Within this new semantic sphere, the body becomes an active agent in the production of meaning, while labels and brands become multidimensional signs (economic, cultural, aesthetic) that reflect concepts such as power, wealth, sexual attractiveness, and class distinction. Here, the boundary between art and fashion becomes increasingly blurred. This advanced theoretical framework enables the analysis of phenomena such as Parviz Tanavoli's wearable jewelry as objects situated at the intersection of art, fashion, capital, and culture.

Findings

Tanavoli's wearable jewelry—designed either to hang from clothing or attach directly to the body—creates a new function for modern and contemporary art: the body and all objects connected to it disseminate meaning and become aesthetic components. Most of these jewels are portable and directly attached to the body; therefore, the agency of the body in producing meaning and its direct relationship with these pieces cannot be denied. In the perception of wearable jewelry, although touch and sight play a primary role compared to other senses, it is through the body that the other senses actively participate in experiencing the jewelry. From a semiotic perspective, each human sense acts as a center of exchange with the others; when one sense perceives the external world, the body processes this perception and stimulates the remaining senses, producing a multisensory experience. Thus, touching and seeing jewelry through the mediation of the body also activate the other senses. Tanavoli's artistic trajectory—

from the 1960s onward—suggests a movement toward establishing a particular lifestyle in which art and the art object, through their attachment to the body, demonstrate that our connection to the world through art responds to fundamental human needs, and that these needs are also addressed through artistic form. Moreover, the concept of value—understood in semiotics as something circulating among actors—creates a tension around the pursuit of values associated with Tanavoli's jewelry.

Conclusion

Like clothing, wearable jewelry has a function related to the body; however, it sometimes transcends the boundaries of art, fashion, design, and jewelry, generating new meanings and values that attract art enthusiasts and give rise to new economic classes. Tanavoli's wearable jewelry can be said to have three functions—whose boundaries occasionally overlap: an artistic function, a cultural-practical function, and a function as a luxury object. At each stage, users may change or remain within the same group. Members of different artistic communities may seek access to these art objects in order to define their future class position, thereby creating a distinctive lifestyle that signals social status and economic elite identity—ultimately shaping a form of fashion within the artistic community.

Keywords

Object, Parviz Tanavoli, Culture, Function, Fashion, Meaning.

فصلنامه زبان‌شناسی اجتماعی

دورهٔ نهم (سری جدید)، شمارهٔ ۱، پیاپی ۳۳، زمستان ۱۴۰۴ (۹۷-۸۵)

DOI: 10.30473/IL.2026.75009.1700

«مقاله پژوهشی»

ابژه و تطور معنا در ساختارهای فرهنگی اجتماعیِ مد: مطالعه نشانه-معناشناختی جواهرات پوشیدنی پرویز تناولی

مرضیه اطهاری نیک عزم*[۱] iD، سهراب احمدی[۲] iD

۱. دانشیار نشانه‌شناسی دانشکده زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

۳. دانشجوی دکترای نشانه‌شناسی، دانشگاه پاریس سیته، فرانسه.

نویسنده مسئول:
مرضیه اطهاری نیک عزم
رایانامه: M_atharinikazm@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۰۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۸

استناد به این مقاله:
اطهاری نیک عزم، مرضیه؛ احمدی، سهراب (۱۴۰۴). ابژه و تطور معنا در ساختارهای فرهنگی اجتماعیِ مد: مطالعه نشانه-معناشناختی جواهرات پوشیدنی پرویز تناولی، *فصلنامه زبان‌شناسی اجتماعی*، ۹ (۳۳)، ۸۵-۹۷.
(DOI: 10.30473/il.2026.75009.1700)

چکیده

یکی از مواردی که در نشانه معناشناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد نظام مد و شیوهٔ معناسازی آن در بسترهای مختلف فرهنگی اجتماعی می‌باشد. ما نیز با تکیه بر یافته‌های نظری نشانه-معنا شناسی تلاش کرده‌ایم تا به نوع خاصی از مد به نام جواهرات پوشیدنی بپردازیم که امروزه به صورت یک رسانهٔ مستقل هنری در نظر گرفته شده است. بسیاری از هنرمندان در دورانی از زندگی خود به طراحی جواهرات هنری پرداخته و جواهرات آن‌ها مبنایی برای بسیاری از طراحان مد قرار گرفته است. از جمله پرویز تناولی که طی دوران فعالیت هنری خود به جواهرات هنری روی آورد و حاصل آن تعداد زیادی انگشتر، گردن آویز و سایر جواهرات پوشیدنی بود. که با خروج از گالری‌ها به ابژه‌های کاربردی تبدیل شدند. خریداران این جواهرات، هنرشناسان و سرمایه‌دارانی بودند که ترجیح می‌دادند به جای نصب تابلو بر دیوار یا قرار دادن یک مجسمه در خانه، ابژهٔ هنری‌ای را استفاده کنند که هم امضای تناولی را داشته و هم کاربردی باشد. در این جستار می خواهیم به این پرسش اصلی پاسخ دهیم: نسبت جواهرات پوشیدنی تناولی با مد چیست؟ و همچنین به این پرسش که چگونه این جواهرات هنری سبک زندگی ویژه‌ای را به وجود می‌آورند؟ هدف ما این است که نشان دهیم معنای ابژه در نظام مد چگونه و از طریق چه سازوکارهایی تطور و تحول می یابد و سبک زندگی را به تبع آن تغییر می‌دهد. روشی که به کار گرفته‌ایم، نشانه- معناشناسی می‌باشد.

واژه‌های کلیدی

ابژه، پرویزتناولی، فرهنگ، کاربرد، مد، معنا.

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۴ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.

این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

مقدمه

مد در فرانسه در نیمه دوم قرن هجدهم پدید آمد زمانی که کوندورسه[1] لباس را وجه تمایز انسان و دیگر جانداران تعریف کرد. از آن پس، فلاسفه، مردم‌شناسان و جامعه‌شناسان پژوهشهای علمی خود در باب این نشانهٔ مهم یعنی لباس را آغاز کرده و ادامه دادند. بیشتر این پژوهشها مبتنی بر این فرضیه بود که در واقع لباس نمایه ای دارای اهمیت است زیرا انسان تنها موجودی است که آگاهانه خود را می پوشاند و لباسش را آراسته می‌کند. با تداوم پژوهش‌ها، روشهای نقد نیز در زمینهٔ لباس تغییر می‌کرد. در اواسط قرن بیستم، نشانه‌شناسان به بررسی مد و لباس پرداختند و آن را در ارتباط با بستر فرهنگی اجتماعی در نظر می‌گرفتند. از جمله گرماس[2]، بارت[3]، هوگو وولی[4]، یوری لوتمان[5] و از نشانه شناسان معاصر(نسل سوم)، آن بیار ژسلن[6]،که «نشانه‌شناسی دیزاین» را در سال۲۰۱۲ منتشر کرد و به مباحثی نظیر سبک زندگی، ابژهٔ هنری و ابژهٔ کاربردی پرداخت و خوزه ماریا پز گگو[7] نیزدر کتابش تحت عنوان «مد، هنر هشتم در جامعه معاصر» (۲۰۱۶) ، به مبحث مد و نسبت آن با جامعه پرداخت. گفتنی است که هنگام بررسی مد و نظام معنایی آن، یکی از مولفه های مهم مبحث فرم بیان و سبک زندگی در ارتباط با مد می‌باشد که از نشانه شناسان نسل دوم از جمله ژک فونتنی[8] و اریک لاندوسکی[9] به ترتیب در کتابهای صور زندگی[10] و مباحث نشانه‌شناسی اجتماعی به این مقوله پرداخته‌اند. درنتیجه، مد، که در آغاز پدیده‌ای محدود به پوشاک و طبقه بورژوا بود، به تدریج گستره‌ای فراتر یافت؛ از پوشاک تا ناپوشاک، و از ابژه‌های مصرفی تا ابژه‌های تزئینی و هنری و حتی در سه دههٔ گذشته مرز بین رسانه‌های مختلف هنری را کمرنگ نموده و ما با بیانهای بینارسانه‌ای و زبانهای ترکیبی در عرصهٔ مد مواجه هستیم که نشانه‌شناسی نیز تا حد زیادی توانسته موقعیت و جایگاه خود را در برابر این گفتمانهای معاصر یافته و راهبردهایی برای تحلیل معنا ارائه دهد. این گفتمانهای معاصر مرز بین هنرهای تجسمی، مد، فشن، پرفورمانس، تئاتر و سینما را درنوردیده‌اند و هر رسانه از امکانات رسانه‌های دیگر بی هیچ محدودیتی بهره می‌برد. چنین گستردگی‌ای در فرم بیان به دلیل گستردگی سبکهای زندگی بوده و از این رو مد در دوران معاصر کارکردهای مختلف فرهنگی، جامعه شناختی، زیبایی شناسی و هنری را ترکیب کرده و با گسترش قابلیتهای خود توانسته در عرصه‌های مختلف نظری و کاربردی حضور داشته باشد.

در بافت فرهنگی اجتماعی ایران نیز مد سابقه زیادی داشته و همگام با تحولات مد در جهان پیشرفت کرده و بسیاری از مدسازان، طراحان فشن و هنرمندان را به پرورش اندیشه‌های نوینی متناسب با بافت فرهنگی اجتماعی ایران سوق داده است. از جمله ابژه‌هایی که تبدیل به مد شده‌اند، برخی جواهرات هنری می‌باشند. این جواهرات را می‌توان مجسمه‌های پوشیدنی‌ای در نظر گرفت که ارتباط مستقیم و تنگاتنگی با تن دارند و امروزه به صورت یک رسانهٔ هنری مطرح می باشند. بسیاری از هنرمندان نقاش و مجسمه‌ساز در دورانی از زندگی خود به طراحی این جواهرات هنری پرداخته و جواهرات آن‌ها مبنایی برای بسیاری از طراحان مد قرار گرفته است. از جمله هنرمندان ایرانی که در عرصهٔ بینا رسانه‌ای در پنج دههٔ گذشته فعالیت نموده، پرویز تناولی است که طی دوران فعالیت حرفه‌ای و هنری خود از رسانه‌های مختلف بهره برده، و به جواهرات هنری و معاصر نیز روی آورد که حاصل آن تعداد زیادی انگشتر، گردن آویز و سایر جواهرات پوشیدنی بود. جواهراتِ تناولی گاه با خروج از گالری‌ها به ابژه‌های کاربردی بدل شده و تعداد زیادی از هنردوستان و سرمایه‌داران از این جواهرات استفاده نمودند. خریداران جواهرات او، هنرشناسان و سرمایه‌دارانی هستند که ترجیح می‌دهند به جای نصب تابلو بر دیوار یا قرار دادن یک مجسمه در خانه، ابژهٔ هنری‌ای را استفاده کنند که هم امضای تناولی را دارد، هم کاربردی بوده و هم استفاده از آن به معنای علاقه‌مندی و شناخت از هنر مدرن و معاصر محسوب میشود. بدین ترتیب استفاده از جواهرات پوشیدنی تناولی تسری یافته و در حقیقت به نوعی مد در طبقهٔ اقتصادی ویژه‌ای مبدل شده است. با توجه به آنچه گفته شد پرسشی از این دست مطرح می‌شود: نسبت جواهرات پوشیدنی با مد چیست؟ روند مد شدن جواهرات چگونه رخ می‌دهد و به چه نتایجی منتج می‌گردد؟ فرضیهٔ اصلی ما این است که جواهرات معاصر و پوشیدنیِ، با عبور از مفهوم و ایدهٔ ابتدایی سازنده به نوعی ابژهٔ ارزشی مبدل می‌شوند و نشان از

1. Condorcet
2. Algirdas Julien Greimas
3. Roland Barthes
4. Ugo Volli
5. Yuri Lotman
6. Anne-Baeyart Jeslin
7. José Maria Paz Gago
8. Jacques Fontanille
9. Eric Landowski
10. *Formes de vie*

تمایز شخص استفاده کننده دارد. در واقع این جواهرات مرز بین هنر و مد را کمرنگ می نماید. هدف ما در این جستار آن است که نشان دهیم چگونه این جواهرات با امتزاج سرمایه و هنر، نزدیکی فشن و هنر، به نوعی فرهنگ و سبک زندگی تبدیل شده و با وضع قراردادهایی به مد بدل می‌شوند و گاه دیگر نه در پی پاسخ به یک نیاز کاربردی، بلکه در پی پاسخ به نیاز یک قشر هستند. بدین منظور پس از پیشینه تحقیق، تاریخچه مختصری از نشانه‌شناسی مد را نوشته و مبانی نظری را معرفی می نماییم. سپس داده‌های خود را به عرصهٔ آزمون نهاده و در نهایت از گذر این بررسی، نشان می‌دهیم که از طریق چه فرآیندی معنای ابژه در نظام مد تطور و تحول می‌یابد.

پیشینهٔ تحقیق

همانطور که گفته شد جواهرات همواره جزئی از زیبایی و لباس انسان‌ها بوده‌اند. از زمانهای قدیم، جواهرات به عنوان نمادهایی از ثروت و قدرت شناخته می‌شدند و امروزه نیز همچنان در جامعهٔ مدرن جایگاه ویژه‌ای دارند. اما جواهرات تنها یک عنصر تزئینی نیستند، بلکه توانایی دارند زیبایی لباس‌ها را افزایش دهند و به سبک و شیوه‌ی لباس‌پوشی فرد تحولی عمده ببخشند. جواهرات می‌توانند از طریق استفاده از رنگ‌ها، شکل‌ها و طرح‌های مختلف، به لباس‌ها زندگی بیشتری ببخشند و آن‌ها را از ساده‌ترین طرح‌ها به طراحی‌های بی‌نظیر تبدیل کنند. به همین دلیل تاکنون پژوهشهای بسیاری درباره جواهرات، پوشاک، مد در دوره‌های مختلف تاریخ ایران صورت گرفته است. از جمله می‌توان به کتاب «جواهرات» نوشته حمید کشمیرشکن در سال ۱۳۸۷ اشاره کرد که در انتشارات بن گاه به چاپ رسید و در آن دوره‌های مختلف طراحیهای جواهر پرویز تناولی به چاپ رسید. همچنین مقالهٔ علی بختیاری با عنوان «تندیسهایی برای پوشیدن، نگاهی به طراحی زیورآلات پرویز تناولی» که در سال ۱۳۹۷ در نشریه طراحی گرافیک ایران شماره ۴۳ به چاپ رسید که در آن به ریشه‌های فرمی جواهرات پرویز تناولی پرداخته شد. همچنین کتاب «فلسفه مد» اثر لارنس اسوندسن (۲۰۰۴) را می‌توان نام برد که آیدین رشیدی این کتاب را سال ۱۳۹۸ ترجمه کرده است. از دیگر مقالات می‌توان به «تحلیل نشانه–معناشناختی گفتمان اجتماعی مُد: از عقل محوری تا آرمانگرایی» نوشته حمید رضا شعیری اشاره کرد که در شماره دو همین مجله زبانشناسی اجتماعی سال ۱۳۹۸ به چاپ رسیده است. در این مقاله، شعیری هویت و مد را در یک جریان معناساز قرار می‌دهد و از نظر ایشان، مد قادر است یک تن آرمانی ایجاد نماید و همچنین مد با حضور تن پیوند خورده است و جدا از آن نیست. مقالهٔ دیگر، «نشانه‌شناسی مد لباس براساس نظریه نشانه‌شناسی پنجگانه بارت» در سال ۱۴۰۱ توسط مریم مولازاده در مجله مطالعات بینارشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی به چاپ رسید. در این مقاله با استفاده از پنج رمزگان بارت، نگارنده به تحلیل معنای پوشاک و مد پرداخته است. و در سال ۱۴۰۲ کتاب «فلسفه فشن» تالیف لارنس اسوندسون توسط آیدین رشیدی ترجمه گردید که در آن به ارتباط مد و فشن پرداخته شده است.

تاریخچهٔ نشانه‌شناسی مد

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، مد از نیمه دوم قرن هجدهم در فرانسه به عنوان پدیده‌ای اجتماعی ظهور یافت. با شکل‌گیری جنبش ساختارگرایی در نیمهٔ دوم قرن بیستم، رویکرد نشانه‌شناختی به مد نیز پدید آمد .**آلژیرداس ژولین گرماس** را می‌توان از پیشگامان این عرصه دانست. او در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «مد در ۱۸۳۰» (۱۹۴۸)، مد را نه صرفاً به عنوان پدیده‌ای زیبایی‌شناختی، بلکه به عنوان نمودی فرهنگی–اجتماعی تحلیل کرد. گرماس با بررسی دوازده مجله مد در سال‌های ۱۸۳۰–۱۸۲۹، مد را پدیده‌ای روان‌شناختی مرتبط با «تقلید» و «تمایز» در بستر جامعهٔ سرمایه‌داری در حالِ شکوفایی دانست. از نظر او، مد برای تداوم خود نیازمند رسانه (مانند مجلات) است و خرده‌گروه‌های اجتماعی را شکل می‌دهد که سلیقه و واژگان مشترک خود را دارند.

پس از گرماس، رولان بارت در کتاب کلیدیِ «نظام مد» (۱۹۶۷)، این پدیده را به مثابه زبانی تحلیل کرد که دستور و نحو خاص خود را دارد. بارت بر پارادوکس ذاتی مد تأکید داشت: مد از سویی ادعای جاودانگی دارد و از سوی دیگر ذاتاً زودگذر است؛ هم بر پایه میل و هوس است و هم مدعی برخورداری از منطق. این تناقض‌ها از نظر بارت، مخاطب را در چرخه‌ای از اشتیاق و سرخوردگی گرفتار می‌سازد.

در ادامه، نشانه‌شناسانی چون **هوگو وولی (۱۹۸۹)** و **یوری لوتمان (۱۹۹۲)** نیز بر جنبه‌های پارادوکسیکال و ارتباطی مد تمرکز کردند. از نگاه آنان، مد فی‌نفسه فاقد معنایی ذاتی است و معنای آن صرفاً در بستر ارتباطی و برای گروه‌های خاص تولید می‌شود. وولی مد را محصول جامعه

مصرفی می‌دانست که گاه با ایجاد لذت خودشیفتگی و فریفتن، ارزش‌های زیبایی‌شناختی خود را به جامعه تحمیل می‌کند. به طور کلی، نشانه‌شناسی کلاسیک، مد را نظامی اساساً بی‌ثبات، موقتی و حتی ضد دموکراتیک تصویر می‌کرد که در نهایت قادر به تولید معناهای پایدار نیست.

با گذر به قرن بیست‌ویکم، **نشانه‌معناشناسی نوین** با رویکردی بینارشته‌ای و با پیوند با مطالعات فرهنگی، مردم‌شناسی و نشانه‌شناسی اجتماعی، تحولی اساسی در تحلیل مد ایجاد کرد. در این نگاه، مد نه به عنوان نظامی بسته، بلکه به مثابه یک **گفتمان اجتماعی** پیچیده فهمیده می‌شود که همواره در حال بازسازی معناست. در این تحلیل، تمرکز از «ابژهٔ» صرف به **تعامل پویای تن و ابژه** تغییر یافت. در این سپهر معنایی جدید، بدن به عاملی فعال در تولید معنا بدل می‌شود و مارک‌ها و برندها به نشانه‌هایی چندبعدی (اقتصادی، فرهنگی، زیبایی‌شناختی) تبدیل می‌گردند که مفاهیمی چون قدرت، ثروت، جذابیت جنسی و اختلاف طبقاتی را بازمی‌تابانند. اینجاست که مرز بین هنر و مد کمرنگ شده و مد، به تعبیر **لوسیا سانتایلا**، «توانایی آن را می‌یابد که داستان دنیای معاصر را روایت کند». این چارچوب نظری پیشرفته، امکان تحلیل پدیده‌هایی مانند جواهرات پوشیدنی پرویز تناولی را به عنوان ابژه‌هایی که در تقاطع هنر، مد، سرمایه و فرهنگ قرار دارند، فراهم می‌سازد.

مبانی نظری پژوهش

ابژهٔ کاربردی و ابژهٔ هنری

همانطور که می دانیم، موضوع علم نشانه‌شناسی چگونگی تولید معنا می باشد. در نشانه‌شناسی معمولا از ابژه سخن به میان می آید. واژهٔ ابژه در فرهنگ لغت ریشهٔ لاتین دارد، از کلمه *objectum*، که در قرن ۱۴ (سال ۱۳۶۱ میلادی) وارد زبان فرانسه شد و به معنای «هر چیزی است که در مقابل ما قرار می‌گیرد» یعنی «هر آنچه ادراک می‌گردد یا مورد تفکر قرار می‌گیرد». که متفاوت از «چیز» *chose* می‌باشد که بیشتر مفهوم انتزاعی دارد. در اواخر قرن ۱۹، پیرس به ابژه محوریت مرکزی داد و در کتاب *نوشتارهایی در باب نشانه*[1] سعی کرد ابژه را برای توصیف دو نوع واقعیت به کار برد. نخست واقعیتی که با تمام مختصات آن وجود دارد و قابل درک است و به آن معنا داده می شود، این ابژه دینامیک و پویاست. دوم، ابژه به صورت واقعیتی که اینجا و اکنون به کار برده می‌شود و به عنوان ابژهٔ بلافصل و بدون تمام مختصات آن *immédiat* در برابر ما ظاهر می‌گردد که در روند معناسازی شرکت می‌کند. در واقع ابژه بلافصل، در فرآیند تولید معنا توسط مفسر قرار می‌گیرد و دارای بازنمونگر می‌گردد، ولی ابژهٔ پویا، توسط بازنمون[2]، مورد توجه قرار می‌گیرد (فونتنی، ۱۹۹۸، ۳۰). و ابژه بلافصل، یکی از ابژه‌های ممکن جهان است که در برابر ما قرار گرفته و به ذهن ما عرضه می شود. (فونتنی، ۱۹۹۸، ۳۱) در حالیکه ابژه پویا، یکی از مجموعه ابژه های ممکن و قابل عرضه است که تحت سیطره ساختارهای معنایی قرار گرفته است. (اکو، ۱۹۸۸، ۲۰). پس از پیرس، بحث ابژه حدود سالهای ۱۹۶۰ در تئوری روایی‌گری[3] گرماس مطرح گردید که البته بیشتر در مفهوم انتزاعی آن بود: ابژه به عنوان شی ارزشی که می‌توانست مربوط به هر واقعیتی باشد. در حقیقت ابژه در روند روایی‌گری، بازنمایی هر چیزی است که بر اساس آن یک سلسله معنا، مفاهیم و محتوا و به صورت کنشگر[4] ظاهر می‌گردد و در چهارچوب ارتباط با کنشگر دیگری قرار می‌گیرد. گرماس و کورتز در *فرهنگ لغات نشانه‌شناسی* (۱۹۷۹، ۲۵۹) ابژه را اینچنین تعریف می‌کنند: « ابژه یا شی ارزشی، محل جای گیری ارزشهایی است که سوژه با آن در حالت اتصال یا انفصال قرار می‌گیرد». بنابراین با پیرس و گرماس، با دو ابژه متضاد درگیر هستیم که البته در یکجا بهم پیوند می‌خورند که آنهم جنبه ایده آلی[5] آن می‌باشد. از نظر گرماس، ایده‌آل بودن مفهومی و در نزد پیرس، ایده‌آل بودن متافیزیکی. ولی می‌دانیم که ابژه همواره ایده‌آل نیست، بلکه ماده و جسم دارد و دارای ماهیت است. این دیدگاه از ابژه کمی دیر مورد توجه نشانه شناسان قرار گرفت. از بین نشانه شناسان ژان-ماری فلوش[6]، الکساندر زینا[7]، اریک لاندوسکی، آن بیارت ژسلن و ژک فونتنی به تحلیل ابژه پرداختند. از نظر آن بیارت، از نشانه شناسان نسل دوم که در مورد ابژه های هنری و کاربردی به پژوهش پرداخته است، می توان دو گونه ابژه را بازشناخت. ابژه دیدنی و ابژه لمس کردنی. در واقع مرزی بین دیدن و لمس کردن به وجود می‌آید و معنا سازی در برخی موارد تنها از طریق چشم و حس دیداری به وجود نمی‌آید بلکه نیاز به حواس دیگر از جمله حس لامسه دارد تا معنا کامل گردد. اینجا

1. Peirce, Charles Sanders (1978), *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil.

2. representamen
3. Narrativité
4. Actant
5. Idéalité
6. Jean-Marie Floch
7. Alexandre Zinna

تن به عنوان یک ارگان معناساز در فرایند شناسایی و ادراک ابژه وارد شده و حس لامسه در عمق معنا برای درک بافت، و موارد به کار رفته در آن دخیل می‌گردد.

اضافه کنیم که تجربهٔ ما از ابژه‌ها، تجربه‌ای از اجسام مادی است که هم در زندگی اثر خود را می‌گذارد و هم دارای کاربرد می‌باشد. و این تجربه به صورت فرم بیان در می‌آید که دارای سطح و در عین حال دارای جوهر است، زیرا بخش کوچکی از این دنیای ماده است که می‌تواند با اجسام دیگر در تماس باشد. به عبارت ساده‌تر این جوهر دارای شکلی است که ساختار مادی و پویا دارد و تماس با آن امکان‌پذیر می‌باشد. در زندگی روزانه ابژه‌ها محصولاتی هستند بعضاً کارخانه‌ای که در کنار دیگر محصولات دارای زیر ساخت بوده و نقش خود را ایفا می‌نمایند. بنا به گفتهٔ الکساندر زینا (۲۰۰۵، ۱۶۵)، «اگر یک ابژه را به کار می‌بریم برای اینکه کنشی انجام دهیم، مثلاً اگر سنگی بر می‌داریم تا گردویی بشکنیم، به آن ابژه یک ارزش فرهنگی داده‌ایم». طبعاً بین ابژه‌های طبیعی و ابژه‌های فرهنگی تفاوت وجود دارد، و بیشتر کاربرد و عرصهٔ عمل است که این تفاوتها را به وجود می‌آورد. بر اساس ارزش‌گزاریهای فرهنگی، ابژه‌های هنری از ابژه‌های طبیعی روزانه جدا می‌گردد. پر واضح است که ظروفی که امروز از گذشته در موزه‌ها قرار گرفته و یا ابزار آلات دیگر، ابژه‌های طبیعی و کاربردی روزانه بودند ولی اکنون به ابژه‌هایی برای "دیدن" و " مشاهده" تبدیل شده‌اند و ارزش زیبایی‌شناختی به دست آورده‌اند. ابژه‌های طبیعی با قرار گرفتن در گالریها و موزه‌ها و تحت تاثیر مفهوم و ارزشی که توسط هنرمند به آن داده شده، هنری می‌شوند. » (اطهاری، احمدی ۱۴۰۲)در پایان این مبحث باید گفت که ابژه‌ها از طریق کاربرد و روند هنری‌شدگی و فرم بیانشان سازنده سبک زندگی باشند.

فرم زندگی

در بخش پیشین گفته شده که ابژه می‌تواند در زندگی روزانه هویت جدیدی به سوژه بخشیده و یکی از واحدهای اصلی تولید معنا گردد. باید اذعان داشت که دغدغهٔ معنایی، دغدغه‌ای لایه‌لایه، پیچیده و پویاست و عبور از هر سطح برای تحلیل به سطوح بعدی، مستلزم شناخت شیوهٔ بیان و راهبرد آن است. در همین راستاست که نشانه‌شناسی مکتب پاریس از طریق نوعی رویکرد جامعه‌شناختی وارد بررسی حوزهٔ رفتار فردی و اجتماعی می‌شود، حوزه‌ای که اثبات می‌کند نشانه‌ها با عبور از سطح تصویرسازی صرف در حال معناسازی در برساخت‌هایی گسترده، متنوع و با بسترهای مختلفند. اکنون بایستی به دو مفهوم فرم زندگی و سبک زندگی بپردازیم. نتیجهٔ بحث ما از مطرح کردن این دو واژهٔ تخصصی نشانه–معناشناسی ورود به مبحث جواهرات و سبک زندگی تعریف شده توسط جواهرات پرویز تناولی است. گفتنی است به دشواری می‌توان دو مفهوم فرم زندگی و سبک زندگی را جدا از هم بررسی نمود، بلکه بایستی برای ورود به هر یک دیگری را نیز واکاوی نموده و از طریق نشان دادن ویژگی‌های هر یک به مفاهیم و ویژگی‌های دیگری دست یازید.

مفهوم فرم زندگی یکی از بحث برانگیزترین مفاهیم کنونی نشانه–معناشناسی مکتب پاریس است. این مفهوم به نشانه–معناشناسی این امکان را می‌دهد تا به بطن علوم فرهنگی وارد شده (پروسه[1]، ۲۰۱۹، ۲)و مفاهیم آن‌را برای تحلیل در اختیار بگیرد و با شیوهٔ خود آن‌ها را واکاوی نماید. عبارت فرم زیست برای نخستین بار توسط گرمس در یکی از سمینارهایش در سال ۱۹۹۱ مطرح گردید. این مفهوم با کتاب *کنش‌های نشانه–معناشناسی*[2] توسط فونتنی بار دیگر مطرح شده و جایگاه ویژه‌ای به دست آورد، سپس با مقالات پیر لوییجی بسو فوسلی[3]، آن بیار ژسلن و خود فونتنی بار دیگر مطرح شد. ولی برای هر یک از آنها، تعریف فرم و سبک در بطن یکدیگر است. در واقع فرم‌های زندگی ما در دل سبک‌های زندگی متبلور می‌شوند:

نزد گرمس جدایی این دو بیشتر بر مبنای پروژه‌اش در باب امر اتیک[4] (پروسه، ۲۰۱۹) و امر استتیک[5] بود تا پروژه‌ای در باب روانکاوی اجتماعی. در وهلهٔ نخست مفهوم سبک زندگی یکی از رویکردهای زیبایی‌سازی زندگی روزمره است و بیانگر شیوه‌ای است که اشخاص یا گروه‌ها، مفاهیم وجودی خود را بیان می‌کنند. این روند از طریق نوع کنش و بودن در جهان رخ می‌دهد. اما از نظر گرماس، فرم زندگی عمدتاً بر دغدغه‌های شخصی استوار است. بنابراین از سویی با سبک زندگی مواجه‌ایم که ما را وارد حوزهٔ امر اتیک و استتیک می‌کند و از سویی با فرم زندگی روبه‌رو هستیم که ما را وارد حوزهٔ امر روانکاوانه/ اجتماعی می‌نماید. از سوی

1. Alain Perusset
2. *Pratiques sémiotiques*
3. Pierre Luigi Basso Fossali
4. Éthique
5. Esthétique

دیگر لاندوسکی بر این نکته تأکید می‌کند که گرمس نتوانست مشخص نماید که چگونه سبک‌های زندگی از لحاظ نشانه-معناشناختی تعریف‌شده هستند، این حلقهٔ دانشجویان او بودند که توانستند این مفهوم را از سال ۱۹۹۳ به این سو توضیح داده و تفسیر کنند. (لاندوسکی،۲۰۰۴، ۲۳) در واقع نشانه-معناشناسان نسل دوم و سوم بیشتر وارد این حوزه شدند. نزد لاندوسکی سبک زندگی به دلیل استفادهٔ زیاد در شبکه‌های اجتماعی بی‌ارزش‌تر از فرم زندگی شده بود ولی او توانست باز هم ارزش این مفهوم را احیا نموده و مطالعات خود در این باب را منتشر نماید. با خواندن مقالات و کتاب‌های لاندوسکی به چند نتیجه خواهیم رسید از جمله اینکه باید بین فرم زندگی و سبک زندگی تمایز جدی قائل شد. چیزی که دارای اهمیت است به خصوص، خود زندگی محسوب می‌شود که از طریق آن سبک‌های زندگی منتشر می شود. بنابراین سبک زندگی دارای اهمیت بیشتر بوده و تأکید نشانه-معناشناسان نیز بر همین مقوله است،

سبک زندگی

سبک یا استیل در فرهنگ لغت لاروس برخط، به معنای شیوهٔ نگارش و بیان، بروز و گونه و نوع نیز هست. این واژه چون با واژهٔ خودکاردر زبان فرانسه نسبت دارد به صورت کلی به معنای جهش، جلو بردن نوشتار و خط نیز می‌باشد. (لاروس، ۱۴۰۴: ۳-۵) بدین ترتیب ابزار نوشتن به نتیجهٔ نوشتن رسیده در ارتباط با شیوه‌های فردی آن و نشانگر یک اندیشه در باب زندگی به شیوه‌ای شخصی می‌باشد. چون این مفهوم منحصر به فرد و قابل تسری به رفتارهای فردی بوده به فارسی سبک ترجمه شده است. به طور خلاصه سبک زندگی یعنی شیوهٔ ویژهٔ هر شخص یا گروه، شیوهٔ پیشبرد زندگی و راهبردهای زیست و از منظر جامعه-نشانه‌شناسی نیز شیوهٔ هر شخص یا گروه و پافشاری بر این شیوه است. بنابراین سبک زندگی نوعی بروز اندیشه در باب زندگی به صورت فردی و اجتماعی بوده و از طریق آن است که معنا شکل می‌گیرد. از سوی دیگر با تمرکز بر همان تمایزات و تفاوت‌های فرم و سبک زندگی بایستی بیفزائیم که اولی مجموعه‌ای از سبک‌های تجربی و کاربردی است که قابل تعریف از طریق روند فرهنگی‌شدگی و جامعه می‌باشد. پس فرم زندگی یک کنش است و در حوزهٔ فردی، مجموعه‌ای از نشانه‌ها دارای معانی متعدد ضمنی. و فرم زندگی باید زیست شود تا سبک ساخته شود. در نهایت می‌توان فرم زندگی را به مثابه نظامی گرانشی از خطوط کنش‌گرایانه که یک برساخت فرهنگی است.

۵.بحث و بررسی

۱.۵.جواهرات پوشیدنی

برای شناخت کلی جواهر معاصر، نخست به تعریف خود جواهر با نقل قولی از سیلوی لامبر جواهرساز معاصر می پردازیم. ایشان در کنفرانسی در باب جواهر معاصر، در برنامهٔ اروپایی کمنیوس و پروژهٔ «هنگامی که سنگی سخت به جواهر مبدل می شود.» (لامبر، ۱۴۰۴: ۳-۱۰) اذعان داشت: «جواهر ابژه‌ای است تزئینی که ماده و کاری که بر روی آن انجام شده، ظریف و دقیق است.» لامبر این نوع از نگاه را به چالش و پرسش کشانده و نشان می‌دهد چگونه جامعهٔ مصرفی و مارکتینگ چنین تعریفی را صحه می‌نهد، سپس اظهار می دارد که جواهر در قسمت‌هایی از جهان برای تزئین نبوده و جز ملزومات بعضی آئین‌ها و مراسم‌هاست. بنابراین از همین جا اثبات می‌شود که هنگام مطالعهٔ جواهر بایستی بدانیم که جواهرات دنیای وسیعی داشته و باید در چهارچوبی گسترده، بینارسانه‌ای و بینارشته‌ای مطالعه گردند. اما در مورد جواهرات پوشیدنی باید گفت یا دست‌ساز هستند یا دارای نسخه‌های محدود بوده و از مواد مختلفی ساخته می‌شوند. چنین جواهراتی در پرفورمانس‌ها و یا نمایشگاه‌ها نیز می‌توانند عرضه شده و به فروش برسند. رشد این نوع از جواهرات به ویژه در دههٔ هفتاد میلادی و توسط طراحان مد و فمینیست آرتیست‌ها رخ داد. در دههٔ نود تمایز بین هنر پوشیدنی و فشن دشوار بوده زیرا گاه با مواد الکترونیکی و برق نیز آمیخته می‌شد. پوشیدنی‌ها برای تمایز از بادی آرت و پرفورمانس به وجود آمدند و جزئی از جنبش پوشیدنی‌ها محسوب می‌گردند.. در زیر چند نمونه از جواهرات پوشیدنی را می آوریم:

ماریان آنسلن

مادهٔ اصلی جواهرات او آهن، فلز و غیره است. مفهوم

اصلی کار او اعادهٔ مدل‌های تازه‌ای از زیبایی‌شناسی بصری است که تا پیش از این به عنوان امر زیبا شناخته نمی‌شده است. او از طبیعت، مواد لازم را انتخاب می‌کند.

سونیا کلارک، گردنبد با مو

استفادهٔ او از مو نوعی برخورد مردم‌شناختی با ماده است: شیوهٔ آرایش مو در آفریقا و بعضی قبایل آن نشانی از قوم، جایگاه اجتماعی، ثروت و حتی مذهب فرد استفاده کننده است.

مونا هاتوم، مو، ناخن و پشم

مونا هاتوم جواهرساز فلسطینی- لبنانی است. در ابتدا به نظر می‌رسد که این جواهر ترکیب شده از مواد مرسوم جواهر است اما در حقیقت ترکیبی از مو و پشم است. او مطالعات بسیاری در باب تاریخ جواهر در ادبیات نیز دارد.

ماریون دلارو

مفاهیمی چون تن و ارتباط آن با تزئین و قرار گرفتن ابژه‌های تزئینی روی بدن از اصلی‌ترین مفاهیمی است که ماریون دلارو دنبال می‌کند. در مثالهایی که نوشته شد می‌توان نقش دو عامل را که در نشانه‌شناسی نیز دارای اهمیت هستند برشمرد نخست نقش تن که جواهر بر آن قرار می‌گیرد و این تن است که نخستین عامل ادراک از طریق پوست بوده و تمام داده‌های حسی را از طریق پردازش به معنا تبدیل می‌نماید و بنابراین می‌توان جواهر را نوعی ارتباط تن با جهان دانست، از سوی دیگر این جواهرات در تسریع روند هنری‌شدگی و تبدیل ابژهٔ کاربردی به ابژهٔ هنری نقش انتقال معنا را برعهده دارد و لذا در حوزهٔ نشانه‌معناشناسی است.

جواهرات پوشیدنی تناولی

پرویز تناولی از جملهٔ هنرمندانی است که بی‌وقفه از اواسط دههٔ سی خورشیدی در عرصهٔ هنر مدرن و معاصر ایران فعال بوده و زمینه‌های فعالیت او تنها محدود به کنش هنری نیست، او پژوهشگری پویا، مجموعه‌داری مهم و در نهایت هنرشناسی درخور توجه است. زمینه‌های هنری تناولی شامل حجم، نقاشی، فرش، چاپ‌های دستی و سیلک، طراحی پوستر، جواهر و غیره است و در زمینه‌های یادشده نمایشگاه‌های متعددی در کشورهای مختلف برگزار نموده و تالیف، گردآوری و پژوهش نیز انجام داده است. تناولی را باید هنرمندی دانست که با شناخت امکانات و محدودیت‌های هر رسانه، گاه مرزهای بین رسانه‌ها را درنوردیده و به بیانی شخصی در هر رسانه دست یافته است. « رویکرد هموارهٔ تناولی کندن از اصول مفهومی هنر غربی و بازگشت به سنت‌های ساخت اشیا در ایران و گفتگوی بصری با این تاریخ است و از این روست که گاهی خود را دیوارساز یا هیچ ساز می‌نامد.» (بختیاری، ۱۳۹۷) بنابراین مجسمه‌های کوچک تناولی یا جواهرات او مانند سایر آثارش ریشهٔ ژرف در فرهنگ گذشتهٔ ایران پیش و پس از اسلام داشته و او هرگز از سنت تصویری ایران نگسسته است. از سوی دیگر و در پیوند با مد بایستی بگوئیم که این جواهرات پوشیدنی از اواخر دههٔ چهل خورشیدی توسط تناولی طراح و ساخته شدند، در آن دوران بیشتر کسانی از این جواهرات استفاده می‌کردند طبقهٔ سرمایه‌دار بودند، این نکته نیز نه به دلیل قیمت این کالا بلکه به دلیل دسترسی قشری خاص به بازار هنر بود. اقشار دیگر از هنرهایی استفاده می‌کردند که اگرچه تناسب و طراحی نیز در آنها رعایت شده بود اما برای نمونه نام طراح یا سازنده چندان در استفاده از آن مطرح نبود بلکه خود کالا و

کاربردش مد نظر بود. بنابراین جواهرات تناولی با گسست از سنت استفاده از جواهر بین ایرانیان، آن را تبدیل به ابژه ای زیبایی‌شناختی نمود که در فرآیند کاربرد به مد نیز بدل شده و معانی ضمنی نیز با خودش همراه داشت. اگرچه از یک فرم شخصی نزد تناولی آغاز شده بود، اما ریشه‌های آن تا دوران پیش از اسلام و دوران اسلامی نیز کشیده می‌شد، این فرم رفته‌رفته و با پیشرفت هنرهای تجسمی به معنای غربی آن در ایران به نوعی سبک برای کسانی مبدل شد که امضای اثر برایشان اهمیت داشته و همین امضا که نشانگر فرم شخصی بود برای دیگران نوعی سبک زندگی ایجاد می‌کرد که شاید بتوان آن را سبکی هنری نامید. بنابراین پرویز تناولی در عرصهٔ جواهرات مرزهای میان مد و فشن و هنر را درنوردید. اما باید ویژگی‌های اصلی این جواهرات را بررسی نمائیم تا به چرایی این پرسشی دست یازیم که علت اهمیت این جواهرات در پلان بیان و محتوا چیست؟

ویژگی‌های جواهرات تناولی

در آغاز باید گفت جواهرات ساختار فیزیکی و گرافیکی طلسم‌ها را حفظ کرده اند. در واقع تناولی با تکیه بر گرافیک سنتی ایران که درساختار طلسمها یافت می شود، قسمتی از جواهرات خود را بر اساس آن سامان داد. نکته اصلی اینجاست که قسمتی از طلسمها یا باید به لباس آویخته شوند یا مستقیم به بدن بچسبند و لذا تناولی با بهره بردن از این خاصیت نوعی کارکرد جدید برای هنر مدرن و معاصر ایجاد می کند: بدن و تمام ابژه هایی که با آن در ارتباطند معنا را منتشر کرده و قطعاتی زیبایی شناختی محسوب می گردند. برخی مواقع در ترکیب بندی آنها دستکاری و تغییر معنایی رخ داده است. از نظر فرم یادآور مواردی از قبیل: علم و کتل، حرز و تعویذ و غیره است. از نظر ماده، از برنز، نقره، طلا، یاقوت و غیره استفاده کرده است. از طرف دیگر دو عنصر دیگری که تناولی بسیار از آنها استفاده و با عناصر دیگر ترکیب کرده ، هیچ‌های او هستند و دیگری شیرهای تناولی. هیچ‌های تناولی در ساختار بعضی از این جواهرات نقش عمده دارند: آنها نشان از دورانی پرشور از فعالیت هنری تناولی دارند که توانست با هیچ و تولید آن در اندازه‌ها، ابعاد و مواد گوناگون نوعی بیان جدید در هنرهای دیداری به وجود آورد که عرصه و صحنهٔ تعامل حجم، سنت نوشتاری و حتی نقاشی و چاپ بود. تناولی با تکثیر این هیچ‌ها و تنوع بخشیدن به فرم ظاهری آن‌ها، تمام عرصه‌ها را پر از هیچ نمود. در محور همنشینی شاهد هستیم این هیچ‌ها همه جا هستند و با توجه به معانی ضمنی هیچ می‌توان فرضیه‌ای را پی گرفت که در دههٔ چهل خورشیدی و شصت میلادی در ایران و اروپا رایج بود: گویی همه چیز قابل تردید، چراگویی هستند، از سوی دیگر این هیچ‌ها در اوایل دههٔ پنجاه خورشیدی به زیور و آویختنی تبدیل شدند، در دورانی که ایران از ساختارهای هنر مدرن به سوی هنر معاصر حرکت کرده و بیان اجتماعی رفته‌رفته عمیق‌تر می گردد. بدین ترتیب، اندیشه تناولی که ریشه در سنت ایرانی و هنر مدرن جهانی داشت، یک بار دیگر در این عرصه حضور یافت و نشان داد که چگونه جادوی کلمه با وجود انجمادش در یک حجم کوچک می‌تواند پویا و روان باشد. از سوی دیگر تعداد زیادی از هیچ‌های تناولی در ترکیب با عنصری چون دست یا پرنده و غیره در ساختار جواهرات به کار رفته‌اند.

قسمت عمدهٔ دیگری از جواهرات او، شیرها هستند که همزمان به فرش نیز تبدیل شده‌اند، این شیرها نشانی از عبور از مرزها و برهم زدن مرز میان خود و دیگری است و به نوعی پیوند تناولی میان امروز و گذشته است (اطهاری و احمدی، ۱۴۰۳ ، ۲۳-۲۲). در ساختار تعدادی از زیورآلات تناولی شیرهای او را نیز می‌بینیم که یا به تنهایی یا با ترکیب عنصر دیگری حضور دارند.

غالب این جواهرات قابل حمل بوده و به تن به صورت مستقیم می‌چسبند و لذا عاملیت تن در تولید معنا و در پیوند مستقیم با این جواهرات را نمی‌توان انکار نمود. در واقع در ادراک جواهرات پوشیدنی اگر چه حس لامسه و بینایی نقش عمده‌ای در قیاس با سایر حواس ایفا می‌نمایند(ما جواهرات را می‌بینیم و بر بدن خود آویزان می‌کنیم.)، و به واسطه تن است که سایر حواس وارد مشارکت فعال شده و جواهرات را درک می‌نمایند. در واقع باید گفت که در نشانه‌شناسی هر یک از حواس در تن آدمی مرکزی برای داد و ستد با سایر حواس بوده و لذا هنگامی که یک حس بیرون را درک می‌کند این تن است که با پردازش هر حس موجب برانگیخته شدن سایر حواس نیز بوده و این امر عامل چندحسی در ادراک نیز هست. پس لمس و دیدن جواهر به وساطت تن موجب برانگیخته شدن سایر حواس نیز می‌شود. از سوی دیگر این آویختنی ها همانند بعضی طلسم‌ها برخورد مستقیم به نزدیک‌ترین قسمت‌های تن دارند و به نوعی همانند پوشاک عمل می‌کنند، اگرچه این نوع برخورد با جواهرات در قبایل بدوی نیز دیده می‌شود، اما در آن قبایل،

اندازه و ابعاد چنین نوعی از پوشیدنی‌ها و جواهرات دقیقا به مثابه پوشاک است اما در پوشیدنی‌های تناولی ابعاد کوچک بوده و برخورد مستقیم با تن موجب می‌شود که نام آن را پوشیدنی بگذاریم، اگرچه این نوع قابلیت یعنی پوشیدنی بودن در باب سایر جواهرات به صورت کلی نیز قابل تعمیم است. نکتهٔ دیگری که در باب جواهرات تناولی قابل مشاهده می باشد، انتقال این ابژه‌های هنری به گونه‌ای مد است که چگونگی این انتقال بیشتر مبتنی بر فضای قرارگیری این جواهرات، شیوهٔ خرید آن‌ها و بازار آنهاست. در حالی که برای سایر زیورآلات بایستی به جواهرفروشی مراجعه نمود، این نوع از جواهرات بیشتر در گالری‌ها، مجموعه‌های مجموعه‌داران و مراکز هنری و فرهنگی یافته شده و در واقع کالایی لوکس و هنری محسوب می‌شود. داشتن چنین کالایی برای یک طبقه خاص ارزش محسوب شده و نوعی طبقه‌بندی بین دارندگان این کالا با سایر اعضای طبقهٔ خود و با دیگر گروه‌ها به وجود می‌آید. در حقیقت مفهوم ارزش با طیف‌بندی ارزش‌ها در ارتباط است و گاه بین اعضای یک طبقه در به دست آوردن یک ارزش رقابت وجود دارد.این نوع از جواهرات نیز ابژه‌های ارزشی‌ای هستند که طبقه ای از افراد به دنبال آن می‌روند که یا هنردوست هستند یا سرمایه‌دارانی که خود را به سوی هنر متمایل نموده‌اند. در رقابت‌هایی که بر سر این جواهرات با توجه به نسخه‌های محدود آن به وجود می‌آید، شاهد نوعی دادوستد فرهنگی و هنری نیز هستیم. در واقع جواهرات با عبور از ابژهٔ هنری به ابژهٔ کاربردی تبدیل شده و با تن در تعامل بیشتری قرار می‌گیرند، گاهی نیز این جواهرات در مرز ابژهٔ هنری و کاربردی و مد قرار دارند. نشانه‌شناسی با عبور از واحد تحلیلی متن–ابژه به سوی تحلیل واحد گسترده‌تری به نام فرم زندگی حرکت می‌کند و به عقیدهٔ نگارندگان این مقاله، نوع نگاه تناولی به روند هنری‌ای که جواهرات او از دههٔ چهل تاکنون طی نموده‌اند مسیر حرکت به سوی تثبیت نوعی سبک زندگی است که بر اساس آن هنر و ابژهٔ هنری با اتصال به تن نشان می‌دهند که اتصال ما به جهان از طریق هنر نوعی پاسخ به نیازهای اساسی زیست آدمی بوده و این زیست از طریق فرم هنری نیز پاسخ داده می‌شود. در ضمن مفهوم ارزش که در نشانه‌شناسی مفهومی در گردش بین کنشگران است در مبحث جواهرات تناولی نیز ایجاد نوعی تنش برای دست یافتن به ارزش‌های متصل به جواهرات می‌نماید.

در پایان باید گفت جواهرات تناولی نشان از هویت فرد استفاده کننده دارند: هم هویت فردی و هم هویت اجتماعی و فرهنگی او، بنابراین در حال ساخت هویت نیز هستند و این هویت تنها در حوزهٔ هویت فردی نیست، بلکه با عبور از فرم زندگی به صورت فردی به سوی ساخت نوعی سبک زندگی و هویت اجتماعی نیز حرکت می‌کند، هویتی که نشان از هنردوستی ایرانیان و کاربردی شدن هنر در عرصهٔ زندگی آنان از دیرباز تاکنون را نیز دارد. کارکرد این ابژه‌ها در چرخهٔ مصرف نشانی از موقعیت هنری از سویی و طبقهٔ فرد مصرف کننده از سوی دیگر دارد، پس ابژهٔ هنری به ابژهٔ کاربردی و ابژهٔ کاربردی به ابژهٔ فرهنگی مد بدل می‌شود. نکتهٔ دیگری که در باب بازنمود فضای اجتماعی دارای اهمیت است، منابع فرهنگی افراد می‌باشد که به لحاظ گستره گویی نشانی از ویژگی‌های اجتماعی اوست، هنر به عنوان منبع فرهنگی می‌تواند نشانگر موقعیت اجتماعی و بازنمونی از فضای اجتماع نیز باشد. این منابع فرهنگی با دگرگون کردن ابژه از طریق نوعی آفرینش به سوژه غنا می بخشند. قواعد مد نیز که از دل فرهنگ می‌آیند در پی پاسخ به همین غنا هستند. از سوی دیگر تلاش برای دست یابی به آیندهٔ طبقاتی از طریق این منابع فرهنگی نمود می‌یابد. آیندهٔ طبقاتی حاصل جمع دو عامل یکی حجم کلی سرمایه و دیگری ساختار سرمایه می باشد. در زیر نمونه ای از جواهرات پوشیدنی را می‌آوریم:

نتیجه گیری

همان‌گونه که اشاره شد، مد ابژه‌ها را تبدیل به ابژه های ارزشی میکند و افراد را به جستجوی آنها دعوت می‌نماید. جواهرات پوشیدنی نیز همچون پوشاک اگرچه کارکردی مرتبط با تن دارند، اما گاه مرزهای هنر، فشن، دیزاین و جواهر را درنوردیده و معانی جدید و ارزش‌های نوینی خلق می‌کنند که علاقه‌مندان به هنر را به سوی خود کشانده و از دل همین طبقه است که طبقهٔ اقتصادی نیز زاده می‌شود. در مورد جواهرات پوشیدنی تناولی باید گفت سه کارکرد دارند که گاه مرزهای این سه کارکرد درهم می‌شوند: کارکرد هنری، کارکرد فرهنگی-کاربردی و کارکرد به عنوان یک ابژهٔ لوکس که در هر مرحله گاه کاربران تغییر کرده و گاه اعضای گروه یکسان هستند. اعضای گروه‌های مختلف هنری می‌توانند در پی دست‌یابی به این ابژه‌های هنری باشند تا آیندهٔ طبقاتی خود را تعریف کنند و در این فرایند سبک زندگی ویژه ای به وجود آورند که نشانگر طبقه اجتماعی و نخبه اقتصادی است که نوعی مد در جامعه هنری به وجود می‌آورد.

منابع

Athari Nikazm, Marzieh, Ahmadi, Sohrab (2023). Enunciation in process; Case study: Mohsen Vaziri Moqaddam's sculptures, dynamic art objects. *Pazhuheshnameh-ye Farhangestan-e Honar (Research Journal of Iranian Academy of Arts)*, 2(6), 27-39. [In Persian]

Athari Nikazm, Marzieh, Ahmadi, Sohrab (2024). The scope of culture in Parviz Tanavoli's hand-woven works from real space to metaphorical space. *Honar va Adabiyat-e Tatbiqi (Comparative Art and Literature)*, 2(2), 1-25. [In Persian]

Bakhtiari, Ali (2018). *Neshan: Iranian Graphic Design Magazine*, 43. http://neshanmagazine.com/Article.aspx?l=1&Id=149 [In Persian]

Barthes, Roland (1967). *The fashion system*. Paris : Seuil.

Eco, Umberto (1988). *The Sign*. Paris : LGF.

Fontanille, Jacques (1998). *Semiotics of discourse*. Limoges : PULIM.

Fontanille, Jacques (2011). *Body and Meaning*. Paris : PUF.

Greimas, Algirdas Julien, Courtés, Joseph (1979). *Semiotics and language: An analytical Dictionary*. Paris : Hachette.

Greimas, Algirdas Julien (2018). *Fashion in 1830. Language and society: Youthful writings*. Paris: PUF.

Landowski, Eric (2004). *Passions without Name*. Paris: PUF.

Paz Gago, José Maria (2016). *The eighth art: Fashion*. Spain : Hércules De Ediciones.

Perusset, A. (2019). From forms of life to lifestyles and vice versa. *Actes Sémiotiques*, (122). https://doi.org/10.25965/as.6288

Zinna, Alexandre. (2005). The object and its interfaces. *Actes Sémiotiques*, (Special Issue). Limoges : PULIM.

Le Mur. (n.d.). Contemporary jewelry. https://www.le-mur.fr/en/actua/le-bijou-contemporain/

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/style/74959#:~:text=Qualit%C3%A9%20de%20quelque%20chose%20ou,Maison%20qui%20a%20du%20style.&text=6.,Le%20style%20d'un%20nageur.