مطالعات باستان شناسی دوران اسلامی

دو فصلنامه پژوهشی - تحلیلی باستان شناسی دوران اسلامی، سال اوّل، شماره اوّل، بهار و تابستان ۱۳۹۵

منظرتاریخی و فرهنگی نرماشیر کرمان در دوره اسلامی
سارا سقائی، سعید امیرحاجلو

سفال زرّین فام قرون میانی اسلامی و مراکز تولید آن در ایران
حسین صدیقیان، پانتهآ حاجناصری

بررسی بناهای آرامگاهی شهر صفوی حوضدار سیستان
جواد علائیمقدم

معرفی و بررسی مسجد جامع تابران توس با تکیه بر نتایج کاوشهای باستانشناسی
محمّد طغرائی، حسن نامی

مقایسهی تصویر زن در هنر دوره صفوی و قاجار (نمونه مورد پژوهش: نگارگری)
فائزه رضایی، رضا نظری ارشد، ساره طهماسبی زاده، فرناز عسکرکافی

نقش حکام و اشراف در تعیین هویت هنر دوره ی سلجوقی (مطالعه موردی هنر سفالگری)
عطیه شعبانی، فتانه محمودی

مطالعه تطبیقی مکتب بغداد عبّاسی و مکتب هرات در نگارگری اسلامی
نعمت حریری، عبیدالله سرخابی، بهروز افخمی

مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی

دو فصلنامه‌ی تحلیلی- پژوهشی باستان‌شناسی دوران اسلامی
(سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵)

صاحب امتیاز: دکتر عابد تقوی
مدیر مسئول: دکتر عابد تقوی
سردبیر: دکتر سیدرسول موسوی‌حاجی
مدیر داخلی: دکتر محمد قمری‌فتیده

اعضای هیأت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا): **دکتر عابد تقوی** (استادیار گروه باستان-شناسی دانشگاه مازندران)، **دکتر غلامعلی حاتم** (استاد گروه پژوهش‌هنر دانشگاه هنر تهران)، **دکتر محمدابراهیم زارعی** (دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی سینا همدان)، **دکتر حسن هاشمی‌زرج‌آباد** (دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه بیرجند)، **دکتر حسن کریمیان** (دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران)، **دکتر محمّد مرتضایی** (دانشیار پژوهشگاه میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری)، **دکتر سیدرسول موسوی‌حاجی** (دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه مازندران)، **دکتر جواد نیستانی** (دانشیار گروه باستان-شناسی دانشگاه تربیت مدرس).

کارشناس نشریه: مهرداد پارسایی‌برازجانی
ویراستار فنی و ادبی: مرتضی انصار
برگردان و ویراستار انگلیسی: حسین صبری
طراحی جلد، صفحه آرایی و ویرایش تصاویر: مهرداد پارسایی‌برازجانی
طراح نشان: جواد تکجو

تلفن: ۰۱۱-۳۵۲۵۷۹۴۹ / ۰۹۱۲۵۴۳۹۲۳۱
پست الکترونیک: islamicarchaeology@gmail.com
تار نما: www.islamic-archaeology.com
نشانی: مازندران، بابلسر، خیابان ولیعصر، پلاک ۶۰، دفتر نشریه مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی
تاریخ انتشار: بهار ۱۳۹۵

دوفصلنامه‌ی پژوهشی-تحلیلی مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵

مقایسه‌ی تصویر زن در هنر دوره‌ی صفوی و قاجار
(نمونه مورد پژوهش: نگارگری)[1]

فائزه رضائی[2]، رضا نظری‌ارشد[3]، ساره طهماسبی زاده[4]، فرناز عسکرکافی[5]

چکیده

کاربرد نگارگری به‌عنوان عنصری تزئینی در بناها و نسخ خطی برای انتقال پیامی خاص، همواره اهمیّت داشته است. با بررسی نگارگری، می‌توان به مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هر دوره پی برد. از مواردی که در بررسی نقاشی‌ها می‌توان مورد توجّه قرار داد تصویر زنان است.

هدف از پژوهش حاضر مطالعه‌ی نقوش زنان در دوره‌های صفوی و قاجار با تکیه بر نگارگری این دو دوره است؛ که در این راستا با توجّه به موضوع مورد نظر روش توصیفی انتخاب گردید و گردآوری اطّلاعات از طریق مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای صورت پذیرفت. بدین منظور با مقایسه‌ی نقاشی‌های دو دوره به شیوه‌ی تطبیقی- تحلیلی نتایج پیش رو حاصل شد: الف) در دوره صفوی تمایز چندانی میان نقش زن و مرد در مشاهده نمی‌شود؛ در مقابل در دوره قاجار و در اثر روند غربی شدن، به ویژگی‌های زنانه‌ی پیکره‌ها بیشتر توجّه شده و نگاه جنسیتی به زن در آثار این دوره قابل تشخیص است. ب) در دوره‌ی صفوی زنان معمولاً دارای پوشش قابل قبولی هستند امّا از دوران قاجار به بعد به علّت نفوذ غرب و کمرنگ شدن تعالیم مذهبی در بین هنرمندان حجاب به عنوان یک سنّت مذهبی و فرهنگی کم‌رنگ می‌شود.

واژگاه کلیدی: نگارگری، تصویر زن، دورهی صفوی، دوره‌ی قاجار، تأثیر اروپا.

---

۱. تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۳/۱۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۰۴/۰۸، صفحات ۷۵ تا ۹۰.

۲. دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناس‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران.
نویسنده‌ی مسئول؛ Email : f.rezaei1366@yahoo.com

۳. استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان.

۴. دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناس ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه سیستن و بلوچستان، زاهدان.

۵. دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناس‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان.

۱- مقدمه

هنر در هر دوره‌ای تجلی‌گاه اندیشه‌ها، باورها و عقاید، آداب و سنن و به طور خلاصه‌ی فرهنگ یک قوم و ملّت است که از جهان‌بینی آن قوم نشأت می‌گیرد. بنابراین با بررسی آثار هنری یک ملّت در یک دوره‌ی تاریخی، می‌توان به اطلاعات ارزشمندی در خصوص فرهنگ، ریشه‌های ترقی و یا افول آن پی برد. این امر نشان دهنده‌ی این نکته کلیدی است که هنر وابسته به زمانه‌ی خویش است (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۵۷). در این میان نقاشی به عنوان عنصری تزئینی در ادوار مختلف تاریخ بشر نقش مهمی ایفا کرده است. نقاشی ایران یکی از جلوه‌های درخشان فرهنگ گذشته‌ی ما است که بی تردید فصلی با اهمیت از تاریخ هنر جهان را تشکیل می‌دهد. دیر زمانی است که این هنر توجه بسیاری از هنروران و پژوهندگان را به خود جلب کرده و تا کنون پژوهش‌های گسترده‌ای در این زمینه انجام شده است. هنر نگارگری ایران که امروزه این همه در جهان مورد توجه هنر شناسان و هنر دوستان قرار گرفته، هنری است که سابقه‌ی هفت هزار ساله دارد و از تجربیات و دانش هنری هنرمندان ایران برخوردار است (حاتم، ۱۳۷۵: ۲۰۷). کاربرد نگارگری چه در بناها، و چه در کتب و نسخ خطی برای انتقال پیامی خاص اهمیت داشته است. با بررسی نقوش دوره‌های مختلف می‌توان به ایدئولوژی، اعتقادات، و دگرگونی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هر دوره پی برد.

یکی از مواردی که در بررسی نقوش می‌توان مورد توجه قرار داد نقش زنان است. زن به عنوان عضوی از جامعه، موضوعی است که در ادبیات و هنر همیشه مورد توجه خاص بوده و در هنری تجسمی چون نقاشی مورد توجّه هنرمندان در تمامی دوران‌ها بوده است (هنری-مهر و دیگران، ۱۳۸۵: ۵۲). حضور زن در آثار هنری طی دوره‌های گوناگون تاریخ هنر ایران، همچون سایر عناصر، تابع این قاعده‌ی کلی است؛ بازنمایی و به تصویر کشیدن هر یک از عناصر طبیعی، انسانی و تخیلی در این گونه آثار، منطبق بر نگرش و استنباط جامعه و هنرمندان به این عناصر است (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۱۶). صحنه‌هایی را که در بر گیرنده‌ی پیکره‌هایی از زنان است بصورت‌های مختلف و با موضوعات متفاوت در هنر ایران اسلامی می‌توان مشاهده کرد. با وجود نهی تصویرپردازی بویژه از انسان در اوایل دوران اسلامی، نسخه‌ها و نقاشی‌های دیواری که در بر گیرنده‌ی نقوش انسانی هستند در هنر این دوران قابل مشاهده است. بویژه در دوره صفوی و با ورود اروپاییان به ایران و تأثیراتی که غرب در هنر ایران گذارد، شاهد تصویرپردازی هرچه بیشتر از زنان هستیم. این روند تا دوره‌های بعد و خصوصاً دوره‌ی قاجار ادامه پیدا کرده و رفته رفته تاثیر بیشتری از هنر غرب به خود می‌گیرد. با بررسی نقاشی‌ها و دیوارنگاری‌های دوره‌ی صفوی و قاجار به ویژگی‌های خاص هر دوره در بازنمایی نقش زنان برخورد خواهیم کرد.

– در این پژوهش تلاش شده است تا با مقایسه تطبیقی-تحلیلی آثار دوره‌ی صفوی و قاجار به بررسی شیوه نگارش زن در هر دوره پی برد. سوالاتی که در این تحقیق در پی پاسخگویی به آن ها می باشیم عبارتند از:

– توجّه به ویژگی‌های زنانه در نقوش دوره‌ی صفوی و قاجار به چه صورت است؟

– تاثیر مذهب بر نقوش زنان در این دو دوره چگونه است؟

در این راستا ابتدا به بررسی کلی هنر نگارگری در دوره‌ی صفوی و قاجار پرداخته می‌شود و سپس نقوش زنان در این دو دوره مطالعه شده و نقوش به شیوه‌ی تطبیقی- تحلیلی مقایسه می‌شوند.

۲- نقاشی در دوره‌ی صفوی

با روی کار آمدن صفویان و پایتخت شدن تبریز، "کمال-الدین بهزاد" از هرات به این شهر آمد تا در کتابخانه‌ی سلطنتی شاه اسماعیل شروع بکار کند. شیوه‌ی کار بهزاد به شاگردانش منتقل شد که مشهورترین آنها "سلطان محمّد" است. در این دوره هنرمند نقاش در انتخاب موضوع، رنگ و شیوه نقاشی نسبت به دوره‌های پیشین آزادتر بود. با انتقال پایتخت به اصفهان این شهر به مرکز فعالیّت‌های فرهنگی و هنری تبدیل شد و در اینجا بود که "رضا عبّاسی" مقدمات هنر جدید نقاشی را به شاگردانش آموزش داد. از ویژگی‌های مهم هنر و سبک رضا عباسی، توانایی خاص او در بکار بردن خطوط منحنی است. در این زمان نفوذ هنر اروپا بر ایران کم کم مشاهده می‌گردد امّا این تأثیر بقدری نبود که

بتواند هنر ایرانی را متأثر کند (دوری، ۱۳۶۸: ۲۱۳-۲۰۳). علی‌رغم تأثیرات خارجی در زمان صفویان، برخی هنرمندان این دوره هنوز به سبک ایرانی در نقاشی وفادار ماندند. معروفترین شاگرد رضا عباسی، "معین مصور"، از سبک غربی اجتناب کرد و مانند استادش به شیوه‌ی خطی وفادار ماند. از طرف دیگر هنرمندانی چون "شیخ عباسی" که علاقه‌مند به شیوه‌ی نقاشی هندی بود و "شفیع عباسی"، پسر رضا عباسی آماده پذیرش تأثیرات جدید بودند. یکی از نسخه‌های این‌دوره که از نظر مضمون تحت تأثیر هنر هند بوده است، نسخه‌ی سوز و گداز "نوعی خبوشانی" است که دربرگیرنده داستانی هندی است (Farhad,2010:115-117).

علاوه بر این، وجود دیوارنگاری‌های دوره‌ی صفوی را در لابه لای متون تاریخی خصوصاً سفرنامه‌های سیّاحان اروپایی می‌توان دنبال کرد. بنظر می‌رسد نخستین بار دردوره‌ی صفوی، دیوارنگاری در زمان شاه اسماعیل و در کاخی که او در شیراز ساخت به اجرا درآمده است که به احتمال تحت تأثیر دیوارنگاره‌های کاخ "اوزون حسن آق قویونلو" در تبریز قرار داشته است. برای دیوارنگاری‌های کاخ شیراز از وجود نقاشان ایتالیایی (ونیزی) استفاده شد و آن‌ها تصاویری از زنان فرنگی را در دیوارنگاری‌های این کاخ نقش زدند. شاه طهماسب نیز هنگامی که پایتخت را از تبریز به قزوین منتقل کرد در پایتخت جدید خود کاخی به نام چهلستون ساخت و دستور داد در آن دیوارنگاره‌هایی اجرا کنند که امروزه جز تصاویری رنگ پریده چیزی از آن‌ها باقی نمانده است (آژند،۱۳۸۹: ۷۰۹).

تصویر شماره‌ی۱. نگاره‌ی سمت راست: زوج، منسوب به معین مصور (Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, F1953.41)؛ نگاره‌ی وسط: آکروبات باز و نوازنده از شیخ عباسی (The Chester Beatty Library, Dublin, MS 47-14)؛ نگاره‌ی سمت چپ: زائر مشهد از رضا عباسی (Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, F1953.12).

نقاشی این دوره و بویژه دیوارنگاری، بتدریج تاثیرات چینی را واگذاشت و به تاثیرات اروپایی روی آورد (همان: ۷۰۹؛ Akimushkun et al, 1996 : Taylor,1995:23 ;575). به دنبال رواج رنگ و روغن به جای آبرنگ و مطرح شدن پرسپکتیو و سایه روشن و حجم‌پردازی، که محصول تأثر فرهنگی از غرب بود، عالم سنتی و انتزاعی نقاشی ایرانی با همه‌ی ویژگی‌های خیال پردازانه‌اش کنار نهاده شد و نقاشان ایرانی با گرایش به تک‌نگاره-گری و چهره‌پردازی، فضای سنتی را رها کردند (ابراهیمی‌ناغانی،۱۳۸۶: ۸۴؛ حسن‌وند و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۹؛ Akimushkun et al, 1996 : 576).

با بررسی اوضاع سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دوره-ی صفوی به عواملی تأثیرگذار در رواج شیوه‌ی نقّاشی بیگانه و بویژه نقاشی اروپایی برمی‌خوریم که بطور عمده می‌توان به حضور نقاشان هندی و اروپایی در دربار صفوی، عزیمت نقاشان ایرانی به اروپا برای تحصیل فنون نقاشی اروپایی، کوچ ارمنیان به شهرهای ایران بخصوص اصفهان به عنوان پایتخت و ساخت کلیساهای متعدد با تزیینات نقاشی اروپایی اشاره نمود (عمادی، ۱۳۸۵: ۱۶۵؛ Akimushkun et al, 1996 : 576; Farhad, 2001 : 122).

تاثیر اروپایی که در تمامی نقاشی‌های دیواری دیده می‌شود به دوران شاه عباس اول باز می‌گردد (محمد حسن،۱۳۷۷: ۵۹؛ Taylor, 1995 : 25). از همان آغاز

تصویر شماره‌ی ۲ . یکی از دیوار نگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان، برگرفته از داستان سوز و گداز، سده‌ی۱۱ هـ. ق. (Farhad, 2010 : fig.15).

سلطنت شاه عباس اول سفارش‌های عمده برای اجرای مینیاتورها، و همچنین دیوارنگاره‌های بزرگ و صورت-سازی‌ها از جانب شاه و اعیان دولت صادر گردید. شماری از عمارت‌های شاهی در پایتخت جدید اصفهان، به دیوارنگاری‌های عظیم آراسته گردید. در تاریخ دیوارنگاری صفویان، دوره‌ی شاه عباس اول و دوم اهمیت درخوری دارد؛ چون در زمان این‌ها کاخ‌ها و عمارات زیادی ساخته شد و دیوار این کاخ‌ها با تصاویر فراوانی تزیین یافت (فریه، ۱۳۷۴: ۲۱۳ و ۲۱۵).

سیاحان زیادی از این دیوارنگاری‌ها دیدن کرده و به توصیف آن‌ها پرداخته‌اند. در اجرای این دیوارنگاری‌ها برخی از نقاشان اروپایی هم دست داشتند. این کاخ‌ها در اصفهان و فرح آباد ساری ساخته شدند. از این‌ها گذشته، از گزارش‌های سیاحان پیداست که برخی از اعیان دوره‌ی صفوی هم خانه‌های خود را با دیوارنگاری می‌آراسته‌اند؛ مثلاً هربرت در شیراز از خانه‌ی "شاه ولی بیک" و "امام‌قلی خان" صحبت می‌کند که با دیوارنگاری‌ها و گچ‌بری‌هایی گوناگون بزمی و رزمی آذین یافته بود (آژند، ۱۳۸۹: ۷۰۹).

شاه عباس دوم برای تحول در نقاشی بهترین راه را در پرورش و تربیت جوانان در نقاشخانه‌های فرنگ می-دانست، پس تعدادی هنرجو را روانه‌ی اروپا کرد. "محمّد زمان" یکی از کسانی بود که تحت تاثیر نقاشی غربی بدعت‌هایی را در نگارگری ایجاد کرد و زمینه‌ی دگرگونی اساسی در شیوه‌های نگارگری ایران را فراهم نمود. چهره‌ها و نقّاشی‌های محمّد زمان تحت تاثیر استادان ایتالیایی‌اش بسیار نزدیک به واقعیت و طبیعت گرایانه تصویر شده‌اند (توکلی‌فر ۱۳۸۸: ۵۸-۵۶).

سنت نقاشی‌های دیواری کاخ چهلستون از نظر مضامین بکار رفته در حقیقت ادامه‌ی سنت نقاشی‌های دیواری از روزگار غزنویان به بعد است. امّا آن دسته از نقاشی‌ها که مربوط به زمان شاه عباس دوم است، از نظر سبک، اروپایی است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۱۰ - ۷۱۱). با سقوط سلسله‌ی صفوی به سال ۱۱۳۵ هـ. ق./۱۷۲۲م.

تصویر شماره‌ی ۳. نگاره‌ی سمت راست: کاخ چهلستون، شاه سلیمان و درباریان اثر علی‌قلی‌بیک جبه‌دار (Akimushkun et al, 1996 : fig. 9)؛ نگاره‌ی سمت چپ: کشتن اژدها به دست بهرام اثر محمد زمان (آژند، ۱۳۸۹: تصویر ۴۵۷)

نگارگری ایران دچار افول شد که گویی ناگهان و برای همیشه از سنت دیرین و کمال یافته خود در دوره‌های مغولی و تیموری منفک مانده و بیش از پیش به تقلید از سرمشق‌های مغرب زمینی پناه برده است و از آن پس شیوه‌ی فرنگی‌مآبی یا غرب‌زدگی جایگاه خود را در نگارگری ایران محرز ساخت (فریه،۱۳۷۴: ۲۲۵).

۳- نقاشی در دوره‌ی قاجار

نقاشی دوره‌ی قاجار را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد. دوره‌ی اول شامل حکومت آقامحمّد خان (۱۱۹۳-۱۲۱۱ه)، فتحعلی شاه (۱۲۱۱-۱۲۴۹ه) و دوره‌ی محمّد شاه (۱۲۴۹-۱۲۶۳ه) است که در آن برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی فرنگی‌سازی با ترکیب‌بندی‌ها و شگردهای سنتی نگارگری ایرانی درهم آمیخت و آثاری پدید آورد که به لحاظ بصری ناپخته و خام و بداندام بود (آژند ۱۳۸۹: ۷۹۶). میان آثار نقاشی دوره‌ی اول با آثار دوره‌ی زندیه مرز آشکاری نیست؛ ولی میان آثار آنان و آثار هنرمندان دوره‌ی صفوی تفاوت های بسیاری دیده می‌شود. نقاشی در این دوره در اختیار شاه و درباریان بود و بوسیله‌ی آن تلاش می‌کردند جلال و شوکت خود را نمایان کنند؛ بنابراین پیکرنگاری موضوع اصلی نقاشی این دوره شد و به همین جهت نقاشی این دوره "پیکرنگاری درباری" نامیده شد (ابراهیمی-ناغانی،۱۳۸۶: ۸۲).

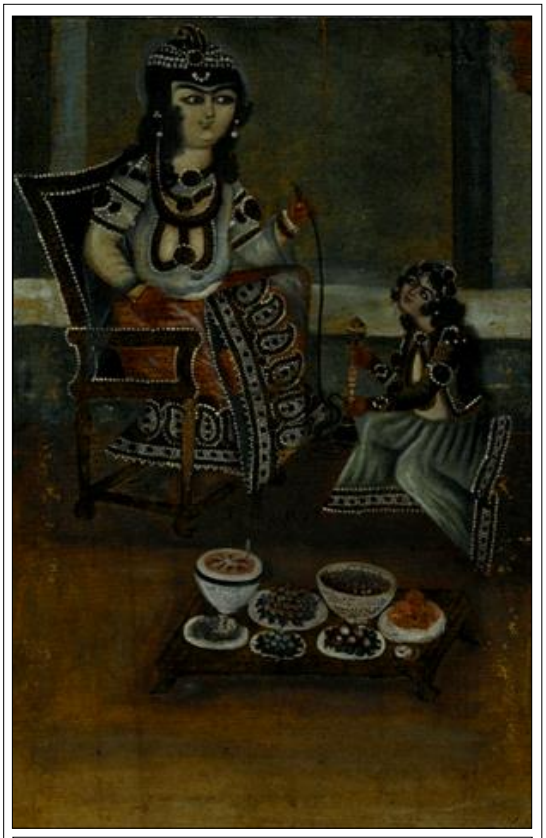
آقا محمّدخان برای تنفیذ قدرت خود، زبان تصویری خاصی داشت که ملهم از هنر نگارگری دوره‌ی صفوی بود و نخستین جلوه‌های این زبان تصویری در یکی از عمارات‌های بازمانده از صفویان، یعنی عمارت چهلستون نمود پیدا کرد. او در سال ۱۲۱۰ هـ ق. دستور داد تا دو دیوارنگاره‌ی عظیم بر چهار دیوارنگاره‌ی عمارت چهل ستون افزوده شود؛ یعنی صحنه‌ی جنگ چالدران و صحنه‌ی جنگ کرنال که هر دو برایش الهام-بخش بود. این دو صحنه‌ی جنگ با همان سبک و سیاق چهار دیوارنگاری دیگر دوره صفوی اجرا شد. با تغییر پایتخت به تهران و شروع ساخت و ساز آن، این سنت دیوارنگاری به تخت‌گاه جدید انتقال یافت و برای شکوه-بخشی به دولت جدیدالتاسیس قاجار آثاری دیدنی پدید آورد (آژند، ۱۳۸۵: ۳۴؛ دیبا، ۱۳۷۸: ۴۲۹-۴۲۸).

در سال ۱۲۱۲هـ ق. جانشینی آغامحمدخان به برادر زاده‌اش فتحعلی شاه رسید که دوره‌ی فرمانروایی-اش منادی احیای نگارگری ایران پس از عصر صفویان گردید و مکتبی مشخص و پربار را به وجود آورد. فتحعلی شاه سنت دیوارنگاری را به اوج خود رساند. به گزارش "کپل[6]" در کاخ فین کاشان صحنه‌هایی از شکار شاهی و تک چهره‌هایی از زنان فتحعلی شاه نقش بسته بود. "لیدی شیل[7]" نیز از دیوارنگاری‌هایی که شامل نقش دخترکان فرنگی و ایرانی بصورت نیمه عریان در تالار کاخ سلیمانیه کرج می‌شد خبر می‌دهد و می‌گوید که شمایل زن‌های اروپایی به آسانی قابل تشخیص است چون معمولاً سگی کوچک در بغل دارند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۲۵؛ آژند،۱۳۸۵: ۳۵).

فتحعلی شاه سنت دیوار نگاری را به اوج خود رساند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۲۵؛ Diba,1998-99:6). کپل در سفرنامه‌اش در سال ۱۲۳۹هجری می نویسد که در تاقچه‌های دیوان‌خانه‌ی کاخ سلطنتی، یک تصویر وجود داشت و مجالس شکار و نبرد در آن بازنمایی شده بود و

تصویر شماره‌ی ۴ : نگاره‌ی فتحعلی‌شاه در شکارگاه، نقاشی لاکی (آژند، ۱۳۸۹: تصویر۶۱۳)

6. Keppel
7. Lady Sheil



تصویر شماره‌ی ۵. نگاره‌ی بالا: شاهزاده‌خانم و ندیمه (Brooklyn Museum, 72.26.5_SL1)؛ نگاره‌ی پائین: شاهزاده‌ی قاجار (Brooklyn Museum, 1997.108.11_PS1).

در بعضی از تاقچه‌ها هم چهره‌ی شاه را تصویر کرده بودند. در یکی از تابلوها نادرشاه درحال برگرداندن تاج شاهی به شاه هند بود و در سمت راست نادر، ملازمان او دیده می‌شدند. در یکی از تابلوها هم چهره‌ی انوشیروان در بارعام و وزیرش نقش بسته بود و در یکی دیگر هم اسکندر را در حال صحبت با افلاطون و ارسطو کشیده بودند (آژند، ۱۳۸۹: ۸۰۷؛ دیبا، ۱۳۷۸: ۴۳۸).

شکل انسان در نقاشی قاجار متأثر از نگرش انسان مدارانه غربی است. در نقاشی این عهد، شکل انسان همه‌ی عناصر دیگر نگاره را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و سیطره‌ی بی چون و چرای خود را، چه به لحاظ اندازه و چه به لحاظ تاکید، بر ترکیب تصویر تحمیل می‌کند (ابراهیمی‌ناغانی، ۱۳۸۶: ۸۶). در این دوره هدف نقاشی تجسم جلال، وقار، زیبایی مثالی در پیکره‌ها است. نقاش صورت شاه، شاهزادگان یا رامشگران درباری را می‌سازد و الگوی صحنه‌آرایی پرده خود را نیز از مراسم درباری و معماری داخل کاخ ها بر می‌گیرد. در اغلب این نقاشی‌ها موضوع در حالتی رسمی جلوی طاقچه یا ارسی و یا پنجره‌ای با پرده جمع شده قرار گرفته است. مردان غالباً با محاسن بلند، کمر باریک، نگاه خیره و زنان با چهره‌ی بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته ظاهر شده‌اند. اشخاص در هر سنی که باشند رخسار پر طراوت و قامت رعنا دارند. در نقاشی‌های دوره‌ی فتحعلی شاه فعل و انفعال سبک عامیانه، ذوق و سلیقه‌ی باستان‌گرایانه و تاثیر از هنر اروپا به چشم می‌خورد. از جمله تصاویری که در زمان فتحعلیشاه به تصویر درآمده شاه را درحال شکار و جنگ، یا در میان گروهی از زنان رقاصه، موسیقی‌دانان و آکروباتیست‌ها نشان می‌دهد (صمدی، ۱۳۸۷: ۵۴-۵۲).

پادشاهی محمد شاه، جانشین فتحعلی شاه (از ۱۲۵۰ تا ۱۲۶۴هـ. ق.) دوره‌ای انتقالی بود. از یکسو بسیاری از نقاشان، شیوه دوره‌ی پیشین را تقریباً دستکاری نشده برجای می‌گذاشتند، و از سوی دیگر تزریق پرمایه‌تری از نفوذ غربی که در رگ‌های هنر "ابوالحسن غفاری" نقاش نامدار زمان دویده بود در آثار پیروان وی نیز نمایان می‌گردید (فریه، ۱۳۷۴: ۲۲۹).

دوره‌ی دوم تقریباً شامل دوره‌ی پنجاه ساله‌ی ناصرالدین شاه (۱۲۶۳-۱۳۱۳هجری) و پس از آن

است. محصول این دوره شکل‌گیری کامل واقع‌گرایی نقاشی اروپایی در هنر ایران بود که در دست "کمال-الملک" و شاگردان او به اوج کمال خود رسید و بعدها نیز ادامه یافت. می‌توان گفت نقاشی دوره‌ی نخستین قاجار اوج کمال سنت دیرآهنگ تصویر پردازی پیکره‌ای و نقاشی نگارگری ایران بوده، به تعبیر "شارل تکسیه[8]"، این مکتب در قیاس با نقاشی اروپایی مکتب واقعی نقاشی ایران بود. در نقاشی این دوره می‌توان جای پای گذشته تاریخی ایران را پیدا کرد (آژند، ۱۳۸۹: ۷۹۶).

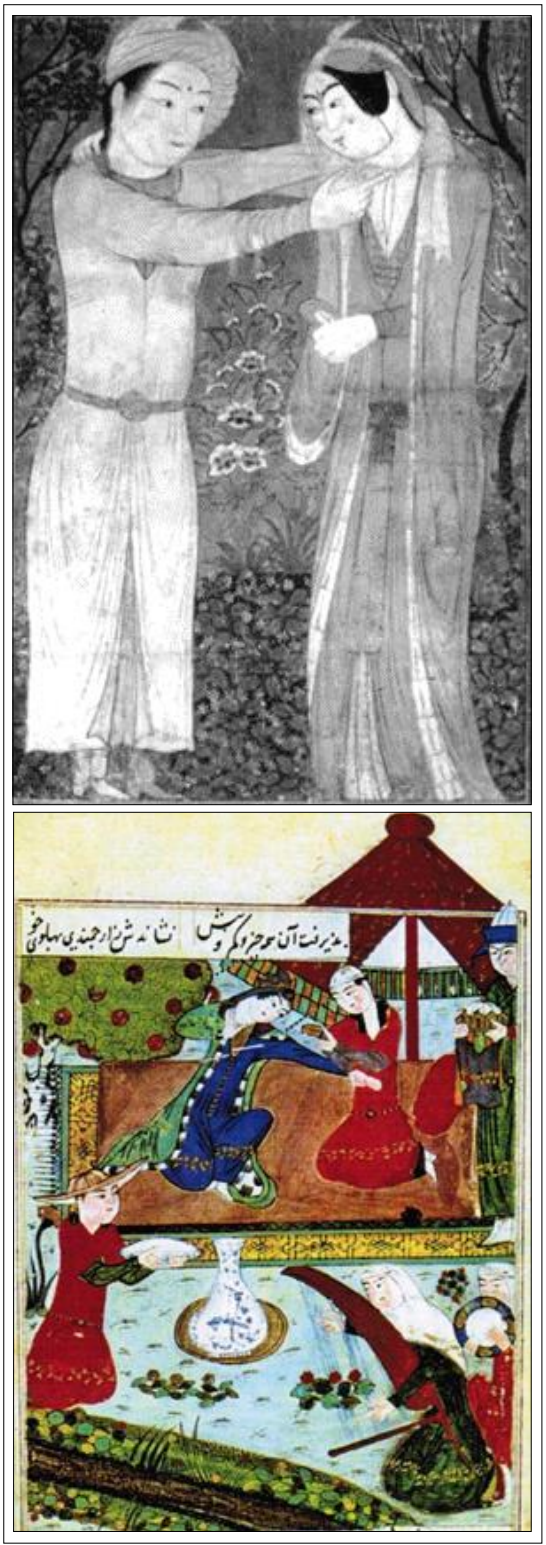
۴- تصویر زن در هنر نقاشی ایران

۴-۱- زن در هنر پیش از قاجار

در نگاره‌های ایرانی (چه پیش از اسلام و چه پس از ورود اسلام به ایران) همیشه زن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده و دارای جایگاهی با شکوه است. در ادب و هنر ایران زمین، زن نماد پاکی و معصومیت است و برخلاف هنر غرب، جنسیت و اندام زن هیچگاه مورد توجه نبوده بلکه روح قدسی اوست که همیشه اهمیت دارد[9] (شریفی، ۱۳۹۲: ۳۹). در بیشتر نگاره‌های دوران اسلامی زنان تنها از طریق برخی ویژگی‌ها چون سر بند قابل تمایز هستند. مانند نگاره‌ی "ورقه و گلشاه" که در مکتب بغداد کار شده است و مربوط به دوره‌ی سلجوقی است (Diba, 2003 : 210).

در نگاره‌های تصویر شده در مکتب هرات پیکره‌ی انسانی زنان و مردان هر دو بسیار پر حالت و پر احساس تصویر شده‌اند. تفاوت میان چهره زن و مرد این چنین است که چهره‌ی مردان کشیده، اغلب با ریش و سبیل پر پشت و ابروان کلفت که معمولاً کلاهی نیز بر سر دارند تصویر می‌شدند و زنان دارای چهره‌های گرد و بیضی شکل با ابروانی باریک و هلالی و چشمانی کشیده و بادامی شکل هستند، در حالیکه حجاب بر سردارند و گاهی کمی از گیسوان بلندشان نیز دیده می‌شود (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۴۸).

تفاوت چهره‌ی زن و مرد در مکتب تبریز تنها به لباس مردانه و ریش و سبیل آنان نیست، بلکه چهره‌ی زنان که



تصویر شماره‌ی۶ : نگاره‌ی بالا: همای و همایون، جامع التواریخ، سده‌ی ۹هـ ق. (Dimand, 1957-58 :231)؛ نگاره‌ی پائین: جلوس خسرو و شیرین، شیراز (آژند، ۱۳۸۹: تصویر ۲۰۴).

8. Charles Texier

۹. البته اگر دیوارنگاری‌های اوایل اسلام در قصرهای اموی و عباسی خارج از مرزهای ایران و برخی موارد استثناء دیگر را که دربرگیرنده‌ی صحنه‌هایی از زنان بصورت لمیده، عریان یا در حال رقص است درنظر نگیریم (Baer, 1999 : 33-34) این سنت و در بیشتر دوران اسلامی در ایران و سایر بخش‌های سرزمین‌های اسلامی قابل مشاهده است.

تصویر شماره‌ی ۷. نگاره‌ی سمت راست: زن پارسا، دوره‌ی صفوی (Hillenbrand, 2000 : 306)؛ نگاره‌ی وسط: دختری جوان که گلی سفید در دست دارد، دوره‌ی صفوی (Hillenbrand, 2000 : 297)؛ نگاره‌ی سمت چپ: زن و مردی نشسته در منظره‌ای، دیوان حافظ، سده‌ی ۱۱ هجری (Farhad, 2010 : fig. 11).

همچنان از همان الگوی ثابت نگارگری ایرانی پیروی می‌کند کمی زنانه‌تر شده و حرکات و سکناتشان با ملاحت‌تر و اندامشان ظریف‌تر از گذشته است و نقاش در ترسیم پیکره‌ی زن از خطوط منحنی و نرم‌تری نسبت به پیکره‌ی مردان استفاده کرده است. در اکثر نگاره‌ها، زنان عمدتاً انگشت کوچک دست خود را باز نگه می‌دارند و این نوعی زیبایی و دلبری به شمار می‌آید. همچنین هیکل زنان از مردان کوچکتر و ظریفتر است (همان: ۵۱). در بسیاری از نگاره‌های مکتب تبریز زنان را در حال انجام امور روزمره زندگی مانند پخت غذا، دوشیدن رمه، بر پا کردن آتش و دوخت و دوز می‌بینیم و گاهی نیز در مقام مادری فرزندشان را در بغل دارند (همان: ۵۰؛ Diba, 2003 : 230; Grabar et al, 2001 : 184). چهره‌ی مردان و زنان در این آثار هر دو ماهرو است. گونه‌های زنان سرخ‌تر و برجسته‌تر، لب‌ها سرخ‌تر، چشم‌ها مورب‌تر و ابروها کمانی‌ترند. زنان همیشه چیزی شبیه روسری بر سردارند و قسمت‌هایی از موهایشان از کنار گوش‌ها، اطراف صورتشان را دربر گرفته است. در مکتب نگارگری مشهد و قزوین (۱۰۰۶ - ۹۵۵ هـ. ق.) زنان غالباً ابروان پهن و پیوسته، چشمان کشیده و صورت گرد دارند و حرکاتشان بسیار پر نرمش و باوقار است (تصویر شماره‌ی ۷) (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۵۲-۵۱).

در نقاشی عصر صفویه پیکره‌ها با قامت‌های رسا و قد رعنا و پوشش‌های فاخر و زیبا امتیاز یافته‌اند و در طرز ترسیم آن‌ها منتهی درجه‌ی نازک کاری و دقت تناسبات بکار رفته. در این زمان تناسبات بدن انسان در نگاره‌ها واقعی‌تر می‌شود (همان: ۴۹). در تک نگاره‌های مکتب اصفهان به رغم سیطره‌ی شکل انسان، نشانه‌هایی از توجه هنرمندان به مفاهیم برخاسته از انسان‌گرایی عرفان ایرانی را می‌توان یافت. نگارگر مکتب اصفهان به پیروی از اندیشه‌ای عرفانی که "پرستش جمال و زیبایی" را موجب تلطیف احساس و ظرافت روح و سرانجام سبب تهذیب اخلاق و کمال انسانیت می‌شمرده‌اند و آن را ظهور حق و یا حلول وی به نعمت جمال در صور جمیله می‌دانسته‌اند"، غرق در زیبایی الهی می‌شود و هدفش این است که جلوه‌ی حق را بنگارد (ابراهیمی‌ناغانی، ۱۳۸۶: ۸۶).

پیکره‌های زنان تصویر شده بدست رضا عباسی بسیار متواضع و باوقارند، لباس‌های بلند و پرچین و شکن دارند و هیکل آن‌ها از حالتی مایل و خمیده برخوردار است. چهره‌ی زنان، ابروان پیوسته، چشمان درشت و بینی و لب کوچک و حالت سه رخ دارد که همیشه یک گوش نمایان است و موهای پرپیچ و تاب از اطراف آن آویخته‌اند. در بسیاری از این نگاره‌ها پیکره‌ها

از اندام مشخص زنانه برخوردار نیستند و تمیز دادن مرد از زن در این آثار بسیار مشکل است و زنان بیشتر بواسطه‌ی کلاه و روسری و گه‌گاه نیم‌تاج روی سرشان قابل شناسایی هستند (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۵۵؛ کفشچیان‌مقدم و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۰).

در نگاره‌ای مربوط به سال ۱۵۹۵م. که دارای امضای رضا (عباسی) است (تصویر شماره‌ی ۷، سمت راست)، زنی جوان با صورتی گرد به تصویر کشیده شده است که دست چپ خود را به کمر زده و در دست راستش تسبیح (زنجیره‌ای از مهره) است و در حاشیه‌ی این نقاشی ابیاتی عرفانی نوشته شده است. حالت پارسا گونه‌ی صورت نشان دهنده‌ی زن تصویر شده در شعر است بویژه در بیت آخر آن که بازنمای معشوقی است که روح عاشقش را بسوی روشنگری معنوی هدایت می‌کند. در تصویری دیگر، بنظر می‌رسد زنی پیاله‌ای شراب را که توسط مردی جوان به او پیشنهاد می‌شود قبول می‌کند (تصویر شماره‌ی ۸، سمت راست) (Hillenbrand, 2000 : 302-303).

رضا عباسی در نگاره‌ای دیگر زنی را در حال نگاه کردن به آئینه به تصویر کشیده در حالیکه به بالشی تکیه زده و بالش دارای تصویری زنده از معشوقی فداکار است که در حال ریختن شراب می‌باشد (تصویر شماره‌ی ۸، وسط) (Ibid : 302).

در تصویر دیگر، زن جوانی بر روی کرسی شش پایه‌ای که با کاشی‌هایی با حاشیه‌ی طلایی تزئین شده نشسته است. او نیم تنه‌ای سبز مزین به رنگ طلایی با یقه‌ای که لبه‌هایی از خز دارد و دارای نواری مزین به اسلیمی با زمینه‌ای سیاه است، لباسی نارنجی و شلواری راه راه، کفش‌هایی سبز و روسری نوک تیز که در جلو یک پر تزئینی دارد بر تن کرده است. زانوی راست او روی زانوی چپش قرار دارد و در دستان دستکش پوشیده (یا خالکوبی شده‌اش) کتابی به شکل گلچین ادبی نگه داشته است. ابرها و گیاهان زمینه‌ای که او در آن قرار دارد بنظر می‌رسد بعداً اضافه شده زیرا با حواشی زانوی او روی هم قرار گرفته‌اند (تصویر شماره‌ی ۸، تصویر سمت چپ) (Ibid : 285). در تمامی نگاره‌هایی که بدان‌ها اشاره شد، کمتر توجهی به ویژگی‌های زنانه پیکر زن توجه شده و برخی شاخصه‌های خاص، آنها را از مردان متمایز می‌کند.

درباره‌ی نقاشی‌های دیواری دوره‌ی صفوی نیز اطلاعاتی در دست است، برای مثال "پیترو دلاواله[10]" سیاح ایتالیایی در سفرنامه‌اش توصیفی از بنای عمارت "عالی‌قاپو" ارائه داده است که دربرگیرنده‌ی نقش زنان و مردانی ایستاده‌اند و ساغر شراب در دست دارند. دراینجا مشاهده می‌کنیم که در دیوارنگاری نسبت به نمونه‌های نقاشی سنتی ایرانی بیشتر تحت تأثیر شیوه‌ی

تصویر شماره‌ی ۸. نگاره‌ی سمت راست: زنی که پیاله‌ای شراب را از مردی جوان قبول می کند، دوره صفوی؛ نگاره‌ی وسط: زنی درحال نگاه کردن به آیینه درحالیکه به بالشی تکیه زده، اثر رضا عباسی، دوره صفوی؛ نگاره‌ی سمت چپ: بانوی نسشته با لباس نارنجی و نیم تنه سبز، دوره صفوی (Hillenbrand,2000 : 310,fig.14,fig.3)

10. Pietro Dellavalle

نقاشی اروپایی و هندی بوده‌اند که از آن جمله می‌توان به بعد نمایی و کلاه فرنگی که بر سر برخی پیکره‌ها است اشاره کرد (عماد، ۱۳۸۵: ۱۶۹-۱۶۸).

۴-۱-۱- تاثیر مذهب بر نقوش زنان در دوره صفویه

آغاز سلسله‌ی صفوی علاوه بر ایجاد زمینه‌های حمایتی از نقاشان و هنرمندان، به دلیل تثبیت حکومت، نقطه‌ی عطف تأثیر گرایش‌های مذهبی در نگارگری و نقاشی بود. پژوهندگان، سابقه‌ی نقاشی عامیانه‌ی مذهبی در ایران را به عهد صفویان، زمانی که تشیع گسترش بسیار یافت مربوط می‌دانند. نگارگری صفوی حائز جنبه‌ها و ابعاد گوناگونی است که تاثیرات آئین اسلام را در هر یک از این جوانب می‌توان بررسی نمود. تا قبل از ورود سیاحان اروپایی در این گونه آثار زنان معمولاً در حاشیه‌اند و به فراخور فرهنگ ایرانی، حجاب و حریم زنان و ترسیم آن‌ها در پشت پنجره‌ها یا تپه‌ها و پرده‌ها به مخاطب القا شده است. معمولاً زنان در نقش‌های دورتر و در تعداد کمتر ترسیم شده‌اند و بخشی از اندام‌ها در پشت دیوار یا عناصر مشابه پنهان است (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

۴-۲- زن در نگارگری قاجار

در دوره‌ی قاجار، زیبایی مطلوب عبارت بود از: صورت گرد و چشمان بادامی خمار و ابروان پیوسته‌ی کمانی، بینی باریک و دهانی به کوچکی غنچه‌ی گل و زنان به این شکل زیبا محسوب می‌شدند. الگوی صحنه آرایی نقاشی برگرفته از معماری داخل کاخ‌ها و کاملاً درباری بود، بطوریکه پیکره‌های مردان و زنان در پنجره‌ای با پرده‌ی جمع شده که چشم‌اندازی از طبیعت و یا معماری را در خود جای داده به تصویر کشیده شده‌اند. در نگاره‌های دوره‌ی قاجار، چهره‌ی مرد و زن به یکدیگر بسیار شبیه است و تفکیک آن‌ها از هم دشوار است و بیشتر بواسطه‌ی نوع پوشش، آرایش و اشیاء و وسایل همراهشان از هم قابل تشخیص‌اند. لباس زنان پر نقش‌تر و پر تزئین‌تر است. موهای زنان بلندتر از موی مردان است و نیز به نمایش درآوردن جنبه‌های فیزیولوژیک بدن زن، یکی از راه‌های شناسایی و تمایز زن از مرد می باشد (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۱۸، ۱۰۰).

موضوع مهم دیگری که با بررسی نقاشی‌های بر جای مانده از زمان قاجار، بویژه فتحعلی‌شاه قابل دریافت است، عرصه‌ی فعالیت اجتماعی زنان بخصوص در دربار است. زنانی که در پرده‌های مربوط به زمان فتحعلی‌شاه تصویر شده‌اند شامل شاهزاده خانم‌ها، زنان اشراف و درباریان، زنان طراز اول حرمسرا، رقاصه‌گان، نوازندگان و رامشگران می‌باشند که با لباس‌های فاخر و نفیس مزین شده به انواع طلا، جواهرات و مرواریدها در آثار نقاشی ظاهر شده‌اند. تعداد زیادی از این پرده‌های نقاشی، منقوش به زنان رقصنده و نوازنده است که یا برای تزئین کاخ‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفتند و یا به سفارش افراد وابسته به دربار و متمولین آن روزگار برای تزئین منازل و ابنیه‌شان و نصب در اتاق‌های خصوصی‌تر کاخ‌ها همچنین در جشن‌ها و بزم‌های خصوصی و رسمی بر دیوارها نصب می‌شدند (همان: ۷۰). "موریه[11]" می‌نویسد در تالار بارعام کاخ فتحعلی‌شاه چهره‌هایی از زنان که در حال رقصیدن هستند به نمایش درآمده است. سیاحان دیگری نیز به نمونه‌های نقاشی و دیوارنگاری‌های این دوره اشاره کرده‌اند (Floor,1999 : 137).

در این دوران، نگاره‌هایی که در آن‌ها تصویر زن دیده می‌شود در بردارنده موضوعاتی چون: زنان دربار و حرمسرا، زنان خدمتکار و ندیمه‌گان، رقصندگان و نوازندگان، زنان در حال اجرای حرکات آکروباتیک (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۷۲؛ Diba, 2003 : 226; Diba,1998 : 99 - 11)، عشاق و دلدادگان و زن در نقش مادر و همسر می‌باشد. علاوه بر آن تصویر زنان در تابلوهایی با مضامین ادبی مانند داستان‌های عاشقانه‌ی شیخ صنعان و دختر ترسا و یا یوسف و زلیخا؛ و مذهبی مانند تصاویر مربوط به واقعه‌ی کربلا نیز دیده می‌شود که در پرده‌های مربوط به عاشورا زنان با پوشش چادر و برقع، که رایج دوره‌ی قاجار بوده است به تصویر کشیده شده‌اند. از میان این تصاویر بیشتر زنان را در پرده‌هایی مربوط به زنان حرمسرا مشاهده می‌کنیم. به علت وسعت حرمسرای شاهی، بخش اعظمی از نقاشی‌ها پیکره‌ی زنان در این عصر، مختص زنان طراز اول حرمسرا، شاهزاده خانم‌ها و همسر درباریان است. این پیکره‌ها

11. James Morier

تصویر شماره‌ی۹. نگاره‌ی سمت راست: زنان درباری گرد سماور (Diba, 1998-99 : fig. 8)؛ نگاره‌ی سمت چپ: بانوی نشسته بر صندلی (Brooklyn Museum, 71.49.6_SL4)

غالباً بصورت نشسته، لمیده، تکیه داده به مخده‌ی پر تزئین‌شان، با صورت‌های بزک کرده و گونه‌های گلگون با تاج مرصع پرپری بر سر، در جامه‌های پر نقش و نگار مروارید دوزی و جواهر نشان غرق در زیورآلاتی مانند گوشواره، گردنبند و ... بسیار آرام و راحت بدور از هر آشفتگی ظاهری در حال استراحت هستند. فضایی که این زنان در آن قرار گرفته‌اند فضایی است بسیار پر تجمل همراه با اشیاء و وسایل گران‌بها. این پیکره‌ها معمولاً یا پیمانه‌ای خالی از شراب در دست دارند و دست راست خود را زیر سر حائل کرده‌اند یا مشغول زینت آرایش سر و موی خود هستند، یا گل و یا بادبزنی در دست دارند و گاهی نیز در حال بازی با حیواناتی مانند طوطی، گربه و خرگوش به تصویر در آمده‌اند (تصویر شماره‌ی ۹) (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۷۳-۷۲).

پس از پرده‌هایی که در بر دارنده‌ی نگاره‌ی زنان درباری و حرمسرا است، بنظر می رسد بزرگترین مجموعه‌ی آثاری که نقاشی قاجاری به سفارش رجال و اعیان وقت برای زینت اندرونی‌ها طرب‌خانه‌ها و مجالس بزم انجام

تصویر شماره‌ی۱۰. نگاره‌ی سمت راست: زن آکروبات باز (Diba, 1998-99 : fig. 7)؛ نگاره‌ی وسط: زن نوازنده (Brooklyn Museum, 24.435.1_IMLS_SL2)؛ نگاره‌ی سمت چپ: زن نوازنده (Diba, 2003 : fig. 8)

می‌داده‌اند، مربوط به نقاشی‌هایی با مضمون زنان رقصنده، نوازنده و رامشگر می‌باشد (تصویر شماره-ی ۱۰). در این نگاره‌ها زنان در لباس‌های مروارید دوزی شده و جواهر نشان، غرق در تزیینات مشغول رقص، پایکوبی و نوازندگی‌اند. این زنان، دسته‌ای به حالت نشسته بر روی دو زانو در حال نواختن دف، تار و کمانچه هستند، گروهی دیگر زانو زده و قاشقک در دست می-قصند، تعدادی نیز بسیار موقر و متین به حالت ایستاده و تمام قد در حالیکه با یک دست گوشه شالشان را نگه داشته‌اند با دست دیگر در حال نواختن قاشقک می-رقصند (همان، ۱۳۸۸: ۸۵ - ۸۱؛ حسینی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۵۷).

بنظر می‌رسد اینگونه تصاویر تنها به کاخ‌ها محدود نمی‌شده است و در خانه‌ی افراد بلند مرتبه و طبقه‌ی ثروتمند جامعه نیز نمونه‌های مشابه آن دیده شده است. "فریزر[۱۲]" به "خانه‌ی ملک‌الشعرا"، شاعر سلطنتی در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۸۳۰ م. اشاره می‌کند. بنظر او بدترین بخش آن نقاشی‌های آن بود که تلاش‌های زننده‌ای را برای به تصویر کشیدن زیبا رویان برهنه یا با لباس کم، با گونه‌هایی که به طرز ترسناکی سرخ شده بود، چشمانی که بطور مهلکی سیاه شده بودند، ابروانی مانند کمان دو خم درخت آبنوس، و تمام حالات و رفتارهای فریبندگی بیش از حد نشان می‌داد. امّا این یک استثنا نبود و فریزر گزارش مفصلی از مشاهده‌ی نمونه‌های مشابه در سایر منازل از جمله "خانه‌ی آصف الدوله" ارائه می‌دهد (Floor, 1999 : 138).

چهره‌ی زن در این عصر برای خود، دید زیبایی شناسانه‌ای مطابق با معیارهای زیبایی زمانه را داراست. ظاهراً شاخصه‌های زیبایی آن عصر، ابروان پیوسته و پر پشت، چشمان درشت و مشکی، بینی کشیده، دهانی کوچک، خالی بر روی صورت و چاقی و درشتی در برخی اندام‌ها بوده که با معیارهای امروز فاصله دارد. چنانکه جهانگردی چون "گاسپار دروویل[۱۳]" در تعریف و توصیف زن ایرانی چنین می‌گوید: «بانوان ایرانی پیشانی بلند و سپید، ابروان پیوسته، کمانی و سیاه و چشمان بادامی درشت و سیاه شگفت‌آوری دارند. بینی-شان راست و متناسب با دهان‌شان بسیار کوچک است و صورتی گرد و ماهرو دارند و همین صورت گرد بنظر ایرانیان یکی از شرایط اصلی زیبایی است». و در جایی دیگر می‌گوید: «زنان ایرانی بلند و باریک و بسیار خوش اندام‌اند و مسلماً زیباترین زنان جهانند» (توکلی فر،۱۳۸۸: ۱۱۴-۱۱۳).

علاقه به برهنه نشان دادن زن در آثار نقاشی در عهد صفوی با شروع تاثیرات هنر نقاشی غربی بر نگارگری ایرانی، اتفاق افتاد (همان: ۱۱۶؛ Farhad, 2010 : 124) و زنان اروپایی با لباس‌های یقه‌باز، احتمالاً مدل نقاشی برای نقاشانی شدند که راهشان به دربار باز بوده است، همچنین نقاشانی مانند محمدزمان و رضا عباسی دست به خلق پیکره‌های برهنه‌ی زنان زدند. در دوره فتحعلی-شاه بار دیگر در مکتب نقاشی دوره‌ی قاجار با این

▲ تصویر شماره‌ی۱۱. نگاره‌ی سمت راست: زنان حرمسرا (Diba,1998-99 : 1)؛ نگاره‌ی سمت چپ: خسرو، شیرین را در حال حمام کردن می‌بیند (Brooklyn Museum, 1997.108.7 IMLS_SL2)

12. James Billy Freezer

13. Gaspard Drouville

موضوع مواجه می‌شویم و شاید این نخستین باری باشد که نقاش اندام اغلب زنان در نقاشی‌ها را اینگونه برهنه نمایان می‌سازد. ظاهراً شکل لباس و یقه باز زنان ایرانی در عصر فتحعلی‌شاه تحت تاثیر زنان اروپایی بوده است. این امر را هم می‌توان متاثر از آثار نقاشی اروپایی که به ایران راه پیدا کرده بود دانست و هم تحت تاثیر مسافرت شاهزادگان به اروپا. هنرمند نقاش نه تنها در ترسیم چهره‌ی زن به آرمان گرایی و عدم شبیه سازی گرایش داشت، در ترسیم بدن و اندام زن نیز این اصل را رعایت کرده و بدن او را نیز به شکلی ساده و انتزاعی به نقش درآورده است (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۱۱۷-۱۱۶).

با نگاهی دقیق‌تر به آثار نقاشی شده از زنان می‌توان به رابطه‌ی میان جنسیت‌ها پی برد. توجه به جنبه‌های زنانگی در پیکره، و استفاده از جنسیت زنانه او به عنوان ابزاری ارتباطی، به وضع فرهنگ حاکم بر دربار فتحعلی‌شاه، شکل ارتباطی میان زنان و مردان و شیوه‌ی نگرش جامعه نسبت به زنان را نمایان می‌سازد. زن در آثار نقاشی ایرانی پیوسته از ویژگی حجب و حیا برخوردار است و پیکره‌اش همواره نمادی از وقار و متانت بوده، امّا در آثار مکتب شمایل نگاری درباری، سیمای زن متفاوت با دوره‌های قبل، به شکلی نیمه عریان و به عنوان عاملی تزیینی، زینت بخش تالارهای کاخ‌های سلطنتی می‌گردد (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

این نوع بازنمایی، نتیجه تخیل مردان است. برای نشان دادن بازنمایی‌های زنان از این منظر باید به دو تغییر اشاره کرد: نخست تغییر از زن به جنسیت. در این دوره، مرد و زن از ورای تفاوت‌هایی که تشکیل شده از ویژگی‌های اجتماعی- فرهنگی است و به عنوان طبیعت آن‌ها دریافته شده و از جنسیت نشأت گرفته‌اند تعریف می‌کند. تغییر دوم ما را از فرض هنر به عنوان انعکاس محض واقعیت دور می‌کند و به توجه بهتر به عنوان تشکیل دهنده‌ی معنا معطوف می‌کند. اگر ما با این فرض شروع کنیم که تصاویر جنسی شده زنان چیز کمی درباره‌ی زنان به ما می‌گویند یا چیزی برای گفتن درباره‌ی واقعیت زنان ندارند، بلکه حاکی از تخیل مردان‌اند که در تصویر زن برجسته شده‌اند، زنان بازنمایی‌های هنری از زنان حقیقی مجزا شده‌اند و به ارجاعی جدید پیوستند یعنی به ناخودآگاه مردان. شکلی که بطور مکرر در هنر دوره‌ی قاجار مشاهده می‌شود، گرچه زنی با سینه‌ی برهنه است و گر چه مردان عریان مانند زنانی که سینه‌هایشان بخاطر حریر بودن قابل رویت است در دوره‌ی صفوی و زندیه نیز مشاهده می‌شوند، زن با سینه‌ی برهنه، یا زنی که بدنش بخاطر سبک لباس پوشیدن دیده می‌شود یا در ارتباط با اشیاء خرافی است، بنظر می‌رسد موضوعی با اهمیّت در نقاشی قاجار است (Diba et al, 1998 : 76-77). در هنر صفوی، صحنه‌هایی که دارای زنان با یقه بسیار باز هستند، زنان اروپایی را نشان می‌دهند. در سده‌ی شانزدهم میلادی، سینه‌های برهنه (یقه‌های باز) معمولاً در نقاشی‌های اروپایی به ایران راه یافت و نقاشی‌های صفوی از زنان اروپایی با لباس یقه باز احتمالاً برگرفته از همین نمونه‌های اروپایی بودند که به دربار راه یافتند (Ibid :77; Diba, 2003 : 222). زن سینه برهنه‌ی قاجار مکمل و تا حدی جانشین شکل اولیه‌ی زن اروپایی با یقه‌ی بسیار باز شد. زن قاجاری مصور شده با این اوصاف، معمولاً با اشیاء و لوازم نمادین پدیدار می‌شود مانند میوه (سیب و انار که هر دو در ارتباط با جنسیت و باروری و حاصلخیزی هستند) پرندگان و گل‌ها. بخش‌های مختلف بدن زن نیز معمولاً در میان نثر و نظم با میوه‌های مختلف مقایسه می‌شد: هلو برای گونه‌ها، و سیب و انار برای سینه شاید بهترین مثال‌های شناخته شده باشند که هنوز هم در اشعار ایرانی مانند ادبیات روزانه مورد استفاده هستند (Diba et al,1998 : 76-78).

۳-۲-۱- تأثیر مذهب بر نقوش زنان در دوره‌ی قاجار

نقاشی‌های مذهبی با موضوعاتی چون تعزیه یا قصص قرآنی در دوره‌ی قاجار به واسطه‌ی رونق مجالس روضه خوانی و برپایی مراسم سوگواری در ماه محرم مورد توجه قرار گرفت و در نمای حسینیه‌ها و تکایا جای گرفت و بر پرده‌های بزرگ نقش بست (شایسته‌فر، ۱۳۹۰: ۵۵). نقوش مذهبی که علایق ملّی و اعتقادات مذهبی لایه‌های میانی جامعه‌ی شهری را منعکس می‌کرد بیشتر به قصص قرآنی می‌پرداخت و نقاش این داستان‌ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود داشت، به تصویر می‌کشید (حسینی-مطلق، ۱۳۸۸: ۵۷). تصویر زنان در این گونه آثار در

دوره‌های قبل، معمولاً دارای پوشش قابل قبولی است، اما از دوران قاجار به بعد ضمن به تصویر کشیدن پرده-های بزرگ نقاشی، حجاب به عنوان یک سنت مذهبی و فرهنگی کم رنگ می‌شود (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۱۹) به طوریکه حتی در نقوش مذهبی ما زنان را بی حجاب می‌بینیم که می‌توان آن را متأثر از ارتباط با غرب و نقاشی مدرن دانست.

علاوه بر این، در این دوره صحنه هایی با موضوع مریم مقدّس که کودکی در بغل دارد مشاهده می‌شود که به شیوه‌ای تحریک کننده مجسم شده‌اند. این صحنه احتمالاً مستقیماً از اروپا، یا بواسطه‌ی نقاشی هندی وارد هنر ایران شده است. همانطور که می‌دانیم نقاشان ایرانی در دوره‌ی صفوی دربار مغول را از نزدیک دیده‌اند. تاثیرات اروپایی بر هنر و نقاشی ایرانی (حداقل در میانه-ی دوره‌ی قاجار، و پیش از آن در دوره‌ی صفوی، زمانیکه هنرمندان شروع به مسافرت به اروپا کردند) از طریق هند به ایران آمد. با نگاه به هند و هنر آن، ما نمونه‌هایی از مریم مقدس با این ویژگی‌ها را مشاهده می‌کنیم. (Ibid : 82).

۴-نتیجه‌گیری

نگاره‌ی زن در آثار تصویرگری به عنوان یک عنصر تصویری دارای مفهوم و محتوای جوهری است. بنابراین طبیعی است که رویکرد هنرمندان به نمایاندن زن در آثارشان، فرآیندی متغیر و تحول پذیر باشد؛ به ویژه که زن به واسطه ماهیّتش، در هر دوره‌ای وجه ممتازی از عقاید و سلیقه‌ها بوده و به همان نسبت هم نگاه به او تغییر یافته است. بر همین اساس می‌توان با بررسی و تحلیل جایگاه و حضور زن در آثار هنری، نه تنها نگاه به او را شناخت بلکه بسیاری از مولفه‌های فرهنگی و اعتقادی دیگر جامعه را نیز از آن استنتاج نمود. در هر حال آنچه که می‌توان از تطبیق جلوه‌های نگارگری زن در دوره‌های سیاسی نتیجه‌گیری کرد این است که جایگاه زن در نقاشی ایران به صورت محسوس و آشکاری متفاوت شده است. سیر تحول هنر نقاشی ایران به خوبی این تفاوت را نشان می‌دهد. سوق پیدا کردن بسوی تأثیرات اروپایی و مدرن شدن در واقع از زمان صفوی آغاز شد، زمانیکه در دوره شاه عباس اول پای سیاحان اروپایی به ایران باز شد و پس از آن در زمان شاه عباس دوم عده‌ای از جوانان برای تحصیل در فرنگ به اروپا فرستاده شدند و در این زمان بود که تعدادی آثار کاملاً اروپایی بوسیله‌ی برخی هنرمندان این دوره بوجود آمد. در عرصه‌ی نگارگری به خوبی می توان آثار این تحولات را در تغییر نگرش هنرمندان در مورد زنان را در این دو دوره مشاهده کرد.

با بررسی آثار نگارگری این دو دوره توانستیم به دو سوال اصلی این پژوهش پاسخ دهیم که عبارتند از:

- توجه به ویژگی‌های زنانه در نقوش دوره‌ی صفوی و قاجار به چه صورت است؟

با توجه به مقایسه‌ی نگاره‌هایی این دو دوره که در این مبحث آمد مشخص شد در هنر دوره‌ی صفوی تفاوت زیادی میان پیکره‌های زنان و مردان مشاهده نمی‌شود. زنان در بسیاری موارد بر اساس پوشاک، حالات نشستن و اشیاء و ابزاری که در دست دارند شناخته می‌شوند. گرچه به تصویر کشیدن زن با یقه بسیار باز و تا حدودی توجه به ویژگی‌های زنانه‌ی آن از دوران صفوی باب شد، امّا این ویژگی منحصر می‌شد به تصاویری که زنان اروپایی را نشان می‌داد. زن دوره صفوی فاقد هرگونه زیورآلات و اشیاء تزیینی است و در این دوره چهره‌ی زنان کماکان و مانند دوره‌های پیش، از رنگ و لعاب کمتر برخوردار بوده و در برخی ویژگی‌ها نیز تمایز چندانی میان نقش زن و مرد در نگارگری این دوره مشاهده نمی‌شود و کمتر توجهی به ویژگی‌های زنانه نقوش شده و برخی شاخصه‌های خاص، آنها را از مردان متمایز می‌کند. امّا در مقابل در دوره‌ی قاجار در اثر روند غربی شدن، به ویژگی‌های زنانه‌ی پیکره‌ها و به تفاوت-های جنسی میان زن و مرد بسیار توجه شده است که شاید نشان دهنده‌ی تنزل جایگاه اجتماعی زن دردوره-ی قاجار تا حد ابزاری جنسی می‌باشد. همچنین رنگ و لعاب چهره‌ی زنان در نگارگری دوره‌ی قاجار بسیار بیشتر از دوره‌ی صفوی است که بنظر می‌رسد این شیوه در جهت شهوت انگیزتر کردن زن بکار رفته است.

- تاثیر مذهب بر نقوش زنان در این دو دوره چگونه است؟

وجود گرایش مذهبی در میان سرزمین ایران قدمتی تاریخی دارد و جای پای تعالیم مذهبی همیشه در آثار ایرانیان وجود داشته است. بازتاب اندیشه‌ی دینی ایرانیان را در تمام آثارشان از جمله آثار ادبی، معماری،

هنرهای تصویری و صنایع‌دستی به روشنی می‌توان مشاهده نمود. در نگارگری قصص قرآنی را در کنار داستان‌های حماسی و ملی خویش به تصویر کشیده و با الهام از آثار شعرا و عرفای بزرگ ایرانی، آثاری بدیع و بی نظیر خلق نمودند. در دوره‌ی صفوی به علّت تاثیرپذیری کمتر از اروپا و غالب بودن جریان‌های مذهبی تصویر زنان با عنصر حجاب و پوشش دیده می‌شود و کمتر صحنه‌ی برهنه‌ای از زنان به تصویر کشیده می‌شود امّا در دوران قاجار به علت نفوذ غرب و کمرنگ شدن تعالیم مذهبی در بین هنرمندان ما بارها شاهد صحنه‌هایی از زنان بدون حجاب هستیم.

منابع

۱.آژند، یعقوب. (۱۳۸۵)، دیوار نگاری در دوره قاجار، مجله هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۲۵، صص ۴۱-۳۴.

۲._____. (۱۳۸۹)، نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران، ج۲، تهران: انتشارات سمت.

۳.ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۳۸۶)، جلوه‌ی نقش انسان در نقاشی دوره قاجار، گلستان هنر، شماره۹، صص ۸۸-۸۲.

۴.توکلی‌فر، مریم (۱۳۸۸)؛ بررسی تصویر زن در نقاشی‌های عهد فتحعلی‌شاه قاجار، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نقاشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (منشر نشده).

۵.حاتم، غلامعلی. (۱۳۷۴-۱۳۷۵)، نگاهی بر هنر نگارگری ایران، هنر و معماری،شماره ۳۰، صص ۲۰۷-۲۲۰.

۶.حسن‌وند، محمدکاظم. شهلا آخوندی. (۱۳۹۱)، بررسی سیر تحول چهره نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی، نگره، شماره۲۴، صص ۳۶-۱۵.

۷.حسینی‌مطلق، ملیحه. (۱۳۸۸)، پژوهشی پیرامون رایج - ترین شیوه‌های نقاشی در عهد قاجار، کتاب ماه هنر ، صص ۶۰-۵۴.

۸.دیبا، لیلا. (۱۳۷۸)، تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۸۳۴-۱۷۸۵م.)، ایران نامه، شماره ۶۷، صص ۴۵۲-۴۲۳.

۹.دوری، کارل جی. (۱۳۶۸)، هنر اسلامی، ترجمه رضا بصیری، تهران: انتشارات یساولی.

۱۰.زابلی‌نژاد، هدی. (۱۳۸۷)، بررسی نقوش اصیل قاجاری، تهران، شماره ۷۸، ۱۶۹-۱۴۰.

۱۱.زنگی، بهنام. (۱۳۸۴)، تفکر شیعی و تاثیر آن بر جایگاه زن در نقاشی ایران معاصر، فصلنامه بانوان شیعه، سال دوم، شماره ۵، ۱۲۲-۱۰۵.

۱۲.شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۹۰)، انعکاس مضامین سوره یوسف در نقاشی‌های دیواری عباسیه تکیه معاون الملک کرمانشاه، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۹، صص ۶۲-۵۴.

۱۳.شریفی، بهمن. (۱۳۹۲)، آموزش نگارگری، ترجمه سونیا رضاپور، جلد۱، تهران: انتشارات یساولی.

۱۴.صمدی، معصومه. (۱۳۸۷)، شکل‌گیری پیکرنگاری در نقاشی درباری دوره قاجار (فتحعلی‌شاه)، نقشمایه، شماره۱، صص ۵۶-۵۱.

۱۵.عماد، محمدرضا. (۱۳۸۵)، عوامل تأثیرپذیری دیوارنگاره‌های سنتی از شیوه اروپایی (در بناهای تاریخی شهر اصفهان)، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره دوم، شماره ۴۴و ۴۵، صص ۱۸۱-۱۶۵.

۱۶.کفشچیان‌مقدم، اصغر. مریم یاحقی. (۱۳۹۰)، بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران، باغ نظر، شماره۱۹، صص۷۶-۶۵.

۱۷.فریه، رونالدو. (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: نشر و پژوهش فروزان.

۱۸.محمدحسن، زکی. (۱۳۷۷)، هنر ایران در روزگار اسلامی، ترجمه ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.

۱۹.هنری‌مهر، فاطمه. ابوالقاسم دادور.مهرانگیز مظاهری. (۱۳۸۵). صورت زن در نگارگری معاصر (نوین)، کتاب ماه هنر ، صص ۵۹-۵۲.

20. Akimushkin, O. Okada, A. & Zhengyin, Liu (1996), Arts of the Book, Painting and Calligraphy, *Silk Road*, Vol.V, Unesco History of Civilization of Centeral Asia.

21. Baer, Eva. (1999), Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks, *Muqarnas*, Vol. 16, pp. 32-41.

22. Broklyn Museum, (n. d.), Open Collection, retrieved October 03, 2015 from http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/

23. Courtesy of Freer Gallery of Art, (n. d.), Smithsonian Institution, retrieved October 03, 2015 from www.asia.si.edu.

24. Diba, Leyla. Maryam Ekhtiar. (1998), *Royal Persian Paintings*: *The Qajar epoch 1785-1925*, Brooklyn: I.B.Tauris Publication.

25.Diba, Layla. (1998-1999), *Royal Persian Paintings*: *The Qajar epoch 1785-1925*, Brooklyn: Museum of Art.

26._____. (2003), Lifting the Veil from the Face of Depiction: *The Representation of Women in Persian Painting, Women in Iran from the Rise of Islam to 1800*, Edited by Guity Nashat and Lois Beck, University of Illinois Press.

27.Dimand, Maurice S. (1957-58), New accessions of Islamic art, *Bulletin of Metropolitam Museum of Art*, No. 16, pp. 227-235.

28.Farhad, Massumeh. (2010), Searching for the New: Later Safavid Painting and the Suz u Godaz (Burning and Melting) by Nau'I Khabushani, *The Journal Of Walters Art Museum*, Vol. 59, pp. 115-130.

29.Floor, Willem, (1999), Art (Naqqashi) and Artist (Naqqashan) in Qajar Persia, *Muqarnas*, Vol. 16, pp. 125-157.

30.Grabar, Oleg. Mika Natif. (2001). Two Safavid Paintings: an essay in interpretation, *Muqarnas*, Vol. 18, pp. 173-202.

31.Hillenbrand, Robert. (2000), *Persian Painting*: *From the Mongols to the Qajar*, London: I. B. Tauris Publication.

32.Taylor, Alice. (1995), Book arts of Isfahan: *diversity and identity in seventeenth-century persia*, The J. Paul Getty Museum, California, Malibu.

33.The Chester Beatty Library, (n .d.), Islamic Image Gallery, retrieved October 03, 2015 from http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/collection.