Archive of SID

مطالعه تطبیقی بازنمایی زنان در مکتب اصفهان دوره صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار

ندا تولایی*
ماه منیر شیرازی**

چکیده: بازنمایی پیکره زنان در ایران باستان و دوره اسلامی در حوزه کتاب آرایی و در موضوعات ادبی، قابل مشاهده است . در عهد صفوی و به ویژه در اواخر مکتب اصفهان ، نوعی پیکرنگاری از زنان رایج شد که برخاسته از عوامل متعددی چون شرایط اجتماعی و تاثیرات آن ها در جامعه است . بازنمایی پیکره زنان در اصفهان دوره صفوی آرمانی و در دوران قاجار به طبیعتگرایی نزدیک تر بوده و بر جنبه های مادی تاکید بیشتری صورت گرفته است. این تفاوتها، ریشه در شرایط اجتماعی و تاثیراتی دارد که هنرمند از فرهنگ حاکم بر جامعه معاصر خود می گیرد. ویژگی آثار با موضوع زنان، در دو مکتب اصفهان در عصر صفوی و پیکر نگاری درباری در عصر قاجار و همچنین تفاوت در نوع بازنمایی تصاویر زنان در دو دوره مذکور و شناخت علل این تفاوت ها، در این مقاله مورد بررسی قرار می گیرد. مقاله حاضر تحقیقی پیرامون نوع بازنمایی تصویر زنان در مکتب اصفهان صفوی، در مقایسه با پیکر نگاری درباری قاجار است. در نتیجه مقاله مشخص می‌گردد که مواردی از قبیل تاثیرات فرهنگ اروپا در هر دو دوره، سفارش دهندگان آثار و سلیقه شخصی ایشان در بازنمایی پیکره زنان در این دو دوره موثر بوده است. نگارگر مکتب اصفهان دوره صفوی می کوشید، تا تصویری آرمانی از زن ارایه کند و با وام گیری از آثار ادبی و هنری گذشتگان خود ، از زن تصویری معنوی ارایه نماید. اما زن در پرده های قاجاری به تدریج از ویژگی هایی چون حیا و حجاب فاصله گرفته و پیکرش به عنوان عاملی تزیینی یا ابزاری برای لذت بصری مردان در آمده است.
روش تحقیق در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی با رویکردی تاریخی بوده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه ای است . ابزار گردآوری برگه شناسه و تصاویر می باشد و جامعه آماری شامل تصاویر گزینشی از پیکرنگاری زنان در مکتب اصفهان و نقاشی درباری قاجار است.

واژگان کلیدی: نقاشی قاجار، نقاشی مکتب اصفهان، پیکر نگاری درباری، پیکره زنان

مقدمه

تا قبل از سده یازده هجری تصویرسازی از زنان تا حد قابل ملاحظه‌ای وابسته به تصویرگری برای داستان بود. تصاویر زنانی که در نگارگری کتاب‌های به‌جا مانده از آن دوره به تصویر در آمده‌اند، عمدتاً شخصیت های داستان‌های ادبی بودند که به اقتضای موقعیت شان در حکایت به نقش کشیده می‌شدند. از دوران صفوی در مکتب اصفهان، شاهد جداشدن مسیر نقاشی از مصورسازی کتاب هستیم. با قطع حمایت دربار از هنرمندان، ایشان از کار گروهی فاصله گرفته و به فعالیت‌های انفرادی روی آوردند. از این رو سلیقه شخصی هنرمندان و حتی سفارش‌دهندگان در آثار وارد شد . همزمان با اهمیت یافتن موضوعات تغزلی و عاشقانه، شاهد تصویر سازی از زنان به شیوه دیگری هستیم. موضوعاتی با محوریت پیکره زنان که با تعداد رنگ‌های کمتر و خطوط پیچان و پر تحرک بر صفحه کاغذ نقش زده می‌شدند.

از سویی در دوران قاجار با تأثیراتی که سران حکومت از سفر به غرب گرفته بودند، نقاشی رنگ روغن در ایران رواج پیدا کرد. در پی آن، شمایل‌نگاری از چهره شاهان و شاهزادگان قاجار، مکتب پیکرنگاری درباری را به وجود آورد. موضوع اصلی در این آثار، انسان است. نمایش پیکره انسانی با حالتی تصنعی و مملو از تزیینات. شمایل زنان نیز مانند مردان به پرده کشیده شد اما در جایگاه اجتماعی متفاوت از مردان.

تفاوتی که در بازنمایی زنان در دو دوره مذکور وجود دارد تا حدی تحت تأثیر عوامل و فرهنگ‌های جدید و نشانگر نگرش به هویت زن در این دوران است. در این مقاله سعی می‌شود این ویژگی‌ها شناخته شده و علل به وجود آمدن آنها در هر دوره مورد بررسی قرار گیرد.

آنچه از پی خواهد آمد شامل سه بخش است: در بخش اول پیشینه مختصری از چگونگی به وجود آمدن مکتب اصفهان و موقعیت اجتماعی زنان و نگاه جامعه نسبت به آنها در دوره صفوی در اصفهان است. ضرورت این پژوهش از آن جهت است که اندیشه‌های اجتماعی و فرهنگ حاکم در هر دوره ای، در آثار فرهنگی و هنری آن نمود می‌یابد. در ادامه به ویژگی نگاره‌هایی که با موضوع زنان در این دوره خلق شده پرداخته می‌شود و هویت زنان در آن‌ها، مورد بازشناسی قرار می‌گیرد. در بخش دوم، با رویکردهای فوق به

* **نویسنده مسئول** : کارشناس ارشد ارتباط تصویری ، پردیس هنرهای زیبا ، دانشگاه تهران nedatvl@yahoo.com
** دانشجوی دکترای پژوهش هنر ، دانشگاه الزهرا mahmonir_shirazi@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

بررسی پیکرنگاری زنان درباری قاجار پرداخته می‌شود و تطبیق در دو دوره صورت می‌گیرد و به دلایلی که موجب تفاوت در نوع بازنمایی تصویر زنان در آثار این دو عصر خواهد آمد.

◆ پیشینه‌ای از مکتب اصفهان

با تشکیل حکومت صفویان توسط شاه اسماعیل اول و ایجاد دولتی واحد در تبریز ، زمینه‌های تلفیق سبک‌های نگارگری فراهم و در دوره شاه طهماسب، نگارگری ایرانی شاخص مکتب صفویه ظهور یافت . با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین، شاه طهماسب، نقاشان را به کار دیوارنگاری کاخ چهلستون قزوین گماشت و پس از مدتی از حمایت هنر و هنر پروری روی گرداند. لذا بسیاری از هنرمندان به هند و یا عثمانی مهاجرت کردند و یا به سایر شهرها مثل مشهد و شیراز رفته به کارهای متفرقه پرداختند. زمانی که شاه اسماعیل دوم در قزوین به تخت نشست، برخی از نگارگران را به قزوین دعوت کرد و دوباره کارگاه هنری سلطنتی را احیا نمود. بعد از شاه اسماعیل دوم، شاه عباس به حکومت رسید و برجسته‌ترین حکمران صفوی شد. او بود که پایتخت را از قزوین به اصفهان انتقال داد. پس از آنکه شاه‌عباس بزرگ (۱۰۳۸ـ۹۹۶ه.ق) فتنه و آشوب دشمنان خود را سرکوب کرد، پایتخت صفویان را از قزوین به اصفهان انتقال داد و در این شهر بر تخت نشست.(رادفر ، ۱۳۸۵، ۶۹) شاه عباس اول که فرزند سلطان محمد خدابنده بود، شاهنشاهی ایران را نه به نظام فئودالی سابق بلکه به وضعیت جدیدی وارد کرد که در آن قدرت اصلی بر عهده دولت مرکزی بود و انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان نشان دهنده این ساختار حکومتی از یک‌سو و نشان دهنده تغییر در مسیر هنر ایران شد. (ولش ، ۱۳۸۵، ۳۲) در دوره او هنر صرفاً وسیله‌ای زیبایی شناسانه برای ارضای امیال شخصی نبود، بلکه نمایشی تأثیرگذار از اعتقادات ملی و وسیله‌ای مهم برای گسترش اقتصاد ایران بود.تغییر پایتخت از قزوین به اصفهان، نه فقط نشانه تغییر در ساختار حکومت بود، بلکه ظهور تغییراتی در هنر ایران را نیز در پی داشت. چنانچه این تغییر نقطه آغاز نقاشی مکتب اصفهان بود. دراین دوره ساختن بناها و تزیینات وابسته به معماری رونق فراوان یافت. علاوه بر معماری، دیگر هنرها نیز به حد اعتلای خود رسیدند و این امر باعث تقویت حوزه اقتصادی حکومت شاه عباس شد. به طورکلی در دوره حکومت شاه عباس اول، هنر بسیار مورد حمایت بوده است، معماری، منسوجات، فرش ها و سفالگری این دوره، ستایشگران زیادی داشته است. (بینیون و دیگران ، ۱۳۶۷، ۳۷۶) با اقتدار حکومت شاه عباس کبیر در اصفهان و داد و ستد با اروپاییان و سایر کشورها، زمینه حضور هنرهای اروپایی فزونی یافت و تأثیرات فراوانی را برجای گذاشت . در این جوّ بین المللی، تحولی تدریجی در سلیقه دربار صفوی و ثروتمندان اصفهان بوجود آمد. در این زمان نقاشی‌های اروپایی و شبه اروپایی بیش از نگاره‌های سنتی مقبول می‌افتاد ... شماری از نقاشان ایرانی کوشیدند با استفاده از عناصر و ویژگی‌های اروپایی و هندی، آثاری متفاوت از مکتب اصفهان پدید آورند. (پاکباز ، ۱۳۸۸، ۱۳۴)اگرچه این آثار، تقلیدی از آثار بیگانگان بود ولی هنوز شاخصه های ایرانی را داشت. با اینکه تعداد محدودی از نقاشان برجسته آثاری التقاطی ولی دارای کیفیت مناسبی را ارائه می‌دادند، اما در اواخر دوره صفوی و سپس افشار و زند کیفیت آثار به مرور افت کرد. در ادامه سلطنتِ پادشاهان صفوی، اقتدار زمان شاه عباس اول دیگر تجدید نشد و افول این سلسله و هنر آن آغاز گردید.

آنچه می‌توان در این حوزه به آن اشاره کرد، این است که در دوره صفویان به ویژه مکتب اصفهان، شیوه کار هنرمندان، از هنر اروپایی متأثر بود، آنچنان که تا دوران زندیه نیز شیوه فرنگی‌مآب همچنان بر روی نقاشان تأثیرگذار بود و به فرنگی‌سازی معروف شد. عنوان فرنگی سازی به اسلوبی اطلاق شد که عناصر نقاشی اروپایی‌ـ برجسته نمایی، حجم نمایی، نقشمایه‌های اروپایی‌ـ را به کار می‌گرفت. این اسلوب از زمان شاه عباس اول شروع شد و به خصوص در روزگار شاه عباس دوم (۱۰۵۲ ۱۰۷۷ ه.ق) رونق بسیار یافت تا اینکه در دوره قاجار به تکامل رسید.(آژند، ۱۳۸۵، ۱۸۵)

◆ موقعیت اجتماعی زنان در دوران صفوی

برخلاف اینکه همیشه تصور می‌شود ورود زنان به عرصه های اجتماعی از دوره معاصر آغاز شده، اما متون تاریخی نشان می‌دهد زنان در دوره‌های مختلف، خانه‌نشین و دور از صحنه‌های اجتماعی نبوده‌اند.

زنان مغول و ترک، جایگاهی برابر با مردان در اجتماع داشتند. آنها نه تنها در امور سیاسی و فعالیتهای اجتماعی تصمیم گیرنده بودند، بلکه در فعالیت‌هایی که در دیدگاه ایرانیان مطلقاً مردانه بود نیز مشارکت می‌کردند. این بانوان همپای مردانشان در جنگ‌ها شرکت کرده و پس از اتمام جنگ از غنایم سهم می‌بردند. در حقیقت جامعه آن روزگار به زن مغول، همانند یک نیروی انسانی می‌نگریست که بنا به موقعیت موجود می‌تواند از نیروی تفکر یا قدرت بدنی خود بهره بگیرد. آنها با مفاهیمی چون حجاب و یا حرم‌سرا بیگانه بودند و عفاف تعریفی متفاوت در ذهنشان داشت.

www.SID.ir

Archive of SID

آزادی‌های فردی نیز در میان زنان ترک و مغول با فرهنگ مردسالاری حاکم بر جامعه ایرانی متفاوت بود.(راوندی ، ۱۳۸۶ ، ۱۹۴) در حکومت ایلخانان، زنان دربار جایگاه مهمی داشتند و در بیشتر مراسم شرکت می‌کردند.

پس از حمله مغول و بنا بر حضور بلند مدت مغولان در ایران، این سنت‌ها در این سرزمین نیز گسترش یافت. به طور کلی می‌توان مشاهده کرد که در مجموع پس از یورش مغول از فشاری که جامعه مرد سالار به زنان وارد می‌کرد کاسته شد.

از سویی دیگر ترکان مغول که قدرت را در دست گرفتند و در دراز مدت سفره حکومت را گستراندند، ناخودآگاه تأثیراتی نیز از فرهنگ ایرانی- اسلامی کسب کردند. آمیختن دو فرهنگ متفاوت با یکدیگر موجب تعدیل سنت های پیشین مغولان شد. در دوران تیموری، زنان دربار فعالیت گسترده‌ای در تصمیم‌گیری‌های حکومتی و در امور عام المنفعه شرکت داشتند و راه برای فعالیت بانوان باز بود .شرکت زنان در برپاکردن بناهای مذهبی و عام‌المنفعه و سنّت وقف در تاریخ تیموری بسیار آشکار است.

با ایجاد حکومت شیعی توسط شاه اسماعیل اول، نمونه های فراوانی از حضور زنان در عرصه فعالیت‌های عام المنفعه ادامه یافت اما با رویکرد شاه عباس و شرایط سیاسی و اقتصادی، زمینه های حضور زنان در دربار به گونه ای تغییر کرد.

در دوران صفوی که حکام ایران بار دیگر موفق به کسب وحدت مرکزی شدند، از فعالیت‌های زنان به تدریج کاسته شد. در دوران حکومت شاه تهماسب دستوراتی با عنوان آیین شاه تهماسب، ارایه شد و طی آن بسیاری از آزادی‌های بانوان سلب شد. محدودیت برای رفت و آمد بانوان و منع ایشان از سوارکاری نمونه هایی بود که در این آیین نامه ذکر شد.

چادر و رو بنده انداختن نیز از زمان شاه تهماسب رواج یافت و در عهد دیگر سلاطین صفویه تشویق شد. (فتاحی زاده ، ۱۳۸۶، ۳۸۷) ویژگی‌های مذهبی شاه اسماعیل اول و تکیه او بر احکام اسلامی شیعی آرام آرام در ساختار حکومت رسوخ کرد و در دوره شاه طهماسب تثبیت شد. اما ساختار دولت شاه عباس اول دستاویزی بود که سبب ایجاد نوعی دوگانگی شد و در آثار هنری نیز نفوذ کرد چنانچه صحنه‌های عاشقانه، جوانان زیبارو دست در دست هم و نمایش زنان در حالات نفسانی و جذاب فراوان یافت می‌شود.

این محدودیت‌ها در زمان شاه‌عباس اول کم‌رنگ‌تر شد، گرچه هنوز معاشرت زن و مرد و یا رو نمودن زنان به مردان ممنوع بود اما در رابطه با برخی حقوق قانونی پس از دوران شاه عباس آزادی های بیشتری کسب شد.

زندگی زنان در طبقات متوسط و ضعیف‌تر جامعه نسبتاً بهتر بود. زنان روستایی بر اساس قوانین دیگری می‌زیستند. آنها در کارهای خانه و کسب درآمد برای ادامه زندگی حق مشارکت داشتند و هم‌پای شوهران خود در اداره خانه و خانواده موثر بودند.

◆ وضعیت زنان در دربار صفوی

شاهان صفوی هر چند سخت‌گیری‌هایی در رابطه با روابط زن و مرد یا حجاب بانوان بر جامعه اعمال می‌کردند، اما در کاخ‌هایشان زنان صرفاً موجوداتی بودند که برای سرگرمی و خوشایند شاه به خدمت در می‌آمدند. سفرنامه های گوناگون از حرم‌سرای شاهان صفوی دلیل این مدعاست. حرم‌سرا عمدتاً عمارتی عظیم با دیوارهای بلند بود که توسط نگهبانان متعدد پاسداری می‌شد. به‌جز خواجه‌سرایان که به امور زنان حرم رسیدگی می‌کردند، افراد اندکی حق ورود به حرمسرای شاه را داشتند. در واقع حرمسرا مکانی بود که امور روزمره آن سری بود و ساکنانش پنهان از همگان زندگی می‌کردند.

در این حرمسراها با زنان همچون ابزاری برای سرگرمی شاه رفتار می‌شد. هر چند اکثر آنها در دورانی که مورد لطف و مهر پادشاه بودند از زندگی مرفهی برخوردار می‌شدند اما در حقیقت تمامی اعمال و رفتار آنها بر اساس میل شاه بود. زنان حرمسرا دلبرکان زیبایی بودند که هر آینه که شاه رغبت می‌نمود در اختیار وی قرار می‌گرفتند... به این ترتیب می‌بینیم که زن دربار صفوی برده‌ای بیش نبود. دختران جوان وقتی وارد عمارت می‌شدند توسط خواجه‌سرایان آموزش می‌دیدند و هنرهای مورد پسند شاه مانند رقص و بازی را می‌آموختند.... بسیاری از زنان حرمسرا هستند که به هنرهای گوناگون آراسته‌اند و روز را با اشتغالات هنری به سر می‌آورند. بعضی خوب چیز می‌بافند، بعضی دیگر نقاشی می‌کنند. گروهی دیگر در نساجی و ریسندگی چیره دستند و یا آواز خواندن، ساز زدن، رقصیدن، و هنر پیشگی را آموخته‌اند... حتی بعضی از این زنان در انواع علوم و بیش از همه ریاضیات دست دارند. (کمپفر ، ۱۳۶۰، ۲۲۷- ۲۲۶)

◆ پوشش زنان دربار صفوی

همان‌طور که پیش از این گفته شد رو گرفتن زنان از مردان از زمان شاه تهماسب آغاز شد. گرچه قبل از این دستور نیز لباس زنان در مراکز عمومی عمدتاً پوشیده بود. پس از شاه تهماسب، شاه عباس اول سخت‌گیری کمتری اعمال کرد تا جایی که از سال ۱۰۸۸ هجری قمری نیز دستور

www.SID.ir

Archive of SID

داد که روزهای چهارشنبه هر هفته گردش باغ و پل سر چشمه منحصر به زنان باشد تا بتوانند با روی گشاده و بی‌تفاوت در آنجا تماشا و تفریح کنند.(فلسفی ، ۱۳۵۳ ، ۲۵۶) آزادی‌های نسبی، شرایط اقتصادی مناسب و رفاه دوره شاه عباس، زمینه‌های پوشش جدید وارداتی که تقلیدی از پوشش‌های اروپایی بود را فراهم کرد.

در این دوران که آزادی پوشش نسبت به گذشته بیشتر شده بود، علاوه بر روسری‌های ساده استفاده از کلاه نیز رواج پیدا کرد. از علل این آزادی پوشش زنان، یکی ارتباط بیشتر با اروپا و دیگری ورود ارامنه از جلفا به اصفهان را می‌توان برشمرد. زنان این دوره یا دوره بعد، برخی اوقات کلاه‌های مخروطی به سر می‌کردند. که گاه شکل‌هایی بر آن ملیله دوزی شده بود.(پاکباز ،۱۳۸۰ ، ۳۷۹) رسم کلی لباس پوشیدن آن بود که مردم تا حد امکان لباس فاخرتر می‌پوشیدند، تزیینات فراوان در نوع آرایش‌ها و لباس‌ها و زیورآلات در آثار نقاشی این دوره قابل بررسی است.

با این حال بیشتر روسری‌هایی که با طرح های سنتی مانند بته جقه تزیین شده بود، مورد استفاده قرار می‌گرفت. لباس زنان عمدتاً بلند بود و پوشیدگی کامل داشت. برای زیور، رشته های مرواریدی استفاده می‌شد. این رشته‌ها بر پیشانی نصب می‌شد و در زیر چانه، به هم متصل می‌شدند. مردم سعی می‌کردند تا حد امکان لباس فاخر به تن داشته باشند و معمولاً رسم بر آن بود که پارچه مورد استفاده در لباس زنان نسبت به مردان اعلاتر و مرغوب‌تر باشد.(همان ، ۳۷۹) بسیاری از سیّاحان در مورد وضعیت اجتماعی در عصر صفوی در اصفهان، گزارش‌های مبسوطی ارائه داده‌اند.

◆ تصویر زن در نگاره‌های تک‌برگی مکتب اصفهان

تک‌نگاره‌های سلاطین و برخی افراد مشهور که از زمان بهزاد رواج یافته بود، در دوره شاه طهماسب ادامه یافت. رویکردهای جدید حکومت، ثبات در امر کشورداری، افزایش خزائن دولت و ظهور تجّار متموّل و نیز موارد دیگر، زمینه های رشد نقاشی تک‌برگی از افراد مهم را فراهم کرد. چنانچه علاوه بر نسخه‌نگاری، نقاشی‌های تک‌برگی با موضوعات مختلف گسترش یافت.

در نیمه دوم سده دهم، شاهد جدایی نقاشی از کتاب آرایی هستیم. این پدیده نوظهور که از دلایل آن می‌توان به قطع حمایت دربار از هنرمندان در زمان شاه تهماسب اشاره کرد، دورانی جدید را در نگارگری ایران به وجود آورد که نهایتاً در دوران شاه عباس صفوی با عنوان مکتب اصفهان خود را عرضه کرد. (پاکباز ، ۱۳۸۸، ۹۶)

قطع حمایت دربار از هنرمندان، امکان خلق نسخه های خطی پرهزینه را غیرممکن می‌کرد. در این میان رشد طبقه بازرگان موجب گردید هنرمندان به سفارش‌های متمولین غیردرباری تکیه کنند. این ثروتمندان که عمدتاً توانایی پرداخت هزینه‌های سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند به سفارش تک‌نگاره‌هایی بسنده می‌کردند که در ساخت و ساز آنها دیگر رنگ های تهیه شده از طلا، نقره و لاجورد نقشی نداشت. تک‌نگاره‌ها در این دوره با تکیه بر طراحی خلق شدند. از این رو شاهکارهای هنری این دوره را نه در نقاشی بلکه در سیاه قلم های تک برگی به جای مانده از هنرمندان می‌توان مشاهده کرد. هنرمندان آزاد در این دوره را نباید از نظر دور داشت، هنرمندانی که تحت حمایت حامیان خاص خودشان از حقوق بهره‌مند بودند، با کارگاه‌های مختلفی ارتباط داشتند که گاه خودشان تأسیس نموده بودند و انواع جدید حمایت از نقاشی در حال شکل‌گرفتن بود، بعضاً آثار بدون سفارش تولید می‌شد و آثار امضا شده هم در ترویج این امر تأثیر داشت.

از سویی تعدد سفارش‌دهندگان و زمان محدود موجب شد هنرمند نقاش نگاره‌هایی مملو از انسان و عناصر تزیینی و بناهای معماری را رها کرده و عمدتاً به نقش زدن یک یا دو پیکره در میان صفحه به همراه پی‌زمینه‌ای ساده بسنده کند.

این نوع بازنمایی با خواست و سلیقه سفارش‌دهندگان جدید نیز منطبق بود. چرا که در این دوران شاهد گسترش تجارت جهانی در ایران هستیم که این تجارت، داد و ستد آثار هنری که از اروپا وارد شده بود را نیز در برمی‌گرفت. ورود این آثار به ایران سلیقه هنردوستان و در پی آن هنرمندان را تحت تأثیر قرار داد. دامنه این تحولات به قدری گسترش یافت که نگاره های تک برگی در مکتب اصفهان، گونه غالب نگارگری ایران شد و کتاب‌آرایی سنتی را تحت تأثیر قرار داد. (آژند ، ۱۳۸۵ ، ۱۳۱)

در این زمان بود که نگاره ها دیگر براساس داستان یک اثر ادبی خلق نشد و موضوعاتی همچون زندگی روزمره، جوانان سرمست و عشاق در زمینه‌ای ساده یا نهایتاً با چند گیاه در پس زمینه به تصویر کشیده شد. (پاکباز ، ۱۳۷۸، ۳۳)

در میان این موضوعات، تصویرپردازی از زنان جایگاه ویژه‌ای یافت. زن تصویر که به مرحمت گسست نگارگری از ادبیات از بند داستان رها شده بود، اینک در اندازه ای بزرگ تر از آنچه در برگی از کتابی مصور تصویر می‌شد در میان صفحه قرار می‌گرفت. عمدتاً تنها، یا در کنار یک یا چند جوان زیباروی. مشخصاً این زن دیگر نه شخصیتی در خمسه نظامی و نه از زنان اسطوره ای در شاهنامه فردوسی

www.SID.ir

Archive of SID

بود. اما این نکته باقی می‌ماند که هنرمند، با کدامین الگو این بازنمایی را انجام داده است. در بخش‌های بعدی سعی می‌شود ویژگی‌های زنان تصویرشده در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان مورد بررسی قرار گیرد و دریابیم که این زنان برای هنرمند و همچنین سفارش‌دهنده ــ که بی‌شک اثر هنرمند را تحت تأثیر قرار می‌داد ــ دارای چه مرتبه و مقامی بودند. پیش از آن مختصری به بررسی وضعیت زنان در دوران صفوی می‌پردازیم.

در ابتدای قرن یازده هجری، شاه عباس صفوی پایتخت خود را از قزوین به اصفهان منتقل کرد. وی علاقه داشت اصفهان را همچون شهرهای مشهور دنیا رونق بخشد. از این رو در ساخت بناهای جدید و تاسیسات با عظمت کوشید.(آژند، ۱۳۸۵، ۲۰) در پی این تمهیدات، اصفهان به مرکز فرهنگی هنری در ایران بدل شد و قشر جدیدی از بازرگانان ثروتمند در این شهر گرد هم آمدند و بخشی از سرمایه خود را در حوزه هنرها به کار بستند. در این زمان بود که تولید نگاره‌های تک برگی، بنا به خواست سفارش‌دهندگان جدید بیش از گذشته رونق گرفت. (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۲) موضوع این نگاره ها، انسان در فضایی فارغ از زمان و مکان مشخص بود. یکی از موضوعات مورد توجه نقاشان و سفارش‌دهندگان این عصر به تصویر کشیدن زنان بود. از این‌رو آثار بسیاری با محوریت زنان به وجود آمد.

پیکره زن در این آثار، ایستاده یا نشسته با خطوطی پر تحرک و سیال به تصویر در آمده است. معمولاً اندامش بیش از حد معمول انحنا دارد. گویی هنرمند قصد دارد ظرافت و انعطاف بدن او را به رخ بیننده بکشد. سر معمولاً در حالت سه رخ ترسیم شده و یک چشم کامل و چشم دیگر نیمه نمایان است. ابروان باریک و پیوسته هستند و در امتداد نقطه‌ای که به هم می‌رسند، بینی بلند و باریک به چشم می‌خورد. چشم‌ها کشیده و بادامی شکلند و اگر زن تصویر حجاب بر سر نداشته باشد یک گوش نیز از لابلای موهای سیاه رنگ پیداست. لب ها عمدتاً کوچک و سرخ رنگ تصویر شده‌اند و گردن، انگشتان دست و قامت نگاره بلند و کشیده است. زنان این نگاره‌ها چهره‌ای آرام دارند و به لبخند نامحسوسی بر لب بسنده کرده‌اند. بانوی نگاره عمدتاً زنی ساده از مردم عادی به نظر می‌رسد و بانویی از طبقه ثروتمند یا از دربار نیست. (تصاویر ۱ و ۲)

در مجموع، گرچه در مکتب اصفهان شاهد گسست نگارگری از ادبیات هستیم، اما آنچه هنرمند این مکتب از زنان به تصویر می‌کشد بسیار مطابق با خصوصیات معشوقی ست که در متون ادبی فارسی، بارها و بارها موضوع خلق اثری غنایی گشته بود. از این دست می‌توان به ویژگی‌های همچون قد رعنا، خال لب، گیسوان سیاه و بلند، چشمان بادامی و پوست سفید اشاره کرد.

عمدتاً جام یا صراحی از شراب، اطراف یا در دست زنان نگاره به چشم می‌خورد که این نیز می‌تواند ریشه در جایگاه معنوی داشته باشد که شراب و عالم مستانه، از دیرباز در ادبیات عرفانی ایران داشته است. ارتباط ادبیات عاشقانه با اکثر نگاره‌ها دیده می‌شود، معشوق آرمانی در اشعار عرفا همچون نظامی به معشوقی زمینی تبدیل می‌شود ولی هنوز جنبه‌های آرمانی در آن دیده می‌شود و شخصیت پردازی کمتر است.

تصویر ۱: بانو و گلدان، منسوب به افضل الحسینی، ۱۰۶۰ ه.ق، (آژند، ۱۳۸۵، ۱۸۱)

تصویر۲: بانوی چادربه سر، اثر رضا عباسی حدود ۱۰۰۱-۹۹۹ ه.ق، (رهنورد، ۱۳۸۶، ۳۱۱)

www.SID.ir

Archive of SID

اما این تنها خصوصیات ظاهری زنان در نقاشی‌های این مکتب نیست که گویی بر متون غنایی منطبق است. ویژگی های رفتاری همچون حیا و متانت که از دیرباز برای زن ایرانی یک ارزش شمرده می‌شده نیز در این آثار خود نمایی می‌کنند.

در تک‌نگاره های بدست رسیده از تصویر زنان در مکتب اصفهان، بخش اعظمی از موهای سر توسط پارچه بلند یا دستان مدل پنهان شده و تنها قسمت اندکی از موهای مواج وی از زیر چادر یا روسری خود نمایی می‌کند. معمولاً بدن سراسر با پیراهن بلند و پارچه‌های متعدد پوشانده شده. پارچه لباس گاه ساده و گاه مملو از نقش و نگار است و هنرمند با اغراق به ساخت و ساز چین و شکن آن پرداخته. این پرداخت به جزییات در قسمت‌های دیگر مانند انگشتان دست نیز دیده می‌شود. در بسیاری از نگاره‌ها گردن باز است و با گلوبندهای ظریف زینت داده شده است. هنرمند به منظور نشان دادن قوس بدن، شالی به کمر بانوی تصویر نشانده و بدین وسیله انحنای ظریفی را پیش روی مخاطب نمایان کرده است.

توجه زن نگاره هیچگاه به بیننده نیست و عمدتاً نگاهش، به دستان خود یا نقطه‌ای نامعلوم است. او در کمال ظرافت و متانت، بدون کوچکترین اثری از عشوه‌گری یا خود نمایی، تصویری زیبا از زنانگی را پیش چشم مخاطب می‌گشاید. گویی هنرمند بخشی از خلوت زنی زیبا را بدون اطلاع خودش به تصویر کشیده است.

در اینجا نقاش و به دنبال آن بیننده اثر، در حکم عاشقی ست که در بی‌توجهی معشوق نسبت به خود به سر می‌برد.

در تصویر (۲) شاهد بانویی بلند قامت هستیم، که ایستاده و به گلی که در دست دارد می‌نگرد. بدن وی بیش از حد معمول انحنا یافته و گویی پیکره بر ساختار قوس بیضی پی‌افکنده شده. گردن بلند زن با گلوبندی ظریف آذین شده و قسمتی از بالا تنه لباس باز است که بخش کوچکی از سفیدی بدن زن را به نمایش می‌گذارد. معمولاً نقاش برای نمایش بدن زن به همین میزان عریانی بسنده می‌کرد و در مجموع تأکیدی بر اندام های زنانه صورت نمی‌گرفت. این امر تا جایی بود که در پیکره مردان و زنان تصویر شده در این مکتب تفاوت چندانی قابل مشاهده نبود.

پس زمینه اثر نخودی رنگ است و نگارگر برای خالی نبودن آن، به نقش زدن چند گیاه و ابر پیچان با رنگ قهوه‌ای بسنده کرده است .رنگ‌های لباس زن مجموعه‌ای ملایم و هماهنگ از یاسی، نیلی، زرد و آبی‌ست که به زنانه بودن فضای اثر نیز کمک می‌کند. این اثر را منسوب به رضا عباسی می‌دانند.(تحویلیان ، ۱۳۸۷ ، ۴۵) رضا عباسی هنرمندی است که در حقیقت آغازگر این مکتب به شمار می‌رود. پیکره‌های زنان تصویر شده به دست رضا عباسی حالتی مایل و خمیده دارند و بسیار با وقار و متواضع‌اند. او در ترسیم پیکره هایش از خطوط نازک و پر پیچ و تاب استفاده می‌کند و در قلم‌گیری و پرداختن به چین و شکن پارچه و جامگان رقیبی ندارد. در حقیقت تک‌پیکره‌های مکتب اصفهان با رضا عباسی به اوج رسید و پس از او شاگردانش راه استاد را در پیش گرفتند. (پاکباز ، ۱۳۷۸ ، ۳۲)

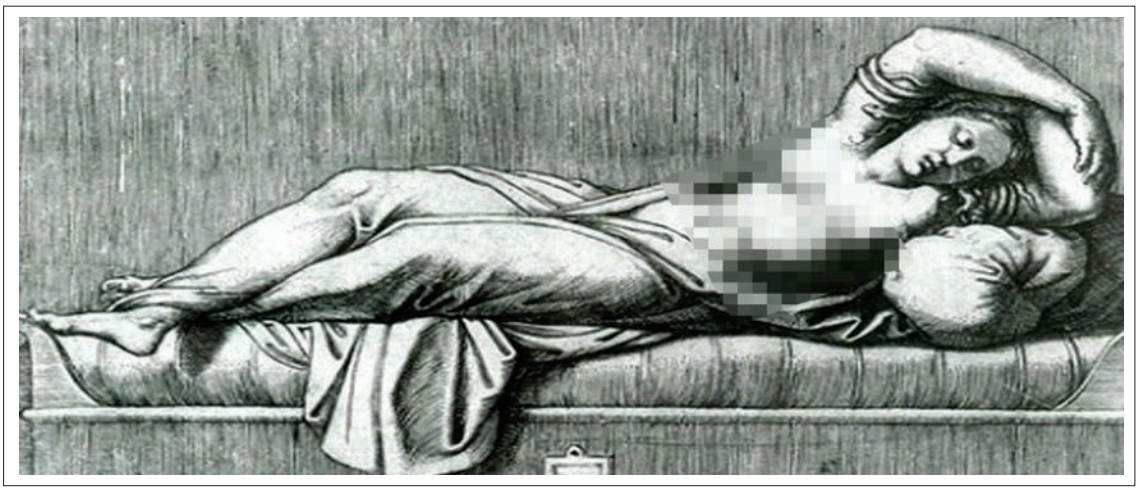
در آن حین که نگارگر مکتب اصفهان همواره می‌کوشید تا تصویری آرمانی از زن ارایه کند، تأثیرات فرهنگ اروپایی در سلیقه جامعه رفته رفته رسوخ می‌کرد. در زمان حکومت شاه عباس، شمار زیاد از تصاویر چاپی از غرب به ایران صادر می‌شد که تأثیرات به‌سزایی در سلیقه عمومی و دیدگاه هنرمند آن عصر با خود به همراه داشت. این تصاویر چاپی، نقش الگویی برای نگاره‌های تک برگی را بازی کرد و منجر به خلق آثاری شد که بسیار متأثر از موضوعات فرنگی بود. (آژند ، ۱۳۸۵، ۱۲۹) زن که همواره در پس پرده‌ای از وقار و حیا به تصویر کشیده می‌شد، رفته رفته نقشی زینتی به خود گرفت و بر جنبه‌های جنسیتی وی نیز در آثار، تأکید بیشتری شد.

در این میان سلیقه شاهان و سران حکومت و اختیاری که ایشان در جهت دهی به اثر هنرمند داشتند نیز بی تأثیر نبود. گرچه از دیرباز نگاه ابزاری به زن در جوامع ایرانی به خصوص در بین درباریان مطرح بود ، اما در آثار هنری بدان پرداخته نمی‌شد. با رواج فرهنگ آزاد و بی‌قید غربی، شاهان این فرصت را یافتند تا سلیقه خود را بیش از پیش در آثار هنری عیان کنند. رواج نگاره‌های برهنه با موضوعات نیمه هوس‌انگیز را می‌توان معلول فساد اخلاقی و رفاه عمومی در عهد شاه صفی اول و شاه عباس دوم دانست، اما بدون آشنایی استادان نگارگر ایرانی با باسمه‌های اروپایی امکان رواج این‌گونه موضوعات وجود نداشت.(جوانی ، ۱۳۸۵ ، ۱۲۱) در هرحال دوره شاه عباس اول، شاهد گشوده شدن درهای ایران به روی غرب است و شیوه های نقاشی جدید از نقاشی های اروپایی که از جانب سفیران و میهمانان اروپایی وارد ایران شده بود تأثیر می‌گرفت.

در تصویر (۳) اثری از مارک آنتنیو رایموندی هنرمند ایتالیایی را می‌بینیم که کلئوپاترا را در حالی که عریان و با حالتی شهوت انگیز بر تخت لمیده به تصویر کشیده است.

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۳: کلئوپاترا ، اثر مارک آنتونیو رایموندی ، ۱۵۲۰-۲۵ م، مجموعه سکلر دانشگاه هاروارد ، (جوانی ، ۱۳۸۵، ۲۵۱)

در تصویر (۴) شاهد اثری از رضا عباسی هستیم که در سال ۱۵۹۵ ،یعنی حدود هفتاد سال پس از اثر رایموندی، خلق شده است. شباهت های ظاهری که بین دو اثر فوق دیده می‌شود، این احتمال را که رضا عباسی بدون دیدن طراحی رایموندی نگاره خود را خلق کرده باشد را تا حد زیادی کاهش می‌دهد. زاویه دید نقاش، نوع قرارگرفتن دست ها، حالت پاها و پوشانندگی آن توسط پارچه، همه و همه گواه آنند که نگارگر ایرانی پس از رویت اثر نقاش ایتالیایی و بر اساس آن به هنر نمایی پرداخته است.(همان ، ۱۲۱) تصاویر مشابه این تصویر نیز در اینجا آورده شده است . (تصاویر ۵ و ۶)

تصویر۴: بانوی لمیده اثر رضاعباسی، ۱۵۹۵ میلادی، مجموعه سکلر دانشگاه هاروارد، (همان ،۲۵۱)

تصویر۵: برهنه لمیده ، اثر آقا رضا ، حدود ۱۰۰۰ ه.ق (همان ،۲۲۸)

تصویر۶: بانوی لمیده اثر میر افضل تونی، ۱۰۵۰ ه.ق ،مکتب اصفهان ، موزه بریتانیا، (همان ،۲۵۰)

اما صرف‌نظر از فضای متفاوتی که هر هنرمند برای جایگیری پیکره در آن برگزیده، بخش پردازش به بالاتنه بانوی لمیده نیز دو اثر را از هم متفاوت می‌کند. در اثر رایموندی کلئوپاترا کاملا برهنه تصویر شده، در حالی‌که رضا عباسی علیرغم آنکه سعی کرده پیکره را برهنه به نقش در آورد، اما با استفاده از چین و شکن پارچه بخش اعظمی از اندام‌های بالایی را پوشانده و بر خلاف اثر رایموندی بر اندام های زنانه در پیکره تأکیدی نکرده. گویی حیا و پیشینه فرهنگ ایرانی، که عریانی زن را ناپسند می‌داند، مانع آن شده که نگارگر ایرانی به راحتی اندام برهنه بانوی لمیده را بر روی کاغذ بیاورد.

این اثر از رضا عباسی در حد طراحی سیاه قلم باقی ماند و هرگز به صورت کامل به اجرا در نیامد. از این رو شاید بتوان خلق این اثر را، تمرینی از سوی هنرمند تلقی کرد. وی مانند تمامی نقاشان بزرگ سعی کرده با کپی‌برداری از آثار هنرمندان دیگر، در بالا بردن مهارت خود بکوشد.

اما در تصویر (۶) شاهد اثری دیگر با همین موضوع و ترکیب‌بندی از میرافضل تونی هستیم. میرافضل که از شاگردان رضا عباسی بود، این نگاره را در سال ۱۶۴۰ میلادی

www.SID.ir

Archive of SID

خلق کرد. در این اثر شاهد آن هستیم که میرافضل پا را فراتر گذاشته و نگاره‌ای خلق کرده که نسبت به آثار ارزشمند تا آن دوره نا متعارف به نظر می‌رسد. (همان ، ۱۲۱)

این بار بانوی لمیده نه در خواب، بلکه در هشیاری به سر می‌برد. وی بخشی از پیراهن خود را به سمت بالا جمع کرده و در نتیجه این کار، بخشی از لباس زیر و شکم برهنه اش پیداست. در آن دوره مرسوم بود زنها بخشی از پیراهن بلند خود را بالا می‌بردند تا پیراهن زیرین رنگ خود را نمایان کرده بر زیبایی لباسشان بیفزاید.(تحویلیان ، ۱۳۸۷ ، ۴۶) اما تا این اندازه بالا کشیدن لباس، بی‌شک با انگیزه‌های اِروتیک صورت گرفته. این فرضیه وقتی مسلم به نظر می‌رسد که یقه باز و حالت عشوه‌گر و تحریک‌کننده زن نگاره، به آن اضافه می‌شود. زن در حالی که آسوده لمیده به سگی می‌نگرد که در نزدیکی او پوزه‌اش را درون کاسه‌ای چینی کرده است. تصویر سگ‌های کوچک در نگاره های آن دوره نیز سوغاتی از فرنگ بود که با رونق باسمه های اروپایی در آثار رواج پیدا کرد. در این نگاره سگ به کاسه ای زبان می‌زند که به نظر نمی‌رسد مخصوص غذای حیوان باشد و در حقیقت قدحی برای شراب است. این سوژه نیز متأثر از فرهنگ غربی بود که به سرعت رواج می‌یافت.

در حقیقت پس از رضا عباسی، شاگردانش کمابیش از معنویت موضوعات در آثارشان کاستند و بر جنبه‌های مادی و نفسانی تأکید بیشتری نمودند. ظرافت کارهای اولیه رضا، که هنوز یاد آور نسل قبلی نقاشان صفوی بود در کارهای بعدی به ارزش‌های ظاهری گرایید. موضوعات به جای آنکه فزونی یابند محدودتر می‌شوند و در آنها بر زیبایی های ظاهری تأکید بسیار می‌شود. مردان جوان ظریف و زنان جوان طالب وصل که گویا نقش فرشتگان این جهان را بر عهده دارند. (سیوری ، ۱۳۶۲، ۱۱۷)

رفته رفته در آثار نقاشی، بر ویژگی‌های جنسیتی توجه بیشتری شد. زنی که تا آن روز با پیراهن و شالی ساده به تصویر در می‌آمد، با گذشت زمان لباس‌های فاخر به تن کرد و لباس و سر و گردنش، با انواع جواهرات و تزیینات سنگین شد. تأثیرات فرهنگ غربی تا جایی پیش رفت که بانوی لاهوتی نگاره‌های اصفهان، رفته رفته شخصیت ناسوتی به خود گرفت. این نگاره‌ها در کاخ‌های شاه عباس مانند عالی قاپو و چهل ستون قابل مشاهده است.

فرنگی‌سازی و رواج نقاشی رنگ روغن، در نیمه دوم سده یازدهم باعث شد نگاره‌های تک‌برگی جای خود را به پیکرنگاری درباری بدهند. (آژند ، ۱۳۸۵ ، ۱۳۰) که در بخش بعدی به آن می‌پردازیم.

موقعیت اجتماعی زنان در دوران قاجار

طایفه قاجار که در دوره صفویه در ایران حضور داشتند، از ترکان غربی بودند و در حوادث ایران نیز دست داشتند. این طایفه طی ۱۳۵ سال بر ایران حاکم بودند که موجبات حوادث سیاسی بسیاری را فراهم کردند مانند: زمینه سازی حضور غربیان، جنگ با همسایگان، از دست دادن سرزمین های شمال غربی ، قرارگرفتن ایران تحت نفوذ دول خارجی از نظر اقتصادی و فرهنگی، توجه به فرهنگ غرب و شیوع اندیشه‌ها، اخلاق و منش غربیان. همچنین علاوه بر تأثیر گرفتن از فرهنگ و هنر غربی، رجوع به فرهنگ تصویری ایران باستان و باستانگرایی نیز از رویکردهای فرهنگی و هنری قاجاریان بود. دیدگاه‌های روشنفکران ایرانی از فرنگ برگشته، زمینه‌های تجدد و دین ستیزی را فراهم کرد و انحطاط فرهنگ ایرانی ـ اسلامی آغاز شد و زنان نیز که نیمی از جامعه آن روز را تشکیل می‌دادند، در هجوم این تأثیرات فرهنگی قرار داشتند.

در خانواده قاجاری، مرد تصمیم‌گیرنده بود و به عنوان قدرت بلا منازع شناخته می‌شد. زنان و دیگر وابستگان منزل از تصمیمات او تبعیت می‌کردند. تأمین نیازهای اقتصادی خانه نیز بر عهده مردان بود. گرچه زنان، به خصوص در طبقات ضعیف‌تر جامعه ، گاهی با فعالیت هایی نظیر تولید دست بافته‌ها یا دام پروری نقشی در معیشت خانواده ایفا می‌کردند، اما وظایفی که در خانه به عهده زن گذاشته شده بود عمدتاً شامل نگهداری از کودکان و آشپزی و رسیدگی به امور منزل‌بود.(مهدوی ، ۱۳۸۹ ، ۲۳)

در حقیقت جایگاه زن در جامعه آن روزگار، بسیار تحت تأثیر فرامین اسلام شیعی و مذهب رسمی مملکت بود. بر اساس این دستورات زنان موظف به رو گرفتن از مردان بودند و می‌بایست در بسیاری از موارد جدای از مردان باشند. حتی برای این منظور، معماری خانه های افرادی که وضع مالی مناسبی داشتند نیز تحت‌تأثیر قرار گرفت و خانه به دو بخش بیرونی و اندرونی تقسیم شد. اندرونی برای زنان و مردانی که به اهالی منزل محرم بودند و بیرونی برای مردانی که برای ساکنان مونث خانه غریبه بودند. در خانواده هایی با وسع کم این جداسازی تنها به وسیله پرده‌ای صورت می‌گرفت.(همان ، ۹)

حضور زنان در مراسم اجتماعی به شرکت در تعزیه‌ها و مراسم مذهبی محدود می شد و یادگیری خواندن و نوشتن نیز برای ایشان با سهولت همراه نبود.

وضعیت زنان در دربار قاجار

شاهان قاجار عمدتاً انسان‌های خوش‌گذرانی بودند.

www.SID.ir

Archive of SID

آنان در پی جاه‌طلبی و لذت‌جویی عمارات عظیمی ساختند و زنان عقدی و صیغه ای را به همراه خواجه سرایان بسیار در آنها گرد هم آوردند.

فتحعلی شاه آنچنان در وسعت حرمسرا و تعداد زنان خود کوشید که نامش به عنوان مردی که بزرگترین و وسیع ترین حرمسراها را به وجود آورد در تاریخ ایران به جا ماند. (پاکباز ، ۱۳۸۴ ، ۱۱۴)

زنان شاه همگی به اختیار وی در نظر گرفته نمی‌شدند و بسیاری از آنها را بزرگان از سراسر کشور برای شاه می فرستادند.(دروویل ،۱۳۶۴، ۱۴۸) در حقیقت هر خاندانی که در ایران صاحب قدرت و شهرت بود، دختری برای پادشاه پیشکش می‌کرد تا موقعیت خود را در دربار به تثبیت برساند. دختران و زنان پیشکش شده، عمدتاً اجازه تصمیم گیری یا حق اعتراض نداشتند."

حرمسرای شاهان قاجار نیز، مانند صفویه زیر نظر مادر شاه اداره می‌شد. این خانم در عوض همسر شاه مهمترین موقعیت را در دربار داراست و این مقام کاملا مورد قبول همه زن های درباری قرار دارد. (شیل ، ۱۳۶۲، ۸۷)

همسران شاه، بر اساس موقعیت شان رده بندی می‌شدند. در دربار قاجاری معمولاً سعی می‌شد همسران اول از دختر عموهای شاه انتخاب شوند، تا با پیوندهای خویشاوندی پایه‌های حکومت بیش از پیش قدرتمند گردد. با این حال بانوان دربار در هر مرتبه یا مقامی که بودند نه تنها سهمی در اداره حکومت نداشتند بلکه اجازه اظهار نظر در رابطه با مسایل روزمره نیز به ندرت بدانها داده می‌شد. همسران شاه معمولاً قدرتی ندارند و به هیچ شمرده می‌شوند مگر در مواقع استثنایی... با این حال زنان حرمسرای شاهی زنان بی‌هنری نبودند و پس از دخول به کاخ با انواع آموزش‌ها روبرو می‌شدند. در میان زن های ایل قاجار و بخصوص خانواده سلطنتی، تعداد افراد با سواد خیلی زیاد است و اکثر آنها مکاتبات خود را شخصاً و بدون کمک میرزاها می‌نویسند. (همان ، ۸۹) تعداد زیادی از ایشان در خوشنویسی سرآمد بوده و قرآن‌های خطی زیادی از ایشان به جا مانده است و تعدادی از این نسخه‌ها در موزه آستان حضرت معصومه در قم نگهداری می‌شود.

علاوه بر سواد خواندن و نوشتن، زنان حرمسرا باید رقاصه های قابلی می‌بودند و نمایش‌هایی که برای جلب نظر شاه لازم بود را فرا می‌گرفتند. برخی ساززدن را و گروهی که صدای خوشی داشتند آواز خواندن را می‌آموختند. در حقیقت عشوه‌گری و رقاصی ابزاری بود که زنان حرمسرا برای رقابت با هم و جلب نظر شاه در راه رسیدن به خواسته های خود از آن استفاده می‌کردند. در نتیجه رفتار شاهان قاجار زنان موجوداتی بودند که چیزی جز زنانگی خود برای عرضه نداشتند.

در واقع در دربار خلفا و سلاطین و امرا بوده که جامعه دقیقاً به دو نیمه مردانه و زنانه تقسیم شد و نیز از همان محافل عیاش که زنان را برای کام‌گیری و هم خوابگی می‌خواستند، تحقیر و خوار داشت زن به حلقه ها و مجامع دیگر نشت و سرایت کرد. (ستاری ، ۱۳۸۶ ، ۱۲۹)

پیشینه پیکرنگاری درباری قاجار

موجی موسوم به فرنگی‌سازی، که از دوران صفویه تغییراتی در دیدگاه نگارگر سنتی ایران پدید آورده بود در دوران قاجاریه به اوج شکوفایی خود رسید. پایه‌های آنچه ما امروز با عنوان پیکرنگاری درباری می شناسیم، در حقیقت از دوران کریم‌خان زند پی‌ریزی شده بود. (پاکباز ، ۱۳۸۸ ، ۱۵۰) اما اوج پیکرنگاری درباری را، دوران حکومت فتحعلی شاه می‌دانند. پیکرنگاری دربار قاجار را می‌توان آمیزش سنت های تصویری ایرانی و اروپایی دانست و دوران حکومت او از نظر هنری، از شکوفاترین سال‌های دوره قاجار است. فتحعلی‌شاه بنا بر رسم اسلاف خود، کارگاهی در تهران بر پا کرد و در آن برجسته‌ترین نقاشان آن زمان را به خدمت گرفت. اینان کاخ‌های نوساخته را با پرده های رنگ روغنی بزرگ آراستند.(پاکباز ، ۱۳۸۴ ، ۱۱۴)

تأثیرات هنرمندان و آثار تجسمی غرب، به موضوعات و نوع پردازش اثر محدود نشد و ابزار هنرمند ایرانی را نیز تحول بخشید. نگارگر ایرانی که تا به آن روز با قلم مو و آبرنگ به خلق دنیایی آرمانی بر کاغذ پرداخته بود، اینک در مقابل بوم های بزرگ می‌ایستاد و می‌کوشید با رنگ روغن اثری بیافریند که زینت بخش دیوار کاخ‌های قاجاری باشد. موضوع عمده این آثار شاهان و شاهزادگان قاجار بود و سعی می‌شد فضای تصویر، با فضای معماری هماهنگی کامل داشته باشد.(همان ،۱۱۴) تلفیق نقاشی با معماری در نقوش کاشی‌کاری عمارت‌های این دوره فراوان دیده می‌شود. البته معماری دوره قاجار از همان اوایل دوره فتحعلی شاه، متأثر از معماری غرب بود.

هدف نقاش به هیچ وجه شبیه‌سازی از چهره سران حکومت نبود. بلکه وی می‌کوشید اثری خلق کند که در آن جلال، زیبایی و وقار مثالی در پیکر انسان خودنمایی کند. از این‌رو عمده آثار باقی‌مانده از آن دوران، گویی از نوعی قرارداد تبعیت می‌کنند. ساختار متقارن، تلفیق نقشمایه های تزیینی و تصویری و استفاده غالب از رنگ‌های گرم ویژگی آثار این دوره است.(پاکباز ، ۱۳۷۸ ، ۱۴۷)

در حقیقت ۵۰ سال حکومت فتحعلیشاه قاجار ، فرصت

www.SID.ir

Archive of SID

مناسبی پیش آورد که هنرمندان قادر شوند سبکی متوازن را در تاریخ هنر ایران به خود اختصاص دهند. وی به شعر و هنر علاقه نشان داد و هزینه زیادی نیز صرف آرایش و تجملات دربار خود کرد از این رو هنرمندان این دوره، عمدتاً در خدمت دربارند و نهایتاً سبکی درباری را پدید آوردند. در واقع مکتب پیکرنگاری درباری تا حدود زیادی به فتحعلی‌شاه قاجار وابسته بود که پس از مرگش رو به انحطاط گذاشت.

به جز نشان دادن شاه و درباریان غرق در شوکت و قدرت و تجمل، تصویر زنان نیز بر بوم های نقاشان قاجاری نقش می‌بست که مورد علاقه درباریان بود. اما زنان نقاشی بر خلاف مردان، که شاه یا بزرگان دربار بودند از میان بانوان اصیل بر گزیده نمی شدند و عمدتاً رامشگران و رقاصه های دربار بودند. زنان مخمور و زیبا روی درحالی‌که مشغول عشوه‌گری یا انجام حرکات نمایشی بودند، غرق در عناصر تزیینی به تصویر کشیده می‌شدند.

در بخش‌های بعدی سعی می‌شود ویژگی زنان تصویر شده در این پرده‌ها و اینکه چه عواملی در نوع بازنمایی پیکره زنان در نقاشی‌های قاجار نقش داشت مورد بررسی قرار گیرد.

پوشش زنان قاجاری

زنان قاجار دو نوع لباس داشتند، لباس برای خانه و لباس برای خارج از خانه. لباس داخل خانه شامل پیراهنی نازک بود که معمولاً بسته به طبقه اجتماعی زنان، مروارید دوزی یا گلدوزی می‌شد و روی پیراهن را کتی تنگ و کوتاه می‌پوشیدند. دامن بانوان یا کوتاه بود که با شلوارهای گشاد پوشیده می‌شد و یا بلند بود که تا قوزک پا می‌رسید. زنان اشراف و دربار معمولاً چند دامن را روی هم به تن می‌کردند. این الگو را در واقع از دامن‌های فرنگی فنردار گرفته بودند، اما از آنجا که فنر هنوز در ایران نا شناخته بود با پوشیدن ده الی یازده دامن گشاد روی هم سعی می‌کردند جلوه دامن‌های فنر دار را ایجاد کنند. (شیل ، ۱۳۶۲، ۷۲) پوشش پای زنان، جوراب های نخی با دمپایی اطلس بود و برای پوشاندن موها نیز از چارقد نخی کوچک استفاده می‌کردند.

لباس بیرون زنان شامل چادر، چاقچور و روبنده بود. تمامی زنان در هر طبقه اجتماعی، این فرم پوشش را برای خارج از خانه به تن می‌کردند و تنها جنس لباس‌ها بود که بنا بر منزلت اجتماعی افراد متفاوت بود. (مهدوی ، ۱۳۸۹، ۸۹)

لباس زنان دربار و همسران رجال، به همراه تزیینات گرانقیمت مانند مروارید و یاقوت دوخته می‌شد. زنان حرمسرا بنا بر شأن و منزلت و مقامشان در دربار از جواهرات متفاوتی بر سر و گردن استفاده می‌کردند. لیدی شیل در خاطرات خود می‌نویسد : لباس خدمه اندرون هم تقریباً به همان فرم لباس مادر شاه بود، با این تفاوت که به جای پارچه‌های مخمل و زربفت، چیت گلدار انگلیسی به تن کرده بودند... همچنین رسم بود زنان نوک انگشتان پا و دست خود را با حنا قرمز می‌کردند و لبه داخلی چشم‌ها را، با سرمه می‌آراستند. بخش‌های جلوی موی سر را عمدتاً کوتاه می‌کردند تا بتوانند حلقه‌ای از زلف خود را از چارقد بیرون بگذارند. گونه‌ها را با سرخاب قرمز می‌کردند، زیرا سرخ بودن گونه‌ها نشانی از سلامتی و نشاط در آن دوران بود و گرچه زنان ایرانی عمدتاً ابروهای کلفتی داشتند، اما در سیاه و کلفت‌تر نشان دادن آنها به کمک رنگ های آرایشی می‌کوشیدند. (شیل ، ۱۳۶۲، ۷۴)

تصویر زن در نقاشی درباری قاجار

در عصر سلطنت پادشاهان قاجار، هنر و هنرمند کاملاً وابسته به دربار بود. در حقیقت اثر هنرمند چیزی نبود به جز آنچه شاه یا درباریان به وی سفارش می‌دادند. از این رو آنچه ما امروزه پیکرنگاری درباری می‌شناسیم شامل آثاری‌ست که بر اساس سلیقه سران حکومت و در جهت برآورده‌کردن خواسته های آنان شکل گرفته است. (Falk, 1972, 24)

چهره‌های بزرگ و با شکوه و پیکره‌های تمام قد شاه و درباریان در شوکت و ثروت، از موضوعاتی ست که به وفور خلق شد. موضوع دیگری که با سلیقه سران حکومت منطبق بود به تصویر کشیدن زنان بود، که موجب شد قسمتی از اثار نقاشی قاجار به بانوانی اختصاص یابد که در دستگاه سلطنت شاهی روزگار می‌گذرانیدند.

همانطور که پیش از این مطرح گردید، اوج پیکر نگاری درباری را دوران حکومت فتحعلی شاه قاجار می‌دانند. در این دوران بود که پرده های بسیاری از رقاصه ها و رامشگران درباری خلق شد. کاربرد این آثار تزیین کاخ و یا منازل و ابنیه متمولین بود. (پاکباز ، ۱۳۸۸ ، ۱۵۰)

همانطور که تصاویر مردان، از فتحعلی‌شاه و یا شاهزادگان آن دوران به وجود می‌آمد، در چهره سازی از زنان نیز نقاش از مدل استفاده می‌کرد و به دلیل وابستگی این مکتب به دربار، تصاویر عمدتاً از زنان حرمسرا هستند. هیچگاه نشانی از حضور انسانی معمولی که وابستگی به دربار ندارد در این آثار به چشم نمی‌خورد.

زنان با ابرون پیوسته، لب های کوچک و غنچه، چهره بیضی، چشمان سرمه کشیده و مخمور و انگشتان حنا

www.SID.ir

Archive of SID

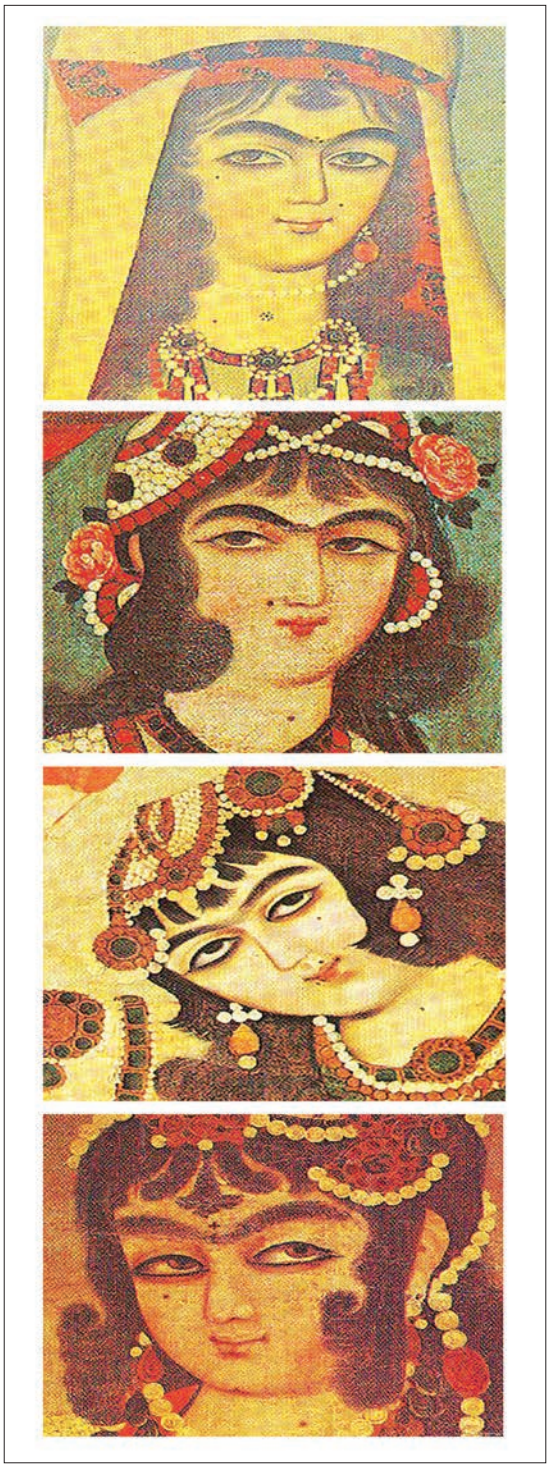
بسته در حالی که دامن های پر چین به پا دارند ظاهر شده اند. موها تیره رنگ هستند و معمولاً دو رشته باریک از آن تا نزدیکی پاها ادامه دارد. بخش بالایی سر و موها با تاج و جواهرات پر زرق و برق پوشانده شده و زیور آلاتی مانند گوشواره، النگو، گردنبند، بازو بند و پا بند که همگی جواهر نشانند بر سر و بدن مدل دیده می‌شود.

ویژگی‌هایی که ذکر شد، از معیارهای زیبایی زنان در آن روزگار شمرده می‌شد و سعی نقاش بر آن بود که زنی دلفریب را بر پرده نقاشی تصویر کند. زنی که لمیده یا ایستاده، در حال انجام حرکات نمایشی یا رقص، با عشوه گری به بیننده می‌نگرد.

تصویر۷: زنی در حال تار زدن اثر ابوالقاسم ، ۱۸۱۶ م ، منبع : (Falk,1972 :20)

نقاش درباری به وفور، از رنگ های گرم به خصوص قرمز در خلق این آثار بهره می‌جست.(همان ،۱۵۱) استفاده غالب از رنگ قرمز بر جنبه های شهوانی در نقاشی می افزود. افعال و حرکات زنان به نقش در آمده در این آثار، محدود به چند حرکت خاص است. در برخی از نقاشی‌ها زنان نشسته‌اند و مشغول آرایش سر و موی خود هستند یا پیمانه ای از شراب در دست دارند. در برخی از آثار نیز در حال انجام حرکات نمایشی، رقص و یا نوازندگی هستند.(Falk, 1972, 10)

اما عمدتاً در هر حالت و مشغول انجام هر کاری که باشند، حالت صورتشان بسیار موقرانه است و با لبخندی، نگاه مستقیم خود را به بیننده دوخته‌اند. گویی به نقش کشیدن صورت زنان در این آثار از نوعی قرارداد پیروی می‌کرد.



تصویر۸: نمونه هایی از چهره نگاری درباری قاجار ، منبع : (Ibid ,1972)

تفاوتی نداشت که زن تصویر، بانویی از اهل حرم، یا رقاصه‌ای زیبا یا نوازنده‌ای در دربار باشد. چهره تمامی آنان با یک معیار خاص و شبیه به هم، به تصویر کشیده می‌شد و همانطور که ذکر شد حتی حالت چهره نیز تغییری نمی‌کرد. هیچگاه اثری از غم یا شادی زیاد در پرتره ها نبود و نقاش تنها به نشاندن لبخندی بر لب بانوی تصویر، بسنده می‌کرد.(پاکباز ، ۱۳۷۸ ، ۱۴۷) (تصویر ۸)

www.SID.ir

Archive of SID

در تصویر(۹)، زنی را می‌بینیم که مشغول عملیات آکروباتیک است. نقاشی‌هایی با این مضمون از پر تحرک ترین ترکیب‌بندی های این عصر به شمار می‌رود. این نوع رقص در آن دوران مرسوم شده بود و سعی رقاص آن بود که با انجام عملیات دشوار، توجه بیننده را به خود جلب کند. در این اثر رقصنده بر روی چاقویی که در دست دارد به حالت وارونه ایستاده و پاها را به سمت بالا گرفته. شلواری گشاد و تیرمرنگ که لبه‌های پایینی آن پر از نقوش تکرار شونده است به تن دارد که قسمت‌هایی از آن به دلیل وارونه شدن رقاص، معکوس شده است. رشته هایی از موهای بافته شده‌اش نیز بر زمین پخش شده. با این حال صورت وی همراه بدنش معکوس نشده و همچنان بر طبق الگویی ثابت- که در باقی آثار این مکتب به چشم می‌خورد- مستقیم و در حالتی آرام به تصویر در آمده است.

تصویر۹: ختن خاتون، حرکت آکروباتیک با چاقو، حدود ۱۸۴۰ م ، (Ibid ,1972,43)

دلیل این نوع بازنمایی، می‌توانست علاقه سفارش دهنده به دیدن چهره زن نقاشی، در بهترین و زیباترین حالت باشد. نقاش قاجاری، همانطور که چهره فتحعلی شاه را سالیان دراز در وقار و آرامش کامل بدون نشستن گرد پیری به تصویر می‌کشید، سعی می‌کرد در تصویرسازی از زنان نیز آنها را در دلفریب‌ترین حالت به نقش بکشد. در واقع اهمیت چندانی نداشت که زنان در نقاشی مشغول انجام چه کاری هستند، مسأله مهم آن بود که بیننده از وی چهره ای زیبا ببیند.

زنانی که در نقاشی‌ها دیده می‌شوند معمولاً جز چند گروه نیستند. همانطور که پیش از این ذکر شد، فتحعلی شاه حرمسرای وسیعی داشت. از اینرو تعداد زیادی از نقاشی‌های درباری به زنان حاضر در حرمسرا، یا همسر درباریان اختصاص دارد. در این دسته آثار عمدتاً پیکره‌ها غرق در زیور و جواهر و لباس های پر نقش و نگار در حالتی بسیار آرام و دور از دغدغه مشغول استراحت هستند. فضایی که این زنان را در خود جای داده اتاقی‌ست که با قالی‌های سرخ رنگ، ظروف گرانقیمت و قرنیزهای مشبک کاری شده تزیین شده است. معمولاً پرده‌ای بزرگ که بخشی از آن جمع شده در پشت پیکره‌ها به چشم می‌خورد. گویی نقاش بخشی از کاخ یا عمارتی مجلل را به تصویر کشیده است. (پاکباز ، ۱۳۸۸ ، ۱۵۱)

لباس این زنان، از پارچه های گرانقیمت و زربفت است که با نقش‌های تکرارشونده تزیین شده‌اند. تقریباً هیچ بانویی از طبقه اشرافی دیده نمی‌شود که لباسی ساده یا بدون طرح به تن داشته باشد.

دست ها و کف پاها، با حنا سرخ شده و با اینکه نوع پوشش و مکانی که این بانوان در آن به تصویر در آمده‌اند همه حاکی از آنند که این زنان از بانوان حاضر در دربارند و ممکن است از همسران درباریان نیز باشند، اما معمولاً نامی از آنها در اثر برده نمی‌شود. برای مثال هیچگاه اثری از مادر یا همسران شاه با ذکر نام و سمت کشیده نشده است. این درحالی ست که در به تصویر کشیدن رقاصه‌ها و رامشگران، نقاش معمولاً نامی از وی نیز در گوشه‌ای از تصویر می‌آورد.

به نظر می‌رسد رقاصه‌ها و نوازندگان مونث، بزرگترین بخش از مجموعه پیکرنگاره‌های دربار قاجار را به خود اختصاص داده باشند. از اینرو می‌توان دریافت این موضوع بیش از باقی موضوعات مورد توجه سفارش‌دهندگان آثار بود. شاه و به دنبال آن رجال و درباریان، علاقه خاصی داشتند که برای زینت اندرونی از تصویر زنان زیبارویی استفاده کنند که مشغول اعمالی سرگرم‌کننده هستند. (تصاویر ۱۰ و ۱۱)

تصویر۱۰: دختر رقصان با قاشقک ، ۱۸۴۰ م ، (Ibid ,1972:45)

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱۱: بانویی در حال رقصیدن، ۱۸۴۰ م، (Ibid ,1972:47)

در دربار شاه، زنانی برای سرگرم کردن بزرگان دربار تربیت شده و زندگی می‌کردند. گاهی نیز زنان آموزش دیده از خارج دربار برای اجرای مراسم دعوت می‌شدند. این امر مختص به دربار شاهان قاجار نبود و پیش از این نیز به وفور در سلطنت های پیشین دیده شده بود.

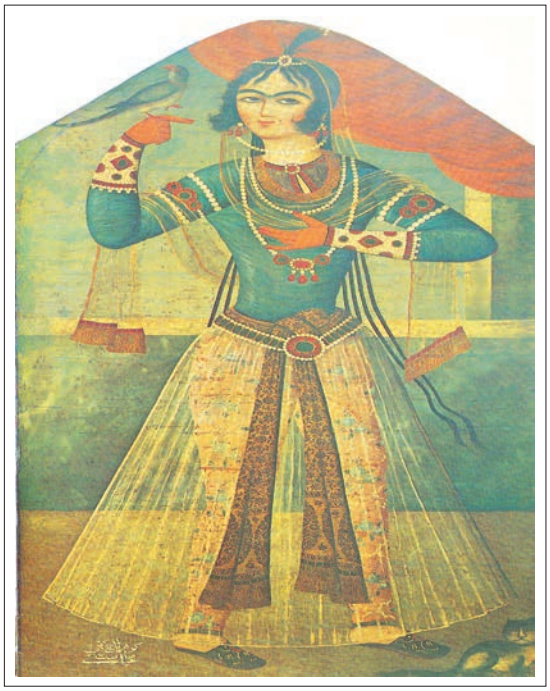
اما تصویرگری از آنان، هیچگاه تا آن زمان با این کثرت و کیفیت انجام نپذیرفته بود. دلیل آن شاید مرتبه این زنان در اجتماع بود. نقش و جایگاه زنان رقصنده در کشورهای آسیای شرقی واقعا گیج‌کننده است، اجرای این حرکات موزون، به ویژه در مقابل مردان یک حرفه مورد احترام در جامعه دیده نمی‌شده است. (Diba, 1998,207)

در حقیقت دربار قاجاری آنچنان در عیش و عشرت گرفتار شده بود که ابایی نداشت از اینکه موضوعاتی که تا به آن روز در عرف جامعه ناپسند می‌نمود را بر پرده های بزرگ به نقش بکشد و از آنها برای تزیین دیوار کاخ استفاده کند.

در این میان، تأثیراتی که غرب رفته رفته بر فرهنگ حاکم در ایران اعمال می‌کرد نیز نقش مهمی داشت. همان گونه که پیش از این ذکر شد، آمدن بازرگانان غربی که آثار نقاشی اروپایی را به همراه می‌آوردند از دوران صفوی آغاز شده بود و تأثیرات به سزایی در دیدگاه نگارگر ایرانی به جا گذاشته بود.

در دوران حکومت قاجار، بسیاری از شاهان و شاهزادگان و رجال ایرانی به اروپا سفر کردند و به شدت تحت تأثیر فرهنگ غرب قرار گرفتند. تفاوت ظاهری جامعه ایرانی و اروپایی و به دنبال آن علاقه مندی مردان ایرانی به شکل لباس و آرایش زنان اروپایی، موجب شد نقاش درباری بنا به نظر سفارش‌دهندگان خود، تغییراتی در آنچه تا به آن روز کرده بود اعمال کند. به عنوان مثال ترسیم بدن برهنه زن، که تا به آن روز کمتر در نگارگری سنتی ایران به چشم می‌خورد، به وفور در آثار پیکرنگاری درباری دیده شد. (Ibid, 82)

در بسیاری از پیکره‌های تصویر شده یقه لباس زنان ــ به تقلید از لباس زنان در اروپاــ یا آنچنان باز است که بخشی از اندام‌های زنانه به خوبی در آن دیده می‌شود ویا پارچه لباس به قدری نازک تصویر شده که از پس آن بدن قابل رویت است.(تصویر ۱۲)



تصویر۱۲: بانویی با یک پرنده، دوره فتحعلیشاه قاجار، (Ibid ,1972:18)

با این حال هنرمند این دوره، هرگز جسارت کافی و لازم را برای نمایاندن پیکر سراسر برهنه زن پیدا نکرد و در خلق آثاری از این دست نیز کوشید تا با عدم پرداخت به جزییات و کلی‌نگری تا جایی که ممکن است از واقع نمایی دوری گزینند.

پیکرنگاران درباری سرشناس مانند مهرعلی، پرده هایی که از زنان به تصویر می‌کشیدند را فاقد امضا باقی می‌گذاشتند.(پاکباز، ۱۳۸۸، ۱۵۳) که این عمل حاکی از نارضایتی ایشان از موضوعاتی بود که سفارش داده می‌شد. هنرمند ایرانی از دیرباز در پس پرده‌ای از حیا به نقش‌آفرینی پرداخته بود از این رو به تصویر درآوردن چنین موضوعاتی برایش مشکل بود. به همین دلیل است که در این آثار تمایل به انتزاع و چکیده‌نگاری به وفور دیده می‌شود.

هرچند هنرمند نقاش کوشید تا از زن، چهره ای موقر و

www.SID.ir

Archive of SID

به دور از اعمال هرزگی ارایه کند، اما در مجموع در آثاری که در دربار قاجاری خلق شد، توجه به اندام های زنانه به عنوان ابزار ارتباطی به وضوح دیده می‌شود. این امر شیوه نگرش به زنان در جامعه درباری آن روزگار را عیان می‌کند. زنی که نقاش درباری خلق کرد گرچه سعی دارد آرام و متین بنماید، اما در مقایسه با آنچه تا به آن روز در نقاشی ایران از زنان ارایه شده بود غیر معمول و تا حدی شهوت انگیز به نظر می‌رسد. از این رو بسیاری از آثار دارای امضا نیستند.

◆ مقایسه نوع پوشش و ظاهر زنان

در بخش‌های گذشته، ویژگی نگاره‌هایی که به بازنمایی زنان، در مکتب اصفهان صفوی و پیکرنگاری درباری قاجار پرداخته بود بررسی شد و سعی شد هویت بانویی که در آثار نقاشی این دو عصر به تصویر کشیده می‌شد تا حدی آشکار شود. در این بخش به مقایسه بین بازنمایی زنان در دو دوره مذکور می‌پردازیم.

زنان در نگاره‌های تک‌برگی مکتب اصفهان، رعنا و سبک وزن هستند. آنها با گردن بلند و صورت بیضی شکل گویی بیش از زمین به سمت آسمان متمایلند. نقاش عمدتاً پیراهنی بلند را برایشان برگزیده که یا خالی از نقش است یا به نقوش محو اندکی بسنده کرده. پوشش زنان به گونه ایست که زنی از طبقه متوسط را، به یاد مخاطب می‌آورد. بر گردن زنان در این نگاره ها یک یا دو گلوبند ظریف و نازک به چشم می‌خورد. چهره ساده و بی آرایش است و عمدتاً پارچه ای بلند بخشی از موها را پوشانده و تنها بخش اندکی از گیسوان تیره از پس پارچه پیداست.

اما پیکره زنان در نقاشی درباری قاجار، فربه و گوشتالود تصویر شده.گردن کوتاه است و صورت در فضایی دایره مانند می‌گنجد. این زنان عمدتاً از طبقه اشراف به نظر می آیند و لباس‌های فاخر به تن دارند که با انواع نقوش تکرارشونده پوشیده شده. سر و گردنشان سنگین از جواهرات است و دستان و بازوهایشان با زیورآلات مخصوص مزین شده. چشم‌ها سرمه کشیده و گونه ها سرخ اند و کف دست و پا با حنا رنگ شده. ازدیاد نقوش لباس‌ها و جواهرات هرچه بیشتر پیکره را سنگین جلوه داده و با تأکید بر جنبه‌های مادی از معنویت فضای اثر می‌کاهد.

در زنان مکتب اصفهان به ندرت با عریان نمایی یا لباس های بدن نما، مواجه می‌شویم و معمولاً سر تا پای پیکره را پارچه ای مواج پوشش داده. به طورکلی در مکتب اصفهان، شاهد تفاوت چندانی در پیکره زنان نسبت به مردان نیستیم و تأکیدی بر جنسیت زن به وسیله اندام های زنانه صورت نمی‌گیرد. اما در زنان قاجاری، به وفور شاهد نمایان ساختن بخش‌هایی از بدن علی‌الخصوص اندام‌های زنانه هستیم.

◆ مقایسه رفتار و اعمال زنان

از نظر رفتاری نیز، شاهد تغییرات فراوانی در پیکره زنان در نقاشی‌های درباری قاجار در مقایسه با نگاره‌های مکتب اصفهان هستیم. در نگاره‌های اصفهان زنان عمدتاً ایستاده یا نشسته‌اند و قصد جلب نظر مخاطب را ندارند، اما در بسیاری از آثار قاجاری زنان در حقیقت رقاصه ها و نوازندگان درباری هستند که برای سرگرم‌کردن مخاطب ـ که عمدتاً مردان هستند ـ دست به هنر نمایی می‌زنند.

تصویر زن در نگاره‌های اصفهان فارغ از زمان و مکان و کاملاً بی‌توجه به بیننده است در او نشانی از خود نمایی یا عشوه‌گری دیده نمی‌شود. هر چند رفتاری که دارد دلچسب و زیباست اما در پی پرده‌ای از حیا پنهان است. اما زن در پرده های قاجاری چشمان سرمه کشیده و خمار خود را به بیننده دوخته. او کاملا آگاه است که در مقابل چشمان دیگری‌ست از این رو لبخندی دلفریب بر لب دارد. حتی هنگامی که مشغول اعمالی چون رقص یا نوازندگی ست نیز به حضور مخاطب توجه نشان می‌دهد. هر چند هنرمند درباری کوشیده تا علی‌رغم عملی که زن به عنوان رقاصه انجام می‌دهد، او را موقر و به دور از هرزگی نشان دهد اما رفتاری اغواگرانه در اثر رویت می‌شود.

◆ مقایسه ویژگی‌های بصری (خط و رنگ)

نگاره‌های تک‌برگی مکتب اصفهان، عمدتاً با تکیه بر طراحی خلق شد از این‌رو خط، نقش اصلی را در شکل گیری این آثار به عهدی داشت. پیکره زنان عموماً با خطوط نازک و سیال و پر تحرک به نقش کشیده شد. خطی که برای قلم‌گیری استفاده شد خطی ظریف بود که از لحاظ قوت و ضعف و پیچ و تاب شخصیتی شبیه به خط شکسته نستعلیق داشت. پیکره ای که با این خطوط به نقش کشیده می‌شد سبک وزن و ظریف می‌نمود.

خطوط سبک و سیال نگارگر اصفهان در نقاشی هنرمند درباری جای خود را به قلم‌گیری‌های تیره و رنگ های غلیظ داد و هرچه بیشتر بر سنگینی پیکره افزود. در مجموع آثار درباری، با تکیه بر رنگ شکل گرفت. همچنین در نقاشی قاجاری بر خلاف نگاره‌های اصفهان شاهد تمایل هنرمند به برجسته نمایی با استفاده از سایه روشن‌کاری هستیم.

از سویی نگارگر مکتب اصفهان عمدتاً طراحی خود را با قشر نازکی از رنگ‌های ملایم می‌پوشاند در حالی که در پرده های رنگ روغن قاجار شاهد غلبه رنگ‌های گرم خصوصا قرمز هستیم. این امر به شهوت انگیز بودن فضای اثر کمک می‌رساند.

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱. ماخذ : نگارندگان

زنان در نگاره های مکتب صفوی اصفهان	زنان در نقاشی درباری قاجار
ـلباسهای ساده با پارچه بدون طرح یا طرح اندک به تن دارد.	ـلباسهای فاخر با طرح های شلوغ به تن دارد.
ـتنها گلو بندی ظریف به گردن دارد.	ـسر و گردن و دست و پایش سنگین از جواهرات است.
ـساده و بدون آرایش است.	ـچشمها سرمه کشیده و گونه ها با سرخاب آرایش شده و دستها نیز حنا بسته شده.
ـموهای سیاه دارد که بخش اعظم آن زیر پارچه یا چادر پنهان است.	ـتاجهای پر از زینت بر سر دارد و موهای سیاه و پر پشتش خود نمایی می کند.
ـلباسش پوشانندگی کامل دارد.	ـبخشی از اندامهای زنانه را عریان کرده.
ـگردنش بلند و باریک است.	ـگردنی کوتاه و گوشتالود دارد.
ـپیکرش رعنا و ظریف است.	ـفربه و کمی چاق تصویر شده.
ـپیکره اش تفاوتی با پیکره مردان در نقاشی این دوره ندارد.	ـبر اندامهای زنانه وی تاکید شده.
ـاز مردم عادی ست.	ـاز زقاصه ها یا زنان درباری ست.
ـدر فضایی ساده و فارغ از زمان یا مکان مشخص است.	ـدر فضایی مملو از تجملات تصویر شده. (عمدتا دربار)
ـمتوجه حضور مخاطب نیست.	ـبا حالتی عشوه گر به مخاطب می نگرد.
ـعمدتا مشغول انجام کاری ساده مانند شمردن انگشتان دست است.	ـمشغول رقص و نوازندگی و اعمال سر گرم کننده و جلب توجه است.
ـاز رنگهای ملایم استفاده شده و رنگ نخودی غالب است.	ـرنگ های گرم به خصوص قرمز بر اثر حاکم است.
ـاثر با تکیه بر خط است.	ـاثر با تکیه بر رنگ است.
ـخطوط سیال و سبک وزن هستند.	ـرنگها جسمی و سنگین اند.
ـدر مجموع اثر روشن است.	ـدر مجموع اثر تیره است.
ـشبیه نگارگری سنتی تخت و بدون عمق نمایی کار شده است.	ـتمایل به حجم نمایی به چشم می خورد.

در جدول شماره (۱) ، عمده تفاوت هایی که بین آثار دو مکتب مورد بحث وجود دارد به اختصار ذکر شده. به عقیده نگارنده این موارد دلایلی ست که موجب می‌شوند زنان نگاره‌های اصفهان آرمانی، با وقار، لاهوتی و سبکبال و در مقابل زنان پرده‌های قاجاری تزیینی، دور از معنویت ، زمینی و سبک سر به نظر برسند. بدیهی‌ست که تمامی آثار خلق شده در این دوره ها، در بردارنده ویژگی‌های ذکر شده نمی باشند و سعی بر آن بوده که با توجه به عمده آثار این موارد جمع آوری شود.

نتیجه‌گیری

تصویر زن در نقاشی اصفهان در حقیقت همان بانویی بود، که در مکتب هرات یا تبریز بر برگی از شاهنامه، در اندازه‌ای کوچک تر و در میان نگاره‌ای شلوغ از دیگر پیکره ها و بناهای معماری به نقش کشیده می‌شد لذا نگارگر مکتب اصفهان دوره صفوی می‌کوشید، تا تصویری آرمانی از زن ارایه کند. زنان در نگاره های وی همچون پریان زیبا رویی بودند، که سادگی دلنشین و ظرافت شکننده آنان، بیننده را با این باور روبرو می‌ساخت، که ایشان حوریانی از عالم مثال‌اند.

بی‌شک پیشینه‌ای که هنرمند مکتب اصفهان از استادان نگارگر قبل از خود به ارث برده بود در این نوع بازنمایی بی‌تأثیر نبود.

در مقابل ، پیکرنگار دربار قاجار، زنی را به تصویر کشید که معصومیت چهره اش در پس پرده ای از بزک پنهان شده بود. او انسانی نمایشی بود که گویی در میان اشیای اطرافش محکوم به ماندن است. دیگر نشانی از پیکره‌های رعنا و سبک وزن مکتب اصفهان با گردن‌های بلند نبود و زن قاجاری، نسبتاً فربه و تن‌پرور به تصویر کشیده شد. بانوی نقاشی قاجار آنچنان در جواهرات و ظواهر دنیوی غرق شد که به سختی نشانی از معنویت در وی هویدا می‌شد. سنگینی زیور آلات و نقش و نگار در این آثار چون وزنه هایی بود که بانوی نگاره را هر چه بیشتر به زمین پای بند و از آسمان دور می‌کرد.

در جمع بندی باید اضافه کرد که نگارگر مکتب اصفهان با وام‌گیری از آثار ادبی و هنری گذشتگان خود، از زن تصویری معنوی ارائه می‌کند و کوشید تا شأن و منزلت زنان، لگد مال سلیقه سفارش‌دهندگان نگردد. پس از این دوران بود که این بازنمایی دستخوش تغییر شد و راه نفوذ غرب بر فرهنگ ایران، بیش از پیش گشوده شد.

www.SID.ir

Archive of SID

ارزش پیکرنگاری درباری قاجار به عنوان آخرین سبک منسجم در تاریخ نقاشی ایران، بر کسی پوشیده نیست اما زن در پرده‌های قاجاری به تدریج از ویژگی‌هایی چون حیا و حجاب ــ که در فرهنگ ایرانی ارزش شمرده می‌شوند ــ فاصله گرفته و پیکرش به عنوان عاملی تزیینی یا ابزاری برای لذت بصری در آمده است. مهمترین دلیل این رویداد را می‌توان بی‌قیدی شاهان قاجاری و سرسپردگی ایشان به فرهنگ غرب دانست که راه را برای رسوخ این فرهنگ بیش از گذشته در هنر تجسمی این سرزمین هموار ساختند.

فهرست منابع

۱. آژند ، یعقوب، **مکتب نگارگری اصفهان**، انتشارات فرهنگستان هنر، ،تهران، ۱۳۸۵ .

۲. بینیون و دیگران، **سیر تاریخ نقاشی ایرانی**، ترجمه: محمد ایرانمنش ، انتشارات امیرکبیر،تهران ،۱۳۶۷.

۳. پاکباز، رویین، **دایره المعارف هنر**، انتشارات فرهنگ معاصر تهران ،۱۳۷۸ .

۴. پاکباز، رویین، **نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز** ، چاپ هشتم، انتشارات زرین و سیمین ،تهران ، ۱۳۸۸.

۵. پوپ ،آرتور اپهام ، **سیر و صور نقاشی ایران** ، ترجمه : یعقوب آژند ،نشر مولی، تهران ، ۱۳۷۸.

۶. تحویلیان، حسین ، **مکتب نقاشی صفوی اصفهان** ، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان ،اصفهان ،۱۳۸۷.

۷. جوانی، اصغر، **بنیان های مکتب اصفهان**، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران ،۱۳۸۵.

۸. درورویل، گاسپار ، **سفر به ایران** ، ترجمه: منوچهر اعتماد، انتشارات قدم ،تهران ، ۱۳۶۴.

۹. رادفر ، ابوالقاسم ، **تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان** ، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران ،۱۳۸۵.

۱۰. راوندی، مرتضی ، **تاریخ اجتماعی ایران** ، جلد چهارم ، انتشارات نگاه ، تهران ،۱۳۸۶.

۱۱. ستاری، جلال ، **سیمای زن در فرهنگ ایران** ، چاپ چهارم، نشر مرکز، تهران ،۱۳۸۶.

۱۲. سیوری، راجر، **ایران عصر صفوی** ، ترجمه: کامبیز عزیزی انتشارات سحر ،تهران ، ۱۳۶۲.

۱۳. شیل، مری ، **خاطرات لیدی شیل** ، ترجمه: حسین ابو ترابیان ، انتشارات نشر نو،تهران ،۱۳۶۲.

۱۴. فتاحی زاده، فتحیه، **زن در تاریخ** ، مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما،تهران ،۱۳۸۶.

۱۵. فلسفی، نصر الله ، **زندگی شاه عباس اول** ، جلد ۳، دانشگاه تهران و کتاب کیهان، تهران ،۱۳۵۳.

۱۶. کمپفر، انگلبرت، **سفرنامه کمپفر**، ترجمه: کیکاووس جهانداری ، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، تهران ،۱۳۶۰.

۱۷. ولش، آنتونی ، **نگارگری و حامیان صفوی** ، ترجمه: روح اله رجبی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران ،۱۳۸۵.

, Brooklyn Museum of Art with I.B. Tauris ,. -

with Maryam Ekhtiar ,Royal Persian painting , New York

18. Diba , Layla S (1998),

London, Faber and Faber Limited, 1972.-

19. F^kj, s.j. (1972), Qajar paintings,

فهرست مقالات

۱. پاکباز، رویین ، **زایش سنت ، نمایش تجدد**، حرفه : هنرمند ، شماره ۱۳ ،۱۳۸۴

۲. مهدوی ، شیرین ، **زندگی روزمره در عهد قاجار** ، فصلنامه فرهنگ و مردم ، شماره۳۶ ، پاییز و زمستان ۸۹.

فهرست منابع تصویر

۱. جوانی ، اصغر ، **بنیان های مکتب اصفهان**، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران ، ۱۳۸۵.

۲. تحویلیان ، حسین ، **مکتب نقاشی صفوی اصفهان** ، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان، اصفهان ،۱۳۸۷ .

۳. خلج امیر حسینی، مرتضی، **رموز نهفته در هنر نگارگری** ، کتاب آبان، تهران ،۱۳۸۷.

۴. رهنورد ، زهرا ، **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی نگارگری**، مرکز تحقیق و توسعه علوم اسلامی سمت، تهران ، ۱۳۶۸.

London, Faber and Faber Limited,(Falk, s.j. -

1972), Qajar paintings,

www.SID.ir