Journal of Islamic Archaeology studies

Volume 1. Issue 1. Spring and Summer 2022. Pages 99 to 118.

Research Paper

Comparing the image of women in Safavid and Qajar Art (Case study: Miniature paintings)

Faezeh Rezaei[*1] , Reza Nazari Arshad[2] , Sareh Tahmasbizadeh[3] , Farnaz Asqarkafi[4]

[1] Graduate Master of Archaeology, faculty of Literature and Humanities.University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Hamadan Branch, Hamadan, Iran.
[3] PhD Student in Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Hamadan Branch, Hamadan, Iran.
[4] Faculty of Restoration and Conservation, Isfahan University of Arts, Iran.

10.22080/jiar.2020.3091

Received:
May 18, 2023
Accepted:
July 22, 2022
Available online:
September 11, 2022

Keywords:
Miniature Paintings, Image of Women, Qajar era, Europe Effect

Abstract

Miniature paintings have always played an important role in the decoration of buildings and manuscripts, in order to deliver a special message. By studying the miniature paintings, we can discover social, political and cultural issues in each period. One of the topics in miniature paintings that we can put to consideration is the image of women. The purpose of this article is to study the image of women in Safavid and Qajar era based on miniature paintings; In this context, descriptive analysis was chosen as research method and all the information was gathered by studying the documents and desk study. The comparison of the image of women in the Safavid and Qajar miniature paintings was accomplished by comparative-analytical method: A) In the Safavid era, there is no difference between the image of men and women; On the contrary in the Qajar era, as a result of Westernization, the feminine features of the figures has been put to consideration and the sexism attitude towards women is reflected in the paintings of this era. B) In the Safavid era, women have an acceptable hijab but due to the Westernization and the fading religious practices in the Qajar era, hijab as an religious norm was less considered.

*Corresponding Author: Faezeh Rezaei
Address: Graduate Master of Archaeology, faculty of Literature and Humanities.University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: f.rezaei1366@yahoo.com

مطالعات باستان شناسی دوران اسلامی
Journal of Islamic Archaeology studies
دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۱. صفحات ۹۹ تا ۱۱۸.

علمی

مقایسه تصویر زن در هنر دوره صفوی و قاجار (نمونه مورد پژوهش: نگارگری)

فائزه رضایی[۱*]، رضا نظری ارشد[۲]، ساره طهماسبی زاده[۳]، فرناز عسگرکافی[۴]

[۱] دانش آموخته کارشناسی ارشد باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه باستانشناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان، ایران.
[۳] دانشجوی دکتری باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان، ایران.
[۴] دانش آموخته کارشناسی ارشد باستان شناسی، دانشکده مرمت و حفاظت، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

10.22080/jiar.2020.3091

تاریخ دریافت:
۲۸ اردیبهشت ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش:
۳۱ تیر ۱۴۰۱
تاریخ انتشار:
۲۰ شهریور ۱۴۰۱

کلیدواژه ها:
نقاشی، تصویر زن، صفوی، قاجار، تأثیراروپا.

چکیده

کاربرد نگارگری بعنوان عنصری تزیینی در بناها و نسخ خطی برای انتقال پیامی خاص همواره اهمیت داشته است. با بررسی نگارگری، می توان به مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هردوره پی برد. از مواردی که در بررسی نقاشیها می توان مورد توجه قرار داد تصویر زنان است. هدف از پژوهش حاضر مطالعه نقوش زنان در دوره های صفوی و قاجار با تکیه بر نگارگری این دو دوره است. که در این راستا با توجه به موضوع مورد نظر روش توصیفی انتخاب گردید و گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات اسنادی و کتابخانه¬ای می¬باشد. بدین منظور با مقایسه نقاشیهای دو دوره به شیوه تطبیقی-تحلیلی نتایج پیش رو حاصل شد: الف) در دوره صفوی تمایز چندانی میان نقش زن و مرد در این دوره مشاهده نمی شود در مقابل در دوره قاجار و در اثر روند غربی شدن، به ویژگیهای زنانه پیکره ها بیشتر توجه شده و نگاه جنسیتی به زن در دوره قاجار از تصاویر این دوره قابل تشخیص است. ب) در دوره¬ صفوی زنان معمولا دارای پوشش قابل قبولی هستند اما از دوران قاجار به بعد به علت نفوذ غرب و کمرنگ شدن تعالیم مذهبی در بین هنرمندان حجاب به عنوان یک سنت مذهبی و فرهنگی کم رنگ می¬شود.

* **نویسنده مسئول:** فائزه رضایی
آدرس: کارشناس ارشد باستان شناسی از دانشگاه تهران
ایمیل: f.rezaei1366@yahoo.com

۱ مقدمه:

هنر در هر دوره‌ای تجلی گاه اندیشه‌ها، باورها و عقاید، آداب و سنن و به طور خلاصه فرهنگ یک قوم و ملت است که از جهان بینی آن قوم نشأت می‌گیرد. بنابراین با بررسی آثار هنری یک ملت در یک دوره تاریخی، می‌توان به اطلاعات ارزشمندی در خصوص فرهنگ، ریشه های ترقی و یا افول آن پی برد. این امر نشان دهنده این نکته کلیدی است که هنر وابسته به زمانه خویش است (زابلی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۵۷). در این میان نقاشی به عنوان عنصری تزیینی 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. دیرزمانی 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 هنرشناسان و هنردوستان قرار گرفته، هنری است که سابقه 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 دوره های مختلف می توان به ایدئولوژی، اعتقادات، و دگرگونی های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هر دوره پی برد. یکی از مواردی که در بررسی نقوش می توان 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 توجه هنرمندان در تمامی دوران ها بوده است (هنری مهر و دیگران،۱۳۸۵: ۵۲). حضور زن در آثار هنری طی دوره‌های گوناگون تاریخ هنر ایران، همچون سایر عناصر، تابع این قاعده 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). صحنه هایی را که دربرگیرنده پیکره هایی از زنان است بصورت های مختلف و با موضوعات متفاوت در هنر ایران اسلامی می توان مشاهده کرد. با وجود نهی تصویرپردازی بویژه از انسان در اوایل دوران اسلامی، نسخه ها و نقاشی های دیواری که دربرگیرنده 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 دوره های بعد و خصوصا دوره قاجار ادامه پیدا کرده و رفته رفته تاثیر بیشتری از هنر غرب به خود می گیرد. با بررسی نقاشی ها و دیوارنگاری های دوره 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 دوره صفوی و قاجار به بررسی شیوه نگارش زن در هر دوره پی برد. سوالاتی که در این تحقیق در پی پاسخگویی به آن‌ها می‌باشیم عبارتند از:

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

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

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

۲ نقاشی در دوره صفوی

با روی کار آمدن صفویان و پایتخت شدن تبریز، کمال الدین بهزاد از هرات به این شهر آمد تا در کتابخانه سلطنتی شاه اسماعیل شروع بکار کند. شیوه کار بهزاد به شاگردانش منتقل شد که مشهورترین آنها سلطان محمد است. در این دوره هنرمند نقاش در انتخاب موضوع، رنگ و شیوه نقاشی نسبت به دوره های پیشین آزادتر بود. با انتقال پایتخت به اصفهان این شهر به مرکز فعالیت

های فرهنگی و هنری تبدیل شد و در اینجا بود که رضا عباسی مقدمات هنر جدید نقاشی را به شاگردانش آموزش داد. از ویژگی های مهم هنر رضا عباسی، توانایی خاص او در بکار بردن خطوط منحنی است. در این زمان نفوذ هنر اروپا بر ایران کم کم مشاهده می گردد اما این تأثیر بقدری نبود که بتواند هنر ایرانی را متأثر کند (دوری،۱۳۶۸: ۲۱۳-۲۰۳). علی رغم 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 شیوه خطی وفادار ماند. از طرف دیگر هنرمندانی چون شیخ عباسی که علاقه مند به شیوه نقاشی هندی بود و شفیع عباسی، پسر رضا عباسی آماده پذیرش تأثیرات جدید بودند. یکی از نسخه های ایندوره که از نظر مضمون تحت تأثیر هنر هند بوده است، نسخه سوز و گداز "نوعی خبوشانی" است که دربرگیرنده داستانی هندی است (Farhad,2010:115-117).

تصویر۱: سمت راست: زوج، منسوب به معین مصور- وسط: آکروبات باز و نوازنده از شیخ عباسی- چپ: زائر مشهد از رضا عباسی (http://www.iranicaonline.org/)

علاوه بر این، وجود دیوارنگاری های دوره صفوی را در لابه لای متون تاریخی خصوصا سفرنامه های سیاحان اروپایی می توان دنبال کرد. بنظر می رسد نخستین بار دردوره صفوی، دیوارنگاری در زمان شاه اسماعیل و در کاخی که او در شیراز ساخت به اجرا درآمده است که به احتمال تحت تأثیر دیوارنگاره های کاخ اوزون حسن آق قویونلو در تبریز قرار داشته است. برای دیوارنگاری های کاخ شیراز از وجود نقاشان ایتالیایی (ونیزی) استفاده شد و آن ها تصاویری از زنان فرنگی را در دیوارنگاری های این کاخ نقش زدند. شاه تهماسب نیز هنگامیکه پایتخت را از تبریز به قزوین منتقل کرد در پایتخت جدید خود کاخی به نام چهلستون ساخت و دستور داد در آن دیوارنگاره هایی اجرا کنند که امروزه جز تصاویر رنگ پریده چیزی از آن ها باقی نیست (آژند،۱۳۸۹: ۷۰۹).

نقاشی این دوره و بویژه دیوارنگاری، بتدریج تاثیرات چینی را واگذاشت و به تاثیرات اروپایی روی آورد (همان: ۷۰۹ و Taylor,1995:23 و Akimushkun et al,1996:575). به دنبال رواج رنگ و روغن به جای آبرنگ و مطرح شدن پرسپکتیو و سایه روشن و حجم پردازی، که محصول تأثر فرهنگی از غرب بود، عالم سنتی و انتزاعی نقاشی ایرانی باهمه ویژگی های خیال پردازانه اش کنار نهاده شد و نقاشان ایرانی با گرایش به تک نگاره گری و چهره پردازی، فضای سنتی را رها کردند

(ابراهیمی ناغانی،۱۳۸۶: ۸۴ و حسن وند و دیگران،۱۳۹۱: ۲۹ و Akimushkun et al,1996:576).

با بررسی اوضاع سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دوره صفوی به عواملی تأثیرگذار در رواج شیوه نقاشی بیگانه و بویژه نقاشی اروپایی برمی خوریم که بطور عمده می توان 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 و Farhad,2001:122 و Akimushkun et al,1996:576).

تاثیر اروپایی که در تمامی نقاشی های دیواری دیده می شود به دوران شاه عباس اول بازمی گردد (محمد حسن،۱۳۷۷: ۵۹ و Taylor,1995:25). از همان آغاز سلطنت شاه عباس اول سفارش های عمده برای اجرای مینیاتورها، و همچنین دیوارنگاره های بزرگ و صورتسازی ها از جانب شاه و اعیان دولت صادر گردید. شماری از عمارت های شاهی در پایتخت جدید اصفهان، به دیوارنگاری های عظیم آراسته گردید. در تاریخ دیوارنگاری صفویان، دوره شاه عباس اول و دوم اهمیت درخوری دارد؛ چون در زمان این ها کاخ ها و عمارات زیادی ساخته شد و دیوار این کاخ ها با تصاویر فراوانی تزیین یافت (فریه،۱۳۷۴: ۲۱۳و ۲۱۵).

تصویر شماره۲ : یکی از دیوارنگاره های کاخ چهلستون اصفهان، برگرفته از داستان سوز و گداز، سده۱۱ هـ. ق (Farhad,۲۰۱۰:fig.۱۵)

سیاحان زیادی از این دیوارنگاری ها دیدن کرده و به توصیف آن ها پرداخته اند. در اجرای این دیوارنگاری ها برخی از نقاشان اروپایی هم دست داشتند. این کاخ ها در اصفهان و فرح آباد ساری ساخته شدند. از این ها گذشته، از گزارش های سیاحان پیداست که برخی از اعیان دوره صفوی هم خانه های خود را با دیوارنگاری می آراسته اند؛ مثلا هربرت در شیراز از خانه شاه ولی بیک و امامقلی خان صحبت می کند که با دیوارنگاری ها و گچ بری هایی 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 نقاشخانه های

فرنگ می دانست، پس تعدادی هنرجو را روانه اروپا کرد. محمد زمان یکی از کسانی بود که تحت تاثیر نقاشی غربی بدعت هایی را در نگارگری ایجاد کرد و زمینه دگرگونی اساسی در شیوه های نگارگری ایران را فراهم کرد. چهره ها و نقاشی های محمد زمان تحت تاثیر استادان ایتالیایی اش بسیار نزدیک به واقعیت و طبیعت گرایانه تصویر شده اند (توکلی فر ۱۳۸۸: ۵۶-۵۸).

سنت نقاشی های دیواری کاخ چهلستون از نظر مضامین بکار رفته در حقیقت ادامه سنت نقاشی های دیواری از روزگار غزنویان به بعد است. اما آن دسته از نقاشی ها که مربوط به زمان شاه عباس دوم است، از نظر سبک، اروپایی است (آژند،۱۳۸۹: ۷۱۰و ۷۱۱). با سقوط سلسله صفوی به سال ۱۱۳۵ هـ. ق/۱۷۲۲م نگارگری ایران دچار افول شد که گویی ناگهان و برای همیشه از سنت دیرین و کمال یافته خود در دوره های مغولی و تیموری منفک مانده و بیش از پیش به تقلید از سرمشق های مغرب زمینی پناه برده است و از آن پس شیوه فرنگی مآبی یا غربزدگی جایگاه خود را در نگارگری ایران محرز ساخت (فریه،۱۳۷۴: ۲۲۵).

تصویر ۳: سمت راست: کاخ چهلستون، شاه سلیمان و درباریان از علی قلی بیک جبه دار (Akimushkun et al,۱۹۹۶:fig.۹)- سمت چپ: کشتن اژدها بدست بهرام از محمد زمان (آژند،۱۳۸۹: تصویر ۴۵۷)

۳ نقاشی در دوره قاجار

نقاشی دوره قاجار را می توان به دو دوره تقسیم کرد. دوره اول شامل حکومت آقامحمد خان (۱۱۹۳-۱۲۱۱ه)، فتحعلی شاه (۱۲۱۱-۱۲۴۹ه) و دوره محمد شاه (۱۲۴۹-۱۲۶۳ه) است که در آن برجسته نمایی و ژرفنمایی فرنگی سازی با ترکیب بندی ها و شکردهای 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 دوره اول با آثار دوره زندیه مرز آشکاری نیست؛ ولی میان آثار آنان و آثار هنرمندان دوره صفوی تفاوت های بسیاری دیده می شود. نقاشی در این دوره در اختیار شاه و درباریان بود و بوسیله آن تلاش می کردند 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 محمدخان برای تنفیذ قدرت خود، زبان تصویری خاص خود را که مایه از دوره صفوی داشت، به وجود آورد و نخستین جلوه های این زبان تصویری در یکی از عمارات بازمانده صفویان، یعنی عمارت چهلستون نمود پیدا کرد. او در سال ۱۲۱۰هـ. ق

دستور داد تا دو دیوارنگاری عظیم برچهار دیوارنگاری عمارت چهل ستون افزوده شود؛ یعنی صحنه جنگ چالدران و صحنه جنگ کرنال که هردو برایش الهام بخش بود. این دو صحنه 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 تخت گاه جدید انتقال یافت و برای شکوه بخشی به دولت جدیدالتاسیس قاجار آثاری دیدنی پدید آورد (آژند،۱۳۸۵ :۳۴ و دیبا،۱۳۷۸ : ۴۲۹-۴۲۸).

در سال ۱۲۱۲هـ. ق جانشینی آغامحمدخان به برادر زاده اش فتحعلی شاه رسید که دوره 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[1] در کاخ فین کاشان صحنه هایی از شکار شاهی و تک چهره هایی از زنان فتحعلی شاه نقش بسته بود. لیدی شیل[2] نیز از دیوارنگاری هایی که شامل نقش دختركان فرنگی و ایرانی بصورت نیمه عریان در تالار کاخ سلیمانیه کرج می شد خبر می دهد و می گوید که شمایل زن های اروپایی به آسانی قابل تشخیص است چون معمولا سگی کوچک در بغل دارند (فریه،۱۳۷۴: ۲۲۵ و آژند،۱۳۸۵: ۳۵).

تصویر۴ : فتحعلیشاه در شکارگاه، نقاشی لاکی (آژند،۱۳۸۹: تصویر۶۱۳)

فتحعلی شاه سنت دیوار نگاری را به اوج خود رساند (فریه،۱۳۷۴: ۲۲۵ و Diba,1998-99:6). کپل در سفرنامه اش در سال ۱۲۳۹ه می نویسد که در تاقچه های دیوان خانه کاخ سلطنتی، یک تصویر وجود داشت و مجالس شکار و نبرد در آن بازنمایی شده بود و در بعضی از تاقچه ها هم چهره 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 می شدند. در یکی از تابلوها هم چهره 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 و دیبا،۱۳۷۸: ۴۳۸).

شکل انسان در نقاشی قاجار متاثر از نگرش انسان مدارانه غربی است. در نقاشی این عهد، شکل انسان همه عناصر دیگر نگاره را تحت الشعاع قرار می دهد و سیطره بی چون و چرای خود را، چه به لحاظ اندازه و چه به لحاظ تاکید، بر ترکیب تصویر تحمیل می کند (ابراهیمی ناغانی،۱۳۸۶: ۸۶). در این

1 - Keppel

2 - Lady Sheil

دوره هدف نقاشی تجسم جلال، وقار، زیبایی مثالی در پیکره هاست. نقاش صورت شاه، شاهزادگان یا رامشگران درباری را می سازد و الگوی صحنه آرایی پرده خود را نیز از مراسم درباری و معماری داخل کاخ ها بر می گیرد. در اغلب این نقاشی ها موضوع در حالتی رسمی جلوی طاقچه یا ارسی و یا پنجره ای با پرده جمع شده قرار گرفته است. مردان غالبا با محاسن بلند، کمر باریک، نگاه خیره و زنان با چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته ظاهر شده اند. اشخاص در هر سنی که باشند رخسار پر طراوت و قامت رعنا دارند. در نقاشی های دوره فتحعلی شاه فعل و انفعال سبک عامیانه، ذوق و سلیقه باستان گرایانه و تاثیر از هنر اروپا به چشم می خورد. از جمله تصاویری که در زمان فتحعلیشاه به تصویر درآمده شاه را درحال شکار و جنگ، یا در میان گروهی از زنان رقاصه، موسیقی دانان و آکروباتیست ها نشان می دهد (صمدی۱۳۸۷: ۵۴-۵۲).

تصویر ۵: سمت راست شاهزاده ای قاجار و سمت چپ ندیمه در حال دادن سماور به شاهزاده خانوم
(http://cdn۲.brooklynmuseum.org/images/opencollection)

پادشاهی محمد شاه جانشین فتحعلی شاه (از ۱۲۵۰ تا ۱۲۶۴ه. ق) دوره ای انتقالی بود. از یکسو بسیاری از نقاشان، شیوه دوره پیشین را تقریبا دستکاری نشده برجای می گذاشتند، و از سوی دیگر تزریق پرمایه تری از نفوذ غربی که در رگ های هنر ابوالحسن غفاری نقاش نامدار زمان دویده بود در آثار پیروان وی نیز نمایان می گردید (فریه،۱۳۷۴: ۲۲۹).

دوره دوم تقریبا شامل دوره پنجاه ساله ناصرالدین شاه (۱۲۶۳-۱۳۱۳ه) و پس از آن است. محصول این دوره شکل گیری کامل واقع گرایی نقاشی اروپایی در هنر ایران بود که در دست کمال الملک و شاگردان او به اوج کمال خود رسید و بعدها نیز ادامه یافت. می توان گفت نقاشی دوره نخستین قاجار اوج کمال سنت دیرآهنگ تصویر پردازی پیکره ای و نقاشی نگارگری ایران بوده، به تعبیر شارل

تکسیه[1]، این مکتب در قیاس با نقاشی اروپایی مکتب واقعی نقاشی ایران بود. در نقاشی این دوره می توان 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 نگاره های ایرانی (چه پیش از اسلام و چه پس از ورود اسلام به ایران) همیشه زن از اهمیت ویژه ای 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[2] (شریفی،۱۳۹۲: ۳۹). در بیشتر نگاره های دوران اسلامی زنان تنها از طریق برخی ویژگی ها چون سربند قابل تمایز هستند. مانند نگاره ورقه و گلشاه که در مکتب بغداد کار شده است و مربوط به دوره سلجوقی است (Diba,2003:210).

تصویر۶ :سمت راست: همای و همایون، جامع التواریخ، سده ۹هـ. ق (۲۳۱: ۵۸-Dimand,۱۹۵۷) سمت چپ: جلوس خسرو و شیرین، شیراز (آژند،۱۳۸۹: تصویر۲۰۴)

در نگاره های تصویر شده در مکتب هرات پیکره انسانی زنان و مردان هر دو بسیار پر حالت و پراحساس تصویر شده اند. تفاوت میان چهره زن و مرد این چنین است که چهره مردان کشیده، اغلب با ریش و سبیل پر پشت و ابروان کلفت که معمولا کلاهی نیز بر سر دارند تصویر می شدند و زنان دارای چهره های 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 می شود (توکلی فر،۱۳۸۸: ۴۸).

1 - Charles Texier

۲ - البته اگر دیوارنگاری های اوایل اسلام در قصرهای اموی و عباسی خارج از مرزهای ایران و برخی موارد استثناء دیگر را که دربرگیرنده صحنه هایی 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 بخش های سرزمین های اسلمی قابل مشاهده است.

تفاوت چهره زن و مرد در مکتب تبریز تنها به لباس مردانه و ریش و سبیل آنان نیست، بلکه چهره زنان که همچنان از همان الگوی ثابت نگارگری ایرانی پیروی می کند کمی زنانه تر شده و حرکات و سکناتشان با ملاحت تر و اندامشان ظریف تر از گذشته است و نقاش در ترسیم پیکره زن از خطوط منحنی و نرم تری نسبت به پیکره مردان استفاده کرده است. در اکثر نگاره ها، زنان عمدتا انگشت کوچک دست خود را بازنگه می دارند و این نوعی زیبایی و دلبری به شمار می آید. همچنین هیکل زنان از مردان کوچکتر و ظریفتر است (همان:۵۱). در بسیاری از نگاره های مکتب تبریز زنان را در حال انجام امور روزمره زندگی مانند پخت غذا، دوشیدن رمه، برپا کردن آتش و دوخت و دوز می بینیم و گاهی نیز در مقام مادری فرزندشان را در بغل دارند (همان:۵۰ و Grabar et al,2001:184 و Diba,2003:230). چهره مردان و زنان در این آثار هر دو ماهرو است، گونه های زنان سرخ تر و برجسته تر، لب ها سرخ تر، چشم ها مورب تر و ابروها کمانی ترند. زنان همیشه چیزی شبیه روسری بر سردارند و قسمت هایی از موهایشان از کنار گوش ها، اطراف صورتشان را دربر گرفته است. در مکتب نگارگری مشهد و قزوین (۱۰۰۶-۹۵۵ هـ .ق) زنان غالبا ابروان پهن و پیوسته، چشمان کشیده و صورت گرد دارند و حرکاتشان بسیار پرنرمش و باوقار است (تصویر شماره۷) (توکلی فر،۱۳۸۸: ۵۲-۵۱).

در نقاشی عصر صفویه پیکره ها با قامت های رسا و قد رعنا و پوشش های فاخر و زیبا امتیاز یافته اند و در طرز ترسیم آن ها منتهی درجه نازک کاری و دقت تناسبات بکار رفته. در این زمان تناسبات بدن انسان در نگاره ها واقعی تر می شود (همان: ۴۹). در تک نگاره های مکتب اصفهان به رغم سیطره شکل انسان، نشانه هایی از توجه هنرمندان به مفاهیم برخاسته از انسان گرایی عرفان ایرانی را می توان یافت. نگارگر مکتب اصفهان به پیروی از اندیشه ای عرفانی که "پرستش جمال و زیبایی" را موجب تلطیف احساس و ظرافت روح و سرانجام سبب تهذیب اخلاق و کمال انسانیت می شمرده اند و آن را ظهور حق و یا حلول وی به نعمت جمال در صور جمیله می دانسته اند"، غرق در زیبایی الهی می شود و هدفش این است که جلوه حق را بنگارد (ابراهیمی ناغانی،۱۳۸۶: ۸۶).

تصویر۷ :سمت راست: زن پارسا، صفوی (Hillenbrand,۲۰۰۰ ۳۰۶) -وسط: دختری جوان که گلی سفید در دست دارد، صفوی (Hillenbrand,۲۰۰۰: ۲۹۷)- سمت چپ: زن و مردی در نشسته در منظره ای، دیوان حافظ، سده۱۱ (Farhad,۲۰۱۰:fig.۱۱)

پیکره های زنان تصویر شده بدست رضا عباسی بسیار متواضع و باوقارند، لباس های بلند و پرچین و شکن دارند و هیکل آن ها از حالتی مایل و خمیده برخوردار است. چهره 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 آویخته اند. در بسیاری از این نگاره ها پیکره ها از اندام مشخص زنانه برخوردار نیستند و تمیز دادن مرد از زن در این آثار بسیار مشکل است و زنان بیشتر بواسطه کلاه و روسری و گهگاه نیم تاج روی سرشان قابل شناسایی هستند (توکلی فر،۱۳۸۸: ۵۵ و کفشچیان مقدم و دیگران،۱۳۹۰: ۷۰).

برای نمونه به تعدادی از نگاره های این دوره اشاره می کنیم: یک نقاشی مربوط به سال ۱۵۹۵م که دارای امضای رضا (عباسی) است(تصویر۷ سمت راست)، زنی جوان با صورتی گرد را نشان می دهد. او دست چپش را به کمر زده و در دست راستش تسبیح (زنجیره ای از مهره) است و در حاشیه این نقاشی ابیاتی عرفانی نوشته شده است. حالت پارساگونه صورت نشاندهنده زن تصویر شده در شعر است بویژه در بیت آخر آن که بازنمایی معشوقی است که روح عاشقش را بسوی روشنگری معنوی هدایت می کند. در تصویری دیگر، بنظر می رسد زنی پیاله ای شراب را که توسط مردی جوان به او پیشنهاد می شود قبول می کند(تصویر۸ سمت راست) (Hillenbrand,2000:302-303).

تصویر۸ : (Hillenbrand,2000: 310,fig.14,fig.3)

نقاشی دیگری از رضا عباسی وجود دارد که زنی را در حال نگاه کردن به آیینه نشان می‌دهد در حالیکه به بالشی تکیه زده و بالش دارای تصویری زنده از معشوقی فداکار است که در حال ریختن شراب می باشد (تصویر۸ وسط) (Ibid:302).

در تصویر دیگر، زن جوانی بر روی کرسی شش پایه ای که با کاشی‌هایی با حاشیه طلایی تزیین 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، کفش هایی سبز و روسری

نوک تیز که در جلو یک پر تزیینی دارد برتن کرده است. زانوی راست او روی زانوی چپش قرار دارد و در دستان دستکش پوشیده (یا خالکوبی شده اش) کتابی به شکل گلچین ادبی نگه داشته است. ابرها و گیاهان زمینه ای که او در آن قرار دارد بنظر می رسد بعدا اضافه شده زیرا با حواشی زانوی او روی هم قرار گرفته اند (تصویر۸ سمت چپ) (Ibid:285). در تمامی نگاره هایی که بدان ها اشاره شد، کمتر توجهی به ویژگی های زنانه پیکر زن توجه شده و برخی شاخصه های خاص، آنها را از مردان متمایز می کند.

درباره نقاشی‌های دیواری دوره صفوی نیز اطلاعاتی در دست است، برای مثال پیترو دلاواله[1] سیاح ایتالیایی در سفرنامه‌اش توصیفی از بنای عمارت عالی قاپو ارائه داده است که دربرگیرنده 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 شیوه نقاشی اروپایی و هندی بوده‌اند که از آن جمله می‌توان به بعد نمایی و کلاه فرنگی که بر سر برخی پیکره‌هاست اشاره کرد (عماد،۱۳۸۵: ۱۶۹-۱۶۸).

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

آغاز سلسله صفوی علاوه بر ایجاد زمینه‌های حمایتی از نقاشان و هنرمندان، به دلیل تثبیت حکومت، نقطه عطفی در گرایش‌های مذهبی در نگارگری و نقاشی بود. پژوهندگان، سابقه نقاشی عامیانه مذهبی در ایران را به عهد صفویان زمانی که تشیع گسترش بسیار یافت مربوط می‌دانند. نگارگری صفوی حایز جنبه‌ها و ابعاد گوناگونی است که تاثیرات آیین اسلام را در هر یک از این جوانب می-توان بررسی نمود. تا قبل از ورود سیاحان اروپایی در این گونه آثار زنان معمولا 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. معمولا زنان در نقش‌های دورتر و در تعداد کمتر ترسیم شده‌اند و به بخشی از اندام‌ها در پشت دیوار یا عناصر مشابه پنهان است (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

۴،۲ زن در نگارگری قاجار:

در دوره قاجار، زیبایی مطلوب عبارت بود از: صورت گرد و چشمان بادامی خمار و ابروان پیوسته کمانی، بینی باریک و دهانی به کوچکی غنچه گل و زنان به این شکل زیبا محسوب می شدند. الگوی صحنه آرایی نقاشی برگرفته از معماری داخل کاخ ها و کاملا درباری بود، بطوریکه پیکره های مردان و زنان در پنجره ای با پرده جمع شده که چشم اندازی از طبیعت و یا معماری را در خود جای داده به تصویر کشیده شده اند. در نگاره های دوره قاجار، چهره مرد و زن به یکدیگر بسیار شبیه است و تفکیک آن ها از هم دشوار است و بیشتر بواسطه نوع پوشش، آرایش و اشیاء و وسایل همراهشان از هم قابل تشخیص اند. لباس زنان پر نقش تر و پر تزیین تر است. موهای زنان بلندتر از موی مردان است و نیز به نمایش درآوردن جنبه های فیزیولوژیک بدن زن، یکی از راههای شناسایی و تمایز زن از مرد می باشد (توکلی فر،۱۳۸۸: ۱۸و۱۰۰).

موضوع مهم دیگری که با بررسی نقاشی های برجای مانده از زمان قاجار، بویژه فتحعلیشاه قابل دریافت است، عرصه فعالیت اجتماعی زنان بخصوص در دربار است. زنانی که در پرده های مربوط به زمان فتحعلیشاه تصویر شده اند شامل شاهزاده خانم ها، زنان اشراف و درباریان، زنان طراز اول حرمسرا، رقاصه گان، نوازندگان و رامشگران می باشند که با لباس های فاخر و نفیس مزین شده به انواع طلا، جواهرات و مرواریدها در آثار نقاشی ظاهر شده اند. تعداد زیادی از این پرده های نقاشی، منقوش به زنان رقصنده و نوازنده است که یا برای تزیین کاخ ها مورد استفاده قرار می گرفتند و یا به

1 - Pietro Dellavalle

سفارش افراد وابسته به دربار و متمولین آن روزگار برای تزیین منازل و ابنیه شان و نصب در اتاق های خصوصی تر کاخ ها همچنین در جشن ها و بزم های خصوصی و رسمی بر دیوارها نصب می شدند (همان:۷۰). موریه[1] می نویسد در تالار بارعام کاخ فتحعلیشاه چهره هایی از زنان که در حال رقصیدن هستند به نمایش درآمده است. سیاحان دیگری نیز به نمونه های نقاشی و دیوارنگاری های این دوره اشاره کرده اند (Floor,1999: 137).

در این دوران، نگاره هایی که در آن ها تصویر زن دیده می شود دربردارنده موضوعاتی چون: زنان دربار و حرمسرا، زنان خدمتکار و ندیمگان، رقصندگان و نوازندگان، زنان در حال اجرای حرکات آکروباتیک (توکلی فر،۱۳۸۸: ۷۲ و Diba,1998-99:11 و Diba,2003:226)، عشاق و دلدادگان و زن در نقش مادر و همسر می باشد. علاوه بر آن تصویر زنان در تابلوهایی با مضامین ادبی مانند داستان های عاشقانه شیخ صنعان و دختر ترسا و یا یوسف و زلیخا؛ و مذهبی مانند تصاویر مربوط به واقعه کربلا نیز دیده می شود که در پرده های مربوط به عاشورا زنان با پوشش چادر و برقع، که رایج دوره قاجار بوده است به تصویر کشیده شده اند. از میان این تصاویر بیشتر زنان را در پرده هایی مربوط به زنان حرمسرا مشاهده می کنیم. به علت وسعت حرمسرای شاهی، بخش اعظمی از نقاشی ها پیکره زنان در این عصر، مختص زنان طراز اول حرمسرا، شاهزاده خانم ها و همسر درباریان است. این پیکره ها غالبا بصورت نشسته، لمیده، تکیه داده به مخده پر تزیین شان، با صورت های بزک کرده و گونه های گلگون با تاج مرصع پرپری بر سر، در جامه های پر نقش و نگار مروارید دوزی و جواهر نشان غرق در زیورآلاتی مانند گوشواره، گردنبند، دستبند و... بسیار آرام و راحت بدور از هر دغدغه و آشفتگی ظاهر در حال استراحت هستند. فضایی که این زنان در آن قرار گرفته اند فضایی است بسیار پرتجمل همراه با اشیاء و وسایل گرانبها. این پیکره ها معمولا یا پیمانه ای خالی از شراب در دست دارند و دست راست خود را زیر سر حائل کرده اند 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، خرگوش به تصویر در آمده اند (تصویر۹) (توکلی فر، ۱۳۸۸: ۷۳-۷۲).

تصویر۹ :سمت راست: زنان درباری گرد سماور (Diba,1998-99: fig.8) سمت چپ: بانوی نشسته (http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection)

1 - James Morier

پس از پرده هایی که دربردارنده نگاره زنان درباری و حرمسرا است، بنظر می رسد بزرگترین مجموعه آثاری که نقاشی قاجاری به سفارش رجال و اعیان وقت برای زینت اندرونی ها طرب خانه ها و مجالس بزم انجام می داده اند، مربوط به نقاشی هایی با مضمون زنان رقصنده، نوازنده و رامشگر می باشد (تصویر۱۰). در این نگاره ها زنان در لباس های مروارید دوزی شده و جواهر نشان، غرق در تزیینات مشغول رقص، پایکوبی و نوازندگی اند. این زنان، دسته ای به حالت نشسته بر روی دو زانو در حال نواختن دف، تار و کمانچه هستند، گروهی دیگر زانو زده و قاشقک در دست می رقصند، تعدادی نیز بسیار موقر و متین به حالت ایستاده و تمام قد در حالیکه با یک دست گوشه شالشان را نگه داشته اند با دست دیگر در حال نواختن قاشقک می رقصند (همان۱۳۸۸: ۸۵و۸۱ و حسینی مطلق،۱۳۸۸: ۵۷).

تصویر۱۰ : سمت راست: زن آکروبات باز (Diba,1998-99: fig.7) وسط: زن نوازنده (http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection) سمت چپ: زن نوازنده (Diba,2003:fig.8)

بنظر می رسد اینگونه تصاویر تنها به کاخ ها محدود نمی شده است و در خانه افراد بلند مرتبه نیز نمونه های مشابه آن دیده شده است. فریزر[1] به خانه ملک الشعرا، شاعر سلطنتی در نیمه دهه ۱۸۳۰م اشاره می کند. بنظر او بدترین بخش آن نقاشی های آن بود که تلاش های زننده ای را برای به تصویر کشیدن زیبا رویان برهنه یا با لباس کم، با گونه هایی که به طرز ترسناکی سرخ شده بود، چشمانی که بطور مهلکی سیاه شده بودند، ابروانی مانند کمان دو قلو درخت آبنوس، و تمام حالات و رفتارهای فریبندگی بیش از حد نشان می داد. اما این یک استثنا نبود زیرا فریزر چنین تصاویر زننده ای را در خانه آصف الدوله نیز مشاهده کرده بود (Floor,1999: 138).

1 - James Billy Freezer

چهره زن در این عصر برای خود، دید زیبایی شناسانه ای مطابق با معیارهای زیبایی زمانه را داراست. ظاهر شاخصه های زیبایی آن عصر، ابروان پیوسته و پرپشت، چشمان درشت و مشکی، بینی کشیده، دهانی کوچک، خالی بر روی صورت و چاقی و درشتی در برخی اندام ها بوده که با معیارهای امروز فاصله دارد. چنانکه جهانگردی چون گاسپار دروویل[1] در تعریف و توصیف زن ایرانی چنین می گوید: بانوان ایرانی پیشانی بلند و سپید، ابروان پیوسته و کمانی و سیاه و چشمان بادامی درشت و سیاه شگفت آوری 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 می گوید: زنان ایرانی بلند و باریک و بسیار خوش اندامند و مسلما زیباترین زنان جهانند (توکلی فر،۱۳۸۸: ۱۱۴-۱۱۳).

علاقه به برهنه نشان دادن زن در آثار نقاشی در عهد صفوی با شروع تاثیرات هنر غربی بر نقاشی ایرانی، اتفاق افتاد (همان:۱۱۶ و Farhad,2010:124) و زنان اروپایی با لباس های یقه باز، احتمالا مدل نقاشی برای نقاشانی شدند که راهشان به دربار باز بوده است، همچنین نقاشانی مانند محمدزمان و رضا عباسی دست به خلق پیکره های برهنه زنان زدند. در دوره فتحعلیشاه بار دیگر در مکتب نقاشی این دوره با این موضوع مواجه می شویم و شاید این نخستین باری باشد که نقاش اندام اغلب زنان در نقاشی ها را اینگونه برهنه نمایان می سازد. ظاهرا شکل لباس و یقه باز زنان ایرانی در عصر فتحعلیشاه تحت تاثیر زنان اروپایی بوده است. این امر را هم می توان 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 چهره 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 (توکلی فر،۱۳۸۸: ۱۱۷-۱۱۶).

تصویر۱۱ : سمت راست: زنان حرمسرا (Diba,۱۹۹۸-۹۹:۱) سمت چپ: خسرو شیرین را در حال حمام کردن می بیند (http://cdn۲.brooklynmuseum.org/images/opencollection)

1 - Gaspard Drouville

با نگاهی دقیق تر به آثار نقاشی شده از زنان می توان به رابطه میان جنسیت ها پی برد. توجه به جنبه های زنانگی در پیکره، و استفاده از جنسیت زنانه او به عنوان ابزاری ارتباطی، به وضع فرهنگ حاکم بر دربار فتحعلیشاه، شکل ارتباطی میان زنان ومردان و شیوه نگرش جامعه نسبت به زنان را نمایان می سازد. زن در آثار نقاشی ایرانی پیوسته از ویژگی حجب و حیا برخوردار است و پیکره اش همواره نمادی از وقار و متانت بوده، اما در آثار مکتب شمایل نگاری درباری، سیمای زن متفاوت با دوره های قبل، به شکلی نیمه عریان و به عنوان عاملی تزیینی، زینت بخش تالارهای کاخ های سلطنتی می گردد (توکلی فر،۱۳۸۸: ۱۱۸).

این نوع بازنمایی، نتیجه تخیل مردان است. برای نشان دادن بازنمایی های زنان از این منظر باید به دو تغییر اشاره کرد: نخست تغییر از زن به جنسیت. در این دوره، مرد و زن از ورای تفاوت هایی که تشکیل شده از ویژگی های اجتماعی- فرهنگی است و به عنوان طبیعت آن ها دریافته شده و از جنسیت نشأت گرفته اند تعریف می کند. تغییر دوم ما را از فرض هنر به عنوان انعکاس محض واقعیت دور می کند و به توجه بهتر به عنوان تشکیل دهنده معنا معطوف می کند. اگر ما با این فرض شروع کنیم که تصاویر جنسی شده زنان چیزکمی درباره زنان به ما می گویند یا چیزی برای گفتن درباره واقعیت زنان ندارند، بلکه حاکی از تخیل مردان اند که در تصویر زن برجسته شده اند، زنان بازنمایی های هنری از زنان حقیقی مجزا شده اند و به ارجاعی جدید پیوستند یعنی به ناخودآگاه مردان. شکلی که بطور مکرر در هنر دوره قاجار مشاهده می شود، گرچه زنی با سینه برهنه است و گرچه مردان عریان مانند زنانی که سینه هایشان بخاطر حریر بودن قابل رویت است در دوره صفوی و زندیه نیز مشاهده می شوند، زن با سینه برهنه، یا زنی که بدنش بخاطر سبک لباس پوشیدن دیده می شود یا در ارتباط با اشیاء خرافی است، بنظر می رسد موضوعی با اهمیت در نقاشی قاجار است (Diba et al,1998: 76-77). در هنر صفوی، صحنه هایی که دارای زنان با یقه بسیار باز هستند، زنان اروپایی را نشان می دهند. در سده شانزدهم میلادی، سینه های برهنه (یقه های باز) معمولا در نقاشی های اروپایی به ایران راه یافت و نقاشی های صفوی از زنان اروپایی با لباس یقه باز احتمالا برگرفته از همین نمونه های اروپایی بودند که به دربار راه یافتند (Ibid:77و Diba,2003:222). زن سینه برهنه قاجار مکمل و تا حدی جانشین شکل اولیه زن اروپایی با یقه بسیار باز شد. زن قاجاری مصور شده با این اوصاف، معمولا با اشیاء و لوازم نمادین پدیدار می شود مانند میوه (سیب و انار که هردو در ارتباط با جنسیت و باروری و حاصلخیزی هستند) پرندگان و گل ها. بخش های مختلف بدن زن نیز معمولا در میان نثر و نظم با میوه های مختلف مقایسه می شد: هلو برای گونه ها، و سیب و انار برای سینه شاید بهترین مثال های شناخته شده باشند که هنوز هم در اشعار ایرانی مانند ادبیات روزانه مورد استفاده هستند (Diba et al,1998: 76-78).

۱-۲-۳- تاثیر مذهب بر نقوش زنان در دوره قاجار

نقاشی‌های مذهبی با موضوعاتی چون تعزیه یا قصص قرآنی در دوره قاجار به واسطه 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 (شایسته فر، ۱۳۹۰: ۵۵). نقوش مذهبی که علایق ملی و اعتقادات مذهبی لایه‌های میانی جامعه 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 روضه خوان 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، معمولا دارای پوشش قابل قبولی است، اما از دوران قاجار به بعد ضمن به تصویر کشیدن پرده‌های 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 مقدس که کودکی در بغل دارد مشاهده می شود که به شیوه ای تحریک کننده مجسم شده اند. این صحنه احتمالا مستقیما از اروپا، یا بواسطه نقاشی هندی وارد هنر ایران شده است. همانطور که می دانیم نقاشان ایرانی در دوره صفوی دربار مغول را از نزدیک دیده اند. تاثیرات اروپایی بر هنر و نقاشی ایرانی (حداقل در میانه دوره قاجار، و پیش از آن در دوره صفوی، زمانیکه هنرمندان شروع به مسافرت به اروپا کردند) از طریق هند به ایران آمد. با نگاه به هند و هنر آن، ما نمونه هایی از مریم مقدس با این ویژگیها را مشاهده می کنیم. (Ibid:82).

۵ نتیجه گیری:

نگاره 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، فرایندی متغیر و تحول پذیر باشد، به ویژه که زن به واسطه ماهیتش، 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 دوره-های سیاسی نتیجه گیری 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 عده ای از جوانان برای تحصیل در فرنگ به اروپا فرستاده شدند و در این زمان بود که تعدادی آثار کاملا اروپایی بوسیله برخی هنرمندان این دوره بوجود آمد. در عرصه 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 مقایسه نگاره هایی این دو دوره که در این مبحث آمد مشخص شد در هنر دوره صفوی تفاوت زیادی میان پیکره های زنان و مردان مشاهده نمی شود زنان در بسیاری موارد بر اساس پوشاک، حالات نشستن و اشیاء و ابزاری که در دست دارند شناخته می شوند. گرچه به تصویر کشیدن زن با یقه بسیار باز و تا حدودی توجه به ویژگی های زنانه آن از دوران صفوی باب شد، اما این ویژگی منحصر می شد به تصاویری که زنان اروپایی را نشان می داد. زن دوره صفوی فاقد هرگونه زیورآلات و اشیاء تزیینی است و در این دوره چهره زنان کماکان و مانند دوره های 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 نمی شود و کمتر توجهی به ویژگی های زنانه نقوش شده و برخی شاخصه های خاص، آنها را از مردان متمایز می کند. اما در مقابل در دوره قاجار در اثر روند غربی شدن، به ویژگی های زنانه پیکره ها و به تفاوت های جنسی میان زن و مرد بسیار توجه شده است که شاید نشان دهنده تنزل جایگاه اجتماعی زن دردوره قاجار تا حد ابزاری جنسی می باشد. همچنین رنگ و لعاب چهره زنان در نگارگری دوره قاجار بسیار بیشتر از دوره صفوی است که بنظر می رسد 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 اندیشه دینی ایرانیان را در تمام آثارشان از جمله آثار ادبی، معماری، هنرهای تصویری و صنایع دستی 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 بی‌نظیر خلق نمودند. در دوره صفوی به علت تاثیر پذیری کمتر از اروپا و غالب بودن جریان‌های مذهبی تصویر زنان با عنصر حجاب و پوشش دیده می‌شود و کمتر صحنه برهنه-ای از زنان به تصویر کشیده می‌شود اما در دوران قاجار به علت نفوذ غرب و کمرنگ شدن تعالیم مذهبی در بین هنرمندان ما بارها شاهد صحنه‌های از زنان بدون حجاب هستیم.

منابع:

آژند، یعقوب(۱۳۸۵)؛ "دیوار نگاری در دوره قاجار"، *مجله هنرهای تجسمی*، شماره۲۵، اسفند، صص ۴۱-۳۴.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)؛ نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران، ج۲، تهران: انتشارات سمت.

ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۶)؛ "جلوه ی نقش انسان در نقاشی دوره قاجار"، *گلستان هنر*، شماره۹، صص ۸۸-۸۲.

توکلی فر، مریم (۱۳۸۸)؛ بررسی تصویر زن در نقاشی های عهد فتحعلی شاه قاجار، پایان نامه کارشناسی ارشد، رشته نقاشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

حاتم، غلامعلی؛ ۱۳۷۴-۱۳۷۵، نگاهی بر هنر نگارگری ایران، هنر و معماری، تهران، شماره ۳۰، ۲۰۷-۲۲۰

حسن وند، محمد کاظم و شهلا آخوندی (۱۳۹۱)؛ "بررسی سیر تحول چهره نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی"، *نگره*، شماره۲۴، زمستان، صص ۳۶-۱۵.

حسینی مطلق، ملیحه (۱۳۸۸)؛ "پژوهشی پیرامون رایج ترین شیوه های نقاشی در عهد قاجار"، *کتاب ماه هنر*، اسفند، صص ۶۰-۵۴.

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

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

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

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

شایسته فر، مهناز؛ ۱۳۹۰، انعکاس مضامین سوره یوسف در نقاشی‌های دیواری عباسیه تکیه معاون الملک کرمانشاه، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۹، ۶۲-۵۴.

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

صمدی، معصومه (۱۳۸۷)؛ "شکل گیری پیکرنگاری در نقاشی درباری دوره قاجار (فتحعلی شاه)"؛ *نقشمایه*، شماره۱، تابستان، صص ۵۶-۵۱.

عماد، محدرضا (۱۳۸۵)؛ "عوامل تأثیر پذیری دیوارنگاره های 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.

کفشچیان مقدم، اصغر و مریم یاحقی (۱۳۹۰)؛ "بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران"، *باغ نظر*، شماره۱۹، زمستان، صص۷۶-۶۵.

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

محمد حسن، زکی (۱۳۷۷)؛ هنر ایران در روزگار اسلامی، ترجمه ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.

هنری مهر، فاطمه، دادور، ابوالقاسم و مظاهری، مهرانگیز (۱۳۸۵)؛ "صورت زن در نگارگری معاصر (نوین)"، *کتاب ماه هنر*، بهمن و اسفند، صص ۵۹-۵۲.

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.

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

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

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

Diba, Leyla S. (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.

Dimand, Maurice S. (1957-58); "New accessions of Islamic art", *Bulletin of Metropolitam Museum of Art*, 16, pp.227-235.

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.

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

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

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

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

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/

http://www.iranicaonline.org/