

بررسی تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های صفوی و قاجار بر چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری زن

مرضیه رشیدی^{۱*}، علی‌رضا طاهری^۲

چکیده

در دوره صفوی و قاجار، به سبب ارتباط با غرب، تمایل دربار به تجربه دنیای مدرن و اشتیاق جهان غرب به شناخت دنیای شرق نوعی دوگانگی سنتی و مدرن در بسیاری از مناسبات اجتماعی، فرهنگی و هنری جامعه نمایان شد که این روند بر وضعیت زنان و حضور آن‌ها در عرصه‌های اجتماعی نیز تأثیرگذار بود. چهره‌نگاری در نقاشی ایرانی براساس الگوی مشخصی بوده است. آنچه در این پژوهش مطالعه شده، چهره زن در نگارگری‌های این دو دوره است. این مقاله در پی یافتن پاسخ این پرسش‌هاست: نمایش ویژگی‌های زنانه در نقوش دوره صفوی و قاجار به چه صورت بوده است؟ چه تفاوت‌های بین آن‌ها در این دو دوره وجود داشته است؟ نتایج نشان می‌دهد که زن در آثار نگارگری پیش از قاجار، اغلب جایگاهی مثالی و اسطوره‌ای داشته و از نظر نوع طراحی غیرواقع‌گرایانه ترسیم می‌شده و ارزش بصری آن همچون دیگر عناصر نگاره بوده است، ولی در اواخر دوره صفوی و دوره قاجار، بر اثر ارتباط با غرب، شاهد تغییر در نوع نگرش به نقاشی و در نتیجه توجه به واقع‌گرایی در ترسیم پیکره زنان و همچنین شکل‌گیری آثار تک‌نگاره شده است؛ که این تغییرات به ارائه تصویری نو از زن در نقاشی ایرانی منجر شد. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

کلیدواژه‌ها

پیکره‌نگاری، چهره‌نگاری، زن، صفوی، قاجار.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد گروه آموزشی هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان
marzieh.rashidi70@gmail.com

artaheri@arts.usb.ac.ir

۲. دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۱۱

مقدمه

نوعی جدید از نقاشی ایرانی در قرن دهم قمری (شانزدهم میلادی) پدیدار شد که محققان اغلب آن را «چهره‌پردازی» نامیده‌اند. در این سبک، با تمرکز بر یک شخص واحد، هدف ترسیم ویژگی‌های شخصی و ظاهر جسمانی و خصلت مختص به او بود. چنین تصاویری که پس‌زمینه‌ای ساده و گاه مزین به طرح‌های گل و گیاهی دارند، یا همراه نگاره‌هایی از همان نوع قبلاً شناخته شده‌اند یا به صورت تک‌برگی نقاشی شده‌اند [۲۰، ص ۳۲].

هنر چهره‌نگاری در نگارگری ایران به یکباره به وجود نیامده است و برای یافتن الگوهای آن رجوع به سنت‌های چهره‌پردازی در هنر ایران باستان ضروری می‌نماید. باور ترسیم چهره‌های فرازمینی در هنر درباری قبل از اسلام با اعتقادات دینی اسلام عجین شد و باعث ظهور شیوه‌ای ابداعی در چهره‌نگاری اسلامی شد.

تحولات اجتماعی در اواخر دوره صفوی و اوایل دوره قاجار به تغییراتی در زندگی زنان منجر شد که این امر در زمینه هنر نیز شایان توجه است.

روش تحقیق

این مقاله بر روش توصیفی-تحلیلی مبتنی است و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. برای جامعه آماری در این تحقیق، تعداد ۶ نقاشی از دوره صفوی و پنج نقاشی از دوره قاجار برای تحلیل برای نمونه انتخاب شده است.

پیشینه پژوهش

حسنوند و آخوندی (۱۳۹۱) در مقاله «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی» [۶] و رضایی و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «مقایسه تصویر زن در هنر دوره صفوی و قاجار» [۷] و هنری‌مهر و دیگران (۱۳۸۵) در مقاله «صورت زن در نگارگری معاصر (نوبین)» [۱۸] به تحلیل سیر تحول تصویر زن در دوره صفوی و قاجار پرداخته‌اند. همچنین، یاسینی (۱۳۹۲) در کتاب تصویر زن در نگارگری [۱۹] به‌طور کلی تصویر زن در نگارگری را بررسی کرده است.

تاکنون در پژوهش‌های نگارگری ایرانی درخصوص تک‌چهره زنان کوشش چندانی انجام نشده است و این ضرورت را ایجاد می‌کند که بیشتر به این موضوع در این پژوهش پرداخته شود. در این مقاله، با استفاده از پژوهش‌های یادشده، ویژگی‌های بصری تصویر زن در نگارگری دوره صفوی و قاجار مطالعه شده است.

چهره‌نگاری در نگارگری

چهره‌نگاری در نگارگری ایران با تعریف غربی و عامیانه آن، یعنی شباهت ظاهری تصویر با شخص ترسیم‌شده، میانه‌ای ندارد و به هیچ روی حتی بعد از نفوذ هنر یونان در پی حمله اسکندر به ایران توجه جدی در شبیه‌سازی عینی تصویر با شخص تصویرشده صورت نپذیرفته است. با ورود اسلام و پیوند باورهای عرفانی آن با فرهنگ عامه ایران، نگارگران بر آن شدند تا همسو با باورهای اعتقادی خود و جامعه به خلق چهره‌هایی فرازمینی و آرمانی پردازند و از این طریق به عالمی مثالی و ازلی دست یابند. توجه به این نکته حتی در واقع‌گرایانه‌ترین دوره‌های چهره‌پردازی در نگارگری نیز رعایت شده است. از سوی دیگر، کتاب به‌منزله سرمایه و میراثی قابل حمل همیشه مورد توجه حامیان درباری بوده است. نسخ خطی از معدود اشیای گران‌بهایی است که طی جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها بین حکمرانان قابل حمل بوده و انتقال‌دهنده بسیاری از باورها و اعتقادات حامی درباری به دیگر حکمرانان بوده است. از این‌رو، حامیان به جنبه‌های سیاسی نسخ مصور بسیار اهمیت می‌دادند و خواست خود را در ترسیم تصاویر و نگاره‌ها به هنرمندان تحمیل می‌کردند. نگارگران نیز در بسیاری از دوره‌ها به علت وابستگی مالی مجبور بودند گرایش‌های حامی خود را پاسخ دهند. علاوه بر عامل حامی، که از عوامل مهم تأثیرگذار بر چهره‌نگاری است، می‌توان به عوامل محدودکننده دیگری چون تعلق و گرایش فرهنگی، قراردادهای کار گروهی، وابستگی نگارگری و چهره‌پردازی با ادبیات ایران، انتخاب موضوع و بی‌توجهی به فردیت هنری اشاره کرد. عوامل ذکرشده به نوعی، مستقیم و غیرمستقیم، بر روند چهره‌نگاری در نگارگری ایران تأثیرگذار بوده‌اند. هدف این پژوهش، تلاش برای شناخت بیشتر سیر تحول چهره‌نگاری زن در دوره صفوی و قاجار، عوامل تأثیرگذار بر آن و شناخت تفاوت دیدگاه‌های هنرمندان در این دو دوره است [۶، ص ۱۶].

چهره زن در نقاشی

چهره در نقاشی‌های جهان به چند صورت مطرح شده است. در یک صورت آن، جلوه‌ای از ملکوت بوده و هنرمند به تجسم صورت خدایان در قالب چهره انسانی می‌پرداخته است. نوع دیگر چهره‌سازی تصویرکردن صورت آدمی با ویژگی‌های خاص خود اوست. این نوع تشبیه‌سازی بازنمایی چهره انسانی است، بی‌آنکه منظور دیگری در آن لحاظ شده باشد. در دوره هنری جدید، صورت انسانی به گونه‌ای دیگر موضوعیت می‌یابد. هنر جدید چهره انسانی را به‌مثابه بهانه‌ای برای مطرح کردن انفعالات نفسانی هنرمند به کار می‌گیرد و چهره، همچون دیگر عوامل تصویری، تنها وسیله‌ای است که هنرمند به واسطه آن حالات و نفسانیات خاص خود را بیان می‌دارد. به این ترتیب، چهره در نقاشی‌های جدید نه آینه‌ای از

صورت خدایان همچو اقوام دیرین است و نه نشانی از شخصیت مدل انسانی را در خود دارد [۱۹، ص ۹۱].

چهره نمود تمام صفات و خصایص انسانی است؛ به نحوی که فقط در حالت چشم‌ها و ابروها می‌توان به اسرار پنهان صاحب چهره پی برد. چهره می‌تواند برای هر هنرمند چیره‌دست به تنهایی محل نمایش حقایق عالم شود. از این رو، بسیاری از چهره‌های ساخته‌شده، حتی بدون موضوع، یک اثر هنری کامل‌اند.

یکی از مواردی که در بررسی نقوش می‌توان مورد توجه قرار داد، نقش زنان است. زن به‌عنوان عضوی از جامعه موضوعی است که در ادبیات و هنر همیشه مورد توجه خاص بوده و در هنرهای تجسمی، چون نقاشی، مورد توجه هنرمندان در همه دوران‌ها بوده است [۱۸، ص ۵۲]. حضور زن در آثار هنری طی دوره‌های گوناگون تاریخ هنر ایران، همچون سایر عناصر، تابع این قاعده کلی است؛ بازنمایی و به‌تصویر کشیدن هریک از عناصر طبیعی، انسانی و تخیلی در این گونه آثار، منطبق بر نگرش و استنباط جامعه و هنرمندان به این عناصر است [۱۰، ص ۱۱۶]. صحنه‌هایی را که دربرگیرنده پیکره‌هایی از زنان است به صورت‌های مختلف و با موضوعات متفاوت در هنر ایران اسلامی می‌توان مشاهده کرد. با وجود نهمی تصویرپردازی، به‌ویژه از انسان، در اوایل دوران اسلامی، نسخه‌ها و نقاشی‌های دیواری که دربرگیرنده نقش‌های انسانی هستند در هنر این دوران مشاهده می‌شود. به‌ویژه در دوره صفوی و با ورود اروپاییان به ایران و تأثیراتی که غرب در هنر ایران گذارد، شاهد تصویرپردازی هرچه بیشتر از زنان هستیم. این روند تا دوره‌های بعد و به‌خصوص دوره قاجار ادامه پیدا کرد و رفته‌رفته تأثیر بیشتری از هنر غرب به خود گرفت. با بررسی نقاشی‌ها و دیوارنگاری‌های دوره صفوی و قاجار به ویژگی‌های خاص هر دوره در بازنمایی نقش زنان برخورد خواهیم کرد [۷، ص ۷۶].

در نگارگری اسلامی، با توجه به تفکر دینی چهره مینوی، که از عالم قدس نشان دارد، مطرح می‌شود. چهره نیز، همچون پیکر انسان، ضمن حفظ ویژگی‌های طبیعی انسان، تطابق کامل با صورت عینی و خارجی خود در این عالم ندارد. این در حالی است که در برخی چهره‌ها شبیه‌سازی در نهایت قدرت صورت گرفته است و به راحتی می‌توان شخصیت اصلی صاحب چهره را شناخت. در یک مثال، چهره‌پردازی سیمای زنی که نوعی سادگی را به همراه دارد و به شیوه کلاسیک اجرا شده قابل بررسی است. این چهره، که انگر نقاشی کرده، چهره زنی را با موهایی که به طرز ساده‌ای بسته شده است نشان می‌دهد. این چهره سادگی و ظرافت و احساسات رمانتیک خاصی دارد و باز شدن فرق سر از میانه حالت سادگی را تشدید کرده است (تصویر ۱).



تصویر ۱. ژان اگوست دو مینیک انگر، کنتس دو سونیویل، ۱۸۴۵ [۱۹، ص ۹۲]

اما چون آنچه در این چهره منعکس شده چیزی جز خصوصیات شخصی صاحب آن نیست، که با لطافت بسیار بیان شده است، در صورتی که این نقاشی فاقد ویژگی‌های شخصی مدل شود، جوهره خویش را از دست می‌دهد. چنانچه این تصویر را با یک شمایل از حضرت مریم قیاس کنیم، درمی‌یابیم این شمایل چگونه به طرح صورتی ورای یک چهره طبیعی می‌پردازد (تصویر ۲).



تصویر ۲. مریم ولادیمیر، سده یازدهم، مسکو [۱۳، ص ۲۵۵]

چنین تصویری هرگونه شائبه را در مورد این موضوع که سیمای زنی قابل دسترس باشد از بین می‌برد. این شمایل واجد شرایط نوعیه‌ای است که در آن روحانیت و معنویت ملکوتی حضرت مریم به تصویر آمده و شاید فاقد هر نوع شباهت با چهره یک زن به‌طور کامل باشد. از این‌رو، بدون آنکه مشخصه‌های یک مدل معین را داشته باشد، نمایشی از چهره‌ای آرمانی در جلوه زنی مقدس است. اما در نقاشی انگر جز خصوصیات چهره‌ای طبیعی چیزی وجود ندارد. چهره در نگارگری اسلامی طرح صورتی بهشتی است که علاوه بر مشخصه‌های فردی، واجد نظامی است که آن را از دیگر شیوه‌های نقاشی متمایز می‌کند؛ به گونه‌ای که می‌توان در آن صورتی را طرح کرد که نه عیناً در جهان خارج حضور یافته و نه به شخص خاصی تعلق دارد. از این‌رو، نگارگران زن را به گونه‌ای تصویر کرده‌اند که ناخودآگاه بیننده را به ستایش از کمال زیبایی هنر، که در آن نمود یافته، وامی‌دارد [۱۹، ص ۹۳].

زن در چهره‌نگاری صفوی

دوره صفوی سرآغاز تحول در برخورد هنرمندان با عنصر زن در نقاشی است و اساساً در این دوره شیوه‌های جدیدی در هنر نقاشی و چهره‌نگاری شکل می‌گیرد که متأثر از تحولات فرهنگی و سیاسی و همچنین تغییر ذائقه هنری جامعه است. این تفاوت‌ها نه‌تنها در شیوه طراحی و سبک نگاره‌ها، بلکه در موضوع و فضای کلی نقاشی این دوره قابل لمس است. در این دوره، مهم‌ترین عامل تأثیرگذار بر نگارگری و چهره‌نگاری تغییر رویه حمایت حامیان از هنرمندان و نسخ خطی است. با گذشت زمان، تغییر سلیقه پادشاهان و کاهش حمایت دربار از هنرمندان و در مقابل رشد طبقه بازرگان باعث وابستگی هنرمندان به سفارش‌های ثروتمندان غیردرباری شد، اما از آن‌رو که این هنرپروران جدید امکان تأمین هزینه سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند، به سفارش تک‌نگاره‌ها بسنده می‌کردند و این کار باعث ظهور و رواج طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب شد و نوعی چهره‌نگاری آرمانی و اشرافی باب شد که به‌سختی بیانگر حالات درونی پیکره بودند. از سوی دیگر، نگاره‌های شخصی هنرمندان، که فقط بیان‌کننده تمایلات درونی نگارگر بود، چهره‌پردازی کاملاً متفاوتی را به نمایش می‌گذارد. علاقه شخص شاه به نقاشی‌های اروپایی عامل مهمی در جهت‌گیری این روند بود. علاوه بر نفوذ هنر اروپا در نقاشی‌های این دوره، هنر چین نیز از دیگر عوامل تأثیرگذار خارجی در شیوه نگارگران، ترسیم نگاره‌ها و چهره‌پردازی این دوره است. مکتب صفوی دوم شیفته تقلید تصاویر چینی و ترسیم آن‌ها بدون رنگ یا با اندک رنگ بوده است [۹، ص ۵۱].

تحولاتی که در یک مکتب هنری به وجود می‌آید همواره سرآغازی برای تحولات آتی در مکاتب پس از خود می‌شود و آنچه اهمیت ویژه‌ای دارد، و بدان پرداخته خواهد شد، چگونگی این تأثیر و تأثرها بر شیوه کار هنرمندان و شکل زنان در آثار آنان است.

سلطان محمد از نگارگران نامدار این دوره است که با درایت کامل توانست هنر مکتب تبریز را بپرواند. سلطان محمد تبریزی خصوصیات نگارگری مکتب هرات را از بهزاد و آقامیرک فرامی‌گیرد و بعدها با ترکیب این خصوصیات با ویژگی‌های مکتب ترکمانان تبریز و شیراز مکتب نگارگری تبریز را مایه‌ور می‌کند. با وجود خلاقیت‌های فردی سلطان محمد، ظاهراً راضی نگه‌داشتن حامی درباری، شاه تهماسب، برای او بسیار بااهمیت بود. شاه تهماسب به سبک نگارگری بهزاد بسیار علاقه‌مند بود و تلاش سلطان محمد برای هم‌سو کردن سبک خود با نگاره‌های بهزاد گویای این مسئله است. مثال درخور توجه در این باره نگاره بارگاه کیومرث است که اجرای آن «سه سال طول کشیده است و سلطان محمد با اجرای آن شاه تهماسب را متقاعد کرده که این سبک جدید را برای کل نگاره‌های شاهنامه بپذیرد و این درحقیقت نوعی آزمون موردی یا موردپژوهی برای ترکیب سبک‌های بهزاد و ترکمان در سبک تبریز صفوی بوده است» [۱، ص ۸۸].

به‌رغم توجه بسیاری که سلطان محمد به سبک بهزاد داشت، از تکرار تصویرپردازی شخصیت‌های مکتب هرات اجتناب می‌ورزید و همچون بهزاد به آفرینش نمونه‌هایی اصیل دست می‌زد که بر مشاهده‌های زنده استوار بوده و در جریان آفرینش دارای سنخ و شخصیت شده‌اند [۱۴، ص ۸۸].

محمدی از هنرمندان تأثیرگذار این دوره است که با شیوه ابتکاری خود در نگارگری، یعنی نگاره‌های طراحی‌گونه و به‌کارگیری رنگ‌های محدود، تأثیر بسیاری بر نقاشان نسل بعد و رضا عباسی گذاشت. از ویژگی‌های بارز نگاره‌های او می‌توان به چهره گرد، چشمان درشت و لب‌های ورچیده اشاره کرد [۳، ص ۱۲۰].

محمدی توانایی بسیاری در نمایش حالات و حرکات طبیعی آدم‌ها داشت. شکل‌ها را با خطوط ظریف و نازک و ممتد طراحی می‌کرد و اغلب طرح‌هایش با قلم نی اجرا شده‌اند. محمدی از نگارگران برجسته و ادامه‌دهنده سنت واقع‌گرایی بهزاد بود و بر معاصرانش سخت تأثیر گذاشت [۳، ص ۹۶].

رضا عباسی دومین هنرمند تأثیرگذار این دوره است که با نوآوری در طراحی و انتخاب موضوعات جدید، باعث تحولی ژرف در چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران شد.

او سنت واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد و محمدی را ادامه داد. حتی ممکن است شاگرد محمدی بوده باشد [۴، ص ۲۵۵].

او به بازنمایی جهان واقعی گرایش داشت.

پیکره‌های جوان رضا به نوعی بیان‌کننده زیبایی اشرافی و آرمانی مورد علاقه اشراف صفوی است، اما در آثار متأخرش پیکره‌ها را بیش از حد باوقار و ساختگی می‌ساخت. این نوع شیوه‌گرایی، به‌خصوص در نقاشی موضوعات رسمی‌تری چون شاهزادگان و دلدادگان، بارزتر به نظر می‌آید [۴، ص ۲۵۵] (تصویر ۳)

از مشخصه‌های خاص چهره‌پردازی رضا عباسی، که مختص به نگاره‌های اوست، می‌توان به «نوع طراحی بینی و فاصله کم بین لب و بینی و تیرگی بین آن اشاره کرد» [۱۱، ص ۶۴].



(الف) (ب) (ج)

تصویر ۳. الف) نمونه‌هایی از چهره‌پردازی رضا عباسی از پیکره‌ها در سنین مختلف [۲۸؛ ب و ج] نمونه‌هایی از چهره‌پردازی رضا عباسی از پیکره‌ها در سنین مختلف [۱۳، ص ۱۰۲-۱۰۳]

علاوه بر تحولات اجتماعی، زندگی شخصی رضا عباسی نیز در شیوه و موضوع ترسیم نگاره‌هایش مؤثر بوده است.

ناهماهنگی سلیقه او با خواست‌های حامیان درباری باعث شد تا رضا مدتی را بیرون از دربار و در بین مردم زندگی کند و از نزدیک با اجتماع ارتباط برقرار کند [۱۲، ص ۱۰۱].

ذکر این موضوع تأکیدی است بر وجود هنرمند مستقل در دوره‌ای از تاریخ نگارگری ایران. در بررسی چهره‌های ترسیم‌شده از رضا عباسی با چند گونه شخصیتی مواجهیم که هر یک از اصول خاصی تبعیت می‌کنند. انسان در نگاره‌های او در سه رده جوان، میان‌سال و پیر ترسیم شده‌اند و چهره‌های هر گروه با مشخصات خاصی ترسیم شده‌اند. «قوس کامل ابروان، انحنای صورت بی‌مو، زنخندان چانه، چشمان و بینی کشیده ملیح و لبخند خفیف» [۲، ص ۲۱۰] از مشخصات صورت‌های جوان در نگاره‌های اوست. از نشانه‌های چهره‌های میان‌سال در نگاره‌های او می‌توان به «چهره‌هایی گرد با ابروان پرپشت و درهم کشیده و ترسیم سبیل اشاره کرد» [همان، ص ۲۱۰].

پیکره‌های زنان تصویرشده به دست رضا عباسی بسیار متواضع و باوقارند، لباس‌های بلند و پرچین‌وشکن دارند و هیكل آنها از حالتی مایل و خمیده برخوردار است. چهره زنان ابروان پیوسته، چشمان درشت و بینی و لب کوچک و حالت سهرخ دارد که همیشه یک گوش نمایان است و موهای پریچ‌وتاب از اطراف آن آویخته‌اند.

در بسیاری از این نگاره‌ها، پیکره‌ها اندام مشخص زنانه ندارد و تمییز دادن مرد از زن در این آثار بسیار مشکل است و زنان بیشتر به واسطه کلاه و روسری و گه‌گاه نیم‌تاج روی سرشان قابل شناسایی‌اند [ص ۵۵].

در نگاره‌ای که امضای رضا (عباسی) دارد (تصویر ۴، الف) [ص ۲۶، ۳۰۲-۳۰۳]، به نظر می‌رسد زنی پیاله‌ای شراب راه، که از سوی مردی جوان به او پیشنهاد می‌شود، قبول می‌کند. رضا عباسی در نگاره‌ای دیگر زنی را در حال نگاه کردن به آینه به تصویر کشیده درحالی‌که به بالشی تکیه زده و بالش دارای تصویری زنده از معشوقی فداکار است که در حال ریختن شراب است (تصویر ۴، ب) [همان، ص ۳۰۲]. در تصویر دیگر، زن جوانی روی کرسی شش‌پایه‌ای نشسته که با کاشی‌هایی با حاشیه طلایی تزئین شده است. او نیم‌تنه‌ای 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 راه‌راه، کفش‌هایی سبز و روسری نوک‌تیز که در جلو پری تزئینی دارد بر تن کرده است. زانوی راست او روی زانوی چپش قرار دارد و در دستان دستکش پوشیده کتابی به شکل گلچین ادبی نگه داشته است. ابرها و گیاهان زمینه‌ای که او در آن قرار دارد به نظر می‌رسد بعداً اضافه شده، زیرا با حواشی زانوی او روی هم قرار گرفته‌اند (تصویر ۴، ج) [همان، ص ۲۸۵].



(ج)

(ب)

(الف)

تصویر ۴. الف) زنی که پیاله‌ای شراب را از مردی جوان قبول می‌کند؛ ب) زنی در حال نگاه کردن به آینه درحالی‌که به بالشی تکیه زده؛ ج) بانوی نشسته با لباس نارنجی و نیم‌تنه سبز، اثر رضا عباسی، دوره

صفوی [ص ۲۶، ۳۱۰]

در همه نگاره‌هایی که بدان‌ها اشاره شد، کمتر توجهی به ویژگی‌های زنانه پیکر زن شده و برخی شاخصه‌های خاص آن‌ها را از مردان متمایز می‌کند. پس از درگذشت رضا عباسی، نقاشانی چون محمدقاسم، افضل‌الحسینی، محمدیوسف و محمدعلی سبک او را ادامه دادند که تا حد زیادی به تصنع گرایید.

آخرین نماینده وفادار به سبک چهره‌پردازی رضا عباسی معین مصور است که بعد از مرگ او رفته‌رفته گرایش به هنر غرب جایگزین آن شد. محمد زمان از دیگر هنرمندان خاص این دوره است که در نقاشی‌های خود تأثیر قطعی هنر اروپا را می‌نماید. ظاهراً محمد زمان علاقه‌ای به الگوبرداری از آثار استادان پیشین خود نداشته و بیشتر به تقلید از نقاشی‌های اروپایی مایل بوده است. از سوی دیگر، بسیاری از پژوهش‌گران تأثیرپذیری از هنر اروپا را اجتناب‌ناپذیر و مختص زمان دانسته‌اند و علایق هنرمندان به این شیوه را هم‌سو با تحولات اجتماع دانسته‌اند. احتمالاً محمد زمان بدون تماس مستقیم با ایتالیا و صرفاً با مشاهده آثار اروپایی و احیاناً برخورد با کتب نقاشی مغولی هند قواعد تصویری اروپایی را اقتباس کرده است [۱۵، ص ۱۸۶]. از خصوصیات نقاشی محمد زمان می‌توان به «برجسته‌نمایی نسبتاً افراطی چهره‌ها و جامه‌ها، ریش‌ها و قدرت ثبت چندسطحی از بیان‌گری چهره اشاره کرد» [۱۶، ص ۹۶].

زن در چهره‌نگاری قاجار

دوره قاجار یکی از دوره‌های حیات هنری ایران، به‌ویژه در عرصه هنر نقاشی، است. در این دوره، روح هنری تحول یافت و سلیقه‌ها دگرگون شد و بیان هنری جهتی تازه یافت. درحقیقت، این دوره یکی از مقاطع مهم سیاسی-اجتماعی و طبیعتاً فرهنگی-هنری ایران است. نقاشی‌های عصر قاجار با توجه به تأثیرپذیری هنر ایران در جریان نفوذ هنر اروپایی، ویژگی‌های خاصی یافت که آن را از نقاشی‌های تاریخ گذشته کاملاً مجزا می‌کند. این شیوه بیشتر از تلفیق ویژگی‌های هنر نقاشی سنتی ایرانی با عناصر و شیوه‌هایی از نقاشی اروپایی شکل گرفت. آثار به‌جامانده از این دوره از نظر شیوه اجرا و نیز درک مفهوم زیبایی، موجودیتی نوین به هنر ایران داده است. بخش عمده‌ای از نقاشی قاجار مختص به تصاویر زنان است و در راستای تحولات اجتماعی، هنری و برمبنای معیارهای زیباشناسی زمان خود از تأثیرات مواجهه با غرب برکنار نماند. زنان درباری، نوازندگان و رقصندگان عناوینی در نقاشی بودند که بسیاری از این آثار دیوار کاخ‌ها و اماکن دیگر را پوشانیده بود.

در این دوره، 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 می‌شدند. الگوی صحنه‌آرایی نقاشی برگرفته از معماری داخل کاخ‌ها و کاملاً درباری بود؛ به‌طوری که پیکره‌های مردان و زنان در پنجره‌های با پرده جمع‌شده، که چشم‌اندازی از طبیعت

یا معماری را در خود جای داده، به تصویر کشیده شده‌اند. در نگاره‌های دوره قاجار، چهره مرد و زن به یکدیگر بسیار شبیه است و تفکیک آن‌ها از هم دشوار است و بیشتر به واسطه نوع پوشش، آرایش و اشیاء و وسایل همراهشان از هم قابل تشخیص‌اند. لباس زنان پرنقش‌تر و پرتزئین‌تر است. موهای زنان بلندتر از موی مردان است و نیز به نمایش درآوردن جنبه‌های فیزیولوژیک بدن زن یکی از راه‌های شناسایی و تمایز زن از مرد است [۵، ص ۱۰۰].

موضوع مهم دیگری که با بررسی نقاشی‌های برجای‌مانده از زمان قاجار، به‌ویژه فتحعلی شاه، قابل دریافت است، عرصه فعالیت اجتماعی زنان، به‌خصوص در دربار، است. زنانی که در پرده‌های مربوط به زمان فتحعلی شاه تصویر شده‌اند شامل شاهزاده‌خانم‌ها، زنان اشراف و درباریان، زنان طراز اول حرمسرا، رقاصگان، نوازندگان و رامش‌گران‌اند که با لباس‌های فاخر و نفیس مزین شده به انواع طلا، جواهرات و مرواریدها در آثار نقاشی ظاهر شده‌اند. تعداد زیادی از این پرده‌های نقاشی به زنان رقصنده و نوازنده‌ها منقوش است که یا برای تزئین کاخ‌ها استفاده می‌شدند یا به سفارش افراد وابسته به دربار و متمولان آن روزگار برای تزئین منازل ابنیه‌شان و نصب در اتاق‌های خصوصی‌تر کاخ‌ها همچنین در جشن‌ها و بزم‌های خصوصی و رسمی بر دیوارها نصب می‌شدند [۵، ص ۷۰]. موریه^۱ می‌نویسد در تالار بارعام کاخ فتحعلی شاه چهره‌هایی از زنان، که در حال رقصیدن‌اند، به نمایش درآمده است. سیاحان دیگری نیز به نمونه‌های نقاشی و دیوارنگاری‌های این دوره اشاره کرده‌اند [۲۴، ص ۱۳۷].

در این دوران، نگاره‌هایی که در آن‌ها تصویر زن دیده می‌شود در بردارنده موضوعاتی چون: زنان دربار و حرمسرا، زنان خدمتکار و ندیمگان، رقصندگان و نوازندگان، زنان در حال اجرای حرکات آکروباتیک [۵، ص ۷۲؛ ۲۲، ص ۱۱]، عشاق و دلدادگان و زن در نقش مادر و همسر است. علاوه بر آن، تصویر زنان در تابلوهایی با مضامین ادبی، مانند داستان‌های عاشقانه شیخ صنعان و دختر ترسا یا یوسف و زلیخا، و مذهبی، مانند تصاویر مربوط به واقعه کربلا، نیز دیده می‌شود که در پرده‌های مربوط به عاشورا زنان با پوشش چادر و برقع، که رایج دوره قاجار بوده است، به تصویر کشیده شده‌اند. از میان این تصاویر، بیشتر زنان را در پرده‌هایی مربوط به زنان حرمسرا مشاهده می‌کنیم. به علت وسعت حرمسرای شاهی، بخش اعظمی از نقاشی‌ها پیکره زنان در این عصر مختص زنان طراز اول حرمسرا، شاهزاده خانم‌ها و همسر درباریان است (تصویر ۵).



تصویر ۵) سمت راست: زن آکروبات باز [۲۲، شکل ۷]؛ وسط: زن نوازنده [۲۱]؛ سمت چپ: زن نوازنده [۲۳، شکل ۸]

این پیکره‌ها اغلب به صورت نشسته، لمبیده، تکیه‌داده به مخدۀ پرتزئینشان، با صورت‌های بزرگ‌کرده و گونه‌های گلگون با تاج مرصع پرپری بر سر، در جامه‌های پرنقش‌ونگار مرواریددووزی و جواهرنشان غرق در زیورآلاتی مانند گوشواره، گردنبند و... بسیار آرام و راحت، به دور از هنر آشفتگی ظاهری، در حال استراحت‌اند؛ فضایی که این زنان در آن قرار گرفته‌اند فضایی است بسیار پر تجمل همراه اشیا و وسایل گرانبها. این پیکره‌ها معمولاً یا پیمانهای خالی از شراب در دست دارند و دست راست خود را زیر سر حائل کرده‌اند یا مشغول زینت آرایش سر و موی خودند یا گل یا بادبزی در دست دارند و گاهی نیز در حال بازی با حیواناتی مانند طوطی، گربه و خرگوش به تصویر درآمده‌اند [۵، ص ۷۲-۷۳]. پس از پرده‌هایی که در بردارنده نگاره زنان درباری و حرمسرا است، به نظر می‌رسد بزرگ‌ترین مجموعه آثاری که نقاشی قاجاری به سفارش رجال و اعیان وقت برای زینت اندرونی‌ها، طرب‌خانه‌ها و مجالس بزم انجام می‌داده‌اند مربوط به نقاشی‌هایی با مضمون زنان رقصنده، نوازنده و رامش‌گر است. در این نگاره‌ها، زنان در لباس‌های مرواریددووزی‌شده و جواهرنشان، غرق در تزئینات مشغول رقص، پایکوبی و نوازندگی‌اند. این زنان، دسته‌ای به حالت نشسته روی دو زانو در حال نواختن دف، تار و کمانچه‌اند، گروهی دیگر زانورده و قاشقک‌در دست می‌رقصند، تعدادی نیز بسیار موقر و متین به حالت ایستاده و تمام‌قد، درحالی‌که با یک دست گوشه شالشان را نگه داشته‌اند، با دست دیگر در حال نواختن قاشقک می‌رقصند [۵، ص ۸۱-۸۵] (تصویر ۶).



تصویر ۶. سمت راست: زنان درباری گرد سماور [۲۲، شکل ۸]؛ سمت چپ: بانوی نشسته بر صندلی [۲۱]

به نظر می‌رسد این گونه تصاویر فقط به کاخ‌ها محدود نمی‌شده است و در خانه افراد بلندمرتبه و طبقه ثروتمند جامعه نیز نمونه‌های مشابه آن دیده شده است. به نظر او، بدترین بخش آن نقاشی‌های آن بود که تلاش‌های زننده‌ای را برای به تصویر کشیدن زیبارویان برهنه یا با لباس کم، با گونه‌هایی که به طرز ترسناکی سرخ شده بود، چشمانی که به‌طور مهلکی سیاه شده بودند، ابروانی مانند کمان دو خم درخت آبنوس، و تمام حالات و رفتارهای فریبندگی بیش از حد نشان می‌داد. اما این یک استثنا بود و فریزر^۱ گزارش مفصلی از مشاهده نمونه‌های مشابه در سایر منازل، از جمله خانه آصف‌الدوله، ارائه می‌دهد [۱۸، ص ۱۳۸].

چهره زن در این عصر برای خود دیدی زیبایی‌شناسانه مطابق با معیارهای زیبایی‌شناسانه زمانه دارد. ظاهراً شاخصه‌های زیبایی آن عصر ابروان پیوسته و پرپشت، چشمان درشت و مشک‌ی، بینی کشیده، دهانی کوچک، خالی روی صورت و چاقی و درشتی در برخی اندام‌ها بوده که با معیارهای امروز فاصله دارد. چنان‌که جهانگردی چون گاسپار دروویل^۲ در تعریف و توصیف زن ایرانی چنین می‌گوید:

بانوان ایرانی پیشانی بلند و سپید، ابروان پیوسته، کمانی و سیاه و چشمان بادامی درشت و سیاه شگفت‌آوری دارند. بینی‌شان راست و متناسب با دهانشان بسیار کوچک است و صورتی گرد و ماهره دارند و همین صورت گرد به نظر ایرانیان یکی از شرایط اصلی زیبایی است.

و در جایی دیگر می‌گوید:

زنان ایرانی بلند و باریک و بسیار خوش‌اندام‌اند و مسلماً زیباترین زنان جهان‌اند [۵، ص ۱۱۴].

1. James Billy Freezer

2. Gaspard Drouville

همچنین، نقاشانی مانند محمدزمان و رضا عباسی دست به خلق پیکره‌های برهنه زنان زدند. در دوره فتحعلی‌شاه، بار دیگر در مکتب نقاشی دوره قاجار با این موضوع مواجه می‌شویم و شاید این نخستین باری باشد که نقاش اندام اغلب زنان در نقاشی‌ها را این‌گونه برهنه نمایان می‌کند. ظاهراً شکل لباس و یقه باز زنان ایرانی در عصر فتحعلی‌شاه تحت تأثیر زنان اروپایی بوده است.

این امر را هم می‌توان متأثر از آثار نقاشی اروپایی، که به ایران راه پیدا کرده بود، دانست و هم تحت تأثیر مسافرت شاهزادگان به اروپا. هنرمند نقاش نه‌تنها در ترسیم چهره زن به آرمان‌گرایی و عدم شبیه‌سازی 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 [۵، ص ۱۱۵-۱۱۶]. با نگاهی دقیق‌تر به آثار نقاشی‌شده از زنان می‌توان به رابطه میان جنسیت‌ها پی برد. توجه به جنبه‌های زنانگی در پیکره و استفاده از جنسیت زنانه او به‌عنوان ابزاری ارتباطی، وضع فرهنگ حاکم بر دربار فتحعلی‌شاه، شکل ارتباطی میان زنان و مردان و شیوه نگرش جامعه به زنان را نمایان می‌کند. زن در آثار نقاشی ایرانی پیوسته از ویژگی حجب و حیا برخوردار است و پیکره‌اش همواره نمادی از وقار و متانت بوده، اما در آثار مکتب شمایل‌نگاری درباری، سیمای زن متفاوت با دوره‌های قبل، به شکلی نیمه‌عریان و به‌منزله عاملی تزئینی، زینت‌بخش تالارهای کاخ‌های سلطنتی می‌شود [۵، ص ۱۱۸].

در جدول ۱، مقایسه جزئیات چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری در دوره‌های صفوی و قاجار به صورت خلاصه آورده شده است.

جدول ۱. مقایسه چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری دوره‌های صفوی و قاجار

دوره	ویژگی چهره‌ها	ویژگی پیکره‌ها
صفوی	صورت گرد، لب‌های ورچیده، چشمان درشت، فاصله کم بین بینی و لب و تیرگی بین آن قوس کامل ابروان، ابروان پیوسته زنان همراه با بینی و لب کوچک و حالت سهرخ دارد. انحنای صورت بی‌مو، زرخدان چانه، چشمان و بینی کشیده با لیخند خفیف	بیان‌کننده زیبایی اشرافی و آرمانی، متواضع و باوقار با لباس‌های بلند و پرچین‌وشکن پیکره‌ها اندام مشخص زنانه ندارند و تمییزدادن زن و مرد در آثار مشکل است. هیكل آن‌ها حالتی مایل و خمیده دارد.
قاجار	صورت گرد، چشمان بادامی خماری، ابروان پیوسته کمانی، بینی کوچک و دهانی به کوچکی غنچه گل. گونه‌های سرخ، چشمان درشت و مشکی، خالی روی صورت	لباس‌های فاخر و نفیس مزین‌شده به انواع طلا، جواهرات و مرواریدها پیکره‌ها اغلب به صورت نشسته، لمیده، تکیه‌داده به مخده پرتزئینشان با صورت‌های بزرگ‌کرده در جامه‌هایی پرنقش‌ونگار و غرق در زیورآلات در حال استراحت‌اند.

نتیجه‌گیری

آنچه می‌توان از تطبیق پیکرنگاری زن در دوره صفوی و قاجار نتیجه‌گیری کرد این است که جایگاه زن در نقاشی ایران به صورت محسوس و آشکاری متفاوت شده است. سوق پیدا کردن به‌سوی تأثیرات اروپایی و مدرن شدن در واقع از زمان صفوی آغاز شد؛ زمانی که در دوره شاه عباس اول پای سیاحان اروپایی به ایران باز شد و پس از آن در زمان شاه عباس دوم عده‌ای از جوانان برای تحصیل در فرنگ به اروپا فرستاده شدند و در این زمان بود که تعدادی آثار کاملاً اروپایی به وسیله برخی هنرمندان این دوره به وجود آمد. در عرصه نگارگری، به‌خوبی می‌توان آثار این تحولات را در تغییر نگرش هنرمندان در مورد زنان این دو دوره مشاهده کرد. در هنر دوره صفوی تفاوت زیادی میان پیکره‌های زنان و مردان مشاهده نمی‌شود. زنان در بسیاری موارد براساس پوشاک، حالات نشستن و اشیاء و ابزاری که در دست دارند شناخته می‌شوند. گرچه به‌تصویر کشیدن زن با یقه بسیار باز و تا حدودی توجه به ویژگی‌های زنانه آن از دوران صفوی باب شد، این ویژگی منحصر می‌شد به تصاویری که زنان اروپایی را نشان می‌داد. زن دوره صفوی فاقد هرگونه زیورآلات و اشیاء تزئینی است و در این دوره چهره زنان کماکان و مانند دوره‌های پیش، از رنگ و لعاب کمتر برخوردار بوده و در برخی ویژگی‌ها نیز تمایز چندانی میان نقش زن و مرد در نگارگری این دوره مشاهده نمی‌شود و کمتر توجهی به ویژگی‌های زنانه شده و برخی شاخصه‌های خاص آن‌ها را از مردان متمایز می‌کند. اما، در مقابل، در دوره قاجار بر اثر روند غربی‌شدن به ویژگی‌های زنانه پیکره‌ها و به تفاوت‌های جنسی میان زن و مرد بسیار توجه شده است.

منابع

- [۱] آژند، یعقوب (۱۳۸۴). مکتب نگارگری تبریز و «قزوین- مشهد»، تهران: فرهنگستان هنر.
- [۲] _____ (۱۳۷۷). *دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره کار ایران*. تهران: مولی.
- [۳] پاکباز، روئین (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- [۴] _____ (۱۳۸۵). *دائرةالمعارف هنر*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- [۵] توکلی‌فر، مریم (۱۳۸۸). «بررسی تصویر زن در نقاشی‌های عهد فتحعلی شاه قاجار». پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- [۶] حسونند، محمدکاظم؛ آخوندی، شهلا (۱۳۹۱). «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی»، نگره، ش ۲۴، ص ۱۵-۳۶.
- [۷] رضایی، فائزه؛ نظری ارشد، رضا و دیگران (۱۳۹۵). «مقایسه تصویر زن در هنر دوره صفوی و قاجار»، مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی، ش ۱، ص ۷۵-۹۰.
- [۸] زابلی‌نژاد، هدی (۱۳۸۷). «بررسی نقوش اصیل قاجاری»، تهران، ش ۷۸، ص ۱۴۰-۱۶۹.

- [۹] زکی، محمدحسن (۱۳۸۴). *چین و هنرهای اسلامی*، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران: فرهنگستان هنر.
- [۱۰] زنگی، بهنام (۱۳۸۴). «تفکر شیعی و تأثیر آن بر جایگاه زن در نقاشی ایران معاصر»، فصلنامه *بانوان شیعه*، ش ۵، ص ۱۰۵-۱۲۲.
- [۱۱] سیدرضوی، نسرین؛ حسنونند، محمدکاظم (۱۳۸۴). «طراحی در نگارگری سنتی ایران»، *جلوه هنر*، ش ۲۵.
- [۱۲] کن‌بای، شیلا (۱۳۷۸). *نقاشی ایران*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- [۱۳] گاردنر، هلن (۱۳۹۱). *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- [۱۴] محمدحسن، زکی (۱۳۷۷). *هنر ایران در روزگار اسلامی*، ترجمه ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
- [۱۵] مقدم‌اشرفی، م (۱۳۸۶). *بهباد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی*، ترجمه نسترن زندی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- [۱۶] ولش، آنتونی (۱۳۸۵). *شاه عباس و هنرهای اصفهان*، ترجمه احمدرضا تقا، تهران: فرهنگستان هنر.
- [۱۷] هارت، فردریک (۱۳۸۲). *سی و دو هزار سال تاریخ هنر*، ترجمه موسی اکرمی و دیگران، تهران: پیکان.
- [۱۸] هنری‌مهر، فاطمه؛ دادور، ابولقاسم؛ مظاهری، مهرانگیز (۱۳۸۵). «صورت زن در نگارگری معاصر (نوین)»، *کتاب ماه هنر*، ص ۵۲-۵۹.
- [۱۹] یاسینی، راضیه (۱۳۹۲). *تصویر زن در نگارگری*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- [20] Bear, Eva (1999). "Human Figure in Early Islamic Art", *Some Preliminary Remarks, Muqarnas*, Vol.16, PP 32-41.
- [21] Brooklyn Museum, (n. d.), Open Collection, Retrieved October 03, 2015 from <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/>
- [22] Diba, Leyla; Ekhtiar, Maryam (1998). *Royal Persian Paintings: The Qajar epoch 1758-1925*, Brooklyn: I.B.Tauris Publication.
- [23] ----- (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.
- [24] Floor, Willem (1999). "Art (Naqqashi) and Artist (Naqqashan) in Qajar Persia", *Muqarnas*, Vol. 16, PP 125-157
- [25] 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.
- [26] Hillenbrand, Robert (2000). *Persian Painting: From the Mongols to the Qajar*, London: I.B. Tauris Publicacion.
- [27] Arthibition Website (2018). <http://arthibition.net/en/product/show/919/>