Received: 2025/01/12
Accepted: 2025/05/31

Iconography and Iconology of Female Portraiture in the Mural Paintings of the Painting Room at Golestan Palace

Sahar Soufi, Master of Islamic Art Faculty of Arts & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Samira Royan, Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract
Qajar painting is recognized as a turning point in the history of Iranian art, with one of its innovations being the prominence of female portraiture and figural depictions. This research examines the reasons behind the significant presence of female imagery in the art of the Qajar era, specifically through a study of women's portraits in the eastern chamber of the Marble Throne Veranda in Golestan Palace (known as the "Painting Room"). Among the paintings in this chamber, ten distinct female portraits were selected and analyzed as research samples.
The study adopts a descriptive-analytical methodology, with data collected through documentary and library research (a significant portion of visual documentation was photographed by the researchers). For the analysis of the samples, Erwin Panofsky's iconographic and iconological method was employed—an appropriate approach for interpreting images by referencing textual sources and the contextual background of the artworks.
The qualitative, iconological analysis of the samples revealed that, contrary to previous studies which interpreted the abundance of female imagery in Qajar painting as indicative of women's elevated social status, these depictions primarily served as decorative motifs to showcase the court's splendor and the king's possessions. The tendency toward realism—a characteristic of Qajar painting influenced by Western art—was not used to represent reality but rather to materialize an idealized vision of feminine beauty.

Keywords: Qajar Painting, Female Portraiture, Golestan Palace, Iconography and Iconology

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۲۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۱۴

سحر صوفی[۱]، سمیرا رویان[۲]

شمایل‌شناسی چهره نگاری زنان در دیوارنگاری اتاق نقاشی کاخ گلستان*

چکیده

نقاشی دوره قاجار به عنوان نقطه عطفی در تاریخ هنر ایران شناخته می‌شود که از جمله نوآوری‌های آن، رواج چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری از زنان است. این پژوهش با مطالعه تصاویر زنان در اتاق شرقی ایوان تخت مرمر کاخ گلستان (معروف به اتاق نقاشی)، به بررسی علل حضور پررنگ شمایل زنان در این فضا و به طور کلی در هنر قاجار پرداخته است. در میان نقاشی‌های این اتاق، به طور مشخص۱۰ چهره‌نگاری از بانوان وجود دارد که به عنوان نمونه‌های پژوهش انتخاب و تحلیل شدند. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات، اسنادی و کتابخانه‌ای است (بخش عمده اسناد تصویری توسط پژوهشگران عکاسی شده است). برای تحلیل نمونه‌ها، از روش شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی استفاده شده است، که روشی مناسب برای تحلیل تصاویر با استناد به متون و زمینه‌های پیدایش اثر است.

نتایج مطالعه کیفی نمونه‌ها به روش شمایل‌شناختی نشان داد که برخلاف دیدگاه پژوهش‌های پیشین که وفور تصاویر زنان در نقاشی قاجار را نشانه ارتقای جایگاه اجتماعی زنان می‌دانستند، تصویر زن در اینجا به عنوان نقشمایه‌ای تزیینی برای نمایش شکوه دربار و دارایی‌های پادشاهان به کار رفته است. تمایل به عینیت‌گرایی، که از ویژگی‌های نقاشی قاجار و تأثیرات هنر غرب محسوب می‌شود، نه برای بازنمایی واقعیت، بلکه برای عینیت بخشیدن به ایده زیبایی زنانه استفاده شده است.

واژگان کلیدی: نقاشی قاجار، چهره‌نگاری زنان، کاخ گلستان، شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی

* این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول در رشته هنرهای اسلامی (نقاشی ایرانی) با عنوان "مطالعه تطبیقی موضوع و محتوا در دیوارنگاره‌های پیکره نمای کاخ‌های صفوی و قاجار"، به راهنمایی نویسنده دوم (نویسنده مسئول) می‌باشد که در ۱۴۰۱ در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس دفاع شد.

[۱] کارشناسی ارشد هنرهای اسلامی (نقاشی ایرانی)، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

[۲] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: s.royan@modares.ac.ir

مقدمه

مدارک تصویری به عنوان بخش مهمی از تاریخ هر سرزمین، بیان‌کننده مسائل و حقایقی هستند که گاه نوشته‌ها قادر به انتقال آنها نیستند. میچل در تئوری تصویر، تصاویر را به دو گروه کلی «واقع‌نما» و «دیدفریب» تقسیم می‌کند و بر این باور است که تصاویر واقع‌نما با شبیه‌سازی واقعیت، منجر به شناخت و تسلط بیننده بر موضوع می‌شوند، در حالی که تصاویر دیدفریب، مخاطب را شیفته و مغلوب خود می‌سازند . (Mitchel, ۱۹۹۴: ۳۲۴) از این منظر، شناخت چگونگی شکل‌گیری تصاویر و شمایل‌ها به عنوان انگاره‌های مادیت‌یافته، همواره مورد توجه پژوهشگران هنر و علوم انسانی بوده و می‌تواند راهی برای شناخت معرفتی باشد که ویژگی‌های چیزها را تعیین می‌کند.

عصر قاجار از نقاط عطف تاریخ اندیشه در ایران به شمار می‌رود. در این دوره، نفوذ تفکر غربی و تقابل و تعامل آن با باورهای سنتی ایرانی، به تحول اندیشه و تغییر سبک زندگی ایرانیان، به ویژه در طبقات حاکم، انجامید. یکی از جنبه‌های تحول‌آفرین این دوره، نگرش نسبت به جنسیت است که انتظار می‌رود در بازتعریف و بازنمایی انگاره‌ی زن در هنر قاجار نیز تجلی یافته باشد. تاکنون مطالعات قابل توجهی در زمینه تصویر زن در عصر قاجار انجام شده است که به عنوان پیشینه و نقطه آغاز این پژوهش توجه شده‌اند. بر اساس این مطالعات، می‌توان دو رویکرد کلی در نقاشی قاجار تشخیص داد: نقاشی درباری، که به طبقه اشراف و درباریان تعلق داشت، و نقاشی عامیانه، که در میان مردم رواج داشت (Diba; Ekhtiar, ۱۹۹۸: ۳۱). در این میان، نقاشی درباری تحولات قابل توجهی را تجربه کرد که بهترین نمود آن را می‌توان در دیوارنگاره‌های کاخ‌ها و خانه‌های اشراف مشاهده کرد.

کاخ گلستان به واسطه غنای نقاشی‌های دیواری، از جایگاه ویژه‌ای در این زمینه برخوردار است. بخشی از این کاخ که دیوارهای آن به طور کامل با نقاشی‌ها و کتیبه‌های نوشتاری تزیین شده، اتاقی در گوشواره شرقی ایوان تخت مرمر است که به «اتاق نقاشی» شهرت دارد. در نقاشی‌های این اتاق، چهره‌نگاری زنان به شیوه‌ای بی‌سابقه در تاریخ نقاشی ایران به چشم می‌خورد. از این رو، چهره‌نگاری‌های زنان در این اتاق به عنوان جامعه پژوهش حاضر انتخاب شدند. هدف این پژوهش، توصیف و تحلیل این دیوارنگاره‌ها با استفاده از روش شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی است، تا به این پرسش پاسخ دهد که شمایل زن در نقاشی‌های اتاق مذکور چه ویژگی‌هایی دارد و چه نسبتی میان مؤلفه‌های تصویرسازی زن در دیوارنگاره‌های کاخ گلستان و تحولات معرفتی عصر قاجار نسبت به مفهوم جنسیت زنانه وجود دارد. هدف از طرح این پرسش‌ها، تبیین رابطه میان بازنمایی هنری و سایر ساختارها و نهادهای تعیین‌کننده انگاره‌های اجتماعی در یک موضع مشخص (در اینجا تصویر زن در عصر قاجار) است.

پیشینه تحقیق

عصر قاجار به عنوان دوران گذار از سنت به مدرنیته در تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران مورد توجه پژوهشگران بوده است. به همین منوال هنر عصر قاجار نیز از زوایای گوناگون مورد توجه قاجار پژوهان قرار گرفته است. ضمن این که نقطه‌نظرهای قاجارپژوهان مبنای نظری پژوهش حاضر را فراهم می‌آورند، در اینجا به آن دسته از منابع اشاره می‌شود که بیشترین نزدیکی را با پژوهش حاضر دارند. در این راستا می‌توان به مقاله «بررسی چهره‌پردازی زنان در دوران ناصرالدین شاه قاجار» از آنا امیری و زهرا فنایی (۱۳۹۹) اشاره کرد. نتایج این پژوهش نشان داده است که داشتن چهره و اندام مردانه ملاک زیبایی‌شناسی آن زمان بوده و از سوی دیگر سلیقه شخصی ناصرالدین شاه و رواج گرایش برخی از مردان آن دوره به مردان، باعث چهره‌پردازی خاصی شد که بیشتر در عکس‌ها مشاهده می‌شود. مقاله «مطالعه تطبیقی بازنمایی زنان در مکتب اصفهان دوره

صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار» از ندا تولایی و ماه منیر شیرازی (۱۳۹۳) نیز بیان کننده آن است که سلیقه شخصی سفارش دهندگان و همچنین تأثیرپذیری از فرهنگ غربی در نوع تصویرگری پیکره زنان مؤثر بوده است. در عصر صفوی تلاش می‌شد با بهره‌گیری از آثار ادبی و هنری گذشتگان، تصویری آرمانی از زنان ارائه شود در حالی‌که در عصر قاجار تصویرگری زن به عنوان ابزاری جهت تأمین لذت بصری مردان درآمد. مقاله« بازنمایی جنسیت در نقاشی و عکاسی عهد ناصری بر اساس نظریه جان سارکوفسکی» از حسن خوبدل و افسانه ناظری(۱۴۰۰)، با رویکرد تاریخی به مطالعه کیفیت بازنمایی جنسیت در نقاشی و عکاسی دوره ناصری پرداخته و نشان داده‌است که عکاسی با توجه به ویژگی‌هایش (از جمله درگیر بودن با خود شیء، زمان، جزییات، قاب و...) تصویری ارائه می‌دهد که با کلیشه‌های تصویرگری جنسیت (از جمله آرمان‌گرایی) در نقاشی قاجاری متفاوت است و تصویری واقع‌گرایانه‌تر در عکاسی نسبت به نقاشی ارائه شده است. مقاله «بازنمایی نقش زنان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار» از دیبا مؤذنی و جواد آقاجانی (۱۳۹۸) نیز به روش تاریخی-تحلیلی به بررسی صحت سیمای زنان دوره قاجار بر اساس نگاره‌ها، عکس‌ها و تطبیق آن با نگاشته‌های سفرنامه‌ها پرداخته است تا با تبیین تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها به شناخت صحیح‌تری از ظاهر حقیقی زنان در عصر قاجار دست یابد. نتایج بیان کننده آن است که در این دوره نقاشان در ترسیم سیمای زنان به نوعی آرمان‌گرایی و عدم شبیه‌سازی گرایش داشتند و می‌توان گفت دلیل اصلی آن تلاش هنرمندان در جهت بیان شکوه و قدرت سلطنت بوده است. همچنین، عطیه نتاج مجد و فاطمه امینی فر(۱۳۹۹) در مقاله «بررسی پرتره زنان در دوره قاجار» به مطالعه تأثیر مواردی از جمله شرایط اجتماعی آن عصر، سلایق پادشاهان و روابط گسترده‌تر با غرب، بر تصویرگری نقش زن پرداخته‌اند. دستاوردهای این پژوهش بیان می‌کند که اغلب در نقاشی پیش از قاجار، تصویری غیرطبیعت گرایانه، مثالی و اسطوره‌ای از زنان ترسیم می‌شد که متأثر از تفکرات و ایدئولوژی‌های رایج در این سرزمین بوده است، اما در عصر قاجار به واسطه تحولات و آزادی‌های اجتماعی پدید آمده از یک سو و تمایل در بهره‌گیری از تکنیک‌های نقاشی‌های غربی از سوی دیگر، شاهد ارائه تصویر جدیدی از زنان در آفرینش‌های بصری این دوره هستیم.

در مقاله «شمایل نگاری پوشش و آرایه‌های زن قاجار به روایت تابلوی دختر با طوطی اثر مهر علی» از فرشته کیاوش و محمد تقی آشوری (۱۳۹۸) یک نمونه مشخص از نقاشی زنان در عصر قاجار مطالعه شده است، لیکن به دلیل نزدیکی روش تحلیل تصویر الگوی مناسبی برای پژوهش حاضر است. نتیجه این پژوهش حاکی از آن است که نوع پوشش پیکره مورد مطالعه در این اثر، متأثر از البسهٔ زنان هندی عصر گورکانیان است و نشان‌دهنده‌ی عدم شباهت این نوع پوشش با البسه رایج زنان قاجار است که در اسناد و کتب تاریخی ذکر شده است. نکته حائز اهمیت این است که شیوه آرایش این پیکره متأثر از ادبیات و بازنمایی تشبیهات آن در نقاشی است. پژوهشی دیگر که می‌توان در این زمینه به آن اشاره کرد، مقاله «شمایل‌شناسی تصویر زن در دوره قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری‌ها و عکس‌های برجای مانده از این دوره »از محمدابراهیم زارعی و ساره طهماسبی زاده (۱۳۹۷) است. در این پژوهش به روش تاریخی- تحلیلی به تطبیق سیمای زنان در نگاره‌ها و عکس‌های دوره قاجار پرداخته شده است. نتایج بیان کننده آن است که نوعی تفاوت میان عکس‌ها و نگاره‌ها وجود دارد که دلیل آن پایبندی نقاشان به عدم شبیه‌سازی و تلاش در ترسیم چهره آرمانی از زنان بوده است. پژوهش‌های مذکور عمدتا بر رویکرد تصویرگری زنان در عصر قاجار تاکید دارند که لزوما ربطی به مفهوم جنسیت در آن عصر ندارد. بدین ترتیب نتایج این پژوهش ها به طور قابل توجهی دارای تناقض است؛ به این معنا که گروهی تصویرسازی از زن در عصر قاجار را سمبلیک و غیرواقعی می‌دانند و عده‌ای دیگر معتقدند که در این دوره تصویر زن با واقع‌گرایی بیشتری ترسیم شده است.

پژوهش حاضر همچنین وامدار آن دسته از مطالعاتی است که به واکاوی مفهوم و انگاره‌ی زن در جامعه

قاجار پرداخته‌اند. سمیه سادات شفیعی (۱۴۰۰) در کتاب «تاریخ اجتماعی زنان در عصر قاجار» به مواردی از قبیل زن و نظم جنسیتی در عصر قاجار، نهاد شبستان، تفریحات عمومی زنان، پزشکی، آموزش، جرائم و مجازات‌های زنان، باورهای عامیانه در ارتباط با زنان، جراید زن‌نگار، هویت و ارزش‌ها، بینش اجتماعی و سیاسی زنان قاجار متأثر از تفکرات مشروطه و همچنین در ارتباط با نمایش زنان در عکس‌های قاجاری به عنوان سوژه پنهان اشاره کرده است. مقاله «بازنمایی زن در ادبیات عامه عصر قاجار بر مبنای ادبیات مکتب خانه‌ای» از سیده فهیمه حسین زاده و سید مهدی زرقانی (۱۴۰۰)، مطالعه‌ای دیگر در این راستا است که به روش تحلیلی به بررسی وضعیت زن و نقش او در ادبیات مکتب خانه‌ای عصر قاجار و تبیین نقش‌های متعدد زنان در قصه‌ها پرداخته شده است. نتایج نشان دهنده آن است که با توجه به گفتمان مردانه غالب جنسیت‌زده‌ی عصر قاجار، نقش سیاسی و اجتماعی زنان در قصه‌ها بارز است در حالی‌که نقش فرهنگی، آموزشی و حقوقی آن‌ها کمرنگ‌تر است. بدین ترتیب ضمن استفاده از دستاورد مطالعات پیشین، پژوهش حاضر از این منظر که به دنبال تبیین چگونگی عینیت یافتن انگاره زن در هنر قاجار در مصداق‌های مشخص است، از موارد پیشین متمایز می‌گردد.

روش‌شناسی تحقیق

این پژوهش از نوع مطالعات کیفی است که به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام می‌پذیرد. رویکرد تاریخی با استناد به روش شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی برای تحلیل داده‌های پژوهش استفاده خواهد شد. اهمیت انتخاب رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در فراهم آوردن امکان خوانش تصاویر در کنار سایر عناصر بافتاری است. در این روش کارکرد عناصر تصویری در یک موقعیت زمانی و مکانی مشخص تبیین شده و همچنین مشخص می‌شود که چرا و چگونه یک مفهوم در قالب شمایلی با ویژگی‌های مشخص پدیدار شده است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای است و اسناد تصویری توسط پژوهشگران عکاسی شده است. با مطالعه و بررسی دیوارنگاره‌های فیگوراتیو کاخ گلستان، چهره‌نگاری‌های زنان در اتاق نقاشی کاخ گلستان که تفاوت مشخصی با دیگر شیوه‌های بازنایی زنان در صحنه‌های روایی دارند به عنوان نمونه‌های پژوهش مداقه خواهند شد. لذا نمونه های پژوهش بیانگر کل جامعه آماری که شامل ۱۰ چهره‌نگاری است می‌شوند. اهمیت این دیوارنگاره‌ها در آن است که علیرغم قرار گرفتن در یکی از نقاط استراتژیک کاخ گلستان و به نمایش گذاشتن رویکردی جدید نسبت به چهره‌نگاری زن در تاریخ نقاشی ایران، تا کنون مطالعات جامعی درباره این نقاشی‌ها انجام نپذیرفته است.

رویکرد نظری: شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی[1]

شمایل نگاری هم یک روش و هم یک رویکرد در مطالعه معنا و محتوای امر عینی است. این واژه که در اصل در قرن شانزدهم میلادی برای طبقه بندی برخی از موتیف‌های نقاشی به کار می‌رفت در ابتدای قرن نوزدهم، توسط موخ فرهنگ و هنر، ابی واربورگ[2] (۱۸۶۶-۱۹۲۹) مورد استفاده جدید قرار گرفت و توسط مورخ هنر، اروین پانوفسکی[3]، بازنگری شده و به عنوان روشی در تحلیل تصویر توسعه یافت. پانوفسکی به تبعیت از واربورگ ابتدا اصطلاح شمایل‌نگاری را بکار گرفت ولی بعدها در کنار آن شمایل‌شناسی را نیز به‌کار برد(Muller, ۲۰۱۱: ۲۸۳). پانوفسکی در مطالعات نظری اش به دنبال پایه‌ای بود که تفسیر سیستماتیک هنرهای تجسمی را بر آن بناکند، بدین معنا که مجموعه اصولی وضع شود که برای تحلیل و تفسیر هنرها در همه ادوار کارآمد باشد(Moxey, 1986: 265) .

روش آیکونوگرافی (شمایل‌نگاری) شیوه‌ای برای تفسیر هنر یا حتی فرهنگ است (Ibid). هدف نهایی

این روش، بیان معنای تصویر است. واربورگ معتقد بود که هر تمدنی ساحت‌های مختلفی دارد و هنر هر تمدن با ساحت‌های مختلف آن تمدن مرتبط است. هنگامی‌که ما آثار هنری یک تمدن را بررسی می‌کنیم با ساحت‌های مختلف آن تمدن آشنا می‌شویم و این آشنایی ناگزیر به داشتن روشی است. پانوفسکی معتقد است که تجربه کردن همواره تفسیر کردن است؛ ما هرگز با واقعیت محض روبرو نیستیم، بلکه همیشه واقعیتی تفسیر شده را می‌بینیم و چنین بینشی حتی در ابتدایی‌ترین و عادی‌ترین سطح مستلزم مجموعه‌ای از قراردادهاست. او سه سویه مرتبط با یکدیگر را برای معنی مشخص می‌کند: معنی اولیه یا طبیعی که از همنشینی معنی "واقعیت بنیاد" و "معنی بیانی" حاصل می‌شود. معنی ثانویه یا قراردادی و معنی درونی یا ذاتی (تامپسون، ۱۳۹۲، ۳۵۱). پانوفسکی در بررسی تصاویر نیز به سه‌گانه معتقد بود. وی می‌گفت، هنگامی‌که می‌خواهیم تصویری را بررسی و مطالعه کنیم باید مراتب متفاوتی را در نظر داشته باشیم که عبارت‌انداز مرتبه اول؛ توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، مرتبه دوم؛ تحلیل شمایل‌نگارانه، مرتبه سوم؛ تفسیر شمایل‌شناسانه (نصری، ۱۳۸۹: ۵۸ و ۵۹).

متداول است که دو اصطلاح آیکونوگرافی و آیکونولوژی را به جای هم به‌کار می‌برند، اما در حقیقت آنها به دو فرایند متفاوت تفسیر اشار دارند. آیکونولوژی آنچه که در تحلیل آیکونوگرافیک شناسایی شده را بکار می‌گیرد و به توضیح و تشریح چگونگی و چرایی انتخاب چنین تصویرگری در ارتباط با زمینه گسترده‌تر فرهنگی تصویر می‌پردازد. آیکونوگرافی در ساده‌ترین سطح آن به معنای شناخت نقش‌مایه‌ها و تصاویر در آثار هنری است. به عنوان مثال یک پیکره چهارزانو نشسته با مدل موی گوجه‌ای و گوش‌های بلند نمایانگر بوداست. ولی مسئله بازشناسی تصاویر همیشه به این سادگی نیست، زیرا اغلب مستلزم دانش گسترده از فرهنگ و فرایندهای تصویرسازی است (دآلوا، ۱۳۹۴: ۳۱). آدامز روش تحلیل سه سطحی شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی پانوفسکی را چنین شرح می‌دهد: نخستین سطح، سطح پیش‌شمایل‌نگاشتی است، یعنی سطحی از موضوع بدوی یا طبیعی. مثلا اگر در هنر مسیحی پیکر مردی بر صلیب به منزله مردی بر صلیب توصیف شود، این کار نمونه‌ای از خوانش پیش‌شمایل نگاشتی خواهد بود. اما در دومین سطح یعنی سطح رسم و قرارداد و روال پیشین، همین تصویر مسیح بر بالای صلیب یا تصلیب خوانده می‌شود، که در آن تصویر با روایت مرگ مسیح به روایت عهد جدید این‌همانی می‌یابد. در این سطح، متن زیرساخت تصویر است. اما سطح سوم به معنای ذاتی یا درونی تصویر می پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های پشتیبان را در نظر می‌گیرد. این سطح سطح ترکیبی تفسیر است و داده های منابع گوناگون را با هم می‌آمیزد و بن‌مایه‌های فرهنگی، متن‌های معاصر در دسترس، متن‌های انتقال یافته از فرهنگ‌های گذشته، پیشینه های هنری و این‌گونه امور را در بر می‌گیرد (آدامز، ۱۳۸۷: ۵۱-۵۲). از آنجا که هدف این پژوهش شناخت مبنای نظری عینیت یافتن انگاره جنسیت زنانه در دیوارنگاره‌های اتاق نقاشی کاخ گلستان است، از روش تحلیل شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه پانوفسکی سود می‌برد.

یافته‌های پژوهش

گام اول: توصیف

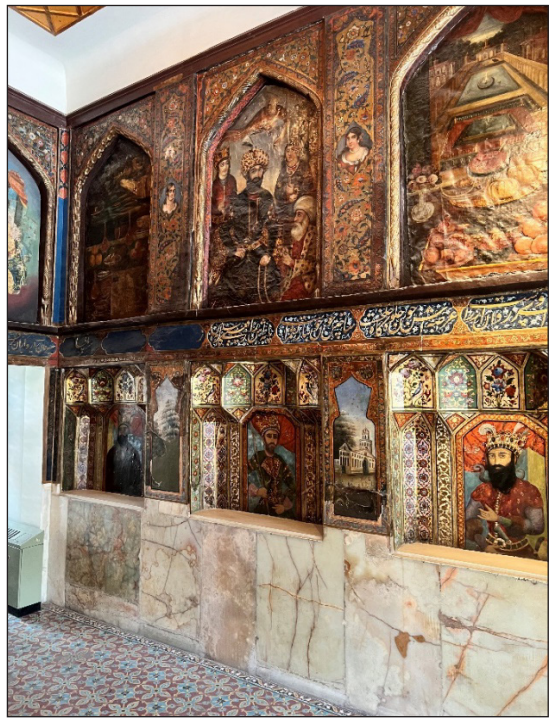
کاخ گلستان، بنایی منحصر به فرد از عصر قاجار است که امروزه در ضلع شمال شرقی میدان ۱۵ خرداد تهران قرار گرفته است. این بنا قدمتی نزدیک به ۴۴۲ سال دارد و تنها بخش به جا مانده از ارگ تاریخی تهران است. بنیان اصلی این کاخ به دوران شاه عباس صفوی در ۹۹۸ ه ق و احداث چهارباغی در داخل حصار شاه طهماسب باز می‌گردد (یاوری، ۱۳۹۱: ۲۴۰). این کاخ در عهد قاجار به عنوان مهم‌ترین پایگاه اداری و دیوانی کشور اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد. می‌توان گفت محمل ظهور قدرت قاجاریه محسوب می‌گشت، چرا که مراسم

و تشریفات درباری، بزم‌های موسمی، جشن‌های سالانه و مجالس یادبود، مهمانی و بارعام، همگی نیازمند محیطی با معماری و تزیینات با شکوه بود. این کاخ اقامتگاه خاندان سلطنتی به شمار می‌آمد و منزل و معیشت خیل عظیمی از ملازمان و اطرافیان را تأمین می‌کرد (اسکرس، ۱۳۹۹: ۱۷۵).

دیوانخانه یا ایوان تخت‌مرمر از بخش‌های اصلی کاخ گلستان است. این بخش از یک شاه نشین و دو گوشواره در شرق و غرب شاه‌نشین تشکیل شده است. طرح و تزیینات دیوانخانه و تخت مرمر، در واقع ارجاع بصری بی‌واسطه‌ای است به جایگاه و مقام سلطنت فتحعلی شاه. نقشه دیوانخانهٔ فراخی که روی چند ستون بنا شده بود تأکیدی است بر باستان‌گرایی و نیز مداومت پادشاهی ایران؛ فضای درون سکوی مرتفعی که حاکم را احاطه و از او محافظت می‌کرد نیز با آینه‌کاری‌های عدیده تزیین شده بود. این آینه‌ها تصویر شاه را بازتاب داده و نورهای رنگارنگ تاج جواهر نشان وی را گرفته و تقویت می‌کردند (اسکرس، ۱۳۹۹: ۱۸۳). فضای شاه نشین، نقطه عطف و اصلی بنا است و دو گوشواره شرقی و غربی برای ارائه خدمات و سرویس دهی به مراسم‌های انجام شده در شاه نشین طراحی و ساخته شده‌اند (دماوندی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲).

در کاخ گلستان اکثر دیوارنگاره‌ها به صورت کاشی‌نگاره هستند و تعداد محدودی دیوارنگاری (نقاشی به صورت مستقیم بر روی دیوار) وجود دارد که در دو بنا از مجموعهٔ کاخ گلستان به چشم می‌خورند. این بخش‌ها عبارتند از اندرونی عمارت بادگیر و گوشواره شرقی ایوان تخت مرمر (اتاق نقاشی). تصاویر زنان در هر دو بخش مذکور و همچنین در کاشی‌کاری‌های ازاره‌های فضاهای داخلی کاخ به چشم می‌خورد. با این حال، به غیر از تابلوهای نقاشی که هدایای سفرای اروپایی بودند، در سایر بخش‌ها تصاویر زنان بخشی از روایات تصویری تاریخی، ادبی و اساطیری هستند. در نقاشی عصر قاجار، در کنار موضوعاتی که سنتاً وجود داشت، تصویرگری از زنان برای سرگرمی و لذت نیز برجسته شده است، که به شیوه‌های متفاوت- از بازنمایی زنان سرگرم کننده تا برهنه‌نمایی زنان- دیده می‌شوند (Diba; Ekhtiar, 1998: 75-79). آنچه تصویر زنان در اتاق نقاشی را متمایز می‌کند، چهره‌نگاری فارغ از روایت‌گری است؛ امتیازی که تا پیش از این تقریباً در انحصار مردان قدرتمند بود.

امروزه به غیر از دیوار ظلع جنوبی اتاق که تماماً با رنگ سفید پوشیده شده است و پنجره‌ها روی آن قرار دارند، تمام دیوارها دارای نقاشی و کتیبه هستند. نقاشی‌های دیواری، هم در قسمت بالا و هم در قسمت میانی به سبک رنسانس اروپایی به قاب‌هایی تقسیم بندی شده که هر قاب در بردارنده یک نقاشی است. قسمت ازاره دیوارها نیز از سنگ مرمر پوشیده شده است. قاب‌های بالای دیوار به شکل محرابی و به رنگ طلایی هستند که با تزیینات گیاهی زیور یافته‌اند (تصویر۱). این بخش از کاخ از آن جهت که بیشترین دیوارنگاری از زنان را در خود جای داده و در عین حال تا کنون مطالعه نشده است برای پژوهش حاضر حایز اهمیت است.



تصویر ۱- بخشی از دیوار شرقی اتاق، عکس از نگارندگان

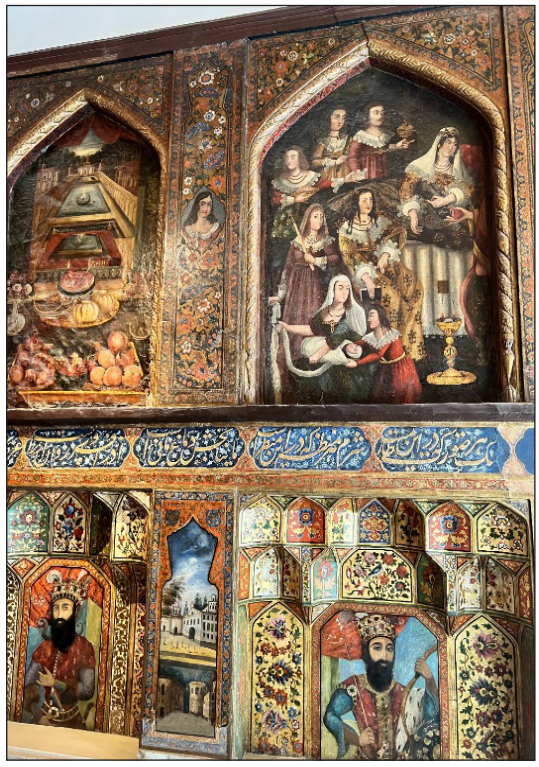
تصویر ۲- تصویر جمشید (پادشاه اسطوره‌ای ایران)، عکس از نگارندگان

در قسمت بالای دیوار شمالی تصویر پادشاهان سلسله قاجاردیده می‌شود.[۴] شکوفایی سنت نقاشی انسان در قطع طبیعی، به کارگیری مدل‌های انسانی در پرده‌های بزرگ و انتقال آن به دیوار را باید از مهم‌ترین دستآوردهای

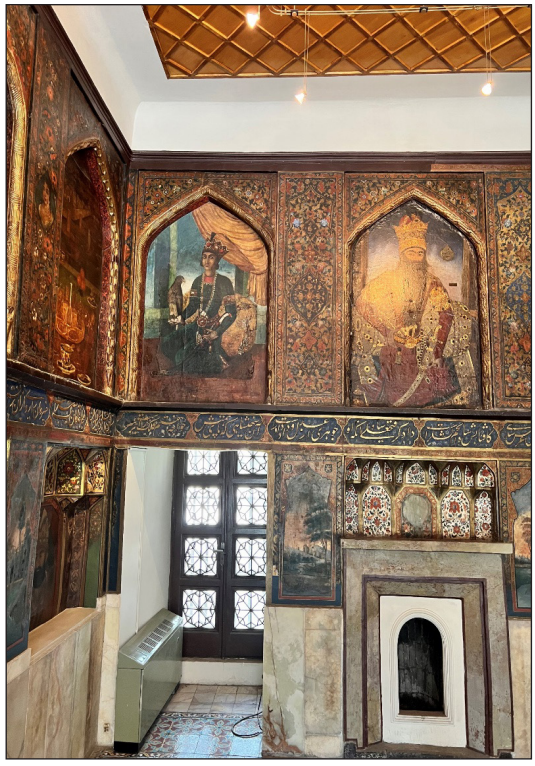
هنر قاجار دانست که تحول بزرگی در نقاشی ایران محسوب می‌شود (مدهوشیان نژاد و دیگران، ۱۳۹۶: ۴۰). در این سنت جدید که «پیکره‌نگاری درباری» نامیده می‌شود، انسان، نقش و جایگاه او مورد تأکید قرار می‌گیرد، در واقع انسان، محور و سوژه اصلی در تصویر است. در این ژانر تصویری، مفاهیم و اصطلاحات مرتبط دیگر دخیل هستند، از جمله حالت، حرکت سر و دست، وضع بدن، طرز ایستادن و نشستن، حالت ایستایی، هیکل و... که همگی در نهایت با سوژهٔ انسانی و مبحث آناتومی ارتباط پیدا می‌کنند (بهارلو و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۶). با این حال، به‌رغم تحول در شیوه‌های نقاشی، تصویرگری از پادشاهان موضوع جدیدی در هنر ایران نیست. تصاویر شخصیت های اساطیری و پادشاهان ایران نیز در قسمت میانی دیوار های شرقی و غربی درون طاقچه های مقرنس‌کاری ترسیم شده است؛ شخصیت هایی از قبیل جمشید، اسفندیار، امیرتیمور و ...[۵] اطراف این پرتره‌ها با قاب‌های تزئینی گل و مرغ پوشیده شده و فواصل میان قاب‌بندی‌های قسمت پایین این دو دیوار با نقاشی‌های مناظر و عمارت‌ها که در قاب‌هایی محصور هستند آراسته شده است (تصویر ۲). نقاشی‌های اتاق گوشواره شرقی- تا اینجا- امتداد شمایل‌نگاری پادشاهان و قهرمانان اساطیری و نقوش تزیینی است که در دوره های قبل رایج بوده است. البته توجه به مظاهر فرهنگ و هنر ایران باستان، رویکرد سیاسی دولت قاجار را تشکیل می‌داد. تأکید هنر قاجار بر موضوعات مرسوم در هنر ایران باستان به منظور برابر نهادن اقتدار سیاسی شاهان قاجار با اقتدار سیاسی شاهان باستانی ایران، مشروعیت بخشیدن به قدرت حاکم بوده‌است (سامانیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۴).

قسمت بالایی دیوارهای شرقی و غربی نیز با قاب‌های محرابی شکل که داخل آنها تصاویر طبیعت بی‌جان و صحنه‌های زندگی اشرافی به سبک اروپایی نقاشی شده است، تزیین شده است. در این تصاویر، زنان نیز دیده می‌شوند که اغلب در حال انجام کاری هستند و یا نقشی را در میان سایر شخصیت‌ها ایفا می‌کنند. هر چند که تصویر زنان در سه عدد از نقاشی‌های این بخش از اتاق گوشواره شرقی دیده می‌شود (تصویر ۳)، ولی نشان دهنده تمایز قابل توجهی نسبت به نمونه‌های مشابه در عصر صفوی- که نشان‌دهنده تاثیر نقاشی اروپایی هستند- نیست.

ناصرالدین شاه پس از مسافرت‌های متعدد به کشورهای اروپایی درصدد برآمد در اندرون کاخ گلستان تغییراتی به سبک غربی ایجاد نماید. همین امر باعث گردید تا تصاویری از زنان با پوشش‌های اروپایی بر دیوار عمارت‌های آن دوره نقش گردد. هنرمندان این دوره سعی بر آن داشتند تا با تلفیق هنر ایرانی و اروپایی سبک جدیدی ابداع کنند. تصویرگری پرتره زنان قاجاری درون قاب های مدور تزیین شده احتمالا به ابداعات این دوره بازمی‌گردد (عابدی و دیگران، ۱۳۹۴: ۳). در واقع نمونه های این پژوهش را همین چهره‌نگاری‌های داخل مدالیون‌ها (تصویر ۵) در فواصل بین قاب‌های محرابی شکل مزین به صحنه های زندگی درباری و طبیعت بی‌جان بر دیوارهای شرقی و غربی اتاق نقاشی را تشکیل می‌دهند (تصویر ۴). اهمیت این نقاشی‌ها برای مطالعه تصویر زن در عصر قاجار بی‌سابقه بودن این نوع چهره نگاری از زنان در هنر تصویری ایران تا پیش از عصر قاجار است. زمان دقیق اجرای این نقاشی‌ها مشخص نیست، با این حال بر اساس مستندات به جا مانده در سفرنامه‌ها، ازجمله نقاشی‌های سفرنامه فلاندن و کاست از ایوان تخت مرمر که مربوط به پیش از به حکومت رسیدن ناصر الدین شاه است (Flandin;Coste, 1961:pl.31-32)، مشابه این نوع چهره‌نگاری دیده می‌شود.



تصویر ۳- یکی از نقاشی های داخل قاب های محراب شکل قسمت بالای دیوار، عکس از نگارندگان



تصویر ۴- قاب های تزئینی بین فواصل نقاشی‌های دیوار شمالی با نقوش گیاهی تزئین شده است، عکس از نگارندگان

۱۰ نمونه از این نوع چهره‌نگاری زنان در اتاق نقاشی وجود دارد که کماکان ویژگی های یکسانی دارند. چهره زنان داخل قاب‌های تزیینی با پس‌زمینه آبی لاجوردی همگی به صورت سه رخ با مو و صورت آراسته و زیورآلات و لباس تقریبا هم‌شکل (همگی گردنبند و گوشواره مروارید دارند) نقاشی شده است (تصویر ۵). سبک چهره نگاری یادآور عکس‌های پرتره است که زمان ناصرالدین شاه به بعد رواج یافت ولی همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد نمی‌توان تاریخ این نقاشی‌ها را با قطعیت مشخص کرد، ولی از آنجا که مدالیون‌های مابین قاب‌های محرابی در دیوار شمالی با نقوش گیاهی زینت یافته است(تصویر۴)، این احتمال وجود دارد که نقاشی چهره زنان بعد از نقاشی‌های اولیه اضافه شده باشند. به هر حال مسئله قابل توجه حضور تک‌چهره نگاری‌هایی از زنان در کنار پیکرنگاری پادشاهان ایران است. هرچند از نظر ابعاد و شیوه ارائه بصری چهره‌نگاری از زنان و پیکرنگاری از مردان نشان دهنده تمایزی آشکار در هدف بازنمایی این تصاویر است، لیکن انتظار می‌رود با مطالعه این چهره‌نگاری‌ها به شیوه شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی بتوان ریشه‌های گسست از شیوه‌های سنتی بازنمایی زنان در نقاشی درباری قاجار تبیین نمود.

تصویر ۵- نمونه‌هایی از چهره‌نگاری زنان داخل قاب‌های تزیینی، عکس از نگارندگان

گام دوم: تحلیل

بر خلاف نقاشی‌های ردیف میانی اتاق نقاشی که هویت همه افراد مصور شده با نوشتن نام در کنار پیکرنگاری مشخص شده است، چهره‌نگاری زنان نام و نشانی ندارد. تنها مقابله و تطبیق این تصاویر با سایر متون تصویری و نوشتاری است که پژوهشگر را در نزدیک شدن به هویت زنان تصویر شده یاری می‌دهد. از مقایسه این تصاویر با نقاشی‌های پیکرنمای درون قاب‌های محرابی ردیف بالا مشخص می‌شود که این نقاشی‌ها از نظر سبک و سیاق چهره نگاری با بقیه آثار تفاوت آشکار دارد و تنها به یکی از آثار شباهت دارد که صحنه‌ای در دربار ایران را نشان می‌دهد (تصویر۶). همچنین ویژگی‌های چهره، نشان دهنده ایده‌آل‌های زیبایی زنان قاجار است. در چهره‌پردازی عصر قاجار سرمشق کاملی به نام «زن قاجاری» ساخته و پرداخته شد که ویژگی‌های آن به طور خلاصه چنین بود: صورت گرد، چشمان درشت و بادامی شکل و معمولا مخمور،

ابروهای کمانی، بینی صاف و کشیده، دهان بسیار کوچک و موهای مجعد (نتاج مجد و دیگران، ۱۳۹۹: ۵۵؛ مونسی سرخه و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۵). توصیفات ادبی موید تصویر زن قاجاری را می‌توان در ادبیات آن دوره آشکارا یافت. در متون ادبی علاوه بر زیبایی ظاهری به هر یک از عناصر چهره زن آرمانی کارکردی نمادین بخشیده شده است. به عنوان مثال، چشم‌ها که غالباً در حالت مخمور و نیمه باز هستند کنایه از نیم نظری از گوشه‌ی چشم معشوق به عاشق است و زیبایی نهفته آن را نشان می‌دهد... بینی اغلب ظریف و کشیده بود... «تو گویی بینی اش تیغی است از سیم***که کرد آن تیغ سیبی را به دو نیم»، اغراق شاعر در وصف بینی حکایت از نهایت ظرافت و در عین حال تیزی آن دارد، تیزی بینی نیز خود نشان تیزهوشی و فرزانگی است (یاسینی، ۱۳۹۲: ۱۰۱).

تصویر ۶- یکی از نقاشی های داخل قاب‌های محراب شکل قسمت بالای دیوار که افراد را با چهره و لباس ایرانی نشان می‌دهد، عکس از نگارندگان

استفاده از نقش مایه زنانه در محصولات هنری قاجار از جمله در کاشی نگاری‌ها، فضاهای خصوصی و نیمه خصوصی کاخ‌ها و خانه‌های اعیان و اشراف، از ویژگی‌های شاخص این دوره است (پنجه باشی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۱). در هنر ایران تا پیش از عصر قاجار، تصویر زیبایی فارغ از وجوه جنسیتی بود. به عبارتی مردان و زنان زیبا با ویژگی‌های بسیار مشابهی از نظر بدنی و چهره به تصویر در می‌آمدند. گاهی وجه تمایز مرد از زن فقط در پوشش آن‌ها است. یکی از تحولات قرن ۱۹. م، در زمینه جنسیت بخشی به زیبایی، حذف ابژه میل مذکر در نقاشی‌های اواخر دوره قاجار بود که بازنمایی مردان جوان در نقاشی‌های اواخر عصر زندیه و اوایل عصر قاجار، تصاویر مردان زیبا، نگاه خیره مرد به مرد و زوج‌های مرد و مرد را شامل می‌شدند. در پایان قرن ۱۹ میلادی)قرن ۱۳ هجری شمسی)، این رویکرد به طور کلی متحول می‌شود تا آنجا که نقش‌نگاری زیبایی مردانه و زوج عاشق مرد- مرد به تمامی از هنر ایران ناپدید می‌گردد. این غیبت با افزایش ابژه‌های میل زنانه همراه بود، ابژه‌هایی که مهمترین‌شان زنان سرگرم‌کننده در انواع گوناگون برای لذت مردان بودند (نجم آبادی و دیگران، ۱۳۹۹). جالب آنکه پیرو این چرخش نگاه، شاهد تغییر در موضوعات بازنمایی هستیم. تا آنجا که علیرغم معدود بودن تصویرگری از زنان در تاریخ هنر ایران که به اولویت داشتن مضامین مردانه مربوط می‌شد؛ در عصر

قاجار، مجالس زنانه بیش از مجالس مردانه ترسیم می‌شوند تا زینت بخش کاخ شاه و موجب لذت هر چه بیشتر نگاه مردانه مسلط باشد (کاشانی و دیگران، ۱۴۰۰: ۷۱). به تصویر کشیدن بانوانی که در دستگاه سلطنت شاهی روزگار می‌گذرانیدند، بخشی از ساز و کار شکوهمند سازی عمارات بود (تولایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۴). در نمونه‌های این پژوهش نیز ضمن اینکه چهره‌نگاری به عنوان تصویر زنان قاجاری شناسایی شد، می‌توان جایگاه و موقعیت آنان را از لباس و زیرور آلاتشان شناسایی کرد. چهره‌ها دارای تفاوت‌های جزیی نسبت به یکدیگر هستند؛ مثلا یک چهره موهای روشن‌تری دارد و یکی دیگر صلیبی به گردنبند مرواریدش آویخته که نشان می‌دهد تصویرگر سعی داشته ویژگی‌های فردی افراد را ثبت کند (تصویر ۵).

در عصر قاجار تعاملات فرهنگی با غرب توسعه یافت؛ طوری‌که در آگهی‌های روزنامه‌های سال‌های بعد از ۱۲۸۰ هجری مغازه‌های لاله‌زار مثل«مطبعه فاروش»، «مغازه نوبهار» و «مغازه گلستان» آگهی‌هایی برای فروش کارت پستال‌ها با قیمت پایین به چشم می‌خورد. عکس و تصویر، نخستین آشنایی‌های شهروندان تهرانی با مد غرب را رقم زد. مغازه‌ها و خیاط خانه‌های لاله‌زار محلی بودند که شهروندان می‌توانستند در آن جدیدترین ژورنال‌های مد اروپا را خریداری کنند و با توجه به آن ظاهر و لباس خود را بیارایند. این مجله‌های مد، اندام ایده‌آل باریک و بلندی را عرضه می‌کردند که مد دهه‌های آغازین سده بیستم میلادی در اروپا بود و در ایران سلیقه‌ای وارداتی محسوب می‌شد. در این گفتمان تبلیغی سعی بر این بود که چنین ایده‌آل‌هایی جایگزین ایده‌آل‌های پیشین شود (موسوی،۱۳۹۷). لیدی شل در سفرنامه خود به ملاقات با یکی از خواهران ناتنی ناصرالدین شاه به نام «زهرا خانم» که در شبستان دربار زندگی می‌کرد، اشاره کرده و می‌گوید: «پس از ملاقاتم با خواهر ناتنی شاه، این شاهزادهٔ جوان یک قواره پارچه ابریشمی برایم فرستاد و از من خواست که اجازه بدهم خدمتکارم برایش یک پیراهن مد فرنگی بدوزد تا ببیند که به چه شکلی در می‌آید» (شفیعی،۱۴۰۰: ۱۱۰). همچنین در بخشی از سفرنامه پولاک می‌خوانیم، «هر چند که روی هم رفته مد لباس شرقی‌ها به‌ندرت دچار تغییر و دگرگونی می‌شود و تقریبا می‌توان آن را ثابت انگاشت ولی در این دو دهه اخیر تماس بیش‌تر با اروپایی‌ها تأثیر خود را به جا گذارده است. جنس و نوع پارچه‌ها تغییر کرده است» (شفیعی،۱۴۰۰: ۱۰۹).

البته این تمایل به ظاهر فرنگی فقط در پوشاک نبود و پیش از آن که میان مردم جامعه نفوذ کند سبک زندگی درباری را از سر تا پا تغییر داد. از سوی دیگر، در نگاره‌ها زنان در لباس‌های اروپایی و برهنه‌تر نسبت به تصاویر دوره‌های قبل مشاهده می‌شوند. مفهوم برهنگی و نمایش آن در هنر، در فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف طیف وسیعی از معانی را درخود جای داده است که از تمثل به عریانی مطلق عرفانی تا صورت شهوانی و مطلقاً نفسانی انسان را شامل می‌شود. انقطاع از عالم سنت، نوعی از هنر طبیعت‌گرا را ظاهر کرد که تهی از هرگونه معنا بود، اومانیست‌های رنسانس با تجدید زیبایی شهوانی، ساخت پیکره‌های برهنه را بر این مبنا رواج دادند... اومانیسم سبب شد تا در نمایش انسان، شکل بر محتوا پیروز گردد. موضوع انسان برهنه در خوانش ایرانی نیز بر وجه مادی تأکید داشت (مونسی سرخه و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۳). دوگانگی میان ایده‌آل های وارداتی جدید و معیارهای سنتی زیبایی (در اینجا زیبایی زنانه منظور است) در تصاویر و منابع مکتوب عصر قاجار مشاهده می‌شود؛ به عنوان مثال به‌رغم تمایل زنان قاجاری به سبک پوشش اروپایی، داشتن اندام فربه همچنان برای زنان قاجاری مزیت محسوب می‌شد. ناصرالدین شاه در روزنامه خاطراتش از دیدار با دخترش، زهرا خانم افتخارالدوله می‌نویسد: افتخارالدوله را دیدم؛ ماشاءالله شاهزاده جوان و چاق و خوب است (همان). بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که همانند همه نظام‌های سلطنتی سلیقه دربار تعیین کننده معیارهای زیبایی در جامعه بود.

در نهایت برای تبیین اهمیت چهره‌نگاری زنان درباری در اتاق نقاشی به سراغ اشعار نگاشته شده در کتیبه میانی دیوارها می‌رویم (تصویر ۷). محتوای کلی این اشعار در مدح فتحعلی شاه و شکوه دربار و عمارت

اوست که با گنبد هفت آسمان برابری می‌کند. در این اشعار تا آنجایی که باقی مانده و قابل خوانش است هیچ توصیفی از زنان وجود ندارد ولی ستایش زیبایی و درخشش آستان پادشاه ایران از فهوای آن استنباط می‌شود.

تصویر ۷- نوار باریکی با حاشیه تزیینی و کتیبه های حاوی شعری در مدح پادشاه و عمارت او قسمت پایین و بالای دیوار را ازهم جدا کرده است، عکس از نگارندگان

گام سوم: تفسیر

چهره‌نگاری از زنان به شیوه‌ای که در نقاشی‌های اتاق گوشواره شرقی ایوان تخت‌مرمر در کاخ گلستان دیده می‌شود، از بدعت‌های تصویرگری در عصر قاجار است. شمایل نگاری از پادشاهان و قهرمانان از سنت‌های تصویری هنر ایران بوده است و در عصر قاجار]از جمله در نقاشی‌های اتاق نقاشی[شاهد امتداد این سنت هستیم. پیکرنگاری درباری عصر قاجار شباهت زیادی به نقاشی‌های پیکرنمای قرن ۳ و ۴ هجری از ماوراءالنهر دارند و ویژگی‌هایی از قبیل گردن و بازوان ستبر، سینه‌ای فراخ و کمری باریک که به عنوان ویژگی‌های شاهانه شناخته می‌شدند را می‌توان در آنها دید (مکی نژاد، ۱۳۹۷: ۵۷). همچنین تصویر زنان در نقاشی‌های روایی یا صحنه‌های زندگی روزمره و معاشقه در دیوارنگاری‌ها از زمان صفویه (از جمله در کاخ چهل‌ستون) رواج داشته است. تصویرگری از زنان حرمسرا، رقصندگان و نوازندگان در نقاشی عصر قاجار محبوبیت بیشتری یافت؛ تا آنجا که با ورود عکاسی به ایران زنان به عنوان یکی از موضوعات مورد توجه عکاسان قرار گرفتند؛ در این دوره به وفور با عکس‌های مختلفی از زنان در حالت‌های مختلف روبه‌رو می‌شویم (زارعی و دیگران، ۱۳۹۷: ۵۸۷). به هر حال، وفور تصویرگری زنان، به ویژه در فضاهای خصوصی و عمومی کاخ‌های قاجار پژوهشگران را به طرح فرضیه‌هایی فرامی‌خواند که هر یک بخشی‌از ویژگی‌های شمایل‌نگاری زنان در نمونه‌های این پژوهش را تبیین می‌نماید. عده‌ای این رویکرد را محصول مدرنیته و اهمیت یافتن جایگاه زنان و برابری خواهی جنسیتی می‌دانند (افسریان،۱۳۹۷: ۱۵۹؛ پنجه باشی، ۱۳۹۸: ۴۶۵) و جمعی دیگر به برداشت‌های ظاهری از هنر غرب بدون در نظر گرفتن درونمایه‌های مفهومی اشاره می‌کنند (سامانیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۱؛ مونسی سرخه و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۳). از طرفی، بسیاری از پژوهشگران وفور شمایل‌های زنان در دربار قاجار را وسیله‌ای برای ارضای امیال نفسانی پادشاهان می‌دانستند (نتاج مجد و دیگران، ۱۳۹۹: ۶۲).

برای ارزیابی صحت این فرضیه‌ها و پاسخ به چرایی حضور شمایل‌های زنانه با مشخصاتی که پیش‌تر تبیین شد، توجه به زمینه پیدایش این تصاویر ضروری است. اولین نکته قابل توجه زمان اجرای نقاشی‌هاست؛ همانطور که بحث شد احتمالا این نقاشی‌ها به زمان فتحعلی شاه مربوط هستند و با توجه به اسناد به جا مانده از سفرنامه‌ها که وجود نقاشی‌های مشابه در ایوان مرمر را در زمانی پیش از ناصرالدین شاه نشان می‌دهد (Flandin; Coate, 1961, pl.31-32)، نسبت دادن این نقاشی‌ها به سلیقه فرنگی‌مآب ناصرالدین شاه چندان موجه نیست. فتحعلی‌شاه در طول زندگی‌اش تقریبا هزار همسر از طوایف و طبقات مختلف برگزید، ولی نمی‌توان همه این جریان را به عیش و عشرت‌طلبی پادشاهان قاجار نسبت داد. در موارد بسیاری مصلحت

اندیشی سیاسی محض یگانه انگیزه ازدواج فتحعلی شاه با زنان گوناگون از تبار ایلاتی بود، چرا که می‌توانست تمهیدی برای استحکام بخشیدن به تاج و تخت قاجار باشد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۲۵؛ به نقل از امانت، ۱۳۸۳: ۶۰). شمایل زنان درون قاب‌های تزیینی اتاق نقاشی (تصویر۵) هر یک با ویژگی‌های فردی بازنمایی شده که می‌تواند نشان دهنده اقوام مختلف و حتی بازنمایی زنانی با دین متفاوت (همانند نمونه‌ای که گردنبند صلیب دارد) باشد که اهمیت داشتن رویکرد سیاسی فتحعلی شاه در پیوند با زنان اقوام مختلف را ثابت می‌کند.

اگر به محل قرارگیری تصاویر زنان در مقابل تصاویر مردها که همگی با نام و موقعیت باشکوهشان بازنمایی شده‌اند دقت کنیم، تمایز مرکز و حاشیه بیش از پیش نمایان می‌شود. هر چند تصویرسازی از زنان در نقاشی قاجار رواج پیدا کرد ولی به هیچ وجه بازتاب برابری جنسیتی نیست؛ با این حال می‌تواند نشان دهنده اولین اقدامات در رویت‌پذیر شدن زنان در مدرنیته ایرانی باشد. در نقاشی‌های این اتاق همچنان تصویر پادشاه نقش محوری دارد و تصویر زن- اگر چه از عینیت گرایی بیشتری نسبت به سنت نقاشی ایرانی برخوردار است- کوچک‌تر، بی‌هویت‌تر و در فواصل قاب‌های اصلی که بازنمایاننده ژانر مسلط پیکرنگاری درباری و نقاشی‌های روایی هستند به عنوان عنصری تزئینی بکار رفته است. برای اثبات این ادعا کافی است نگاهی داشته باشیم به نقوشی که سنتا در این بخش دیوار بکار گرفته می‌شد و در دیوار شمالی نیز همچنان به‌کار رفته است (تصویر۴). قاب‌های تزیینی در این بخش دیوار با نقوش تزئینی گیاهی زینت یافته است که هدف آن چیزی جز زیبایی محض نیست.

تاکید بر زیبایی و زینت در اشعاری که درون کتیبه‌های قسمت میانی دیوارها آمده نیز قابل ملاحظه است. هر چند که بخش‌هایی از این متن از بین رفته است ولی مشخص است که در توصیف شکوه و عظمت دربار است و در ضمن زیبایی عمارت فتحعلی‌شاه را با زیبایی طبیعت قیاس می‌کند و درباره ساخت عمارت می‌گوید:

بر زمین این آسمان افراختند کآسمان را آستانش همسر است
الغرض چون زیور اتمام یافت این عمارت...

همچنین در بخشی دیگر آمده است:

شرم هر منظر که در این منظر است ...بخش دماغ مانی است

طراحان و هنرمندان دست‌اندکار ساخت کاخ گلستان (و به طور ویژه اتاق نقاشی) آگاهانه به زیبایی توجه داشته‌اند و حتی ذکر نام مانی-نقاش اسطوره‌ای ایرانی- در اشعاری که در وصف عمارت است، دلیل نام‌گذاری این بخش از کاخ گلستان به اتاق نقاشی را توجیه می‌کند. بر این اساس شکی باقی نمی‌ماند که تصویرگری زنان بر دیوارهای اتاق نقاشی کارکردی تزئینی دارد؛ بی دلیل نیست که چهره‌ها منطبق با اصول زیبایی زنانه در عصر قاجار و ملبس به پوشاک اروپایی که مد روز بودند و با زینت و زیور نقاشی شده‌اند. نقاش این چهره‌ها، هرچند کوشیده تا تصویرهایی از زنانی با ویژگی‌های متفاوت بسازد لیکن آنچه در پس این تصویرسازی نهان و برسازنده ویژگی‌های آن است، هویت فردی زنان نیست بلکه زیبایی آنها به عنوان عنصر تزیینی است- همانند باغی که با انواع گل‌های زیبا زینت یافته است.

نتیجه

عصر قاجار در ایران مقارن است با تحولات صنعتی و اجتماعی بزرگ جهان غرب (۱۷۹۶-۱۹۲۵م.)که از آن به عنوان عصر روشنگری یاد می‌شود. به دلیل مراودات زیاد سیاسی و تجاری ایران و اروپا در این دوره فرهنگ و سبک زندگی ایرانیان تاثیرات قابل توجهی از غرب گرفت، که از آن جمله می‌توان به تغییر در نقش‌های جنسیتی و به ویژه گسست از نگرش سنتی نسبت به ایده آل زنانگی اشاره کرد. فرهنگ و هنر ایران در عصر

قاجار دستخوش تحول اساسی شد و شیوه‌های نوینی از تصویرسازی پدید آمد که به عنوان نقاط عینیت یافتن اندیشه قابل مطالعه هستند.

پژوهش هایی که تا کنون درباره تصویر زن در هنر قاجار انجام شده‌اند یا به مطالعه سبکی پرداخته و فاصله گرفتن از اصول نقاشی ایرانی و تمایل به عینیت‌گرایی غربی را محور اصلی مطالعات خود قرار داده‌اند و یا به تاثیر جریانات اجتماعی بر معیارهای زیبایی زنانه و مد و همچنین شیوه‌های بازنمایی زنان در تصاویر اشاره کرده‌اند و وفور نقش زنان در نقاشی قاجار را حاصل ارتقا جایگاه اجتماعی زنان می‌دانند. وفور تصویر زنان در نقاشی قاجار از تحولاتی در فرهنگ تصویری ایران است که در دیوارنگاره های کاخ گلستان، و به طور خاص در اتاق نقاشی، به وضوح قابل مشاهده است. توجه به تصویرگری زنان نه تنها نشان دهنده رویت‌پذیر شدن زنان در جامعه است، بلکه این تصاویر به همان اندازه ایده آل‌های جدید جامعه در ارتباط با جنسیت را نشان می‌دهند.

در نقاشی های اتاق نقاشی چهره زنان درون قاب‌های تزیینی در فواصل بین قاب‌های محرابی نقاشی شده است. همه چهره‌نگاری‌ها علیرغم تفاوت‌های جزیی از اصول زیبایی زنانه مطابق با آنچه در ادبیات آن دوره آمده برخوردارند. با توجه به نحوه پوشش و آرایش، این تصاویر متعلق به زنان دربار است که هر چند ایرانی هستند ولی لباس اروپایی به تن دارند. مدل لباس بانوان تنها یک تغییر در مد نیست، بلکه بازتاب معیارهای جدیدی است که نحوه حضور زن در جامعه را تبیین می‌کند. از این منظر، بر خلاف نظریه‌هایی که این تصاویر را نشان دهنده آزادی بیشتر زنان در عصر قاجار می‌دانند، شمایل زنان در اتاق نقاشی بازتاب تغییر از یک شیوه تملک بر بدن زن به شیوه‌ای دیگر است. شمایل زن در اتاق نقاشی، بدون دست و بدون عمل است؛ درون قاب تزیینی قرار گرفته و هیچ نام و نشانی در کنار تصاویر وجود ندارد. با مطالعه تمام متن‌های پیوسته و مستقل که می‌توانند به تفسیر این شمایل‌ها کمک کنند (از جمله سایر نقاشی‌های اتاق، محل قرارگیری تصاویر، متن های نوشتاری درون اتاق و متون ادبی عصر قاجار و حتی سبک زندگی پادشاهان قاجار) این نتیجه حاصل می‌شود که چهره زنان به عنوان یک عنصر تزئینی برای شکوه بخشیدن به عمارتی نقاشی شده است که هدف بنای آن از متن کتیبه‌های همین اتاق مشخص است. ضمن آنکه، تنوع در چهره‌ها نشان دهنده نگاه کالایی به جسم زن است، کالایی که تملک و وفور آن از معیارهای شکوه و قدرت دربار و پادشاهان قاجار است.

پی نوشت

1. Iconography and Iconology
2. Aby Warburg
3. Erwin Panofsky

۴. این نقاشی‌ها پرتره آقا محمد خان قاجار، فتحعلی شاه قاجار، و محمدشاه را نشان می‌دهند (از شرق به غرب).

۵. تعداد این پرتره‌ها ۱۱ عدد است و نام افراد درون نقاشی مشخص شده است.

فهرست منابع

- آدامز، لوری(۱۳۸۷). روش شناسی هنر. ترجمه علی معصومی. تهران: نشر نظر
- اسکرس، جنیفر(۱۳۹۹). شکوه هنر قاجار. چاپ اول، تهران: خط و طرح.
- افسریان، ایمان(۱۳۹۷). در جستجوی زمان نو، درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران. جلد اول، چاپ دوم، تهران: حرفه هنرمند.
- امانت، عباس(۱۳۸۳). قبله عالم، ترجمه حسن کامشاد، تهران: نشر کارنامه.

- امیری، آنا؛ فنایی، زهرا(۱۳۹۹). «بررسی چهره‌پردازی زنان در دوران ناصرالدین شاه قاجار». هفتمین کنفرانس بین المللی مطالعات زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ.
- بهارلو، علیرضا؛ حسنوند، محمد کاظم و خزایی، محمد(۱۳۹۹). « قرابت‌های سبک شناختی و ساختاری پرتره‌های سلطنتی و عامیانه در عصر قاجار». نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، دوره ۲۵، شماره ۱: ۳۶ - ۲۵.
۶. پاکباز، رویین (۱۳۹۵). زایش، سنت، نمایش تجدد. در در جستجوی زبان نو(گردآوری ایمان افسریان)، ۲۱-۳۷.
۷. پنجه باشی، الهه؛ حسن پور، مهناز(۱۳۹۸). « تأثیر عکاسی بر نقاشی‌های بنای صارم الدوله کرمانشاه در دوره ناصرالدین شاه قاجار». جامعه شناسی و ادبیات، شماره ۲، دوره ۱۱: ۱۲۹-۱۵۹.
۸. پنجه باشی، الهه و فرهد، فرنیا(۱۳۹۷).«مطالعه نقش مایه انسان در کاشی‌های مجموعه کاخ گلستان». جلوه هنر، شماره۲، سال ۱۰: ۱۵-۷.
۹. تامپسون، جیمز ماتسن(۱۳۹۲). نظریه‌های هنری در قرن بیستم. ترجمه سید داوود طبایی. تهران: نشر افکار.
۱۰. تولایی، ندا و شیرازی، ماه منیر(۱۳۹۳). «مطالعه تطبیقی بازنمایی زنان در مکتب اصفهان دوره صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار». فصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقش مایه، سال۸، شماره ۱۹: ۵۵-۷۰.
۱۱. حسین زاده، سیده فهیمه؛ زرقافی، سید مهدی(۱۴۰۰). «بازنمایی زن در ادبیات عامه عصر قاجار بر مبنای ادبیات مکتب خانه‌ای». دو فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۹، شماره ۳۸: ۷۷-۴۱.
۱۲. خوبدل، حسن؛ ناظری، افسانه(۱۴۰۰).« بازنمایی جنسیت در نقاشی و عکاسی عهد ناصری بر اساس نظریه جان سارکوفسکی». مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۲۱: ۱۴-۱.
۱۳. دماوندی، علیرضا و پناهی، سیامک(۱۳۹۴). « مطالعه تطبیقی ایوان تخت مرمر کاخ گلستان تهران به لحاظ مورفولوژی(ریخت شناسی نما)». کنفرانس بین المللی پژوهش‌های نوین در عمران، معماری و شهرسازی، مرکز همایش‌های بین المللی صدا و سیما.
۱۴. دآلوا، آن(۱۳۹۴). روش ها و نظریه‌های تاریخ هنر. ترجمه آناهیتا مقبلی و سعی حسینی. تهران: نشر فخراکیا
۱۵. زارعی، محمدابراهیم؛ طهماسبی زاده، ساره(۱۳۹۷).« شمایل‌شناسی تصویر زن در دوره قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری‌ها و عکس‌های برجای مانده از این دوره». زن در فرهنگ و هنر، دوره ۱۰، شماره ۴: ۵۹۴- ۵۷۷.
۱۶. سامانیان، صمد؛ میرعزیزی، محمود و صادق‌پور فیرورآبادی، ابوالفضل(۱۳۹۳). بررسی مضامین تصویری کاشی های نقش برجسته موجود در تالار اصلی کاخ موزه گلستان. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، دوره ۱۹، شماره ۱: ۵۹-۷۲.
۱۷. شفیعی، سمیه سادات(۱۴۰۰). تاریخ اجتماعی زنان در عصر قاجار. چاپ اول. تهران: نشرثالث.
۱۸. شفیعی، سمیه سادات(۱۳۹۶). «مطالعه جنسیتی باورهای عامیانه در عصر قاجار». فصلنامه علوم اجتماعی، سال ۲۶، شماره ۷۸: ۱۱۵-۷۷.
۱۹. عابدی، المیرا؛ وحید زاده، رضا(۱۳۹۴). « مطالعه تزیینات کاشی‌کاری دیوار ضلع شرقی کاخ گلستان تهران». کنفرانس بین المللی پژوهش‌های نوین در عمران، معماری و شهرسازی: ۸ - ۱.
۲۰. کیاوش، فرشته؛ آشوری، محمد تقی(۱۳۹۸). «شمایل نگاری پوشش و آرایه‌های زن قاجار به روایت تابلوی دختر با طوطی اثر مهر علی». نشریه علمی باغ نظر، شماره۱۶(۷۹): ۳۸- ۲۹.
۲۱. مدهوشیان نژاد، محمد، حدادیان، محمد علی، رازانی، مهدی(۱۳۹۶).« مطالعه تطبیقی دروارنگاری در تالارهای شاه نشین خانه حریری تبریز و خانه قوام الدوله تهران». فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، سال ۲، شماره۱: ۵۱ - ۳۶.
۲۲. مکی نژاد، مهدی(۱۳۹۷). تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی، تزیینات معماری. چاپ چهارم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت)، پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی.
۲۳. مؤذنی، دیبا و آقاجانی، جواد(۱۳۹۸).«بازنمایی نقش زنان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار». هفتمین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران: ۳۰۳- ۲۸۹.
۲۴. http://cinemacinema.irموسوی، مرضیه(۱۳۹۷).
۲۵. مونسی سرخه، مریم؛ حسین زاده قشلاقی، سارا(۱۳۹۶). «عوامل فرهنگی مؤثر بر دگرگونی نقش مایه‌های انسانی در پارچه های دوره‌های صفوی و اول قاجار». مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲۸: ۴۱-۲۱.
۲۶. نتاج مجد، عطیه و امینی فر، فاطمه(۱۳۹۹).«بررسی پرتره زنان در دوره قاجار». مجله دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، سال۳، شماره ۲۹: ۶۳- ۵۰.
۲۷. نجم آبادی، افسانه(۱۳۹۹). « تحولات جنسیتی، زیبایی، عشق و سکسوالیته در عصر قاجار». ترجمه شیرین کرمی، نقد اقتصاد سیاسی، ۱-۲۶.
- نصری، امیر(۱۳۸۹). «رویکرد شمایل نگاری و شمایل شناسی در مطالعات هنری». هنر-رشد آموزش، دوره۸، شماره ۱: ۶۲-۵۶.
- یاسینی، راضیه(۱۳۹۲). تصویر زن در نگارگری. چاپ اول، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- یاوری، حسین(۱۳۹۱). سیری در هنر و معماری ایران. چاپ دوم، تهران: سیمای دانش.

- Flandin, É., & Coste, P.A. (1961). *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte…*, 1 vol. and atlas of plates and maps in 4 vols, Paris, 1843-54; 2 vols. and atlas in 6 vols., Paris, 1851-54
- Muller, Marion G. (2011). Iconography and Iconology as a Visual Method and Approach, in The Sage Handbook of Visual Research Methods, Eric Margolis and Luc Pauwels (ed.), SAGE Publications, 283-297.
- Moxey, Keith (1986). Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art, New Literary History, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture (Winter, 1986), pp.265-274.
- Mitchel, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: Chicago University Press.
- Diba, L. S., Ekhtiar, M., Robinson, B. W., Brooklyn Museum of Art, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, & Brunei Gallery. (1998). *Royal Persian paintings: the Qajar epoch, 1785-1925*. Brooklyn Museum of Art in association with I.B. Tauris Publishers.