پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
نشانه‌های تصویری تنعم در تک پیکر نگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان
دوره دهم، شماره۲۵، پائیز ۱۴۰۰ ۴۹-۳۴
۳۴

آمنه مافی‌تبار[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۷،۲۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰،۱۱،۲۰ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰،۱۲،۱۴

DOI:10.22055/PYK.2022.17342 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1400.10.25.3.6
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17342.html

ارجاع به این مقاله: مافی‌تبار، آمنه. (۱۴۰۰). نشانه‌های تصویری تنعم در تک پیکر نگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان. پیکره، ۱۰(۲۵)، صص. ۳۴-۴۹

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله با عنوان زیر در همین شماره منتشر شده است
The Visual Signs of Affluence in the Single Figurative Paintings of the Court Women in the Zand and Qajar eras and their Comparison with the Paintings of the Isfahan School

مقاله پژوهشی

نشانه‌های تصویری تنعم در تک پیکر نگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان

چکیده

بیان مسئله: پیکرنگاری درباری، سبکی در نقاشی ایرانی است که مقارن با دورهٔ زند شکل گرفته و تقریباً تا پایان فرمانروایی سومین پادشاه قاجار دوام می‌آورد. این نوع پیکرنگاری در زمامداری طولانی مدت فتحعلی‌شاه شناخته شده‌تر است و نمونه‌های آن از قواعد ثابتی پیروی می‌کند. از آنجا که نمادینه‌های تصویری در مقایسه وانمود آشکارتری پیدا می‌کند پرسش اصلی آن است، نشانه‌های تصویری تنعم در تک پیکر نگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار، در قیاس با نگاره‌های مکتب اصفهان چگونه‌اند.

هدف: جستجو در نشانه‌های تصویری تنعم در تک پیکر نگاری‌های عصر زند و قاجار است که به فرم زنانه محدود شده هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: این مقاله با نمونه‌گیری احتمالی طبقه‌بندی شدهٔ دوازده تابلو از پیکرنگاری‌های درباری در مقابله با چهار نگاره از مکتب اصفهان به شیوهٔ تحلیلی ـ تطبیقی به مقصود خود دست پیدا می‌کند.

یافته‌ها: برخلاف پیکره‌های زنانه در مکتب اصفهان که معمولاً با حالت لمیده و در فضای خارجی بر زمینهٔ ساده با حداقل فضاسازی به تصویر درآمده‌اند؛ در عصر زند و نیمهٔ نخست قاجار، زنان با حالت‌های مختلف نشسته، ایستاده، حرکات موزون و البته کمتر لمیده؛ بیشتر قاب تصویر مبتنی بر فضای داخلی را به اشغال درآورده و انواع خوراک، نوشیدنی و حیوانات خانگی به نشانهٔ مکنت در خدمت آن‌ها بوده است. اسلوبی که نه فقط در سبک نقاشی که در نگاه به دولتمندی از یک‌سو و جنسیت زنانه از سوی دیگر برخلاف دورهٔ پیشین تعریف می‌شود.

کلیدواژه

نقاشی قاجار، نقاشی زند، پیکرنگاری درباری، مکتب اصفهان، نشانهٔ تصویری، تنعم، مکنت

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
a.mafitabar@art.ac.ir

مقدمه

پیکرنگاری درباری که تحت عنوان مکتب اول قاجار شهرت دارد، سبکی از نقاشی ایرانی است که پس از نیمه سده دوازده هـ‌ق/هجدهم م، مقارن با سال‌های فرمانروایی زندیه شکل گرفته است و در حکومت قاجاریان، در زمان امارت آغا محمدخان و مهم‌تر از او، فتحعلی‌شاه به نهایت خود می‌رسد و سرانجام در دورهٔ محمد شاه رو به افول می‌گذارد و جای خود را به طبیعت‌نگاری غربی می‌دهد. در این سبک، پیکر انسانی اهمیت ویژه‌ای دارد و عناصر تصویری در راستای نمایش تمول و تنعم انسانی به نمایش در می‌آیند. هدف مقالهٔ پیش‌رو، بررسی نشانه‌های تصویری تنعم، آسودگی و غنا در تک‌پیکرنگاری‌های زنانهٔ عصر زند و قاجار است که این دستیافت از مسیر قیاس با نگاره‌های مکتب اصفهان در عصر پیشتر یعنی صفوی دنبال می‌شود. با این حساب پرسش آن است که نشانه‌های تصویری تنعم و مکنت در تک‌پیکرنگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار، در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان چگونه‌اند؟ به نظر می‌رسد از آنجا که مکاتب مذکور متعلق به دوره‌های تاریخی متوالی هستند، پس به قید احتمال در جهان‌بینی و سبک‌شناسی، مسیرهایی نزدیک به یکدیگر پیموده و از چهارچوب‌های تصویری تقریباً مشابهی بهره گرفته‌اند. در ضرورت انجام این مطالعه آن که پیکرنگاری‌های درباری عصر زند و قاجار، با تأکید بر محوریت زنان و زنانگی کمتر محل ژرف‌نگری بوده است چرا که همواره بررسی فرم شاهان (خاصه فتحعلی‌شاه) و شاهزادگان اولویت بیشتری نسبت به ایشان داشته است. ازسویی، از آن حیث که تأکید این مقاله بر عصر زند و قاجار است و نگارگری مکتب اصفهان نه به صور هم‌شأن که به اندازهٔ سنگ محک به‌کار می‌آید، می‌توان امکان واکاوی بیشتر را متصور بود. با این حساب، آن چه به دنبال می‌آید پس از نظری کوتاه به خصایص نگارگری مکتب اصفهان و نقاشی در مکتب اول قاجار، تعدادی تک‌پیکرنگاری زنانه را در قیاس با نگاره‌های اصفهان عصر صفوی به چالش می‌گیرد و نتیجه را عرضه می‌دارد.

روش پژوهش

مقالهٔ پیش‌رو با هدف گسترش مرزهای دانش، نوعی تحقیق بنیادی نظری به حساب می‌آید. به جهت ماهیت نیز به‌صورت تحلیلی ـ تطبیقی به مقصود دست پیدا می‌کند. در این مطالعهٔ کیفی، گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی، با استفاده از ابزار متن‌خوانی و تصویرخوانی انجام می‌شود. جامعهٔ آماری، مجموع تک پیکر نگاری‌های درباری در عصر زند و قاجار است که از قواعد خاص آن تبعیت می‌کند و بر حول محور زنان می‌چرخد. با این نگاه، در نمونه‌گیری، شیوهٔ احتمالی طبقه‌بندی شده به‌کار خواهد آمد. در این شیوه، جامعهٔ آماری با توجه به صفات درون‌گروهی به طبقات مختلف تقسیم می‌شود و در مرتبهٔ بعد نمونه‌ها به تناسب از بین هر طبقه گزینش می‌شوند. در این مطالعهٔ خاص، با طبقه‌بندی انواع تجسم حالات زنانه در تک پیکر نگاری‌های قاجار به فرم‌های نشسته، ایستاده، لمیده، یا در حال نمایش آکروبات و انجام حرکات موزون، دوازده تصویر قاجاری در قیاس با چهار نگاره از مکتب اصفهان به بررسی در می‌آید. با این حساب، متغیر ثابت، تجسم پیکر زنانه و متغیر وابسته، نشانه‌های تصویری تنعم و مکنت، همچون حالات ایشان، پوشش، جواهرات و سایر عناصر تصویری مبتنی بر فضاسازی همچون تخت‌گاه، خوراک، نوشیدنی، حیوانات در اختیار و ... است که چگونگی نمایش آن مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ پیکرنگاری درباری، کتاب «همگامی ادبیات و نقاشی قاجار» از «علیمحمدی اردکانی» (۱۳۹۲) از اصلی‌ترین منابعی است که در راستای تخصیص و پاسداری از اصطلاح پیکرنگاری درباری به سبک رایج نقاشی در عصر زند و نیمهٔ نخست قاجار تا دورهٔ فرمانروایی ناصرالدین‌شاه اقدام تحلیلی مؤثری به انجام رسانده است. اثری که گام سترگی در راستای شناخت و بررسی سبک نقاشی نیمه نخست عصر قاجار به حساب می‌آید و آن را از زیر سایهٔ سنگین طبیعت‌نگاری رایج در نیمهٔ دوم فرمانروایی این سلسله آزاد می‌کند. با این نگاه، مقالهٔ «تحلیل پیوندهای زیبایی‌شناختی شعر بازگشت و نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره فتحعلی‌شاه قاجار» به همت «فهیمی‌فر، خدایار و نریمی» در سال ۱۳۹۴ به نشر رسید و پیوند این گونهٔ خاص از نقاشی با ادبیات را مورد ژرف‌نگری قرار داد. این اثر همچون نمونهٔ پیش‌تر بر تأثیرپذیری پیکرنگاری درباری عصر قاجار از ادبیات ایرانی تأکید دارد و خط بطلان بر تفاسیری است که هنر قاجار را صرفاً با صورت زمینی و پر زرق و برق و عاری از اندیشه‌های بومی تحلیل کرده‌اند. در تداوم واکاوی در خصایص این سبک از نقاشی، «جهانگرد، شیرازی و پوررضائیان»، «تبیین نظریه واقع‌نگاری آرمانی در نگارگری قاجاری و پیوند آن با پیکرنگاری درباری» را به چاپ رساندند (۱۳۹۴) و کمی بعدتر «مافی‌تبار و کاتب» (۱۳۹۷)، «بازیابی طرح و نقش پارچه‌های عصر فتحعلی‌شاه قاجار با استفاده از پیکرنگاری درباری» را منتشر کردند. مقالاتی که هر کدام به نوعی در به رسمیت شناختن این مکتب نقاشی، گام مؤثری به شمار می‌آیند. این طیف از مطالعات که هر کدام به نوعی از کتاب «همگامی ادبیات و نقاشی قاجار»، تأثیر پذیرفته‌اند و تلاش دارند که خصایص نقاشی در بازهٔ حکومتی آغا محمد خان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه را بیان کنند و تأثیرپذیری آن‌ها از ادبیات را نشان دهند و بر وجوه تمایزشان نسبت به طبیعت‌نگاری غربی، رایج در نیمهٔ دوم فرمانروایی این سلسله، مقارن با حکومت ناصرالدین‌شاه، مظفرالدین‌شاه، محمدعلی‌شاه و احمدشاه تأکید کنند. اما شاید نزدیک‌ترین مطالعه به موضوع حاضر از «خورسندی اکبرنژاد و خرازیان» باشد که با عنوان «جایگاه و طبقات اجتماعی زنان در پیکرنگاری درباری قاجار» در سال ۱۳۹۹ ارائه شد و البته بیشتر بر منظر جامعه‌شناسی تمرکز نمود و نسبت به طبقه‌بندی اجتماعی زنان حرمسرا به عالی رتبگان، شاهزادگان و همسرِ درباریان در طبقهٔ اولی و رقصندگان، نوازندگان، رامشگران و کنیزکان در طبقهٔ پایین اقدام نمود. به عبارتی پژوهش مذکور، بررسی تصویری را برای تشخیص پایگاه اجتماعی و گونه‌های اشتغال زنان حرمسرا به خدمت گرفت و البته بررسی نشانه‌های تنعم و بهره‌مندی را در هر دو طیف نادیده گذاشت. با این حساب مقالهٔ حاضر به سبب بررسی جزییات تک‌پیکرنگاری‌های زنانه عصر زند و قاجار در قیاس با مکتب هنری پیش‌تر یعنی نگارگری اصفهان، نشانه‌های تصویری در این انواع را از منظر نوین به مطالعه می‌گیرد و البته ازآنجاکه تنعّم و تموّل از خصایص نقاشی‌های خاص این دوره است بر این مضمون تمرکز می‌کند و این نشانگان را در تطبیق با مکتب صفوی (اصفهان) مورد بررسی قرار می‌دهد تا این تحول تصویری را مورد واکاوی قرار داده و دربارهٔ دلایل احتمالی آن گمانه‌زنی کند. افزون بر این، در بررسی پیش‌رو، تابلوهایی نمونه‌گیری شده‌اند که کمتر محل مطالعه بوده و هویت فراموش شده‌ای نسبت به سایر نمونه‌های این عصر داشته‌اند.

خصایص نگارگری مکتب اصفهان در عهد رضا عباسی

هنگامی‌که شاه عباس (۱۰۳۷- ۹۹۵ هـق / ۱۶۲۸- ۱۵۸۷م.) پایتخت را به اصفهان منتقل کرد با سفارش‌ها و هزینه‌های گزاف خود به موقعیت‌های بزرگی در زمینهٔ همهٔ هنرها دست یافت و نقاشی وارد مرحلهٔ جدیدی شد. (پوپ، ۱۳۶۹، ص. ۵۳) اصفهان حتی پیش از آن‌که شاه عباس آن را به پایتختی انتخاب کند یک مرکز معتبر فرهنگی به شمار می‌آمد. به این ترتیب در زمان سلطنت و فعالیت معماران و هنرمندان تحت حمایت وی، شهر نه تنها مرکز حکومتی که یک مرکز تجاری و البته نمادی از نظام جدید اجتماعی ایران شد. (کنبی، ۱۳۸۲، ص. ۹۸) به‌طوری که با شروع سلطنت شاه عباس، کارگاه هنری کتابخانه سلطنتی، بعد از یک دوره فترت بار دیگر رونق یافت. آن‌چه در دورهٔ شاه عباس اول رخ داد، شکاف در فرم سنت و ظهور یک فرم جدید بود که میانه‌ای با آرمان‌گرایی سنتی نداشت. به‌واقع شاه عباس اول، تخم این مکتب را پاشید و در شکفتن استعداد هنرمندان این مکتب سهم عمده داشت. (آژند، ۱۳۸۵، ص. ۳۶) به لحاظ سبک‌شناسی، در نقاشی‌های مکتب اصفهان، تأثیر هنر غرب قابل ملاحظه است چرا که در این دوره، پیوند نقاشی و ادبیات سست شد. خروج از محدودهٔ کتاب‌نگاری به نقاشان امکان داد که وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامون را به‌صورت تک‌نگاره و طراحی ثبت کنند. (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۴) اساسی‌ترین ویژگی مکتب اصفهان، علاقهٔ هنرمند به نشان دادن حرکت پیکره‌ها بود که از نظر زیبایی‌شناختی قالب اسلیمی‌های مواج و پیچ و خم‌دار را در پیوند با کل عناصر موضوعات در نظر می‌گرفت. (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ص. ۲۷) نقاش طراز اول آن عهد رضا عباسی بود که مکتب اصفهان را در اواخر سدهٔ دهم/ شانزدهم و اوایل سدهٔ یازدهم/ هفدهم رهبری می‌کرد. از رضا عباسی نقاشی‌های بی‌شمار رقم‌دار موجود است اما چون تعدادی از نقاشان هم‌روزگار وی نام «رضا و شهرتی» هم‌سنگ وی داشتند؛ رقم‌های مشابهی از آن دوره به ظهور رسیده (پوپ، ۱۳۸۴، ص. ۱۲۲) که البته بررسی در آن‌ها مورد بحث این مقاله نیست. رضا عباسی در زمان خود سبک نو به وجود آورد و سنت‌های مکاتب تبریز و هرات را در هم شکست. گرچه او در زمان خود، گرایش به هنر غرب و توجه به سنت‌های شرقی، مکتب نگارگری اصفهان را پایه‌ریزی کرد اما او هرگز نکوشید از اسلوب سایه‌پردازی و پرسپکتیو استفاده کند. (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۲۲) در مجالس این نقاش، آدم‌ها معدود، بزرگ‌تر از اندازهٔ متعارف و معمولاً بی‌ارتباط با محیط هستند. نظام رنگ‌بندی و ساختار فضا بسیار ساده شده و خط بر رنگ فائق آمده است. طراحی پر پیچ و تاب او تناسب بارز با خط نستعلیق دارد. در این نقاشی‌ها گزینهٔ رنگی خاص وجود دارد که به‌صورت ویژه با قهوه‌ای‌ها و ارغوانی‌های متنوع جلوه می‌کند. (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۳) آن طور که بسیاری از آثار شاخص رضا عباسی با قشر نازکی از رنگ پوشیده شده که ممکن است با نقوش طلایی روی لباس زربفت تکمیل شده باشند. (گری، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۸) به تبعیت از وی، روانی قلم، وجود تأکید بر لطافت خطوط، چین و چروک، شال‌های بلند، خرقه‌های درویشی مورد توجه نقاشان مکتب اصفهان بود. در آثار هنرمندان این دوره از درختان گوناگون؛ بوته‌های رنگارنگ، کوه‌ها استوار، ساختمان‌های مجلل، نهرهای آب و تزیینات فراوان خبری نیست بلکه در زمینهٔ تصاویر معمولاً به نیم‌تنهٔ درختان کوچک و شاخه‌های پراکنده اکتفا شده است. از شدت و جلای رنگ‌ها کاسته و تصاویر به یک یا چند رنگ هم‌خانواده محدود شده‌اند. قلم‌گیری‌ها حالت سایه‌روشن دارد و چهره‌ها به‌وسیلهٔ پرداز اجرا می‌شود. (طاووسی، ۱۳۹۵، ص. ۳۳) آثار این مکتب، نقطهٔ اوج روند تحولی را نشان می‌دهد که از میانهٔ سدهٔ دهم ه.ق/ شانزدهم م. شروع شده بود. افزون بر رضا عباسی، نقاشانی چون «محمدقاسم»، «افضل‌الحسینی تونی»، «محمدیوسف» در این عرصه قلم می‌زدند. در کار این هنرمندان، آدم‌های بلندقامت و فاخرپوش، با حرکات رسمی

ظاهر شدند. (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۳) به این ترتیب سبک رضا عباسی مشهور به مکتب اصفهان، سبب رونق نقاشی درباری در پارهٔ پسین سلطنت شاه‌عباس شد و این امر تا سدهٔ یازدهم هـ‌ق/ هفدهم م. در بین پیروان وی تداوم داشت. (رابینسون، ۱۳۸۴، ص. ۷۷) بعدتر و در اواخر عهد صفوی، حجم‌نمایی اروپایی در مکتب اصفهان فزونی گرفت. سبک دو بعد نمایی به تدریج تحلیل رفت و با تضاد میان سنت‌گرایی و نوگرایی، زمینه‌های پیدایش پیکرنگاری درباری فراهم آمد.

خصایص پیکرنگاری درباری در عصر زند و قاجار

نقاشی عهد زندیه (۱۲۰۹- ۱۱۶۴ هـ‌ق / ۱۷۹۴- ۱۷۵۱ م.) اگرچه ادامه‌دهندهٔ سنت هنری صفوی در مکتب اصفهان بود اما شکل‌گیری تحولات اساسی در ساختار آن، زمینه‌ساز ظهور نقاشی مکتب قاجاری شد. ساختار متقارن براساس خطوط عمودی و افقی، استفاده از رنگ‌های محدود و گرم، اهمیت یافتن بازنمایی پیکرهٔ انسانی و پر کردن کل فضای اثر با آن، تجسم جلال آرمانی پیکره‌ها مبتنی بر زیبایی‌شناسی فرهنگ ایرانی، خاصه ادبیات، توجه به تزیین‌گرایی در آثار نقاشی، مشخص نبودن منبع نور و بدون سایه بودن تمام سوژه‌های تصویر در پیش‌زمینه، تنها برخی از دستاوردهای نقاشی مکتب زند بود که در عصر قاجار تداوم یافت (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، ص. ۳۹) و پایه‌های پیکرنگاری درباری را استوار ساخت. بر همین بنیاد پس از فرمانروایی یکسالهٔ آغا محمدخان، در زمان حکومت فتحعلی‌شاه (۱۲۵۰- ۱۲۱۲ هـ‌ق / ۱۸۳۴- ۱۷۹۷ م.) در فرصتی که آرامش به ایران بازگشت، دنبالهٔ کار نهضت هنری ایرانیان ادامه یافت. فتحعلی‌شاه توجه خاصی به خط، شعر و نقاشی نشان داد و همین امر باعث شد در اوان دوره قاجاریه، هنر پس از سلسله صفویه با حضور هنرمندان و بزرگان اهل ادب حیات نوین پیدا کند. (حقیقت، ۱۳۸۴، صص. ۵۸۰- ۵۷۹) فتحعلی‌شاه، نقاشان برجسته‌ای چون«میرزابابا»، «مهرعلی» و «عبداله‌خان» را به خدمت آورد که هریک به سهم خود در اغنای اشتیاق وافر پادشاه به داشتن پرده‌های بزرگ تمام‌قد، سعی بسیار کردند. (رابینسون، ۱۳۷۴، ص. ۲۲۵) طبق اصول و قواعد سنتی ایرانی، نقاش، پرتره‌ای خیال‌انگیز را بر پرده می‌آورد که در آن چهره، بسیار پرابهت و اصیل به نظر می‌رسید. سینهٔ فراخ و کمر باریک نشان‌دهنده قدرت و زیبایی بود. (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ۳۸۸) جریانی که تقریباً تا پایان سلطنت محمد شاه (۱۲۶۴- ۱۲۵۰ هـ‌ق / ۱۸۴۸- ۱۸۳۴ م.) تداوم یافت و اگرچه تأثیر آن همچنان بر نقاشی دوره‌های بعد به‌جای ماند و به‌گونه‌های دیگری چون آثار چاپ سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی روی کاشی و پشت شیشه و البته به‌صورت‌های دیگر ادامه پیدا کرد اما به سبک منسجم ادامه نیافت و در مقابل موج غرب‌گرایی عصر ناصرالدین‌شاهی و حاکمان پس از وی کم‌رنگ شد. (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، ص. ۵۵) به‌واقع شیوهٔ کار نگارگران عهد فتحعلی‌شاهی از نظر ساختاری بیشتر همان رنگ و روغن عصر زندیه است که برای اولین‌بار به‌وسیلهٔ هنرمندان غربی در اصفهان تجربه شده بود و این شیوه (رنگ و روغن) در دورهٔ قاجار، به‌ویژه در دوران سلطنت فتحعلی‌شاهی رایج گردید. (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۲۸) با این نگاه، تک‌پیکره‌های این مکتب، اغلب تصاویر شاهان، شاهزاده‌ها و زنان است و مجلس نگاری‌ها نیز یا از خصایص عاشقانه برخوردار هستند یا صحن دربار و شکار را به تصویر در می‌آورند. (جهانگرد، شیرازی و پور رضائیان، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۸) در این نقاشی‌ها غالباً شاهزادگان و رامشگران در برابر ارسی یا پنجره‌ای که پرده‌اش به کنار جمع شده، قرار گرفته‌اند. زنان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته، حالت مخمور به تصویر در آمده‌اند. همگی در جامگان زربفت و مرواریدنشان و غرق در جواهرات و زینت‌ها تجسم یافته‌اند. سریر، تاج، قالیچه، مخده و ... سراسر نقش‌دار و فاخر هستند. افراد بیشتر به‌واسطهٔ اشیاء معرفی می‌شوند و کوششی برای

نمایش خصوصیات روانی آن‌ها قابل ملاحظه نیست. اشیایی چون صراحی، جام، میوه و گلدان، فضای دو بعدی تصویر را پر می‌کنند. (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۱) زنان در این آثار معمولاً در حال انجام حرکات موزون و چیزی مانند آن یا نواختن ساز هستند و صراحی، جام و نظیر این‌ها در دست دارند. خصیصهٔ مهم‌تر آن‌که در این نوع نقاشی تقریباً برای نخستین‌بار، نوعی پیکرنگاری با تأکید بر خصوصیات زنانه، در تعداد قابل توجه و به‌صورت رسمی ظهور پیدا می‌کند. (جهانگرد شیرازی و پور رضائیان، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۹) نقاشی‌هایی که با محوریت پیکرهٔ انسانی سایر عناصر تصویری را به خدمت درآورده و در بازنمایی زندگی شاهوار می‌کوشند.

نشانه‌های تصویری تنعم و مکنت در پیکرنگاری درباری

نمایش ثروت، یکی از اصلی‌ترین خصایص هنرهای وابسته به دربار است چرا که «مال و ثروت اعتماد به نفس می‌آفریند، جاذبهٔ بسیار دارد، دوستان بسیاری را از هر سو گرد یکدیگر می‌آورد و حتی توانگری به نشانهٔ لطف خدا تعبیر می‌شود». (دهقان، ۱۳۸۹، ص. ۱۷۲) ثروت در لفظ، امر مادی است که فایده‌ای از آن برای انسان حاصل شود و مردم بر آن تملک داشته باشند و هر چیزی که این سه خاصیت را داشته باشد، ثروت تلقی می‌شود. برآورده کردن حداقل یکی از حوائج فردی و اجتماعی از فواید ابتدایی ثروت است. البته برخی موارد همچون زینت‌آلات و اثاث گران‌بها، ثانوی است که تفننی و محض تنعم و تن‌آسایی مصرف می‌شود. (فروغی، ۱۳۷۷، ص. ۲۶) به این ترتیب در تجسم ملوک شاهانه در همهٔ اقوام و ادوار و به تبع ایران عصر زند و قاجار؛ نه فقط عوامل نخست که مظاهر ثانوی مُهر تأیید دارندگی و رفاه به حساب می‌آیند. خاصه آن‌که در پیکرنگاری درباری، ادبیات فارسی به‌عنوان تصدیقی بر مطلوب بودن نمایش ثروت تأثیر داشته است چرا که «در این دوران، به همت فتحعلی‌شاه انجمن ادبی خاقان بنیان گرفت که کانونی برای تجدید حیات شعر بود. به این طریق، نقاشی از نمادهای نهادینه شده در ادبیات ایرانی متأثر گشت و نقاش و سفارش‌دهنده هر دو متوجه یک نکته بنیادی یعنی تبعیت از فرهنگ زیبایی شناسانه بودند که طی قرون متمادی در فرهنگ ایرانی به‌عنوان معیار پذیرفته شده و بین عوام و خواص جامعه دارای هویت و کارکرد بود». (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، صص. ۱۵۲- ۱۴۳) نکته آنجاست که به موازات تأکید بر خصایص ظاهری در ادبیات فارسی، مال، چیز، حطام، خواسته، مکنت، دستگاه، هستی، توانگری، دولت و عناصر اقتصادی متناسب با آن‌ها مانند متاع، خوراک، جامه، قوت، معاش، معیشت، سیم و زر، ملک، تجمل و دیگر واژگان مرتبط در شعر و ادب فارسی بسیار به‌کار رفته است. (دهقان، ۱۳۸۹، ص. ۱۶۸) با این حساب نه تنها در این نوع جهان‌بینی، اندام انسان اهمیت اساسی دارد که شبیه سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری، جلال و وقار ظاهری می‌شود. (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۱) پس تزیینات زیاده از اندازه، مورد توجه قرار می‌گیرد و در تناسب با فضاهای فرهنگی آن زمان، شکوه زندگی شاهانه و ظاهر غرق در جواهرات شاهزادگان و درباریان اهمیت بسیار پیدا می‌کند. (نوایی لواسانی، ۱۳۹۲، ص. ۲۷) به‌همین دلیل عناصر ملوکانه‌ای که در نقاشی‌های این عهد، صورت تجسمی پیدا می‌کنند علاوه بر نمایش ثروت و مکنت مورد انتظار برای زندگی درباری و تنعم شاهوار ـ به‌عنوان عامل بنیادی و اساسی چنین نوع زیستی دستیافت به ثروت و بهره‌مندی از آن را به تبعیت از ادبیات فارسی به‌عنوان محل الهام و در مرتبهٔ دوم، محل فخر و مباهات قرار می‌دهند چرا که تأکید بر آن‌ها نه فقط به نشانهٔ لطف خداوندی، اقتدار فرمانروایی و سیطرهٔ بی‌چون و چرای پادشاه بر سرزمین ایران تعبیر می‌شود که این قابلیت را دارد که به مداومت بر ارزش‌های فرهنگی صحه بگذارد. بدین قرار «نمایش تصویری قدرت که ابعاد بی‌سابقه در تاریخ ایران داشت، جزیی از یک برنامهٔ هماهنگ

برای اعلام تسلط دودمان قاجار بر عرصهٔ سیاسی کشور در آمد. اشتیاق فتحعلی‌شاه به استفاده از تصویرگری از سر هوس و تکبر نبود بلکه بعد هنری یک برنامه منسجم فرهنگی و تبلیغاتی را تشکیل می‌داد که هدفی جز برابر کردن عصر فرمانروایی قاجار با دوران شکوهمند تاریخ ایران باستان نداشت». (دیبا، ۱۳۷۸، صص. ۴۳۳-۴۲۷) با این تفاسیر در ادامه نشانه‌های تصویری مبتنی بر تمول و تنعم در پیکرنگاری‌های درباری (زنانه) در قالب فرم‌های نشسته، ایستاده، در حال اجرای حرکات موزون و در نهایت لمیده مورد بررسی قرار می‌گیرد.

تصویر زنان با حالت نشسته

در تک پیکر نگاره‌های عصر زند و قاجار، زنان نشسته به‌صورت دو زانو یا با آسودگی بیشتر در قالب چهار زانو و حتی نشسته بر تخت یا چیزی شبیه به آن به نمایش در آمده‌اند. تصویر ۱ که به عصر زندیه تعلق دارد، بانویی را نشان می‌دهد که با پوشش خاص آن دوره مشتمل بر دستار، پیراهن حریر، شلوار محرمات (راه راه)، ارخالق منقوش و کمربند بر پشتی تکیه زده و جامی در دست گرفته است. «پیراهن نازک زنان عصر زندیه از زیر گلو تا سینه چاک داشت و شلوارها از پارچه‌های محرمات دوخته می‌شد که طرح آن به‌صورت مورب بود. از خالق، نیم‌تنهٔ جواهرنشانی بود که زنان روی پیراهن‌های خود می‌پوشیدند». (غیبی، ۱۳۸۵، صص. ۵۳۰-۵۲۶) متناسب با این تعابیر، این زن همچون یکی از وابستگان دربار اعم از زنان حرمسرا، جام‌گیر، رقاصه یا ... با چهره‌ای هرچند مصنوعی اما آرام و رضایتمند با دستار مرصع به نقش بته جقه، پوشش گران‌بها و زیورآلاتی همچون گوشواره و گردنبند روی یک قالی با طرح خشتی بسیار ظریف همچون بافته‌های ابریشمین نشسته و بر پشتی تکیه زده است. در پشت سر او به نشانهٔ فضا سازی داخلی در یک قصر ملوکانه، هنر گران‌بهای خاتم‌کاری، جهت تزیین معماری استفاده شده و همچون بسیاری از پیکر نگاری‌های این عهد، پرده‌ای به‌صورت آویز به نمایش در آمده که به جهت نوع پرداز، پارچه‌های گران‌بهای مخمل را یادآوری می‌کند. «مخمل، نوعی پارچه تک رنگ با تار و پود پنبه‌ای و پرز ابریشمی بافته می‌شد یا حتی تار، پود و پرز آن به تمام از ابریشم بود». (طالب‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۲) در کنار این بانو، کاسه و بشقابی قرار دارد که به نظر می‌رسد با انار پوست گرفته، پر شده و گربه‌ای که در بسیاری از تک پیکرنگاری‌های زنانهٔ عصر قاجار به نشان حیوان خانگی به تجسم درآمده است. هرچند ممکن است این حیوان در برخی موارد جای خود را به دیگر موجودات همچون خرگوش بسپارد یا با پرندگانی همچون کبک جایگزین شود اما در مقیاس کمی، گربه در صورت وسیع‌تر از سایرین در نقاشی‌های نیمهٔ نخست عصر قاجار ظاهر شده و ناز و کرشمهٔ زنانه را به تأکید درآورده است. تصویر ۲، بانویی از عصر فتحعلی‌شاهی با سربند گوهرنشان، پیراهن حریر، بازوبند مرصع و دامن زردوزی گران‌بها را نشان می‌دهد که به‌صورت دو زانو نشسته و آینه‌ای در دست گرفته تا زیبایی خویش را نظاره و تکمیل کند. «در نگاره‌های به جای مانده از زنان غیرمطرب دربار، پوشش با پارچهٔ افشان فراوان به چشم می‌آید. مصداق این سخن، دامان یک بانوی آیینه به دست است که در شکل واقعی به رودوزی مزین بوده است. فرضیهٔ سوزن‌دوزی بودن پارچه لباس این بانو، وقتی تقویت می‌شود که تصور کرد منسوجات حریرگون با تزیین نخ‌های طلایی همچون گلابتون، دستمایه اصلی تهیه چنین پوشش‌هایی بوده است». (مافی‌تبار و کاتب، ۱۳۹۷، ص. ۹۶) در تکمیل این نقاشی، فضاسازی پس‌زمینه، صرفاً بر محیط داخلی دلالت دارد و عناصری جهت تکمیل شأن ملوکانهٔ آن به‌کار نیامده است اما چون این زن به تنهایی بیشتر قاب تصویر را از آن خود ساخته و جلوه‌های تزیینی وی به‌صورت مؤکد به نمایش درآمده است، محیط پیرامون ساده سبب تأکید بیشتر بر جلال و ریزه‌کاری‌های تزیینی می‌شود که در نمایش تمثال

وی مورد بهره‌برداری بوده است «تمرکز بر پیکره به‌عنوان موضوع اصلی و کاهش توجه به فضا؛ موضوع اکثر آثار سفارشی مکتب زند و قاجار است لذا در این‌گونه آثار به فضای پیرامون پیکره‌ها توجه کمتری شده است چرا که موضوع اصلی بنابر تمایل سفارش‌دهنده، بازنمایی آرمانی خصایص ظاهری و باطنی اوست پس پیکره به عنصر اصلی در تابلو تبدیل می‌شود. بر همین اساس با کاهش میزان توجه به فضای پیرامون، دقت بر اجرای الحاقات لباس و پیکره به گونهٔ مبالغه‌آمیز افزایش پیدا می‌کند». (جهانگرد، شیرازی و پور رضائیان، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۷) خاصه آن‌که به نظر می‌رسد این بانو به‌دلیل پوشش حریرگون مزین به زردوزی و تمرکز بر زیبایی خویشتن با در دست گرفتن آینه به عوض فراهم آوردن دیگر لذایذ همچون خوراک و نوشیدنی، یکی از بانوان برجستهٔ دربار و غیر از خدمه بوده است. در تصویر ۳ بانویی از عصر محمد شاه با تاج کلاه مرصع، پیراهن حریر، ارخالق و دامنی با صورت مخمل و البته جواهرنشان، بر مخدهٔ مرواریددوزی تکیه زده و گربه‌ای را در آغوش گرفته است. در پس سر وی، پردهٔ گران‌بهای سبزرنگ و گلدانی زیبا به نشانهٔ تجسم طبیعت، نقش شده است. پیش از این، بسیاری از عناصر این تصویر همچون تجسم گل‌های صدتومانی به‌صورت طبیعت‌گرا یا در میان گرفتن گربه با این صورت خاص با اسلوب هنری ایرانی متناقض نشان می‌داد اما عناصر مزبور در پیکرنگاری درباری این عهد به تأثیر از مظاهر فرهنگی زمانه همچون کارت‌پستال‌های غربی ظهور یافت و نمایش آن به ملاک تنعم و بهره‌مندی شاهوار تبدیل شد. در مقابل زن مصور در تصاویر ۱ تا ۳، بانوی مکتب اصفهان (تصویر ۴)، در زمینهٔ ساده و تک‌رنگ مبتنی بر فضای خارجی با حداقل عناصر تصویری مجسم شده است. این زن با پوشش بلند سر، قبای منقوش به طرح‌های ظریف جانوری و گیاهی که تنها در جنسیت‌هایی چون ابریشم امکان تولید داشت و شال کمر سرخ به تصویر درآمده است. «زنان در آن دوره، قبایی می‌پوشیدند که بلندی آن تا مچ پا می‌رسید. ایشان مانند مردان روی قبا شال کمر می‌بستند و سر خود را کاملاً می‌پوشاندند و روی آن پارچه‌ای می‌انداختند که تا روی شانه‌هایشان می‌آمد». (غیبی، ۱۳۸۵، صص. ۴۶۵-۴۵۸) این زن در فضای استعاری که با شمارش انگشتان دست شهرت دارد در زمینهٔ تک‌رنگ با رنگ غیرواقع و البته بدون خط افق مشخص در چهارچوب جهان طبیعت تعریف شده است. نرمش و انحنای خطوط در قلم‌گیری‌ها و غلبهٔ خط بر رنگ، جلوهٔ فرا زمینی این اثر را تقویت کرده است. از سویی برخلاف فضا سازی مفصل در تصاویر ۱ تا ۳، فقط چند شاخه‌های انتزاعی طلایی رنگ، نمود تجسم محیط بیرونی را بر عهده داشته و در نمایش آنچه می‌تواند به وسایل آسایش تعبیر شود صرفاً به یک صراحی، بسنده شده است. این در شرایطی که هرچند در تصویر ۴، همچون نمونه‌های زند و قاجار، پیکر انسانی، نقش عنصر تصویری مسلط در ترکیب‌بندی را ایفا می‌کند اما برخلاف آن‌ها، با کاهش ابعاد اندام انسانی، فضای بیشتری به زمینه اختصاص یافته و انسان همچون دیگر ارکان تصویر در تعامل با طبیعت نقش گرفته است. به‌واقع رنگ و نقوش پارچهٔ لباس تن این بانو در تناسب با رنگ زمینه و با به‌کارگیری صور گیاهی و جانوری، تعامل وی با دیگر مظاهر طبیعت را فزونی بخشیده است. ژرف‌نگری بیشتر در این قیاس نشان می‌دهد علاوه بر تفاوت‌های ساختاری محرز همچون ترکیب‌بندی مصنوعی یا رنگ‌های جسمی و تند؛ مظاهر ثروت و مکنت زند و قاجاری به نحو آشکاری مرئی و قابل ادعا خواهد بود. در تصویر ۵، که متعلق به عصر زندیه است، مصداق تنعم و بهره‌مندی زنانه، با لمیدگی بیشتر به عوض نشستن دو زانو و گرفتن سازی در دست تقویت گشته است.

پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
نشانه‌های تصویری تنعم در تک پیکر نگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان
دوره دهم، شماره۲۵، پائیز ۱۴۰۰ ۴۹-۳۴

تک‌پیکرنگاری درباری زنانه در عصر زند و قاجار			تک‌پیکرنگاری زنانه عصر صفوی
تصویر ۱. زن و گربه. رنگ و روغن روی بوم. اواخر سده دوازدهم هـق/ هجدهم م. موزه هنر اسلامی شنگری‌لا (ایالت متحده امریکا). منبع: https://fa.m.wikipedia.org	**تصویر ۲.** زن جوان با آیینه. اثر محمدحسن. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم هـق/ نوزدهم م. موزه هنرهای زیبا (ایالت‌متحده آمریکا). منبع: http://museum.ge	**تصویر ۳.** شاهزاده خانم قاجاری. رنگ و روغن روی بوم. اواسط سده سیزدهم هـق/ نوزدهم م. مجموعه خصوصی مسعود نادر منبع: http://www.massoudna.der.com	**تصویر ۴.** شمارش زن با انگشتان دست. اثر رضا عباسی. آبرنگ روی کاغذ. سده یازدهم هـق/ هفدهم م. کتابخانه ملی پاریس (انگلیس). منبع: کنبی، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۶.
تصویر ۵. زن در حال نواختن ساز. رنگ و روغن روی بوم. اواخر سده دوازدهم هـق/ هجدهم م. مجموعه خصوصی ساتبی منبع: https://commons.wikimedia.org	**تصویر ۶.** بانویی با جام. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم هـق/ نوزدهم م. مجموعه خصوصی مسعود نادر منبع: https://commons.wikimedia.org	**تصویر ۷.** بانوی حرمسرای قاجاری. رنگ و روغن روی بو اوایل سده سیزدهم هـق/ نوزدهم م. موزه ویکتوریا و آلبرت (انگلیس). منبع: tps://collections.vam.ac.uk	**تصویر ۸.** شمارش زن با انگشتان دست. اثر رضا عباسی. آبرنگ روی کاغذ. سده یازدهم هـق/ هفدهم م. کتابخانه ملی پاریس (انگلیس). منبع: کنبی، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۶.

این زن که تجسمی از رامشگران درباری است با کلاهک مرصع، پیراهن حریر جواهرنشان، دامن ظریف نقش‌دار و دست‌ها و پاهای حنا بسته بر مخده‌ای در کنار پنجره تکیه زده که همچون تصویر ۳ گلدانی با گل‌های صدتومانی زینت‌بخش آن است. فرشی به زیر پا دارد و دو خرگوش و چند سیب، فضاسازی را کامل کرده‌اند. در تدام این نگاه، در تصویر ۶، متعلق به عصر فتحعلی‌شاه، آسودگی نشیمن زن با تکیه بر چیزی شبیه به صندلی تأمین شده است. زنی با پوششی نظیر تصویر پیشین که این‌بار جامی در دست گرفته؛ در حالی‌که بر پیش پای او میوه‌هایی همچون خربزه، سیب، گلابی و هلو تصویر شده است و کبکی وی را نظاره می‌کند. جانوری که نه فقط در تسخیر اوست که می‌تواند گواهی بر کیفیت خوراک او در وعده‌های آتی باشد. در تدام این روند در تصویر ۷، متعلق به سال‌های بعد در دورهٔ قاجار؛ احتمالاً اواخر عصر فتحعلی‌شاهی یا اوایل حکمرانی محمدشاه، زنی با تاج مرصع و لباس‌های گران‌قیمت بر مخده‌ای با همین کیفیت تکیه زده، پای خود را دراز کرده و جام را در دست گرفته است. نوعی فضا سازی که با پردهٔ مخملین پس زمینه تکمیل شده است. در برابر این تصاویر، «بانوی خیال پرداز» اثر رضا عباسی از مکتب اصفهان قرار دارد تصویر ۸ که هر چند حضور زنانهٔ آن همچون تصویر ۴ در فضای خارجی تعریف شده است اما این بار مصداق زمینی و ملموس آن به‌واسطهٔ نمایش عناصر تصویر با رنگ‌های واقع‌نما تقویت می‌شود. بانوی مذکور با نگاه به رخ خویشتن در آینه، گویی در عوالم دیگری سیر می‌کند در حالی‌که بر یک پشتی با نقش انسانی تکیه دارد که از توانمندی نساجان آن عصر حکایت می‌کند و ظرافت کم نظیر منسوجات صفوی را به تأکید در می‌آورد. نوعی نقش‌اندازی پارچه با طرح انسانی که هر چند در دورهٔ صفوی رایج بود اما در عصر زند و قاجار از رونق افتاد. نقشی که به نظر می‌رسد استعاره‌ای از یار بانوی لمیده باشد که وی در خاطر آورده است. این زن با پوشش مرسوم عصر صفوی همچون کلاهک، دستار، پیراهن، قبا و البته کفش ـ مناسب برای فضای بیرونی ـ و البته زیورآلات ظریف (در قالب گردنبند، دستبند و حتی پابند) در سایه‌سار درختان انتزاعی، لمیده و یک جام کوچک و چند گردو در مقابل او قرار دارد. عواملی که در قیاس با نشانه‌های بهره‌مندی در تصاویر ۵ تا ۷ همچون انواع میوه و نوشیدنی، بسیار اندک و ناچیز به نظر می‌رسد و نه تنها مبتنی بر جلوه‌گری نیست که چه بسا صورت محقرانه‌ای دارد. با این تعبیر می‌توان مدعی بود که نشانه‌های تصویری مکنت در دورهٔ قاجار صورت اغراق‌آمیز داشته و حول محور آسودگی انسانی در فضای داخلی با انواع لذایذ بصری (زیبایی زنانه و تشدید آن با نوع پوشش، حنا بستن، گل‌آرایی و ...)، دارندگی (زیورآلات)، تسلط (بر پرندگان و دیگر حیوانات همچون گربه و خرگوش) و تناول (انواع نوشیدنی‌ها و خوراکی‌ها) تعریف می‌شده است.

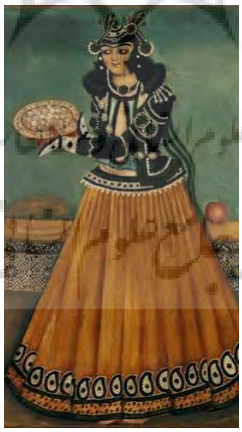
تصویر زنان با حالت ایستاده

در تصویر ۹ یک بانوی دربار از عصر زندیه به فرم ایستاده و در حال نمایش حرکات موزون قابل ملاحظه است. او که با صورت طربناک و دستان حنا گرفته، آراسته به انواع جواهرات همچون گردنبند مروارید، بازوبند و تاج‌کلاه مرصع، نقش شده؛ پیراهن و دامنی با ترکیب مخمل و حریر به تن کرده و چیزی شبیه به شلوار چسبان و دمپایی به پا دارد. در عین حال یک طوطی روی دست وی نشسته و گربه‌ای در پیش پای او قرار گرفته است. نه تنها شمایل این بانو به لحاظ تداعی عیش و سرور که انواع جواهرات، جنسیت پوشش، نوع آرایش، پیرایش و حتی حیوانات همراه بر دارندگی و تأمین زندگی وی گواهی می‌دهند. در مقابل، پس‌زمینه به‌غیر از پردهٔ سرخ‌رنگ مخملین؛ همچون تصاویر ۲ و ۶ در نهایت سادگی تعریف شده است تا پیکره به‌صورت مؤکد جلوه کند. به نظر می‌رسد وی

یکی از رامشگران دربار باشد. با همین نسبت در تصویر ۱۰، یکی دیگر از خدمتگزاران زن، البته از دورهٔ قاجار، این‌بار با جام و پیمانه‌ای در دست و چرخش بیشتر در فرم اندام‌ها، عیش و عشرت بیشتری را تداعی می‌کند. این زن قاجاری با شیوهٔ آرایش، پیرایش و حتی پوشش مشابه با بانوی پیشین در جایی از اندرونی قرار گرفته که فضا سازی آن با نمایش انواع خوراکی همچون کباب، شیرینی و نوشیدنی روی یک سکو کامل‌تر شده است. در عین حال گربه‌ای سفیدرنگ بر گوشهٔ سمت چپ قاب خودنمایی می‌کند. عنصری که در بسیاری از تک پیکر نگاری‌های این عصر با محوریت شخصیت زنانه ـ و البته مردانه نیز ـ قابل بازیابی است. در ادامهٔ این روند، در تصویر ۱۱، حرکات موزون جای خود را به حضور ثابت و ایستا می‌دهد. این‌بار بانوی تصویر با پوشش مرصع با پاهای برهنه ایستاده است. ظرف شیرینی در دست دارد و سیب سرخی در جوار وی روی تزئینات معماری مشبک چوبی به چشم می‌خورد. می‌توان پنداشت که عنصر حیوانی گربه جای خود را به عنصر گیاهی سیب سپرده و در نمایش انواع خوراک و نوشیدنی به حلاوت شیرینی بسنده شده است. به‌واقع زنان این تصاویر اگرچه هر کدام نقش‌های اجتماعی متفاوت همچون رقاص، جام‌گیر یا خدمتکار را در خاطر می‌آورند اما در تمام جزییات سرشار از ملوک و ثروت شاهواری هستند که از آن بهره‌مند شده‌اند تا بدین ترتیب با شمایل مناسب در محضر پادشاه، شاهزادگان و دیگر درباریان ظاهر شوند. در برابر این موارد، یک تک پیکر نگاری از عصر صفوی قرار دارد (تصویر ۱۲). در این تصویر، حضور زن در طبیعت، آن‌چنان بر کیفیت خود بسنده دارد که برای نمایش تجسم و سرخوشی وی، هیچ‌چیز جز درختی به نشانهٔ طبیعت به‌کار نیامده است. این زن با سربند، پیراهن، قبا، شلوار و شال کمر منقوش، کفشی به پا دارد. گردنبند بسیار ظریفی به نشانهٔ زنانگی بر گردن او خودنمایی می‌کند. در کنار یک نهال ایستاده و شکوفه‌های آن را چنان با تأمل می‌بوید که گویی فارغ از پیرامون خویش در عالم دیگر سیر می‌کند. خاصه رنگ آبی غالب در زمینه و پوشش وی بر این تعبیر می‌افزاید.

تصویر ۹. دختری با طوطی دست‌آموز. احتمالاً اثر مهرعلی. رنگ و روغن روی بوم. اواخر سده دوازدهم هـ‌ق/ هجدهم م. کاخ موزه سعدآباد (ایران) منبع: فالک، ۱۳۹۳، ص. ۱۸.

تصویر ۱۰. زن جوان در کنار ظرف غذا و نوشیدنی. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم هـ‌ق/ نوزدهم م. مؤسسه هنری بنهامس. منبع: https://www.bonhams.com



تصویر ۱۱. دختری با ظرف شیرینی. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم هـ‌ق/ نوزدهم م. موزه ویکتوریا و آلبرت (انگلیس). منبع: http://collections.vam.ac.uk

تصویر ۱۲. زن جوان در حال بوییدن گل. آبرنگ روی کاغذ. سده یازدهم هـ‌ق/ هفدهم م. گالری هنر فریر اسمیتسونین (ایالات متحده امریکا). منبع: https://commons.wikimedia.org

این نوع بازنمایی در سوی مقابل شیوهٔ نمایش زنان در مکتب زند و قاجار (تصاویر ۹ تا ۱۱) قرار می‌گیرد که ایشان را با حداکثر تأکید بر خصایص دنیوی با رنگ‌های گرم به تجسم درآورده است. گونه‌ای نمایش جسمانی که به دلیل شکل و فرم اندام‌ها به نظر می‌رسد حداقل بخشی از فلسفهٔ شکل‌گیری آن به تأثیر از لذت‌طلبی مردانه بوده است. این نوع پردازش دنیوی نه فقط دارایی‌هایی همچون زیبایی، زیورآلات و دسترسی به انواع خوراک را به نشانهٔ تنعم به رخ می‌کشد که گواه بر آن است کلیت وجود زنانه و بهره‌مندی ایشان در خدمت سطوح بالاتر جامعه یعنی شاهان، شاهزادگان و درباریانی بوده که حضور غایب آن‌ها به‌عنوان نظاره‌گران این نقاشی‌ها قابل درک است. امری که در نقطهٔ مقابل نقاشی‌های تک پیکر نگار زنانه در مکتب اصفهان قرار می‌گیرد. زنانی که در دولتمندی فقط به شاخه‌ای از یک گیاه یا در نهایت یک صراحی اکتفا کرده‌اند به گونه‌ای که حتی اگر ساز یا قدحی در دست گرفته باشند، به نحوی نشسته یا ایستاده‌اند که در تعامل با فضای طبیعی بیشتر ناظر بر فضای لاهوتی است و کمتر به نظر می‌رسد ایشان صرفاً در قالب رامشگر، خدمتکار یا ... مشغول دیگری بوده یا الزاماً در خدمت به دیگری، ظاهر شده باشند.

تصویر ۱۳. دختر آکروبات باز. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم هـ‍ق/ نوزدهم م. مؤسسه هنری ساتبی (انگلیس). منبع: https://www.sothebys.com

تصویر زنان با حالت لمیده

در نمونه‌های تصویری عصر قاجار، به کرات زنان در حال نمایش آکروبات (تصاویر ۱۳ و ۱۴) و کمتر به صورت لمیده (تصویر ۱۵) به نمایش در آمده‌اند. در حالی‌که نمود آشکاری از زنان آکروبات باز در عصر صفوی قابل بازیابی نیست اما به عکس فرم لمیده، در مقیاس وسیع در نقاشی‌های مکتب اصفهان قابل ملاحظه است به‌طوری‌که حتی بانوان نشسته نیز به این حالت تمایل دارند. در تصویر ۱۳ که متعلق به اوان حکومت قاجارهاست، زن آکروبات باز روی قالی ظریف ابریشمین با طرح خشتی و منقوش به صور گیاهی روی دو دست ایستاده است. ازاره‌های مشبک چوبی و پردهٔ سرخ مخلمین در پشت سر وی خودنمایی می‌کند. در میان دو دستش سینی سرخ قرار دارد. در حالی‌که در یک سوی وی ظرفی از شیرینی و قدحی مملو از انار و در سوی دیگر جامی از نوشیدنی قرار گرفته است. زن نیز در پوشش و آرایش، کلاهک مرصع بر سر گذاشته و پاها را حنا بسته است. به‌همین ترتیب در تصویر ۱۴ با سبک پختهٔ قاجاری نیز زن آکروبات باز با پیراهن مخملین و دامن گلدار به طرح افشان، روی زیراندازی زری بافت بر آرنج دست‌ها حفظ تعادل کرده است. در حالی‌که مروارید دوزی و مرصع کاری لباس وی به نحو آشکاری خودنمایی می‌کند و نه فقط نوع منسوجات مثل مخمل، حریر و شال ترمه که مصرف بیش از اندازه آن در تهیهٔ لباس این بانو بر مکنتی گواهی می‌دهد که خرید این اقلام به‌عنوان یک کالای گران‌بها را ممکن کرده است. «برخلاف نگرش دولت‌های دیگر، در دورهٔ قاجار که تقلید از لباس‌های غربی در بین مردم شهرها رواج نداشت، ایرانیان جهت نشان دادن تشخص و اینکه آن‌ها دارای لباس‌های فزون‌تر از یک دست هستند، آن‌چه داشتند روی هم می‌پوشیدند». (شهری، ۱۳۶۹، ص. ۴۹۶) درمقابل و برخلاف فرم رایج در نقاشی‌های آن زمان، تصویر ۱۵ یکی از معدود نمونه‌هایی است که زن قاجار را در حال لمیده نشان می‌دهد. زنی که با نهایت آرایه‌های آن زمان یعنی دست و پای حنا گرفته، کلاهک مرصع و انواع زیورآلات همچون گردنبند مروارید، پیراهن حریر و دامن ظریف و یراق‌دوزی شده بر مخده‌ای لمیده و بادبزنی در دست گرفته است. در حالی‌که ظرفی از پرتقال و چند سیب در پایین پای وی قرار دارد. وجود نمونه‌های اندک از زنان لمیده در عصر قاجار احتمالاً از آن امر نشأت می‌گیرد که به گواه نقاشی‌ها، زیبایی زنانه و بهره‌مندی ایشان معمولاً در قالب رامشگر، رقاص، سرگرم کننده، جام‌گیر و خدمتکار در خدمت صاحبان حرمسرا یعنی شاه و درباریان بوده و کمتر به‌صورت شخصی و خاص خود ایشان بوده است. به هر روی در مقابل تصاویر ۱۳

تصویر ۱۴. دختر آکروبات باز. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم هـ‍ق/ نوزدهم م. موزه ویکتوریا و آلبرت (انگلیس). منبع https://collections.vam.ac.uk

تا ۱۵ که زنان در فضای اغراق‌آمیز داخلی با انواع لباس‌های گران‌بها، خوراک و نوشیدنی مجسم شده‌اند؛ تصویر ۱۶ از عصر صفوی، نشان‌دهندهٔ بانویی است که در فضای بیرونی با آسودگی لمیده و سگی را نظاره می‌کند. در این تصویر برخلاف صورت رنگین زن و تلاش نقاش در نمایش زیبایی‌های او که با قواعد آن دوره هم‌سویی دارد، صور گیاهی با رنگ اکر به نمایش درآمده تا پیکر زن مورد تأکید باشد و در این میان فقط یک گلدان با رنگ‌مایه‌های مشابه با لباس او به نمایش درآمده تا تعادل ترکیب برقرار گردد. در این تصویر به عوض گربه‌های پر تکرار در نقاشی‌های قاجاری، سگی در حال پوز زدن به یکی از دو کاسه‌ای است که پیش روی زن قرار دارد. شاید بتوان این تعبیر را روا داشت که در فرهنگ ایرانی، سگ در جایی خارج از فضای زندگی (اندرونی) نگهداری می‌شد. به‌همین دلیل چون نقاشی‌های صفوی، بازنمود طبیعت بیرون هستند سگ حضور پیدا کرد به عکس در نمونه‌های قاجاری به سبب تأکید بر حرمسرای شاهانه، گربه با آن جایگزین شد. حیوانی که در اطوار و غمزه با جنسیت مؤنث تناسب بیشتری دارد. همانطورکه در آثار متأخر رضا عباسی، به موضوعات معاصر توجه گزاف گردید و خارجی‌ها مشغول بازی با سگ‌های دست‌آموز خود به نمایش در آمدند، (کنبی، ۱۳۸۲، ص. ۱۰۲) در تصویر ۱۶ از «میرافضل تونی»، بانوی لمیده به سگی چشم دوخته است.

تصویر ۱۵. بانوی حرمسرای قاجاری. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سده سیزدهم هـق/ نوزدهم م. موزه ویکتوریا و آلبرت (انگلیس). منبع: https://artuk.org

تصویر۱۶. پوززدن سگ به قدح. اثرمیرافضل تونی. آبرنگ روی کاغذ. سده یازدهم هـق/ هفدهم م. موزه ملی بریتانیا (انگلیس). منبع: کنبی، ۱۳۸۲، ص. ۱۰۷.

در مجموع در قیاس نقاشی‌های تک پیکر نگار زنانهٔ عصر زند و قاجار با همتای آن در عصر صفوی، تفاوت‌های بینشی نه فقط در سیاق نقاشی که در نگاه به آسایش و تنعم از یک سو و جنسیت زنانه از سوی دیگر آشکار می‌شود. (جدول ۱)

جدول ۱. نشانه‌های تصویری تنعم در تک‌پیکرنگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان. منبع: نگارندگان.

ترکیب تصویر	مکتب زند و قاجار	مکتب اصفهان
شیوه نمایش پیکره	اختصاص حداکثر فضای تصویر به پیکر انسانی/ نشسته (بر زمین یا روی سکو و صندلی)/ ایستاده/ در حال انجام حرکات موزون/ در حال آکروبات بازی/ لمیده	اختصاص فضای تصویری غالب به پیکر انسانی، در تعامل با دیگر عناصر تصویر/ لمیده/ ایستاده/ نشسته (معمولاً بر زمین)
آرایش و پیرایش	ابروان به‌هم پیوسته/ چشم‌های مخمور و سرمه کشیده/ گونه‌های گلگون/ اندام فربه/ گیسوان مشکی بلند/ دهان و بینی کوچک/	ابروان به‌هم پیوسته/ چشم‌های مخمور/ اندام فربه/ گیسوان مشکی بلند و تقریباً پوشیده به زیر شال و

ترکیب تصویر			مکتب زند و قاجار	مکتب اصفهان
			دست‌ها و پاهای حنا گرفته/ آراسته به زیورآلات (گردنبندهای متعدد مروارید، بازوبند مرصع، کلاهک جواهرنشان)	سربند/ دهان و بینی کوچک/ آراسته به زیورآلات (گردنبند، دستبند و پابند ظریف)
نوع پوشش			پیراهن و دامن‌های گران‌بها با پارچه‌های حریر، مخمل و زردوزی شده آراسته به شال ترمه	پیراهن، شلوار، قبا، سربند، شال سر و شال کمر تهیه شده از انواع پارچه منقوش به طرح انسانی، گیاهی و جانوری/ مجهز به کفش
فضاسازی	چگونگی		فضای اندرونی با نمایش پنجره و ستون، پرده‌های مخمل، پشتی‌ها و مخده‌های مرواریددوزی/قالی‌های گران‌بها/ پنجره، سکو و تزیینات معماری با مشبک چوب و خاتم‌کاری	فضای بیرونی با نمایش صخره و صور طبیعی همچون گیاهان
	عناصر تصویر	گیاهی	گلدان با گل‌های سرده (نوعی گل مشهور به صدتومانی)	گلدان، گل، بوته و درخت
		جانوری	گربه/ خرگوش/ طوطی و کبک	سگ
		طبیعت بی‌جان	ساز/ انواع میوه (خربزه، سیب، پرتقال، انار، هلو و...)/ جام‌های نوشیدنی و بشقاب‌های مملو از انواع خوراک (کباب و شیرینی)/ بادبزن و آینه	مخده/ جام‌های شیشه‌ای و فلزی (زرین) نوشیدنی و کاسه‌های چینی/ آینه/ چند گردو
	رنگ‌پردازی		رنگ‌های گرم مثل قرمز، سبز، سورمه‌ای، طلایی، زرد و قهوه‌ای	استفاده از رنگ‌های حداقلی با غلبهٔ رنگ‌های خاموش مثل اکر و تربتی در پس‌زمینه و رنگ‌های دیگر در تجسم موضوع اصلی

نتیجه

در تک پیکر نگاری عصر زند و قاجار، زنان، محور موضوعی تعداد گسترده‌ای از آثار خلق شده به حساب می‌آیند. زنانی که با نهایت پیراستگی به حالت نشسته، ایستاده یا در حال انجام حرکات موزون و انجام آکروبات و کمتر لمیده در محور اصلی قاب تصویر قرار می‌گیرند. آن‌ها به‌صورت عمده به مخاطب خیره شده‌اند، جام یا سازی در دست دارند. متوجه زیبایی خویشتن هستند یا با انجام حرکات نمایشی سعی در سرگرم کردن مخاطب در عالم واقع داشته‌اند. نقاشی‌هایی که در ظاهر به جهت کیفیت هنری و ساختار صوری با نمونه‌های به‌جای مانده از عصر پیش‌تر یعنی مکتب صفوی در اصفهان متفاوت است اما می‌توان مدعی بود هر دو به لحاظ مضمون به پیکر انسانی توجه داشته‌اند. ژرف‌نگری بیشتر نشان می‌دهد که نمایش پیکر زنانه در عصر زند و قاجار، دیگر عناصر تصویر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد در حالی‌که اندام‌های زنانه در نگارگری مکتب اصفهان در تعامل و تناسب با دیگر اجزای تصویر تعریف شده است. در تک پیکر نگاری‌های عصر زند و قاجار، زنان با نهایت آراستگی و مزین به زیورآلات و پوشش گران‌بها در حالت تصنعی در فضای داخلی همچون قصر در زیباترین صورت مثالین محبوب در آن عهد ـ برآمده از ادبیات ایرانی ـ تصویر شده‌اند و درعین حال دیگر مصادیق ثروت مادی همچون انواع خوراک و در اختیار گرفتن حیوان خانگی چون گربه و طوطی را تجربه کرده‌اند. این رویه درمقابل تک پیکر نگاری‌های عصر صفوی

قرار می‌گیرد که زنان معمولاً در فضای بیرونی، به گونه‌ای به تصویر در می‌آیند که حتی اگر سازی در دست یا قدحی در پیش‌رو داشته باشند باز هم به نظر می‌رسد فارغ از جلوه‌گری در عزلت نشسته‌اند و توجهی به جهان خارج ندارند. آن‌ها درخت و شاخه‌ای به نشانهٔ طبیعت در اختیار گرفته‌اند و غرق در خویشتن خویش و احتمالاً در اندیشهٔ یار، حالت لمیده پیدا کرده‌اند. تأکید بر خطوط منحنی و استفاده از حداقل رنگ‌ها در برابر کیفیت رنگی تند و درخشان در نقاشی‌های عصر زند و قاجار، این خاصیت بی‌مکانی و بی‌زمانی را جلوهٔ بیشتری بخشیده و در عین حال کیفیت جسمانی و دنیوی نقاشی قاجار را به تأکید درآورده است. شاید بتوان نمایش احوال زنان در سبک پیکرنگاری درباری را به نشانه‌ای از تملک پادشاهی و غلبهٔ خواست مردانه تعبیر کرد چراکه به نظر می‌رسد این زنان در تمام صور (نشسته، ایستاده یا در حال آکروبات و حرکات موزون) در حال فراهم نمودن آسودگی برای ایشان بوده‌اند که از طریق لذات بصری یا فراهم آوردن نوشیدنی و خوراک تأمین می‌شده است. امری که در تضاد با نگارگری مکتب اصفهان قرار می‌گیرد که زنان در تمام احوال حتی طرب یا استراحت، صورت خود بسنده اتخاذ کرده‌اند. فارغ از این فرضیات نتیجهٔ مشخص این پژوهش حاکی از آن است که در پیکر نگاری‌های زنانهٔ عصر زند و قاجار، نمایش فضای داخلی با انواع وسایل رفاه همچون قالی‌ها و پرده‌های گران‌بها، پشتی و مخده، انواع خوراک و نوشیدنی، گل و گلدان و البته حیوان خانگی خاصه گربه، زمینه‌ای فراهم ساخت که نقش زنانه بر بستر آن به نهایت دولتمندی و غنا تعریف شود در حالی‌که در صورت ما قبل آن یعنی صفویه زنان در تعامل با فضای طبیعی همچون عنصری از طبیعت تصویر شده‌اند. نمایش خوراک محدود بود و در صورت لزوم، سگ به‌عنوان حیوان نگهبان به تصویر در می‌آمد. به این ترتیب با تغییر رویهٔ تجسم فضا از بیرونی به اندرونی جلوه‌گری زنان نیز به تناسب افزایش یافت، نمایش دارندگی و ثروت اهمیت بیشتری به خود گرفت و نه فقط در آرایش، پیرایش، پوشاک و جواهرات که در به رخ کشیدن دیگر مظاهر زندگی مادی همچون خوراک نیز جلوه‌گر شد. مسئله‌ای که علاوه بر گواهی به تغییر نگرش اساسی نسبت به هنر و به تبع نقاشی؛ شاهدی بر چگونگی تعریف مظاهر ثروت و مدح یا نکوهش نمایش آن است و البته که نگاه جامعهٔ آن روز به زن و هویت زنانه را بازگو می‌کند. انتظار می‌رود دیگر پژوهشگران با ژرف‌نگری در موضوعات به ظاهر آشنا که کمتر مورد واکاوی بوده‌اند، روش‌هایی فراتر از توصیف اتخاذ نمایند. چه‌بسا از این مسیر موارد از یاد رفته‌ای در معرفی ارزش‌های هنری این سرزمین مورد ارزیابی قرار بگیرد که پیش از این، مورد توجه نبوده است.

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.
- اسکارچیا، جیان روبرتو. (۱۳۷۶). *هنر صفوی زند قاجار*(ترجمه یعقوب آژند). تهران: مولی.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*(چاپ ۵). تهران: زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۶۹). *آشنایی با مینیاتورهای ایران*(ترجمه حسین نیر). تهران: بهار.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۸۴). *سیر و صور نقاشی ایران*(ترجمه یعقوب آژند) (چاپ ۲). تهران: مولی.
- جهانگرد، علی‌اکبر، شیرازی، علی‌اصغر و پوررضائیان، مهدی. (۱۳۹۴). تبیین نظریه واقع‌نگاری آرمانی در نگارگری قاجاری و پیوند آن با پیکرنگاری درباری. *کیمیای هنر*، ۴ (۱۶)، صص. ۱۲۲- ۱۰۷.
- حقیقت، عبدالرفیع. (۱۳۸۴). *تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی* (جلد ۱، چاپ ۲). تهران: کومش.

- خورسندی اکبرنژاد، ندا و خرازیان، لاله. (۱۳۹۹). جایگاه و طبقات اجتماعی زنان در پیکرنگاری درباری قاجار. *ششمین همایش ملی پژوهش های نوین در حوزه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی ایران*. انجمن جمعیت‌شناسی ایران، تهران، ایران.
- دهقان، علی. (۱۳۸۹). موضوعات اقتصادی در ادبیات فارسی. *اندیشه‌های ادبی*، ۲ (۵)، صص. ۱۹۳- ۱۶۷.
- دیبا، لیلا. (۱۳۷۸). تصویر قدرت و قدرت تصویر. *ایران‌نامه*، (۶۷)، صص. ۴۵۲- ۴۲۳.
- رابینسون، ب. و. (۱۳۷۴). *نقاشی پس از دوره صفویه. هنرهای ایران*(گردآوری ر. دبلیو فریه، ترجمه پرویز مرزبان). تهران: فروزان‌فر.
- رابینسون، ب. و. (۱۳۸۴). *هنر نگارگری ایران*(ترجمه یعقوب آژند) (چاپ ۲). تهران: مولی.
- سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*(ترجمه محمد شمیرانی). تهران: کارنگ.
- شهری، جعفر. (۱۳۶۹). *تاریخ اجتماعی طهران در قرن سیزدهم*(جلد ۲، چاپ ۲). تهران: رسا.
- طالب‌پور، فریده. (۱۳۹۲). *تاریخ پارچه و نساجی در ایران*(چاپ ۲). تهران: دانشگاه الزهرا.
- طاووسی، ابوالفضل. (۱۳۹۵). *نگارگری* (چاپ ۱۰). تهران: سهامی خاص.
- علیمحمدی اردکانی، جواد. (۱۳۹۲). *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*. تهران: یساولی.
- غیبی، مهرآسا. (۱۳۸۵). *هشت هزار تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*. تهران: هیرمند.
- فالک، اس. جی. (۱۳۹۳). *شمایل‌نگاران قاجار* (ترجمه علیرضا بهارلو). تهران: پیکره.
- فروغی، محمدعلی. (۱۳۷۷). *اصول علم ثروت ملل (اولین کتاب علم اقتصاد در ایران)*. تهران: فروزان.
- فهیمی فر، علی اصغر، خدایار، ابراهیم و نریمی، مریم. (۱۳۹۴). تحلیل پیوندهای زیبایی‌شناختی شعر بازگشت و نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره فتحعلی‌شاه قاجار. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۳ (۶)، صص. ۱۵۶- ۱۳۱.
- کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید. (۱۳۹۰). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران*. تهران: سمت.
- کنبی، شیلا. (۱۳۸۲). *نقاشی ایران*(ترجمه مهدی حسینی) (چاپ ۲). تهران: دانشگاه هنر.
- کنبی، شیلا. (۱۳۹۳). *رضا عباسی: اصلاح‌گر سرکش*(ترجمه یعقوب آژند) (چاپ ۳). تهران: فرهنگستان هنر.
- گری، بازل. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران*(ترجمه عربعلی شروه) (چاپ ۲). تهران: دنیای نو.
- مافی‌تبار، آمنه و کاتب، فاطمه. (۱۳۹۷). بازیابی طرح و نقش پارچه‌های عصر فتحعلی‌شاه قاجار با استفاده از پیکرنگاری درباری. *پژوهش هنر*، ۸ (۱۵)، صص. ۱۰۶- ۸۷.
- نوایی لواسانی، زهرا. (۱۳۹۲). *نگاهی به نقاشی دوره قاجار*. تهران: نیک خرد.

© 2021 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).