صفحات ۹۳ - ۱۰۴ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۰

پوشش زنان در دو نسخه قاجاری فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب از منظر افسانه چشم معصوم ارنست گامبریچ

آمنه مافی تبار*
استادیار، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۲/۱۴، تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/۲۷)

چکیده

دورۀ اول نقاشی عصر قاجار با حکومت فتحعلی‌شاه و پیکرنگاری درباری شناخته می‌شود. دورۀ دوم با سلطنت ناصرالدین‌شاه نضج گرفته و با رواج طبیعت‌گرایی تا انتهای این سلسله، ادامۀ حیات می‌دهد. عموم هنرهای هر زمان به خصایص رایج در عصر خود وفاداری نشان می‌دهند، اما برخی از تصاویرِ نسخ خطی نیمۀ دوم قاجار، وام‌دار پیکرنگاری درباری در دورۀ اول هستند و این مسأله در تجسّم پوشش زنانه نمود بارزی دارد. از سویی ارنست گامبریچ، باور دارد هر هنرمند از هم‌سلکانش بیشتر از واقعیّت تأثیر می‌پذیرد، امری که وی به افسانه‌بودن معصومیت چشم تعبیر می‌کند و آن را مقابل اصالت بالفطرۀ ذهن قرار می‌دهد. نظر به چنین دیالکتیکی، پرسش این است: از منظر افسانه چشم معصوم ارنست گامبریچ، تفاوت سبکی پوشش زنانه در تصاویر دو نسخۀ متأخّر قاجاری یعنی فرهاد و شیرین صنیع‌الملک (عهد ناصری) و شاهنامه عمادالکتاب (عهد مظفری) چه چیزی را نشان می‌دهد؟ نتیجه به شیوۀ تطبیقی تحلیلی و با تدقیق در چهار نگاره، گواه آن است پوشش زنان در نسخۀ فرهاد و شیرین صنیع‌الملک به خصایص دورۀ دوم و بروز آن در اجتماع ارجاع می‌دهد درمقابل، به عکس بُردار تاریخی، صور زنانه در شاهنامه عمادالکتاب درمقایسه با پیکرنگاری درباری ارزش‌های واقعی‌اش را بازگو می‌کند. این امر نشانگر آن است برخلاف آموزش‌های صنیع‌الملک که متأثّر از طبیعت‌گرایی غربی بود، نقاش ناشناس عمادالکتاب، از سلف نگارگران سنتی بوده است.

واژه‌های کلیدی
قاجار، شاهنامه عمادالکتاب، فرهاد و شیرین صنیع‌الملک، افسانه چشم معصوم، ارنست گامبریچ.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۳۹۹۵۹۷، نمابر: ۰۲۱-۸۸۶۰۵۰۱۴، E-mail: a.mafitabar@art.ac.ir.

مقدمه

قاجاریان در زمان طولانی حکومت خویش، فرازونشیب‌های بسیاری دیدند که هنر ایشان را تحت تأثیر قرار داد. در بررسی آثار هنری این عهد، معمولاً این بازهٔ تاریخی را به دو دوره تقسیم می‌نمایند. در دورهٔ اول که در زمان فرمانروایی آغامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه دوام می‌آورد، هنر ایرانی در تمام شئون به سنّت‌های داخلی، پای‌بندی بیشتری دارد؛ اما دورهٔ دوم که مقارن با سفر ناصرالدین‌شاه به اروپا شکل می‌گیرد و در زمان امارت مظفرالدین‌شاه و دیگر پادشاهان این سلسله تا به انتها ادامه می‌یابد، غرب‌گرایی و تأسی به دستاوردهای اروپاییان رنگ و بوی قوی‌تری پیدا می‌کند. در مطالعهٔ دو اثر متأخّر قاجاری یعنی نسخه فرهاد و شیرین صنیع‌الملک[1] و شاهنامه عمادالکتاب[2] که به ترتیب مقارن با عصر ناصری و مظفری رقم خورده‌اند، تفاوت‌های سبکی در تجسّم پوشش زنان به نحو ملموسی جلوه می‌کند. به‌طوری که نسخهٔ متقدّم یعنی فرهاد و شیرین صنیع‌الملک (عهدناصری) به‌دستاوردهای دورهٔ دوم وفاداری نشان می‌دهد و درمقابل نسخهٔ متأخّر یعنی شاهنامه عمادالکتاب (عهد مظفری)، حداقل در لباس زنان، فرهنگ پوشش در دورهٔ اول را متعیّن می‌کند. بنا به یک اصل دیداری از منظر ارنست گامبریچ[3]، تاریخ‌نگار و محقق برجستهٔ هنری، هنرمند هر آنچه را به تصویر درمی‌آورد به ناخودآگاه بیش از واقعیت موجود از آموزش هم‌سلکانش متأثّر می‌شود؛ چیزی که او به رسوخ تجربه گذشته در زمان حال تعبیر می‌کند بنابراین با نظر به آنکه هر دو نسخهٔ مذکور، متعلّق به دورهٔ دوم قاجار هستند این پرسش مطرح می‌شود: از منظر افسانه چشم معصوم ارنست گامبریچ، چگونه می‌توان تفاوت سبکی پوشش زنانه در تصاویر شاهنامه عمادالکتاب نسبت به نسخه فرهاد و شیرین صنیع‌الملک را توجیه کرد و این تمایزها مؤید چه چیزی است؟ دربارهٔ علّت گزینش مبانی نظری خاص جهت این پژوهش آنکه، در قیاس با رویکردهای توصیفی و تاریخی معمول نسبت به نسخ دستنویس و مصوّر ایرانی که به شرح ماوقع و درنهایت تطبیق موارد مشابه با یکدیگر بسنده کرده‌اند، نظریهٔ افسانه بودن چشم معصوم[4]، امکان شناسایی آبشخور فکری هنرمند را فراهم می‌کند. از این حیث، پژوهشگر مجال خواهد داشت که با پالایش اطلاعات موجود و واکاوی سبک هر اثر هنری، به موارد بنیادی دست یابد که در پژوهش‌های پیشین مغفول مانده است. با این نگاه، نقاشی ایرانی به‌عنوان منبع مشحون از جریان به هم‌پیوسته بین قدیم و جدید یا پیشین و پسین، زمینهٔ مطالعاتی مناسبی محسوب می‌شود. خاصّه نقاشی‌های قاجار که با تأسی به میراث گذشته و آمیزش آن با دستاورهای هنری جدید، به صوری خلق شده‌اند که هرکدام در حدود متفاوتی به دوسویهٔ ماجرا وفاداری نشان می‌دهند، امری که در بازنمایی نحوهٔ پوشش زنان به‌شکل آشکار و البته متعارضی جلوه می‌کند؛ چنانکه براساس اسلوب پایایی و قوام یک سبک هنری در بازهٔ تاریخی خاص، این دوپارگی در سیر هنری ایران بی‌سابقه است. با هدف رمزگشایی از این دوگانگی در آخرین نمونه‌های نسخ دست‌نویس قاجاری یعنی فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب، نظرگاه افسانه‌بودن چشم معصوم، راهگشا نشان می‌دهد. مهم‌تر آنکه، تأسی به دیدگاه فوق می‌تواند در فرضیه‌سازی دربارهٔ نقاش نسخهٔ ناشناس عمادالکتاب به‌کار بیاید. براین اساس مقاله حاضر به شیوهٔ تحلیلی تطبیقی ابتدا تدقیق در منظر افسانه بودن چشم معصوم را دنبال می‌کند. آنگاه با مروری کوتاه به نسخه‌شناسی آثار مورد بحث و البته مطالعه در نحوهٔ پوشش زنان در عصر قاجار نسبت به واکاوی بیشتر اقدام می‌نماید. با این نوع روشمندی، نمونه‌گیری هدفمند چهار نگاره از فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب (هر کدام دو نگاره) صورت می‌پذیرد. لازم به تذکر است که در خلال دستیابی به این هدف اصلی، اهداف فرعی دیگری همچون مطالعهٔ عملی در نظرگاه افسانه بودن معصومیت چشم انسان و همچنین شناسایی دو نسخهٔ مغفول قاجاری یعنی فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب محقق می‌گردد.

روش پژوهش

این مقاله به لحاظ هدف، توسعه‌ای و به جهت ماهیت؛ تحلیلی-تطبیقی است چراکه براساس نظریهٔ افسانهٔ چشم معصوم ارنست گامبریچ، نسبت به قیاس پوشش زنانه در نگاره‌های نسخهٔ قاجاری فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب اقدام می‌کند. بدین‌منظور، چهار نمونهٔ تصویری به‌شکل هدفمند ازمیان حدود چهل نگارهٔ شاهنامه عمادالکتاب و پنج نگارهٔ فرهاد و شیرین صنیع‌الملک انتخاب شده‌اند (هر کدام دو تصویر) تا از طریق با ایجاد امکان بررسی پوشش زنانه، زمینهٔ مطالعه در انواع بیرونی و اندرونی فراهم گردد. ضمن آنکه تجزیه وتحلیل داده‌ها به صورت کیفی بوده و گردآوری اطلاعات به شکل اسنادی (کتابخانه‌ای) انجام می‌پذیرد و ابزار آن به تصویرخوانی و برگهٔ شناسه (فیش) خلاصه می‌شود.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش در بخش چهارچوب نظری، باید به آثاری رجوع داشت که منادی رئوس فکری ارنست گامبریچ درباره افسانه چشم معصوم هستند: *هنر و توهم: پژوهشی درباره روانشناسی بازنمایی تصویری* که براساس یک مجموعه سخنرانی در ۱۹۶۰ منتشر شد، بارزترین محصول این رویکرد است. «بعدها این مجموعه مقاله، به‌عنوان یکی از پنج کتاب تأثیرگذار نیمه دوم سده بیستم میلادی شناخته شد» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۲۲). گامبریچ با انتشار ده‌ها اثر دیگر ازجمله *حس نظم: پژوهشی درباره روانشناسی هنرهای تزیینی* در ۱۹۷۹ و *تصویر و چشم* در ۱۹۸۲ ضمن قوام‌دادن به دیدگاه تاریخ‌مدار خویش، آن را در قالب روان‌شناختی به چالش کشید. در این باره کریستف نیری نیز چند پژوهش در تحلیل دیدگاه تاریخ‌مدار گامبریچ به چاپ رساند که بیشتر نقش تأییدی و توسعه‌ای داشت. ازجمله آثار نیری می‌توان به «گامبریچ بر تصویر و زمان» اشاره داشت (۲۰۰۹). اثر شاخص دیگر، مقاله‌ای تحت عنوان «تجسم بعد از گامبریچ» از برانکو میترویک است (۲۰۱۳). میترویک در اثر خود، به تأثیر کتاب هنر و توهم در تحلیل هنرهای تجسمی می‌پردازد. اما نظر به مورد مطالعاتی آنکه دربارهٔ فرهاد و شیرین صنیع‌الملک، کم‌تر مطلبی نوشته شده است چراکه این نسخه با تعداد تصویر اندک در سایهٔ سنگین نسخه‌ای

از هزارویک شب قرار گرفته که در همان ادوار به همت صنیع‌الملک، تدوین و تصویرگری شده است اما دربارهٔ شاهنامه عمادالکتاب، چند مقاله در دسترس است که ازجملهٔ آنها می‌توان به «مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عمادالکتّاب» از اشرف‌السادات موسوی‌لر و آمنه مافی‌تبار در *مطالعات تطبیقی هنر* اشاره کرد (۱۳۹۴) که معرفی ویژگی‌های تصویری این نسخهٔ ادبی را هدف قرار داده است. مورد دیگر نیز «مقایسه انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم» در نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی* است که آن نیز به همت آمنه مافی‌تبار و همکاران تألیف شده (۱۳۹۷) و صور تجسمی این نسخه بر اساس آراء آرنهایم مقیاس بررسی آن بوده است. درمجموع آنکه مقاله حاضر نه‌فقط به جهت تدقیق در مورد مطالعاتی ایرانی از منظر افسانهٔ چشم معصوم ارنست گامبریچ، حائز دستاورد به حساب می‌آید که به جهت واکاوی پوشش زنانه در شکل بیرونی و اندرونی از منظر قیاس دو نسخهٔ مغفول قاجاری فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و عمادالکتاب موارد نوینی را در تاریخ هنر آشکار می‌سازد.

مبانی نظری پژوهش

افسانه چشم معصوم از منظر ارنست گامبریچ

در فلسفهٔ اصالت ذهن جرج برکلی[۵] و پیروان‌وی‌چون گشتالتیست‌ها[۶]، «ویژگی‌های ساختاری اشکال، به نحو استعاری برای بازشناسی تعداد نامحدودی از پدیده‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند» (آرنهایم، ۱۳۹۲، ۵۶۰). از این رهگذر، دریافت و تفسیر، بی‌واسطه‌تر از آن است که بتوان آن را محصول یادگیری به‌شمار آورد و خوانش تصویر درنتیجهٔ بازیابی ویژگی‌های ادراکی الگوهای اصلی شکل می‌گیرد. با این حساب تمام هنرها حتی به‌شکل واقع‌نما از درجه‌ای از انتزاع برخوردار هستند و شناخت آنها از طریق بازیابی استخوان‌بندی ساختاری صورت می‌پذیرد. «فرض این دیدگاه این است که ما صرفاً هرآنچه را می‌بینیم در برابر دیدگان ما ظاهر می‌شود، یعنی بیننده منفعلانه داده‌های بصری را دریافت می‌کند و در این میان هنرمندانی وجود دارند که وظیفهٔ خود را بازنمایی این داده‌ها می‌دانند» (هرست‌هاوس، ۱۳۸۸، ۶۲). در مقابل این جریان، جان لاک[۷] از نخستین فیلسوفانی است که مسألهٔ استمرار هوشیاری را تعریف می‌کند، پس از او «برخی دیگر همچون کانت[۸]، منکر وجود صورت‌های ذهنی شدند؛ البته آنان به عوض، این نکته را قبول داشتند که شناخت آدمی از طریق ادراک، قابل فهم می‌شود و خود این ادراک طبق امکانات قطعی از پیش تعیین شده که حدود شناخت را تعیین می‌کند، نظم می‌یابد» (تاونزند، ۱۳۹۳، ۳۲۷). دیدگاهی که در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم بیش از پیش رهپویهٔ کمال پیمود و به پذیرش عام دست یافت. «نظریه‌های مبتنی بر این ایده که هیچ چشم معصومی وجود ندارد، تحت تأثیر روح میانهٔ سدهٔ بیستم و اعتقاد به توانایی زیست‌شناسانهٔ بیحدوحصر بشر استغناء یافت» (Mitrovic, 2013, 87). این اوضاع زمینه‌ای فراهم آورد که مورّخ هنر یعنی ارنست گامبریچ، افسانه‌بودن فرضیهٔ وجود چشم معصوم را مطرح کرد و «این حقیقت انکارناپذیر که تجربه دیداری، فقط از طریق جهان فیزیکی یا دیداری تعیین نمی‌شود، به بحث اصلی حدود بازنمایی تبدیل شد» (Gombrich, 1982, 181).

از نظر گامبریچ، «چشم، ابزار شگفت انگیزی است که طی میلیون‌ها سال تکامل‌یافته تا اکثر موجودات زنده برخوردار از موهبت حرکت را قادر سازد راه خود را درمیان جهان بیابند، همگنان خویش را بشناسند، از هرگونه مانع در محیط پیرامون خود دوری گزینند و در یک کلام زنده بمانند» (گامبریچ، ۱۳۹۵، ۲۶). به این باور، ادراک بینایی تا آن اندازه تحت‌الشعاع عوامل فضایی و زمانی پیشین قرار دارد که او پافشاری می‌کند، تجربهٔ دیداری می‌تواند تحت‌تأثیر نوع آموزشی باشد که در دستورالعمل‌های هنری تمرین می‌شود. به‌عنوان مثال «هنگامی که دورر[۹] یک باسمه چوبی از یک کرگدن منتشر ساخت (۱۵۱۵ م.) بر شواهد دست‌دومی تکیه داشت که از تخیّل وی منشاء می‌گرفت اما این موجود نیمه‌ابداعی به‌عنوان مدل تمام تصاویر کرگدن مورد استفاده قرار گرفت. حتی در کتاب‌های تاریخ طبیعی در سدهٔ هجدهم (تصویر ۱)» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۱۶۳). با این تعبیر، «هنر دیداری می‌تواند در انسان، تصویری مسلّط از واقعیت خلق کند، تصویری از ماهیت اشیاء که البته منظور از ماهیت اشیاء صرفاً چگونگی پدیدار شدن دیداری اشیاء نیست بلکه چگونگی تفکّر در باب اشیاء، واقعیت یا زندگی است» (هرست‌هاوس، ۱۳۸۸، ۹۰). پس درک بینایی فقط محدود به اموری نیست که چشم از دنیای خارج ثبت می‌کند. این نوع ادراک، جدیدترین مرحلهٔ اعمال مشابه بی‌شماری است که در گذشته انجام شده است بنابراین «تصاویر آشنا همیشه نقطه آغاز برای ترجمان موضوعات ناآشنا هستند. یک بازنمایی موجود همیشه خود را به هنرمند تحمیل می‌کند حتی هنگامی که او در تلاش است حقیقت را ثبت کند» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۱۶۵).

به استناد موارد فوق، «انسان نمی‌تواند به پیام‌هایی که چشم از دنیای دیداری دریافت می‌کند، گرایش یکسان داشته‌باشد. انتخابی بودن میزان توجه انسان، موجب تمایل به یک سو شده و در پی آن فضاسازی و تحلیل پیام انجام می‌شود» (Gombrich, 1979, 105). براساس شواهد محرز، پیشینهٔ فرهنگی و تاریخ زندگی فردی تا حدودی بر خوانش تصویر تأثیر

تصویر ۱- از راست، الف) کرگدن افریقایی، ب) طرح کرگدن از دورر در ۱۵۱۵م، ج) کرگدن افریقایی از جیمز بروس در ۱۷۸۹م. مأخذ: (Gombrich, 1960, 81)

می‌گذارد و به آن نفوذ می‌کند. به واقع برخی از جنبه‌های ادراک حسی تحت‌تأثیر محیط طبیعی و فرهنگی قرار دارد. بدین‌سیاق هر هنرمند از هنرمند پیشین خود بیشتر از واقعیت تقلید می‌کند چراکه این‌گونه مفهوم آشناتری به ذهن منتقل می‌شود. درحقیقت «شروع یک ثبت دیداری، دانش و آگاهی نیست بلکه حدس و گمان‌هایی است که مشروط به عادت و سنت هستند» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۱۷۳). ازسویی، اگر واقعیت، محصول تفسیر و درنتیجه چیزی وابسته به مفاهیم دریافتی از سوی فرهنگ هر فرد باشد، توضیح این مسأله دشوار خواهد بود که چگونه مشابهت با واقعیت، مستقل از فرهنگ عمل می‌کند. «در این شرایط عامل تعیین‌کنندهٔ تمامیّت ادراک بشر، مفاهیم موجود در ذهنیّت افراد است و اگر این مفاهیم به واسطهٔ عضویت افراد در یک فرهنگ کسب شود، آنگاه ادراک بشر بر مبنای هویّت مجموعهٔ شکل‌دهنده و تحت ساخت اجتماعی[۱۰] تعیین می‌گردد» (Bryson, 1985, 33). در حل این ماجرا «گامبریچ معمولاً در پاسخ به افرادی که مدعی بودند مشابهت، امری متعلّق به رستهٔ فرهنگی است، به حیواناتی اشاره می‌کند که از شبیه‌سازی برای محافظت خود درمقابل دیگر حیوانات استفاده می‌کنند یا جانورانی که از طریق شبیه‌سازی فریب داده می‌شوند (به‌عنوان مثال طعمه‌های ماهی‌گیری)» (گامبریچ،۱۳۸۹،۳۰۶). بنابراین شباهت تصاویر با اشیای بازنمودی، چیزی فراتر از یک قرارداد فرهنگی صرف است. «هر تصویر که تداعی‌گر شباهت با یک شیء باشد به این دلیل این‌گونه به نظر می‌رسد که دستهٔ مشابه‌ای از پرتوهای نور را به چشم ناظر انعکاس می‌دهد. گامبریچ به تأکید خاطرنشان می‌سازد که عدهٔ معدودی از نقاشان واقع‌نما هنگام نقاشی یک منظره از شیوهٔ ساخت هندسی استفاده می‌کنند، بلکه درعوض آنها بیشتر تلاش می‌کنند، آنچه را می‌بینند بازتولید کنند: آنها به اشیاء نگاه می‌کنند و آنها را تصویر می‌کنند» (Mitrovic, 2013, 82). این در شرایطی است که در سوی دیگر این جریان، بازخورد سازوکار زیستی انسان در تعامل دوجانبه با سطوح بالاتر دید، به‌صورت مداوم توسط فرهنگ اصلاح شده و تغییر پیدا می‌کند به‌طوری که قدرت توقعّات از قدرت معلومات بیشتر بوده و نقش هدایت قوای بینایی را عهده‌دار می‌شود.

شیوهٔ استدلالی گامبریچ و هم‌کیشان او، زمینه‌ساز دست‌یافت به این استنتاج می‌شود که آنچه فرد ملاحظه می‌کند به تفسیر ذهنی او از آن جستار در فرهنگ خاص خود، مرتبط است. «سرشت یا شخصیت هنرمند و اولویت‌های مورد توجهش، یکی از دلایلی است که سبب می‌شود تغییر در شکل تصویر و در نقش‌مایه‌هایی که از زیر دستش بیرون می‌آید، دیده شود» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۱۴۱). براین اساس با قائلیت به نسبی‌گرایی فرهنگی و به تبع تقلیل نقش مشاهده ادراکی خالص، دنیای دیداری تنها زمانی قابل فهم خواهد بود که خالق تصویر و مخاطب آن در مجموعه‌ای از قواعد دیداری با یکدیگر مشترک باشند؛ با این برهان، «هر تمدن یا فرهنگ محدود به کیفیت هنری خویش است. هر سبک برای خودش راه خاصی دارد و شکل آن بستگی به ایهامی مناسب دارد که در برابر واقعیت به‌وجود می‌آید. انواع ایهامی که در تاریخ هنر نقاشی سراغ می‌کنیم معمولاً به‌صورت سبک جلوه می‌کند و مانند مد مدام در تغییر است، زیرا دگرگونی‌های اجتماعی و مذهبی هرلحظه در راه بوده و عناصر زندگی را تحت تأثیر قرار می‌دهد» (پن‌روز، ۱۳۸۹، ۳۷۱). همان‌طورکه «تاریخ سلیقه و مد، تاریخ ترجیح اولویت‌ها و انتخاب‌های گوناگون میان داده‌های متفاوت است؛ عمل انتخاب هم، تنها معنایی نشانه‌ای دارد و بیانگر آن چیزهایی است که فقط با بازسازی موقعیت آن انتخاب، می‌توان آن را شناخت» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۸۴). درحقیقت گامبریچ با دستاویز قراردادن میزان و نحوه تربیت قوهٔ بینایی در تناسب با بافت فرهنگی، مجاز غیرممکنی به‌عنوان حقیقت مطلق را طرد می‌کند. امری که مطابق با آن، خلق و درک اثر هنری فقط متأثّر از لحظهٔ رویارویی با موضوع نیست، بلکه پیشینهٔ ذهنی فرد به‌واسطهٔ بسیاری موارد، ازجمله دانش فرهنگی، وضعیت اجتماعی و جغرافیایی در چگونگی آن، نقش دارد. براین اساس ذهن انسان همچون دیوار نانوشته نیست که هر چیز عین‌به‌عین بر آن متجسّم شود؛ بلکه نوعی گزینش یا درایت، در خواست آن دخیل است که در قالب نسبیّت‌های فرهنگی تعریف شده و قابل پرورش است.

نظری بر دو نسخه مهجور قاجاری: فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالملک

منظومه عاشقانهٔ فرهاد و شیرین اثر وحشی بافقی و کوشش وصال شیرازی برای اتمام این مثنوی از سدهٔ دهم/ شانزدهم به یادگار مانده است. این اثر در دورهٔ ناصری در یک‌صد و هشتاد و هفت صفحه، بدون درج نام کاتب و تاریخ نسخه‌برداری شد و پنج مجلس آن با هنر آبرنگ صنیع‌الملک مصور گشت (آتابای، ۱۳۵۵، ۱۳۳۴). این نسخه که به نیکی مؤید سبک صنیع‌الملک در هزارویک شب است مسلماً در بازه زمانی حیات وی (۱۲۸۳/ ۱۸۸۶-۱۸۱۳/۱۲۲۹) و تقریباً هم‌زمان با استنساخ هزار و یک شب (۱۸۶۰/۱۲۷۶-۱۸۵۳/۱۲۶۹)، مقارن با فرمانروایی ناصرالدین‌شاه رقم خورده است. اثری که شاید به دلیل تعداد اندک تصاویر یا شباهت سبکی با هزار و یک‌شب، محل توجه پژوهشگران قرار نگرفته است. مورد مطالعاتی دیگر این مقاله، شاهنامه عمادالکتاب است. رونویسی این شاهنامه مصادف با دومین سال فرمانروایی مظفرالدین شاه در سال ۱۳۱۶/ ۱۸۹۹ به‌دستور نقیب‌الممالک شیرازی[۱۱] در دارالخلافه تهران آغاز شد و حدود چهل مجلس از آن مصوّر گشت (حدود ۱۲۷۷ ه.ش). نام و رقمی از نگارگر این اثر به‌جای نمانده ولی عمادالکتاب قزوینی آن را کتابت کرده است. این نسخه پس از اتمام در ۱۹۰۰/۱۳۱۷ توسط ناظم‌الاطباء کرمانی[۱۲] خریداری و به کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان منتقل گردید اما در فهرست رسمی نسخ خطی این مجموعه به ثبت نرسید. درنتیجهٔ این تسامح، به ترتیب شاهنامه داوری و هزارویکشب صنیع‌الملک به‌عنوان آخرین شاهنامه و نسخه دست‌نویس مصور قاجاری شناخته شدند درحالی که نسخه عمادالکتاب از آنها متأخرتر است.

مقایسه پوشش زنان در دوره‌های اول و دوم قاجاریه

«با روی‌کارآمدن آغامحمدخان در ۱۷۹۶/۱۲۱۰، حکومت قاجار پاگرفت. پس از سلطنت کوتاه‌مدت وی، برادرزاده‌اش باباخان در تهران تاج‌گذاری کرد و فتحعلی‌شاه نامیده شد (۱۸۳۴/۱۲۵۰–۱۷۹۶/۱۲۱۲)» (رضایی، ۱۳۹۴، ۵۶۱). بازهٔ تاریخی وسیع سلطنت قاجاریان را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ اول را در فاصلهٔ زمانی حدود پنجاه و دو سال با فرمانروایی آغامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه تعریف کرد و مبداء نیمهٔ دوم حکومت قاجار را با فزونی ارتباط با غرب، سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۸۹۶/۱۳۱۳-۱۸۴۸/۱۲۶۴) قرار داد و تداوم آن را در دوران مظفرالدین

شاه، محمدعلی شاه و احمدشاه تا ۱۹۲۵/۱۳۴۴دنبال نمود (زرین‌کوب، ۱۳۸۴، ۸۶۶-۸۰۵). به این ترتیب، هنر دورهٔ اول قاجار با نام فتحعلی‌شاه گره خورده درحالی‌که دستاوردهای دوره دوم با ناصرالدین‌شاه شناخته می‌شود.

در حوزهٔ لباس «اسناد، مدارک، سفرنامه‌ها و نقاشی‌های به‌جای‌مانده از آن دوران نشان می‌دهد تن‌پوش زنان در دورهٔ اول، ادامهٔ تن‌پوش دورهٔ زندیه بود اما در دورهٔ دوم تحوّل عظیمی یافت» (غیبی، ۱۳۸۵، ۵۸۴). ولی در هر دوحال پوشش ایشان در فضاهای داخلی متمایز از شکلی بود که با آن در جامعه ظاهر می‌شدند. در بررسی پوشاک بانوان قاجار براساس نقاشی و دوره بعدتر عکاسی، باید در نظر داشت که در دورهٔ اول به دلیل رواج پیکرنگاری درباری، زنان بیشتر در فضای داخلی به تصویر درمی‌آیند پس همچون نگاره‌های ایرانی با پوشش اندرونی تصویر می‌شوند (تصویر ۲) اما در دورهٔ دوم با رواج نقاشی طبیعت‌گرا و مردم‌نگار، فضای جامعه نیز موردتوجه قرار گرفته و چه بسا زنان با پوشش اجتماع در نقاشی ظهور پیدا می‌کنند (تصویر ۳). البته براساس نمونه‌های به‌جای‌مانده، تغییرات شکلی دیگری اتفاق می‌افتد که از جملهٔ آنها می‌توان به موارد ذیل اشاره داشت:

در فرهنگ ایرانی، زنان و مردان سر خود را می‌پوشاندند. در تطبیق با این مسأله، «در دورهٔ اول سلطنت قاجاریه، *پوشش سر* زنان ادامهٔ روال دورهٔ زندیه و به‌شکل تور نازک همراه با کلاهک یا عرق‌چین مزیّن به انواع جواهر بود. این پوشش تا دورهٔ فتحعلیشاه ادامه داشت: شاهزاده خانم‌ها در مراسم ویژه از تاج‌های مرصّع و درمواقع غیررسمی از نیم‌تاج‌های سبک و جقّه‌هایی که با پر زینت یافته بود، استفاده می‌کردند» (غیبی، ۱۳۸۵، ۵۹۴). به واقع بانوان در این دوره، عرق‌چین یا نیم‌تاجی (عنبرچه) بر سر می‌نهادند ولی این نوع از پوشش سر در دورهٔ بعد تا حد زیادی جایگاه خود را از دست داد و عنوان چارقد به خود گرفت. «چارقد عبارت بود از پارچه‌ای توری نازک و سبک مربع که دولا کرده به‌شکل مثلث درمی‌آوردند و سپس از وسط آن را طوری روی سر می‌انداختند که طرف زاویهٔ قائمه پشت سر آنها در آخر کمر و دو زاویهٔ حاده در طرفین واقع می‌شد» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۲۸). «در عصر دوم، همه زنان‌از پیر و جوان، دارا و ندار، چارقد به سر کرده و آن را در زیر گلو محکم می‌کردند » (انجمن بین‌المللی زنان در ایران، ۱۳۵۲، ۷). دربارهٔ نیز، «پیراهن زنان در دورهٔ اول قاجار، ادامهٔ همان پیراهن نازک و یقه چاکدار دوره زندیه است که در زیرگردن با دکمه بسته می‌شد و تا حدود نافباز بود» (غیبی، ۱۳۸۵، ۵۸۴). در این دوره، پیراهن، تنگ، کوتاه و «از ابریشم و حریر بود که از وسط سینه تا روی ناف چاک داشت و آن را به وسیلهٔ دکمه یا سگک که به یقهٔ پیراهن دوخته شده بود، می‌بستند اما در دورهٔ دوم چاک جلوی سینه، کم‌تر و شکل یقه عوض شد گرچه جنس پیراهن همچنان نازک و بدن‌نما بود» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۱۹-۲۴). درحقیقت رویکرد عمدهٔ دورهٔ دوم یعنی روند رو به سادگی و کاهش تزیینات در پیراهن‌های زنان نیز خود را نشان می‌دهد. افزون بر پیراهن، *ارخالق* از پوشش‌های رایج در دورهٔ اول است. «ارخالق، کت بلند و جلوباز برای روی پیراهن بود یعنی با اینکه دکمه داشت آن را هرگز نمی‌بستند زیرا می‌خواستند پیراهن و زیورآلاتشان در معرض دید قرار گیرد. جنس ارخالق‌ها معمولاً اطلس پنبه‌دوزی شده بود» (غیبی، ۱۳۸۵، ۵۹۰). در مقابل ارخالق، نیم‌تنه است که در دورهٔ دوم رواج یافت. به واقع «در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه، ارخالق منسوخ گشت و نیم‌تنه جای آن را گرفت. نیم‌تنه که دارای آستین‌های تنگ بود، تزیینات اضافی نداشت. یقه‌اش برگردان و عربی بود و مانند ارخالق برای پوشانیدن بالاتنه به‌کار می‌رفت» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۲۹).

در بحث پاجامه، *دامن* یکی از تن‌پوش‌هایی بود که در عصر قاجار رواج یافت. استفاده از دامن گشاد و چین‌دار با شلوارهای راسته در زیر آنها از ویژگی‌های پوششی اوان قاجار است. در عصر نخست قاجار، «کمر دامن را عموماً با کمربند چرمی که روی آن با پارچه‌های ابریشمی رنگین گلدوزی شده بود، می‌پوشاندند. این کمربندها، گل‌کمره‌ای زرین و سیمین مرصع داشتند» (مونسی سرخه، ۱۳۹۶، ۶۳). هرچند «در دورهٔ اول سلطنت قاجاریه بلندی دامن زنان در مدت کوتاهی حتی بلندتر از دامن زنان دورهٔ زندیه بود ولی در دورهٔ دوم این حکومت و از اواخر پادشاهی دوره ناصرالدین‌شاه، تحول چشم‌گیری در پوشش زنان به‌وجود آمد و آن، تبدیل دامنه‌ای بلند به شلیته (دامن کوتاه) بود» (غیبی، ۱۳۸۵، ۵۸۷). علاوه برآن، *شلوار* در دورهٔ اول قاجاریه تا اواسط دورهٔ ناصرالدین‌شاه زیر دامن پوشیده می‌شد و چون دامن از شلوار بلندتر بود، شلوار دیده نمی‌شد. درحقیقت «لبهٔ دامن که روی زمین کشیده می‌شد، مانع ظاهر شدن شلوار بود. از این‌رو در ابتدای این دوره، شلوار اهمیت خود را از دست داد» (انجمن بین‌المللی زنان در ایران، ۱۳۵۲، ۷). اما برخلاف دورهٔ اول، در دورهٔ دوم لباس پایین تنهٔ زنان که دیگر به تنبان (نوعی شلوار پف‌دار) شهرت داشت، اهمیت یافت. «تنبان، پوششی لیفه‌دار، بسیار گشاد و پرچین بود و برای اینکه چتری بایستد گاهی فنرهایی در زیر آستر آن قرار می‌دادند یا زیرتنبان‌های آهارزده و پنبه‌دوزی شده می‌پوشیدند» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۲۵). در ادوار متأخّر قاجاری «در اندرون، ابتدا بانوان به پوشیدن شلیته و تنبان قناعت می‌کردند ولی با ورود شلوارهای کشی تنگ و چسبان به پوشاک بانوان این دوره تنکه تنبان اضافه گردید» (انجمن بین‌المللی زنان در ایران، ۱۳۵۲، ۷).

در مقایسهٔ لباس بیرونی دو دورهٔ قاجار، *چادر* نیز همچون دیگر ارکان لباس زنان در دوره متأخّر، روندی رو به سادگی طی کرد و از تزیینات آن نسبت به دوره متقدّم کاسته شد. در نیمه‌های سدهٔ سیزدهم و همراه با تحوّلات عصر دوم بود که رنگ چادر به سمت تیره و سیاه گرایش پیدا کرد (متین، ۱۳۸۳، ۵۶). و البته «چادر کمری رواج یافت. این چادر، از جنس پارچه نیم‌تنه انتخاب می‌شد که اگر به کمر می‌بستند تا پشت پا می‌رسید» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۲۹). «چادر کمری به تقلید از دامنه‌ای بلند بانوان اروپایی به‌وجود آمد که آن را به سلیقهٔ خود با لباس‌های ایرانی تطبیق داده بودند» (انجمن بین‌المللی زنان در ایران، ۱۳۵۲، ۷) (جدول ۱). در عصر دوم، قسمی دیگر از لباس بیرونی زنان، *چاقچور* بود. «چاقچور شلوار کف‌دار بلندی بود که روی شلیته و تنبان می‌پوشیدند. چاقچور چون گشاد و چین‌دار بود و همه تنبان‌ها به راحتی داخل آن جای می‌گرفت» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۳۱). «چاقچور ظرافت پای زنان را می‌پوشاند و به جای چکمه و محافظ پا برابر گرد و خاک کاربرد داشت» (کاظمی، ۱۳۸۸، ۱۳۰). در پوشش صورت در سرتاسر این سلسله، *روبنده* مورداستفاده قرار می‌گرفت. زنان در خارج از خانه برای حجاب صورت از روی چادر، روبنده می‌انداختند. «روبنده از پارچهٔ کتان سفیدرنگی بود که با نخ‌های ابریشمین در شکاف جلوی چشم، آرایه می‌شد. بلندی روبنده زنان اغلب تا زانو می‌رسید و قلّابهٔ جواهرنشانی از پشت سر دو گوشهٔ آن را به هم متصل

می‌کرد و البته زنانی که تقیّد کم‌تری داشتند کم‌تر آن را به‌کار می‌بردند» (مونسی‌سرخه، ۱۳۹۶، ۵۶).

به لحاظ پای‌پوش نیز «به جز زمستان اغلب زن‌ها در خانه پابرهنه بودند» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۲۷). زنان دورهٔ اول، در فصل سرما به دلیل بلندی دامن و شلوار «جوراب ساق کوتاه به پا می‌کردند» (رجبی، ۱۳۸۴، ۴۱) .در دورهٔ دوم هم «جوراب ساق‌بلند، مد نبود و زنان جوراب ساق‌کوتاه و ساق‌پیچ می‌پوشیدند تا زمانی که شلوار تنگ (تنکه تنبان) جایگزین جوراب شد» (شهشهانی، ۱۳۹۶، ۷۴). در خارج از منزل نیز در هر دو دوره «کفش، مانند دورهٔ زندیه به‌شکل نعلین و ساغری نوک‌برگشته بود که به رنگ‌های مختلف دوخته می‌شد. بعد از سفر ناصرالدین‌شاه، بازهم کفش‌های عموم زنان ایرانی ـ به غیر از انواع وارداتی از چرم سیاه و براق موسوم به قونداره ـ همان نعلین، چموش و کفش‌های راحتی نوک‌برگشته به رنگ سبز و قرمز و آبی بود» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۲۸- ۲۰).

مقایسه پوشش زنان در فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب در فضای اندورنی

وجه اشتراک تصاویر (۴ و ۵) جهت قیاس با یکدیگر، قرارگیری زنان در فضای اندرونی خانه است. در تصویر (۴) به‌عنوان اوّلین مجلس مصوّر در نسخه فرهاد و شیرین صنیع‌الملک، ترکیب فضاهای داخلی یک کوشک همچون بخشی از ساختمان و باغ روبه‌روی آن قابل ملاحظه است. در این مجلس، شاهزاده خانم یعنی شیرین میان خدمهٔ دربار، در باغ و عمارت شاهی ایستاده و در حال آماده‌شدن برای خروج از قصر خسرو است. مطابق با متن ادبی از دیوان وحشی بافقی و براساس شواهد موجود در تصویر (۴)، شیرین که از خسرو خشم و اندوه به دل دارد، دستور می‌دهد تا کنیزان، جواهرات و اسباب وی را جمع‌آوری کرده، اسب او را زین کنند زیرا او قصد دارد تا با همراهی چند تن از ایشان، دل به صحرا سپارد (وحشی بافقی، ۱۳۹۳). شیرین که احتمالاً بانوی میانه تصویر است، با تاج جقّه‌دار، پیراهن نازک حریر آبی، دامن سبز و پرچین پف‌دار همچون زنگوله، نیم‌تنهٔ ترمه و پای برهنه تصویر شده است. در اطراف وی، چهار بانوی دیگر با پوشش مشابه، البته با طمطراق کم‌تر در تجسّم سرپوش، قابل تشخیص هستند که دو تن از آنها درحال پیشکش‌کردن دارایی‌های گران‌بهای شیرین به نظر می‌رسند. بانوی دیگری که احتمالاً از خدمهٔ دربار است و در پس سر شیرین قرار دارد، چارقد به سر کرده و گوشهٔ آن را به نشانهٔ نجوا با دیگری، جلوی دهان گرفته است. پوشش این پیکره‌ها در قسمت مچ پا به پایین محل بررسی نیست چون مورد توجه دقیق صنیع‌الملک قرار نگرفته و چیزی بین جوراب یا ساغری را تداعی می‌کند. البته در تطبیق

تصویر ۲- زن جوان با گلدان. منسوب به محمدحسن. رنگ‌وروغن روی بوم. اوایل سدهٔ سیزدهم/ اوایل سده نوزدهم. کاخ موزه سعدآباد (تهران). مأخذ: (فالک، ۱۳۹۳، ۳۲)

تصویر ۳- میرزا ابوالفضل کاشانی طبیب و بیمار، اثر صنیع‌الملک، رنگ‌وروغن روی بوم،۲۶۷/ ۱۸۵۱. کاخ موزه گلستان (تهران). مأخذ: (ذکاء، ۱۳۸۲، ۷۷)

جدول ۱- مقایسه انواع پوشش زنان در دوره اول و دوم قاجار.

انواع پوشش زنان		دوره اول قاجار	دوره دوم قاجار
داخل خانه (اندرونی)	پوشش سر	کلاهک و توری. عرقچین تزیینی. نیم‌تاج(عنبرچه). تاج مرصع	کلاهک و توری. عرقچین تزیینی. نیم‌تاج (عنبرچه). تاج مرصع. چارقد
	پیراهن	تنگ و کوتاه. نازک از ابریشم و حریر. یقه چاکدار	تنگ و کوتاه. نازک از ابریشم و حریر. بدون چاک یقه
	ارخالق	رواج دارد.	از رونق می‌افتد.
	نیم‌تنه	----------	رواج دارد.
	دامن	گشاد و بلند. چین‌دار با کمربند چرمی و مرصع	چین‌دار. آهاردار و پف‌دار. هم بلند و هم کوتاه (معروف به شلیته)
	شلوار	بلند و راسته	پف‌دارمعروف به تنبان(درصورت لزوم فنردار)،بازیرتنبانی‌پنبه‌دوزی شده و آهارخورده و هم تنگ وچسبان (معروف به تنکه تنبان)
	چوراب کوتاه	رواج دارد.	از رونق می‌افتد.
خارج خانه (بیرونی)	چادر	چادر راسته و رنگی رواج دارد.	چادر سیاه و کمری رواج می‌گیرد.
	چاقچور	----------	رواج دارد.
	روبنده	رواج دارد.	رواج دارد.
	کفش	نعلین. ساغری. چموش. کفش راحتی نوک‌برگشته	نعلین. ساغری. چموش. کفش راحتی نوک‌برگشته. قونداره

با متن ادبی و زمان وقوع داستان که اشاره به سرسبزی طبیعت دارد و همین‌طور عدم پوشش «کلیجه که بالاپوش فصل سرد بود» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۲۴). بعید به نظر می‌رسد که هدف نقاش، ترسیم جوراب بوده باشد چراکه زنان قاجار، جوراب را در فصل سرد می‌پوشیدند و احتمالاً صنیع‌الملک فقط با ساده‌انگاری در تجسّم پای بانوان همراه شیرین، از نمایش جزییات غیرضروری چشم پوشیده است.

در تصویر (۴)، هرچند تاج مرصّع زنان، یادآور پوشش سبک پیکرنگاری درباری است اما پیراهن حریر آن هم بدون چاک یقه، نیم‌تنه، دامن پفدار (که به‌طور حتم برای این حجم از برجستگی، پوشیدن تنبان فنردار یا چندین زیرتنبان آهاردوزی لازم است) و البته تجسّم چارقد به‌عنوان پوشش سر یکی از حاضرین، وامدار پوشاک عصر دوم است چراکه بر اساس اسناد تاریخی «در دورهٔ نخست قاجار چادرنماز به سرکردن و بستن چارقد زیرگلو معمول نبود بلکه مانند دورهٔ پیشین (عصر زندیه) توری و کلاهک، سر بانوان را زینت می‌داد. گیسوها را به‌طور موّاج و به حالت بافته و پشت سر می‌ریختند و در انتهای آن، زیورهای مرواریدگون یا گوی‌های زرین نصب می‌کردند» (انجمن بینالمللی زنان در ایران، ۱۳۵۲، ۶). ازسوی دیگر، سایر موارد همچون دامن پف‌دار و حجیم، تنبان فنردار احتمالی، نیم‌تنهٔ تنگ و جلوباز و پیراهن بدون چاک میانی، همه به خصایص پوششی دورهٔ دوم پهلو می‌زنند تاجایی که حتی رنگ پیراهن زنان حاضر در تصویر این امر را تأیید می‌کند. «در عصر دوم، پیراهن از پارچهٔ نازک ابریشمی و حریر به رنگ صورتی و آبی بود و روی آن تزییناتی با دست انجام می‌شد» (رجبی، ۱۳۸۴، ۴۱). تزییناتی که در این تصویر در قالب سوزندوزی دوریقه و چین‌داربودن لبهٔ آستین زنان خودنمایی می‌کند. با این ملاحظه، می‌توان مدعی بود صور زنانه در این مجلس از فرهاد و شیرین صنیع‌الملک، گویای تلفیقی از پوشش زنانه در عصر اول و دوم قاجار است و البته که به سبک‌شناسی پوشاک دورهٔ دوم گرایش بیشتری دارد.

درمقابل، تصویر (۵) با هدف تجسّم پوشش زنان در فضای داخلی، صحنهٔ ملاقات رستم و تهمینه از شاهنامه عمادالکتاب را نشان می‌دهد. این نگاره، لحظه‌ای را به تصویر کشیده که مطابق با متن ادبی یکی از کنیزکان همراه تهمینه، دختر شاه سمنگان به بالین رستم می‌روند (فردوسی، ۱۳۸۷، ۲۴۸). البته نقاش در این مجلس، بنا به مناسبات هنری و احتمالاً تأکید بر شخصیت‌های اصلی داستان، فقط صورت یک زن را مجسّم ساخته که همان بانوی اصلی داستان یعنی تهمینه است. «موفقیت تقلیدها و اشکال مختلف همگون‌سازی، به هیچ‌وجه به این متکی نیست که تصاویر تا حدممکن طبیعی و بر اساس واقعیت باشند؛ به عکس، باید بازنمایی‌ها با تفسیر ذهنی مخاطب بیشتر از موارد دیگر سنخیت پیدا کند» (Nyiri, 2009, 5). در این تصویر با وجود تأخّر زمانی بیشتر، نحوهٔ جلوه‌گری زنانه کاملاً شبیه به پیکرنگاری درباری است. تهمینه، رشتهٔ مرواریدی به سر دارد که ازپشت آن پارچه‌ای در همراهی با گیسوان تابدارش آویز شده است. پیراهن میان چاکدار پوشیده و روی آن ارخالقی بلند به تن کرده که با کمربند مرصّع محکم شده است. ارخالقی که به سبک دورهٔ اول، یراق‌دوزی و آستردوزی شده و تزیینات اغراق‌آمیز مرواریدگون در سرشانه‌ها و مچ دست‌های آن خودنمایی می‌کند. او با پای برهنه، دامن بلندی به پا کرده که چین‌دار بوده اما به شیوهٔ پف‌دار تجسم پیدا نکرده که این مسأله خود، گواه پوشش شلوار راسته و بلند به زیر آن است. افزون برآن استفاده از پارچهٔ محرمات جهت آستردوزی و حاشیه‌دوزی کاملاً با اسلوب پوششی اوایل دورهٔ قاجار برابری می‌کند چرا که استفاده از محرمات بدین شکل از خصایص پوششی اوان این عصر است. «در دورهٔ فتحعلی شاه، پارچه با طرح محرمات، به استفادهٔ زن و مرد طبقه عامه درآمد. این طرح در عین کاربرد در پوشش زنان دربار، گاه در لباس زیرین مردان خاندان سلطنتی استفاده شد یا بهره‌گیری از آن به انواع تزیین همچون آستردوزی و حاشیه دوزی محدود گشت» (مافی‌تبار و کاتب، ۱۳۹۷، ۱۰۳). بدین‌سان مطابق با جدول (۲)، در قیاس تصاویر (۴ و ۵)، پوشش زنان در تصویر (۴) میان جلوه‌های رایج در عصر اول و دوم معلّق است درحالیکه تصویر (۵) کاملاً به پوشش زنان در عصر اول وفاداری دارد. البته از نظر نگارنده پوشیده نیست که تغییر در عرصهٔ پوشاک یک سرزمین به یکباره و با مرز مشخص به وقوع نمی‌پیوندد اما آنچه مدنظر قرار دارد، تعهّد شاهنامه عمادالکتاب به رسوم جامگانی پیشتر ازخود در عصر فتحعلی شاه است که این مسأله در برابر تصویر (۴) از نسخه فرهاد و شیرین صنیع‌الملک به جهت بازنمایی اسلوب پوششی دورهٔ دوم، به نحو ملموسی جلوه می‌کند. این امر نشان می‌دهد مطابق با افسانه چشم معصوم «هیچ تکاملی رخ نداده، آنچه رخ داده شکل‌گیری عرف‌ها و خط مشی‌های گوناگون بوده که از طریق آنها هنرمند و عامهٔ مردم آموخته‌اند که به محرّک‌ها چگونه پاسخ دهند. در زیر این نگرش جدید همان زمینه‌های قدیمی باقی مانده‌اند که دوباره به سطح می‌آیند و جلب توجه می‌کنند» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۲۰۵) (جدول ۲).

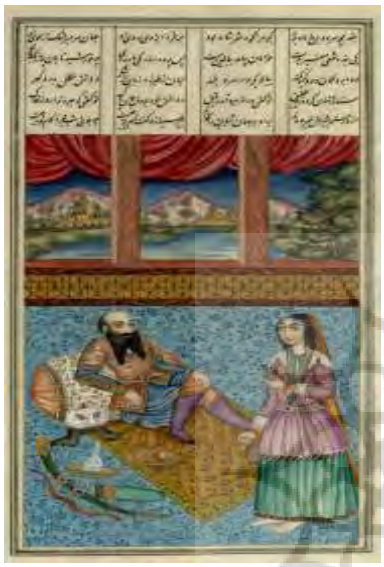
مقایسه پوشش زنان در فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب در فضای بیرونی

در تصاویر (۶ و ۷)، زنان در فضای خارجی مجسّم شده‌اند.تصویر (۶)، به‌عنوان آخرین مجلس مصوّر از نسخه فرهاد و شیرین صنیع‌الملک، مصداقی ازصحنهٔ ملاقات فرهاد و شیرین در بیستون است که البته در تطابق متن و تصویر، ندیمه نیز شاهزاده خانم ارمنی را همراهی می‌کند (وحشی بافقی، ۱۳۹۳). در تصویر (۶) برخلاف تصویر (۵) که از تجسّم ملازم تهمینه عدول ورزیده بود، به جهت متابعت از دانش مکتوب و تأسی به اسلوب واقع‌نگاری، ندیمهٔ همراه شیرین به نمایش درآمده است. افزون برآن، با تأثیرپذیری از سبک طبیعت‌نگاری، به تبع محل وقوع رخداد یعنی فضای بیرونی، شیرین و ندیمه هر دو، با چادر مشکی، چاقچور، روبنده و کفشی شبیه ساغری به نمایش درآمده‌اند که این مسأله دلالتی بر جنبه‌های واقع‌نمایانه سبک صنیع‌الملک و توجه او به زندگی مردم کوچه و بازار است. «زنان اقلّیت مسیحی، یهودی و زرتشتی قاجار هم چادر و چاقچور می‌پوشیدند و به این ترتیب از اکثریت مسلمانان، قابل تشخیص نبودند» (شهشهانی، ۱۳۹۶، ۶۹). حتی به‌رغم آنکه مطابق با متن ادبی، شیرین به‌گونه‌ای توصیف شده که در خلال این ملاقات دست در تاب گیسوی خود می‌کند و آن را بر باد می‌دهد اما این نوع از تصویرسازی و نمایش پوشش، چنین امکانی را ساقط می‌نماید، به عکس صنیع‌الملک ترجیح داده تا به سبک اجتماع وفادار بماند و در تمایز شیرین و ندیمه‌اش به حاشیهٔ باریک قرمز چادر وی اکتفاء کند. «زنان اشراف، حاشیهٔ چادرهای سیاه را با گلاب‌تون‌دوزی و حاشیهٔ نقره‌ای تزیین می‌کردند و بعدها که اینکار منسوخ شد به جای آن، حاشیهٔ سرخود به رنگ‌های آبی، قهوه‌ای و

سفید به عرض دو انگشت در اطراف چادر مشکی معمول گردید» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۳۱).

شیرین و ندیمه در زیر چادر؛ چارقد، پیراهن حریر با آستین چین‌دار و احتمالاً تنبان‌های فنردار با زیرتنبانی آهارخورده و همین‌طور دامن پف‌داری به تن دارند که برای خروج از خانه به ترتیب چاقچور سبز و بنفش روی آنها پوشیده‌اند. البته فرهاد در بازنمایی بانوی مورد علاقهٔ خویش یعنی شیرین در دل کوه، او را به شیوهٔ زنان فضای اندرونی نقش کرده و در ارجاع به پیشینهٔ این نوع تجسم بخشی، به تنها ملاقات پیشین خود و شاهزاده‌خانم اشاره دارد (وحشی بافقی، ۱۳۹۳). او در ساخت سنگ نگارهٔ شیرین، بانو را با تاج جقّه‌دار، پیراهن تنگ، نیم‌تنهٔ کوتاه و دامن پف‌دار و زنگوله‌ای به نمایش درآورده است. به بیان دیگر هرچند نقاش، در بازنمایی تصویر نمادین شیرین در دل کوه، پوشش فضای اندرونی را ملاک قرار داده اما درمقابل برای تجسّم حضور واقعی وی به رسم زندگی مردم کوچه و بازار وقع نهاده است که درعین حال هر دو پذیرفتنی بوده و قابل فهم مخاطب هستند زیرا «می‌توان به جهان از زوایای مختلف نزدیک شد و اطلاعات دریافتی همان باقی بمانند» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۱۷۵). حتی شاید این نوع دوگانگی که بین سنگ‌نگارهٔ شیرین و حضور واقعی او به چشم می‌خورد در نگاه متناقض سبک نقاشی قاجار یعنی در تقابل پیکرنگاری

تصویر ۴- اقدام شیرین برای ترک کوشک خسرو، فرهاد و شیرین صنیع‌الملک، کاخ موزه گلستان. مأخذ: (وحشی‌بافقی، بیتا)



تصویر ۵- ملاقات رستم و تهمینه، شاهنامه عمادالکتاب، کاخ موزه گلستان. مأخذ: (فردوسی، ۱۲۷۷)

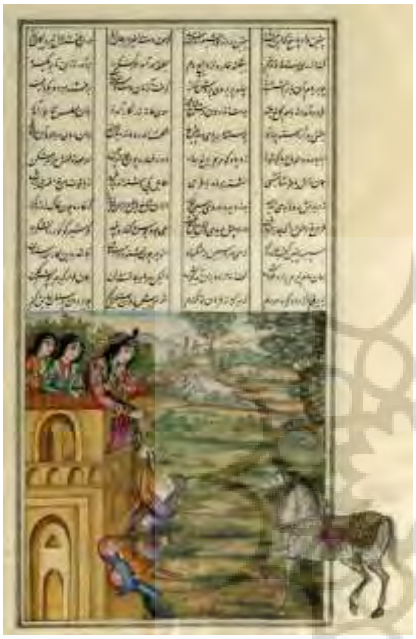
جدول ۲- مقایسه عناصر پوشش زنان در فضای اندرونی فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب.

انواع پوشش زنان در عصر قاجار			تصویر ۴	تصویر ۵
دوره اول	اندرونی	کلاهک و توری. عرقچین تزیینی. نیم‌تاج (عنبرچه). تاج مرصع	✓	✓
		پیراهن تنگ و کوتاه. نازک از ابریشم و حریر. یقه چاکدار	---	✓
		ارخالق	---	✓
		دامن گشاد و بلند. چین‌دار با کمربند چرمی و مرصع	---	✓
		شلوار بلند و راسته	---	احتمالاً
		جوراب کوتاه	----	---
	بیرونی	چادر راسته یا رنگی	---	---
		روبنده	---	---
		کفش به شکل نعلین. ساغری. چموش. کفش راحتی نوک‌برگشته	قابل تشخیص نیست	---
دوره دوم	اندرونی	چارقد	✓	---
		پیراهن تنگ و کوتاه. نازک و حریر. بدون چاک یقه	✓	---
		نیم‌تنه	✓	---
		دامن: چین‌دار. آهاردار و پف‌دار بلند	✓	---
		دامن: چین‌دار. آهاردار و پف‌دار کوتاه (معروف به شلیته)	---	---
		شلوار: پف‌دار معروف به تنبان	احتمالاً	---
		شلوار: تنگ و چسبان (معروف به تنکه تنبان)	---	---
	بیرونی	چادر سیاه یا کمری	---	---
		چاقچور	---	---
		روبنده	---	---
		کفش به شکل نعلین.ساغری. چموش. کفش راحتی نوک‌برگشته. قونداره	قابل تشخیص نیست	---

درباری و رواج طبیعت‌گرایی غربی قابل بازیابی باشد. همان‌طورکه «به تعبیر گامبریچ تصاویر می‌توانند اطلاعاتی را دربر داشته باشند که هیچ توصیف کلامی آنها را ارائه نکند، تصاویر مانند نشانه‌های طبیعی نوعی قدرت اساسی دارند که به پیام‌های دیداری معیّن پاسخ می‌دهند و بر مخاطب اثر می‌گذارند» (Nyiri, 2009, 8).

درمقابل در تصویر (۷) با محوریت گیسوافکندن رودابه برای زال، مخاطب در فضای بیرونی همچنان با نمود پوشش زنان اندرونی مواجه می‌گردد. مطابق با متن ادبی این نگاره، رودابه بر فراز عمارت شاهی (فضای بیرونی)، گیسوی خود را باز کرده و مسیر ورود زال را هموار می‌کند البته زال جهت مراقبت از معشوق از این دستاویزی، ممانعت نموده و با حلقه‌کردن طناب بر سر کنگره، به کاخ ورود می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۷، ۱۰۳). به بیان دیگر هرچند برای نقاش، این امکان فراهم بوده که به طبیعت‌گرایی، تهمینه را با چادر و چاقچور تصویر کند یعنی همچون تصویر (۶) از تاب گیسوی بانوی اصلی تصویر چشم بپوشد و با نمایش طناب به عوض گیسوی یار نسبت به تجسّم بخشی داستان اقدام کند اما نقاش ناشناس این نسخه به پیروی از سبک سنتی نگارگری ایرانی ترجیح داده تا با تأسّی به الگوهای پیشین و نمایش زنان در پوشش اندرونی، گیسوی تابدار تهمینه را به‌عنوان راه ورود زال تصویر نماید. در نمایش محوریت رودابه، کلاهک جقّه‌دار تنها از آن

تصویر ۶- ملاقات فرهاد و شیرین در بیستون، فرهاد و شیرین صنیع‌الملک، کاخ موزه گلستان. مأخذ: (وحشی‌بافقی، بیتا)



تصویر ۷- گیسوافکندن رودابه برای زال، شاهنامه عمادالکتاب، کاخ موزه گلستان. مأخذ: (فردوسی، ۱۲۷۷)

جدول ۳- مقایسه عناصر پوشش زنان در فضای بیرونی فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب.

انواع پوشش زنان در عصر قاجار			تصویر ۶	تصویر ۷
دوره اول	اندرونی	کلاهک و توری. عرقچین تزیینی. نیم‌تاج (عنبرچه). تاج مرصع	✓	✓
		پیراهن تنگ و کوتاه. نازک از ابریشم و حریر. یقه چاکدار	---	✓
		ارخالق	---	✓
		دامن گشاد و بلند. چین‌دار با کمربند چرمی و مرصع	---	احتمالاً
		شلوار بلند و راسته	---	احتمالاً
		جوراب کوتاه	----	---
	بیرونی	چادر راسته یا رنگی	---	---
		روبنده	✓	---
		کفش به شکل نعلین. ساغری. چموش. کفش راحتی نوک‌برگشته	✓	---
دوره دوم	اندرونی	چارقد	✓	---
		پیراهن تنگ و کوتاه. نازک و حریر. بدون چاک یقه	✓	---
		نیم‌تنه	✓	---
		دامن: چین‌دار. آهاردار و پف‌دار بلند	احتمالاً	---
		دامن: چین‌دار. آهاردار و پف‌دار کوتاه (معروف به شلیته)	---	---
		شلوار: پف‌دار معروف به تنبان	احتمالا	---
		شلوار: تنگ و چسبان (معروف به تنکه تنبان)	---	---
	بیرونی	چادر سیاه یا کمری	✓	---
		چاقچور	✓	---
		روبنده	✓	---
		کفش به شکل نعلین.ساغری. چموش. کفش راحتی نوک‌برگشته. قونداره	✓	---

وی است و سایر زنان خدمه تنها با رشته‌ای مروارید و پارچهٔ آویز تصویر شده‌اند. درست همان‌طورکه «زنان در عصر نخست قاجار، عرق‌چین یا نیم‌تاجی به سر می‌گذاشتند که قیمتش وابسته به ثروت صاحب آن بود. برخی نیز شال کشمیری و پارچه‌های نازک قیمتی به سر خود می‌بستند و دنبالهٔ آن را مانند توری از پشت سر رها می‌کردند» (ذکاء، ۱۳۳۶، ۲۰). سایر عناصر پوششی قابل بازیابی، همان پیراهن میان چاکدار و ارخالق مروارید دوزی و مرصع‌کاری شده در قسمت سرشانه‌ها، بازوان و مچ دست‌ها، آن هم برای تمام بانوان تصویر به سبک پیکرنگاری درباری است. با این تفاسیر، گمان می‌رود که نقاش این نسخه در تصوّر پاجامهٔ زنان این مجلس، سبک اول قاجار را در نظر گرفته و دامن گشاد بلند و شلوار راستهٔ زیر آن را مفروض داشته است. درمجموع زنان نه با لباس شایستهٔ فضای بیرون خانه که با پوشش اندرونی مجسم شده‌اند. درحقیقت در تصاویر فرهاد و شیرین وحشی بافقی، به رغم تقدّم زمانی نسبت به شاهنامه عمادالکتاب، طبیعت‌گرایی سبب شده تا شیرین و همراهش با چادر، چاقچور و روبنده تصویر شوند اما در شاهنامه عمادالکتاب، زنان به تعهّد سنن نگارگرانه ایرانی در فضای خارجی نیز پوشش اندرونی را حفظ کرده‌اند.

این نوع تجسّم بخشی، ایدهٔ گامبریچ درباره افسانه چشم معصوم را یادآوری می‌کند که بازنمایی‌ها معمولاً نتیجهٔ قراردادهای تصویری هستند که پیش‌تر دیده و یادگیری شده‌اند. به سخن دیگر می‌توان متصوّر بود که برخلاف صنیع‌الملک که در فرنگ آموزش دیده و شیوهٔ طبیعت‌گرایی و مردم‌نگار اروپایی پیشه کرده، نقاش ناشناس شاهنامه عمادالکتاب با پیروی از شیوهٔ هنرمندان درباری پیشین که احتمالاً نزد آنها آموزش دیده، روش سنتی نگارگری ایرانی را پیگیری نموده است. «این واقعیت که هنرمندان به موضوعات و نقوشی گرایش دارند که سبک و پیشینهٔ آموزشی‌شان آنها طلب می‌کند نشانگر پیچیده و مناقشه برانگیز بودن مسأله مهارت و آموزش در بازنمایی است چراکه حتی در عالم نقاشی، طبیعت‌گرایی بی‌طرفانه و بدون جانبداری وجود ندارد» (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۱۷۰) (جدول ۳).

نتیجه

بنا به اصل ادراک دیداری مشهور به افسانه چشم معصوم که توسط ارنست گامبریچ مورد شرح و بسط قرار می‌گیرد، تجربهٔ پیشین هر فرد، مشاهدهٔ کنونی وی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. در دنیای هنر، این اصل این‌گونه تعبیر می‌شود که هر هنرمند بیش از آنکه از آنچه موجودیت واقعی دارد، متأثّر باشد از آموزش معلمین خود و دریافت شخصی‌اش از محیط پیرامون تأثیر می‌پذیرد. با این دیدگاه پرسش مطرح‌شده آن بود: از منظر افسانه چشم معصوم ارنست گامبریچ، تفاوت سبکی پوشش زنانه در تصاویر دو نسخه قاجاری متأخر یعنی فرهاد و شیرین صنیع‌الملک (عهد ناصری) و شاهنامه عمادالکتاب (عهد مظفری) چه چیزی را نشان می‌دهد؟ این امر وقتی مبرز می‌شود که درنظر داشت در تقدّم و تأخّر دو اثر مورد بررسی، فرهاد و شیرین صنیع‌الملک در دورهٔ پیشتر و عهد ناصری رقم خورده، حال آنکه شاهنامه عمادالکتاب در دورهٔ مظفری موجودیت پیدا کرده است.

به بیان شیواتر این سنت‌گرایی و تعلّق‌خاطر به شیوه‌های هنری پیشینیان در عکس بردار تاریخی صورت گرفته است. به واقع شاهنامه عمادالکتاب وقتی به‌دستاوردهای هنری پیکرنگاری‌درباری ادای دین می‌کند که پیش‌تر از آن سبک نوظهور صنیع‌الملک و پیروانش به منصهٔ ظهور رسیده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد پوشش زنان در شاهنامه عمادالکتاب،کاملاً به ویژگی‌های سبک‌شناسانه دورهٔ اول وفاداری دارد. این موضوع شاید از آن نشأت بگیرد که برخلاف سیر غرب‌گرایی و طبیعت‌پردازی رایج در دورهٔ دوم، نقاش این عصر در زمرهٔ هنرمندانی بوده که قرابتی با شیوه‌های رایج و آکادمیک زمانهٔ خود نداشته است. این هنرمند که احتمالاً نزد پیکرنگاران درباری دوره اول آموزش دیده، به شیوه‌های هنری ایشان تقیّد نشان داده است. درمقابل صنیع‌الملک، در نسخهٔ خطی فرهاد و شیرین، در تجسّم پوشش زنان برخی از خصایص دوره‌های اول و دوم را با یکدیگر آمیخته و نسبت به دورهٔ دوم و شیوهٔ پوشش رایج در زمان خویش، میل و تعهّد بیشتری داشته است. حتی می‌توان مدعی بود صنیع‌الملک به‌عنوان یکی از پیشگامان نقاشی طبیعت‌گرا و مردم‌نگار در ایران کوشیده تا موجودیت جامعهٔ خویش را به تصویر درآورد: با این هدف وی، زنان را در فضای بیرونی با چادر، چاقچور و روبنده مجسّم نموده و در فضای اندرونی به نیم‌تنه، پیراهن یقه گرد و بدون چاک و دامن‌های پرچین زنگوله‌ای رغبت نشان داده است.

دامن‌هایی که با آن حجم، به وجود تنبان‌های فنردار و زیرتنبان‌های پنبه‌دوزی‌شده گواهی می‌دهند. افزون براین، وی در هر دو فضا نیز نسبت به نمایش چارقد به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر متمایزکنندهٔ پوشش عصر دوم قاجار مبادرت ورزیده است. به واقع فرهاد و شیرین صنیع‌الملک هرچند در دوره پیشتر از شاهنامه عمادالکتاب رقم خورده اما در پوشش زنان، آنچه را که معاصر خلق اثر بوده مجسم کرده است. با این حساب در دو نگارهٔ مورد تدقیق از فرهاد و شیرین صنیع‌الملک، پیراهن بدون چاک به میان چاکدار، نیم‌تنه نسبت به ارخالق، دامنه‌ای پف‌دار به پرچین، برتری دارد. صنیع‌الملک در تجسّم فضای بیرونی نیز به سلوک مردم جامعه و پوشش چادر، چاقچور و روبنده پایبندی می‌نماید. درمقابل نقاش باشی دربار یعنی صنیع‌الملک، نقاش ناشناس نسخه عمادالکتاب، به سنت پیکرنگاری درباری به عوض چارقد همچنان عرق‌چین و کلاهک را برای پوشش سر تمام زنان از هر طیف طبقاتی مناسب دانسته و پیراهن چاکدار، دامن بلند پرچین و ارخالق به تن آنها می‌کند. دامنی که با نوع ریزش پارچه آن، وجود هرگونه تنبان آهارخورده به زیرش منتفی می‌شود و استفاده از شلوارهای راستهٔ عهد اول را تداعی می‌کند. این پافشاری تا اندازه‌ای است که نقاش حتی در فضای بیرونی نسبت به تجسّم جامهٔ بیرونی مثل چادر و چاقچور اقدام نکرده و بازهم بانوان را به سبک نگارگری قدما با جامهٔ اندرونی تصویر کرده است.

در آخر می‌توان ادعا کرد برخلاف سبک طبیعت‌گرای صنیع‌الملک که برگرفته از آموزه‌های اروپایی بود و علاقهٔ وی به ترویج چنین شیوه‌هایی، نقاش نسخه عمادالکتاب نزد هنرمندان عصر پیکرنگاری درباری یا شاگردان ایشان تعلیم دیده است. چه‌بسا نگاره‌های شاهنامه عمادالکتاب به جهت دور ماندن از سبک واقع‌نمای زمانهٔ خویش، محل توجه قرار نگرفته باشند. امری که باعث شده تا این نسخه برخلاف فرهاد و شیرین صنیع‌الملک که با نام نقاش آن اشتهار یافته باعنوان خطاطش یعنی عمادالکتاب شهرت

بیابد. حتی محتمل است که با دلایلی از این طیف، این شاهنامه که به لحاظ کیفیت هنری تصاویر، همچون یک نسخهٔ محلی جلوه می‌کند و فارغ از طمطراق دربار پادشاهی است؛ به‌رغم بهره‌مندی از خوشنویس مشهور دوران یعنی عمادالکتاب و حتی به‌عنوان یکی از معدود نسخ خطی مکتوب در این عصر، از ثبت در کتابخانه سلطنتی بی‌بهره مانده و آنقدر رنگ فراموشی به خود گرفته که نسخ پیشتری همچون شاهنامه داوری و هزارویک شب صنیع‌الملک، به ترتیب عناوین آخرین شاهنامه خطی و آخرین نسخه دستنویس قاجاری را از آن خود ساخته‌اند. به هر روی هرچند گمانه‌های فوق در حد فرضیه مطرح هستند اما آنچه قابل استناد است تفاوت سبکی پوشش زنان در تصاویر دو نسخه فرهاد و شیرین صنیع‌الملک و شاهنامه عمادالکتاب است. این تمایز براساس اصل دیداری ارنست گامبریچ، بر آموزه‌های متفاوت صنیع‌الملک و نقاش ناشناس شاهنامه عمادالکتاب گواهی می‌کند. امری که نشان می‌دهد نقاش ناشناس مورد بحث چنان تحت‌تأثیر سبک تعلیمی معلمان خویش بوده که از یک‌سو لزومی به پیروی از سبک طبیعت‌گرای زمانه ندیده و ازسوی دیگر میلی به تجلّی بخشی جلوه‌های پوشش زنانه معاصرش حتی به سبک‌نگارگرانه و با اسلوب هنر ایرانی نداشته است. درحقیقت مقابل واقع‌نمایی صنیع‌الملک، او بیش از هر چیز مفتون متابعت و تداعی سبک پیکرنگاری درباری بوده است. امید است این مقاله زمینه‌ای فراهم آورد تا سایر پژوهشگران نسبت به مطالعهٔ دیگر نسخه‌های مغفول ایرانی درخلال چارچوب نظری مشخص اقدام ورزند. از این حیث نه تنها دیگر نمونه‌های ازیادرفته شناسایی می‌شوند که با به چالش‌گرفتن آنها در زمینهٔ علمی مشخص و در مقایسه با موارد مشابه، ارزش‌های هنری آنها مورد تدقیق قرار گرفته و نکات مبهم‌شان آشکار می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ابوالحسن غفاری (۱۲۸۳/ ۱۸۶۶-۱۸۱۳/۱۲۲۹) مشهور به صنیع‌الملک، از برجسته‌ترین هنرمندان عهد ناصری است که ابتدا نزد مهرعلی (پیکرنگار درباری) آموزش دید و بعد از سفر به اروپا از آثار استادانی همچون رافائل و تیسین رونگاری کرد. او که در بازگشت از سفر به سال ۱۸۵۱/۱۲۶۷ به مقام نقاش باشی دربار ناصری دست یافت، اصلی‌ترین کارش، چهره‌نگاری واقع‌گرایانه بود (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲).

۲. محمدحسین سیفی قزوینی مشهور به عمادالکتاب (۱۹۳۶/۱۳۵۵-۱۸۶۸/۱۲۸۵) خوش‌نویس قاجاری است که به ویژه در خط نستعلیق استاد بود و در نقاشی آبرنگ و سیاه‌قلم نیز طبع می‌آزمود (پاکباز، ۱۳۸۳، ۵۱۸).

۳. ارنست هانس جوزف گامبریچ (Ernst Hans Josef Gombrich) (۲۰۰۱-۱۹۰۹م.)مورخ و نظریه‌پرداز هنر، یکی از مشهورترین نویسندگانی است که ازیک‌سو مورد اقبال عمومی علاقه‌مندان به تاریخ هنر قرارگرفته و ازسوی دیگر نظرات او نزد صاحب‌نظران مباحث هنر مورد نقد و فحص واقع شده است (کردنوغانی، ۱۳۹۵، ۲۴). مجموعه آثار وی، افزون بر بیست عنوان کتاب، دامنه‌ای از مباحث مختلف را شامل می‌شود که در قالب رئوس مهمی همچون نظریه‌ها، مکاتب هنر، روان‌شناسی هنر، معنای هنر، نقد هنر و تعلیم و تربیت هنر قابل طرح هستند (گامبریچ، ۱۳۸۷، سخن مترجم).

4. Innocent Eye.

5. George Berkeley (1753-1658).

۶. گشتالت (Gestalt)، رویکردی است که اوایل سده بیستم در آلمان مطرح شد و نضج یافت. گشتالت‌گرایان هنگام مطالعه یک تصویر، بر هم‌زمانی کل عناصر آن تأکید دارند زیرا براساس این دیدگاه، فهم مبتنی بر حواس، کلّیت ترکیبی و غیرقابل انفکاک یا تجزیه است. براساس رویکرد گشتالتی مبتنی بر اصالت ذهن (که به معصوم دانستن چشم تعبیر می‌شود)، درک نظام دیداری براساس اسلوب ساختاری مشخصی صورت می‌پذیرد که فارغ از تأثیر تجربه پیشین است یا حداقل تأثیر این تجربه در آن جزیی بوده و بنیادی نیست.

7. John Locke (1704-1632).

8. Immanuel Kant (1804-1724).

9. Albrecht Durer (1528-1471).

10. Social Construct.

۱۱. میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک شیرازی، نقال‌باشی عصر ناصری است که ریاست صنف سخنوران و نقالان را عهده‌دار بود. داستان مشهور امیر ارسلان اثر اوست (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۸، ۹ـ۱۲).

۱۲. دکتر میرزا علی‌اکبرخان نفیسی مشهور به ناظم‌الاطباء کرمانی(۱۳۴۲/ ۱۹۴۲ـ۱۸۴۷/۱۲۶۳)، پزشک و ادیب اواخر عهد قاجار و مؤثر در امضای فرمان مشروطیت بوده است (نفیسی، ۱۳۴۳، پ تا چ).

فهرست منابع

آرنهایم، رودلف (۱۳۹۲)، *هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم خلاق*، ترجمه مجید اخگر، چ ۵، سمت، تهران.

انجمن بین‌المللی زنان در ایران (۱۳۵۲)، *نگار زن*، انجمن بین‌المللی زنان در ایران، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، *دایرةالمعارف هنر*، چ ۴، فرهنگ معاصر، تهران.

پن روز، سر رولند (۱۳۸۹)، «در ستایش ایهام»، *ایهام در طبیعت و هنر*، گردآوری ریچارد لنگتن گریگوری و ارنست گامبریچ، ترجمه پرتو اشراق، ناهید، تهران، صص ۳۶۹- ۴۲۱.

تاونزند، دبنی(۱۳۹۳)، *فرهنگ‌نامه تاریخی زیبایی‌شناختی*، ترجمه‌فریبرز مجیدی، فرهنگستان هنر، تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۳۶)، *لباس زنان ایران*، اداره کل هنرهای زیبای کشور تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک*، ویرایش سیروس پرهام، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

رجبی، اشرف (۱۳۸۴)، «تاریخچه تحول پوشاک بانوان ایرانی در عصر قاجار»، *آموزش تاریخ*، زمستان، ش. ۲، صص ۳۳-۴۴.

رضایی، عبدالعظیم (۱۳۹۴)، *گنجینه تاریخ ایران: صفویان افشاریه زندیه و قاجار*، ج ۱۲، چ ۲، آسیم و پیکان، تهران.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۴)، *روزگاران: تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی*، چ ۷، سخن، تهران.

شهشهانی، سهیلا (۱۳۹۶)، *پوشاک دوره قاجار*، میردشتی، تهران.

غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵)، *هشت هزارسال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*،هیرمند، تهران.

فالک، اس.جی (۱۳۹۳)، *شمایل‌نگاران قاجار*، ترجمه علیرضا بهارلو، پیکره، تهران.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۲۷۷)، *شاهنامه عمادالکتاب*. کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان. تهران.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، *شاهنامه فردوسی* (براساس چاپ مسکو)، ج ۱، هرمس، تهران.

کاظمی، خدیجه (۱۳۸۸)، *آرایش و پوشش زنان از عهد مغول تا پایان دوره قاجار*، اندیشه زرین، تهران.

کُرد نوغانی، مهدی (۱۳۹۵)، «دیوهای واقعی هگل یا دیوهای خیالی گامبریچ»،

کیمیای هنر، تابستان، ش. ۱۹، صص ۲۳-۴۱.
گامبریچ، ارنست (۱۳۸۷)، *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، چ ۵، نی، تهران.
گامبریچ، ارنست (۱۳۸۹)،«ایهام و هنر»، *ایهام در طبیعت و هنر*، گردآوری ریچارد لنگتن گریگوری و ارنست گامبریچ، ترجمه پرتو اشراق، ناهید، تهران، صص ۲۸۷- ۳۸۷.
گامبریچ، ارنست (۱۳۹۳)، *هنر و وهم: پژوهشی در روان‌شناسی بازنمایی تصویری*، ترجمه امیرحسن ندایی، افراز، تهران.
گامبریچ، ارنست (۱۳۹۵)، *سایه‌ها*، ترجمه سهند سلطان‌دوست، یزدا، تهران.
مافی‌تبار، آمنه؛ کاتب، فاطمه (۱۳۹۷)، «بازیابی طرح و نقش پارچه‌های عصر فتحعلی‌شاه با استفاده از پیکرنگاری درباری»، *پژوهش هنر*، بهار و تابستان، ش. ۱۵، صص ۸۷-۱۰۶.
مافی‌تبار، آمنه؛ کاتب، فاطمه، و حسامی، منصور (۱۳۹۷)، «مقایسه انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم»، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، پاییز، ش. ۳، صص ۳۱- ۴۰.
متین، پیمان (۱۳۸۳)، *پوشاک ایرانیان*، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ مافی‌تبار، آمنه (۱۳۹۴)، «مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عمادالکتّاب»، *مطالعات تطبیقی هنر*، پاییز و زمستان، ش. ۱۰، صص ۱۲۱- ۱۳۹.
مونسی سرخه، مریم (۱۳۹۶)، *پوشاک ایرانیان در عصر قاجار*، مرکب سپید، تهران.
نفیسی، علی‌اکبر (۱۳۴۳)، *فرهنگ نفیسی*، ج ۱، کتاب‌فروشی خیام، تهران.
نقیب‌الممالک، محمدعلی (۱۳۷۸)، امیر ارسلان، الست فردا، تهران.
وحشی بافقی(بی‌تا)، فرهاد و شیرین، کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان تهران.
وحشی بافقی (۱۳۹۳)، *فرهاد و شیرین*، به کوشش فرهاد یزدی، فرهنگ دانشجو، تهران.
هرست هاوس، رزالین (۱۳۸۸)، *بازنمایی و صدق*، ترجمه امیر نصری، چ ۲، فرهنگستان هنر، تهران.

Bryson, Norman. (1985). *Vision and Painting*. Yale University. London.

Gombrich, E.H. (1960). *Art & Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon. London.

Gombrich, E.H. (1979). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Phaidon. London.

Gombrich, E.H. (1982). *The Image and The eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* .Phaidon. London.

Mitrovic, Branco. (2013). "Visuality after Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception". *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*. Vol. 76. No. 1, pp. 71- 90.

Nyíri, Kristóf. (2009). "Gombrich on Image and Time". *Art Historiography*. Dec. No. 1, pp.1-13.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Study of Women's Outfits in Two Qajar Manuscripts: Sani ol-Molk's Farhad and Shirin, and Emad ol-Kottab's Shahnameh from the Perspective of "Innocent Eye Myth" By Ernst Gombrich

Ameneh Mafitabar *

Assistant Professor, Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran.
(Received: 4 Mar 2020, Accepted: 18 Oct 2020)

Qajar art can be studied in two periods. The first period, known in the context of painting as "royal painting," is believed to have reached its peak during the reign of Fath-Ali Shah and lasted to the end of Mohammad Shah's reign. The second period matured with the beginning of Naser al-Din Shah's rule and continued through his successors to the end of the Qajar dynasty. It appears that some of the pictures in the few surviving manuscripts of the second half of the Qajar era owe to royal painting, despite the historical delay. This becomes especially clear when exploring the ways they depict women's outfits. Meanwhile, Ernst Gombrich, the renowned art historian, attests to the fact that every artist owes to their predecessors and is influenced more by their peers than reality; a fact he interprets as the myth of the "innocent eye" and considers as the result of the influence of past experiences on the present. Gombrich holds that the teachings of the past influence artists more strongly than their perception of the real world, insofar as they are considered indebted to their precursors. This way, by studying the outfits of women depicted in Sani ol-Molk's "Farhad and Shirin" and Emad ol-Kottab's "Shahnameh," conceived in the second half of the Qajar era, during Naser al-Din Shah's and Mozaffar al-Din Shah's reigns respectively, and by considering the differences in their rendering—differences that are, in a way, in a reversed historical sequence—one may pose the question, What do the differences between the women's outfits depicted in Emad ol-Kottab's Shahnameh and those seen in Sani ol-Molk's Farhad and Shirin suggest in terms of Ernst Gombrich's innocent eye myth? The results of this paper, which audits four illustrations from Emad ol-Kottab's Shahnameh and Sani ol-Molk's Farhad and Shirin using the analytical comparative method, indicate that female figures in Emad ol-Kottab's Shahnameh present their true values when compared to the royal court iconographies from the first half of the Qajar period. On the other hand, Sani ol-Molk's Farhad and Shirin, despite preceding the former, features the characteristics of the second style in depicting women's outfits and references the necessity of particular pieces of clothing in the society at the time. This attests to the fact that, unlike Sani ol-Molk, whose training was influenced by Western naturalism, an unknown painter of Emad ol-Kottab's, was probably taught by traditional miniature painters and emerged from that scene. Thus, unlike Sani ol-Molk, who tried to represent the society, the illustration in Emad ol-Kottab's Shahnameh picture women in the appropriate outfit that even, includes the stylistic features of women's outfits in the first period. Indeed, his informal education may have contributed to him not considering his final work, despite containing about 40 illustrations, worthy of bearing an artist signature and date in the heyday of Sani ol-Molkian naturalism, and, thus, preparing for the book to become forgotten to the point of failing to be included in the large manuscript collection of the Golestan Palace Royal Library.

Keywords
Qajar, Emad ol-Kottab's Shahnameh, Sani ol-Molk's Farhad and Shirin, Ernest Gombrich, Myth of Innocent Eye.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 2399597, Fax: (+98-21) 88605014, E-mail: a.mafitabar@art.ac.ir