

بازنمایی زن و ابزار موسیقایی در دوره قاجار بر مبنای خوانش فمینیستی؛ مطالعه موردی سه اثر از ابوالقاسم

چکیده

پژوهش پیش رو، خوانشی فمینیستی از چگونگی بازنمایی زنان به همراه ابزارهای موسیقی در سه اثر از ابوالقاسم، نقاش دوره قاجار است. هدف از این پژوهش، کشف معانی جنسیتی نهفته در نقاشی‌ها به منظور تأملی بر جایگاه زنان در این آثار و چگونگی بازتاب آن‌ها در نقاشی‌ها است. به منظور دست‌یابی به این مهم، نگارندگان از آثار مکتوب در کنار خوانش تصاویر بهره برده‌اند تا کاستی‌های اطلاعاتی را جبران کند. پرسش اصلی پژوهش پیرامون جایگاه زن و چگونگی برخورد با او به‌عنوان موضوع نقاشی این‌گونه مطرح شده است: چگونه با مطالعه نقاشی‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که زنان در این نقاشی‌ها دقیقاً چه جایگاه و نقشی پذیرفته‌اند؟ بر مبنای اطلاعات به‌دست‌آمده و تحلیل داده‌ها، باید پذیرفت این نقش هر چه باشد تصویر بازنمایی از یک زن هنرمند موسیقی‌دان نیست. فرضیه پژوهش از این قرار است که زن قاجاری به‌عنوان ابژه جنسی و یا نهایتاً هنرمندی در سطحی فرودست به همراه سازها و عناصر تقویت‌کننده آن نگاه جنسی به تصویر درآمده است. از آن‌جا که اغلب سفارش‌دهندگان این نقاشی‌ها و نقاش‌های شناخته‌شده همگی مرد هستند، زن موسیقی‌دان به‌مثابه موضوع اثر و زن موسیقی‌دان به‌مثابه هنرمند درون اثر با رویکرد نقد فمینیستی بررسی شده است. خوانش فمینیستی مؤلفه‌های نقاشی‌ها از جمله مخاطب، محیط اجرا، نوع سازها، بدن (پوشش و آرایش زن موسیقی‌دان) و همچنین بررسی عناصر غیر موسیقایی فرضیه پژوهش را اثبات می‌کند. پژوهش از جنبه هدف، بنیادی و از نظر روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است.

واژه‌های کلیدی: زن، موسیقی، قاجار، نقاشی، ابوالقاسم، فمینیسم.

فاطمه دلفانی بلوچ

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی و علوم نظری، دانشگاه هنر، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

fatemedelfani43@gmail.com

سپهر سراجی

دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

sepehrmusician.ss@gmail.com

سید محمد امین حیدری

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی و علوم نظری، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

m.a.heidari@student.art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۲۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۲-۰۴

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41765.1185

مقدمه

در بستر مطالعات زنان (فمینیسم)، بررسی نقش زنان به مثابه موضوع اثر هنری و یا به عنوان خالق اثر همواره در پژوهش‌های هنر اهمیت داشته است. چنین پژوهش‌هایی در راستای تبارشناسی جامعه معاصر، و همچنین برای آگاهی بخشی زنان آینده و کل جامعه از شرایط اجتماعی راهگشا خواهد بود و ضرورت بسیاری دارد. پژوهش پیش رو بر آن است تا موسیقی‌دان‌های زن دوره قاجار را از طریق خوانشی فمینیستی، با تمرکز بر سه نقاشی موجود از این دوره و به موازات آن منابع مکتوب تاریخی که کمبود داده‌ها را جبران می‌کند، بررسی کند. بیشتر تصویرهایی که زنان موسیقی‌دان در آن حضور دارند، مربوط به سه دوره فتحعلی‌شاه، محمدشاه و ناصرالدین‌شاه قاجار هستند. این پژوهش یک بررسی بینارشته‌ای از موسیقی، نقاشی و نظریه انتقادی (در این جا نقد هنر) فمینیسم است. مسیر پیشبرد متن به این شکل است که ابتدا به شرحی مختصر از چیستی و چگونگی فمینیسم و انواع آن پرداخته‌ایم. سپس، محدوده زمانی-مکانی پژوهش به همراه شرحی مختصر از ویژگی‌های این برهه از تاریخ ایران آورده شده است. در مرحله بعد، پژوهشگران به معرفی وضعیت اجتماعی زنان در این دوره به صورت کلی پرداخته‌اند. با تکیه بر تصویرهای موجود از نقاشی‌های این دوره، مؤلفه‌هایی به وسیله نویسندگان شناسایی شدند که ادعای پژوهش یعنی فرودست بودن جایگاه زن موسیقی‌دان دوره قاجار را در دو سویه زن موسیقی‌دان به مثابه موضوع اثر و همچنین به مثابه هنرمند درون تصویر ثابت می‌کنند. این مؤلفه‌ها شامل بررسی شمایل‌شناختی درون متن اثر، مخاطب زن موسیقی‌دان در نقاشی و خارج از آن، پوشش او، محیط اجرا در بیرون متن نقاشی، نوع ساز و جنسیت و مسأله غیاب مردان هستند. به نظر می‌رسد بیشتر زنان موسیقی‌دان دوره قاجار از جایگاه ارزشمندی برخوردار نبودند. این زن‌ها در قالب سوزدهای نقاشی قاجاری به مثابه ابزاری جنسی، دست‌مایه لذت بصری سفارش‌دهندگان آن‌ها بوده‌اند که بیشتر، مردان درباری هستند. دلیل اینکه به جای واژه زنان موسیقی‌دان از عبارت زن و ابزار موسیقایی در عنوان مقاله بهره گرفته شده است، این است که نویسندگان فرض را بر این گذاشته‌اند که این زنان حتماً موسیقیدان هستند. بلکه سازهای موسیقی ابزاری احتمالاً زینتی در دست آن‌ها بوده و این زن‌ها نقشی به عنوان نوازنده حرفه‌ای یا آهنگ‌ساز نداشته‌اند.

پیشینه پژوهش

پیش از این، پژوهشی پیرامون موضوع زنان موسیقی‌دان دوره قاجار از دیدگاه قوم‌موسیقی‌شناختی، وضعیت اجتماعی زنان در دوره قاجار، پوشش زنان در دوره قاجار و شئون دیگری از زیست ایشان به انجام رسیده است. این پژوهش‌ها در قالب پایان‌نامه، کتاب و مقالات به انجام رسیده‌اند. افزون بر این، سفرنامه‌ها نیز اطلاعاتی از آن دوره به مخاطب منتقل می‌کنند. با این وجود، هیچ‌یک از منابع و مکتوبات موجود، پژوهشی را از دیدگاه فمینیستی به منظور درک جایگاه و موقعیت زن انجام نداده‌اند. خلأیی که در مقاله حاضر به آن پرداخته شده است و به نظر می‌رسد برای فهم هنجارهای هنری و ارتباط آن با واقعیات تاریخی موجود الزامی باشد. از جمله مقاله‌های مربوط به زن موسیقی‌دان قاجار می‌توان به بازنمایی موسیقی‌دانان زن در نقاشی دوره قاجار (سادات کاشانی و همکاران، ۱۴۰۰)، کتاب پیدایش موسیقی مردم پسند (فاطمی، ۱۳۹۲) اشاره کرد که بیشتر در پیوند با قوم موسیقی‌شناسی و یا سازشناسی بحث کرده‌اند. همچنین می‌توان کتاب‌هایی همچون جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی (فاطمی، ۱۳۹۳) با درون‌مایه مشابه را نام برد. درباره وضعیت زنان در دوره قاجار نیز آثار گوناگونی وجود دارند که به طور خلاصه می‌توان به کتاب تاریخ اجتماعی زنان در عصر قاجار (شفیعی، ۱۴۰۰) و زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش (نجم آبادی، ۱۳۹۶) اشاره کرد. افزون بر این، مقاله بررسی سازها و جنسیت نوازندگان در نگاره‌های نسخه مصوری از دیوان حافظ از دربار گورکانی (سلطان‌دوست و کشاورز، ۱۴۰۱) با موضوع سازشناسی موسیقی قدیم ایران از دریچه روایت تصویری در نگارگری، بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که در دست داشتن ۳۴ ساز موجود در تصاویر تا چه اندازه با کلیشه‌ها یا انگاره‌های ناظر بر هویت جنسیتی سازها مطابقت دارد؟

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از مبانی نقد فمینیستی، به عنوان ابزاری مناسب برای مطالعه جنسیت محور آثار هنری، سه اثر به‌ویژه از یک نقاش دوره قاجار را مورد بررسی قرار داده است. در این پژوهش، با رویکردی استقرایی، مجموعه نشانه‌های بصری حاضر در آثار به روش شمایل‌شناسی استخراج و بررسی شده‌اند. بنابراین، پژوهش پیش رو، مطالعه «پیش از یک متن تنها را در بر می‌گیرد و در درون زمینه‌ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی

را در خود دارد» (آدامز، ۱۳۹۵، ۵۲). در طول این پژوهش، در گام نخست، مبانی نقد فمینیستی بررسی و شرح داده شده است. از طرفی به زمینه فرهنگی ایران دوره قاجار و جایگاه زن در بافت اجتماعی این دوره اشاره شده است. در ادامه، سه اثر منتخب تحلیل ساختاری شده و از جنبه عناصر بصری ارزیابی شده‌اند و در مرحله پایانی، مجموعه نشانه‌های درون اثر با زمینه و محیط بیرونی مطابقت داده شده و با در نظر گرفتن معیارهای نقد فمینیسم به یک جمع‌بندی از جایگاه زن در آثار مورد بررسی منجر شده است. در مجموعه مراحل پژوهش، نویسندگان از منبع‌های کتابخانه‌ای همچون مقاله‌ها، کتاب‌ها و پایگاه‌های اینترنتی بهره‌گرفته‌اند.

قلمروی زمانی و مکانی پژوهش

خاندان قاجار حدود صد و سی سال بر ایران حکومت کردند (نفیسی، ۱۳۴۵: ۷). پژوهش پیش رو از جنبه ابعاد زمانی نقاشی‌های مربوط به آغاز دوره قاجار تا پایان حکومت آن‌ها یعنی از سال ۱۱۷۵ خ. تا ۱۳۰۴ خ. و از جنبه مکانی نقاشی‌ها و اسناد موجود در ایران یا منابع در دسترس را مورد بررسی قرار می‌دهد. تجربه رویارویی نزدیک جامعه ایران با هنر غربی از میانه دوره قاجار آغاز شد. پادشاهی فتحعلی‌شاه و محمدشاه، آغازی بر واردات گسترده اجناس اروپایی به ایران از جمله نقاشی‌ها و آثار هنری آن‌ها بود. در همین هنگام، جهان‌گردان خارجی برای دیدن و تجربه آنچه «شرق اسرارآمیز» نامیده می‌شد به کشورهای خاورمیانه سفر می‌کردند و ارتباط‌های فرهنگی میان جامعه ایران و نخبگان آن با کشورهای اروپایی افزون شد (Scheiwiller, 2013: 23). حکومت قاجار توجه بسیار زیادی به هنرهای تجسمی و به‌ویژه نقاشی نشان داد، چرا که هنرهای تجسمی و نقاشی به تثبیت موقعیت و قدرت حکومت کمک شایانی می‌کرد. افزون بر این، حکومت قاجار واردکننده کالاهای فرهنگ و اندیشه غربی بود (هادی، ۱۳۶۵: ۴۴-۴۵). در وضعیت اجتماعی دوره قاجار که حاکمان همه مرد هستند و البته از جنبه عرفی نیز محدودیت‌هایی برای زنان وجود دارد، زن‌ها فقط در برخی فعالیت‌های اجتماعی، مانند گردهمایی‌های جمعی زنانه از جمله پرداختن به امور خیریه، مراسم مذهبی، ختنه‌سوران‌ها، مراسم بزم و شادی زنانه، مدیریت اداره منزل و تربیت فرزندان در موارد بسیار کمی به امور اقتصادی مانند اداره زمین‌های کشاورزی یا تولیدات صنایع دستی شرکت می‌کردند. زنان در این برهه تاریخی به دو دسته زن درباری فرادست و زن غیر درباری که مربوط به

طبقه اجتماعی پایین‌تری بود، گروه‌بندی می‌شدند. محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها برای زنان متعلق به هر دسته ناپایدار بود. بر همین اساس پوشش، حق ارث، مسایل مربوط به ازدواج و فعالیت‌ها و حضور اجتماعی زنان در جامعه متفاوت بود (کسروی، ۱۳۸۳: ۲۶۷). در این دوره، به دلیل شدت استبداد، افزایش خرافات، نادانی و کم‌سوادی، قدرت و فساد دربار و گسترش حرم‌سراها حقوق زنان بسیار نادیده گرفته شد. هر چند که نفوذ زنان درباری فرادست بر بسیاری از تصمیمات دربار تأثیرگذار بوده و در دوره قاجار بسیار قابل مشاهده است (نک. تاج السلطنه، ۱۳۷۸: ۱۱).

مبانی نظری

تاریخچه شکل‌گیری فمینیسم

به باور بسیاری از پژوهشگران، ماری وولستون کرافت نویسنده و فیلسوف زن انگلیسی تبار نخستین کسی بود که این واژه را در سال ۱۷۹۲ م. در کتابش با نام در دفاع از حقوق زنان ۲ با موضوع حق کسب دانش و تحصیل کردن زنان به کار برده است (Gordon, 2009: 34). شارل فوریه ۳ فیلسوف فرانسوی نیز در سال ۱۸۳۷ م. معادل فرانسوی واژه فمینیسم یعنی «féminisme» را به کار برد. جنبش فمینیسم به طور کلی شامل چهار موج یا جریان اصلی است که خود متشکل از جنبش‌هایی سیاسی، اجتماعی، فردی و اقتصادی به منظور دسترسی به حقوق برابر جنسیتی است (lengermann, 2010: 20). فمینیسم با تلاش زنان برای دستیابی به حق رأی، قراردادهای قانونی، ازدواج، حضانت فرزندان و مالکیت دارایی‌ها و اموال زنان در نیمه اول قرن ۱۹ م. آغاز شد و پس از مدتی به‌عنوان موج اول شناخته شد. انقلاب مشروطه ایران در آغاز قرن ۲۰ م. زمینه جنبش زنان ایران را فراهم نمود؛ جریانی که به دنبال دستیابی حقوق برابر برای زنان در ازدواج، تحصیلات، مسایل حقوقی و کار بود (Ettehadieh, 2004: 87). موج دوم در رابطه با جنبش‌های بخشی زنان است. این جنبش در سال ۱۹۶۰ م. آغاز شد و هدف آن اعتراض به نابرابری اجتماعی و حقوقی زنان بود. موج سوم تقریباً در سال ۱۹۹۲ م. یعنی اواخر قرن ۲۰ م. و اوایل قرن ۲۱ م. پدیدار شد. موضوع اصلی این جریان تأکید بر اهمیت فردیت و تفاوت‌های بین زنان و مردان است (krolokke & Sorensen, 2005: 24). آغاز شکل‌گیری موج چهارم سال ۲۰۱۲ م. است. این جریان خواهان مبارزه با آزار جنسی، نه به خشونت علیه زنان و آشکارسازی تجاوز به زنان به‌مثابه جنایتی دهشتناک است. (Gillis et.al, 2007: 276). موج چهارم رسانه‌ها را به‌عنوان ابزاری همگانی و

تمایلات جنسی بدوی، قدرت مردان و خشونت علیه زنان را دست‌مایه موضوع پژوهش خود قرار داد (همان: ۲۸۲). نویسندگان مرد تصویر درستی از زن‌ها ارائه نمی‌دهند، استعمار داخلی زن به دست مرد از هر گونه دیگر تبعیض قابل‌شدن ریشه‌دارتر، منسجم‌تر و ماندگارتر است (Millett, 1970: 24). به طور کلی، دو شیوه نقد فمینیستی وجود دارد. نخست، مطالعه تصویر زن در آثار هنری خلق‌شده توسط هنرمندان مرد یعنی مطالعه زن به‌مثابه موضوع اثر و بازنمایی زن از نگاه مردان. دوم، مطالعه هنرمندان زن و آثار آن‌ها به‌مثابه خالق اثر هنری. از آن‌جا که همه نقاشی‌های به‌جامانده از این دوره به‌وسیله نقاشان مرد کشیده شده‌اند، زن موسیقی‌دان به‌مثابه موضوع اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

یافته‌ها

جایگاه زنان و موسیقی: خوانشی انتقادی با تکیه بر نقاشی‌های ابوالقاسم

ابوالقاسم، نقاش ایرانی از هنرمندان دوره قاجار و از سرآمدان سبک پیکرنگاری درباری بود و بیشتر زنان نوازنده و رقصنده دربار فتحعلی‌شاه را به تصویر می‌کشید. او در شبیه‌سازی و چهره‌پردازی مهارت داشت. نقاش‌هایی همچون «محمدصادق» شاگرد علی‌اشرف و «محمد شیرین‌نگار» نیز تصویرهایی از زنان به همراه ابزارهای موسیقایی کشیده‌اند که بسیاری از تصاویر پرتره هستند (فالك، ۱۳۹۳: ۴۵). پرداختن به این سوزدهای مهم یعنی دختران - در ظاهر از تمایل و گرایش به تزیین بنایی که نقاشی‌ها برای آن آماده شده بودند، ناشی می‌شد. دختران در این تصاویر نقش‌های متفاوتی دارند: گاه در حال دف‌نوازی، تار یا سه‌تار و یا ماندولین دسته‌بلند هستند؛ گاهی، در حال رقص با قاشقک (نوعی ساز است)، و یا نشسته و سست با حالتی اغواکننده در حال خوردن و نوشیدن شراب و شیرینی؛ دسته‌ای دیگر از نقاشی مربوط به زنان، درباره دخترانی است در حال آکروبات‌بازی که از جنبه محتوا نقشی مهم در سرگرمی‌های درباری بازی می‌کردند (همان، ۱۸-۱۹). دو دیدگاه در زمینه مشارکت زنان در فعالیت‌های اجتماعی مطرح است: دیدگاه نخست، مبتنی بر باورهای سنتی و بنیادگرایی مذهبی است که با قدرت هر گونه مشارکت را نفی می‌کند؛ دیدگاه دوم، مبتنی بر نگاه فمینیسم غربی بوده که ریشه‌ای در ایران نداشته و نمایانگر برداشتی بسیار سطحی و محدود و معطوف به ریشه‌کنی حجاب بوده‌است (مختاباد، ۱۳۹۹: ۹۹). نام‌گذاری سبک «پیکرنگاری درباری»، برگرفته از وابستگی هنرمند

در دسترس برگزیده و اعتراضات خود را آشکار کرد. این موج با هشتگ «من هم همینطور» شناخته می‌شود. موج چهارم فمینیسم با «تکنولوژی» تعریف شده‌است. مشخصه آن بهره‌گیری از فیسبوک، توئیتر، اینستاگرام، یوتیوب و وبلاگ‌هایی است که زن‌ستیزی را به چالش می‌کشد و برای برابری حق زنان تلاش می‌کند (Cochrane, 2013: 2). پژوهش‌ها پیرامون وضعیت زنان دوره قاجار و اسناد تاریخی مربوط به آن دوره به‌گونه‌ای است که می‌توان ادعا کرد رویکرد نقد فمینیستی برای تحلیل نقاشی‌هایی که از آن دوره زنان قاجار را به تصویر کشیده‌اند رویکردی مناسب است، چراکه به‌خوبی از جایگاه و نقش زن در بافت فرهنگی پرده بر می‌دارد.

نقد فمینیستی و انواع آن

تاریخچه نقد فمینیستی در هنر به اندیشه‌ای استناد می‌کند که بر اساس آن جنسیت در خلق، فهم و محتوای اثر عنصری تعیین‌کننده است. نقد فمینیستی در عرصه هنر با نقد ادبی فمینیستی در ۱۹۷۰م. و از دل موج دوم فمینیسم شکل گرفت. با وجود تأثیرگذاری نویسندگان سنت‌شکن قرن ۱۹م. و اوایل قرن ۲۰م. همچون مری کرافت، مری شلی، جورج الیوت، شارلوت پرکینز گیلمن و ویرجینیا وولف، نقد فمینیستی پس از شکل‌گیری جنبش زنان در اواخر قرن ۲۰م. شروع به فعالیت کرد. در این جریان، نویسندگانی همچون سیمون دوبوار، کیت میلر و بتی فریدن آثاری منتشر کردند که «خود» یک زن در ادبیات را آن‌گونه که مردان خلق کرده بودند بررسی کردند (ال‌گورین و همکاران، ۱۳۸۸: ۲۸۱). دوبوار در کتابی با نام جنس دوم ۴ باور دارد این مردها هستند که هویتی متفاوت به زنان می‌دهند (همان). فریدن در کتاب جذبه زنانه ۵ تصویر زنان خوش‌بخت‌خانه‌نشین در رسانه‌ها و کتاب‌ها را در هم شکسته و به تصویرهای مجله‌های آمریکایی می‌پردازد که در آن زنان به تباهی کشیده شده‌اند. ولی گذشته از این‌گونه تلاش‌ها می‌توان گفت کتاب سیاست جنسی ۶ کیت میله نخستین نقد ادبی فمینیستی است که مورد توجه بسیاری قرار گرفت. میلر، توجه خود را به دو قطب جنسیت یعنی فرهنگ و زیست‌شناسی معطوف کرد و با بررسی آثار نویسندگان مرد ادبیات، آن را سندی به‌مثابه سلطه مردان بر زنان می‌بیند. البته که چنین روش پژوهش و نقدی در باب دیگر عرصه‌های هنر از جمله هنرهای تجسمی، و یا موسیقی که موضوع اصلی این پژوهش است نیز صدق می‌کند. میلر به‌مثابه مخاطبی معترض، مطالبی انتقادی در پیوند با سرمایه‌داری،

مراسم مردانه (سادات کاشانی، رهبر و رضوانی ۱۴۰۰: ۳).

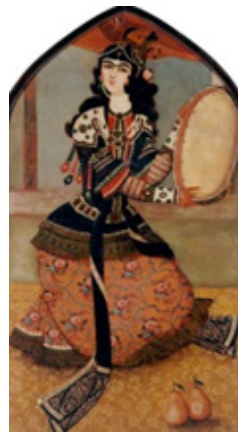
نقاشی‌هایی که زنان در رابطه با موسیقی در آن به تصویر کشیده شده‌اند در سه دسته جای می‌گیرند:

۱. پرتره‌هایی انفرادی از زنان به همراه ساز؛
۲. نقاشی‌هایی که زن موسیقی‌دان در مراسم صرفا زنانه حضور دارد؛ و
۳. نقاشی‌هایی که زن موسیقی‌دان در مراسم زنانه با حضور شاه و یا درباریان. جدای از اینکه زن حق موسیقی‌دان شدن البته با محدودیت را داشته ولی حق بسیاری از کارها را چه از جنبه عرفی و چه قانونی نداشته‌است. بنابراین، به نظر می‌رسد راه زن به‌عنوان ابژه جنسی هم که شده به مناسبات هنر غیر جدی و موسیقی که البته در بیشتر موارد از رقص زنان، پسرپچه‌ها و زن‌پوش‌ها جدا نبوده، باز است. برای نمونه، با استناد به نقاشی‌های چهل‌ستون، صفویان خوانندگان و رقصنده‌های زن را در دربار خود به کار می‌گرفتند یا شاه عباس موسیقی‌دان زنی به نام فلعل داشت که بسیار در دربار نیز نفوذ داشته‌است (مختاباد، ۱۳۹۹: ۱۰۰). در دربار فتحعلی‌شاه زنان موسیقی می‌نواختند. شاه دو گروه نوازنده زن داشت، یکی با رهبری استاد مینا و دیگری استاد زهره. ناصرالدین شاه نیز زنان موسیقی‌دانی داشت که گاهی با مشارکت مردان نابینا می‌نواختند (کدی، ۲۰۰۰: ۱۵۴-۱۵۵). در ادامه، حضور زنان موسیقی‌دان در نقاشی‌های دوره قاجار، از دیدگاه‌های متفاوت بررسی شده‌اند تا خوانشی با رویکرد نقد فمینیستی یا جنسیتی ارائه شود.

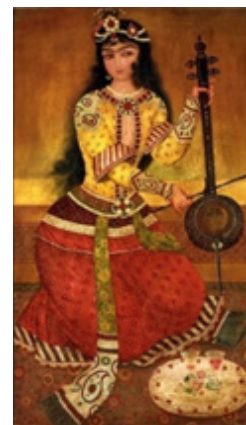
به دربار است و بر اساس آنچه شاه، درباریان و ذائقه سفارش‌دهنده می‌طلبید شکل گرفته‌است. موضوع بیشتر این آثار تصاویری از شاه، شاهزادگان، زنان دربار و مراسم و مجالس مربوط به دربار است. این جریان برگرفته از جریان «فرنگی‌سازی» بود که خود از زمان صفویه و زندیه آغاز شده و در دوره قاجار به اوج شکوفایی رسیده بود (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۵۰). بهره‌گیری از رنگ‌های گرم، تزیینات فراوان به‌ویژه برای لباس‌ها، تاج و وسایل پادشاه و شاهزادگان، استفاده بسیار از لوازم آرایشی و پوشش آزاد زنان درباری، توجه به تناسب و زیبایی چهره و اندام، چهره زنان از الگویی زیبایی‌شناختی پایداری پیروی می‌کرد، همچون چشمان سیاه خمار و کشیده، لب‌های کوچک غنچه‌ای، اندام‌های جنسی برجسته، دستان حنابسته، موهای بلند و ابروان پیوسته دیده می‌شوند. این زن‌ها در پرتره‌های تکی با لبخندی پر از وقار و اغلب فیگوری منفعل به تصویر کشیده شده‌اند (نک. پاکباز، ۱۳۸۶). نقاشی‌های دوره قاجار به سه دسته کلی بر محور حضور زنان و یا غیاب مردان گروه‌بندی شده است: ۱. مجالس زنانه، که در آن زنان به صورت منفرد و گروهی حضور دارند؛ ۲. مردانه، تصاویر پرتره از مردان به صورت تکی یا حضور آنان در مراسم‌های جنگی، نظامی، درباری و کوچه و بازار؛ ۳. ترکیبی، یعنی نقاشی‌هایی که در آن هم زن و هم مردان حضور دارند، همچون شاه در مجلس زنانه، شاه و مهمان در مجلس زنانه، زن رقصنده میان مردان، تکنوازی و هم‌نوازی زن در



تصویر ۳: اثر سوم: زنی در حال نواختن تار. ۱۱۸۰ خ. نقاشی رنگ روغن روی بوم. ابوالقاسم (فالک، ۱۳۹۳: ۲۰).



تصویر ۲: اثر دوم: زنی در حال دف نوازی. ۱۱۷۵ خ. نقاشی رنگ روغن روی بوم. ابوالقاسم. به سبک رایج در زمان حاکم قاجار فتحعلی شاه (URL3).



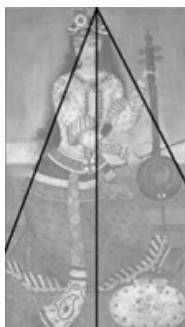
تصویر ۱: اثر نخست: نوازنده درباری در حال نواختن کمانچه. ۱۱۹۴ خ. نقاشی رنگ روغن روی بوم اثر ابوالقاسم. ابعاد ۵۵ × ۳۱ × ۱/۲ اینچ (۸،۱۴۰،۴ سانتی‌متر). احتمالاً بخشی از یک «مجموعه» نقاشی است (Url1).

تحلیل و توصیف دلالت‌های تجسمی و شمایی آثار

توصیف اثر نخست

حال نواختن کمانچه است. شخصیت اصلی در فضای داخلی یک اتاق قرار دارد که پشت او دیواری ساده به رنگ اکر دیده می‌شود و روی یک فرش پرنقش‌ونگار ایرانی نشسته‌است. در جلوی پیکر زن یک سینی کوچک چینی به رنگ سفید با تزئین گل‌سرخ دیده می‌شود که درون آن دو پیاله شراب قرار دارد که یکی از آن‌ها نیم‌خورده است.

در مرکز کادر عمودی با غلبه رنگ‌های گرم، تصویر زنی با موهای بلند دیده می‌شود که نیم‌تاجی بر سر دارد و لباسی با زینت‌های فراوان و به رنگ‌های زرد و سرخ به تن دارد. این زن رو به مخاطب و در



تصویر ۶: ترکیب‌بندی (Ur1).



تصویر ۵: گزینش زاویه دید



تصویر ۴: کادراژ

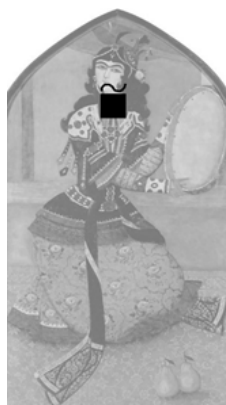
و اکر دیده می‌شود که رو به مخاطب بوده و در فضای اندرونی روی یک فرش خردلی رنگ نشسته‌است. پشت سرش دیواری به رنگ خاکستری مایل به آبی و پرده‌ای به رنگ نارنجی دیده می‌شود. روبه‌روی این زن نوازنده دو گلابی که به صورت جفت چیده شده، بر روی فرش دیده می‌شوند.

توصیف اثر دوم

در کادری عمودی با حالتی جناغی، در نگاه نخست در مرکز تصویر، زنی به چشم می‌خورد که در حال نواختن دف است. رنگ‌بندی تابلو با نسبتی تقریباً برابر از رنگ‌های خنثی و رنگ‌های گرم شکل گرفته‌است. زن دف‌نواز با دستانی حنابسته و موهای بلند در لباسی فاخر و پرتزئین به رنگ‌های سورمه‌ای



تصویر ۹: ترکیب‌بندی (Ur3).



تصویر ۸: گزینش زاویه دید



تصویر ۷: کادراژ

مختلف رنگ قهوه‌ای است، زنی خمار را در لباسی اشرافی و پرتزئین می‌بینیم که با دستان حنابسته

توصیف اثر سوم

در کادر عمودی تصویر که در آن غلبه با فام‌های

جلب می‌شود و سپس به واسطه دستی که کمانچه/دَف را گرفته حرکتی اریب در قطر تابلو انجام می‌دهد و در نهایت به سمت سینی سفیدرنگ/گلابی‌ها جلب شده و از تابلو خارج می‌شود. اثر سوم از جنبه ترکیب‌بندی حالتی ساکن دارد و مشخصه‌های یک ترکیب‌بندی متوالی یا حتی کانونی و قرینه را ندارد و چشم در تابلو سرگردان می‌شود که یکی از علل

در حال نواختن تار است، سوژه در اندرونی بوده و پشت سر او تنگ و جام شراب و دو عدد سیب دیده می‌شود.

پیام تجسمی سه اثر

-ترکیب‌بندی: ترکیب‌بندی آثار اول و دوم ساختار متوالی دارد به این نحو که ابتدا چشم از سمت چپ بالای تابلو وارد کادر می‌شود و به سمت صورت زن



تصویر ۱۲: ترکیب‌بندی (فالک، ۱۳۹۳: ۲۰).



تصویر ۱۱: گزینش زاویه دید



تصویر ۱۰: کادراژ

نامشخص بر تصویر تابیده‌است. سایه‌های شدیدی نیز در آثار دیده نمی‌شود که حالت تخت بودن تصاویر را بیشتر نمایان می‌کند.

-بافت: بیشتر فضای تابلوها به وسیله بافت تزئینی پوشانده شده‌است که شامل لباس فیگور، فرش، سینی و ظروف می‌شود. در هر سه اثر تزیینات بیش از اندازه بار دیگر نشانی از اهمیت زیبایی‌ظاهری زن در تصویر در مقابل اهمیت هنرمندبودن او به‌عنوان دارا بودن یک نقش فراجنسیتی در جامعه است.

-تکیه‌گاه تصویر: بوم‌های نقاشی به شکل طاقچه ساخته شده و درون آن قرار گرفته‌اند. سفارشی بودن این آثار با توجه به هماهنگ‌بودن بوم نقاشی با اندازه طاقچه حتمی است. به نظر می‌رسد سفارش‌دهندگان با توجه به فضای مورد نظر آثار را سفارش داده و محتوای مورد نظر را برگزیده‌اند. محتوایی که برای مخاطب مرد جذابیت بیشتری داشته و سرشار از مؤلفه‌های جنسیتی است.

-کادر: کادر تصویر را محدود کرده به این نحو که ذهن و چشم مخاطب از محدوده تصویر فراتر نمی‌رود. در هر سه اثر، نقاش همه تلاش خود را کرده تا تمرکز مخاطب را بر سوژه حفظ کند. البته که عمل نقاش پیش از ترسیم به خواست و سفارش سفارش‌دهنده مرتبط است.

-کادراژ: کادراژ آثار عمودی - مورب و سوژه نزدیک به بیننده است. بار دیگر این نزدیکی بیانگر اهمیت زن

اصلی آن چگونگی قرارگیری تار است که چشم را به گوشه سمت راست پائین تابلو می‌راند. اگر موضوع تابلو چیزی به جر موضوع تکراری زنان حرم‌سرا می‌بود، مخاطب در خوانش تصویر دچار اشکال می‌شد. نوعی از ترکیب‌بندی که اولویت را با دیده شدن چهره زیبا و اندام زن می‌بیند.

-فرم‌ها و شیوه‌های ساخت: شیوه ساخت آثار در یک فضای منتشر و تقریباً قرینه شکل گرفته‌است. تضاد رنگی، تیرگی و روشنی شدیدی در تابلو دیده نمی‌شود به‌گونه‌ای که فضای بصری تخت و ساکن به نظر می‌رسد. در هر سه اثر چنین سکونی خود مانع از پرش دید و حواس پرتی مخاطب از سوژه شده که اهمیت زن و تمرکز بر چهره و اندام زیبای او را برای مخاطب نشان می‌دهد. گویی در این اثر زن از جنبه یک ابژه جنسی اهمیت ویژه‌ای دارد و کار مهم دیگری نکرده، حواس مخاطب از سوژه به فضای اطراف سوژه نمی‌تواند پرت شود.

-رنگ و نور/سایه‌روشن‌ها: غلبه رنگی در اثر نخست با رنگ‌های گرم به‌ویژه زردها و قرمزها یعنی رنگ‌هایی جذاب با درون‌مایه‌های جنسی است. سایه‌های شدیدی نیز در کار دیده نمی‌شود. ساختار رنگی در اثر دوم از نسبتی تقریباً برابر بین رنگ‌های گرم و خنثی تشکیل شده‌است. غلبه رنگی در اثر سوم با فام‌های مختلف رنگ قهوه‌ای است. در هر سه اثر نور به‌صورت یکنواخت، از یک منبع

تحلیل پیام‌های شمالی آثار محیط

در این پژوهش محیط بیرون متن نقاشی، یعنی زمینه خلق اثر بررسی شده است. این زمینه با نگاهی فمینیستی، به موضوع و محتوای آثار مورد بحث پیوند می‌خورد که در ادامه مورد بررسی قرار گرفته است. ایران دوره قاجار کمتر از ایران صفویه-زندیه موسیقایی نیست (فاطمی، ۱۳۹۳: ۵۶). در ایران

نسبت به دیگر عناصر محیطی است که از کادر حذف شده است (البته به مثابه ابژه جنسی نه زنی که نقش اجتماعی یا هنرمندی توانا را در تصویر بازی کند که در ادامه بیشتر شرح خواهیم داد). -گزینش زاویه دید تصویر: زاویه دید این نقاشی نزدیکی سوژه را به مخاطب القا می‌کند. زاویه‌ای کاملاً از روبه‌رو که ابعاد فیگور نزدیکی سوژه/زن را به مخاطب القا می‌کند.

جدول ۱: دلالت‌های تجسمی سه اثر مورد بررسی

| دال‌های تجسمی | مدلول‌های اثر نخست | اثر دوم | اثر سوم |
|------------------------|--|--|------------------------------------|
| تکیه‌گاه تصویر | بوم نقاشی: کاربرد تزیینی | کاربرد تزیینی | کاربرد تزیینی |
| کادر | حاضر: القای فضایی واقعی و به دور از تخیل | واقعی و به دور از تخیل | واقعی و به دور از تخیل |
| کادراژ | عمودی و نزدیک: صریح، نزدیکی به مخاطب | صریح، نزدیکی به مخاطب | صریح، نزدیکی به مخاطب |
| گزینش زاویه دید تصویر | دید از روبه‌رو، همانند: واقعی، نزدیکی | واقعی، نزدیکی | واقعی، نزدیکی |
| ترکیب‌بندی | متوالی، چرخشی: گردش چشم در کل تابلو | نامنظم: سردرگمی چشم | نامنظم: سردرگمی چشم |
| فرم‌ها و شیوه‌های ساخت | فضای منتشر و قرینه: ایستایی و سکون | ایستایی و سکون | ایستایی و سکون |
| رنگ و نور | غلبه رنگ‌های گرم نور منتشر: تأکید بر فضای اشرافی | غلبه فام‌های مختلف رنگ قهوه‌ای نور منتشر: تأکید بر فضای اشرافی و رخوت تصویری | تأکید بر فضای اشرافی و رخوت تصویری |
| بافت | تزیینی: تأکید بر فضای اشرافی و درباری | تأکید بر فضای اشرافی و درباری | تأکید بر فضای اشرافی و درباری |

دوره قاجار، کنترل بدن زنانه و جداسازی جنسیتی برای حفظ ارزش زنان در بازار ازدواج بر همه روابط اجتماعی سیطره داشت. زن‌ها به قلمرو خانوادگی و حصار امن اندرونی محدود می‌شدند و قلمروی عمومی از آن مردان بود. محدودماندن زن‌ها در خانه به نوعی آنان را نامریی می‌ساخت. نام زنان در نسبت‌داشتن با مردان آورده می‌شد و زنان بدنام مثل روسپیان یا دزدان به نام خوانده می‌شدند (شفیعی، ۱۴۰۰: ۶۰). می‌توان به دسته‌های موسیقی زنانه با نام‌های دسته مؤمن کور، دسته کریم کور، دسته حاجی قدم شاد، دسته ماشاالله، دسته گل رشتی، دسته گوهر

خماری، دسته زهرا قمی و چند دسته دیگر اشاره کرد (فاطمی، ۱۳۹۳: ۵۸-۷۰). اغلب این دسته‌های موسیقی در مجلس‌های زنانه حضور داشته و شرکت می‌کردند. این دسته‌ها شامل خواننده، نوازنده و رقصنده بودند و حسابشان از دسته‌های زنانه‌ای که در مراسم مردانه فعالیت می‌کردند جداساخت. این‌ها از شأن بالاتری نسبت به آن‌ها برخوردارند. در این دوره، ولی حضور زنان در جامعه مشروط به زمان و مکانی معین بود. زنان دربار و اشرافیان هم در خانه و اندرونی مانده و فقط حق ملاقات با مردان محرم خود، خواجگان و هم‌جنسان را داشتند. فقط زن‌های

طبقه متوسط و پایین بودند که در رفت و آمدهای خود آزادی بیشتری داشتند. بر این اساس، حضور زن موسیقی‌دان در مراسم‌هایی که ترکیبی است و مردان نیز در آن حضور دارند نشان‌دهنده طبقه اجتماعی متوسط و فرودست این زنان است. «در گذر از خیابان‌های تهران، در نگاه اول به نظر می‌رسد ایرانی‌ها نژادی بسیار موسیقایی هستند. از هر سو صداهای آهنگین، شنیده می‌شود ... موسیقی خیابانی که من به آن اشاره می‌کنم چیز دیگری است، به عنوان مثال در آجرکاری در ایران شاگردان آجر را از دست به دست پرتاب می‌کنند تا به استاد بنا برسد ... استاد با لحنی شیرینی زیر آواز می‌زند» (139-Sheil et al., 1856: 138).

در سه اثر مورد بررسی، زنان در فضاهای سرپوشیده و بسته‌ای که با تزیینات پرشکوه فراوان آراسته شده‌است، سرگرم فعالیت هستند. بررسی‌ها نشان می‌دهند که محیط اجرای زنان موسیقی‌دان در نقاشی، دربار و یا اماکن مربوط به دربار بوده‌است. اغلب تصاویر نقاشی‌شده موسیقی‌دان‌ها محدود به اجرای زنان در دربار است. تفکیک جنسیتی فضاهای عمومی مهم‌ترین ویژگی روابط میان زنان و مردان دوره قاجار است (شفیعی، ۱۴۰۰: ۶۵). «به نظر می‌رسد در جامعه‌ای چنین موسیقایی مردان نیز به فعالیت‌های موسیقایی مشغول باشند. در این دوره حوزه مردانه مسلماً به مطرب‌ها (احتمالاً همه رقص نداشته‌اند) محدود نمی‌شود و عمده طرب خاصه و تک‌خوان و تک‌نوازان مردی که در دسته یا گروهی نبوده‌اند به جورچین دیگری تعلق دارند. از استادان مرد موسیقی فتحعلی‌شاه تا موسیقی‌دانان برجسته عهد ناصری و پس از آن، با کسانی سروکار داریم که جایگاه و اعتبار بالاتری دارند و در موقعیت‌های ویژه‌ای که عمدتاً جشن و سرور و عیش و طرب نیست به اجرا می‌پردازند» (فاطمی، ۱۳۹۳: ۷۶). این در حالی است که نقاشان بیشترین توجه را در به تصویر کشیدن زنان موسیقی‌دان داشتند. اگرچه به‌ندرت می‌توان تشخیص داد کدام پرتره مربوط به کدام فضا بوده‌است. با این حال می‌توان به‌روشنی دریافت که موضوع‌ها بر اساس مقصود اولیه‌شان، به دسته‌های مختلفی گروه‌بندی می‌شوند. پرتره‌های بزرگ و رسمی‌تر در اتاق یا فضایی رسمی و درباری قرار داشتند (تصویر ۲)، در حالی که نقاشی زن‌های جوان و دختران قاجاری برای اتاق‌های خصوصی‌تر یک کاخ طراحی شده‌است (فالك، ۱۳۹۳: ۱۹). پرتره‌هایی پر تکلف و سرشار از تزیینات و آرایش. یعنی آن‌چه درباره زن موسیقیدان اهمیت دارد مهارت او در به‌دست‌گرفتن ساز و یا

نوازندگی نیست، بلکه اهمیت زیبایی چهره و بدن اوست که به‌خوبی توسط نقاش ترسیم شده‌است (خالقی، ۱۳۹۰: ۱-۴۷۵-۴۷۶). هر چند زنان در مراسم روضه‌خوانی و مذهبی نیز حضور داشتند، ولی کمتر تصویر و نقاشی از مراسم روضه‌خوانی به جا مانده یا به‌ندرت پدید آمده‌است. این خود نشان‌دهنده آن است که فعالیت موسیقایی زن‌ها برای مخاطب موضوعیتی ندارد و ابژه جنسی بودن زن موسیقی‌دان در لباس شاد و مخصوص مراسم بزم که بدن‌نما نیز بوده‌است، به همراه حرکات همراه با رقص و ادابازی چیزی بوده‌است که سفارش‌دهنده می‌خواسته‌است. «فرهنگ و سطح تحصیلات زنان موسیقیدان زیر متوسط بود... خوانندگان زن (مطرب‌ها) عموماً توسط افراد عادی برای اجرا در عروسی‌ها دعوت می‌شدند. فعالیت زنان موسیقی‌دان ایرانی به‌طور تاریخی اغلب به مجالس خودمانی محدود می‌شد و فرصتی برای اجرای عمومی نداشتند. در نتیجه آگاهی از نقش و جایگاه زنان در جامعه خیلی گسترده نبود» (همان).

مخاطب

در اینجا منظور از بررسی مخاطب، توجه به دو دسته مخاطب است. نخست، مخاطب درون اثر یا متن نقاشی که طبیعتاً به نقاشی‌های مجالس و مراسم مربوط می‌شود. دوم، مخاطب اثر خارج از متن نقاشی، یعنی همان سفارش‌دهنده یا بینندگان اثر که در این مورد افزون بر نقاشی‌های مجالس و مراسم، پرتره‌های تکی زن موسیقی‌دان (و یا زن رقصنده و آکروبات‌باز که بخش‌های جدانشدنی از مراسم زنان موسیقیدان هستند) جای بررسی دارند. گروه‌بندی حوزه بر مبنای جنسیت به زنانه و مردانه را باید نوعی بازگشت به دوره پیش از صفویه دانست. در زمان تیموریان، زمینه اجرای موسیقی به‌وسیله زنان بیشتر در اندرونی و برای مخاطبان زن بوده‌است (اسعدی، ۱۳۷۹: ۳۳). این مسأله را با اطمینان بیشتری می‌توان برای دوره قاجار هم بیان کرد (فاطمی، ۱۳۹۳: ۵۷). زنان اغلب در مراسم زنانه اجرا داشته‌اند و یا در اندرونی برای شاه هنرنمایی می‌کرده‌اند. این مسأله درباره زنان و موسیقی در غرب هم صادق بوده‌است. نواختن زنان در برابر همگان، مسأله دیگری است. ظاهرشدن زنان در برابر مردم را در هر نقشی، سده‌ها افزون بر اینکه ناپسند می‌دانستند، در بسیاری از ممالک قانون هم جلودار آن بود. در واقع، هنگامی که آمدن زنان نوازنده بر روی صحنه در برابر دیدگان همه فراوان‌تر شد بیشتر آن‌ها از رده‌های پایین و فرودست جامعه بودند. آهنگ‌سازی و جنبه حرفه‌ای هنر در دسترس

آن جداگانه شرح داده خواهند شد. جهت نگاه زنان در نقاشی‌ها این احساس را القا می‌کند که به مخاطب خود اهمیت می‌دهند و حضور فرضی آن را برجسته کرده‌اند. آن‌ها به گوشه‌ای نگاه می‌کنند که مخاطب احساس می‌کند شخصی دیگری در داخل متن نقاشی وجود دارد. مجموعه عناصر و ظاهر زنان، این حدس را تقویت می‌کند که «نفر دوم» درون تصویر یک مرد است (تصویر ۱۳، ۱۴، ۱۵).

زنان نبود، با اینکه زنان موسیقی را می‌نواختند و آواز می‌خواندند ولی نمی‌دانستند چگونه باید آهنگ بسازند (کورسمیر، ۱۳۸۶: ۱۳۰-۱۳۱). افزون بر این، در تصویر (۱)، دو عدد جام شراب و در تصویر (۲)، دو عدد گلابی دیده می‌شود که خود شاهدی بر حضور احتمالاً فقط یک مخاطب درون متن اثر است. به این شکل بیننده نقاشی احساس می‌کند که به حضور در اثر دعوت شده و مخاطب زن موسیقی‌دان اغواگر نیز هست که در ادامه مؤلفه‌های



تصویر ۱۵. چشم‌ها (فالک، ۲۰: ۱۳۹۳)



تصویر ۱۴. چشم‌ها (Uri3)



تصویر ۱۳. چشم‌ها (Uri1)

که چربی‌ها و وزن اضافه‌شان در اطراف باسن یا ران جمع می‌شود (وسط قسمت کوچک‌تر از باسن) اندامشان گلابی‌شکل است. شباهت گلابی به تنه انسان سبب ایجاد تعدادی نقاشی و آثار با مضامین عشق شهوانی شده‌است. این مشابهت می‌تواند نمادی از باروری برای زنان باشد. نخستین اشاره به گلابی در شعر حماسی هومر (قرن نهم قبل از میلاد) به نام ادیسه یافت می‌شود که تأیید می‌کند گلابی در اوایل سه هزار سال پیش در یونان کشت شده‌است. گلابی به‌عنوان یکی از «هدایای خدایان» است که در باغ آلسینوس، پادشاه فایاکیان، کشوری افسانه‌ای رشد کرده‌است. گلابی نه تنها به‌عنوان یک میوه ممنوعه، بلکه به‌عنوان وسوسه‌گناه توسط آگوستین (۳۵۴-۴۳۰) در هایپو، شهری در نومیدیه باستان، شمال آفریقا، که اکنون بخشی از الجزایر در نظر گرفته می‌شود، شناخته می‌شود (تصویر ۱۶).

غذا

در این بخش به بررسی خوراکی‌های موجود در آثار پرداخته و سرنخ‌های احتمالی که به تقویت فرضیه و اثبات آن کمک می‌کنند به چالش کشیده شده‌است.

گلابی‌ها

شکل گلابی در مقابل شکل سیب معمولاً برای توصیف حالت تجمع چربی در بدن زنان به کار برده می‌شود. افزون بر این، از نظر ظاهری شکلی شبیه سینه زنان دارد. تعداد گلابی‌ها زوج است و این اشاره‌ای به زوج بودن سینه زن به‌عنوان یک نماد جنسی دارد. تعبیرهای فرعی دیگری نیز از انتخاب گلابی می‌توان داشت؛ برای نمونه، گلابی شکل وارونه رحم زن است.

اندام کسانی که وزنشان در میانه بدنشان ذخیره می‌شود، سیبی شکل نامیده می‌شوند، ولی افرادی



تصویر ۱۶. گلابی‌ها (Uri3)

انار

انار قرمز است می‌تواند نمادی از عشق آتشین باشد که رنگ آن با شراب، حنا و لباس زنان در تصویر هماهنگ است. رنگ قرمز همچنین اشاره‌ای بر خون سرخ عاشق است (تصویر ۱۷). ولی از همه مهمتر، شباهت معنادار انار و سینه زن در حال نواختن است. در این‌جا دو عدد انار دیده می‌شود که نشان دهنده دو سینه زن است که از نظر فرم نیز بسیار شبیه هم هستند. با توجه به اینکه در این دوره، نقاشان قاجار نیز تحت تأثیر هنر غربی قرار گرفته‌اند، شاید بی‌ربط نباشد که به این نکته‌ها از نظر معنای نمادین انار نیز اشاره شود: رابطه اولیه انار با

رمانس ناشی از این باور است که نخستین درخت انار توسط آفرودیت الهه عشق یونان باستان کاشته شده‌است. این میوه از آن زمان با وسوسه، باروری و رابطه جنسی مرتبط بوده‌است، ولی به روش‌های غیر معمول و گاهی نه چندان عاشقانه. برای نمونه، انار در نقاشی‌های اساطیری به‌عنوان ویژگی زهره و نمادی از میل، باروری - به دلیل دانه‌های فراوانش - و ازدواج (UR2) به تصویر کشیده شده‌است.

شراب

در تصویر (۱)، دو لیوان شراب دیده می‌شود. یکی از فنجان‌ها نیمه‌خورده است که نشان‌دهنده



تصویر ۱۷. انارها (فالک، ۲۰:۱۳۹۳)

زن ایرانی با موهای بلند مشکی، چشم‌های کشیده و خماری، در کنار شراب، فرش‌های پرنقش و آلات موسیقی (که مجموعاً بازنمایی تصویر زن شرقی در هم‌نشینی با این عناصر است)، هویت می‌یابد. در این‌جا بیش از آنکه به هنرمند و نوازنده بودن زن اشاره شود، به زیبایی و دل‌پسند بودن او به عنوان شیء جنسی توجه می‌شود. همچنین، شراب قرمز بسیار گران‌قیمت است این گرانی نشان از حضور زن در دربار و مکانی متمول دارد (تصویر ۱۹). پس اهمیت این زنان جدا از ابژه جنسی بودن کجا به تصویر کشیده شده‌است؟

حضور فرد دیگری در متن تصویر است. می‌توان این‌گونه هم برداشت کرد که تصویر بیننده خارج از متن اصلی را به نوشیدن و خوردن دعوت می‌کند. نوشیدن شراب برای مسلمانان حرام است و گناه انگاشته می‌شود، ولی در ادبیات عرفانی معنایی استعاری دارد و در معانی دیگر هم به کار می‌رود. ولی مفهوم نوشیدن در هنر ایرانی با آن‌چه در این تصویر نشان داده شده‌است، متفاوت است (تصویر ۱۸). به نظر می‌رسد نقاش می‌خواهد از عناصری بهره گیرد که مفهوم شرق و چیستی شرق را به‌صورت خلاصه با استفاده از المان‌های تصویری نشان دهد.



تصویر ۱۹. ساغر شراب (فالک، ۲۰:۱۳۹۳)



تصویر ۱۸. جام‌های شراب (Ur1)

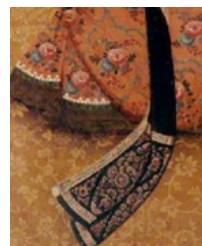
(تصویرهای ۲۰، ۲۱ و ۲۲). استفاده از این نقوش اصیل ایرانی بر شمایل پارچه و فرش آن هم با این ظرافت و دقت، مانع از تمرکز مخاطب بر زن به‌عنوان یک شخصیت منفرد و کنش‌گر می‌شود. تصویری که نه بر هنرمندبودن این زن تأکید دارد و نه بر وجوه اندیشه و عقلانیت او. این زن فقط منجر به لذت بصری و تخیلات جنسی حامیان و درباریان یعنی مردان قدرتمند می‌شود.



تصویر ۲۲. نقش دامن (url1)



تصویر ۲۱. نقش دامن (فالک، ۱۳۹۳: ۲۰)



تصویر ۲۰. نقش دامن (url3)

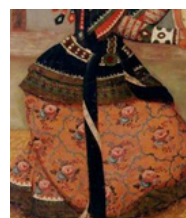
به‌کارگیری نقوش ایرانی در فرش و پارچه لباس‌ها

از مهمترین عناصر به‌کاررفته، کاربرد نقوش ایرانی در لباس و تزئینات از جمله فرش است. نقوشی مانند اسلیمی، ختایی، گل و گیاه، گل و پرنده و ترکیب آن‌ها با رنگ‌های شاد یا گران‌قیمت مانند قرمز و زرد. ترکیب لباس، غذا، تزئینات، ساز و موارد دیگر نشان می‌دهد که نقاش بر آن بوده تصویری آرمانی ولی جنسیتی از یک زن ایرانی نشان دهد

داد و نگاه کالایی و ابزاری بر او غالب است. متن‌هایی مانند در مذمت زن، بیان تأدیب النساء، مناقب النساء و ده‌ها رساله دیگر تأییدی بر این ادعا است (شافعی، ۱۳۹۰: ۲۵۵). تکرار الگوهای زیبایی‌شناختی بدن، چهره زن نوازنده و تأکید بیش از اندازه بر آن، به‌ویژه در تکنگاری‌ها و پرتره‌ها، به‌گونه‌ای است که گویی نقش سازها به‌مثابه اشیایی است که می‌توان با آن‌ها ژست گرفت. «بدترین قسمت نقاشی بدن‌های برهنه با لباس‌های نازک، چهره‌هایی با گونه‌ها، لب‌های قرمز و چشمان سیاه بی‌روح، ابروهای کم‌مانی سیاه است که کاملاً اغراق‌آمیز نقاشی شده‌است» (آژند، ۱۳۸۶). افزون بر این، نوع نمایش لباس در بدن زن به‌گونه‌ای است که مخاطب به برآمدگی اندام جنسی زنانه از جمله ران، سینه (تصویر ۲۳) و باسن توجه کند. پایین‌تنه بزرگ‌تر و گوشتی و بالا تنه (کمر) باریک است (تصویر ۲۴).



تصویر ۲۴. پایین تنه (url1)



تصویر ۲۳. پایین تنه (url3)

بدن و ژست: پوشش و آرایش زن ساز به‌دست تأکید بر گریم و تزئینات فراوان همراه با رعایت عنصر تکرار در زیبایی‌شناسی بدن زن، این تصور را تقویت می‌کند که در این نقاشی‌ها بیشتر به ظاهر و اندام زنان توجه شده‌است تا به موسیقی‌دانی یا نوازنده بودن آن‌ها. در این‌جا نوازنده زن نه تنها موضوع لذت جنسی است، بلکه به دلیل تأکید بر عناصر زیبایی، اندام و چهره در قالب الگوهای تکراری هویت خود را از دست داده‌است. مهمترین ویژگی این نقاشی‌ها پوشش و لباس‌های زنان است. لباس‌ها و سربندهای زنانه با جواهرات، پولک، طلا و سنگ‌های قیمتی مانند مروارید پوشیده شده‌است. آرایش زنان به گونه‌ای است که با حالت مجعد، فشرده و حجیم به پشت آویزان می‌شود و با پیچ و تاب‌های ظریف دور صورت پوشیده را می‌پوشانند (فالک، ۱۳۹۳: ۴۷-۴۸). در دوره قاجار زن زیر نگاهی سرزنش‌آمیز قرار

دست‌ها

در نقاشی‌های نیمه نخست قاجار توجه به دست‌ها حنا‌بسته و نگارین به‌خوبی آشکار است. در فرهنگ و ادب ایرانی دست‌ها کوچک و نگارین که با حنا منقوش شده‌اند سابقه ذهنیتی خیال‌انگیز و شاعرانه دارد که دلالت بر ریختن خون معشوق دارد (علی‌محمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۲۱۲). دست‌ها به عنوان بخشی از بدن موسیقیدان که در رویارویی با سازهای زهی و کوبه‌ای به‌طور ویژه، به کار گرفته می‌شوند در این نقاشی‌ها چنان تزیین شده‌اند که بیش از آنکه نگاه و توجه مخاطب جذب نوع حرکت دست‌ها و انگشت‌گذاری موسیقی‌دان شود، جذب

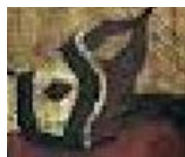
نقوش حنا و ظرافت اغواکننده او می‌شود (تصاویر ۲۵، ۲۶، ۲۷). بنابراین، اگر از دریچه نقد فمینیستی به این تصویرها و نشانه‌ها توجه شود، همچنان نقش زن‌ها در این تصاویر به‌عنوان هنرمند صاحب فضیلت کاملاً به حاشیه رفته و فقط تصویر یک جسم مزین بازنمایی می‌شود.

کمر

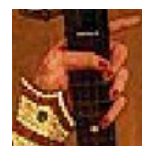
نمادی که در نقاشی نیمه نخست قاجار آشکارا به نقش درآمده است، کمر باریک است (همان: ۲۰۲). کمر باریک نمادی از زیبایی و خواستنی بودن اندام شخص مورد نظر است. تأکید بیش از اندازه بر



تصویر ۲۷. دست (url3)



تصویر ۲۶. دست (فالك، ۱۳۹۳: ۲۰).



تصویر ۲۵. دست (url1)

استاد به‌نام و خبره، یا حتی یک هنرجوی موسیقی. او تنها یک زن نوعی است و نه بیشتر. این زن از دید مطالعه‌کنندگان حوزه زنان، چیزی جز «مفعول چشم‌چرانی مرد» (آدامز، ۱۳۹۵، ۹۹) نیست.

نوع ساز و جنسیت

در بستر مطالعات زنان غربی پس از رنسانس متمایل به سازهای موسیقی می‌بینیم «گیتار باس، ویلنسل یا ویول را بسیاری به‌لحاظ ژستی ناشایسته می‌دانستند. همگان می‌پسندند که زنان چنگ‌نواز دلخواه‌تر از مردان هستند، سازی نیازمند به انگشتان ظریف. اما طبع هرگز نمی‌پسندد که جنس زیبا نوازنده کورنت، ترومبون و سازهای بادی باشد. یعنی ابزارهایی که آن را بتوان بدون شکلک درآوردن نواخت یا ژست‌هایی ناشایست و نازیبا به خود گرفت. انگار هنرمندان زن نمی‌توانند از ابژه زیبایی‌شناختی بودن بگریزند، حتی زمانی که سرگرم آفریدن ابژه‌های زیبایی‌شناختی دیگر هستند» (کورسمیر، ۱۳۸۶: ۱۳۲-۱۳۱). در این سه اثر، چگونگی به‌دست‌گرفتن منفعلانه (ناشیانه و دکوری) ساز به‌وسیله زن‌ها قابل توجه است. دسته تار بسیار رو به پایین قرار گرفته و نقاش بدین شکل بر جنبه نمایشی بودن تصویر تأکید بیشتری کرده‌است زیرا امکان نوازندگی ساز در این حالت

این بخش از بدن زنان موسیقی‌دان و رقصنده‌ها با استفاده از تزیینات و جواهراتی که پوشش آنان را تحت الشعاع قرار داده، ترسیم شده‌است. در این میان، طراحی اندام به‌گونه‌ای است که قد و قامت زن کشیده، کمر بسیار باریک، پایین تنه حجیم و برجسته به شکلی کاملاً مشخص، تصویری آرمانی از زنی بسیار خواستنی و جذاب ارائه داده‌است. زنی که بدون این ساز هم همان‌قدر زیبا و خواستنی است و احتمالاً آن‌قدر هنرمند سطح بالایی نیست که وقت بیشتری را به تمرین ساززدن اختصاص دهد تا آرایش و پرورش اندامش. تأکید بسیار بر زیبایی چشم و ابرو، لب، بینی، دهان و موی سر و زلف‌ها تا اندازه‌ای است که در نگاهی کلی آن‌چه بیش از همه به چشم بیننده می‌آید شخصی دل‌فریب است که اتفاقاً ساززدن هم بلد است. نوع قرار گرفتن زنان موسیقیدان پشت ساز به‌ویژه در پرتوها تأکید بر حفظ زنانگی، یعنی حفظ زیبایی اندام و چهره خندان، ملیح، وسوسه‌برانگیز و نه منقلب یا در فکر فرورفته و جدی است. تکراری بودن مؤلفه‌های نام‌برده بیش از پیش به بی‌هویت بودن زن موسیقی‌دان دامن زده‌است. به این معنا که در هیچ‌یک از این تصاویر اساساً مهم نیست که چه کسی ساز را در بر گرفته‌است، یک هنرمند، یک

بر مؤلفه‌های رنگ، لباس‌ها و میزان برهنگی آن، آرایش چهره و دست‌ها، میزان نزدیکی به مخاطب، فضا سازی محدود، مکان قرارگیری بوم در فضای از پیش تعیین شده، نوع و تعداد خوراکی‌ها و همچنین نشانه‌های درون‌متنی و برون‌متنی از جمله مناسبات سوژه و ساز به معنای غلط‌گرفتن ساز در دست، مناسبات با مخاطب و محیط و مسئله حضور دیگری و خلوت دو نفره، افزون بر حقایق تاریخی مکتوب به موازات نقاشی‌ها مبنی بر کم‌ارزشی جایگاه بانوان موسیقیدان این دوره و هم‌چنین اغراق در نمایش برجستگی‌های بدن و اندام‌های جنسی و اغواگری زبان بدن از جمله شواهد برای تبیین ادعای مورد اشاره هستند (جدول ۲). نتیجه اینکه در نقاشی‌های به‌جامانده از این دوره، همه این مؤلفه‌ها از دو منظر قابل بررسی اند: الف) نوازندگان زن به‌عنوان موضوع اثر و ب) نوازندگان زن به‌عنوان هنرمند. بنابراین به نظر می‌رسد که زنان به‌عنوان نوازنده در این دوره: ۱. از جایگاه اجتماعی بالایی برخوردار نیستند. ۲. هنرمندان جدی به شمار نمی‌آیند. ۳. ابزار سرگرمی و ابژه جنسی شناخته شده‌اند و عامل لذت دیداری و شنیداری مخاطب چه در متن تابلو و چه در خارج از آن برای مشتریان به شمار می‌آیند. به بیان دیگر، مطالعه این سه اثر از دریچه مطالعات زنان (فمینیسم) نشان می‌دهد، هم نقاش و هم مخاطبان (سفارش‌دهندگان) اثر همگی متعلق به زیست‌جهان مردانه‌ای هستند که زن را تنها به‌عنوان عنصری تزئینی و جنسی نمایش می‌دهند.

وجود ندارد (سادات کاشانی، رهبر و رضوانی، ۱۴۰۰: ۶۹). به نظر می‌رسد معمولاً زنان سازهایی که موقعیت بدن و فیگور زیبای آن‌ها را تحت الشعاع قرار ندهد را استفاده می‌کنند. احتمالاً در این سه اثر انتخاب سه ساز تار، کمانچه و دف تصادفی نبوده و نقاش به سلامت سوژه از جنبه زیبایی ظاهری می‌اندیشیده‌است. به نظر می‌رسد همچون نظر کورسمیر در مورد هنر غربی در این‌جا نیز سازهایی که ژست سوژه را به هم می‌ریزند چندان خوشایند بیننده و سفارش‌دهنده نیست.

نتیجه‌گیری

همچنان که در آغاز متن نشان داده شد، نقد فمینیستی روشی مناسب برای مطالعات جنسیت‌محور و به‌ویژه بررسی جایگاه زن در آثار هنری است. در رویکرد فمینیسم، شیوه‌های مورد تبعیض واقع شدن زنان در متن اثر و در نتیجه در سطح جوامع بررسی و تحلیل می‌شود. تلاش این پژوهش، خوانشی متفاوت بر مبنای رویکرد انتقادی فمینیستی از بازنمایی نوازندگان زن در نقاشی‌های قاجار بود که سه تابلو اثر ابوالقاسم به‌عنوان موارد مطالعه بررسی شد. برای پاسخ به این پرسش که جایگاه زن در این تابلوها چیست، فرضیه‌ای شکل گرفت با این مضمون که «زن نوازنده» در دوره قاجار به‌عنوان یک شیء جنسی و نه هنرمندی توانا بازنمایی شده‌است. نویسندگان با بررسی مؤلفه‌هایی مانند محیط، مخاطب، نوع ساز، بدن، پوشش، گریم و همراهی موسیقی با رقص در پی اثبات این ادعا بودند. فراوانی و تأکید

جدول ۲: مولفه‌های بررسی شده در پژوهش

| انواع | عناصر مورد مطالعه در ۳ اثر از ابوالقاسم نقاش |
|---|--|
| دف، کمانچه، تار | ساز |
| نقوش، رنگ، مدل لباس و میزان برهنگی، جنس، تزئین | لباس |
| جام‌های شراب، گلابی‌ها، انار / محیط درون اثر و نصب اثر | ابژه‌های غیر موسیقایی: خورد و خوراک / محیط |
| درون و بیرون اثر، جهت نگاه زن / حالت مو، دست، کمر، لب، چشم‌ها | مخاطب / چهره |
| نوع نشستن، میزان نمایش برجستگی‌ها | فیگور |

- 2 A Vindication of the Rights of Woman (1792)
- 3 Charles Fourier (1772-1837)
- 4 Le Deuxième Sexe (1949)
- 5 The Feminine Mystique (1963)
- 6 Sexual Politics (1970)

*با سپاس و قدردانی از دکتر ایلناز رهبر و دکتر هادی ربیعی که با الهام از مقاله‌های پیشین و راهنمایی‌های ایشان این پژوهش انجام شد.

پی‌نوشت

1 Mary Wollstonecraft (1759-1797)

منابع

- ال گورین، ویلفرد؛ لیور، ارل؛ مورگان، لی؛ جین ریزمن، جین؛ ویلینگام، جان (۱۳۸۸). *درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمه زینب حیدری مقدم و علیرضا فرح‌بخش، تهران: رهنما.
- اسعدی، هومان (۱۳۷۹). *حیات موسیقایی و علم موسیقی در دوران تیموریان از سمرقند تا هرات*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- آدامز، لوری (۱۳۹۸). *روش‌شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.
- آوند، یعقوب (۱۳۸۶). «نقاشان دوره قاجار». *گلستان هنر*، ۳ (۳)، ۷۴-۸۱.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۶). *دایره‌المعارف هنر* (چاپ ششم)، تهران: فرهنگ معاصر.
- تاج‌السلطنه (۱۳۷۸). *خاطرات تاج‌السلطنه*، به کوشش مسعود عرفانیان. تهران: نشر تاریخ ایران.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۹۰). *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران: انتشارات صفی علی شاه.
- سادات کاشانی، فاطمه؛ رهبر، ایلناز؛ رضوانی، فیروزه (۱۴۰۰). «بازنمایی موسیقیدانان زن در نقاشی‌های دوران قاجار»، *نشریه هنرهای زیبا*، ۲۶ (۴)، ۶۳-۷۳.
- سلطان‌دوست، سهند و مهدی کشاورز افشار (۱۴۰۱). «بررسی سازها و جنسیت نوازندگان در نگاره‌های نسخه مصوری از دیوان حافظ از دربار گورکانی». *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، ۹ (۵)، ۶۰-۷۶.
- شفیع، سمیه سادات (۱۴۰۰). *تاریخ اجتماعی زنان در عصر قاجار*، تهران: ثالث.
- علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*، تهران: یساولی.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*، تهران: ماهور.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۳). *جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی*، تهران: ماهور.
- فالک، اس‌جی (۱۳۹۳). *شمایل‌نگاران قاجار*، ترجمه علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.
- کسروی، احمد (۱۳۸۳). *تاریخ مشروطه ایران* (چاپ شانزدهم)، تهران: امیرکبیر.
- کورسمیر، کارولین (۱۳۸۶). *فمینیسم و زیبایی‌شناسی*، ترجمه افشنگ مقصودی، تهران: گل آذین.
- مختاباد، سید عبدالحسین (۱۳۹۹). *تاریخی از موسیقی معاصر هنری ایران* (چاپ دوم)، تهران: گویا.
- نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۶). *زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش: نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی*، ترجمه آتنا کامل و ایمان واقفی، تهران: تیسرا.
- نفیسی، سعید (۱۳۴۵). *تاریخ معاصر ایران از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ تا ۲۴ شهریور ۱۳۲۰ (تاریخ شهریاری شاهنشاه رضاشاه پهلوی)*، تهران: فروغی.
- هادی، محمد (۱۳۶۵). «مروری بر احوال و آثار نقاشان قرن دوازدهم و سیزدهم (در سراسرایی یک انحطاط ناگزیر)»، *فصلنامه هنر*، ۱۲، ۵۵-۳۸.

References

- Adams, L. (2019). *The Methodologies of Art: An Introduction*, Translated by Ali Masoumi, Tehran: Nazar, (Text in Persian).
- Ajand, Y. (2007). "Painters of the Qajar period", *Golestan-e Honar Academy of Art*, 9, 74-81, (Text in Persian).
- Alimohammadi-Ardakani, J. (2013), *Synchronization of Qajar Literature and Painting*, Tehran: Namaye, (Text in Persian).
- Asadi, H. (2000). *Musical Life and Music Science during the Timurid Period from Samarkand to Herat*. Master's Thesis, Art Research, Faculty of Fine Arts, University of Tehran (Text in Persian).
- Carolyn, K. (2011). *Gender and Aesthetics: An Introduction*, Translated by Afshang Maghsoudi, (1nd ed.), Tehran: Golazine (Text in Persian).
- Cochrane, K. (2013). "The fourth wave of feminism: Meet the Rebel women", *The Guardian*, Retrieved

from <<https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>>

- Ettehadieh, M. (2004). *The Origins and Development of the Women's Movement in Iran, 1906–41*. In Lois Beck and Guity Nashat. "Women in Iran from 1800 to the Islamic Republic" (pp. 85-106). Champaign: University of Illinois.
- Falk, S. (1972). *Qajar Paintings: Persian Oil Paintings of the 18th & 19th Centuries*, Translated by Alireza Baharlou, Tehran: Peykareh. (Text in Persian).
- Fatemi, S. (2013). *The Emergence of Populist Music in Iran*, Tehran: Mahoor, (Text in Persian).
- Fatemi, S. (2014). *Celebration and Music in Urban Cultures of Iran*, Tehran: Mahoor, (Text in Persian).
- Gillis, S., Howie, G., Munford, R. (2007). *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gordon, L. (2009), *Vindication: A Life of Mary Wollstonecraft*, USA: Harper Collins.
- Guerin, W. Translatd by Alireza Farahbakhsh.
- Guerin, W., Labor., Morgan, L., Reesman, J. C., Willingham, J. R. (2009). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, Translated by Alireza Farahbakhsh and Zeinab Heydari Moghadam, Tehran: Rahnama (Text in Persian).
- Hadi, M. (1986). "A review of the conditions and works of painters of the 12th and 13th centuries (on the slope of an inevitable decline)", *Art Quarterly Journal*, 12, 38-55, (Text in Persian).
- Kasravi, A. (2004). *Constitutional History of Iran*, Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).
- Khaleghi, R. (1994). *The History of Music of Iran*, Tehran: Safi Ali Shah, (Text in Persian).
- Krolokke, Ch., Sorensen, A. (2005). *Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls, Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance*, California: SAGE.
- Lengermann, P., Niebrugge, G. (2010). "Feminism". In G. Ritzer & J. M. Ryan (Eds.), *The Concise Encyclopedia of Sociology* (p. 223), UK: John Wiley & Son.
- Millett, K. (1970). *Sexual Politics. Garden City*, New York: Doubleday.
- Mokhtabad, A. (1966). *The History of Iran's Contemporary Artistic Music*, Tehran: Gooya, (Text in Persian).
- Nafisi, S. (1966). *Modern History of Iran from 4th of Esfand 1299 to 24th of Shahrivar 1320*, Tehran: Foroughi, (Text in Persian).
- Najmabadi, A. (2005). *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, Tehran: Tisa, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2007). Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, Graphic Arts, (Text in Persian).
- Sadat Kashani, F., Rahbar, I., Shaibani Rezvani, F. (2021). "The representation of female musicians in Qajar paintings". *Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Moosighi*, 4 (25), 63-72, (Text in Persian).
- Scheiwiller, S. G. (2013). *Performing the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian Identity (Anthem Middle East Studies)*, London: Anthem Press.
- Shafi', S. S. (2021). *Social History of Women in the Qajar Era* (third edition), Tehran: Sales, (Text in Persian).
- Sheil, M. (1856). *Glimpses of Life and Manners in Persia*, London: J. Murray.
- Soltandust, S., Keshavarz Afshar, M. (2022). "Organology through the visual narration in the images of musicians and their gender ratio - case study: a manuscript of Divan-e Hafez, illustrated in the Mughal school of painting", *Research Journals of Graphics and Painting*, 9 (5), 60-76, (Text in Persian).
- Taj Al-Saltana. (1993). *Memoirs of a Princess from the Harem to Modernity / Taj Al-Saltana with Introduction and Notes Abbas Amanat*, Tehran: The history of Iran, (Text in Persian).

URLs

- Url1: <https://iranantiqu.com/handicraft/traditional-instruments/kamancheh> , 2022- 10-20.
- Url 2: <https://digitalcommons.morris.umn.edu/cgi/viewcontent.cgi> , 2022-10-28.
- Url13: <https://www.pinterest.com/pin/221661612896481408/> ,2022-10-22.

The Representation of Women and Musical Instruments in the Qajar Period Based on Feminist Reading; The Case Study of Three Works by Abu al-Qasim

Abstract:

A This research is based on feminist criticism of the representation of women along with musical instruments in three works by Abu al-Qasim, the painter. He was an Iranian painter in the Qajar period and one of the leaders of the style of court portraiture, who mostly depicted women the musician and dancer of the court of Fath Ali Shah Qajar. The reason for choosing the feminism approach is to study and analyse how women discriminated in the text of the work and in general at the level of societies. In this approach feminist criticism is a suitable method for gender-oriented studies and especially for investigating the position of women in the works of art. Here the aim of writers is to discover gender meanings hidden in paintings in order to reflect on the position of women in these works and how they are reflected in the paintings. Because, most of the patrons and painters of these paintings were men, musician women has been studied as the subject of the work and the female musician as the artist within the text of the paintings. The main research question about the position of women and how the painter or the audience of the paintings deals with them as the subject of the paintings is stated as follows: What is the role and function of the women who are represented in these examples? Are these women depicted and known as artists and musicians? If so, why there is no name and address of them as artists available? In contrast to if this is not the case, how can you come to a conclusion by studying the paintings, what exactly is the position and role of women in these works? It should be accepted that whatever this possible role is, it is not a representative image of a female as an artist-musician. In order to prove such an idea, the authors have used written sources (historical approach) in addition to reading the images to compensate the information shortcomings. The sources inform

Fateme Delfani Baluch

PhD. Student, Department of Art Research, Faculty of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran, Corresponding Author. Fatemedelfani43@gmail.com

Sepehr Saraji

PhD. Department of Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. sepehrmusician.ss@gmail.com

Seyed Mohammad Amin Heydari

PhD. Student, Department of Art Research, Faculty of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran. m.a.heidari@student.art.ac.ir

Date Received: 2022-09-13

Date Accepted: 2023-04-24

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41765.1185

about the condition and position (chronological era) of female as musicians at the time of the creation of the paintings, which is Qajar period. Among these sources Sasan Fatemi's detailed studies on Qajar music, including the format of the book "Celebration and Music in Iranian Urban Cultures" (Fatemi, 2013), the study of the status of women in this period by Afsaneh Najmabadi in the form of the book "Mustached Women and Beardless Men" (Najmabadi, 2016) and also an article in The context of women depicted in Qajar paintings with the title of "representation of female musicians in the Qajar painting" (Sadat Kashani, Rahbar and Rizvani, 1400). In the meantime the mentioned works have more authority and proximity to the subject of the present research. The collection of these sources and works shows the mostly inferior position of the female gender in various social and cultural affairs. The conditions in the flow of Qajar art and music are still dominant, except for exceptional cases. Based on this information together and also the icons of the works, such a hypothesis has been formed that women in this paintings Rather than being a representative image of a female musician, are depicted as a sexual object. In other words, the Qajar woman is depicted as a sexual object or at best, a low level artist. Around her there are objects and phenomena that strengthen the hypothesis of the existence of this sexual view. This hypothesis using from the symbolic signs based on the iconological study of the samples, which are identified as supporting elements of the hypothesis. In the first step, an analysis from the perspective of the signifier and the visual symbols of the studied examples is introduced and presented so that one can have a general formulation of the visual dimensions of the works before entering the content topics. At The next stage of feminist reading of various components related to the paint-

ings has been studied. These components are: the performance environment (where the paintings are located), observing the atmosphere and the cultural context prevailing at the time of the creation of the work through the review of history studies and matching them with the discussed paintings. The audience in two dimensions, first, the audience within the text of the painting because of the signs seem that the work is related to the paintings of assemblies and ceremonies, and secondly, the audience of the work who is outside the context of the painting who is the same customer or audience of the work. The type of instruments depicted and the importance of instrument selection in the final sexual expression. Most of the time instruments are chosen for figures to hold, shows the sexual appeal of the figure from the point of view do not endanger the viewer's feeling toward the sexual joy reflects from the women's position in the paintings. The shape and posture of the bodies and also the way of showing the body in relation to the instrument in general, in front of the viewer; The design of the body is such that the height of the woman is elongated, the waist is very narrow, the lower body Voluminous and outstanding in a very specific way, it has presented an ideal image of a very desirable and attractive woman. Also Examining non-musical elements such as foods in the image such as pears, pomegranates, wine and visual messages, the hidden meaning of them, all of which carry the meaning of cheerfulness and the non-seriousness of the subject of the work, is "woman as a musician", the motifs on the carpets and the space of works, finally the type of covering, the way of face painting tempting and flamboyant make-up by a woman, whose exaggeration is another sign of prioritizing attractiveness, shows that the sexuality of figure is more important over everything else. Studying these elements which have been analyzed through

the article makes it possible to prove the hypothesis. In this way, each of the mentioned elements have been described, analysed and interpreted in order to finally, can support the desired hypothesis or try to reject it. A detailed study of the musical, para-musical and even non-musical elements included in the text of the paintings or around it shows that the combination of these multiple factors could not have been accidental, and all in all, it confirms the hypothesis that these women are more than to be able to be a musician and be portrayed through their artistic character, seems they are sexual objects for that patron(s)/audience(s) of the painting above all to create visual pleasure. In the end, even choosing these women as the subjects of paintings seems to be a sign of sexual discrimination. It is the gender that governs the space of production and display of the work. This study can be done on a wider scale with the study of different works in order to provide a more accurate formulation of the position of women and musical instruments in the Qajar period.

Keywords: Woman, Music, Qajar, Painting, Abu al-Qasim the Painter, Feminism.