How to Cite This Article: Mafitabar, A. (2025). An Analysis of Representational Approaches to the Mother and Child Theme in Paintings of the Early and Later Qajar Eras. *Kimiya-ye-Honar*, 14(55): 79-98.

An Analysis of Representational Approaches to the Mother and Child Theme in Paintings of the Early and Later Qajar Eras

Ameneh Mafitabar*

Received: 14.04.2025

Accepted: 03.08.2025

Abstract

Qajar painting is typically divided into two main phases corresponding to dynastic reigns: the first, known as "Royal Figurative Paintings," is associated with the rule of Fath-Ali Shah; the second, referred to as "Court Painting," developed under the stylistic influence of Naser al-Din Shah's reign. Royal Figurative Paintings are characterized by strong stylization and a deliberate sense of theatricality and artificiality, whereas Court Painting leans more toward naturalism, partially influenced by photography. One of the recurring themes in Qajar painting is femininity, which often takes a maternal form through the depiction of a woman accompanied by an infant or child. This study aims to compare how the mother-and-child theme is visually represented in artworks from the two main Qajar periods. The central research question asks: how is the image of women constructed in "mother and child" representations of the first and second Qajar phases? Using a historical approach with a descriptive-analytical perspective with comparative approach and qualitative content analysis, the study examines sixteen selected paintings. Findings reveal that in the first phase, mother-and-child depictions—like those of other courtly women such as musicians or attendants—are highly theatrical and lack authentic maternal interaction. The infant or toddler is treated as an ornamental object, emphasizing female beauty, wealth, or erotic allure, rather than as an autonomous human subject. In contrast, although large-scale representations of women are rare in the second phase, female figures appear more frequently in Ruq'ah miniature paintings. These works offer a more grounded portrayal of women aligned with the social reality of the emerging middle class. Unlike the indoor, idealized, and enclosed settings of the first phase, mother and child are now depicted in public or outdoor spaces such as markets and streets. This shift marks a transition in the visual portrayal of women—from an idealized, passive figure confined to the private sphere, to a socially engaged subject with an active maternal identity. The transformation reflects broader social changes in Qajar Iran, including urbanization, the rise of the middle class, expanded contact with the West, the establishment of girls' schools, reconfiguration of family structures, and the growing public participation of women. Thus, second-phase Qajar painting not only reflects a technical shift in style, but also a conceptual redefinition of the roles of women and mothers within a society in transition.

Key words: Form, Aesthetics, Thomas Aquinas, Russian Formalism, Comparative Study.

* Assitant Professor of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author).

Email: a.mafitabar@art.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

ارجاع به مقاله: مافی‌تبار، آ. (۱۴۰۴). مقایسهٔ شیوه‌های بازنمایی موضوع «مادر و کودک» در نقاشی‌های دورهٔ اول و دوم عصر قاجار. کیمیای هنر، ۱۴(۵۵): ۷۹-۹۸.

مقایسهٔ شیوه‌های بازنمایی موضوع «مادر و کودک» در نقاشی‌های دورهٔ اول و دوم عصر قاجار

آمنه مافی‌تبار*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۲

چکیده

نقاشی قاجار معمولاً متناسب با ادوار پادشاهی به دو دوره تقسیم می‌شود: دورهٔ نخست با عنوان «پیکرنگاری درباری» با امارت فتحعلی‌شاه شناخته می‌شود و دورهٔ دوم با اصطلاح «نقاشی درباری» که تحت نفوذ ناصرالدین‌شاه شکل گرفته است. پیکرنگاری درباری، به لحاظ صوری، تصنعی است. درمقابل، نقاشی درباری به طبیعت‌گرایی نزدیک‌تر است. یکی از مضامین پرتکرار در نقاشی‌های قاجار، «زنانگی» است که در وجهی از خود با حضور نوزاد یا کودک، صورت «مادرانه» می‌گیرد. هدف این مقاله، مقایسهٔ چگونگی بازنمایی موضوع مادر و کودک در نقاشی‌های دورهٔ اول و دوم هنر قاجار است. پرسش آنکه در نقاشی‌های دورهٔ اول و دوم قاجاری که «مادر و کودک» را به تصویر کشیده‌اند، شیوهٔ بازنمایی زنان چگونه است؟ این پژوهش تاریخی به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی، با رویکرد تطبیقی و تحلیل محتوای کیفی شانزده نقاشی، به بررسی تطورات بازنمایی مادر و کودک پرداخته است. نتیجه نشان می‌دهد: در نقاشی‌های دورهٔ اول، نمایش موضوع مادر و کودک، مانند دیگر زنان دربار، نمایشی و فاقد کنش‌های طبیعی مادرانه است. گویی نوزاد یا کودک نوپا به‌مثابهٔ ابژه‌ای برای نمایش ثروت، زیبایی یا قدرت باروری زن عمل می‌کند. برخلاف آن، حضور زنان در نقاشی‌های بزرگ دورهٔ دوم، تقریباً ناچیز است و ایشان بیشتر در قالب رقعه‌ها ظهور پیدا کرده‌اند. در این نقاشی‌های کوچک، نمود زنان به زیست اجتماعی طبقهٔ متوسط جامعه نزدیک‌تر است. از این منظر، رقعه‌ها درمقابل نقاشی‌های پیکرنگار دورهٔ نخست قرار می‌گیرد؛ ازسویی، برخلاف تأکید نقاشی‌های دورهٔ اول بر فضای اندرونی، مادر و کودک در فضای بیرونی نمایش داده می‌شود؛ امری که به گذار بازنمایی زن از موجود آرمانی و محصور در اندرون، به سوژه‌ای فعال و برخوردار از هویت مادری در بستر جامعه خبر می‌دهد. این تحول در بازنمایی تصویری، بازتابی از دیگرگونی‌های اجتماعی در ایران دورهٔ قاجار است: گسترش شهرنشینی، شکل‌گیری طبقهٔ متوسط، افزایش ارتباط با غرب، تأسیس مدارس دخترانه، تغییر در نهاد خانواده و رشد مشارکت زنان در فضای عمومی. درواقع نقاشی‌های دورهٔ دوم، نه‌فقط تغییر تکنیکی، بلکه بازتعریف نقش زن و مادر در بستر جامعهٔ در حال گذار را به تصویر می‌کشند.

واژه‌های کلیدی: پیکرنگاری درباری، نقاشی دورهٔ دوم قاجار، فتحعلی‌شاه، ناصرالدین‌شاه، بازنمایی زنان، مادر و کودک.

* استادیار گروه طراحی و چاپ پارچه، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email : a.mafitabar@art.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

۱. مقدمه

زن و زنانگی، یکی از مهم‌ترین موضوعات در تاریخ هنر جهان، ایران و به‌عنوان موردپژوهی این مقاله، نقاشی عصر قاجار است که به کرّات در قالب نقاشی رنگ و روغن یا آبرنگ بر بستر کاغذ، بوم پارچه‌ای، چوبی و حتی گچ دیوار نشسته است. نکته آنکه این مضمون در هنر دو دورهٔ قاجار، رنگ دیگرگونی به خود گرفته که با یکدیگر قابل مقایسه است: در دورهٔ اول، یعنی در زمان حکومت سه پادشاه نخست قاجار، به‌ویژه فتحعلی‌شاه که تحت عنوان پیکرنگاری درباری شناسایی می‌شود؛ شاهوار، شکوهمند، مجلل و تزیینی است. در دورهٔ دوم که با چهار پادشاه متأخر قاجار نسبت پیدا می‌کند و اوج آن در دورهٔ ناصرالدین‌شاه است، با عنوان نقاشی درباری شناخته می‌شود. نقاشی‌های این دوره، طبیعی‌تر و مردمی بوده و با نظر به برخی دلایل، ازجمله رقابت با عکاسی و گسترش از حیطهٔ دربار به زندگی طبقات متوسط جامعه، قرابت بیشتری با واقعیت دارد. از حیث تدقیق در موضوع این مقاله نیز «مادری و مادرانگی» خود به ذات، مفهومی است که با یکی از اصلی‌ترین و حیاتی‌ترین واقعیات زندگی، یعنی زاد و ولد همسو است؛ پس می‌تواند در هر دو دوره، نمودگاری قابل ملاحظه داشته باشد. از این منظر، پرسش آن است که در نقاشی‌های دورهٔ اول و دوم دورهٔ قاجار که موضوع مادر و کودک را به تصویر کشیده‌اند، بازنمایی زنان چگونه است؟ در صورت جزیی‌تر آنکه نتایج حاصل از این مطالعه، چه دگرگونی‌هایی را در ابعاد صوری، مضمونی و اجتماعی منعکس می‌کند؟ به این ترتیب هدف این پژوهش، مقایسهٔ چگونگی بازنمایی موضوع مادر و کودک در نقاشی‌های نیمهٔ اول و دوم هنر قاجار است. در ضرورت این مطالعه آنکه نقاشی شاهان، شاهزادگان و امرای قاجاری بارها مورد بحث پژوهشگران بوده و نقش زنان در این نقاشی‌ها همواره به‌عنوان عنصر تزیینی مصداق سخن قرار گرفته است؛ حال آنکه بررسی بیشتر در این حوزه می‌تواند به کشف دانسته‌های مغفول منجر گردد. با این نگاه، پس از اشاره به کلیت تصویر موضوع مادر و کودک در نقاشی ایرانی، چگونگی بازنمایی زنان در نقاشی دورهٔ اول و دوم هنر قاجار بررسی، و آنگاه با نظر به داده‌ها، نمود زنان در نقاشی‌های مادر و کودک دورهٔ اول و دوم با یکدیگر مقایسه و نتیجه عرضه می‌شود.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ موضوع «زن» در نقاشی قاجار، پژوهش‌های متعددی انجام شده است که ازجملهٔ آنها می‌توان به «جایگاه و طبقات اجتماعی زنان در پیکرنگاری درباری قاجار» (۱۳۹۹) از ندا خورسندی و لیلا خرازیان اشاره کرد که در «ششمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزهٔ علوم انسانی و مطالعات اجتماعی ایران» ارائه شد و بیشتر بر منظر جامعه‌شناسی تمرکز دارد. مورد دیگر «نشانه‌های تصویری تنعّم در تک‌پیکرنگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان» (۱۴۰۰) از آمنه مافی‌تبار در فصلنامهٔ پیکره است که آن نیز نمود زنان در نقاشی دورهٔ نخست قاجار را با نمونه‌های همتا در دورهٔ صفوی مقایسه می‌کند. وجه مشترک این طیف مقالات آن است که بر بازنمایی زنان در نقاشی دورهٔ نخست قاجار، یعنی پیکرنگاری درباری تمرکز دارند یا درنهایت آن را در قیاس با نقاشی ادوار پیشین بررسی می‌کنند؛ اما از چگونگی بازنمود زنان در نقاشی‌های درباری دورهٔ دوم قاجار غفلت کرده‌اند. دربارهٔ موضوع «مادر و کودک»، این کاستی در وجههٔ بزرگ‌تری رخ‌نمایی می‌کند؛ به‌طوری‌که شاید تنها مورد مؤثر در این زمینه، مقالهٔ «زنان قاجار و کودک؟ مادر و کودک اثر محمدحسن»[۱] (۲۰۲۱) از جانا ورتین[۲] باشد. ورتین در مقاله‌ای کوتاه، موضوع مادر و کودک را در دو تابلو از محمدحسن (که مورد بحث این پژوهش نیز هست) بررسی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد این نقاشی‌ها، نه متأثر از بازنمایی مدونا (مریم مادر و مسیح کودک)، بلکه تصویر ایرانی از مفهوم جنسیت و خانواده هستند که به لحاظ ماهوی از نمونه‌های مشابه اروپایی فاصله دارند. البته مضاف‌بر این مقاله، در صفحاتی چند از برخی کتاب‌ها که به نقاشی قاجار پرداخته‌اند جستاری به مضمون مادر و کودک به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.55.79]

چشم می‌خورد که ازجمله آنها می‌توان به زنان و دربار (۱۳۹۴) از پریسا تقی‌پور و فرهنگ و زندگی در ایرانِ عصر قاجار و خاورمیانه (۱۴۰۰) از جنیفر اسکرس اشاره کرد که مورد متأخر به تازگی به فارسی برگردانده شده است. از دیگر نمونه‌هایی که این نگاه را در برگ‌هایی از خود دنبال کرده است، باید به تصویر زن در هنر قاجار نوشتهٔ مونیعه شخِب ابوضیاء و نور سوبرزخان و نقاشی‌های سلطنتی ایران در عصر قاجار از لیلا دیبا پرداخت که ترجمهٔ فارسی آنها نیز در سال ۱۴۰۱ چاپ شده است. در این میان، شاید برخی پژوهش‌ها وجود داشته باشند که در جست‌وجوی کلیدواژه‌ها راهگشا به نظر برسند، همچون مقالهٔ «ظهور سوژهٔ کودک در دورهٔ قاجار: مقدمه‌ای در باب مادیت تاریخ اندیشه‌ها در ایرانِ معاصر» (۱۴۰۰) از رحیم یوسفی اقدم و مقصود فراستخواه در فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی؛ اما تدقیق بیشتر و مطالعهٔ آنها نشان از رویهٔ متفاوت نویسندگان در اتخاذ چارچوب نظری و مصداق بررسی دارد. چنان‌که در این نمونه نیز یوسفی اقدم و فراستخواه، فارغ از ارجاع به مصادیق تصویری، حضور منفعل سوژهٔ کودک را در عکس‌های مکتب و مدرسهٔ قاجاری در قالب نگاه معرفت‌شناسانه تحلیل کرده‌اند. به این ترتیب، آنچه نوشتار پیش‌رو را از نمونه‌های پیشین متمایز می‌کند آن است که با تأکید بر موضوع «مادر و کودک» در نقاشی‌های دورهٔ اول و دوم قاجار، شیوه‌های بازنمایی را در هرکدام به صورت جداگانه به چالش می‌گیرد و در قیاس با دیگری به بوتهٔ آزمون می‌گذارد.

۱- ۲. روش تحقیق

مقالهٔ پیش‌رو با هدف گسترش مرزهای دانش، نوعی تحقیق توسعه‌ای است. از حیث ماهیت، توصیفی و تحلیلی به‌شمار می‌آید که با رویکرد تطبیقی در بستر تاریخ هنر قاجار دنبال می‌شود. شیوهٔ تحلیل نیز محتوای کیفی است چراکه این روش می‌تواند در شناسایی الگوها و معانی پنهان در متون، تصاویر و سایر اشکال هنر به صورت مؤثری عمل نماید. در این مقاله، تحلیل محتوا بر مبنای بررسی نشانه‌های تصویری، ژست‌ها، پوشش، تعامل مادر و کودک، مکان و نمادهای مؤثر در هر نقاشی انجام می‌شود. گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی، با استفاده از ابزار متن‌خوانی، تصویرخوانی و کدگذاری اولیهٔ مفاهیم بصری خواهد بود. جامعهٔ آماری، نقاشی‌های عصر قاجار است که زنان صاحب فرزند را به نمایش درمی‌آورد. با این نگاه، شانزده تصویر به شیوهٔ طبقه‌بندی‌شده، انتخاب و بررسی شد که هشت مورد، متعلق به دورهٔ نخست بوده و مبیّن تصنع، تجمل‌گرایی و ابژه‌سازی در نقاشی دورهٔ اول است و معمولاً اندازه‌های بزرگی دارد. هشت نمونه نیز با دورهٔ دوم نسبت پیدا می‌کند و طبیعت‌گرایی، کنش‌مندی و واقع‌گرایی اجتماعی در دورهٔ دوم را به رخ می‌کشد و عموماً در ابعاد کوچک است. ازآنجاکه این آثار به صورت هدفمند، طبقه‌بندی و گزینش شده‌اند، به روش مقایسه‌ای اعتبار بیشتری می‌بخشند. به دیگر بیان، در انتخاب این شانزده اثر (هشت نقاشی از هر دوره)، معیار گزینش، از یک‌سو، حضور برجستهٔ موضوع مادر و کودک در نقاشی و از سوی دیگر، میزان بازنمود ویژگی‌های دوره‌ای (مثل تصنع، تجمل یا طبیعت‌گرایی و کنش‌مندی) است. افزون‌برآن، سعی شده از آثار هنرمندان شاخص هر دوره نیز نمونه‌هایی گنجانده شود تا بازتاب دقیق‌تری از نگاه غالب هنری و فرهنگی هر دوره حاصل گردد. بدین تقریر، متغیر ثابت، نمایش پیکر «مادر و کودک» و متغیر وابسته، نشانه‌ها و ویژگی‌های تصویری مرتبط با نحوهٔ بازنمایی در هر بازهٔ زمانی است که چگونگی تجسم آنها مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

۲. «مادر و کودک» در نقاشی ایرانی

نمایش «مادر و کودک» در هنرهای تجسمی، از موضوعات پرتکراری است که در ادوار هنری مختلف قابل بازیابی است، چراکه بنیاد آن با ذات و غریزهٔ انسانی گره خورده است؛ چنان‌که تندیسک‌های مادران بارور یا تصاویر آنان از دورهٔ غارنشینی تا نوسنگی و بعدها

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

در دوره‌های شهرنشینی در سرتاسر جهان دیده شده است. اما نظر به حیطهٔ تاریخی و جغرافیایی مورد بحث، شاید نظر به دورهٔ هنری برجستهٔ پیش از قاجار، یعنی دورهٔ صفویه راهگشاتر باشد؛ چه اینکه نقاشی مادر و کودک در دورهٔ صفوی تداعی‌گر شکلی از زندگی عشایری و روستایی است، یعنی این مجالس، مادرانی را به تصویر می‌کشد که کودکان خویش را در دل کوه و صحرا پرورش می‌دهند، به بازی می‌گیرند و شیر می‌دهند. این نقاشی‌ها صورت طبیعی در یک زندگی روزمرهٔ سادهٔ دهقانی را نمایش می‌دهند که مبتنی‌بر غریزهٔ مادرانگی و جلوه‌ای از پیوند عاطفی و محبت بی‌قید و شرط است. به عبارتی، هرچند موضوع مادر و کودک در دورهٔ صفویه محور اصلی نقاشی‌ها نبود، اما در میان مضامین دیگر، حضوری آرام و معنادار داشت؛ آن‌طورکه هنرمندان عصر صفوی، مانند رضا عباسی (تصویر ۱) و محمدقاسم (تصویر ۲) با بهره‌گیری از خطوط نرم و رنگ‌های ملایم، لحظاتی از زندگی انسانی را با حالت شاعرانه و ظریف به تصویر کشیده‌اند. درمقابل، در عصر بعدی و در سرآغاز شکل‌گیری هنر قاجار این مضمون با صورت شاهوار و مجلل عرضه می‌شود؛ نقاشی‌هایی از مادران و کودکان که متأثر از گسترش ارتباط ایران و ایرانی با غرب و هنر مسیحی، معمولاً در فرمی نظیر مدونا (مریم مقدس که مسیح نوزاد را در آغوش گرفته) ظهور پیدا می‌کنند، اما در نمود و بازنمایی، با عفت و معصومیت مریم مادر در نقاشی‌های مسیحی تعارض ماهوی دارند و زنانگی و وجوه جنسیتی متناسب با آن را یادآوری می‌کنند. تصویرگری مادر و کودک با چنان احوال برونگرایی که در نقاشی‌های قاجاری قابل دریافت و تعمیم است؛ نه‌فقط در نقاشی روی بوم و کاغذ که در تزیین اشیاء روزمرهٔ زندگی مثل قاب آیینه، پایهٔ قلیان، انواع ظروف چینی، مثل کاسه و قدح جلوه‌گر می‌شود (تصویر ۳). درواقع کثرت نمایش موضوع مادر و کودک در هنر قاجار، شاید برآمده از مواجههٔ ایرانی‌ها با مدونای مسیحی باشد، اما شکل و شیوهٔ بازنمایی از آبشخور دیگری تأمین می‌شود که چگونگی آن مورد بحث این مقاله است؛ چنان‌که پژوهشگران ادعا دارند: «اینکه تصویر زن عریان در هنر قاجاری معادلی برای آغوش مادرانه و کامجویی مردانه دانسته می‌شود، حتی برای برخی از تصاویر مربوط به به مریم عذرا و کودک که از این دوره به دست رسیده نیز قابل اثبات است» (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۱۴۵).

تصویر ۱: مادر و کودک. اثر رضا عباسی. مکتب اصفهان. حدود ۱۰۴۹ ه.ق./ ۱۶۴۰ م. دورهٔ صفوی. موزهٔ بریتانیا. (URL1)

تصویر ۲: زندگی روستایی. اثر محمدقاسم. مکتب اصفهان. حدود ۱۰۴۹ ه.ق./ ۱۶۴۰ م. دورهٔ صفوی. موزهٔ هنر لس‌آنجلس.

تصویر ۳: مادر و کودک. نقاشی پشت آیینه. اوایل دورهٔ قاجار. مؤسسهٔ هنری ساتبی. (URL3)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

۳. تجسم زنان در نقاشی دورهٔ اول و دوم عصر قاجار

۳- ۱. بازنمایی زنان در نقاشی‌های دورهٔ نخست: بعد از جنگ‌های آغامحمدخان، در فرصتی که آرامش به ایران بازگشت، دنبالهٔ کار نهضت هنری ایرانیان ادامه یافت. بعد از او، فتحعلی‌شاه در بازهٔ طولانی فرمانروایی خود، نزدیک به ۳۷ سال، توجه خاصی به شعر و نقاشی نشان داد و همین امر باعث شد در اوان دورهٔ قاجاریه، هنر و صنایع ظریفه پس از سلسلهٔ صفویه با حضور هنرمندان و بزرگان اهل ادب حیات نوین پیدا کند و مکتب خاصی در هنر جلوه‌گر شود (حقیقت، ۱۳۸۴، ص. ۵۷۹). «در این دوران، به همت فتحعلی‌شاه انجمن ادبی خاقان بنیان گرفت که کانونی برای تجدید حیات شعر بود. به این طریق، نقاشی از نمادهای نهادینه‌شده در ادبیات ایرانی متأثر گشت و نقاش و سفارش‌دهنده هر دو متوجه یک نکتهٔ بنیادی، یعنی تبعیت از فرهنگ زیبایی‌شناسانه بودند که طی قرون متمادی در فرهنگ ایرانی به‌عنوان معیار پذیرفته شده و بین عوام و خواص جامعه دارای هویت و کارکرد بود» (علی‌محمدی، ۱۳۹۲، صص. ۱۴۳- ۱۵۲). طبق این اصول و قواعد، نقاش، پرتره‌ای خیال‌انگیز را بر پرده می‌آورد که در آن چهره بسیار پرابهت و اصیل به نظر می‌رسید. سینه فراخ و کمر باریک نشان‌دهندهٔ قدرت و زیبایی بود (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ۳۸۸). جریانی که تقریباً تا پایان سلطنت محمدشاه تداوم یافت و اگرچه تأثیر آن همچنان بر نقاشی دوره‌های بعد به جای ماند و به گونه‌های دیگری، چون آثار چاپ سنگی، پشت شیشه و صورت‌های دیگر ادامه پیدا کرد، به سبکی منسجم ادامه نیافت و درمقابلِ موج غرب‌گرایی عصر ناصرالدین‌شاهی و حاکمان پس از وی کمرنگ شد (علی‌محمدی، ۱۳۹۲، ص. ۵۵). در این نقاشی‌ها غالباً شاهزادگان و رامشگران در برابر پنجره‌ای که پرده‌اش به کنار جمع شده، قرار گرفته‌اند. زنان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه‌کشیده و انگشتان حنابسته، حالت مخمور به تصویر درآمده‌اند. همگی در جامگان زربفت و غرق در جواهرات و زینت‌ها تجسم یافته‌اند. سریر، تاج، قالیچه، مخده و جز این‌ها، سراسر نقش‌دار و فاخر هستند. افراد بیشتر به‌واسطهٔ اشیاء معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آنها مشهود نیست. اشیایی چون صراحی، جام، میوه و گلدان، فضای دوبعدی تصویر را پر می‌کنند (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۱). زنان در این آثار معمولاً در حال انجام حرکات موزون و چیزی مانند آن یا نواختن ساز هستند و صراحی، جام و نظیر اینها در دست دارند. خصیصهٔ مهم‌تر آنکه سفارش تصویر زنان درباری قاجار آن هم در زمانی که اکثر تک‌چهره‌های درباری به حاکمان مرد تعلق داشت، ابتکار هنری محسوب می‌شد. در این دوره، هم از زنان بلندپایه و هم آنان که اسباب تفریح و سرگرمی را فراهم می‌آوردند، تصویرگری می‌شد. این مسئله از اهمیت «زن» به‌عنوان سوژه‌ای برای خلق آثار هنری حکایت داشت (ابوضیاء و سوبرزخان، ۱۴۰۱، ص. ۱۰۱). بر این بنیاد، ادعا می‌شود نقاشی زنان یکی از جلوه‌های منحصربه‌فرد هنر دوران قاجار است که بازتابی از زیبایی‌شناسی آن عصر به شمار می‌آید.

این نقاشی‌ها، غالباً در ابعاد بزرگ و با رنگ و روغن روی بوم پارچه‌ای یا چوب و گچ دیوار نمود پیدا کرده، تحت عنوان پیکرنگاری درباری شناسایی می‌شوند (تصاویر ۱ تا ۳ از جدول ۱). در این میان، «محمدحسن» در نقاشی از بانوان دربار (شاهزاده‌خانم یا خدمتگزار اعم ار خنیاگر، رامشگر و...) شهره بوده است (فالک، ۱۳۹۳، ص. ۵۳). در چنین نقاشی‌هایی، سترگ‌نمایی یک اصل برای تولید اثر هنری به شمار می‌آمد. این موضوع تحت‌تأثیر کیفیت زندگی و شکوهی است که با تحولات دربار قاجار در تهران ملازم گشته بود. به این ترتیب بود که در اوایل قرن سیزدهم ه. ق. / نوزدهم م.، انگارهٔ تازه‌ای از زیبایی در تک‌چهره‌های تمام‌قد زنان پدیدار گشت. قامت‌های بلند و کشیدهٔ زنانه، ابروان ضخیم و پیوسته،چشمان بادامی‌شکل، بینی عقابی و دست و پاهای حنابسته از ویژگی‌های بارز این دوره است (ابوضیاء و سوبرزخان، ۱۴۰۱، ص. ۱۱۵) البته، به موازات این سیاق، نقاشی در قطعات کوچک تحت عنوان «مرقع» نیز وجود داشت که نمود آن در تصویر ۴ از جدول ۱ قابل بازیابی است؛ اما کلیت و وزنهٔ سنگین کمّی در سوی پیکرنگاری درباری بود. مترادف نمایش زیبایی مطلوب آن دوران، تجسم دارندگی و ثروت نیز اهمیت روزافزونی پیدا کرد و نه‌فقط در چهره، پیکره، آرایش، پیرایش، پوشاک و جواهرات، در به رخ کشیدن دیگر مظاهر زندگی مادی همچون خوراک نیز جلوه‌گر شد. در این نگاه آرمانی، نکتهٔ جالب توجه،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

حضور زنان به‌عنوان سوژهٔ اصلی در بسیاری از این آثار است؛ چیزی که در هنرهای تصویری پیش از قاجار کمتر دیده می‌شود. امری که می‌تواند نشان‌دهندهٔ جایگاه ویژهٔ زن در فرهنگ تجملی و درباری قاجار باشد.

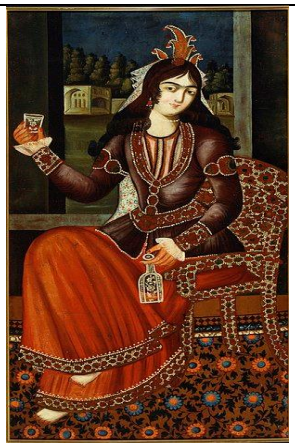
۳- ۲. بازنمایی زنان در نقاشی دورهٔ دوم: در دورهٔ دوم حکومت قاجار، به‌ویژه در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه، نقاشی درباری وارد مرحله‌ای متفاوت شد. این دوره با ورود عناصر تصویری غربی، مانند پرسپکتیو، سایه‌روشن و واقع‌گرایی بیشتر، نسبت به دوره‌های پیشین متمایز است. ناصرالدین‌شاه که خود علاقه‌مند به هنر و به‌ویژه عکاسی بود، در بازه طولانی حکومت خود در ۴۸ سال، نقش مهمی در تغییر سبک نقاشی درباری ایفا کرد. از این دوره به بعد، نقاشی‌های درباری بیشتر به سمت پرتره‌سازی از مردان با ویژگی‌های فردی گرایش پیدا کرد و از آن حالت آرمانی و یکدست دورهٔ فتحعلی‌شاه فاصله گرفت. همچنین استفاده از رنگ‌های طبیعی‌تر و ترکیب‌بندی‌های پیچیده‌تر در نقاشی‌ها دیده می‌شود. «این‌گونه واقع‌نمایی با نگاه مستقیم خالی از فروتنی شاه که تا قبل از دورهٔ قاجار در نگارگری ایران غیرقابل تصور بود، همسو می‌شود؛ چنانچه چهره‌پردازی شاه از معیارهای آرمانی فاصله می‌گیرد و به وجه انسانی نزدیک می‌گردد» (کن‌بای، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۵). درواقع، تأثیر عکاسی بر هنرهای این دوره و بالاخص پرتره‌نگاری پدیدهٔ بسیار مهمی است که سمت‌وسوی نقاشی را مشخص می‌کند؛ خاصه آنکه شاه قاجار خود جزء اولین عکاس‌ها بود. نتیجهٔ حتمی این نوآوری گرایش هرچه بیشتر هنرمندان و تصویرگران به سوی رئالیسم تصویری بود. در کنار آن، روی کار آمدن صنعت چاپ، بیش از پیش به تحولات اخیر دامن زد. از این نقطه به بعد، پرتره‌نگاری تغییر چشمگیری کرد و به حیطهٔ دربار محدود نماند و به فضای جامعه راه یافت و در حوزهٔ آثار لاکی، کاشی‌کاری، قلمکار و رشتی‌دوزی متجلی شد (رابی، ۱۴۰۰، ص. ۱۰). این جریان تا به آنجا پیش رفت که نقاش می‌باید رویدادها، اشخاص، ساختمان‌ها، باغ‌ها و ... را همچون عکاسی دقیق ثبت کند تا به عادی‌ترین مظاهر زندگی و محیط درباری سندیت ببخشد (پاکباز، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۲). به همین دلیل ادعا می‌شود که در دورهٔ دوم، ظهور لیتوگرافی، عکاسی و آثار چاپی بر دامنهٔ پشتیبانی هنری و رواج گستردهٔ هنر فیگوراتیو ایران افزود (آژند، ۱۳۸۹، ص. ۷۹۶). با این توصیف، نقاشی ایران در این دوره بیشترین تأثیر را از شیوهٔ نقاشی اروپایی، به‌خصوص شیوهٔ آکادمیک پذیرفته است. البته این تأثیرپذیری موقعی آشکارتر شد که نقاشان ایرانی به طور مرتب برای فرا گرفتن نقاشی به اروپا سفر می‌کردند و بعد از بازگشت در مدرسه‌های نقاشی در ایران به آموزش آن به نقاشان جوان‌تر پرداختند که این موضوع نقش چشمگیری در شیوع فرنگی‌مآبی در ایران در اواخر قاجار داشته است (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۶). به‌واقع در نیمهٔ دوم حکومت قاجار، با ظهور هنر عکاسی، چاپ و نقاشانی چون صنیع‌الملک، محمودخان ملک‌الشعرا و کمال‌الملک، مسیر پیروی از طبیعت‌گرایی اروپایی در هنرهای ایرانی هموارتر شد.

به این ترتیب در برابر نمونه‌های متعدد از عصر فتحعلی‌شاهی که با عنوان «پیکرنگاری درباری» شناخته می‌شود؛ «نقاشی درباری» دوران دوم بر بازنمایی بزرگ‌اندازهٔ شاهان و شاهزادگان در صورتی نزدیک به عکاسی تمرکز دارد، اما از بازنمایی زنان فاصله می‌گیرد؛ چه اینکه ایشان یکی از اصلی‌ترین موضوعات عکاسی در دربار ناصری بوده‌اند، اما اندازهٔ نمایش ایشان به مرقعات تصویری کاهش پیدا می‌کند (همچون تصاویر ۵ تا ۷ از جدول ۱) و کمتر در ابعاد بزرگ با رنگ و روغن روی بوم پارچه‌ای تظاهر دارند (مانند تصویر ۸ از جدول ۱). به عبارتی، در نقاشی‌های دورهٔ دوم عصر قاجار با موضوع «زن»، مرقع‌سازی جایگزین پیکرنگاری درباری می‌شود. هرچند مرقعات نیز در بسیاری موارد به لحاظ صوری با نمایش جام یا صراحی، گل یا سینی و سبدی از گل و خوراک در دست یک زن، شکل و شمایل نقاشی‌های دورهٔ نخست در سبک پیکرنگاری درباری را دنبال می‌کند، اما به جهت تکنیکی با انتخاب آبرنگ از آن متفاوت است و به‌عنوان مهم‌ترین وجه تمایز با کاهش وجه تزیینی و تصنعی، جنبهٔ طبیعی‌تری به خود گرفته و با واقعیت زندگی مردم عامه همسوتر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.55.79]

است. خاصه آنکه در این نقاشی‌ها، زنان به کرّات با پوشش بیرونی در خارج از منزل نیز تجسم می‌شوند (تصویر ۷ از جدول ۱). در این آثار، چهرهٔ زنان درباری در ترکیب با نمادهای فرهنگی با دقت مستندگونه و نزدیک به واقعیت ثبت می‌شود. به همین دلیل، این مرقعات نه‌تنها اسنادی بصری از پوشش، آرایش و آداب زنان قاجاری هستند، بلکه نشان‌دهندهٔ ترکیب سنت ایرانی با ذوق اروپایی در قالب هنر تصویری به شمار می‌آیند. در کل، نقاشی درباری دورهٔ ناصرالدین‌شاه و پس از آن، گذار مهمی را از هنر سنتی ایرانی به سوی مدرنیسم تصویری رقم زد؛ گذاری که زنان، هم در جایگاه سوژه و هم در مقام معنا، نقش قابل‌توجهی در آن داشتند.

جدول ۱: مقایسهٔ شیوهٔ بازنمود زنان در نقاشی‌های دورهٔ اول و دوم عصر قاجار (نگارنده)

نقاشی دورهٔ نخست قاجار	تصویر ۱: بانوی جام‌گیر. منسوب به ابوالقاسم. پیکرنگاری درباری. ۹۶ * ۱۸۰ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. حدود ۱۲۳۱ ه.ق. / ۱۸۱۶ م. مؤسسهٔ هنری بونامز. لندن. (URL4)	 تصویر ۲: شاهزاده‌خانم. پیکرنگاری درباری. ۸۱ * ۱۵۰ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سدهٔ سیزدهم ه.ق. / نوزدهم م. موزهٔ هنری بروکلین. (URL5)	تصویر ۳: شاهزاده‌خانم. اثر محمدحسن. پیکرنگاری درباری. ۷۶ * ۱۰۷ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سدهٔ سیزدهم ه.ق. / نوزدهم م. موزهٔ هنرهای زیبای گرجستان. تفلیس. (URL6)	تصویر ۴: شاهزاده‌خانم. مرقع موزه بریتانیا. ۳۰ * ۴۲ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. ۱۲۵۷/ ۱۸۴۲. موزهٔ هنری بریتانیا. لندن. (URL7)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

نقاشی دورهٔ دوم قاجار	تصویر ۵: بانوی خدمتکار. مرقع اصناف دورهٔ ناصری. ۱۲ * ۲۰ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. اواسط سدهٔ سیزدهم ه.ق. / نوزدهم م. مؤسسهٔ هنری بونامز. لندن. (URL8)	تصویر ۶: شاهزاده‌خانم. اثر بهرام. مرقع ۱۲۸۷/ ۱۸۷۰. ۳۱ * ۳۷ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. مؤسسهٔ هنری چیسویک. لندن. (URL9)	تصویر ۷: بانوی قاجاری. مرقع ۱۲۶۶ ه.ق./ ۱۸۵۰ م. ۱۱٫۳۰ * ۱۵٫۳۰ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. مجموعهٔ خصوصی. (URL10)	تصویر ۸: شاهزاده‌خانم با چادر. منسوب به محمد. نقاشی درباری. ۸۱ * ۱۴۵ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. مجموعهٔ خصوصی هاشم خسروانی. (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۳۹۶)

۴. نمایش مادر و کودک در نقاشی‌های دورهٔ نخست قاجار

یکی از مضامین پرتکرار در نقاشی‌های دورهٔ نخست قاجار، «زن و زنانگی» است که در نقش‌های متنوع، همچون شاهزاده‌خانم، رامشگر، خنیاگر، جام‌گیر و خدمتکار فرصت ظهور پیدا می‌کند. در این میان، یکی از موضوعات مورد علاقه، بازنمایی «مادر و کودک» است که ظاهراً نقاش قاجاری مشهور به «محمدحسن» در آن خبره بوده است؛ چنان‌که تصاویر ۳ و ۵ از جدول ۲، اثر این هنرمند است. در چنین نقاشی‌هایی، معمولاً مادر، صورتی پرتجمل و تزیینی دارد و با اشاره به سینه‌های پرشیر خود به کودک و همین‌طور مخاطب، از یک‌سو، قدرت سلامتی و باروری و از سوی دیگر، زنانگی و دلربایی خود را مؤکداً خاطرنشان می‌سازد (تصاویر ۱ تا ۴ از جدول ۲). این نمایش هم‌زمان قدرت زیستی و اغواگری، یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد هنر تصویری قاجار است که در آن، مفهوم مادرانگی از جایگاه قدسی‌اش فاصله می‌گیرد و به قلمرویی دوگانه گام می‌گذارد که در آن، زن نه‌تنها پرورش‌دهندهٔ «زندگی»، بلکه موضوع «میل» است. بر این اساس است که پژوهشگران هنر شرق در این‌باره نوشته‌اند: نقاشان ایرانی از نیمهٔ دوم قرن یازدهم ه.ق. / هفدهم م. به بعد به‌تدریج به تصاویر زنان فرنگی با جامه‌های اغواکننده تمایل پیدا کردند. ترکیب‌بندی‌های گروهی از زنان به همراه کودکان و ندیمه‌ها مضمون جانبی است که از نمونه‌های مسیحی مریم عذرا و کودک اقتباس شده است. اما در عمل، اجرا و پرداخت این مضمون از یک‌سو، اشاره‌ای ضمنی به موضوع باروری و مادری است؛ و از سوی دیگر، حامل پیامی نفسانی است که به‌واسطهٔ نیم‌تنهٔ چسبان و لباس یقه‌باز و گل‌آرایی‌شدهٔ مادر و همین‌طور پیراهن نازک و بدن‌نمای کودک به مخاطب القا می‌شود. در این نوع آثار که اوج رواج آن با دورهٔ قاجار شناخته می‌شود، ابهامی ناهمگون بین موضوعی مذهبی و کامجویی تلطیف‌یافته وجود دارد که بر ملاحت کار می‌افزاید (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۳۵۵). این نوع از نمایش زنانگی تا اندازه‌ای در این دوره رونق می‌گیرد که در نقاشی‌های کوچک‌اندازه (تصویر ۳ از جدول ۴) یا حتی مرقعات (تصویر ۴ از جدول ۴) قابل بازیابی است. نقش دوگانهٔ زن به‌عنوان «مادر» و «معشوقه»، را می‌توان از منظر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.55.79]

نظریه‌های فمینیستی و نگاه خیره مردانه نیز تبیین کرد؛ جایی‌که بدن زن همواره برای مصرف دیداری مردانه بازنمایی می‌شود، حتی اگر نقشی به‌ظاهر قدسی و مادرانه داشته باشد. در این خوانش، مادر قاجاری در نقاشی دورهٔ اول، نه به‌مثابه فردی واقعی در تعامل احساسی با فرزند، بلکه همچون ابژه‌ای دوگانه برای تزیین و تحریک مخاطب بازنمایی می‌شود. بدین‌ترتیب، تقاطع نقش‌های جنسی و طبقاتی در این نقاشی‌ها، تبلوری بصری از ساختار پدرسالار و طبقاتی جامعهٔ قاجار است.

درعین حال، مواردی دیگر نیز وجود دارد که با عدول از قاعدهٔ نمایش مستقیم سینه‌های گرد و برجسته به طفل شیرخوار و همین‌طور مخاطب صورت می‌پذیرد؛ نقاشی‌هایی که در آن، بانوی تصویر در عین حفظ ظاهر آراسته و شاهوار خود که به سیاق دیگر زنان نیمهٔ نخست قاجار است ـ و با زحمتِ مادرانگی فاصلهٔ بسیار دارد ـ کودک را در آغوش گرفته یا دست نوازش بر سرش می‌کشد. در چنین تابلوهایی، وجود کودک به‌مثابه یک عنصر برای نمایش مکنت و ثروت یا مایهٔ افتخار و سلامتی است و همچون هر شیء (مثل زر و زیور، میوه، گل یا جام) یا حتی حیوان خانگی (گربه، طوطی و خرگوش) در نقاشی‌های پیکرنگار این دوره صورت ایجابی دارد (تصاویر ۵ تا ۸ از جدول ۲). این امر نشان می‌دهد که در چنین آثاری، کودک، نه به‌عنوان موجودی مستقل با احساسات کودکانه، بلکه به‌مثابه بخشی از دارایی زن نمایش داده می‌شود؛ همچون گوهری گران‌بها که به آراستگی زن می‌افزاید و پایگاه اجتماعی او را با سلامت قدرت باروری مشروع می‌سازد. شاهد این مدعا آنکه در تصویر ۲ از جدول ۲، گربه و قدح چینی پر از هندوانه در پیش پای مادر است یا در تصاویر ۶ و ۸ از همان جدول، مادر با یک دست نوزاد/ کودک را نوازش می‌کند و بر دست دیگر طوطی را به نشانهٔ تمکن و اشرافیت گرفته است. در این معنی نوزاد یا کودک، عنصری نمادین از سلامت، ثروت و قدرت است که ساختار تابلو را تکمیل و وجه نمادین آن را تقویت می‌کند و چنانچه مؤنث باشد، دوگانهٔ کودک ـ بالغ را می‌سازد و اندام برهنهٔ مادر را متصور می‌کند، خاصه آنکه «باتوجه به مستندات تاریخی، مادران درباری نقشی در بزرگ کردن کودکانشان نداشته و آنها توسط دایگانشان بزرگ می‌شدند. به همین دلیل است که در نقاشی‌های مادر و کودک، پارادوکسی مابین جنبهٔ قدسی مادر و فرزند و جنبهٔ نفسانی آن که تأکید بر میل جنسی است بر وجه روحانی آن غلبه می‌کند» (تقی‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۹۶). این نکته از منظر جامعه‌شناسی تصویر نیز قابل تأمل است، چراکه فاصلهٔ واقعی میان مادر و کودک در زندگی روزمرهٔ درباری، با نمود خشک و عاری از احساس مادر در تصویر تجلی می‌یابد و نشان می‌دهد که نقاشی، بازتاب مناسبات قدرت، جنسیت و تملک است. به دیگر بیان، چون در تمام جوامع پیشاصنعتی، کار خانه، وقت‌گیر و طاقت‌فرسا بود، ثروتمندان خدمتکاران زیادی داشتند تا آنها کارهای عمومی و تخصصی را انجام دهند. این چرخه درخصوص فرزندان پادشاه به شکل قابل توجهی روی می‌داد (اسکرس، ۱۴۰۰، ص. ۸۸) و ایشان را از انجام این امور مبرا می‌ساخت. بنابراین تصویر زن قاجاری، به‌ویژه در نقش مادر، بیش از آنکه روایت‌گر مهر و مسئولیت مادری باشد، حامل بیانیه‌ای بصری در باب ثروت، فراغت و تنعم درباری است؛ مادری بی‌نیاز و در عین حال، مطلوب و دلربا. به همین دلیل در چنین نقاشی‌هایی مادر از یک‌سو، با ظاهر شاهوار و آسوده، نمایندهٔ مکنت برآمده از طبقهٔ اقتصادی خود است و از سوی دیگر، زیبایی و فرزند خود را به رخ می‌کشد. درنتیجه، در چنین نقاشی‌هایی ظاهر مادر با خنیاگر، رقاصه و بانوی جام‌دار کوچک‌ترین تفاوتی ندارد و نه‌تنها از تقدس، نجابت و زحمت مادرانه عاری است که اندامی طنازانه و نگاهی دعوتگر دارد. از همین منظر، مرز میان نقش‌ها در این تابلوها مخدوش است. زنِ مادر، زنِ معشوق، زنِ خدمتکار یا زنِ رقاص؛ همگی با آرایش‌ها، پوشش‌ها و ژست‌هایی مشابه نمایش داده می‌شوند.

مسئلهٔ فوق را می‌توان نشانه‌ای از همگون‌سازی زیبایی‌شناسی دانست که زنان را فارغ از نقش اجتماعی‌شان، در منظری تزیینی ـ شهوانی بازنمایی می‌کند. ژرفای این امر وقتی آشکاربودگی بیشتری به خود می‌گیرد که ریزبینی در تصویر ۷ از جدول ۲ نشان می‌دهد: مادر، آنچنان غرق نمایش زیبایی، پوشش و زیورآلات مرصع خویش است که بر یک دست طوطی دارد و در دست دیگر گلابی و گل گرفته است. کودک نوپای آراستهٔ او، گوشهٔ بالاپوشش را چنگ می‌زند؛ درحالی‌که جهت نگاهش به سوی مادر است و مخاطب را بیش

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.55.79]

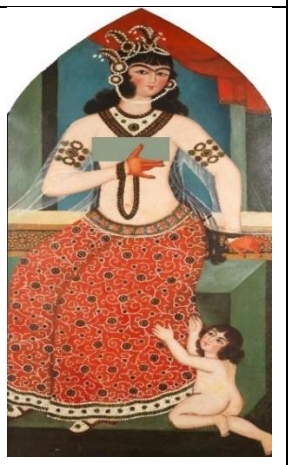
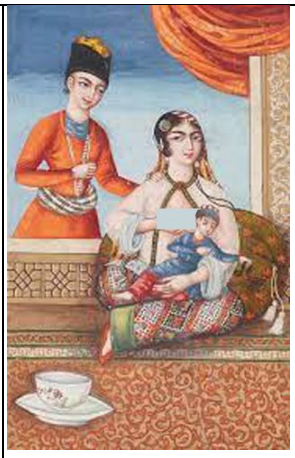
از پیش متوجه ظاهر ملوکانهٔ او می‌سازد، اما مادر همچون دیگر زنان مصور در پیکرنگاری درباری رو به سوی مخاطب دارد و همان‌قدر متوجه فرزند است که به سیب افتاده در پیش پایش توجه دارد. حتی کودک نیز، بدون حالت‌های طبیعی کودکی (گریه، حرکت، بی‌قراری)، همچون عروسکی آراسته و آرام، بازنمایی شده است. در این صحنه، کودک همچون پس‌زمینه‌ای برای جلوه‌گری زن عمل می‌کند؛ چیزی شبیه یک زیور یا اثاثیه لوکس که عملکردی نمادین، اما بی‌صدا دارد. این تصویر، فاصله‌ای عمیق با واقعیت روزمرهٔ مادری دارد و بر جنبهٔ نمایشی و نمادین زنانگی تأکید می‌کند. بدین تعبیر، این فرضیه شکل می‌گیرد که نوزاد/ کودک در این مجالس در اندازهٔ دیگر عناصر تکمیل‌کنندهٔ نقاشی است؛ خاصه آنکه تصاویر این‌چنینی از زنان قاجار معمولاً با اشیاء و عناصر نمادین همراه است؛ ازجمله میوه ـ سیب و انار که هر دو با جنسیت و باروری ارتباط دارند ـ و پرنده و گل. شاعران مرد نیز جسم زن را در ادبیات فارسی اغلب به میوه‌های مختلف تشبیه کرده‌اند؛ مثلاً گونه را به هلو و سیب و انار را به سینه. اینها شاید بهترین مثال‌های شناخته‌شده‌ای باشند که هنوز هم در شعر و البته زبان روزمره کاربرد دارند. این ارتباط مستقیم میان زبان تصویری و ادبیات عاشقانهٔ فارسی نشان می‌دهد که نقاشی قاجاری، صرفاً یک هنر بصری نیست، بلکه ادامهٔ همان گفتمان ادبی است که در آن، زن همواره ابژه‌ای برای میل مردانه و نظام زیبایی است. در این معنی، سینهٔ عریان در هنر قاجار به یک معنا نمایندهٔ آرامش و آسایش تغذیهٔ مادرانه و در معنای دیگر، پاسخگوی دل‌مشغولی‌های خیالات جنسی مردانه است؛ یعنی نقش دوگانهٔ مادر و معشوقه که ریشه در روند پرورش کودک در این دوره دارد (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۱۴۰) و حتی می‌تواند توجیهی برای عریانی بیش از اندازهٔ زنان والامقام دربار (درمقابل خنیاگر، خدمتکار، رقاصه و ...) در نقاشی‌های آن دوره باشد. درواقع، می‌توان ادعا داشت: نقاشی مادر و کودک در عصر قاجار، صحنه‌ای برای تداخل و هم‌زمانی سه نقش زیبایی زنانه، نماد مادری و نشانه‌ای از تعلق طبقاتی است. این تداخل، پیچیدگی خاصی به تصویر می‌بخشد که آن را همزمان اغواگر، پررمزوراز و تزیینی می‌سازد. این خواست قاجاری‌ها در تصویر ۳ از جدول ۲ که بر مثلث مرد، زن و فرزند تأکید دارد، به نیکی قابل بازیابی است؛ یعنی شخصیت مؤنث واحد، نقش دوگانهٔ معشوق و مادر را دارد. این نوع خوانش با نظر به این نکته که فرد مذکر بالغ در واقع همان نسخهٔ بزرگ شدهٔ بچه است و بسیاری از جزییات او را دارد، بیشتر تقویت می‌شود (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۱۴۱) و بر فرضیهٔ فوق، صحه می‌گذارد. در این نگاه، مادری نه تجربه‌ای زیستی و احساسی، بلکه صحنه‌ای برای نمایش زن و دلبرانگی اوست.

دربارهٔ شیوهٔ بازنمایی اطفال در نقاشی‌های مادر و کودک دورهٔ نخست قاجار باید اشاره داشت، فارغ از نمونهٔ خاص (تصویر ۳ و تصویر ۴) در شش تابلوی دیگری که در جدول ۲ ارائه شده است، نوزادان و کودکان، ظاهراً دختر هستند و حتی صورت برهنه‌ای از مادر را متصور می‌سازند که نمایش آن در نقاشی بدن زن بالغ جایز نیست (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۱۴۵)؛ به‌ویژه که به سیاق مادران، سیبی در دست دارند (تصاویر ۲ و ۵ از جدول ۲) یا به طوطی اشاره می‌کنند (تصاویر ۶ و ۸ از جدول ۲). ایشان با چهره‌ای شبیه به مادر، پیراسته هستند؛ به‌طوری‌که ظاهر همگی آرایش کرده به نظر می‌رسد. اما حد همگونی ایشان با مادرانشان بدین‌جا ختم نمی‌شود چنان‌که نوزادان در تصاویر ۵ و ۷ از جدول ۲ پیراهن حریر شبیه به مادر به تن کرده‌اند و در تصاویر ۲، ۶ و ۷ از همان جدول، عقد مروارید به گردن انداخته‌اند. حتی در تصویر ۸ از جدول ۲ که نوزاد جای خود را به کودک خردسال می‌دهد و امکان شبیه‌سازی بیشتر را فراهم می‌آورد، او در تمام اجزاء به شیوهٔ مادر لباس می‌پوشد و حتی در رنگ‌ها نیز از او تبعیت می‌کند، چنان‌که در دنیای واقعی نیز چنین بوده است. این بازنمایی نشان می‌دهد که دختران از همان کودکی وارد نظام زیبایی‌شناسی زنانه می‌شوند و بدنشان به‌عنوان سوژهٔ نگاه آینده شکل می‌گیرد. نوعی بازتولید ایده‌آل‌های زنانه از طریق تصویر انجام می‌شود: زن زیبا، آرام، مطیع و آراسته.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

جدول ۲: مادر و کودک در نقاشی‌های دورهٔ نخست قاجار (نگارنده)

 تصویر ۱: مادر و کودک. پیکرنگاری درباری. ۸۴ * ۱۸۴ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سدهٔ سیزدهم ه.ق./ نوزدهم م. مؤسسهٔ هنری بونامز. لندن. (URL11)	تصویر ۲: مادر و کودک. پیکرنگاری درباری. ۷۵ * ۱۱۹ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. ۱۲۲۵ ه.ق./ ۱۸۱۰ م. کاخ‌موزهٔ سعدآباد. تهران. (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۱۴۶)	 تصویر ۳: مادر و کودک. اثر محمدحسن. به سبک پیکرنگاری درباری. ۱۰ * ۱۵/۵ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. ۱۲۲۵ ه.ق./ ۱۸۱۰ م. کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد. (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۱۴۱)	تصویر ۴: مادر و کودک. مرقع موزهٔ بریتانیا. ۳۰ * ۴۲ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. ۱۲۵۷ ه. ق./ ۱۸۴۲ م. موزهٔ هنری بریتانیا. لندن. (URL12)
تصویر ۵: مادر و کودک. اثر محمدحسن. پیکرنگاری درباری. ۷۸ * ۱۳۲ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. حدود ۱۲۲۵ ه.ق./ ۱۸۱۰ م. مجموعهٔ خصوصی هاشم	تصویر ۶: مادر و کودک. پیکرنگاری درباری. ۵۸ * ۱۱۸ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. ۱۲۲۵ ه.ق./ ۱۸۱۰ م. کاخ موزهٔ سعدآباد. تهران. (فالک، ۱۳۹۳، ص. ۳۰)	تصویر ۷: مادر و کودک. پیکرنگاری درباری. ۸۵/۵ * ۱۶۲ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. اوایل سدهٔ سیزدهم ه.ق./ نوزدهم م. موزه	تصویر ۸: مادر و کودک. پیکرنگاری درباری. ۸۵ * ۱۶۴ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. حدود ۱۲۲۵ ه.ق./ ۱۸۱۰ م. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. لندن. (URL13)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

خسروانی. (دیبا، ۱۴۰۱، ص. ۳۵۴)		هنرهای زیبای گرجستان. تفلیس. (URL6)	

۵. مادر و کودک در نقاشی‌های دورهٔ دوم قاجار

در نقاشی‌های دورهٔ دوم قاجار که بنیاد آن با ناصرالدین‌شاه قاجار شناخته می‌شود، حضور مادران، نقش واقعی‌تری به خود می‌گیرد و نه‌تنها در فضای اندرونی که در فضای بیرونی همچون صحرا، کوچه و بازار به تصویر درمی‌آید و به دلیل تغییر تکنیک و شیوهٔ نقاشی از پیکرنگاری درباری به مرقع‌سازی، به میان مردم طبقهٔ متوسط راه پیدا می‌کند و حتی افراد پایین‌دست را با هدف مستندنگاری به نمایش درمی‌آورد. در این میان، تحول در ابزار و مصالح نقاشی نیز نقش مهمی در شکل‌گیری واقع‌گرایی ایفا کرده است. استفاده از آبرنگ، مرکب و نیز به‌کارگیری دفترچه‌های مرقع به‌جای پرده‌های بزرگ، امکان ثبت لحظه‌های روزمره و فضاهای عمومی را بیشتر فراهم آورد. این دگرگونی نه‌فقط تکنیکی، بلکه ایدئولوژیک هم بود: زن دیگر تنها موجودی تزیینی برای چشم‌انداز درباری نبود، بلکه مادری فعال و در حال زندگی روزمره تلقی می‌شد. در نقاشی‌های این دوره، مادر، نقش اجتماعی حقیقی‌تری دارد، آشکارا به نوزاد مهر می‌ورزد (تصویر ۱ از جدول ۳)، با او بازی می‌کند و او را قلندوش می‌گیرد. دیگر تأکید ویژه‌ای بر اندام‌های جنسی زنانه نیست، به‌طوری‌که حتی در فضای اندرونی هم به سیاق زندگی واقعی با چارقد بلند مجسم می‌شود (تصویر ۲ از جدول ۳) و حتی چادرشب به دور کمر می‌پیچد. این نکته، فاصله‌ای آشکار با رویکردهای زن‌نگاری در دورهٔ نخست قاجار دارد. در آن دوره، زیبایی زنانه پیوندی وثیق با میل مردانه داشت؛ اما اکنون «مادر» به‌جای «معشوقه» در مرکز قاب قرار می‌گیرد و این خود نشانه‌ای از دگرگونی نظام بازنمایی در بطن جامعهٔ قاجاری است. آنچه پیش از این از آنِ دایه‌گان بود، با نمایش مادران طبقهٔ متوسط با اندام نزدیک به واقعیت، درآغوش گرفتن نوزاد قنداق‌شده در کنار گهواره، حتی بر زمین نشستن ایشان بر روی زیرانداز سادهٔ محرمات (تصویر ۳ از جدول ۳) امکان‌پذیر می‌شود. با نمایش مادر و نوزاد در فضای بیرونی، طبقهٔ پایین‌دست جامعه نیز به نمایش درمی‌آید، حتی مادر کولی که لباس وصله‌دار به تن دارد و نوزادش را به پشت بسته است (تصویر ۴ از جدول ۳). این در شرایطی است که همواره نوزادان پیچیده در قنداق بوده و در هیچ‌یک از تصاویر، به منظور نمایش سلامت، برانگیختگی یا تداعی پیکر عریان مادر خود، برهنه نیستند؛ هرچند که برهنگی ایشان در دنیای واقعی ضعفای عصر قاجار به دلیل گرانی منسوجات ممکن بوده است.

تأثیر عکاسی و الگوبرداری از هنر غرب را نمی‌توان در تغییر بازنمایی مادر و کودک در دورهٔ دوم قاجار نادیده گرفت، اما این تحول، ریشه در دگرگونی‌های درونی جامعهٔ ایران نیز دارد. عواملی چون رشد سواد عمومی، گسترش مدارس دخترانه، تأسیس دارالفنون و آغاز حرکت‌های اصلاح‌طلبانه (به‌ویژه در دورهٔ ناصری)، نقش زنان را به‌تدریج از درون‌خانه به فضای عمومی سوق داد. این تغییرات در زندگی واقعی، به مرور خود را در هنر نیز منعکس ساخت. نقاشان به نمایش زنان در موقعیت‌هایی پرداختند که با کنش‌گری و تعامل اجتماعی همراه بود؛ این تحول، بازتاب نگاه تازه‌ای است که جامعه نسبت به زن، مادری و تربیت نسل آینده پیدا کرده بود. درواقع، نقاشی قاجار، خود تبدیل به سندی از دگرگونی اجتماعی شد که در آن، زن دیگر فقط نگین تزیینی اندرون نبود، بلکه عضوی از زیست جمعی بود که در خیابان، بازار و شفاخانه نیز ایفای نقش می‌کرد. بدین‌روی می‌توان این تصاویر را نوعی «نقاشی مردم‌نگارانه» دانست، چراکه برخلاف نقاشی‌های نخستین دوره که زنان را در قصر و بزم نشان می‌داد، در این دوره صحنه‌هایی به تصویر درمی‌آید که از منظر تاریخ اجتماعی، بازتابی از نقش زن در زندگی روزمره است؛ زن به‌عنوان همسر، مادر، مسافر، خریدار یا همراه بیمار. در راستای واقعی‌تر شدن نقش مادران که گویی به موازات تغییر و تقلیل ابعاد نقاشی‌های زنان در دورهٔ قاجار رقم می‌خورد (از تابلوی رنگ و روغن به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.55.79]

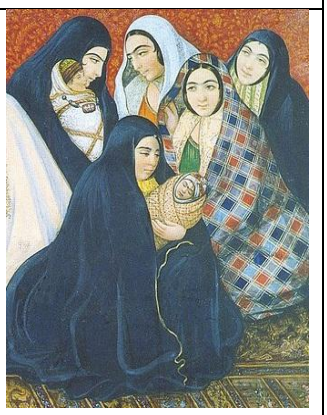
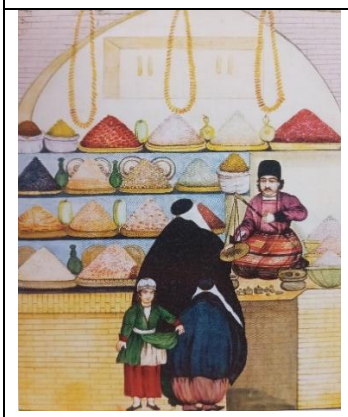
مرقع‌سازی)، ایشان با پوشش مرسوم آن دوره در بیرون از منزل، یعنی چادر، چاقچور و روبنده، فرزند خویش را نزد طبیب می‌برند (تصویر ۵ از جدول ۳)، او را در حال سواری بر اسب در آغوش می‌گیرند (تصویر ۶ از جدول ۳) و به موضوع نقاشی، کتاب‌آرایی و رقعه‌سازی هنرمندان مشهور، همچون صنیع‌الملک، بدل می‌شوند (تصاویر ۲ و ۵ تا ۷ از جدول ۳). روند تغییر نگرش به موضوع زن و مادر در جامعه و به تبع نقاشی چنان می‌شود «مادر و کودک» در مستندنگاری بازار قاجاری نمود می‌یابد (تصویر ۸ از جدول ۳). در این برگ از مرقع که خود دلیل محکمی بر تغییر نگرش قاجاریان نسبت به نقاشی است، مادری همراه با دو کودک خود، که یکی دختر و دیگری پسر است، در بازار ادویه مشغول به خرید است. حضور هم‌زمان و دوگانهٔ پسر ـ دختر، آن هم با پوشش مناسب و درخور حضور در فضای بیرونی برخلاف نقاشی‌های دورهٔ نخست قاجار بوده و از جنسیت‌زدگی به دور است. این صحنه، نوعی «روایت زنانه از شهر» را پیشنهاد می‌دهد. با این نقاشی‌ها، زن نیز بخشی از منظر شهری می‌شود؛ با نقش خرید، پرورش فرزند، تعامل با فروشنده، و حضور در بازار. این درحالی است که مادر نیز پوشیده‌وار در برابر مرد دکان‌دار قرار گرفته و نه به‌عنوان ملعبه‌ای برای آسایش و آرامش که همتای او ظاهر شده است. الگویی که با تکرار پوشش او در فرزند دختر، برای نسل بعد تکرار می‌شود. این نمایش، نوعی آموزهٔ بصری دربارهٔ انتقال ارزش‌های اجتماعی ـ جنسیتی از مادر به دختر نیز هست. نقاش، در قاب تصویر، هم‌زمان هم وضعیت حال زن و هم الگوی آینده را ترسیم می‌کند. کودک، با پوششی مشابه مادر، از اکنون در حال تمرین کدبانوگری و مادرانگی ـ درمقابل زنانگی صرف ـ است. پسربچه نیز دیگر منجمد و خشکیده نیست که در رویارویی مخاطب، گوشهٔ قبای خود را به نشانهٔ بازیگوشی بالاگرفته است. به‌واقع در این تصاویر، کودک دیگر تنها نشانه‌ای از تداوم نسل نیست، بلکه شخصیتی متمایز با نیاز، احساس و جایگاه خاص خود در جهان نقاشی است.

علاوه‌بر مضامین فوق، باید به نکتهٔ دیگری نیز اشاره کرد و آن هم تغییر در نگرش به مفهوم «کودکی» در نقاشی دورهٔ دوم قاجار است. در دورهٔ نخست، کودکان عمدتاً در بطن خانواده‌های سلطنتی با لباس‌های تشریفاتی دیده می‌شدند، اما در دورهٔ دوم، کودک به‌عنوان سوژه‌ای مستقل در تعامل محیط اطراف بازنمایی می‌شود. این نگاه تازه، نتیجهٔ نوعی درک واقعی از خانواده است که در آن رابطهٔ عاطفی و فیزیکی مادر و کودک اهمیت می‌یابد. مادری که فرزند را در آغوش دارد یا دست کودک را در بازار گرفته، دیگر تنها تصویر زنانه نیست، بلکه عنصر انسانی و مسئول نیز هست. همچنین نباید از تأثیر سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا بر نگاه هنرمندان غافل شد. شاه که با عکاسی و نقاشی اروپایی آشنا شده بود، دیدگاهی تازه نسبت به بازنمایی واقع‌نمایانه را ترویج می‌کرد. این رویکرد نه‌تنها در آثار صنیع‌الملک، بلکه در آثار شاگردان او نیز به چشم می‌خورد؛ جایی‌که زنان دیگر فقط برای تزیین نیستند، بلکه نقش دارند و دیده می‌شوند. در نهایت، نقاشی‌های مادر و کودک در دورهٔ دوم قاجار را می‌توان بخشی از تاریخ‌نگاری تصویری ایران دانست؛ سندهایی بصری از تحولات اجتماعی، جنسیتی و هنری که می‌کوشند زندگی واقعی را، نه در دربار بلکه در بازار، خانه و خیابان به تصویر بکشند. این تصاویر، بیش از آنکه صرفاً زیبایی‌شناختی باشند، حامل معنا و روایت هستند؛ و در این میان، مادر و کودک، به‌مثابه کانون این روایت، نقشی بی‌بدیل ایفا می‌کنند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

جدول ۳: مادر و کودک در نقاشی‌های دورهٔ دوم قاجار (نگارنده)

تصویر ۱: مادر و کودک. مرقعی از زنان و دلدادگان. ۳۴٫۵ * ۴۳ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. اواخر سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم. مؤسسهٔ هنری چیسویک. لندن. (URL14)	تصویر ۲: مادر و کودک. مرقعی از صنیع‌الملک. ۲۵ * ۲۸٫۸ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. ۱۲۷۱ ه.ق./ ۱۸۵۵ م. موزهٔ هنر اسلامی. دوحه. (ابوضیاء و سوبرزخان، ۱۴۰۱، ص. ۳۳)	تصویر ۳: مادر و کودک. مرقع اصناف دورهٔ ناصری. ۱۲ * ۲۰ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. اواسط سدهٔ سیزدهم ه.ق./ نوزدهم م. مؤسسهٔ هنری بونامز. مؤسسهٔ هنری بونامز. لندن. (URL8)	تصویر ۴: مریم بانوی فیوج. مرقع اصناف. ۲۴ * ۳۲٫۸ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. آبرنگ روی کاغذ. نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم ه.ق/ نوزدهم م. کاخ‌موزهٔ گلستان. تهران (انواری، ۱۳۸۲، ص. ۲۶).
			
تصویر ۵: مادر و کودک. بخشی از نقاشی میرزا ابوالفضل طبیب کاشانی و بیمار. اثر صنیع‌الملک. ابعاد کلی: ۴۹٫۵ * ۶۸٫۵ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. ۱۲۷۶ ه.ق./ ۱۸۵۹ م. کاخ‌موزهٔ گلستان. تهران. (نگارنده)	تصویر ۶: مادر و کودک. بخشی از تصویرسازی کتاب هزارویک‌شب صنیع‌الملک. اثر ابوالحسن غفاری. ابعاد کلی: ۳۰ * ۴۵ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. ۱۲۶۹ ه.ق./ ۱۸۵۳ م. کاخ‌موزهٔ گلستان. تهران. (نگارنده)	تصویر ۷: مادر و کودک. مرقعی از صنیع‌الملک. ۲۵ * ۲۸٫۸ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. ۱۲۷۱ ه.ق./ ۱۸۵۵ م. موزهٔ هنر اسلامی. دوحه. (ابوضیاء و سوبرزخان، ۱۴۰۱، ص. ۳۳)	تصویر ۸: مادر و کودک. مرقع اصناف. ۳۱ * ۳۸٫۵ سانتی‌متر. آبرنگ روی کاغذ. نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم ه.ق/ نوزدهم م. موزهٔ هنر اسلامی. دوحه. (ابوضیاء و سوبرزخان، ۱۴۰۱، ص. ۸۲)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.55.79]

در این دوره، دگرگونی در بازنمایی مادر و کودک، صرفاً معلول تأثیرات تکنیکی، مانند نفوذ عکاسی یا الگوبرداری از هنر غربی نیست، بلکه باید آن را برآمده از تحولات ساختاری جامعهٔ ایران دانست. در دورهٔ دوم قاجار، با رشد طبقهٔ متوسط شهری، گسترش مدارس جدید، افزایش سواد زنان، توسعهٔ فضای شهری و ارتقاء نقش زنان در نهاد خانواده، بازتعریف‌هایی در هویت جنسیتی، نقش مادری و وضعیت کودکی رخ داد. این تحولات اجتماعی به تدریج به درون فرهنگ تصویری راه یافتند و در قالب نقاشی‌هایی با موضوع مادر و کودک بازتاب یافتند. از این منظر، بازنمایی تصویری مادر در فضای بیرونی، بازار یا صحرا، بیش از آنکه پیروی از نقاشی اروپایی باشد، نمود تازه‌ای از نقش اجتماعی زنان در جامعه‌ای در حال گذار است. نقاشی‌های دورهٔ دوم، بیش از آنکه صرفاً آثار هنری باشند، اسنادی بصری از تغییرات اجتماعی ـ فرهنگی ایران در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم ق./ نوزدهم م. هستند. در این نقاشی‌ها، مادران به‌جای صورت‌هایی آرمانی و بی‌کنش، به افرادی واقعی، زنده و فعال بدل می‌شوند. کودک دیگر بخشی از زینت و دارایی مادر نیست، بلکه دارای چهره، حالت و رفتار خاص خود است. این تغییر را می‌توان نتیجه شکل‌گیری شهرنشینی مدرن، افزایش ارتباط با اروپا و پیدایش نگرش تازه‌ای نسبت به زن و مادر در جامعه دانست؛ نگرشی که در نظام آموزشی نوین و حتی در نهاد خانواده بازتاب دارد. به‌طور کلی، تغییر در بازنمایی مادر و کودک، تنها نتیجهٔ تحولات هنری و تکنیکی نیست، بلکه بازتابی از دگرگونی درک اجتماعی از زن، مادری و کودک است. در دورهٔ دوم، تصویر زن از ابژهٔ تزیینی و مطیع، به سوژه‌ای انسانی، مادرانه و مسئول تغییر یافت. این تحول هم‌راستای دگرگونی‌های اجتماعی چون گسترش نهاد آموزش، رشد مشارکت اجتماعی زنان، و شکل‌گیری زندگی شهری مدرن در ایران عصر ناصری بود. بازنمایی کودک نیز از موجودی برهنه و بی‌صدا، به شخصیت مستقل و پویا بدل شد. از این‌رو، نقاشی‌های دورهٔ دوم را می‌توان نه‌فقط بازتاب تغییر فرم، بلکه آیینهٔ تحولات عمیق اجتماعی دانست.

جدول ۴: مقایسهٔ چگونگی بازنمود موضوع مادر و کودک در نقاشی‌های قاجار (نگارنده)

نقاشی قاجار			دورهٔ اول	دورهٔ دوم
خصایص صوری در نمایش پیکره‌های مادر و کودک		ابعاد کلی تابلو	معمولاً بزرگ در حدود پیکرنگاری درباری	معمولاً کوچک در حدود رقعه‌نگاری
		تکنیک اجرا	رنگ و روغن روی بوم پارچه‌ای، چوبی یا گچ دیوار	نقاشی آبرنگ / آبرنگ جسمی روی کاغذ
		رنگبندی غالب	گرم و درخشان	گرم و درخشان در کنار خاکستری‌های رنگی
		فضاسازی	کامل، تصنعی و با جزییات (تأکید بر استفاده از گل، حیوانات خانگی، خوراک)	ناقص و ناچیز در حد اشاره به محیط (استفادهٔ کمتر از عناصر تزیینی، تمرکز بر زندگی روزمره مثل نمایش گهواره)
خصایص مضمونی در نمایش	مادر	جایگاه اجتماعی	بانوان حرم (فضای درباری و نمایانگر طبقه اشرافی)	انواع طبقات اجتماعی (اشراف، متوسط، پایین‌دست)
		چهره و پیکره	چهره‌های گلگون و پیکره‌های باریک‌اندام مشابه زیبارویان موصوف در ادبیات ایرانی	طبیعی‌تر با چهره‌های گلگون و نزدیک‌تر به ابعاد واقعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

پیکره‌های مادر و کودک		لباس	با لباس اندرونی به سبک زمانه همچون تاج و تاج‌نماهای گرانبها، پیراهن و دامن‌های مجلل و بدن‌نما	با لباس اندرونی به سبک زمانه همچون چارقد سفید، شلیته و شلوار و حتی لباس بیرونی مشتمل بر چادر، روبنده و چاقچور
		نقش	ایستا، نمایشی و تزیینی	فعال، در حال مراقبت یا کنش با کودک
	نوزاد/ کودک	جنسیت	معمولاً دختر	نامشخص. بدون تأکید جهت‌دار بر دختر و پسر
		پیکره	معمولاً نوزاد، برهنه یا با لباس حریر	معمولاً نوزاد، پیچیده به قنداق
		موقعیت	به‌مثابه شیء تزیینی همچون عروسک در حال اشاره به سینهٔ مادر	در آغوش مادر یا در حال خواب
عناصر تکمیلی و فضای معنوی حاکم		ارتباط مادر و کودک	فاقد نگاه متقابل، بدون رابطه چشمی، ژست‌محور	دارای تماس چشمی یا بدنی، با رابطه احساسی طبیعی
		جهت‌گیری- جنسیتی	تمرکز بر زیبایی زنانه، جنبه اغواگرانه	تمرکز بر کنشگری اجتماعی، نقش مراقبتی زن

۶. نتیجه‌گیری

نقاشی قاجار در عهد پادشاهی هفتگانهٔ آن به دو دوره منقسم می‌گردد: دورهٔ نخست که تحت‌عنوان پیکرنگاری درباری معرفی می‌شود با نقاشی‌های بزرگ و صور تصنعی از زنان و مردان دربار همچون شاهان، شاهزادگان، خنیاگران، جام‌گیران، رقاصه‌ها، خدمتکاران و... شناخته می‌شود که غالباً با رنگ‌های گرم و با تکنیک رنگ و روغن شکل گرفته‌اند. اوج این شیوه با عصر فتحعلی‌شاه گره می‌خورد. این نوع بازنمایی تصویری، بیشتر از آنکه بازتابی از واقعیت باشد، تولید نگاهی سلطنتی و ایدئولوژیک به بدن، قدرت، و زیبایی است که زن را در نقش عنصر اغواگر می‌نشاند. در نقاشی‌های دورهٔ دوم که در حکومت چهار پادشاه پایانی قاجاریان نضج می‌گیرد، طبیعت‌گرایی به مرتبهٔ اعلای ظهور می‌رسد، به‌طوری‌که نقاشی در رقابت با عکاسی قرار می‌گیرد. هرچند این شیوه در دورهٔ ناصری آغاز می‌شود و در زمان دیگر حاکمان این سلسله ادامهٔ حیات می‌دهد، همچنان اوج آن با دورهٔ ناصرالدین‌شاه شهرت دارد. در نقاشی‌های درباری این عهد برخلاف دورهٔ نخست، زنان کمتر مجال ظهور پیدا می‌کنند و شاهان، شاهزادگان و دولتمردان به موضوع اصلی بدل می‌شوند. در عوض، بازنمایی زنان بیشتر به نقاشی‌های مرقع محدود می‌شود که فضای موضوعی آن، برخلاف دربار، به زندگی مردم کوچه و بازار معطوف است. پیکر زنان در نقاشی‌های این دوره طبیعی‌تر بوده و احوال ایشان به دنیای واقعی نزدیک‌تر است. گویی با کاهش ابعاد قاب‌ها، واقعیت زنانه نیز به درون زندگی روزمره لغزیده و به‌جای صورت‌پردازی‌های پرزرق‌وبرق، کنش‌های ساده برجسته شده‌اند. تحول در شیوهٔ بازنمایی زنان در نقاشی‌های قاجار، صرفاً به تغییر تکنیکی یا تأثیرپذیری از عکاسی و هنر غربی محدود نمی‌ماند، بلکه باید آن را بازتابی از دگرگونی‌های اجتماعی گسترده‌تری دانست. در دورهٔ دوم، گسترش شهرنشینی، افزایش ارتباط با اروپا، تحولات نهادهای آموزشی، رشد طبقهٔ متوسط شهری و حضور پررنگ‌تر زنان در عرصه‌های عمومی، سبب شد که نقش سنتی زن به چالش کشیده شود. این دگرگونی، به‌تدریج موجب تغییر در نگاه جامعه به زن و مادری شد؛ نگاهی که در هنر تصویری نیز بازتاب یافت و از زن به‌مثابه ابژه‌ای تزیینی، به سوژه‌ای فعال، مادر و کنشگر اجتماعی گذر کرد. در همین راستا، بازنمایی مادر و کودک در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/14.55.79]

فضای بیرونی یا در حال تعامل با جامعه، نشانه‌ای از نقش جدید زن در متن جامعهٔ در حال گذار است؛ جامعه‌ای که به‌دنبال تعریف نوینی از خانواده، مادرانگی و شهروندی زنانه بود.

در نقاشی‌های دورهٔ اول که معمولاً در قالب پیکرنگاری درباری هستند، بازنمایی موضوع مادر و کودک، با تداعی مدونای غربی در فرم قرارگیری پیکره‌ها، وجه نمایشی دارد؛ زنی که زیبایی‌های خود را به معرض عموم می‌گذارد، جلوه‌گری می‌کند و از حیای مادرانه به دور است. او نوزاد یا کودک نوپای خود را به گونه‌ای در دست دارد که گویی صراحی، قدحی از خوراک یا سازی از آلات موسیقی را در دست گرفته و وجود کودک صرفاً برای تأکید بر جلوه‌گری زنانه و به رخ کشیدن قدرت باروری اوست. در این تابلوها، مادر نه با فرزندی زنده و پویا، بلکه با موجودی شبیه به عروسک یا به تعبیر بهتر شیء بی‌جان اما ارزشمند در وضعیت تزیینی مواجه است که فاقد هرگونه پیوند احساسی یا رفتار ملموس است. در چنین قاب‌هایی، عاطفه جای خود را به اغواگری می‌دهد و نقش مادری به زمینه‌ای برای برجسته‌سازی جنسیّت زنانه تبدیل می‌شود. درمقابل، در نقاشی‌های دورهٔ دوم، مادر که معمولاً نمودی از زنان طبقهٔ متوسط است، با لباس اندرونی یا حتی بیرونی کودک خود را در آغوش می‌گیرد، با او بازی می‌کند، نزد طبیب می‌برد، می‌خواباند یا با خود به بازار می‌برد. این جلوات چنان معمول و طبیعی است که مادر، صورتی دایه‌وار به خود می‌گیرد؛ هرچند پانویس‌های رقعات بر حضور مادرانهٔ او صحه می‌گذارد. در این بازنمایی تازه، رابطهٔ مادر ـ کودک نه تزیینی، بلکه کنشی انسانی و اجتماعی است که از دل تجربهٔ زیسته برمی‌خیزد. بنابراین نمود مادر در رقعات، برخلاف پیکرنگاری‌های آرمانی، از بافت واقعی جامعه، مسئولیت‌ها و زندگی روزمره تغذیه می‌کند. به این ترتیب، همان‌طورکه بازنمایی زنان در نقاشی دورهٔ دوم قاجار نسبت به دورهٔ نخست، رنگ دیگرگون در تکنیک اجرایی دارد، در مفهوم‌سازی نیز از این کلیت تبعیت می‌کند و از صورت شاهوار به طبیعت‌گرا تغییر هویت می‌دهد. درواقع، آنچه دگرگون می‌شود نه صرفاً ابزار نقاشی، که خود نگاه به مادر بودن است. مادرانی که دیگر حضورشان به موجودی صرفاً تماشایی و اغواگر در اندرونی با به رخ کشیدن بیکاری ناشی از مکنت و ثروت محدود نیست، بلکه فاعلی اجتماعی و بخشی از زیست جهان عمومی است. مادرانی که صرفاً موجودات بصری نیستند، بلکه به سوژه‌های مشارکت‌کننده بدل شده‌اند که با کودکانشان در زندگی درگیرند و به‌عنوان مادران واقعی به تصویر درمی‌آیند که کودکان آنها نیز دارای احساسات انسانی هستند. در این مسیر، نوعی انتقال از «زنِ دلربا» به «زنِ کنش‌مند» به چشم می‌خورد که گواهی بر تغییر موقعیت زن در سپهر عمومی آن دوران است (جدول ۴). چنین تغییری، شاهدی بر دیگرگونی هویت زنانه در این گذرگاه تاریخی است که می‌تواند با نظر به فرهنگ آن دوره از دیگر مناظر مورد واکاوی قرار بگیرد؛ به‌طوری‌که توصیه می‌شود پژوهش‌های آتی، نقاشی‌های قاجار را به موازات منابع دیگری همچون خاطرات زنان مورد مطالعه قرار دهند. چنین نگاه تطبیقی می‌تواند زوایای مغفول‌مانده‌ای از نقش زن، مادر، و بازنمایی جنسیت در فرهنگ بصری ایران قاجار را آشکارتر کند. همچنین مطالعهٔ نقش تحولات اقتصادی (مثل تغییرات بازار کار زنان) در شکل‌گیری این بازنمایی‌ها می‌تواند درک عمیق‌تری از دگرگونی‌های جنسیتی در ایران دورهٔ قاجار ارائه دهد.

پی‌نوشت‌ها

1.Qajar Women and Madonnas? Mother and Child by Muhammad Hasan.

2. Janna Verthein.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

کتابنامه

آژند، ی. (۱۳۸۹). نگارگری ایران (ج. دوم). سمت.

ابوضیاء، م.؛ سوبرزخان، ن. (۱٤۰۱). تصویر زن در هنر قاجار (ترجمهٔ ع. بهارلو). دانیار.

اسکرس، ج. (۱٤۰۰). فرهنگ و زندگی در ایران عصر قاجار (ترجمهٔ م. قاسمی و ع. بهارلو). دانیار.

انواری، س. (۱۳۸۲). مرقع اصناف. پروین.

پاکباز، ر. (۱۳۸۵). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. زرین و سیمین.

تقی‌پور، پ. (۱۳۹٤). زنان و دربار. وانیا.

حقیقت، ع. (۱۳۸٤). تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی (ج. اول). کومش.

خورسندی اکبرنژاد، ن.؛ خرازیان، ل. (۱۳۹۹). جایگاه و طبقات اجتماعی زنان در پیکرنگاری درباری قاجار. ششمین همایش ملی پژوهش های نوین در حوزه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی ایران، ۱- ۱۵.

دیبا، ل. (۱٤۰۱). نقاشی‌های سلطنتی در ایران عصر قاجار (با همکاری م. اختیار؛ ترجمهٔ ع. بهارلو و ک. معتقدی). خانهٔ فرهنگ و هنر مان.

رابی، ج. (۱٤۰۰). پرتره‌های سلطنتی قاجار (ترجمهٔ ع. بهارلو و ک. معتقدی). دانیار.

سودآور، ا. (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران (ترجمهٔ م. شمیرانی). کارنگ.

علیمحمدی اردکانی، ج. (۱۳۹۲). همگامی ادبیات و نقاشی قاجار. یساولی.

فالک، اس. جی. (۱۳۹۳). شمایل‌نگاران قاجار (ترجمهٔ ع. بهارلو). پیکره.

کارگر، م.؛ ساریخانی، م. (۱۳۹۰). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران. سمت.

کن‌بای. ش. (۱۳۸۲). نقاشی ایران (ترجمهٔ م. حسینی). دانشگاه هنر.

مافی‌تبار، آ. (۱٤۰۰). نشـانه‌های تصـویری تنعم در تک‌پیکرنگاری‌های درباری زنانهٔ عصـر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصـفهان». پیکره، ۱۰(۲۵)، ۳٤- ٤۹.

Verthein, J. (2021). Qajar Women and Madonnas? Mother and Child by Muhammad Hasan (Edited by E. Troelenberg & K. Schankweiler & A. S. Messner). *Reading Objects in the Contact Zone*. Heidelberg University Publishing, 164-171.

URL1 : https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00020672001 (Accessed Date : 6. 23. 2025)

URL2 :https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Artista-iraniano-miniatura-rappresentante-una-Donna-che-allatta-un-bambino_fig3_360815162 (Accessed Date : 6. 23. 2025)

URL3 :https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/arts-of-the-islamic-world-including-fine-carpets-and-textiles-l07222/lot.175.html (Accessed Date : 6. 23. 2025)

URL4 :https://www.bonhams.com/auction/21722/lot/9/a-young-lady-in-a-coquettish-pose-in-an-interior-holding-a-wine-bottle-and-glass-a-cat-seated-with-her-qajar-persia-early-19th-century/ (Accessed Date : 6. 23. 2025)

URL 5 : https://www.brooklynmuseum.org/objects/97178 (Accessed Date : 6. 23. 2025)

URL6 :https://atinati.com/news/65aa960621eab20039e1ce61?utm_campaign=later-linkinbio-atinati__&utm_content=later-40560380&utm_medium=social&utm_source=linkin.bio (Accessed Date : 6. 23. 2025)

URL7 :https://www.bmimages.com/preview.asp?image=01613641544&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=11 (Accessed Date : 6. 23. 2025)

URL8 :https://www.bonhams.com/auction/21722/lot/8/a-qajar-concertina-album-of-eighteen-paintings-depicting-tradesmen-and-domestic-servants-persia-last-quarter-of-the-19th-century/ (Accessed Date : 6. 23. 2025)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]

URL9 :https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/136-a-watercolour-of-a-qajar-maiden/?lot=115074&sd=1 (Accessed Date: 6. 23. 2025).
URL10: https://batch.artuk.org/discover/artworks/an-unidentified-qajar-woman-standing-243084 (Accessed Date: 6. 23. 2025).
URL11 :https://www.bonhams.com/auction/22813/lot/15/a-lady-seated-by-a-window-ledge-with-her-child-at-her-feet-in-the-style-of-muhammad-hasan-qajar-persia-late-19th-century/ (Accessed Date: 6. 23. 2025).
URL12 :https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1921-0614-0-1-15 (Accessed Date: 6. 23. 2025).
URL13 :https://collections.vam.ac.uk/item/O133578/woman-with-a-child-oil-painting-unknown/ (Accessed Date: 6. 23. 2025).
URL14 :https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/181-two-portraits-mother-and-child-and-the-lovers/?lot=164754&sd=1 (Accessed Date: 6. 23. 2025).

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/14.55.79]