

عنوان و نقاشی ایرانی؛ خوانش آیکونوگرافیک تک‌نگاره دو دل‌داده و پیرزن مشاطه

الهام اعتمادی*

دانشیار دانشکده مطالعات خارجی دانشگاه هونان نرمال، چانگشا، چین.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۰/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۳/۱۸)

چکیده

با تکیه بر اهمیت عنوان در درک مخاطب از یک اثر هنری و با در نظر گرفتن فرهنگ غالب شفاهی در ایران، اعتبارسنجی عناوین انتسابی به آثار هنری ایرانی که پیش از آغاز به ثبت رسمی این آثار خلق شده‌اند، حائز اهمیت است. هدف از این پژوهش بررسی اعتبار عناوینی است که سال‌ها پس از خلق اثر و در زمینه‌ای غیر از زمینه تولید آن به اثر مورد نظر منسوب شده است. تمرکز مقاله حاضر بر تطابق عنوان انتسابی دو دل‌داده و پیرزن مشاطه به تک‌نگاره‌ای از صنایع‌الملک (۱۸۱۳-۱۸۶۷ م، ۱۲۲۸-۱۲۸۴ ه.ق) با مضمون حاصل از متن تصویری تک‌نگاره می‌باشد. از این رو، با تکیه بر رویکرد آیکونوگرافی (= شمایل‌نگاری)، به تشخیص پیکره‌های تصویرشده در این تک‌نگاره پرداخته می‌شود. نتیجه آن که با شناسایی قراردادهای تصویری به‌کاررفته، محدوده تفسیر این تک‌نگاره از رابطه تعریف‌شده مشاطه، عروس و داماد، که به‌واسطه عنوان انتسابی به آن قابل درک است، به رابطه دایه، دخترخوانده و دل‌داده تغییر می‌یابد. بنابراین در این مقاله ابتدا به اعتبارسنجی عنوان انتساب شده به این تک‌نگاره، با تکیه بر جایگاه زن سال‌خورده، پرداخته می‌شود. سپس نقش و جایگاه پیکره‌های ترسیم شده در آن مورد شناسایی و بازتعریف قرار خواهد گرفت. این پژوهش با استفاده از روش تحلیل بنیادی-نظری، و از نظر ماهیت و روش به صورت تاریخی، توصیفی-تحلیلی بررسی می‌گردد.

واژه‌های کلیدی

عنوان اثر، آیکونوگرافی، صنایع‌الملک، قرارداد تصویری، دو دل‌داده و پیرزن مشاطه.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۰۱۴۰۲-۵۸۷۴۰۰۸۶، شماره: ۰۰۸۶-۷۳۱۸۸۷۲۵۰، E-mail: elham.etemadi@hunnu.edu.cn

مقدمه

به این آثار دارای اهمیت می‌گردد، چرا که میزان اعتبار عناوین آثار هنری، بخصوص نقاشی، که تاریخ خلق آن‌ها مربوط به دوران پیش از ثبت رسمی عناوین آثار هنری در ایران می‌باشد، در مواردی با شک و ابهام همراه است. از این‌رو، در این مقاله تلاش بر آن است تا به این پرسش پاسخ داده شود که عناوین این آثار چگونه منجر به تغییر دامنه تفسیر و متعاقباً مضامین دریافتی از آن‌ها خواهند شد؟ برای انسجام هر چه بیشتر بحث و رسیدن به پاسخی دقیق‌تر، در این مقاله به مطابقت میان عنوان و متن تصویری تکنگاره *دودمانده و پیرزن مشاطه* اثر صنایع‌الملک (۱۸۱۳-۱۸۶۷ م./ ۱۲۲۸-۱۲۸۴ ه.ق)، با تمرکز بر نقش زن سال‌خورده تصویر شده در آن، خواهیم پرداخت.^۵ هدف از این مقاله توجه هر چه بیشتر به اعتبارسنجی عناوین انتسابی به تکنگاره‌های باقی‌مانده از دوران پیش از تاریخ مدرن ایران و اثرگذاری این عناوین بر درک مخاطب از محتوای آن‌ها است.

برای انسجام و درک بهتر مطالب، مباحث مورد نظر در چهار مبحث روش پژوهش، پیشینه پژوهش، عنوان در نقاشی ایرانی و تکنگاره مورد مطالعه ارائه می‌گردد. در این راستا، در بخش اول، به‌طور بسیار مختصر روش پژوهش مورد استفاده در این مطالعه و همچنین رویکرد ایکونولوژی معرفی می‌شود. در بخش دوم، نگاهی بر روی پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه مربوط به مقاله پیش رو خواهیم داشت. در بخش سوم، به مبحث عنوان در هنر ایرانی، به‌طور اخص عنوان نقاشی‌های خلق‌شده قبل از دوران مدرن در ایران، پرداخته می‌شود. در بخش چهارم نیز، با استناد به متون نوشتاری و تصویری وابسته به فرهنگ ایرانی و دوران قاجار، عنوان منسوب شده به تکنگاره مورد نظر در این مقاله مورد سنجش قرار می‌گیرد.

کارایی عنوان یک اثر هنری، که غالباً امروزه به همراه خود اثر و یا تصویر آن قابل دسترسی می‌باشد، برخلاف آن‌چه در گذشته توسط فرمالیست‌هایی چون کلاو بل^۱ و یا راجر فری^۲ مطرح شد، تنها محدود به برجستگی برای شناسایی و یا تعیین هویت شیء هنری نیست.^۳ به‌بیانی، فرم‌های کوتاه نوشتاری موجود در کنار یک اثر هنری، برای مثال عنوان آن، بر روی مراحل ابتدایی پردازش ادراکی از آن اثر توسط مخاطب تأثیرگذار است (Bubic, Susac and Palmovic, 2016, 2-3, 14). در این راستا، با تکیه بر تحقیقات علمی صورت‌گرفته، این امر به اثبات رسیده است که اطلاع مخاطب از عنوان یک متن تصویری، برای نمونه یک تابلوی نقاشی، به میزان قابل توجهی منجر به تأکید بر شناسایی اجزا و با روابط و مفاهیمی می‌گردد که در عنوان اثر به آن‌ها اشاره شده است؛ متن نوشتاری همراه یک اثر به شکل‌گیری پیش فرضی اولیه از اثر مورد نظر در ذهن مخاطب کمک می‌کند (Bubic, Susac and Palmovic, 2016, 10). همچنین، بنابر تحقیقی دیگر، انتساب عنوان‌هایی متفاوت به یک تابلوی نقاشی^۴ منجر به ارائه توصیف‌ها و در نتیجه درک‌هایی گوناگون از آن اثر توسط مخاطبین مورد بررسی قرار گرفته، گردید (Franklin, 1993, 108). از این‌رو، می‌توان چنین ادعا کرد که عنوان منسوب شده به یک اثر هنری، به صورت ناخودآگاه، نقشی اساسی و کلیدی در تفسیر و در نهایت دریافت مخاطب از اثر مورد نظر ایفا می‌نماید (Fisher, 1984, 298; Levinson, 1985, 29; Gombrich, 2000, 59) و متعاقباً دریافت کسب‌شده به‌واسطه عنوانی ناصحیح و با معیوب، در تجربه زیبایی‌شناختی مخاطب از اثر، و گاهی تاریخ‌نگاری هنر بازه زمانی و مکانی مورد نظر، تأثیرگذار است.

بنابر آن‌چه گفته شد و با توجه به تلاش‌های محققان برای بررسی محتوای هنر ایرانی در طول سال‌های گذشته، اعتبار عناوین منسوب‌شده

۱- روش پژوهش

با تکیه بر ماهیت این پژوهش، برای پاسخ به سؤال مطرح‌شده از رهیافت‌های کیفی در این مقاله بهره‌برداری خواهد شد. همچنین با تکیه بر روش تحلیل بنیادی-نظری، گزاره‌های ارائه شده بسط می‌یابند. ماهیت و روش این پژوهش نیز تاریخی، توصیفی-تحلیلی است، که متعاقباً گردآوری اطلاعات مورد نیاز در آن با تکیه بر روش کتابخانه‌ای و با استفاده از ابزارهای گردآوری منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی، همچون کتاب، مقاله و اسناد، صورت گرفته است. همچنین، بررسی و اعتبارسنجی عناوین آثار هنری در این مقاله با تکیه بر رویکرد ایکونوگرافی^۶، مرحله دوم از رویکرد ایکونولوژی^۷، صورت خواهد گرفت.

نوشتاری باقی‌مانده از زمینه تولید^{۱۱} اثر به شناسایی و تشخیص قراردادهای و سنت‌های تصویری به کار رفته در متون تصویری و متعاقباً معانی آن‌ها پرداخته می‌شود (Panofsky, 1955, 26-42).^{۱۱}

لازم به ذکر است که علی‌رغم تفکیک نظری مراحل درک معنا در این رویکرد، در عمل، جداسازی آن‌ها به طور دقیق امکان‌پذیر نیست. از طرفی، با توجه به موضوع بحث در این پژوهش، مرزبندی میان این مراحل می‌تواند به گسست مبحث اصلی منتهی شود. بنابراین، در این مقاله به تفکیک مشخص مرزهای مراحل مورد استفاده در آن، پیش ایکونوگرافی و ایکونولوژی، پرداخته نمی‌شود.

۲- پیشینه پژوهش

با توجه به پژوهش‌های صورت‌گرفته توسط محققین غربی، به عنوان نمونه Bubic, Susan and Palmovic (2016) و Franklin Becklen (1993) and Doyle، تأثیری که عنوان یک اثر هنری می‌تواند بر دریافت مخاطب از محتوای آن داشته باشد، بارها مورد بررسی قرار گرفته است. علی‌رغم اهمیت و نقش کلیدی این موضوع، با توجه به اطلاعات نگارنده، پژوهشی جهت اعتبارسنجی عناوین منسوب شده به آثار هنری ایرانی،

رویکرد ایکونولوژی در اوایل قرن بیستم م. / چهاردهم ه.ق توسط اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م./ ۱۳۰۹-۱۳۸۷ ه.ق) به صورت علمی معرفی شد. در نظر پانوفسکی^۸، ایکونولوژی از سه مرحله پیش‌ایکونوگرافی^۹ یا مرحله توصیفی، ایکونوگرافی یا مرحله تشخیصی، و ایکونولوژی یا مرحله تفسیری تشکیل می‌گردد. در مرحله ایکونوگرافی، مرحله مورد توجه در این مقاله، پس از توصیف آیگون مورد نظر، با تکیه بر متون تصویری و

صورت رسمی ثبت و نگه‌داری نمی‌شد، بدیهی است که عناوین آثار هنری نیز تنها با تکیه بر حافظه جمعی از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته باشد. با پذیرش این امر که غالب عناوین آثار مربوط به این دوران به صورت شفاهی در طول زمان انتقال یافته‌اند، همواره احتمال تغییر، تعویض و یا حتی فراموشی عناوین اصلی که احتمالاً^{۱۴} توسط شخص هنرمند برای اثرش انتخاب شده، افزایش می‌یابد. بنابراین، این گمان وجود دارد که عناوین برخی از این آثار هنری در زمینه‌ای غیر از زمینه‌ی تولید آن‌ها و در مواردی حتی دهه‌ها بعد، به این آثار نسبت داده شده باشد. در این راستا، بنابر اختلاف شرایط و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی بین‌زمینه‌ای که اثر هنری در آن خلق گردیده با زمینه‌ای که در آن دریافت^{۱۵} می‌گردد، همواره این گمان وجود دارد که عنوان نسبت داده شده به یک اثر بر پایه دریافت‌ها و تفاسیر مبتنی بر زمینه دریافت آن و گاهی متفاوت و یا در تناقض با زمینه تولید و هدف اولیه نقاشی، شکل گرفته و به بیانی به متن تصویری مورد نظر تحمیل شده باشد. از این رو، تکیه بر عناوینی با این شرایط، در مواردی می‌تواند به درکی ناقص و گاهی سهواً اثر مورد نظر منتهی گردد. با تقسیم هنر نقاشی ایرانی به دو شاخه نگاره‌ها و تک‌نگاره‌ها، می‌توان چنین ادعا کرد که احتمال انتساب عنوانی نادرست به یک نگاره، با توجه به وابستگی آن به هنر کتاب‌آرایی، در مقایسه با تک‌نگاره‌ها بسیار کم‌تر است. با نگاهی به نسخه‌های کتاب‌آرایی سنتی ایرانی، می‌توان نتیجه گرفت که در اکثر این نسخه‌ها به تصویرسازی اشعار کلاسیک و شناخته شده ایرانی، همچون شاهنامه فردوسی و یا خمسه نظامی، پرداخته شده است. با توجه به شناخته‌بودن و در دسترس بودن متون اصلی این کتاب‌ها به عنوان مرجع اولیه نگاره‌های خلق شده، امکان انتساب عنوانی نادرست، به دلیل تفسیر یا درکی اشتباه بر پایه زمینه پذیرش این آثار، بسیار اندک به نظر می‌رسد. از طرفی، با توجه به همراهی دو هنر خطاطی و تصویرسازی در کتاب‌آرایی سنتی ایرانی، متن خطاطی شده مربوط و وابسته به نگاره‌ها غالباً به همراه متن تصویری و یا به عنوان بخشی از آن در درون نگاره‌ها قابل دسترسی است (به عنوان نمونه رجوع شود به تصاویر ۱ و ۲). از این رو، به واسطه این

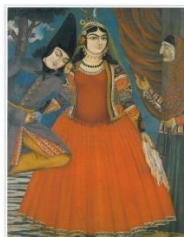
بخصوص نقاشی، که ثبت آن‌ها به پیش از دوران مدرن و فرهنگ مکتوب‌سازی در موزه‌داری ایران مربوط می‌باشد، وجود ندارد. از طرفی در حالی که مقالات و کتاب‌های گوناگونی به معرفی آثار هنرمندان و نقاشان ایرانی، همچون صنیع الملک، پرداخته‌اند، پژوهش‌های چندانی که به طور اخص محتوای تک‌نگاره دودلداده و پیرزن مشاطه را مورد مطالعه قرار داده باشند، وجود ندارد. در این راستا به عنوان مثال می‌توان به مقاله اعتمادی (۲۰۱۱) اشاره نمود که در آن با تمرکز بر مفاهیمی چون جنسیت و گرایش جنسی، محتوای تک‌نگاره مورد نظر مورد بررسی قرار گرفته است. این در حالی است که در مقاله پیش رو عنوان منسوب شده به این تک‌نگاره با تکیه بر محتوای آن جهت بسط مبحث مطرح شده به عنوان نمونه مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

۳- عنوان در نقاشی ایرانی

چنانکه شرح داده شد، نظر به نقش عنوان آثار هنری در پردازش دریافت مخاطب از آن‌ها، میزان اعتبار عناوین دارای اهمیت است. لازم به یادآوری است که با توجه به فرهنگ شفاهی غالب در جامعه ایرانی و عدم ثبت اطلاعات مربوط به غالب آثار هنری تولید شده پیش از دوران مدرن، همواره احتمال تغییر و یا تعویض عناوینی که توسط هنرمندان ایرانی در این دوران به آثارشان منسوب شده است، وجود دارد. باید در نظر داشت که ثبت اولین اطلاعات شخصی افراد به صورت رسمی و منسجم در قالب شناسنامه، و همچنین تاسیس اولین موزه در ایران با اهداف مشخص موزه‌داری^{۱۶}، همچون «گردآوری، تعیین هویت، نگه‌داری و عرضه آثار...» در اوایل قرن بیستم م. / اواسط قرن چهاردهم ه. ق و در دوران حکومت هفتمین و آخرین پادشاه قاجار، احمدشاه (۱۸۹۸-۱۳۴۸ م.)، اتفاق افتاده است (سامانه ثبت احوال کشور، تاریخ دسترسی ۱۰ دی ۱۳۹۸؛ رآئی تهرانی، رضائی شریف‌آبادی و کیانی خوزستانی، ۱۳۹۳، ۱۰۵). از این رو، زمانی که حتی مشخصات و اطلاعات مربوط به افراد به



تصویر ۱ (راست) - نامعلوم، صاحب‌دلی سوار بر یلنگ، بوستان سعدی، ۱۶۱۷ م. / ۱۰۲۶ ه. ق. مأخذ: (سوآور، ۱۳۸۰، ۲۱۹)
تصویر ۲ (چپ) - صنیع الملک، عروسی سه دختر جهت ملک‌زادگان، نگاره‌ای از نسخه مصور هزارویک‌شب، جلد اول، ۱۸۵۲-۱۸۵۹ م. / ۱۲۷۶-۱۲۶۸ ه. ق. موزه کاخ گلستان، تهران. مأخذ: (عبدالباقی و مرجانی، ۱۳۹۶، ۵۱)



تصویر ۳ (راست) - صنیع الملک، داستان عظیم‌خان اصفهانی، ۱۸۵۲ م. / ۱۲۶۸ ه. ق. موزه کاخ گلستان، تهران. مأخذ: (زکاء، ۱۳۸۲، ۱۵۱)
تصویر ۴ (چپ) - صنیع الملک، دودلداده و پیرزن مشاطه، ۱۸۴۳ م. / ۱۲۵۹ ه. ق. موزه کاخ گلستان، تهران. مأخذ: (زکاء، ۱۳۸۲، ۱۵۴)

با توجه به ترکیب‌بندی موجود در این اثر، پوشش شخصیت‌های به تصویر درآمده عامل اصلی نشان‌دهنده جایگاه و طبقه اجتماعی آنان است. دختر جوان در لباس سنتی زنان قاجاری، متشکل از ارخالق، قمیص و تنبان چین‌دار، ترسیم شده است. در این دوران به علت ثبات نسبتاً طولانی در نوع پوشاک زنان، ظاهر لباس افراد متمکن از سایر اقشار جامعه شهری به‌طور پایه‌ای متمایز نبوده است، به طوری که تنها جنس پارچه‌ها و همچنین تزئینات به‌کاررفته بر روی آن‌ها، لباس زنان درباری و ثروتمند جامعه را از سایر زنان در شهرها متمایز می‌نمود (Vogelsang-Eastwood and Barjesteh, 2002, 39). از این‌رو، در این تک‌نگاره صنایع‌الملک به صورت شایسته‌ای با نمایش جنس پارچه‌های به‌کاررفته در لباس دختر جوان به ترسیم جایگاه و طبقه اجتماعی وی پرداخته است؛ برای مثال، ظرافت پارچه حریر و بدن‌نمای^{۱۷} قمیصی که دختر جوان بر تن دارد، گران‌بها بودن آن را نشان می‌دهد. از طرفی نقاش در تصویرسازی ارخالق به خوبی بافت پارچه ترمه نفیسی همراه با نقش محرمات را انعکاس داده است. حاشیه‌دوزی‌های پایین دامن دختر جوان نیز به ارزش پارچه‌های به‌کاررفته در پوشش او اضافه می‌کند. علاوه بر آن چه گفته شد، زیورآلات و جواهرات متصل به لباس دختر جوان، در کنار ریسه‌های مرواریدی که سر، گردن و سراغوش او را تزئین داده‌اند، همگی بازتابی از ثروت و متعاقباً جایگاه اجتماعی بالای وی دارد. از این‌رو، با توجه به جنس البسه و زیورآلات دختر جوان، بدون هیچ‌گونه تردیدی می‌توان وی را از زنان دربار و یا متمول زمان قاجار دانست. دختر جوان در حالی که با دست چپ خود دستمال سفیدی را در دست دارد، با دست راستش دست پسر جوانی را که در سمت چپ تک‌نگاره تصویر شده، گرفته است.

با استناد به نوع پوشش پسر جوان ایستاده در سمت چپ تک‌نگاره، وی نیز همانند دختر جوان به‌عنوان فردی از جایگاه اجتماعی بالا در دوران قاجار قابل شناسایی است. پسر جوان کلاه آستری سیاه رنگی بر سر دارد؛ در این دوران افراد سرشناس، ثروتمند و درباری کلاه پوست آسترخانی استوانه‌ای و بی‌لبه‌ای که مقطع آن به صورت مورب در درون کلاه جمع می‌شد به سر می‌گذاشتند. برخلاف لباس زنان، از ابتدای دوران محمد شاه لباس مردان درباری و افراد وابسته به دربار تحت تأثیر لباس اروپایی دچار تغییراتی شد؛ کت‌های کوتاه که بلندی آن تا سر زانو می‌رسید به جای عبا‌های بلند مورد استفاده قرار گرفت و شلوارهای تنگ جایگزین شلوارهای گشاد شد (پارشاطر، ۱۳۸۲، ۲۲۲-۲۲۳؛ Vogelsang-Eastwood and Barjesteh, 2002, 26-28). علاوه بر کت کوتاه و شلوار تنگی که پسر جوان بر تن دارد، دستمال گردنی که به گردن وی بسته شده است نیز نشان از تأثیر لباس‌های اروپایی در پوشش وی دارد. در نتیجه تمامی اجزای لباس پسر جوان ترسیم شده در این تک‌نگاره به وابستگی وی به دربار و متعاقباً جایگاه و طبقه اجتماعی بالای او در دوران خلق این متن تصویری اشاره می‌کند.

در سمت راست تصویر زنی قرار دارد که به‌واسطه گیسوان سفید و چین‌وچروک‌های صورتش به‌عنوان فردی سال‌خورده قابل تشخیص است که با روسری بزرگی بر سر، ترسیم شده است. وی در حالی که تسبیحی را با دست چپ خود گرفته، با دست راستش به دختر جوان اشاره می‌کند. بر خلاف زوج جوان، پوششی که زن سال‌خورده بر تن دارد به‌طوری آشکار وی را به طبقه اجتماعی پایین‌تری مربوط می‌سازد. در تضاد با پارچه‌ها

متون نوشتاری اطلاعاتی مشخص در مورد صحنه ترسیم شده در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد، که متعاقباً منجر به شناختی درست از مضمون اصلی نگاره‌ها می‌گردد.

در حالی که متون نوشتاری موجود و همراه با نگاره‌ها مانع از انتساب عنوانی ناصحیح به آن‌ها می‌شود، احتمال انتخاب و ثبت عنوانی سقیم برای تک‌نگاره‌ها، به علت عدم پیوند و همراهی متن تصویری با متنی نوشتاری، به‌جز در مواردی استثنای که نقاش به‌طور مکتوب به توضیح اثر خود در دورن تک‌نگاره پرداخته (به‌عنوان نمونه رجوع شود به تصویر ۳)، همواره وجود دارد. از این‌رو، اولین گامی که در مواجهه و برای تفسیر محتوای یک تک‌نگاره ایرانی مربوط به دوران پیش از ثبت رسمی آثار هنری در ایران باید در نظر گرفت، اعتبار سنجی عنوان منسوب شده به آن است. اگر عنوان تک‌نگاره توسط خالق و در زمینه تولید اثر به آن منسوب شده باشد، در شناسایی و در نتیجه تفسیر نقاشی و اجزاء ترسیم شده در آن از عنوان تک‌نگاره می‌توان با اطمینان بیشتری بهره برد (Van Leeuwen, 2004, 102-103).^{۱۸} اما اگر عنوان نسبت داده‌شده به تک‌نگاره توسط پژوهشگران و یا افرادی غیر از خود هنرمند و در بستری متفاوت با بستر تولید اثر صورت گرفته باشد، هم‌خوانی میان تک‌نگاره مورد نظر و عنوان مربوطه باید با دقت بیشتری مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد. در این راستا تطابق مدارک تصویری قابل اعتماد از زمینه تولید مشابه با موضوعی هم‌ارز با آن چه در متن تصویری مورد نظر به نمایش درآمده است می‌تواند در شناسایی عنوان صحیح تأثیرگذار باشد. با توجه به آنچه گفته شد، برای نمونه، تطابق میان متن تصویری و عنوان انتساب شده دو *دل‌لاده* و *پیرزن مشاطه* به تک‌نگاره موجود در تصویر ۴ در این مرحله مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۴- تک‌نگاره مورد مطالعه

تک‌نگاره ۴ با عنوان *دو دل‌لاده* و *پیرزن مشاطه* در حال حاضر در موزه کاخ گلستان نگهداری می‌شود. این اثر با استفاده از تکنیک رنگ روغن بر روی بوم نقاشی به ابعاد ۱۱۲×۱۷۵ سانتی‌متر کشیده شده است. در بالای سمت چپ تک‌نگاره نوشته‌ای بدین عبارت قابل مشاهده است: «غلام جان نثار ابوالحسن نقاش باشی سنه ۱۲۵۹». با استناد بر این نوشته خالق این تک‌نگاره ابوالحسن غفاری است که بعدها در سال ۱۸۶۱ م. ۱۲۷۸ ه. ق. توسط ناصرالدین شاه (۱۸۳۱-۱۸۹۶ م. ۱۲۱۰-۱۲۷۵ ه. ق.) به لقب صنایع‌الملک منسوب شد. بنابر تاریخ درج‌شده در این نوشته، تک‌نگاره مورد بررسی در سال ۱۸۴۳ م. ۱۲۵۹ ه. ق. خلق شده است، درست یک سال بعد از این که صنایع‌الملک به‌عنوان نقاش باشی دربار محمد شاه قاجار (۱۸۰۸-۱۸۴۸ م. ۱۱۲۳/۱۱۲۴-۱۲۶۴ ه. ق.) برگزیده شد. از این‌رو، با توجه به به‌کارگیری واژه «غلام جان نثار» در نوشته موجود در اثر، سفارش‌دهنده این تک‌نگاره را می‌توان پادشاه وقت، یعنی محمد شاه قاجار، یا یکی از درباریان وی دانست. صنایع‌الملک در این تک‌نگاره دختر و پسر جوانی را به همراه زن سال‌خورده‌ای، به صورت ایستاده، به تصویر در آورده است؛ دختر جوان، که بیشترین میزان از حجم متن تصویری را به خود اختصاص داده است، در میان تابلو با چهره‌های مصمم قرار دارد، در حالی که پسر جوان در سمت راست وی و زن سال‌خورده، به صورت نیم رخ و رو به سوی زوج جوان، با کمی فاصله در سمت چپ دختر به تصویر کشیده شده‌اند.

در لغت‌نامه دهخدا مشاطه مترادف است با «بزرگ‌کننده و آرایش‌کننده عروس ... در عرف زنی که عروس را بیاراید...» (لغت‌نامه آنلاین دهخدا، تاریخ دسترسی ۷ آبان ۱۳۹۸).^{۱۹} بنابراین با اشاره مستقیم عنوان تکنگاره به شغل زن سال‌خورده، دختر جوانی که در مرکز تصویر قرار دارد به‌عنوان عروس و مرد جوان سمت چپ تصویر نیز به‌عنوان داماد قابل شناسایی می‌باشند. به بیان دیگر، عنوان نگاره، گستره تفسیر آن را محدود به سه شخصیت مشاطه (آرایشگر عروس)، عروس و داماد می‌کند. اما آیا واقعاً می‌توان پیرزن ترسیم‌شده با روسری بلند، در حالی که تسبیحی در دست دارد را مشاطه و، به پیروی از آن، دختر جوانی که با قمیص و دامن قرمز رنگ کشیده شده است را نیز عروس دانست؟ برای اعتبارسنجی نقش زن سال‌خورده به‌عنوان مشاطه و متعاقباً دختر جوان به‌عنوان عروس^{۲۰} در این مرحله به خوانش آیکونوگرافیک آثار صنایع‌الملک با تکیه بر این مضامین خواهیم پرداخت.

۴-۱-۱. مشاطه، عروس

در این مرحله در ابتدا با تکیه بر متون تصویری و نوشتاری باقی مانده از این دوران به شناسایی و تشخیص قراردادهای و سنت‌های تصویری که صنایع‌الملک جهت ترسیم مشاغل افراد از آن‌ها بهره برده است، پرداخته می‌شود. با نگاهی به آثار صنایع‌الملک این امر قابل تشخیص است که در متون تصویری خلق شده توسط وی همواره ابزارها و یا رفتارهایی تصویر شده‌اند که از طریق آن‌ها شغل و جایگاه فرد تصویرشده استنباط پذیر باشد. به‌عنوان مثال، در یک نگاره از داستان‌های هزار و یک شب^{۲۱}، صنایع‌الملک پیشه مرد دلاک را از طریق ترسیم ابزارهایی که به‌طور مستقیم به این شغل اشاره دارند، همچون لنگ دور گردن مشتری، تیغ آویزان از شال کمر مرد آرایشگر و یا کاسه ریش‌تراشی که در کنار مشتری قرار گرفته، نشان داده است. از این‌رو در نگاره مورد بررسی به ترسیم رابطه مشخص دلاک، مشتری پرداخته شده است. این در حالی است که تشخیص دلاک به‌واسطه آیکون‌های تصویر شده در نگاره از طریق عنوان قید شده در درون متن تصویری، مکالمه دلاک است با پسر، نیز تأیید می‌شود (تصویر ۵). همچنین، در تکنگاره طیب میرزا/ابوالفضل کاشانی مریض را ملاقات می‌کند (تصویر ۶) صنایع‌الملک به تصویرسازی شناخته‌شده‌ترین رفتار پزشکان در ملاقات با بیماران، یعنی گرفتن نبض بیمار، پرداخته است. این امر منجر به تشخیص طیب، و متعاقباً رابطه پزشک، بیمار در این تکنگاره می‌گردد. از این‌رو در آثار صنایع‌الملک زمانی که حرفه اشخاص و رابطه آن‌ها با دیگر افراد مطرح می‌باشد، این موضوع به‌واسطه ابزارها و یا رفتارهای شخص/حرفه مورد نظر ترسیم شده و قابل شناسایی و تشخیص است.

حال با تکیه بر قراردادهای تصویری به‌کار برده شده توسط صنایع‌الملک در انعکاس تصویری مشاغل و موقعیت افراد، به بررسی جایگاه زن سال‌خورده به‌عنوان مشاطه در تکنگاره مورد بررسی خواهیم پرداخت. با نگاهی دقیق به این تکنگاره هیچ رفتار و یا عملی که زن سال‌خورده را به پیشه مشاطه‌گری مربوط سازد قابل مشاهده نیست. زن سال‌خورده تنها تسبیحی در دست دارد که طبیعتاً آن را نیز نمی‌توان به‌عنوان ابزاری در ارتباط با این حرفه در نظر گرفت. در این‌جا، برای اطمینان هر چه بیشتر نگاهی بر دیگر آثار صنایع‌الملک که در آن‌ها به یقین بتوان به حضور

و تزیینات به‌کاررفته در پوشش دختر جوان، صنایع‌الملک در تصویرسازی پوشش زن سال‌خورده بر کم‌بها بودن آن به صورت بصری تأکید کرده است: در حالی که هیچ‌گونه تزییناتی بر روی لباس زن سال‌خورده مشاهده نمی‌شود، پارچه به‌کار رفته در پیراهن وی نیز پارچه‌ای ساده با چاپ قلم‌کار است. به‌کارگیری رنگ‌های کدر در لباس وی در تضاد شدید با رنگ‌های شاد و درخشانی است که نقاش در تصویرسازی پوشش زوج جوان به‌کار برده است. علاوه بر تضاد آشکاری که صنایع‌الملک به‌واسطه پوشش زن سال‌خورده با زوج جوان ایجاد کرده است، چروک و رنگ نسبتاً تیره‌تر صورت وی نیز در تضاد با پوست صاف و شفاف زوج جوان است. همچنین، علی‌رغم هم‌پوشانی پیکره‌های زن و پسر جوان، زن سال‌خورده با فاصله‌ای اندک از آن‌ها در کنار دختر جوان به تصویر در آمده است. هم‌پوشانی پیکره‌های دختر و پسر جوان و هم‌پایه بودن نوع پوشش آنان، زوج جوان را از نظر تصویری به یکدیگر مربوط می‌سازد. این در حالی است که فاصله مختصر زن سال‌خورده از دختر جوان و همچنین تضاد ظاهری، و متعاقباً طبقاتی، وی با زوج جوان، مانع از ایجاد پیوندی آشکار از نظر جایگاه اجتماعی میان آن‌ها می‌گردد.

۴-۱-۲. عنوان انتسابی

چنانکه مطرح شد تکنگاره محفوظ در موزه کاخ‌گلستان با عنوان دو دل‌داده و پیرزن مشاطه در آن‌جا ثبت و نگه‌داری می‌شود. با استناد به تاریخ خلق این اثر این نکته قابل توجه است که نقاشی مورد بررسی قبل از شکل‌گیری مؤسسات ثبت رسمی در ایران خلق شده است. سهیلا حسین‌پور، رئیس موزه حوضخانه و امین اموال آثار نقاشی در موزه کاخ‌گلستان نیز بر این موضوع تأکید دارند که زمان انتساب، دلیل و شخصی که عنوان دو دل‌داده و پیرزن مشاطه را به این تکنگاره منسوب کرده، نامشخص است. وی بر این باور است که انتقال این عنوان به زمان معاصر و تا قبل از ثبت رسمی آن در موزه کاخ‌گلستان به صورت شفاهی صورت گرفته است.^{۲۲} از طرفی، به غیر از امضای نقاش که به سال و سفارش‌دهنده احتمالی آن اشاره دارد، هیچ نوشته و یا توضیحی در مورد موضوع به تصویر در آمده در متن تکنگاره وجود ندارد. در نتیجه، اعتبار عنوان ثبت شده از این تکنگاره در موزه کاخ‌گلستان می‌تواند با شک و تردید روبه‌رو گردد. از این‌رو، با در نظر گرفتن اهمیت عنوان و تأثیر آن بر درک مخاطب، بررسی و مطابقت عنوان منسوب شده با متن تصویری ضروری به نظر می‌رسد.

در سطح اولیه و ظاهری، هماهنگی این تکنگاره و عنوان آن می‌تواند مورد تأیید مخاطب قرار گیرد: با استناد به‌عنوان ثبت‌شده، سه شخصیت ترسیم‌شده در متن تصویری مورد نظر باید دو دل‌داده و متعاقباً یک مشاطه باشند. به بیان دیگر در نگاه اول، با توجه به پیوند ظاهری، پوششی و همچنین ترکیب‌بندی موجود در این تکنگاره، دختر و پسر جوان را می‌توان به‌عنوان دو دل‌داده مطرح شده در عنوان تکنگاره در نظر گرفت. همچنین، از نظر بصری، تأکید نقاش بر عدم قرابت بین زن سال‌خورده و زوج جوان می‌تواند تداعی‌کننده این امر باشد که زن سال‌خورده در خدمت زوج جوان است. از این‌رو با تکیه بر عنوان انتسابی به تکنگاره، زن سال‌خورده در سمت راست تصویر نیز مشاطه‌ی قید شده در عنوان خواهد بود.



تصویر ۵ (راست) - صنیع الملک، مکالمه دلاک است با پسر، نگاره‌ای از نسخه مصور هزارویک‌شب، جلد اول، ۱۸۵۲-۱۸۵۹ م. ۱۲۷۶/۱-۱۲۶۸ ه. ق.، موزه کاخ گلستان، تهران. مأخذ: (زکاء، ۱۳۸۲، ۱۲۷)

تصویر ۶ (وسط) - صنیع الملک، میرزا ابوالفضل طبیب کاشانی و بیمار، ۱۸۵۹ م. ۱۲۷۶/۱ ه. ق.، موزه کاخ گلستان، تهران. مأخذ: (زکاء، ۱۳۸۲، ۱۵۰)

تصویر ۷ (چپ) - صنیع الملک، آرایش کردن مشاطه عروس را، نگاره‌ای از نسخه مصور هزارویک‌شب، جلد اول، ۱۸۵۲-۱۸۵۹ م. ۱۲۷۶/۱-۱۲۶۸ ه. ق.، موزه کاخ گلستان، تهران.

ترسیم شده‌اند.^{۲۵} دوم، قد بلندتر دختر جوان در مرکز تصویر، در مقایسه با دو پیکره دیگر در سمت راست و چپ وی، او را از نظر بصری در راس مثلث فرضی زن سال‌خورده، دختر جوان و پسر جوان قرار می‌دهد که با توجه به چهره مصمم و نگاه رو به مخاطب^{۲۶} دختر جوان منجر به دریافت او به‌عنوان شخصیت کلیدی این تگ‌نگاره می‌گردد. سوم، نگاه و اشاره زن سال‌خورده به دختر جوان به‌علاوه پیکره بی‌ثبات پسر جوان که گویا تعادل خود را به‌واسطه تکیه به دختر جوان حفظ نموده است را می‌توان تأکیدی بصری برای خوانش موقعیت زن سال‌خورده و پسر جوان در رابطه با دختر جوان دانست. از طرفی، پوشش اندرونی دختر جوان و زن سال‌خورده نشان از حضور پسر جوان در اندرونی و احتمالاً محل اقامت آنان دارد. از این‌رو، برای کشف و شناسایی نقش زن سال‌خورده در این تگ‌نگاره بررسی جایگاه وی در ارتباط با دختر جوان باید مورد توجه قرار گیرد.

همان‌گونه که با تکیه بر نوع پوشش و زیورآلات دختر جوان شرح داده شد می‌توان وی را منتسب به دربار و یا از اقشار ثروتمند جامعه دوران قاجار دانست. از طرفی با پیش فرض قرار دادن عاشقانه‌بودن مضمون این تگ‌نگاره، نگاهی بر شرایط و موقعیت زنان جوان در این طبقه اجتماعی در هنگام دلدادگی لازم به نظر می‌رسد؛ در دوران قاجار و بخصوص در میان اقشار مرفه، زنان همواره در حرمسراها محصور بودند. همچنین ارتباط آنان با جهان بیرون تنها محدود به مسیر رفت و آمد به حمام و محل سکونت اقوام و یا دوستان هم‌جنسشان، به صورت کاملاً پوشیده و با همراهی نگهبانان، بوده است. این زنان تنها می‌توانستند با مردانی همچون همسر، پدر و یا برادران خود به صورت مستقیم در ارتباط باشند (Surieu, 1967, 133). در دنیایی که تفکیک جنسیتی و موانع فرهنگی سد ارتباط دو جنس مخالف بود، در زمان دلباختگی و شیفتگی این زنان و دختران به فردی از جنس مخالف، حضور و ایفای نقش شخصی به‌عنوان واسطه میان درون و بیرون حرمسرا ضروری بود. این فرد می‌بایست به علت انس و نزدیکی با یکی از عشاق قابل اعتماد بوده و همچنین بتواند به راحتی هم در اندرونی و هم بیرون از آن حضور یابد. «...یکی از این یاری‌رسانان و مهم‌ترین آنان، دایه است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴، ۹۲-۹۳).

در دوران قاجار^{۲۷} تربیت و نگهداری از فرزندان خانواده‌های ثروتمند جامعه بر عهده زنانی با نام دایه بوده است (دانشنامه جهان اسلام، تاریخ دسترسی ۳۱ مرداد ۱۳۹۷).^{۲۸} این نقش در مورد نوزادان دختر اقشار ثروتمند، تنها محدود به شیردادن و نگهداری از آنان در دوران طفولیت نبوده و در مواردی تا دوران بزرگسالی دختر ادامه می‌یافت. چنانکه بارها

مشاطه اشاره نمود ضروری است. در نگاره‌ای از نسخه مصور هزارویک‌شب با عنوان آرایش کردن مشاطه ملکه را (تصویر ۷)، صنیع الملک مشاطه‌ای را در حال آرایش کردن عروس، که با توجه به داستان ملکه بدری می‌باشد،^{۲۹} تصویر کرده است. علاوه بر متن داستان و عنوان قیدشده در درون نگاره رفتار ترسیم شده مشاطه نیز منجر به دریافت رابطه مشخص و قابل توجهیه مشاطه، عروس می‌گردد. در نتیجه، با تکیه بر قراردادهای تصویری به‌کار رفته در آثار صنیع الملک پذیرش زن سال‌خورده به‌عنوان مشاطه در تگ‌نگاره مورد بررسی، منوط به رفتاری مشخص و یا حداقل حضور ابزاری است که وی را به این شغل مرتبط سازد. از این‌رو، در حالی که نوع رفتار زن سال‌خورده یادآور پیشه منسوب شده به وی نمی‌باشد، تسبیحی که در دست دارد نیز مانع از پذیرش او به‌عنوان مشاطه می‌گردد.

از طرفی، اگر با تکیه بر عنوان نگاره زن سال‌خورده مشاطه باشد، دختر جوان ترسیم‌شده در مرکز تگ‌نگاره را نیز باید به‌عنوان عروس شناسایی گردد. در دیگر آثار صنیع الملک در نسخه مصور هزار و یک‌شب، ترسیم عروس و صحنه عروسی به‌واسطه سنت تصویری به‌کاررفته در آن نگاره‌ها قابل تشخیص است؛ قمیصی به رنگ سفید و یا روشن به همراه تنبانی رنگارنگ از جمله قراردادهای تصویری‌اند که صنیع الملک برای ترسیم لباس عروس به‌کار برده است (به‌عنوان نمونه رجوع شود به تصاویر ۲).^{۳۰} این در حالی است که دختر جوان در تگ‌نگاره مورد نظر با قمیص و تنبان قرمز رنگ ترسیم شده است. در نتیجه وی را بدلیل قمیص قرمز رنگی که بر تن دارد، نمی‌توان به‌عنوان عروس شناسایی کرد.^{۳۱} از این‌رو با تکیه بر زمینه تولید تگ‌نگاره مورد نظر و سنت تصویری که صنیع الملک در تصویرسازی آثار خود رعایت می‌نموده، پیشه‌ی مشاطه‌گری که به‌واسطه عنوان ثبت شده در موزه کاخ گلستان به زن سال‌خورده منسوب گردیده است، صحیح نیست. برای درکی صحیح از این اثر هنری، شناسایی و شرح رابطه زن سال‌خورده با زوج جوان ضروری به نظر می‌رسد.

۴-۲. دایه

چنانکه پیشتر به آن اشاره شد، نقش و جایگاه زن سال‌خورده، و همچنین پسر جوان، به‌واسطه ترکیب‌بندی موجود در این تگ‌نگاره در ارتباط با دختر جوان قابل تعریف است. این ادعا با تکیه بر سه کد تصویری اعمال شده در متن تصویری مورد نظر استوار است: نخست، حضور غالب و مسلط دختر جوان در مرکز تصویر به نحوی تصویر شده‌است که بیشترین فضا را در این تگ‌نگاره به خود اختصاص داده است. این در شرایطی است که هر دو پیکره‌ی زن سال‌خورده و پسر جوان به صورت نیمه و ناقص

می‌خوانیم که:

جوان گرچه شاه دلیران بود گه چاره محتاج پیران بود
جوان گر به دانش بود بی نظیر نیاز آیدش هم به گفتار پیر
(نظامی، ۱۳۶۸، ۵۱۷)

و یا در رباعیات خیام آمده است:
ای پیر خردمند پگه‌تر برخیز و آن کودک خاکبیز را بنگر تیز
پندش ده گو که نرم نرمک می‌بیز مغز سر کیقباد و چشم پرویز
(خیام، ۱۳۵۴، ۳۰)

همچنین حافظ می‌گوید:

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد
(حافظ، ۱۳۸۹، ۱۴۲)

متعاقباً انعکاس تصویری جایگاه افراد سال‌خورده به‌عنوان خردمندان و دانایان در نگارگری ایرانی نیز قابل مشاهده است. به‌عنوان مثال در نگاره‌ای از بوستان سعدی راهنمایی خواستن از مرد صاحب‌دلی به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱). در اشعار موجود در این نگاره آمده است:

که صاحب‌دلی بر پلنگی نشست همی راند رهوار و ماری به دست
یکی گفتش ای مرد راه خدای بدین ره کی رفتی مرا نمایش
چنانکه مشخص است، در شعر سعدی اشاره‌ای به سن مرد صاحب‌دل نگردیده، اما نگارگر برای انتقال تصویری تجربه و خرد وی، او را به صورت فردی سال‌خورده به تصویر درآورده است. همچنین، در نگاره‌های مربوط به سلوچ تیمورنامه هاتقی (۱۵۸۶/م. ۹۹۴ ه.ق) با عنوان حاکم در حال مشاوره با خردمند، شاهد شور پادشاه با مردی سال‌خورده هستیم (تصویر ۸). در نتیجه، تکیه بر طول عمر زن سال‌خورده در تک‌نگاره محفوظ در موزه کاخ گلستان را نیز، با توجه به ارزش‌های نمادین در فرهنگ ایرانی، می‌توان تأکیدی تصویری بر تجربه و خرد وی دانست.

۴-۲-۲. باورهای دینی، تسبیح

چنانکه مطرح شد، زن سال‌خورده در نگاره دو دل‌داده و پیرزن مشاطه تسبیحی در دست چپ خود دارد. در فرهنگ اسلامی ایران در دست داشتن تسبیح به معنای ذکر نام خداوند و یاد ائمه اطهار است. صنایع‌الملک نیز با در نظر داشتن این موضوع، در تصویرسازی از افرادی که دارای اعتقادات مذهبی یا تحصیلات دینی‌اند از تسبیح برای انعکاس تصویری باورهای آنان در نقاشی‌های خود استفاده کرده است. به‌عنوان مثال می‌توان به شمایل میرزا عباس ابروانی، ملقب به حاج میرزا آقاسی



تصویر ۸- نامعلوم، حاکم در حال مشاوره با خردمند، تیمورنامه، ۱۵۸۶/م. ۹۹۴ ه.ق، موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن. مأخذ: (Carey, 2017, 91)

در تاریخ و فرهنگ عامه ایران قید شده است، دایگان به علت انس و الفتی که معمولاً با فرزندخوانده دختر خود داشتند در دوران جوانی و در زمان دلدادگی به ایفای نقشی کلیدی در این روابط، یعنی پیغام رسانی و باری رساندن به عاشقان، می‌پرداختند (تشکری، قاسمی‌پور، صغیری، ۱۳۹۶، ۱۱۰-۱۱۱). طبیعتاً ایفای این نقش توسط دایه به علت انس با فرزندخوانده‌اش به‌علاوه عدم وجود محدودیتی برای ورود به و خروج از اندرون قابل توجیه به نظر می‌رسد.

علاوه بر ویژگی‌های جسمانی و ظاهری دایه که در هنگام نوزادی کودک مطرح بود، با توجه به متون ادبی می‌توان به دو ویژگی بارز دیگر از دایه‌ها، بخصوص در زمانی که فرزندخوانده آن‌ها به سن جوانی می‌رسید، اشاره کرد: اول، «...پخته و سرد و گرم روزگار چشیده، نماد کارآزمودگی...» (تشکری، قاسمی‌پور و صغیری، ۱۳۹۶، ۱۱۱) بودن دایه می‌باشد. برای مثال، در توصیف دایه گلنوش، دختر شاه سلیم، آمده است که «...دایه‌ای داشت؛ زنی روزگاردیده و تلخ و ترش جهان، بسی چشیده» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱، ۴۳) و یا در جایی دیگر می‌خوانیم «دایه‌ای داشت عاقله و کارورزیده و گرم و سرد روزگار دیده...» (جامع‌الحکایات، ۱۳۹۰، ۹۷). از این‌رو، خرد و تجربه دایه را می‌توان یکی از ویژگی‌های مشخص وی دانست. دومین خصیصه بارز دایه‌ها اعتقادات دینی آنان بوده است. از آنجایی که دایه‌ها مسئولیت پرورش و تربیت فرزندخوانده‌های خود را برای سال‌های مدید بر عهده داشتند و گاهی تا زمان مرگ به‌عنوان رازدار و مشاور کنار وی باقی می‌ماندند، باورها و اعتقادات دینی آن‌ها مورد توجه خانواده‌ها بود. بنابراین، در حالی که استفاده از دایگانی با مذاهب گوناگون رواج داشت^{۲۹}، اما بهترین دایه‌ها مسلمانانی بودند که بتوانند آموزه‌های دینی را در حین رشد و به مرور زمان به فرزندخوانده‌های خود آموزش دهند (شهری‌باف، ۱۳۶۹، ج ۶، ۴۷-۴۹).

با توجه به وابستگی دختر جوان ترسیم شده در تک‌نگاره مورد بحث به طبقات اجتماعی بالای جامعه به‌علاوه مضمون عاشقانه تک‌نگاره، حضور زن سال‌خورده در کنار وی به‌عنوان دایه و میانجی دور از ذهن به نظر نمی‌رسد^{۳۰}. از این‌رو برای راستی‌آزمایی این گمان، تطابق ویژگی‌ها تصویری زن سال‌خورده با خصیصه‌های اصلی دایه‌گان در هنگامی که فرزندخوانده آن‌ها به سن جوانی و متعاقباً دوران دلدادگی رسیده‌است ضروری به نظر می‌رسد. به بیان دیگر، تجانس معانی قراردادی حاصل از تأکید نقاش بر سن زن سال‌خورده، تسبیحی که در دست دارد و همچنین پوشش کم‌ارزش وی، با انعکاس تصویری مفاهیمی چون خردمندی و کارآزمودگی، اعتقادات و باورهای مذهبی و در نهایت واسطه‌گری میان دو عاشق در این مرحله بررسی خواهد شد. لذا، در این بخش تلاش بر آن است که با تکیه بر متون نوشتاری و تصویری باقی مانده وابسته به زمینه تولید اثر به بررسی ویژگی‌های قید شده بپردازم.

۴-۲-۱. خردمندی، سال‌خوردگی

در ادبیات کلاسیک ایرانی فرد خردمند و راهنما معمولاً شخصی سال‌خورده و «باتجربه» است؛ فرد مسن به‌واسطه تجربه و دانشی که در طول حیات خود کسب کرده‌است به‌عنوان شخصیتی خردمند شناخته می‌شود که با دانش خود به حل مشکلات و یا موانع پیش روی قهرمان جوان داستان می‌پردازد. به‌عنوان مثال، در اسکندرنامه نظامی گنجوی

شده، نیز صورت می‌گیرد؛ عجز معمولاً در خارج از حرمسرا مستقر بوده و برای انتقال پیام به دختر جوان با استفاده از ترفندی، برای مدتی کوتاه و به صورت موقتی، وارد حرمسرا می‌شدند و پس از انتقال پیام نیز آن‌جا را ترک می‌نمودند. در متون تصویری عجزها «معمولاً» به واسطه پوشش بیرونی زنان در آن دوران، یعنی چادر و چاقچور مشکی، در حالی که در داخل اندرون و در کنار دختر جوان ترسیم شده‌اند، قابل تشخیص هستند.^{۳۱} هیت عجز در این داستان‌ها و متعاقباً تصاویر تنها محدود به نقش میانجی‌گری آنان می‌شود، بنابراین بدون هرگونه وسیله مشخص، به‌عنوان مثال کتاب و یا تسبیح، که نشان‌دهنده جایگاه و یا ویژگی مشخصی در آنان باشد، تصویر شده‌اند (برای نمونه رجوع شود به تصویر ۱۱). بر خلاف سنت تصویری به‌کاررفته در ترسیم غالب عجزان در متون تصویری این دوران، پوشش زن سال‌خورده در تک‌نگاره مورد بررسی انعکاسی از البسه زنان دوران قاجار در درون اندرونی است. از این رو پوشش زن سال‌خورده اشاره به اسکان وی برای مدتی طولانی در درون اندرونی و به همراه دختر جوان دارد، که این امر در تناقض با نقش عجزان است. به‌علاوه تسبیحی که زن سال‌خورده در دست دارد نیز مانع از تشخیص وی به‌عنوان عجز در این تک‌نگاره می‌گردد.

در نتیجه، زن سال‌خورده تصویر شده در تک‌نگاره مورد بحث به واسطه تطبیق قراردادهای تصویری به‌کاررفته در ترسیم وی با خصیصه‌های دایه‌ها در دوران قاجار به‌عنوان دایه دختر جوان قابل شناسایی است. همچنین حضور زنان سال‌خورده به‌عنوان دایه، در شرایطی شبیه به تک‌نگاره مورد نظر، در دیگر آثار صنایع‌الملک نیز تکرار شده‌اند: به‌عنوان مثال در نگاره‌ای از نسخه هزارویک‌شب با عنوان *دایه میان شاهزاده/ردشیر و حیات‌النفوس را جمع آورده*، صنایع‌الملک دایه‌ای را تصویر کرده که امکان ملاقات دخترخوانده خود با دلداده‌اش را فراهم کرده است (تصویر ۱۲). از این رو، با استناد بر قراردادهای تصویری، گستره تفسیر تک‌نگاره محفوظ در موزه کاخ گلستان از مشاطه، عروس و داماد به دایه، دخترخوانده و دلداده قابل تغییر است.^{۳۲}

(۱۸۴۸-۱۷۸۳ م./۱۱۹۷-۱۲۶۴ ه.ق.) اشاره کرد (تصویر ۹)؛ در تک‌نگاره‌ای که صنایع‌الملک از میرزا آقاسی خلق کرده، وی در حالی که با دست چپ خود عصایی را گرفته است، تسبیحی در دست راست دارد. در متونی که در مورد زندگی‌نامه حاج میرزا آقاسی موجود است همواره به اعتقادات و تحصیلات دینی او اشاره شده است. به‌عنوان مثال اعتضادالسلطنه در نوشته خود تأکید می‌کند که حاج میرزا آقاسی در عتبات عالیات و زیر نظر ملا عبدالصمد همدانی «... فقه و اصول و معقول و منقول و حکمت طبیعی و الهی...» آموخت. پس از مرگ ملا عبدالصمد همدانی میرزا آقاسی به آذربایجان سفر کرد و در آن‌جا «... به تعلیم شاهنشاه جهان پناه عباس میرزا» گشود و آن حضرت را به قانون امر به معروف و نهی از منکر و سایر آداب شریعت حضرت خیرالمبشر آگاه نمود «... (اعتضادالسلطنه، ۱۳۷۰، ۵۳۸-۵۳۷).

علاوه بر صنایع‌الملک، این قرارداد تصویری در آثار دیگر هنرمندان دوران قاجار نیز قابل شناسایی است. به‌عنوان مثال می‌توان به تصویری که ابوتراب غفاری (۱۸۸۹-۱۸۶۳ م./۱۳۰۶-۱۲۸۰ ه.ق.)، برادرزاده صنایع‌الملک، از حاج میرزا سلیمان خان (۱۹۱۲-۱۸۳۸ م./۱۲۵۴-۱۳۳۰ ه.ق.)، معروف به رکن‌الملک نایب‌الحکومه شهر اصفهان، کشیده اشاره کرد (تصویر ۱۰). در این تصویر در دست چپ حاج میرزا سلیمان خان تسبیحی قرار دارد. سلیمان‌خان به‌عنوان فردی مذهبی در دوران حیات خود شناخته می‌شده است؛ وی در اصفهان به چاپ متون مذهبی همچون قرآن مجید، صحیفه سجادیه و غیره می‌پرداخت و پس از مرگش در مسجد رکن‌الملک اصفهان، که خود واقف و بانی ساخت آن بود، به خاک سپرده شد (Diba and Ekhtiyar, 1999, 254). در نتیجه می‌توان از در دست داشتن تسبیح در نقاشی‌های این دوران به‌عنوان سنتی تصویری جهت نمایش اعتقادات دینی و مذهبی فرد دارنده آن یاد کرد. متعاقباً تسبیحی که زن سال‌خورده در تک‌نگاره محفوظ در موزه کاخ گلستان در دست دارد نیز به‌عنوان انعکاسی تصویری از اعتقادات مذهبی او استنباط می‌گردد.

۴-۲-۳. واسطه‌گری، پوشش

چنانکه پیشتر مطرح شد، پوشش زن سال‌خورده با توجه به طرح و جنس پارچه‌های به‌کاررفته در آن و عدم وجود هرگونه تزییناتی، به‌عنوان البسه‌ای کم‌بها قابل شناسایی می‌باشد و نمایان‌گر جایگاه اجتماعی پایین وی در مقایسه با دختر و پسر جوان است. از این رو، محدودیت‌هایی که دختر جوان ترسیم‌شده در تک‌نگاره مورد بررسی، به‌عنوان دختری از طبقه اجتماعی بالای جامعه دوران قاجار، با آن روبه‌رو بوده است شامل حال زن سال‌خورده نمی‌گردد. به‌بیان دیگر، به‌واسطه طبقه اجتماعی پایین‌تر زن سال‌خورده، رفت‌وآمد وی بین داخل و خارج از حرمسرا بدون هرگونه مانعی میسر بوده و متعاقباً ایفای نقش رابط میان دو عاشق نیز امکان‌پذیر بوده است (Milani, 1999, 186). بنابراین، جایگاه اجتماعی تصویر شده برای زن سال‌خورده در این تک‌نگاره امکان پذیرش نقش وی به‌عنوان واسطه میان اندرون و خارج از آن را فراهم می‌سازد.

در این‌جا لازم ذکر است که علاوه بر دایه، با تکیه بر بعضی از منابع شفاهی و نوشتاری وابسته به این دوران، نقش واسطه‌گری میان دو عاشق توسط فرد سال‌خورده‌ای که غالباً در داستان‌ها با نام «عجز» از او یاد



تصویر ۹ (راست) - صنایع‌الملک، حاج میرزا آقاسی، صدر اعظم، ۱۸۴۶ م./۱۲۶۲ ه.ق.، کتابخانه بریتانیایی، لندن. مأخذ: (زکاء، ۱۳۸۲، ۸۳)
تصویر ۱۰ (چپ) - ابوتراب غفاری، حاج میرزا سلیمان خان، رکن‌الملوک، ۱۸۸۰-۱۸۸۹ م./۱۲۹۷-۱۳۰۶ ه.ق.، موزه لور، پاریس. مأخذ: (Diba and Ekhtiyar, 2004, 254)



تصویر ۱۱ (راست) - صنیع الملک، عجز جله و ورقه شاهزاده اردشیر را نزد حیات‌النفوس آورده، نگاره‌ای از نسخه مصور هزارویک‌شب، جلد پنجم، ۱۸۵۲-۱۸۵۹ م. / ۱۲۷۶-۱۲۶۸ ه. ق. موزه کاخ گلستان، تهران. مأخذ: (آتابای، ۱۳۵۵، ۱۳۹۶)

تصویر ۱۲ (چپ) - صنیع الملک، دایه میان شاهزاده اردشیر و حیات‌النفوس را جمع آورده، نگاره‌ای از نسخه مصور هزارویک‌شب، جلد پنجم، ۱۸۵۲-۱۸۵۹ م. / ۱۲۷۶-۱۲۶۸ ه. ق. موزه کاخ گلستان، تهران.

نتیجه

سال خورده در حالی که تسبیحی در دست دارد به‌عنوان مشاطه، با تکیه بر عنوان منسوب‌شده به آن، با اشکال روبه‌رو می‌شود. از سوی دیگر، با توجه به سایر آثار صنیع‌الملک، قمیص قرمز رنگ دختر جوان نیز مانع شناسایی وی به‌عنوان عروس می‌گردد. در نتیجه متن تصویری تک‌نگاره مورد نظر با عنوان منسوب‌شده به آن فاقد تطابق و هماهنگی لازم برای درکی صحیح از روابط ترسیم شده در این تک‌نگاره است.

با رد نقش و جایگاه منسوب‌شده به پیکره‌ها در این تک‌نگاره، به شناسایی و تشخیص روابط تصویرشده در آن با تکیه بر متون نوشتاری و تصویری وابسته به فرهنگ و هنر ایرانی و به‌طور ویژه سایر آثار صنیع‌الملک، پرداخته‌شد. به‌واسطه قراردادهای تصویری به‌کار رفته در ترسیم زن سال‌خورده، یعنی سال‌خوردگی وی، تسبیحی که در دست دارد، و پوشش کم‌ارزشش، او به‌عنوان فردی خردمند، همراه با باورهای مذهبی و از طبقه اجتماعی پایین شناسایی شد. از این‌رو، با پیش فرض قرار دادن مضمونی عاشقانه برای این تک‌نگاره و تشخیص طبقه اجتماعی مرفه دختر جوان، زن سال‌خورده در این تک‌نگاره به‌عنوان دایه‌ی وی شناسایی گردید. در نتیجه، با تغییر عنوان این تک‌نگاره، مضمون دریافتی آن از آماده‌سازی عروس به ملاقاتی عاشقانه تغییر یافت.

چنانکه مطرح شد، عنوان آثار هنری می‌تواند در درک و دریافت مخاطب اثرگذار باشد. در این راستا، عنوان منسوب شده به یک نقاشی به تأکید مخاطب بر اجزا و روابط مشخص شده در عنوان می‌انجامد و انتساب عنوانی متفاوت به یک اثر هنری به درکی «نادرست و سقیم» از اثر مربوطه منجر می‌گردد. از طرفی با توجه به فرهنگ شفاهی غالب در ایران، عناوین احتمالی آثاری که پیش از آغاز ثبت رسمی آثار هنری در ایران خلق شده باشند به صورت شفاهی و از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته‌اند. طبیعتاً این انتقال کلامی در طول زمان با تغییر و تحولاتی روبه‌رو بوده که گاهی منتهی به انتساب و ثبت عنوانی گمراه‌کننده و یا ناصحیح به این آثار گردیده است. متعاقباً، این عناوین در مواردی به برداشتی متفاوت و احتمالاً در تناقض با هدف اولیه متن تصویری منتهی می‌گردند.

برای نمونه، تطابق عنوان و متن تصویری تک‌نگاره‌ای که در موزه کاخ گلستان با عنوان دو دل‌داده و پیرزن مشاطه ثبت شده و نگهداری می‌شود، با تکیه بر رویکرد آیکونوگرافی، مورد بررسی قرار گرفت؛ با توجه به‌عنوان ثبت شده دایره تفسیر این تک‌نگاره به رابطه سه پیکره مشاطه (آرایشگر عروس)، عروس و داماد محدود می‌گردد. این در حالی است که بنا بر سنت تصویری موجود در آثار صنیع‌الملک همواره جایگاه و مشاغل افراد به‌واسطه ابزار و یا منش مربوط به آن قابل شناسایی است. از این‌رو، تشخیص زنی

پی‌نوشت‌ها

8. Ervin Panofsky.

9. Pre-Iconography.

10. Context of Production.

۱۱. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به:

Panofsky, Erwin (1995), *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday and Co., New York.

۱۲. ناصرالدین‌شاه پس از سفرش به اروپا در سال ۱۸۷۷ م. / ۱۲۹۴ ه. ق در کاخ گلستان اتاقی را جهت جمع‌آوری آثار ارزشمند و استفاده شخصی با نام «موزه همایونی» تشکیل داد. علی‌رغم آن‌که در بعضی از متون، «موزه همایونی» به‌عنوان اولین موزه ایرانی معرفی شده است اما با توجه به مفهوم و کارایی موزه، از آن می‌توان تنها به‌عنوان مجموعه‌ای شخصی یاد کرد.

13. <http://www.sabteahval.ir/default.aspx?tabid=59>.

۱۴. پر واضح است که هنرمندان تمامی آثار هنری خود را لزوماً نام‌گذاری ننموده و آثار هنری بسیاری بدون آن‌که عنوان مشخصی توسط خالق اصلی کار

1. Clive Bell.

2. Roger Fry.

۳. برای اطلاعات بیشتر در این مورد رجوع کنید به:

Bell, Clive (1920), *Art*, Frederick Stokes, London; Fry, Roger (1925), *Vision and Design*, Chatton & Windus, London.

۴. هدف از «نقاشی» در این پژوهش، اشاره به معنای عام آن، یعنی قراردادن رنگ بر روی سطوحی مانند کاغذ و یا بوم، است. از این رو نقاشی بر روی شیشه، دیوار و غیره مورد تمرکز این پژوهش نیستند.

۵. سؤال مطرح‌شده نیازمند مطالعه در سایر هنرهای ایرانی، همچون کاشی‌کاری، نقاشی روی قلمدان و غیره نیز می‌باشد. بدون شک بررسی و پژوهش در این موضوع بر عهده دیگر پژوهشگران و منتقدینی است که دارای شناختی تخصصی از سایر گونه‌های هنری هستند.

6. Iconography.

7. Iconology.

به آن‌ها منسوب شده باشد تولید و ارائه گردیده است.

15. Context of Reception.

۱۶. با توجه به اهمیت عنوان در درک حاصل از یک اثر هنری، مطابقت میان چهارچوب اصلی گفتمان‌های بالقوه موجود در یک اثر و عنوان منسوب شده به آن امری غیرقابل چشم‌پوشی است. از این رو، شاید بتوان موثق‌ترین عنوان برای شناسایی مرزهای چهارچوب گفتمان‌های بالقوه در یک متن تصویری را عنوانی دانست که توسط خالق و با توجه به زمینه تولید اثر به آن منسوب شده است. بدون شک، نیت اولیه هنرمند و نحوه انعکاس آن در یک متن تصویری و متعاقباً عنوان انتسابی که هنرمند به اثر اعطا می‌نماید، نمی‌تواند تمامی معانی بالقوه‌ای که آن اثر در طول زمان و مکان به مخاطب خود ارائه می‌دهد را کنترل کند؛ معانی اجزای ترسیم شده در یک متن تصویری ذاتی نبوده و در زمینه‌های اجتماعی گوناگون مضامین متفاوت و گاه قابل تغییری دارند (Lister and Wells, 2004, 72). اما، از طرفی، تعداد معانی بالقوه وابسته به یک متن تصویری نیز بی‌نهایت نبوده و به ظاهر بصری متن تصویری که هنرمند اثر با توجه به نیت اولیه خود آن را خلق نموده است محدود می‌گردد. به بیان دیگر، یک متن تصویری در بردارنده گفتمان‌های متعدد اما محدودی است که به مخاطب اجازه هرگونه خوانشی فراتر از گفتمان‌هایی، که به صورت آگاهانه و یا ناآگاهانه، توسط خالق اثر در آن تعریف شده است را نمی‌دهد (Eco, 1980, 145-161; Eco, 1981, 35-45). از این رو، می‌توان عنوان انتسابی خالق به یک اثر هنری را قابل اعتمادترین شاخص جهت شناسایی مرزهای گفتمان‌های بالقوه در متن تصویری مورد نظر دانست و در نتیجه دسترسی به آن در بررسی محتوای یک اثر هنری دارای اهمیتی قابل تأمل می‌گردد.

۱۷. قمیص دختر جوان، براساس لباس زنان قاجاری، به صورت بدن‌نما در این اثر به تصویر در آمده است. لازم به ذکر است جهت ارائه و چاپ این متن تصویری بخشی از لباس دختر جوان محو گردیده است.

۱۸. مصاحبه با سرکار خانم حسین پور در موزه کاخ گلستان و در پاییز ۱۳۹۸ صورت گرفته است.

19. <https://www.vajehyab.com/?q=مشاطه>

۲۰. باتوجه به اطلاعات نگارنده و با استناد به نقاشی‌های باقی مانده از این دوران، قرارداد تصویری مشخصی برای ترسیم داماد در این دوران و به‌طور اخص در آثار صنایع‌الملک رعایت نشده است. از این رو خوانش آیکونوگرافیک شخصیت‌های ترسیم‌شده در این تک‌نگاره تنها محدود به دو شخصیت مشاطه و عروس خواهد بود.

۲۱. نسخه مصور داستان‌های هزار و یک‌شب در بین سال‌های ۱۸۵۲-۱۸۵۹م/ ۱۲۷۶-۱۲۶۸ه.ق. و به دستور ناصرالدین‌شاه و تحت سرپرستی صنایع‌الملک در شش جلد تهیه گردید. این کتاب به‌عنوان آخرین کتاب‌آرایی سنتی ایرانی و یکی از پرنگاره‌ترین آثار کتاب‌آرایی ایرانی شناخته می‌شود. از نگاره‌های نسخه مصور هزار و یک‌شب، که با استناد به متن‌نوشتاری داستان به‌علاوه عنوان‌های قیدشده در درون نگاره‌ها تشخیص مشاغل و جایگاه افراد بدون هرگونه تردیدی صورت می‌گیرد، به‌عنوان معتبرترین منبع برای شناسایی قراردادهای تصویری به‌کاررفته در این زمینه می‌توان یاد کرد.

۲۲. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به: تسوجی تبریزی، عبدالطیف (۱۳۹۰)، هزارویک شب، جلد دوم، انتشارات هرمس، تهران.

۲۳. در نگاره مربوط به تصویر شماره ۷ که به‌عنوان مثالی برای نشان دادن مشاطه به‌کار رفت، به دو دلیل نمی‌توان پذیرفت که دختری که مشاطه در حال بزک کردن او است لباس عروسی خود را در این نگاره بر تن دارد: نخست، اراخلقی که دختر جوان در این نگاره بر تن دارد با نگاره بعدی، که در آن شب عروسی وی به تصویر در آمده است، متفاوت است. دوم، فقدان زینت‌های آرایشی همچون پر یا رشته‌های مروارید، بر روی موی دختر جوان نشان از عدم اتمام آرایش وی و متعاقباً آماده نبودن او برای حضور در مجلس عروسی در این نگاره را دارد. این در حالی است که در نگاره بعدی موهای دختر جوان، طبق روال معمول در این دوران، دارای آرایشی همراه با پر و رشته‌های مروارید است. در نتیجه می‌توان

چنین ادعا کرد که نگاره شماره ۸ مراحل آماده‌سازی عروس را قبل از جشن عروسی به تصویر در آورده است و در نتیجه لباسی که دختر جوان در این نگاره بر تن دارد متفاوت با لباس عروسی وی می‌باشد؛ این ادعا با تکیه بر قمیص سبز رنگ وی در این نگاره توجیه‌پذیر است. از طرفی دختر جوان در نگاره بعدی که شب عروسی وی را مصور ساخته، مانند دیگر متون تصویری که در آن عروس و مجلس عروسی تصویر شده است، قمیص سفید رنگی بر تن دارد.

۲۴. لازم به ذکر است که با تکیه بر منابع نوشتاری موجود درباره پوشاک دوران قاجار و همچنین بازدید از موزه‌ها و مخازن لباس این دوران، نگارنده موفق به شناسایی لباس عروسی به رنگ قرمز در این دوران نگردیده است.

۲۵. با توجه به مشاهده مستقیم و بررسی‌های صورت گرفته بر روی این تک‌نگاره، احتمال این موضوع که ابعاد این تک‌نگاره بعد از اتمام کار کوچک‌تر شده باشد، به طوری که منجر به حذف بخشی از پیکر زن سال‌خورده و پسر جوان گردیده است، تقریباً ناچیز می‌باشد.

۲۶. برای اطلاعات بیشتر درباره نگاه رو به مخاطب در نقاشی رجوع شود به:

Alpers, Svetlana. (2006), *Interpretation without Representation, or, The Viewing of Las Meninas*, in *Images: A Reader*, ed. Sunil Manghani, SAGE Publication, London.

۲۷. حضور دایه برای نگه‌داری از فرزندان فقط محدود به دوران قاجار نبوده و این رسم از زمان‌های بسیار دورتر در بین ایرانیان مرسوم بوده است. به‌عنوان مثال می‌توان به حضور دایه برای شیر دادن به رستم در شاهنامه اشاره کرد.

28. <http://rch.ac.ir/article/Details?id=9100&&searchText=>

۲۹. استخدام دایه کافر در این دوران همواره با موانع و مخالفت‌هایی روبه‌رو بوده است (شهری‌باف، ۱۳۶۹، ج ۶، ۴۷)

۳۰. افراد دیگری همچون «...درویش، دایه، طبیب، دوست یا بازگان...» نیز، با توجه به ادبیات شفاهی و رسمی، می‌توانستند نقش میانجی بین دو عاشق را ایفا کنند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴، ۹۲). اما باتوجه به این‌که زن سال‌خورده تصویرشده در تک‌نگاره مورد بررسی با هیچ یک از ابزار و یا منشی، همچون ابزار طبابت، کشکول و یا وسایلی برای فروش، که بتواند وی را به یکی از این افراد منسوب نماید تصویر نشده است، انتساب این مشاغل به او با توجه به قراردادهای تصویری این دوران امکان‌پذیر نیست.

۳۱. در تعداد محدودی از نگاره‌های نسخه هزارویک شب، این عجزوزان در کنار دختر جوان با لباس اندرونی ترسیم شده‌اند.

۳۲. برای اطلاعات بیشتر در باب خوانش آیکونولوژیک این تک‌نگاره و روابط مشاطه و زوج جوان رجوع شود به:

Etemadi, Elham. (2011). *An Iconological Analysis of The Two Young Lovers and a Coiffeuse*, in *New Perspective in Iconology: Visual Studies and Anthropology* edited by Baert, Barbara, Ann-Sophie Lehmann, and Janke Van den Akkerveken, 61-80. Brussels: ASP.

فهرست منابع

- آتابای، بدری (۱۳۵۵)، *فهرست دیوان‌های خطی کتابخانه سلطنتی و کتاب هزار و یک شب*، جلد دوم، چاپخانه دیبا، تهران.
- اعضادالسلطنه، علیقلی میرزا (۱۳۷۰)، *اکسیرالتواریخ (تاریخ قاجاریه از آغاز تا سال ۱۲۵۹ ق)*، نشر ویسمن، تهران.
- بیغمی، محمدبن احمد (۱۳۸۱)، *فیروزشاهنامه (داراب‌نامه)*، تصحیح ذبیح‌الله صفا، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- تسوجی تبریزی، عبدالطیف (۱۳۹۰)، *هزارویک شب*، جلد دوم، انتشارات هرمس، تهران.
- تشکری، منوچهر؛ قاسمی پور، قدرت و محمدحسینی صغیری، زهرا (۱۳۹۶)، *شخصیت دایه و دلاله در داستان‌های شفاهی و رسمی، دو ماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه*، شماره ۱۶، صص ۱۰۹-۱۳۶.
- جامع‌الحکایات (۱۳۹۰)، *به کوشش محمد جعفری قنوتی و پگاه خدیش*،

No.14, pp. 35-45.

Etemadi, Elham. (2011), An Iconological Analysis of the Two Young Lovers and a Coiffeuse, in *New Perspective in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, ed. Barbara Baert, and Ann-Sophie Lehmann and Janke Van den Akkerveken, pp. 61-80, ASP, Bruxelles.

Fisher, John. (1984), Entitling, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2, pp.286-298.

Franklin, Margery B., and Robert C. Becklen and Charlotte L. Doyle. (1993), The Influence of Titles on How Paintings Are seen, *Leonardo*, Vol. 26, No. 2, pp. 103-108.

Frey, Roger. (1925), *Vision and Design*, Chatton & Windus, London

Gombrich, Ernst H. (2000), *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princetone University Press, Priencetone.

Levinson, Jerrold. (1985), Titles, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 11, pp. 29-39.

Lister, Martin, and Liz Wells. (2004), Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analyzing the Visual, in *Handbook of Visual Analysis*, ed. Theo Van Leeuwen and Carey Jwitt, pp. 61-92, SAGE Publications, London.

Milani, Farzaneh. (1999), The Mediatory Guile of Nanny in Persion Romance, *Iraninan Studies*, Vol. 32, No. 2, pp. 181-201.

Panofsky, Erwin. (1995), *Meaning in the Visual Arts*, Doubledy and Co., New York.

Surieu, Robert. (1967), *Sarv-e Naz: An Essay on Love aand the Representation of Erotic Themes in Ancient Iran*, Translated by James Hogarth, Nagel, Geneva.

Van Leeuwen, Theo. (2004), Semitics and Iconography, in *Handbook of Visual Analysis*, ed. Theo Van Leeuwen and Carey Jwitt, pp. 102-103, SAGE Publications, London.

Vogelsang-Eastwood, G.M and Freydoun Barjesteh. (2002), *An Introduction to Qajar Era Dress*, Barjesterh van Waalwijk van Door & Co's, Rotterdam.

<http://www.sabteahval.ir>.

<https://www.vajehyab.com>.

<http://rch.ac.ir>.

انتشارات مازیار، تهران.

حافظ (۱۳۸۹)، *دیوان حافظ*، نسخه قاسم غنی و محمد قزوینی، فراگفت، تهران.

خیام (۱۳۵۴)، *رباعیات خیام*، تصحیح محمدعلی فروغی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴)، *یکصد منظومه عاشقانه فارسی*، نشر چرخ، تهران.
رائی‌تهرانی، طاهره، و سعید رضایی‌شریف آبادی و حسن کیایی خوزستانی (۱۳۹۳)، استانداردهای قراردادهای اشیای موزه‌ای و ارائه مهم‌ترین عناصر فراداده‌ای موزه‌ای از نظر متخصصان موزه در ایران، *فصلنامه گنجینه اسناد*، شماره ۴، صص ۱۰۴-۱۲۴.

زکاء، یحی (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک*، ویرایش و تدوین سیروس پرهام، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.

سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایرانی*، ترجمه‌ناهد محمد شمیرانی، نشر کارنگ، تهران.

شهری‌باف، جعفر (۱۳۶۹)، *تاریخ اجتماعی ایران در قرن سیزدهم*، جلد ششم، مؤسسه خدمات فرهنگی رسا، تهران.

عبدالباقی، نفیسه‌سادات، و نسرین مرجانی (۱۳۹۶)، *هزارویک شب در هزارویک نقش: آخرین گفتگوی شهرزاد و صنیع‌الملک در کاخ گلستان*، موزه کاخ گلستان، تهران.

نظامی گنجوی (۱۳۶۸)، *شرفنامه*، تصحیح بهروز ثروتیان، انتشارات توس، تهران.

یارشاطر، احسان (۱۳۸۲)، *پوشاک در ایران زمین*، انتشارات امیرکبیر، تهران.

Alpers, Svetlana. (2006), *Interpretation without Representation*, or, The Viewing of Las Meninas, in *Images: A reader*, ed. Sunil Manghani, SAGE Publication, London.

Bell, Clive. (1920), *Art*, Frederick Stokes, London.

Bubic, Andreja, and Ana Susac and Marijan Palmovic (2016), Observing Individuals Viewing Art: The Effects of Titles on Viewers' Eye-Movement Profile, *Empirical Studies of the Art*, pp.1-20.

Carey, Moya. (2017), *Persian Art: Collecting Arts of Iran for the V&A*, V&A Publishing, London.

Diba, Layla S., and Maryam Ekhtiyar, eds. (1999), *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*, I.B. Tauris, New York.

Eco, Umberto (1980), Two Problems in Textual Interpretation, *Poetics Today*, No.2, pp. 145-161.

Eco, Umberto. (1981), The Theory of Signs and the Role of Reader, *The Bulletin of the Midwest Language Association*,

Title and Persian Paintings; an Iconographical Reading of *the Two Young Lovers and Coiffeuse*

Elham Etemadi*

Associate Professor, Foreign Studies College, Hunan Normal University, Changsha, China.

(Received 4 Jan 2020, Accepted 7 Jun 2020)

It has been extensively argued that the title of an art-work plays a key role in beholders' reception of the work. In the absence of institutions for the documentation of objects of art in Iran before the turn of the twentieth century, the title of art-works remained unregistered and existed in oral culture, relying on collective memory. As a result, since the original title was rarely registered, some of the current titles were assigned to paintings in a context other than the context of production, sometimes centuries later and by people who had barely any idea about the context of production or what the painting actually depicted. Therefore, there is always the possibility that a given title is simply based on a specific understanding or interpretation of the painting.

With such premises, the associated title to one of Sani' ol-Molk's paintings is investigated in this article. The painting is archived as *The Two Young Lovers and a Coiffeuse* at Golestan Palace Museum in Tehran. It portrays a love scene between a young lady standing in the center of the visual text and a young man to her right. In addition to the couple, an old woman is standing on the right side of the painting. The costume and jewelries of the young lady signal her wealth and high social status. Just like the young lady's clothes, every single piece of the young man's attire mark him as a gentleman of wealth and affluence. The old woman, who is holding rosary beads in her left hand, has a lower social status; this could suggest to viewers that she is serving the wealthy young couple.

The current title proposes the old lady to be a coiffeuse, a person who would customarily prepare and make up a bride for her wedding; consequently, the young lady would be the bride and the young man the groom. But the roles of the old woman with a long scarf and prayer beads in hand, the young lady in read *qamis* as, respectively, a coiffeuse and a bride seem problematic. This is highlighted by looking at other works of Sani' ol-Molk: in his depiction of the occupation of figures, he resorts to the suggestiveness of tools or manners that are commonly attributed to those professions. Therefore, a coiffeuse is not the proper occupation for the old woman nor can the young lady be a bride.

In this paper I argue that the old woman is most probably a nanny who acted as an intermediary agent to help lovers communicate and bring them together. The choice of nanny as an alternative to coiffeuse is further supported by the fact that nannies in their intermediary role are also present in other paintings by Sani' ol-Molk. Therefore, based on conventional visual icons used in Sani' ol-Molk's paintings, the old woman can be recognized as a nanny.

Keywords

Title, Sani' ol-Molk, Icon, Visual Conventions, The Two Young Lovers and a Coiffeuse.

*Corresponding Author: Tel: (+86-158) 74001402, Fax: (+86- 731) 88872507, E-mail: elham.etemadi@hunnu.edu.cn