پیکره

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

مطالعه تطبیقی نقش زن در دو قالی تصویری بهرام گور در هفت‌گنبد از منظر نظریه نمایشی اروینگ گافمن

دوره دهم، شماره۲۶، زمستان ۱۴۰۰ ۱-۱۵

۱

سحر دیانتی[۱] سمانه کاکاوند[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۹،۱۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱،۱،۱۴ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱،۲،۹

DOI: 10.22055/PYK.2022.17450 **DOR:** . 20.1001.1.23224622.1400.10.26.6.1
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17450.html

ارجاع به این مقاله: دیانتی، سحر و کاکاوند، سمانه. (۱۴۰۰). مطالعه تطبیقی نقش زن در دو قالی تصویری بهرام گور در هفت‌گنبد از منظر نظریه نمایشی اروینگ گافمن. پیکره، ۱۰(۲۶)، صص. ۱-۱۵

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
A Comparative Study of Women's Role in Two "Bahram Gur in Haft Gonbad (Seven Domes)" Pictorial Rugs Based on Erving Goffman's Dramaturgical Social Theory

مقاله پژوهشی

مطالعه تطبیقی نقش زن در دو قالی تصویری بهرام گور در هفت‌گنبد از منظر نظریه نمایشی اروینگ گافمن*

چکیده

بیان مسئله: بخشی از اطلاعات کنونی ما از زندگی زنان دوره قاجار از متن سفرنامه‌های مستشرقین است. آثار با محوریت زنان و از جمله قالی‌های مصور به‌عنوان سندی تصویری در این خصوص می‌تواند راهگشا باشد. بدین منظور دو قالی قاجاری برای درک بهتر نقش زن در این دوره انتخاب شده است. مسئله پژوهش حاضر چگونگی حضور زن در دو قالی تصویری بهرام گور در هفت‌گنبد است که با تکیه بر نظریه نمایشی گافمن، نقاب ادبی داستان از رخ برداشته و حقایق صوری زنان دو قالی واکاوی و کاوش شود.

هدف: مطابقت ابعاد متنوع چگونگی بروز هویت زنان قاجاری در دو قالی «بهرام گور در هفت‌گنبد» هدف مقاله است.

روش پژوهش: اطلاعات به‌شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است، نخستین گام با روش توصیفی، سپس تحلیل نگاره‌ها و در نهایت تطبیق مؤلفه‌ها. ابزار دارای پایایی بوده و نمونه‌ها غیر احتمالی انتخاب شده‌اند.

یافته‌ها: با توجه به شهری بافت بودن و وجود بن‌مایه ادبی این قالی‌ها، کنشگر به‌شکل آگاهانه در صدد است نمایشی از زنان قدرتمند و متعلق به‌دیگر طبقات جامعه ترتیب دهد. او همچنین قصد دارد به‌شکل عمودی در لایه‌های بالاتر جامعه حرکت کند تا جایگاه غیر حقیقی زنان جامعه قاجار را به‌نمایش بگذارد.

کلیدواژه

قالی تصویری، نظریه نمایشی، اروینگ گافمن، قاجار، بهرام گور در هفت‌گنبد

۱. کارشناسی ارشد گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: s.kakavand@art.ac.ir

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «جامعه‌شناسی تصویر زن در قالی دوره قاجار با اتکاء بر نظریه نمایشی اروینگ گافمن» به راهنمایی دکتر سمانه کاکاوند در دانشگاه هنر است.

مقدمه

شناخت و آگاهی هویت شخصی و اجتماعی همواره از دغدغه‌های انسان بوده است. در پی پاسخ به چیستی مفهوم هویت مکاتب فکری بسیاری شکل گرفته بلکه بتوانند زوایای مکدر واژه هویت را شفاف کنند. جامعه‌شناسان هویت را وابسته به جامعه معنا کرده‌اند؛ یعنی هویت اجتماعی انسان در کنش متقابل با دیگران تعریف می‌شود. «اروینگ گافمن» (۱۹۸۲-۱۹۲۲ م)، آخرین اندیشمند مکتب شیکاگو، از طرفداران و بسط دهندگان ساخت هویت در دیالکتیک میان فرد و جامعه است. وی نظریه نمایشی[1] را در حوزه تحلیل کنش‌ها و واکنش‌های اجتماعی، متأثر از استعاره تئاتر مطرح کرد. گافمن برای طرح نظریه خود از استعاره تئاتر بهره برد. وی موقعیت‌های اجتماعی را همچون صحنه تئاتری دید که در آن افراد با هویت‌های گوناگون در آن در حال اجرای نمایش هستند. منظور گافمن از اجرای نمایش همان کنش‌ها و واکنش‌های روزمره میان فرد و جامعه بود. ویژگی‌های ذاتی انسان و علاقه و میل او به ابراز وجود، او را وادار می‌کند تا به‌شیوه‌های مختلف و با دست‌اندازی به ابزار مختلف، ابراز وجود کند و ویژگی‌های خود را که ممکن است گاه منحصربه‌فرد نیز باشند به دیگران نشان دهد. هر فردی علاقه دارد تا با کمک ابزار مختلفی که در اختیار دارد دیگران را تحت تأثیر خود قرار دهد (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۱۲). فرد تلاش می‌کند تا ابراز وجود کند و راه‌های مختلفی را پیشروی خود می‌بیند. این راه‌ها ممکن است عبارت باشند از نوع پوشش، نحوه آرایش، زیورآلات و حتی نوع حرکات بدن. نظریه گافمن می‌تواند رهیافتی به‌شناخت برخی ابعاد هویتی زنان در دوره قاجار باشد. مردسالاری در دوره قاجار، تفکری غالب بود که وجود زن را به‌عنوان هویتی مستقل به‌رسمیت نمی‌شناخت. زنان و دختران با مردان خانواده و در کنار آنان هویت می‌یافتند و خود در جامعه نادیده انگاشته می‌شدند. برخی از سفرنامه نویسان در کتاب‌های خود به این موضوع اشاره کرده‌اند: «مرد همیشه در این فکر است که زن از حیث مقام پست‌تر از اوست و پیوسته مایل است که برتری خود را به زن ثابت نماید» (دالمانی، ۱۳۳۵، ص. ۳۰۰). از دیگر سو بازنمایی ظاهر زن قاجاری در آثار هنری این دوره متفاوت با حقیقتی است که از زندگی زنان قاجاری می‌شناسیم. با وصف حقایق زندگی اجتماعی زنان در عهد قاجار و همچنین آگاهی از زندگی روزمره زنان در این دوره این پرسش در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که با وجود محدودیت‌های اجتماعی برای زنان از یک‌سو و میل به‌خود ابرازی از سویی دیگر چگونه این دو محور متضاد جمع شدنی‌اند؟ خوشبختانه آثار هنری بسیاری از دوره قاجار برجای مانده است که قالی‌های تصویری نیز از آن دسته‌اند. دو قالی تصویری داستان بهرام گور در هفت‌گنبد نمونه‌های مطالعه شده در این پژوهش هستند. مسئله پژوهش مطالعه نحوه حضور زنان در قالب و نقش زنان دربار بهرام گور به‌عنوان زن قاجاری است. این پژوهش این پرسش را مطرح می‌کند که هویت فردی و اجتماعی زنان قاجاری در دو قالی تصویری بهرام گور در قالب نقش‌مایه‌های قالی چگونه بروز پیدا کرده است؟

روش پژوهش

رویکرد این پژوهش کیفی است که به‌صورت توصیفی، تطبیقی و تحلیلی ارائه شده است. نمونه‌های مورد بحث مربوط به‌دوره قاجار و با موضوع داستان بهرام گور در هفت‌گنبد و حضور زنان بوده است. بر این مبنا، دو قالی تصویری از منطقه کاشان و کرمان انتخاب شده است. هر دو نمونه دارای کتیبه بوده و شیوه متفاوتی در نمایش داستان و شخصیت‌ها پیاده نموده‌اند. به‌همین منظور، مطالعه تطبیقی در دو بخش صورت گرفته است. ابتدا با

توجه به مشخصه‌های محل و تاریخ بافت و کتیبه، عبارات زیر گنبد، ابعاد و محل نگه‌داری به‌صورت منفصل بررسی و در بخش دوم ویژگی‌های مذکور با یکدیگر تطبیق و با اتکا بر نظریه جامعه‌شناختی اروینگ گافمن انجام شده است.

پیشینه پژوهش

از پژوهش‌هایی که درباره اوضاع زندگی زنان قاجاری نگاشته شده می‌توان از کتاب «زن در دوره قاجار» نوشته «دلریش» (۱۳۷۶) نام برد که در آن به جنبه‌های مختلف زندگی زنان پرداخته شده است. نویسندگان خارجی نیز درباره اوضاع زنان در دوره قاجار کتاب‌هایی نگاشته‌اند که از آن جمله می‌توان به کتاب «انجمن‌های نیمه سری زنان در نهضت مشروطه» نوشته «آفاری» (۱۳۷۷) اشاره کرد. وی به‌طور خاص در خصوص وضعیت تحصیل، حقوق اجتماعی و جنبش‌های زنان در این دوره مطالعه کرده است. در سفرنامه‌های گوناگون نیز به زندگی زنان قاجار اشاره شده است. اما سفرنامه‌ای که به‌طور مشخص به زندگی زنان پرداخته «کولیور رایس» (۱۳۸۳) است که در سفرنامه خود با عنوان «زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان» به‌وضعیت زندگی زنان قاجاری اشاره کرده است. همچنین دو کتاب با عنوان «زن ایرانی به روایت سفرنامه نویسان فرنگی» «مهرآبادی» (۱۳۷۹) و همچنین کتاب «تاریخ خانم‌ها: بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار» «حجازی» (۱۳۹۴) با اتکا بر سفرنامه‌های سیاحان به ذکر وجوه گوناگون زندگی زنان قاجار پرداخته‌اند. لازم به ذکر است نویسندگان دو کتاب اخیر به تحلیل وضعیت زنان نپرداخته‌اند و تنها مطالب مرتبط با زنان را از سفرنامه‌های گوناگون استخراج کرده‌اند. مقاله‌های مرتبط با بررسی تصویر زن در آثار هنری نیز به این قرار است، در مقاله «شمایل‌شناسی تصویر زن در دوره قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری‌ها و عکس‌های برجای مانده از این دوره» «زارعی و طهماسبی‌زاده» (۱۳۹۷) سیمای ظاهری زنان در نقاشی‌های دوره قاجار با سایر مدارک تصویرنگاری نظیر عکاسی و نوشته‌های سیاحان تطبیق داده شده و در نهایت نتیجه می‌گیرد که هنرمند نقاش به آرمان‌گرایی گرایش داشته و از نقاشی به‌عنوان ابزاری در جهت بیان شکوه و سلطنت استفاده کرده است. در مقاله مذکور دیدگاه و نظریه جامعه‌شناسی به‌کار گرفته نشده و نویسندگان تنها به مقایسه توصیفات سیاحان و تصاویر و نگاره‌های زنان در عهد قاجار پرداخته‌اند. در حوزه تحلیل نقش‌مایه زن در قالی قاجاری می‌توان به مقاله «بررسی تصویر زن در قالی‌های عشایری نقش نه زن با تأکید بر مؤلفه‌های اجتماعی پوشش زنان عشایری» «نوری، موسی‌نژاد خبیصی و کشاورز افشار» (۱۳۹۹) اشاره کرد. در این مقاله به نقش‌مایه زن در قالی‌های ۹ زن در سه قالی عشایری از سه ایل متفاوت پرداخته شده و پژوهشگران تلاش کرده‌اند تا دریابند چه ارتباطی میان تصویرپردازی زن در قالی‌های عشایری و ظاهر اجتماعی زنان برقرار است. در این مقاله نیز در تحلیل نقش‌مایه زن، بیشتر به پوشش ظاهری زنان توجه شده و همچنین برای تحلیل پوشش نقش‌مایه‌ها، نظریات جامعه‌شناسی به‌کار رفته نشده و تنها به مقایسه نقش‌مایه‌ها با یکدیگر پرداخته شده است. در مقاله «بررسی ادبیات غنائی در فرش‌های تصویری دوره قاجار (مطالعه موردی: داستان‌های بهرام گور)» «آهنی، وندشعاری و یعقوب‌زاده» (۱۳۹۴)؛ به معرفی عوامل زمینه‌ساز و مؤثر بر روند تصویرگری در قالی‌های قاجار توجه شده است. نویسندگان با تأکید بر قالی‌هایی با مضمون داستان‌های بهرام گور اینگونه نتیجه می‌گیرند که این داستان‌ها بازتابی از اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوران مذکور در ایران‌اند. در مقاله مذکور تنها بر داستان بهرام گور تأکید شده و بررسی جامعه‌شناسانه نمود نقش‌مایه زنان از اهداف نویسندگان این مقاله نبوده است. مقاله دیگری با عنوان «بررسی تطبیقی پوشش زنان تصویر شده در شاهنامه بایسنقری و شاه

طهماسبی» « احمدی پیام و انصاری یکتا» (۱۳۹۳) به مقایسه ویژگی‌های کلی پوشش زنان در دوره تیموری و صفوی و پوشش زنان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و طهماسبی پرداخته‌اند و تمرکز آن بیشتر در نوع پوشش و ویژگی‌های ظاهری زنان بوده است. پژوهش پیش‌روی تلاش می‌کند تا نقش‌مایه زن در دو قالی تصویری بهرام گور را به‌شیوه‌ای جامعه‌شناسانه تحلیل کند.

رویکرد نظری

در نظریه نمایشی «گافمن» «زندگی اجتماعی از بعد نمایشی تحلیل می‌شود. گافمن به زندگی اجتماعی همچون صحنه تئاتری می‌نگرد که کنشگران انسانی برای نمایش نقش‌ها و شخصیت‌های مختلف روی صحنه آن می‌آیند» (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۱). درواقع این نظریه نه‌تنها محدود به حوزه نمایش نیست؛ بلکه می‌توان این نظریه را در تحلیل تعاملات روزمره به‌کار گرفت. به بیانی دیگر هدف گافمن از به‌کارگیری و تکیه بر استعاره تئاتر و مؤلفه‌های حوزه نمایش، ساده‌سازی مفاهیم تحلیل جامعه‌شناسانه یک موقعیت اجتماعی بود. این استعاره‌های نمایشی نه‌تنها این نظریه جامعه‌شناسی را به حوزه نمایش محدود نمی‌کند بلکه این امکان را به پژوهشگران می‌دهد تا بتوانند موقعیت‌های اجتماعی را همچون صحنه تئاتر، ساده‌سازی و سپس تحلیل کنند. از آنجا که در قالیچه‌های تصویری یک موقعیت اجتماعی به‌تصویر کشیده شده (به‌طور مثال در مقاله حاضر، نقش‌مایه زنان در قالی‌های بهرام گور چه در حال گفتگو با بهرام، چه در حال سوارکاری و یا نشسته بر صندلی و ... همگی در یک موقعیت اجتماعی قرار دارند.) می‌توان با مؤلفه‌هایی که گافمن با کمک گرفتن (و نه محدود کردن) از مفاهیم تئاتر و نمایش طرح کرده، به تحلیل این موقعیت‌های اجتماعی که نقش‌مایه زنان کنشگران اصلی آن در قالی‌های تصویری قاجار هستند، پرداخت. هر یک از موقعیت‌های اجتماعی که در دو قالی مورد بررسی در این مقاله بافته شده و زنان نیز در آن حضور دارند با اتکا به نظریه نمایشی اروینگ گافمن که نظریه‌ای برای تحلیل موقعیت‌های اجتماعی است، بررسی و تطبیق داده خواهند شد. در نهایت با تحلیل هر یک از موقعیت‌های اجتماعی بافته شده و بررسی چگونگی بروز و کنش نقش‌مایه زنان در این دو قالی، به درک تفاوت و تشابه میان نقش‌مایه زنان در دو قالی مورد بررسی و هویت حقیقی که از زنان قاجار می‌شناسیم، پرداخته خواهد شد. همانطور که گفته شد، گافمن در طرح نظریه خود هر کدام از موقعیت‌های اجتماعی را در چهارچوبی قرار داد و بیان کرد که «موقعیت‌های اجتماعی چهارچوب هستند» (جنکینز، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۸). پژوهش پیش‌روی تلاش می‌کند تا با مبنا قرار دادن نظریه نمایشی اروینگ گافمن، بافت نقش‌مایه زن در قالی‌های دوره قاجار را به‌عنوان نوعی بیان غیرکلامی و همچنین این ارتباط را نوعی ارائه تئاتری در نظر بگیرد. در نهایت می‌توان با توجه به نوع ابراز و کنش تصویر شده از زنان در قالی‌های قاجار در چارچوب نظریه نمایشی اروینگ گافمن و مطابق با این نظریه مفاهیم زیر را تعریف کرد. مؤلفه‌هایی که در ادامه می‌آید از آرا و نظریات اروینگ گافمن استخراج و سپس در بستر مفاهیم مرتبط با قالی بیان‌شده‌اند.

محیط[۲]: زمینه قالی دستباف قاجار، به‌همراه نقش‌مایه‌های آن نشان‌دهنده محیط اجرای نمایش هستند «محیط عبارت است از اثاثیه، آرایه، طراحی فیزیکی و دیگر اقلام پس‌زمینه‌ای که منظره و فضای صحنه را برای اجرای کنش در داخل، جلو یا روی آن فراهم می‌کنند» (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۳۴). محیط خود به اجزای مختلفی تشکیل می‌شود، جلوی صحنه و پشت صحنه. جلوی صحنه همان زمینه اصلی قالی است که تمام کنش‌ها در آن اتفاق

می‌افتد و پشت صحنه نیز شامل فضاهای خصوصی، اندرونی و هر محیطی است که زنان در آن به‌شکلی متفاوت با آنچه در قالی قاجار نقش شده‌اند، زندگی می‌کردند پشت صحنه تلقی می‌شود. بافندگان، طراحان و نقش‌پردازان که نقش‌مایه‌های زنان را بر قالی پیاده کرده‌اند و یا عامل آن بوده‌اند از عوامل پشت صحنه اجرای نمایش هستند.

اجرا[۳]: گافمن این اصطلاح را برای کلیه فعالیت‌های شخص، وقتی در حضور پیوسته مجموعه خاصی از مشاهده‌گران قرار دارد و تأثیراتی روی آن‌ها می‌گذارد به‌کار برده است (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۳۳).

کنشگر (مجری)[۴]: شخصی که در محیط (جلوی صحنه) و در مقابل دیگران حاضر می‌شود و انگیزه‌های زیادی دارد تا برداشتی را که دیگران در موردش شکل می‌دهند کنترل کند (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۲۵). در بستر قالی، هر نقش‌مایه زن به‌مثابه یک کنشگر در نظر گرفته می‌شود.

نما و نمای شخصی[۵]: نما آن چیزی است که فرد از خود به نمایش می‌گذارد «تجهیزات بیانی ثابتی که فرد عمداً یا سهواً در خلال اجرایش به‌کار می‌گیرد» (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۳۴). در قالی، نحوه قرارگیری زنان و رفتارهایی که نشان‌دهنده جایگاه و طبقه اجتماعی خاص است، نما خواهد بود.

تماشاگر[۶]: تماشاگران همان حضار و مخاطبان هستند که کنشگر پیش چشم آنان به اجرای نمایش می‌پردازد و تلاش می‌کند تا آنان را تحت تأثیر کنش خود قرار دهد. تماشاگر نقش‌مایه زنان در قالی قاجار، تمامی مصرف‌کنندگان، خریداران، تاجران و به‌طور کلی تمام کسانی هستند که نقش‌مایه‌های زن را در قالی‌ها مشاهده کرده‌اند. از آنجا که این پژوهش تلاش می‌کند تا به تفاوت‌ها و تشابهات میان نقش‌مایه زنان در متن قالی‌های قاجاری و زنان حقیقی که در این دوره تاریخی می‌زیستند پی ببرد، نظریه نمایشی اروینگ گافمن برای به‌کارگیری در این پژوهش مناسب به‌نظر می‌رسید به این دلیل که گافمن در طرح نظریه خود به مفهومی با عنوان «نمایش دروغین»[۷] اشاره می‌کند به‌گفته او «حضار [تمامی مصرف‌کنندگان، خریداران، تاجران قالی] می‌توانند مسیر خود در یک موقعیت را با اعتماد به نشانه‌هایی که مجری [نقش‌مایه زن] نمایش می‌دهد پیدا کنند و با این نشانه‌ها به‌عنوان مدرک چیزی بزرگ‌تر یا متفاوت از خود حامل نشانه‌ها برخورد کنند» (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۶۹). این مفهوم می‌تواند تفاوت‌ها و یا شباهت‌های موجود میان نقش‌مایه زن در قالی و زنان عهد قاجار را به‌شکلی مستدل بیان کند. در واقع وجود این مفهوم در نظریه نمایشی گافمن دلایل تطابق یا عدم تطابق میان متن قالی و حقایق جامعه قاجار را شرح می‌دهد. در صورت عدم‌تطابق نقش‌مایه‌ها و هویت حقیقی زنان قاجار می‌توان بیان کرد که نمایشی که در متن قالی دستباف قاجاری ترتیب داده شده است اجرایی غیرحقیقی و دور از واقعیت عهد قاجار است. از دیگر دلایلی که پژوهشگران در مقاله حاضر بر نظریه نمایشی گافمن تکیه کرده‌اند، توجه گافمن در مقایسه با دیگر جامعه‌شناسان نظریه کنش متقابل نمادین، بر خود انسان‌ها (مجریان) است. بر همین اساس او معتقد بود که کنش عبارت است از «اعمال مخاطره‌آمیزی که در ذات خود سرنوشت‌ساز و دارای پیامدند» (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۲). توجه گافمن اغلب بر کنش‌ها و موقعیت‌های اجتماعی خاصی بود که در آن اجرا بنا بر هر دلیلی دچار اختلال می‌شود[۸] و این دقیقاً همان موردی است که پژوهشگران تلاش می‌کنند که از بررسی متن قالی قاجاری و تحلیل آن دریابند و به این پاسخ برسند که آیا اجرای ترتیب داده شده در متن قالی دستباف اجرایی بدون اختلال و حقیقی است یا اجرایی دارای اختلال و غیرحقیقی؟ از دیگر دلایل انتخاب نظریه نمایشی گافمن ساده بودن مفاهیم مطروحه از سوی او و امکان پیاده‌سازی این مؤلفه‌ها در بستر یک اثر هنری است. چنانکه «گافمن» می‌نویسد «اگر کسی به دیگران محصول یا خدمتی عرضه کند، آن‌ها [دیگرانی که در مواجهه این حضور

باواسطه قرارگرفته‌اند] اغلب درمی‌یابند که در خلال کنش متقابل، زمان و مکان بلافصلی برای بررسی ادعاهای وی و جمع‌آوری مستندات لازم وجود ندارد» (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۱۲). در این پژوهش نیز قالی تصویری قاجار همان «محصول» یا «خدمتی» است که گافمن از آن با عنوان «حضوری باواسطه» یاد می‌کند.

اوضاع زنان در دوره قاجار

جایگاه زنان در نظام خانواده در عهد قاجار، در هر طبقه اجتماعی، متفاوت بود؛ اما به‌طورکلی به‌دلیل نظام سنتی غالب بر ساختار خانواده‌های ایرانی در این عهد، زنان در جایگاهی پایین‌تر از مردان قرار داشتند. زن به‌عنوان جنسی ضعیف تلقی می‌شد و تولد پسر در خانواده سبب شادی و سرافرازی زائو بود در حالی که به‌دنیا آوردن نوزاد دختر افتخاری محسوب نمی‌شد. «تولد دختر در خانواده تقریباً علامت ماتم است و مادر از ورود او محزون می‌گردد» (دالمانی، ۱۳۳۵، ص. ۳۰۸). هویت زنان وابسته به مردان بود. فردیت زن در جامعه به رسمیت شناخته نمی‌شد و آنان بیشتر عمر خود را در اندرونی می‌گذراندند «زنان ایران مادام‌العمر در خانه‌ها محبوس هستند» (مارکام، ۱۳۶۷، ص. ۶۳). زنان حتی با نام خود خوانده نمی‌شدند و نام اصلی آنان جز در اندرونی بر کسی آشکار نبود و برای خطاب کردنشان باز هم سایه یک مرد بر هویت آنان سایه می‌افکند «نباید نام او [زن] را به‌زبان آورد بلکه باید او را به‌نام یکی از پسرانش نامید و با نام مادر بچه‌ها ذکری از او کرد» (دالمانی، ۱۳۳۵، ص. ۳۰۹). خروج از اندرونی و حضور در جامعه تنها با همراهی یک مرد محقق می‌شد. حضور زن در جامعه به‌تنهایی و به‌شکل مستقل پذیرفته نبود و این مرد بود که به‌هویت و «بودن» زن معنا می‌بخشید. «آنه»[۹] فرانسوی از گردش‌های ایرانیان می‌نویسد «در این گردش‌ها هرگز زنی را در کنار مردی مشاهده نمی‌کنید. چون خانواده‌های ایرانی اعتقاد دارند که زن باید قسمت اعظم عمر خود را در خانه بگذارند و اگر هم زنی بنابر ضرورتی خواست از خانه خارج شود باید این کار را به‌تنهایی یا در معیت زن با زنان دیگر انجام دهد» (آنه، ۱۳۷۰، ص. ۱۶۰). مردان خود را در سطحی بالاتر از زنان می‌دانستند و نگاه فرا دستانه آنان به زن بر مسافر غربی نیز پوشیده نبود «مرد همیشه در این فکر است که زن از حیث مقام پست‌تر از اوست و پیوسته مایل است که برتری خود را به زن ثابت نماید» (دالمانی، ۱۳۳۵، ص. ۳۰۰). «مادام دیولافوا»[۱۰] در دیدار با چند زن در فضای اندرونی و معاشرت با آنان تلاش کرد تا از فعالیت‌هایی که زنان ایرانی در این دوره انجام می‌دهند اطلاع یابد. در پاسخ دریافت که زنان در طول روز در منزل، به بزک کردن، قلیان کشیدن و چای نوشیدن مشغول می‌شوند (دیولافوا، ۱۳۷۱، ص. ۱۹۴). پوشش بیرونی زنان یک‌شکل و شامل «چاقچور»[۱۱] و چادر کمری مشکی بود و برای پوشاندن صورت از روبند استفاده می‌شد. «درووِیل»[۱۲]، «فلاندن»[۱۳]، «دالمانی»[۱۴] و «آنه» که به‌ترتیب در دوره پادشاهی فتحعلی‌شاه، محمدشاه، ناصرالدین‌شاه و احمدشاه به ایران آمده بودند همگی توصیف مشترکی از پوشش بیرونی زنان داشتند. به‌عنوان نمونه تنها یک توصیف از «آنه» آورده شده «به‌نظر من زنان ایرانی بیش از تمام کشورهای مشرق زمین مقید به حجاب‌اند و با دقت و وسواس بیشتری قد و بالا و چهره خود را می‌پوشانند. وقتی از منزل خارج می‌شوند سر تا پای خود را در چادر سیاه بزرگی که از پارچه‌ای بالنسبه لطیف اما بی‌هیچ زیبایی و ظرافتی درست شده است می‌پیچند. این چادر در قسمت بالا یعنی در محلی که معمولاً صورت قرار دارد از هم باز می‌شود اما زن ایرانی دوست ندارد حتی چشمان خود را به کسی نشان بدهد و به‌همین جهت نیز در جلوی چهره خویش دستمال بلند سفیدی که بالای آن مشبک است می‌آویزد» (آنه، ۱۳۷۰، ص. ۱۶۲). پوشش اندرونی زنان در دوره نخست حکومت

قاجاریان متأثر از پوشش زنان دوره صفویه و پس از سفر ناصرالدین‌شاه به فرنگ متأثر از لباس بالرین‌های غربی تغییر یافت؛ اما به‌طور کلی در طی سال‌های متمادی دوره قاجار پوشاک دارای اجزای مشترکی از این قرار بود، پوشش سر شامل پارچه گاز سفید آهارزده شبیه به باشلق کشیشان به‌نام چارقد، چادر چرخی یا کمری. تن‌پوش نیز به این شکل بود که کت کوتاه، پوشیدن دو یا سه جامه کوتاه مانند رقاصه‌های اروپایی، نیم‌تنه زردوزی و آستین‌دار، جایگزین شدن شلیته کوتاه با شلوار گشاد. با نزدیک شدن به سال‌های پایانی سلسله قاجار لباس اندرونی زنان به لباس زنان در غرب شباهت پیدا کرد اما همواره در اندرونی نیز سر و موها پوشیده می‌شد. مقایسه پوشش زنان در فضای بیرونی و اندرونی (جدول ۱) در دوره‌های مختلف سلسله قاجار نشان می‌دهد که پوشش بیرونی زنان در فواصل زمانی مختلف تقریباً یک‌شکل بوده و تغییر محسوسی در آن رخ نداده است.

جدول ۱. پوشش زنان در دوران قاجار. منبع: نگارندگان.

حضور زنان در فضای بیرونی			
پوشش بیرونی زنان دوره ناصرالدین‌شاه. منبع: شریعت‌پناهی، ۱۳۷۲، ص. ۱۴۱	پوشش بیرونی دو زن قاجاری در دوره آقا محمدخان و فتحعلی شاه. منبع: شریعت پناهی، ۱۳۷۲، ص. ۸۶	زن قاجاری سوار بر اسب. منبع: مهرآبادی، ۱۳۷۹، ص. ۴۹۱	زن قاجار سوار بر اسب. منبع: شریعت‌پناهی، ۱۳۷۲، ص. ۲۰۲
حضور زنان در فضای اندرونی			
رقاصه، با نیم‌تنه و نیم‌تاجی بر سر. منبع: دالمانی، ۱۳۳۵، ص. ۸۸۴	رقاص دایره‌زن، با جلیقه چسبان و نیم‌تاجی بر سر. منبع: دالمانی، ۱۳۳۵، ص. ۸۸۵		

هفت‌پیکر

هفت‌پیکر، بهرام‌نامه یا هفت‌گنبد (معین، ۱۳۵۲، ص. ۲۲۸۳) چهارمین منظومه از پنج گنج نظامی است. نظامی این مثنوی را در سال ۵۹۳ ه.ق و به سفارش علاءالدین آلپ ارسلان از پادشاهان سلجوقی سرود. منظومه شرح

سرگذشت بهرام پنجم ساسانی (بهرام گور) است و در آن از رویدادهای گوناگون زندگی بهرام سخن رفته است. از جمله این رویدادها ازدواج بهرام با دختران پادشاهان هفت‌اقلیم است. «شیده» معمار زبردست به‌فرمان بهرام برای هر یک از هفت شاهزاده کوشک و گنبد ساخت. بهرام گنبد کاخ‌های هفت‌گانه را به‌نام هفت‌سیاره نام‌گذاری کرد و هرکدام را به‌رنگی خاص مزین کرد. پادشاه در هر یک از روزهای هفته به یکی از کاخ‌ها می‌رفت و هر شب شاهزاده خانم ساکن آن کاخ برای بهرام داستان می‌گفت. «بهرام گور روزهای هفته را بدینگونه در گنبد می‌گذرانیده است، شنبه در گنبد سیاه، منسوب به کیوان. یکشنبه در گنبد زرد منسوب به آفتاب. دوشنبه در گنبد سبز منسوب به ماه. سه‌شنبه در گنبد سرخ منسوب به ستاره مریخ. چهارشنبه در گنبد فیروزه رنگ، منسوب به ستاره عطارد. پنجشنبه در گنبد صندل رنگ منسوب به ستاره مشتری، جمعه در گنبد سفید منسوب به ستاره زهره» (روشن، ۱۳۹۴، ص. ۱۰).

قالی‌های مصور

قالی تصویری به لحاظ وجود نقش‌مایه‌های انسانی و جانوری پیشینه‌ای طولانی در ایران دارد و می‌توان آن را به قالی پازیریک ارجاع داد. پس از آن در دیگر دوره‌های تاریخی نیز نشانه‌هایی از بافت تصاویر انسانی بر قالی ایرانی وجود دارد. نقش‌مایه‌های واقع‌گرایانه قالی در دوران اسلامی به فراخور مبانی دینی تغییر یافت. «منطق اسلام در تحریم کردن «تصویرسازی» بر مبنای خشکاندن ریشه‌های بت‌پرستی بود که در آن زمان در بین قبایل عربستان رواج داشت؛ اما این تحریم بدون هیچ استثنایی در همه سرزمین‌های تحت تسلط اسلام اجرا می‌شد» (تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۹). نخستین نقش‌مایه‌های انسانی در قالی‌های عصر صفویه را در نمونه‌های شکارگاهی می‌توان یافت؛ اما پس از انقراض سلسله صفویه و بعد از وقفه‌ای طولانی، در دوره قاجار بود که پیکره‌های انسانی در قالیچه‌ها و در طیفی گسترده ظهور پیدا کردند. این قالیچه‌ها به قالیچه‌های «صورتی» (تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۹) شهرت داشتند. عوامل متعددی در پیدایش این قالی‌ها نقش داشتند. از جمله ورود صنعت عکاسی به ایران، پدیده چاپ (به‌ویژه چاپ سنگی)، آشنایی هنرمندان ایرانی با هنر رایج در غرب و تمایل به طبیعت‌گرایی. در واقع می‌توان گفت که نفوذ شیوه‌های نقاشی غرب به ایران سبب بروز تصویربافی در ایران شد (ژوله، ۱۳۹۰، ص. ۳۹). مضامین این قالی‌ها طیف گسترده‌ای از داستان‌های غنائی، حماسی، تصویر شاهان باستانی و یا شاهان قاجار و ابنیه تاریخی را شامل می‌شدند. در میان نقش‌مایه‌های تصویر شده در قالی‌های تصویری، زنان نیز در قالی‌هایی که با الهام از داستان‌های عاشقانه چون لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، بهرام و آزاده و ... و یا از دیگر داستان‌ها و اشعار، بافته شده‌اند؛ دیده می‌شود.

قالی بهرام گور و هفت‌گنبد

یکی از نمونه‌های بررسی شده در این پژوهش تصویر ۱ قالی مصوری با مضمون «بهرام گور در هفت‌گنبد» است. قالی بافت کرمان بوده و سه گنبد سپید، سرخ و فیروزه‌ای از هفت‌گنبد بهرام نامه در آن به‌تصویر کشیده شده‌اند. دو حاشیه باریک و یک حاشیه اصلی در قالی بافته شده است. در بخش بالایی و در میان حاشیه اصلی قالی کتیبه‌ای دیده می‌شود که محتوای آن چنین است «فابریک میلانی کرمانی سنه ۱۳۳۵». در همین بخش و در میان کتیبه‌ای بیضی شکل چهره یک زن بافته شده که به‌شکل متقارن در هر چهار طرف قالی دیده می‌شود.

دومین حاشیه باریک قالی دارای کتیبه‌ای با نوشتار ذیل است «FABRIQUE DE MILANI KERMAN»[۱۵] زمینه اصلی قالی دربردارنده انواع جانوران وحشی و اهلی بوده و تداعی‌گر فضای شکارگاه است. دو کوشک فیروزه‌ای و سرخ در بخش فوقانی قالی قرار دارند و کوشک سوم و سپید در پایین‌ترین بخش قالی بافته شده است. علاوه بر داستان بهرام و هفت‌گنبد؛ حکایت بهرام و ندیمه‌اش فتنه در شکارگاه نیز در دو بخش از قالی روایت شده است. یکی در فاصله میان بخش بالا و پایین قالی که بهرام و ندیمه‌اش فتنه در حال بازی چوگان نشان داده شده‌اند و دیگری در مقابل کوشک سپید که دو زن (احتمالاً فتنه و ندیمه‌اش) بهرام را در حال شکار تماشا می‌کنند. در زیر گنبد هر کوشک بهرام به‌همراه شاهزاده خانمی نقش شده‌اند و ندیمه‌ها و خدمه آن‌ها را در برگرفته‌اند. در زیر هر کوشک میان نقش‌مایه‌ها و رنگ گنبد هماهنگی وجود دارد. در هر یک از این کوشک‌ها بهرام در حال بزم و شنیدن از شاهزاده خانم‌ها است. در عین حال زیر سقف هر گنبد عبارتی نوشته شده است. جزئیات قالی در جدول ۲ نوشته شده است.

جدول ۲. مشخصات قالی شماره دو: بهرام و هفت گنبد (تصویر ۱). منبع: نگارندگان.

نام قالی	بهرام گور و هفت گنبد	
حوزه بافت	کرمان (شهری)	
ابعاد(متر)	۱/۱۶*۲/۲۵	
عبارت زیر گنبد	گنبد فیروزه‌ای	کمند صید بهرامی بیفکن، جام بردار
	گنبد سرخ	که من پیمودم این صحرا نه بهرام است و نه گورش
	گنبد سپید	مژگان گلندام ربودی دل بهرام
کتیبه	حاشیه اصلی	«فابریک میلانی کرمانی سنه ۱۳۳۵»
	حاشیه باریک	FABRIQUE DE MILANI KERMAN
تاریخ بافت	۱۲۹۵ هجری خورشیدی	
محل نگهداری	مجموعه خصوصی	

قالی «بهرام در گنبد سفید»

از دیگر قالی‌های تصویری با مضمون داستان بهرام گور در هفت‌گنبد می‌توان به قالی تصویر ۲ اشاره کرد. قالی نامبرده به بخش پایانی هفت‌گنبد، گنبد سپید، پرداخته است. قالی بافت کاشان است (جدول ۳) که از یک حاشیه اصلی و دو حاشیه باریک مزین به گل و برگ‌های ظریف است. در قسمت بالایی متن اصلی قالی دو کتیبه به‌زبان فارسی دیده می‌شود که عبارت «وارد شدن بهرام به گنبد سفید» بر زمینه‌ای سپید بافته شده است. در بخش اصلی قالی، کوشک با گنبد سپید بافته شده و زن و مردی در میانه تصویر و در فاصله بین دو ستون اصلی کوشک بر روی زمین نشسته و ندیمه زن و خدمتکار مرد در فضای پشت ستون و دست به سینه پشت‌سر آن دو ایستاده‌اند. داستانی که شاهزاده اقلیم هفتم برای بهرام روایت می‌کند؛ قصه عشاقی است که به وصال یکدیگر نمی‌رسند. تصویر بافته شده در این قالی نیز شاهزاده خانم را با دامن سپید همرنگ با گنبد و جامی در دست نشان می‌دهد و بهرام تاج بر سر مخاطب اوست. دو شاخه متقارن درخت از دو سوی کوشک بالا رفته‌اند و دو پرنده بر شاخسارها دیده می‌شوند. نقش‌مایه‌های ظریف در فضاهای مختلف این قالی ازجمله گنبد دیده می‌شود.

جدول ۳. مشخصات قالی شماره دو: بهرام در گنبد سفید (تصویر ۲). منبع: نگارندگان.

نام قالی	بهرام در گنبد سفید
حوزه بافت	کاشان (شهری)
ابعاد (متر)	۱/۳۲*۲/۱۴
کتیبه	«وارد شدن بهرام به گنبد سفید»
تاریخ بافت	اوایل قرن چهاردهم هجری قمری
محل نگه‌داری	مجموعه خصوصی

تصویر ۱. بهرام گور در هفت‌گنبد، محل و تاریخ بافت: کرمان، ۱۲۹۵ ه.ش، محل نگه‌داری: مجموعه خصوصی.
منبع: ملول، ۱۳۸۴، ص. ۱۷۷

تصویر ۲. بهرام گور در گنبد سپید، محل بافت: کاشان.
منبع: تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۲۳۵

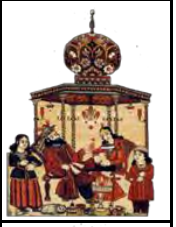
تحلیل تطبیقی قالی‌های مورد بررسی بر مبنای نظریه نمایشی اروینگ گافمن

داستان بهرام گور و هفت‌گنبد هفت‌پیکر نظامی به‌طور نسبی با مضامین هر دو قالی مطالعه شده انطباق دارد. مطالعه تطبیقی دو قالی تصویری نمایانگری شباهت‌هایی در دو نمونه است. هر دو قالی در طبقه قالی‌های مصور دوره قاجار می‌گنجند. هر دو نمونه از نوع قالی‌های شهری باف بوده و به داستان بهرام گور در هفت‌گنبد پرداخته‌اند. هر دو قالی گنبد سپید و گفتگوی شاهزاده اقلیم هفتم و بهرام در روز جمعه را به‌تصویر کشیده‌اند. زنانی که در قالی «بهرام گور در هفت‌گنبد» به‌تصویر کشیده شده‌اند زنانی از طبقه اشراف هستند. نما، منش و قیافه‌ای که از نوع پوشش و جزئیات لباس زنان بر می‌آید نیز این نکته را به تماشاگر یادآور می‌شود که وی باید محیطی اشرافی

و متعلق به طبقه شاهزادگان را نظاره‌گر باشد. در قالی «بهرام در گنبد سفید» نیز محیط و جلو صحنه همچنان با توجه به جزئیاتی که بر قالی بافته شده است صحنه نمایشی اشرافی را روایت می‌کند. کنشگران محوری در هر دو قالی که در نقش شاهزادگان ظاهر شده‌اند، پوششی شبیه به شاهدخت‌های عصر ساسانی (زمانه واقعی زندگی کنشگران) دارند. نقش‌مایه زنان موجود بر قالی «بهرام گور و هفت‌گنبد» شاهزادگان هفت‌اقلیم هستند که در هر گنبد بهرام شاه با آنان دیدار می‌کند؛ اما داستان گنبد سفید درباره زن و مردی جوان است و صحنه مراسم ازدواج آن دو در این قالی روایت شده است. از منظر توصیف صحنه در قالی «بهرام گور در هفت‌گنبد» سه گنبد سپید، سرخ و فیروزه‌ای از هفت‌گنبد در این قالی به‌تصویر کشیده شده است، گفتگوی شاهزاده اقلیم هفتم و بهرام در روز جمعه در گنبد سفید، منسوب به ستاره زهره؛ گفتگوی شاهزاده اقلیم چهارم و بهرام در روز سه‌شنبه در گنبد سرخ، منسوب به ستاره مریخ؛ شاهزاده اقلیم پنجم در آغوش بهرام روز چهارشنبه در گنبد فیروزه‌ای، منسوب به ستاره عطارد؛ اما در قالی «بهرام در گنبد سفید» (تصویر ۲) تنها گنبد سفید بافته و نمایش داده شده است. هر دو قالی به موضوع گنبد سپید پرداخته‌اند. کنشگران محوری در قالی ۱ (بهرام گور در هفت‌گنبد) شاهزادگان اقلیم چهارم و پنجم و هفتم هستند و در بخشی از قالی، فتنه و در جایی دیگر فتنه و ندیمه نقش‌آفرینی می‌کنند اما در قالی ۲ (بهرام در گنبد سپید) شاهزاده اقلیم هفتم و ندیمه‌اش کنشگران محوری هستند. محیط اجرا در قالی ۱ به‌طور کامل بیرونی و در قالی ۲ اندرونی است. نما و نمای شخصی کنشگران محوری قالی ۱ به‌ترتیب نماها؛ نیم‌تاج، نیم‌تنه تزئین شده با دامن، نیم‌تاج و پیراهن بلند سرخ و تزئین‌شده بر تن، تاجی بر سر و پیراهنی بلند و پر تزئین بر تن کمربند نفی، نیم‌تاجی بر سر و شالی به‌حالتی آزادانه به دور سر پیچیده، شلوار و چکمه سوارکاری و فتنه تاجی بر سر و شال به‌حالت آزاد دور سر و لباسی فاخر به تن دارد. ندیمه او نیز لباسی مشابه اما بدون تاج و ساده‌تر پوشیده است. نمای شخصی کنشگران محوری قالی ۲ در دو شخصیت شاهزاده اقلیم هفتم و ندیمه به‌ترتیب شامل، نیم‌تاجی بر سر و پیراهنی جلوباز برتن. لباس زیرین در بخش بالایی پر تزئین است. شلوار گشاد و پرچین، لچکی بر سر و در زیر گلو بسته شده است. موها به‌شیوه زنان قاجار از میانه باز شده و بخشی از آن از زیر روسری پیداست. پیراهنی بر روی دامن گلدار بر تن داشته و در مجموع پوششی ساده بر تن دارد. از منظر تطابق با حقیقت پشت صحنه (حقیقت اجتماعی دوره قاجار) به‌جز یکی از کنشگران محوری قالی بهرام در گنبد سپید (قالی ۲) یعنی ندیمه، در نمای سایران کنشگران انطباقی دیده نمی‌شود. تفاوت جزئی قالی «بهرام در گنبد سفید» با قالی (بهرام گور در هفت‌گنبد) در پرداختن به جزئیات پوشش ندیمه است که در سمت چپ قالی (شماره ۲) و پشت‌سر زن ایستاده است. پوشاک و نحوه ایستادن ندیمه نشان می‌دهد او به طبقه فرودست (نسبت به عروس) تعلق دارد. پوشش لباس او شبیه به آن چیزی است که در بسیاری از متون و تصاویر قاجار دیده می‌شود، پوشش سر که در زیر گلو بسته شده است؛ اما عروس به‌عنوان شاهدخت، پوششی متفاوت دارد. او لچک و یا پارچه‌ای بر سر ندارد. طراح تلاش کرده تا شاهدخت نیم‌تاج بر سر را به‌گونه‌ای مطابق با فضای حاکم بر عصر ساسانی نمایش دهد. در قالی «بهرام گور در هفت‌گنبد» (شماره ۱) صحنه بسیار به‌وضعیت نمای زنان اندرونی شباهت دارد. محیط و جلو صحنه با تمام جزئیاتش یعنی نحوه چینش و ظروف پذیرایی و حتی شکل صندلی‌ها نیز مؤید این موضوع است. زنان در هر سه گنبد با لباس اندرونی نقش شده‌اند و فضای زیر هر گنبد به‌مثابه فضای اندرونی در نظر گرفته شده است. در گنبد فیروزه‌ای زنی روی پای بهرام نشسته است. با اینکه زنان در دوره قاجار در فضای اندرونی پوششی آزادتر نسبت به پوشش بیرونی داشتند اما با این‌حال نوع پوشش این زنان و کنش آن‌ها از واقعیت اندرونی قاجار دور است و فضایی خیالی تصویر شده است. تنها فضاهای بیرونی، جایی است در میانه

قالی. تماشاگر زنی را در حال چوگان‌بازی با بهرام می‌بیند که در فضای بیرونی پوششی متفاوت از پوشش بیرونی زنان قاجار دارد. جدول ۱ پوشش بیرونی زنان قاجار را در دوره‌های پادشاهان قاجار نشان می‌دهد که بسیار به‌هم شباهت داشته و با وجود فواصل زمانی تغییر چندانی نکرده است. کمی پایین‌تر از آن تصویر دو زن بافته شده که یکی از آن‌ها شاهزاده و دیگری ندیمه اوست که آن دو نیز پوششی بدون روبند و چاقچور، با رنگ‌های شاد و برخلاف چیزی که در دوره قاجار از پوشش بیرونی زنان سراغ داریم به تن دارند. به‌نظر می‌رسد طراح این قالی تلاش کرده تا طراحی خود را به‌چیزی که از پوشش زنان ساسانی و مطابق بستر تاریخی داستان در ذهن داشته نزدیک کند و این تصویری دور از حقیقت پشت‌صحنه است (جدول ۴). در قالی «بهرام در گنبد سفید» نیز اجرایی به دور از حقیقت شاهزادگان در اندرونی قاجار به‌تصویر کشیده شده است اما ندیمه نمایشی منطبق با حقیقت پشت‌صحنه دارد (جدول ۵).

جدول ۴. ویژگی‌های صحنه نمایش قالی بهرام و هفت‌گنبد. منبع: نگارندگان

صحنه نمایش	توصیف صحنه	کنشگر محوری	محیط اجرا	نما و نمای شخصی مجری	تطابق با حقیقت پشت‌صحنه
	شاهزاده اقلیم پنجم در آغوش بهرام در روز چهارشنبه در گنبد فیروزه‌ای، منسوب به ستاره عطارد.	شاهزاده اقلیم پنجم	بیرونی	نیم‌تاج، نیم‌تنه تزئین شده با دامن	ندارد
	گفتگوی شاهزاده اقلیم چهارم و بهرام در روز سه‌شنبه در گنبد سرخ، منسوب به ستاره مریخ.	شاهزاده اقلیم چهارم	بیرونی	نیم تاج و پیراهن بلند سرخ و تزئین شده بر تن	ندارد
	گفتگوی شاهزاده اقلیم هفتم و بهرام در روز جمعه در گنبد سفید، منسوب به ستاره زهره.	شاهزاده اقلیم هفتم	بیرونی	تاجی بر سر و پیراهنی بلند و پر تزئین بر تن کمربند نفیس	ندارد
	فتنه در حال بازی چوگان با بهرام	فتنه (ندیمه بهرام)	بیرونی	نیم تاجی بر سر و شالی به حالتی آزادانه به دور سر پیچیده، شلوار و چکمه سوارکاری	ندارد
	فتنه و ندیمه‌اش در حال تماشای بهرام در زمان شکار	فتنه و ندیمه	بیرونی	فتنه تاجی بر سر و شال به حالت آزاد دور سر قرارگرفته و لباسی فاخر به تن. ندیمه لباسی مشابه بدون تاج و ساده‌تر	ندارد

جدول ۵. ویژگی‌های صحنه نمایش قالی بهرام در گنبد سفید. منبع: نگارندگان.

صحنه نمایش	توصیف صحنه	کنشگر محوری	محیط اجرا	نما و نمای شخصی مجری	تطابق با حقیقت پشت‌صحنه
	گفتگوی شاهزاده اقلیم هفتم و بهرام در روز جمعه در گنبد سفید، منسوب به ستاره زهره.	شاهزاده اقلیم هفتم	اندرونی	نیم تاجی بر سر و پیراهنی جلوباز بر تن. لباس زیرین در بخش بالایی پر تزئین است. شلوار گشاد و پرچین	ندارد
	آماده‌به‌خدمت بودن ندیمه شاهزاده اقلیم هفتم	ندیمه شاهزاده اقلیم هفتم	اندرونی	لچکی بر سر و در زیر گلو بسته شده. موها به شیوه زنان قاجار از وسط بازشده و بخشی از آن از زیر روسری پیداست. پیراهنی بر روی دامن گل‌دار بر تن. در مجموع پوشش ساده است.	دارد

نتیجه

مطالعه وضعیت کنشگران محوری، محیط اجرا، جلوی صحنه و نمای شخصی کنشگران در دو قالی اینگونه قابل جمع‌بندی است: در هر دو قالی تصویری «بهرام گور در هفت‌گنبد» و «بهرام در گنبد سپید» پوشش کنشگران محوری منطبق با پوشاک دوره ساسانی (بستر تاریخی داستان) بوده و تنها یکی از شخصیت‌ها (ندیمهٔ قالی بهرام در گنبد سپید) از الگوی پوشش قاجاری تبعیت کرده است. طراح قالی تصویری «بهرام گور در هفت‌گنبد» تلاش کرده تا الگوهایی نزدیک به پوشش زنان ساسانی و مطابق بستر تاریخی داستان را برای پوشاک کنشگران محوری پیاده نماید که در نهایت سبب دوری از حقیقت پشت صحنه شده است؛ اما عناصر موجود در صحنه قالی اعم از نحوه چینش و ظروف پذیرایی و حتی شکل صندلی‌ها تداعی‌کننده فضای اندرونی کاخ‌های قاجاری است. در قالی «بهرام در گنبد سفید» نیز اجرایی به دور از حقیقت شاهزادگان در اندرونی قاجار به‌تصویر کشیده شده است اما ندیمه نمایشی منطبق با حقیقت پشت صحنه دارد. نمونه‌ها نشان می‌دهد تصویر زنان گاهی مطابق با فضای آرمانی و آزاد و در لفافه کنشگر محوری و مجری (از اصطلاحات اصلی نظریه گافمن) نمایش داده می‌شد در حالی که به‌واقع در صحن اجتماع حضور فعال و آزادی نداشتند. در نهایت این نتیجه حاصل شد که در قالی‌های تصویری مورد پژوهش که هر دو شهری بافت بوده و از موضوعات ادبی بهره برده‌اند، کنشگر به‌شکل آگاهانه قصد دارد تا با ترتیب دادن نمایشی از زنان قدرتمند و متعلق به‌دیگر طبقات جامعه، به‌شکل عمودی در لایه‌های بالاتر جامعه حرکت کند تا جایگاه غیرحقیقی و نمایشی دروغین از زنان جامعه را به نمایش بگذارد.

پی‌نوشت

1. Theory of Dramaturgical Sociology
2. Setting
3. Performance
4. Performer
5. Front & Personal front
6. Audience
7. Misrepresentation

۸. «گافمن به‌طور خاص به‌بررسی شرایطی علاقه‌مند است که اجرای ارائه شده با مشکل مواجه می‌شود؛ مثل وقتی‌که فرد سرنخی از آنچه باید در یک مواجهه انتظار داشته باشد در اختیار ندارد؛ یا وقتی که ادعای وی در خصوص ارائه یک خود خاص را موقعیت یا دیگر کنشگران زیر سؤال می‌برند» (گافمن، ۱۳۹۸، ص. ۲).

9. Claude Anet
10. Jane Dieulafoy

۱۱. چاقچور _ شلوار گشاد زنانه که از کف پا تا کمر را می‌پوشاند و در گذشته زنان هنگام رفتن به کوچه و بازار به‌پا می‌کردند، چاقچور و چاقشور و چقشور و چاخشور و چخجیر هم گفته شده، دولاغ هم می‌گویند (عمید، ۱۳۶۷، ص. ۵۲۳).

12. Gaspard Drouville
13. Eugène Flandin
14. Henry Rene D'Allemagne

۱۵. فابریک میلانی کرمان

منابع

- احمدی پیام، رضوان و انصاری یکتا، مریم. (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی پوشش زنان تصویر شده در شاهنامه بایسنقری و شاه‌طهماسبی. *زن در فرهنگ و هنر*، ۶(۴)، صص. ۵۳۱- ۵۵۱.
- آفاری، ژانت. (۱۳۷۷). *انجمن‌های نیمه سری زنان در نهضت مشروطه*(ترجمه جواد یوسفیان). تهران: نشر بانو.
- آنه، کلود. (۱۳۷۰). *گل‌های سرخ اصفهان ایران با اتومبیل*(ترجمه فضل‌الله جلوه). تهران: نشر روایت.
- آهنی، لاله، وندشعاری، علی و یعقوب زاده، آزاده. (۱۳۹۴). بررسی ادبیات غنائی در فرش‌های تصویری دوره قاجار (مطالعه موردی: داستان‌های بهرام گور). *جلوه هنر*، ۷(۱۴)، صص. ۶۵-۷۸.
- تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). *قالیچه‌های تصویری ایران*. تهران: سروش.
- جنکینز، ریچارد. (۱۳۹۴). *هویت اجتماعی*(ترجمه تورج یاراحمدی). تهران: پردیس دانش.
- حجازی، بنفشه. (۱۳۹۴). *تاریخ خانم‌ها: بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار*. تهران: قصیده‌سرا.
- دالمانی، هانری رنه. (۱۳۳۵). *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*(ترجمه علی‌محمد فره‌وشی). تهران: مؤسسه مطبوعاتی امیرکبیر.
- دلریش، بشری. (۱۳۷۶). *زن در دوره قاجار*. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- دیولافوا، ژان. (۱۳۷۱). *ایران کلده و شوش*(ترجمه علی‌محمد فره‌وشی). تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- روشن، محمد. (۱۳۹۴). *هفت‌پیکر/ نظامی گنجوی*. تهران: صدای معاصر.
- زارعی، محمدابراهیم و طهماسبی زاده، ساره. (۱۳۹۷). شمایل‌شناسی تصویر زن در دوره قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری‌ها و عکس‌های برجای‌مانده از این دوره. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۰(۴)، صص. ۵۹۴-۵۷۷.
- ژوله، تورج. (۱۳۹۰). *پژوهش در فرش ایران*(چاپ اول). تهران: یساولی.
- شریعت پناهی، حسام‌الدین. (۱۳۷۲). *اروپایی‌ها و لباس ایرانیان*. تهران: نشر قومس.
- عمید، حسن. (۱۳۶۷). *فرهنگ عمید*(چاپ ۲). تهران: انتشارات امیرکبیر.
- کولیور رایس، کلارا. (۱۳۸۳). *زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان*(ترجمه اسدالله آزاد). تهران: نشر کتابدار.
- گافمن، اروینگ. (۱۳۹۸). *نمود خود در زندگی روزمره*(ترجمه مسعود کیانپور). تهران: نشر مرکز.
- مارکام، کلمنت. (۱۳۶۷). *تاریخ ایران در دوره قاجار*. تهران: نشر فرهنگ ایران.

- معین، محمد. (۱۳۵۲). *فرهنگ معین*(جلد ۶). تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ملول، غلامعلی. (۱۳۸۴). *بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران*(ترجمه سیمین‌دخت دهقانی). تهران: زرین و سیمین.
- مهرآبادی، میترا. (۱۳۷۹). *زن ایرانی به روایت سفرنامه نویسان فرنگی*(چاپ ۱). تهران: انتشارات آفرینش- نشر روزگار.
- نوری، اکرم، موسی نژاد خبیصی، هما و کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۹). بررسی تصویر زن در قالی‌های عشایری نقش «نه زن» با تأکید بر مؤلفه اجتماعی پوشش زنان عشایری». *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۲(۲)، صص. ۲۵۱-۲۶۶.

© 2022 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی