زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹: ۲۸۹ـ۳۲۲
DOI: 10.22059/jwica.2020.298745.1409

مطالعهٔ تطبیقی پیکرهٔ زن در کاشی‌کاری بناهای «باغ ارم» و «خانهٔ زینت‌الملوک» با تأکید بر نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ

الهه پنجه‌باشی[۱]*، فاطمه دولاب[۲]

چکیده

«باغ ارم» و «خانهٔ زینت‌الملوک» از بناهای مهم و تاریخی شهر شیراز در دورهٔ قاجار است. موضوع اصلی این دو بنا با تزئینات اصلی نقش زن و تحلیل فرمی آن، برمبنای نظریهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ، مسئلهٔ اصلی این پژوهش است. پژوهش حاضر براساس روش تاریخی- تطبیقی بررسی شده و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای (اسنادی) و با رویکرد تاریخی براساس نظریهٔ ریخت‌شناسی صورت گرفته است. این پژوهش به این سؤالات پاسخ می‌دهد: ریخت‌شناسی فرم زن در کاشی‌کاری این دو بنا چگونه کار شده است؟ چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد و چگونه با نظریهٔ پراپ قابل تطبیق است؟ در انتهای این پژوهش نتیجه گرفته می‌شود که نقش زن در قالب شخصیت‌های شیرین، بلقیس و زلیخا از نقش‌های اصلی تزئینی در سردر باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک است. نقش‌های اصلی تزئینی زنان در این بناها با لباس و آرایش قاجاری کار شده است. زن به‌منزلهٔ عنصر اصلی تزئینی در کاشی‌کاری این سردرها بر خویش‌کاری نقش زنان تأکید دارد و قابل تطبیق با نظریهٔ پراپ بوده است.

کلیدواژگان

بلقیس، پراپ، ریخت‌شناسی، زلیخا، زن، سردر، شیرین، قاجار، کاشی.

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س) e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
۲. کارشناس ارشد ارتباط تصویری، مدرس دانشکدهٔ فنی و حرفه‌ای دختران شیراز (دانشگاه الزهرا) fatemehdoulab@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۷/۱۲

مقدمه

ریخت‌شناسی چشم‌اندازی نوین را در تحلیل داستان‌ها و شیوه‌های روایت آن پیش روی پژوهشگران قرار داد. سهم عمده در این زمینه از آنِ ولادیمیر پراپ[1] روسی است. پراپ نظریه‌پرداز هلندی قرن بیستم است. نظریهٔ ریخت‌شناسی به این موضوع اشاره می‌کند. در این پژوهش از این نظریه برای بررسی ساختار فرم زن به‌عنوان موضوع اصلی استفاده می‌شود. پراپ آثار فولکلوریک را بر پایهٔ قواعد صُوری آن طبقه‌بندی کرد و از همین رو مطالعات خویش را ریخت‌شناسی نامید و آن را به معنای توصیف حکایت‌ها بر پایهٔ واحدهای تشکیل‌دهندهٔ شأن و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت به کار برد. وی با تحلیل ریخت‌شناسی قصه‌های پریان روسی با نگرشی متفاوت به رده‌بندی آن‌ها پرداخت. پراپ در مطالعات به این نتیجه رسید که در همهٔ داستان‌ها و حکایت‌ها با شخصیت‌های متنوعی روبه‌رو هستیم که کارهای محدودی را انجام می‌دهند و در هر داستان عناصر ثابتی است که در سایر داستان‌ها نیز وجود دارد و می‌توان آن‌ها را بر این اساس تقسیم‌بندی کرد و روابط شخصیت‌ها را با یکدیگر در نسبت‌های ریاضی قرار داد. وی واحد سازندهٔ روایت را «کارکرد» نامید. کارکرد یا «خویش‌کاری»[2] یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد تعریف می‌شود. پراپ معتقد است نام قهرمان قصه‌ها و صفات آنان تغییر می‌کند، اما اعمال و خویش‌کاری آن‌ها بدون تغییر می‌ماند.

در این پژوهش، صورت و پیکرهٔ نقش زن براساس نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ بررسی می‌شود. پرسش اصلی این پژوهش در کاشی‌کاری‌های دو بنای منتخب، مطالعهٔ نحوهٔ ریخت‌شناسی پیکرهٔ زن با توجه به نظریهٔ پراپ است. در ریخت‌شناسی[3]، تأثیر محتوا بر ساختار و شکل ظاهری آثار و نیز تأثیر ساختمان اثر بر محتوا و مضمون بررسی می‌شود. از عناصر به‌کاررفته در این کاشی‌ها مشخص می‌شود نقش زن در این کاشی‌ها فرم اصلی است و براساس نظریهٔ ریخت‌شناسی، ساختار و ترکیب‌بندی آثار نقشی نمایشی، تزئینی و داستانی رمانتیک را نشان می‌دهد که نمادی از زن در دورهٔ قاجار متأثر از شرایط اجتماعی و سیاسی است. نتیجه گرفته می‌شود که با توجه به تنوع در جانمایی، رنگ و فرم، نقش «زن» در این سردرها با نقش‌های دیگر انسانی، گیاهی و تزئینی ترکیب شده است. اما همان‌گونه که مشاهده می‌شود این نقش‌ها در سردر عمارت باغ ارم با کیفیت برتر، پُرکارتر و به لحاظ بصری پررنگ‌تر و غنی‌تر دیده می‌شود. اما در کاشی‌کاری سردر خانهٔ زینت‌الملوک نقش زن زیبا، ولی ساده‌تر است.

---

1. Vladimir Propp in 1928.
2. function
3. morphology

روش پژوهش

مطالعه و بررسی کاشی‌کاری سردر دو بنای باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک براساس روش پـژوهش تاریخی- تطبیقی انجام شده و به ریخت‌شناسی پیکرهٔ زن در کاشـی‌هـای ایـن دو بنـای قاجـار پرداخته است و آن‌ها را بـا یکـدیگر مقایسـه و تحلیـل مـی‌کنـد. جامعـهٔ آمـاری ایـن پـژوهش کاشی‌های دو بنای قاجاری شیراز است. رویکرد این پژوهش ریخت‌شناسی فرم زن در کاشی‌هـا براساس نظریهٔ پراپ است و به فرم پیکرهٔ زن می‌پردازد. این پـژوهش کیفـی اسـت و رویکـردی تاریخی- تطبیقی دارد. عکس‌ها را نگارندگان به روش میدانی در سال ۱۳۹۸ تهیه کرده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ شناخت جایگاه زنان در دورهٔ قاجار، می‌توان از کتاب بشری دلریش با عنـوان *زنـان در دورهٔ قاجار* (۱۳۷۵) نام برد. در زمینهٔ حضور زن در نقاشی دورهٔ قاجـار نیـز مقالـه‌ای بـا عنـوان «زنان در واپسین شاهنامهٔ خطی مصور دوران قاجاری مشـهور بـه داوری»، نوشـتهٔ هلنـا شـین دشتگل، به تشریح نگاره‌های مشتمل بر تصویر زنان پرداختـه شـده اسـت. برخـی پژوهشـگران درخصوص اوضاع و شرایط اجتماعی زنان در دورهٔ قاجار اشاره‌ای کرده‌اند؛ ماننـد: حسـن آزاد در کتاب *پشت پرده‌های حرمسرا* (۱۳۸۲) و نیز در کتاب *خاطرات لیدی شـیل* (۱۳۶۸). همچنـین در *کارنمای زنان کارای ایران* از پوران فرخزاد (۱۳۸۱) به هنرِ زنان دوران قاجار پرداختـه شـده است. ریاضی (۱۳۹۵) در کتاب *کاشی‌کاری قاجاری* مشخصاً به نقش زن در کاشی‌های قاجـار و تحلیل آن‌ها نپرداخته است. در مقاله‌ای ارمغان و همکـاران (۱۳۹۴) بـه بـازتعریفِ نقـشِ زن در خـانواده و تـأثیر آن بـر تزئینـاتِ نقاشـی و سـاختارِ خانـه‌هـای اعیـانی تهـران در دورهٔ قاجـار پرداخته‌اند. مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی مُد لباس بانوان دربار فتحعلی شاه و ناصرالدین شـاه قاجـار» از جهانی و سحر چنگیز (۱۳۹۶)، مقالهٔ شیرازی و موسوی‌لر (۱۳۹۶) و همچنین مقالهٔ «بازیـابی لایه‌های هویتی در هنر دورهٔ قاجـار (مطالعـهٔ مـوردی روی کاشـی‌هـای دورهٔ قاجـار)» بررسـی شده‌اند. در مقاله‌های ریخت‌شناسی، به فرم و شکل اثر در هنرهای مختلف پرداخته شده اسـت؛ مقاله‌هایی همچون: «ریخت‌شناسی *خاوران‌نامهٔ* ابن حسام خوسفی بیرجندی با تکیـه بـر نظریـهٔ پراپ» نویسندگان مجوزی و نوری (۱۳۹۵)، «ریخـت‌شناسـی منظومـهٔ امیـر و گـوهر براسـاس نظریهٔ ولادمیر پراپ» گرجی و ابو محبوب و فلاح (۱۳۹۶)، مقالهٔ «ریخت‌شناسـی داسـتان‌هـای عاشقانهٔ *شاهنامه*» عرب‌نژاد و طغیانی (۱۳۹۵)، مقالهٔ «جستاری در شکل‌شناسـی اثـر هنـری و دریافت معنا» (۱۳۸۹) نوروزی‌طلب و در آخر در پـژوهش‌هـای انجـام‌شـده از سـوی صـادقی و دیگران «ریخت‌شناسی فابل‌های *مرزبان‌نامه*» (۱۳۹۵)، «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» فریدون بدره‌ای (۱۳۸۶) و «ریخت‌شناسی افسانهٔ عاشقانه (گل بکاولی)» ذوالفقاری (۱۳۸۹) که راجع به

شکل و فرم اثر مطالعاتی انجام داده‌اند. اما هیچ‌یک از این پژوهش‌های یادشده که در این تحقیق استفاده شده به ریخت‌شناسی نظریهٔ پراپ در کاشی‌های قاجار نپرداخته است.

مبانی نظری براساس نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ

این پژوهش، با نگاهی ریخت‌شناسانه براساس نظریهٔ پراپ به مطالعهٔ شخصیت خویش‌کاری زن در کاشی‌کاری دو بنای باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک می‌پردازد. ریخت‌شناسی یکی از رویکردهایی است که در دهه‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. درواقع، ریخت‌شناسی به بررسی ساختمان و فرم قصه می‌پردازد. نخستین بار ولادیمیر پراپ روسی (۱۸۹۵ــ۱۹۷۰)، از نظریه‌پردازان مهم روایت‌شناسی ساختارگرا، این نظریه را بیان و اثبات کرد. وی نخستین گام در تحقق فرضیهٔ خویش را شناخت و تعیین عناصر ثابت و متغیر قصه دانست. پراپ صد قصه از مجموعه قصه‌های روسی آفاناسیف را برگزید و آن‌ها را براساس کنش‌ها و رویدادهایشان بررسی کرد [۲۱، ص۳۰]. وی دریافت که همهٔ کارهای موجود در قصه به سی و یک عملکرد (خویش‌کاری) محدود می‌شود. او می‌پنداشت که در زیر ظاهر آشفتهٔ روایات، قوانینی بر زایش و تکامل این نوع قصه حاکم است. پراپ اعتقاد داشت که همهٔ قصه‌ها یک ساخت واحد دارند که از طریق کارهای اشخاص قصه قابل پیگیری است. این اندیشه بعدها ساختارگرایی و روایت‌شناسی ساخت‌گرا را تحت‌تأثیر قرار داد [۲۲، ص۴۶]. پراپ پس از تعیین کارکردها (خویش‌کاری) و استخراج اصول و قواعد حاکم بر قصه‌ها، به راه‌های محتمل ترکیب و حرکت‌های موجود در قصه‌ها پرداخت. بر پایهٔ تحلیل‌های پراپ به مبنای جدیدی برای طبقه‌بندی انواع قصه و روایات، براساس ویژگی‌های دقیق ساختاری، می‌توان دست یافت [۲۱، ص۳۱]. با توجه به گذشت هشتاد سال از تاریخ نگارش کتاب پراپ با عنوان «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (۱۹۲۷)، هنوز روش معتبر و کارآمدی است که توجه محققان را به خود جلب می‌کند [۲۷، ص ۵۵]. شیوهٔ پراپ می‌تواند در کشف و درک ساختار همهٔ انواع روایات به کار آید.

خویش‌کاری

یکی از مسائلی که در بررسی ریخت‌شناسی اهمیت دارد دستیابی به خویش‌کاری‌ها یا نقش‌مایه‌های قصه است. «خویش‌کاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از دیدگاه اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد تعریف می‌شود» [۱۳، ص۵۳]. خویش‌کاری‌ها اجزای سازندهٔ حکایت‌ها هستند که جریان حکایت برعهدهٔ آن‌هاست [۱۲، ص۵۷]. نام قهرمانان داستان‌ها و صفات آن‌ها تغییر می‌کند، اما کارکردها و خویش‌کاری‌های آن‌ها تغییر نمی‌کند. پراپ نتیجه می‌گیرد که در یک قصه، اغلب کارکردهای مشابه توسط شخصیت‌های متفاوتی

انجام می‌شود. «خویش‌کاری‌های اشخاص قصه عناصر ثابت و پایدار را در یک قصه تشکیل می‌دهند. آن‌ها سازندهٔ بنیادی یک قصه‌اند» [۱۳، ص۵۳]. براساس نظریهٔ پراپ، خویش‌کاری‌ها به دو دستهٔ اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. محل قرارگیری خویش‌کاری‌های اصلی در حکایت‌ها ثابت و مشخص است و اغلب آغاز و انجام حرکت‌ها با آن‌هاست. اما خویش‌کاری‌های فرعی را، به دلیل مشخص نبودن محل و فراوانی آن‌ها، نمی‌توان در تعیین ساختار نهایی یک اثر در نظر گرفت [۱۲، ص۵۸]. شخصیت‌ها از عناصر متغیر حکایت‌اند که به اشکال مختلفی در حکایت‌ها ظاهر می‌شوند و انجام‌دهندهٔ اعمال موجود در حکایت‌اند [۱۲، ص۶۰]. خویش‌کاری‌های شخصیت‌ها، فارغ از اینکه چگونه و به دست چه کسی انجام می‌شوند، عناصر ثابت و تغییرناپذیر قصه‌اند و مؤلفه‌های بنیادین هر قصه را تشکیل می‌دهند [۱۳، ص۲۱]. «اشخاص داستان عامل یا معلول رخدادها هستند؛ یعنی آنان یا اعمال را انجام می‌دهند یا رخدادها برایشان پیش می‌آید و به هر جهت معنای خود را از نسبتی که با آنان دارند به دست می‌آورند. از سوی دیگر، بدون وقایع، داستان و شخصیت داستانی موجودیت نمی‌یابد، بنابراین همواره باید به رابطهٔ دو جانبه و تنگاتنگ شخصیت و طرح داستان توجه داشت.» [۳، ص۱۶۸].

روایت‌شناسی

مطالعهٔ صورت‌گرایان و ساختارگرایان در بررسی داستان، انقلابی پدید آورد و درحقیقت، دانش ادبی را به نام روایت‌شناسی بنیان نهاد [۸، ص۱۴۳]. جالب‌ترین و متمایزکننده‌ترین عرصهٔ تحلیل ادبی ساختارگرا عرصهٔ روایت‌شناسی است که با انواع روایات سر و کار دارد. دانش روایت‌شناسی با علومی مانند نشانه‌شناسی ارتباط دارد. در رویکردهای ادبی، صورت‌گرایی و ساختارگرایی بیشتر از خاستگاه اجتماعی و فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرد. باید میان روایت و شرح حالت‌ها و موقعیت‌ها تمایز قائل شد. روایت شامل مجموعه حوادثی (داستان‌هایی) است که در ضمن روایت نقل و در خلال آن، داستان‌های ذکرشده به ترتیب خاصی انتخاب و تنظیم می‌شوند [۱۴، ص۱۸۶]. ساختارگرایان بر این باور بودند که همهٔ داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایت اساسی و مشخصی تقلیل داد [۳۰، ص۱۱۷]. به این ترتیب، روایت‌شناسانی مانند پراپ پیوسته کوشیدند به الگوهای روایتی مشخصی دست یابند که بتوان همهٔ ساختارهای روایتی را در آن جای داد. در سال‌های اخیر، دانش روایت‌شناسی دامنهٔ فعالیت خود را گسترش داد و از متون ادبی- داستانی فراتر رفته و بررسی متون تاریخی، مذهبی، فلسفی و فیلم را نیز در حوزهٔ مطالعات خود قرار داده و وارد حوزه‌های گسترده‌تر فرهنگ و مردم‌شناسی شده است [۴۹، ص۷۹]. ساختار روایی نقش‌های به‌کاررفته در کاشی‌های این دو بنا، شکلی نمایشی و دراماتیک دارد. شیوهٔ روایت و داستان‌پردازی در این کاشی‌ها به گونه‌ای است که نقاش با توصیف‌های خود از وصف حالت چهره و پیکره‌ها، فضایی می‌آفریند که بیننده

از زاویهٔ دید دلخواه به عناصر و اجزای داستان بنگرد. یکی از موضوعات مهمی که در مباحث ریخت‌شناسی بررسی می‌شود، توجه به چگونگی آغاز شدن قصه است. هر قصه، علی‌القاعده، با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود [۱۱، ص۱۳۵]. صحنهٔ آغازین یک خویش‌کاری نیست، اما یکی از عناصر مهم حکایت و داستان است. این عنصر در کاشی‌کاری باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک با توصیف نقش زن و وضعیت اجتماعی آن آغاز می‌شود. حکایت‌ها از اجزائی ساخته می‌شوند که برخی از آن‌ها مهم‌اند و در جریان حکایت نقش اساسی دارند و برخی دیگر اهمیت کمتری دارند. این اجزا را «عناصر حکایت» می‌نامند که به دو دستهٔ «ثابت» و «متغیر» تقسیم می‌شوند. عناصر ثابت پیوسته در حکایت وجود دارند و ساختارگرایان به منظور یافتن آن‌ها به تحلیل ساختاری یک اثر می‌پردازند و آن‌ها را خویش‌کاری می‌نامند [۱۲، ص۵۶]. عناصر متغیر به صورت‌های مختلف در حکایت‌ها ظاهر و سبب تنوع و تفاوت در آن‌ها می‌شوند؛ به‌طوری‌که بیننده تصور می‌کند با داستانی جدید روبه‌روست. از این عناصر می‌توان به شخصیت‌ها، نام و صفات آن‌ها اشاره کرد [۱۲، ص۵۷].

در این پژوهش، براساس نظریهٔ پراپ، به ریخت‌شناسی و واکاوی شخصیت زن قاجاری در سردر بناهای باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک پرداخته می‌شود. براساس نظریهٔ پراپ مشخص می‌شود خویش‌کاری همان زن دورهٔ قاجار است که روایت‌های مختلفی را در قالب نقشی در کاشی با ماهیتی قاجاری بازسازی می‌کند.

نقش و هویت زن در دورهٔ قاجار

زندگی اجتماعی و ، فرهنگی و هنری زنان قاجاری

در تاریخ‌نگاری ایران، زنان نیمی از جامعه را تشکیل می‌دهند. همچنین در تاریخ‌نگاری نو، زنان نیز به‌عنوان جزء مهمی از اجتماع ایفای نقش می‌کردند [۲۰، ص۵۵ـ۵۶]. ایران در دورهٔ قاجار با جهان غربی مدرنی ارتباط برقرار کرد که این شکل رابطه تا پیش از آن وجود نداشت و در عصر ناصری به اوج خود رسید. دگرگونی فرهنگی روابط زنان و مردان با یکدیگر در دورهٔ قاجار، که بیشتر مرهون روابط فرهنگی ایران با اروپاست، نظام‌های فعالیتی و فضایی خانه‌ها را متحول کرد [۴۵، ص۵۱ـ۵۲]. این روابط میان زنان و مردان ایرانی در دورهٔ ناصری دچار تحول چشمگیری شد که با ملاقات‌های میان زنان و مردان ایرانی و فرنگی و اغلب در محیط‌های سکونتی ایرانیان همراه بوده است [۴۵، ص۶۶]. در عصر ناصرالدین شاه، حضور مردان به همراه همسرانشان در ایران تا آنجا پیش رفت که آن‌ها می‌توانستند با اعضای خاندان سلطنتی و زنان حرم ملاقاتی داشته باشند. مردان قاجاری در مهمانی‌های رسمی با زنان خارجی معاشرت می‌کردند و زنان آنان نیز با زنان خارجی آمد و رفت داشتند [۴، ص۱۶]. در دوران حکومت

ناصری، محافل و مجالسی که در آن ناصرالدین شاه حضور داشت، زنان به‌رغم تقیدی که به حفظ حجاب داشتند، مجاز به رعایت آن نبودند [۴۶، ص۳۸۲]. در ادامه، پیدایش نهضت مشروطه و فقر اقتصادی سبب شد که حرمسراها فارغ از دبدبه و کبکبه باشد [۴۳، ص۱۰۸]. درنهایت، به میمنت این فشارها، شاهان فقط یک زن عقدی داشتند و فاقد حرمسرای گسترده بودند. سلاطین قاجار به منظور کاهش خصومت و با تصور وفاداری خویشاوندان به نظام، پیش‌قدم بسیاری از ازدواج‌ها بودند [۲۴، ص۶۷]. ازدواج‌های سیاسی یکی از راه‌های تراکم زنان در حرمسرا بود. از دلایل اصلی تجمع زنان در دربارهای قاجار، ارضای امیال نفسانی حکمرانان وقت بوده است. باید اذعان داشت دخالت زنان قدرتمند دربار در امور سیاسی برای اهداف شخصی و سیاسی صورت می‌گرفت. مشارکت زنان در جنبش‌های اجتماعی تابعی از تغییرات، در ساخت اجتماعی و سیاسی جامعهٔ سنتی ایران به شمار می‌آید [۲۰، ص۷۸]. همچنین زنان حقوق مخصوص به خود را داشتند و هریک از زنان به میزان نفوذ و اعتبار خود نزد شاه حقوق متفاوتی داشتند [۳۶، ص۱۵]. زنان برجستهٔ خاندان قاجار در امور عام‌المنفعه نیز فعالیت‌هایی داشتند [۷، ص۱۸۴].

در دوران قاجار، زنان تاحدی از آزادی‌های فردی و اجتماعی برخوردار شدند. یکی از علل آن رفت‌وآمد اروپاییان و مسافرت ایرانیان به خارج از کشور بود که موجب شد آزادی زن به فکر مردم ایران راه یابد. در این دوران، زنان قدرتمندی هم بودند که در کار سیاست مداخله می‌کردند، مانند مریم خانم همسر فتحعلی شاه که از علم و دانش بهره‌ای فراوان داشت و ضمن دخالت در امور سیاست در دورهٔ قاجار از زنانِ تأثیرگذار بود [۴۰، ص۷۴۵ــ۷۴۶]. همچنین مهدعلیا، مادر ناصرالدین شاه قاجار، نیز از زنانی است که در سیاست داخلی و خارجی ایران نقش پررنگی داشت [۵، ص۵۵۶ـ۵۵۷] یکی از فعالیت‌های اجتماعی زنان مشارکت آنان در امور خیریه بود که بیشتر شامل حال زنان درباری و متمول می‌شد. برجسته‌ترین بُعد حضور اجتماعی زنان در دورهٔ قاجار شرکت در مراسم عزاداری ماه محرم، روضه‌خوانی و نمایش‌های تعزیه بود. برخی از زنان عهد قاجار مانند: حُسن جهان، ملقب به والیه، از دختران فتحعلی شاه و فخرالملوک، دختر ناصرالدین شاه، به حکمرانی و رسیدگی امور شهر و اختلافات نیز مشغول بودند [۲۵، ص۴۵ـ۸۵]. چنان‌که حاجی پیرزاده راجع به آزادی‌های فردی و اجتماعی زنان قاجاری در سفرنامه‌اش نوشته است: «مدتی نخواهد گذشت که زیر درختان نارون زنان با مردان می‌نشینند و چای می‌نوشند و دیگر حجاب و پرده‌ای در کار نخواهد بود» [۴۱، ص۷۵]. اسنادی مبنی بر موقوفات زنان طبقهٔ اشراف به دست آمده که آن‌ها به زیارت خانهٔ خدا رفته و ازاین‌رو به‌عنوان حاجیه در اسناد آمده است [۵۰، ص۱۱۶]. استفاده از معلمان سرخانه و مکتب‌خانه یکی از راه‌های شایع آموزش دختران و زنان در عهد قاجار بود [۳۵، ص۸]. زنان علاوه بر فراگیری شرعیات و قرآن، قادر بودند ضمن نوشتن به مطالعهٔ دیوان‌های شعرایی چون

حافظ، فردوسی و سعدی بپردازند. به گفتهٔ دکتر بروگشن، زنان قاجاری اهل سواد، شعر و ادب هستند [۹، ص۲۰۱]. زنان هنرمند دربار قاجار به خطاطی و نقاشی علاقه‌مند بودند. در دربار ناصرالدین شاه، پیش از همه به مهدعلیا به‌عنوان زنی نقاش اشاره شده است. سپس نام فخرالدوله، دختر ناصرالدین شاه، ذکر شده است که علاوه بر سرودن شعر خط خوشی نیز داشت [۴۰، ص۵۵۸]. از شاگردان کمال‌الملک در نقاشی بهارخانم «ایران‌الدوله»، که موفق به دریافت گواهی‌نامه از استاد شد. وی علاوه بر نقاشی از موسیقی نیز آگاهی داشت و ساز می‌نواخت. او به سرودن شعر نیز پرداخت [۴۲، ص۹۳]. زنان دربار و اشراف دوران قاجار به شعر و هنر علاقهٔ خاصی نشان می‌دادند. بنجامین، سفیر امریکا در ایران زمان ناصرالدین شاه، در مورد نقش زنان خاندان درباری می‌گوید:

> زنان ایران در امور اجتماعی و سیاسی کشور نفوذ دارند و در پشت پرده خیلی کارها با مشارکت و مساعی آن‌ها می‌گذرد... و در دربار و مواضع قدرت نقش مؤثر، ولی پشت پرده را دارند. گذشته از این، استعدادهای بسیاری در اندرون‌ها و داخل حرمسراها وجود دارد: زنانی که در موسیقی، شعر، نقاشی، قلاب‌دوزی و درعین‌حال سیاست و دیپلماسی به مرحلهٔ استادی رسیده‌اند (تصویر ۱). سیاست‌بازی، انتریک[۱] و اعمال نفوذ در ایران به مقدار زیاد به نقشی بستگی دارد که زنان در آن بازی می‌کنند [۱۰، ص۸۳].

تصویر۱. زن قاجاری در حال نواختن تار، موزهٔ بروکلین، ش1997.3.30، عکاس نامعلوم [۳۲، ص۴۶۸]

۱. واژه‌ای فرانسوی به معنای دسیسه.

پوشش و البسهٔ زنان قاجار

در دورهٔ قاجار تغییراتی در اوضاع اجتماعی و فرهنگی تهران، به‌ویژه پس از اولین سفر ناصرالدین شاه به اروپا، به وجود آمد که به تغییراتی در برخی آداب و رفتار و آشنایی مختصر آن‌ها با شکل زندگی غربی منجر شد. تغییر لباس مردان و زنان از تغییرات یادشده بود [۴۸، ص۳۴۱ـ۳۴۲]. گزارش‌ها از دورهٔ ناصری به بعد نشان می‌دهد که رفته‌رفته عناصر ثابت و نیمه‌ثابت خانه دگرگون شدند؛ چنان‌که تحت‌تأثیر مراودات زنان درباری با زنان فرنگی تغییرات ظاهری مانند تغییر در لباس زنان اندرون، استفاده از پارچه های فرنگی، استفاده از اشیا و لوازم فرنگی چون میز، صندلی، مبلمان و وسایل تزئینی در گزارش‌های فرنگیان به چشم می‌خورد؛ از جمله دستمال‌گردن پوشیدن و بستن و... [۳۸، ص۵۵۱ـ۵۵۲].

«پوشاک زنان در طول دورهٔ قاجار از سه الگوی متفاوت پیروی می‌کند. دورهٔ اول که از ابتدای حکومت قاجار تا مسافرت ناصرالدین شاه به فرنگ را شامل می‌شود»[1] و هنوز ارتباطات با دول خارجی توسعه نیافته بود و فقط اندکی تفاوت در لباس زنان با گذشته پدید آمد. دورهٔ دوم، که از مسافرت ناصرالدین شاه تا آغاز دورهٔ مظفری است، با آمدن تجار و سیاحان اروپایی به ایران و مسافرت ناصرالدین شاه به اروپا تحول چشمگیری در پوشاک ایجاد شد. دورهٔ سوم نیز از آغاز دورهٔ مظفرالدین شاه تا پایان دورهٔ قاجار را دربر می‌گیرد. در دورهٔ اول سلطنت قاجار، دامن لباس زنان بسیار بلند بود، ولی در دورهٔ دوم حکومت، که از اواخر دوران پادشاهی ناصرالدین شاه شروع شد، تحول چشمگیری در پوشش زنان به وجود آمد و دامن‌های بلند به تنبان و شلیته تغییر کرد [۲۶، ص۲۲ـ۲۴]. مهم‌ترین بخش پوشاک زنان متشکل از پیراهن، دامن، ارخالق، شلوار و تنبان یا دامن شلواری، کلیجه، کلاهک با توری، چارقد، چادر، روبنده، نقاب، چاقچور و کفش بود که این عناصر پوششی در دوره‌های مختلف قاجار باهم تفاوت داشتند؛ مثلاً، شلوار و تنبان یا دامن‌شلواری زنان، در دورهٔ اول قاجار، یعنی تا اواسط دورهٔ ناصرالدین شاه، جزء پوشاک زنان بود، ولی چون دامن‌ها بلند بود، شلوارها دیده نمی‌شد [۳۹، ص۵۹۸] (تصویر۲).

پرتال جامع علوم انسانی

۱. زمان تصویرسازی این نسخه متعلق به دورهٔ قاجار است.

تصویر ۲. پوشش زنان قاجاری [۵۳، ص۳۳]

پوشش سر زنان در دورهٔ اول سلطنت قاجار روسری سه‌گوشی بود که چارقد نامیده می‌شد و آن را زیر گلو با سنجاق‌های تزئینی می‌بستند. روی سر و زیر چارقد کلاهی از جنس ترمه می‌پوشیدند که با ابریشم گلدوزی شده بود [۲۸، ص۴۱]. زنان دورهٔ قاجار از وسایل زینتی متنوعی نظیر انگشتر، النگو، گردن‌بند و انواع مختلفی از گوشواره جهت آرایش خود استفاده می‌کردند. همچنین، معمولاً پری زینتی به نام «جقه» را به نواری که به دور سر می‌بستند وصل می‌کردند [۵۱، ص۳۹۴]. به‌طورکلی، پوشش اصلی زنان در خارج از خانه چادر بوده است. لیدی شیل، وزیر مختار انگلیس، دربارهٔ چادر زنان این‌گونه نوشته است: این پوشش که زن ایرانی در داخل آن محبوس می‌شود و از نوک پا تا سرش را فرامی‌گیرد شامل: یک چادر بلند است که همهٔ بدن را دربرگرفته و روبنده‌ای به شکل پوشش کتانی سفیدرنگ که آن را روی چادر به سر می‌کند تا تمام صورت او را بپوشاند و در جلو دارای دریچهٔ مشبکی است که برای دیدن و نفس کشیدن تعبیه شده است. پس از آن چاقچور است که آن را به جای چکمه و شلوار به پا می‌کنند و پیراهن و زیرپوش خود را در آن جا می‌دهند [۳۳، ص۶۳].

مشارکت اجتماعی زنان در صحنه‌های اجتماعی همواره با پوشش سخت سنتی و ملاحظات اخلاقی مبتنی بر تفکیک زنان از مردان همراه بوده است [۱۶، ص۱۷۰]. حجاب و پوشش کامل یکی از مسائل اساسی زندگی زنان در دورهٔ قاجار بوده است. اسناد، مدارک، سفرنامه‌ها و نقاشی‌های باقی‌مانده از آن دوران این‌طور می‌نمایاند که تن‌پوش زنان در اوایل دورهٔ قاجار ادامهٔ

تن‌پوش دورهٔ زندیه بود و در دورهٔ دوم تحول عظیمی یافت. به‌طورکلی، عناصر اصلی تن‌پوش زنان در دورهٔ اول و دوم سلطنت قاجاریه عبارت‌اند از: پیراهن، دامن، نیم‌تنه، شلوار، کلیجه، پوشش سر شامل کلاهک، چارقد، چادر و روبند یا نقاب (در بیرون از منزل) و پوشش پا شامل جوراب، چاقچور و کفش [۳۹، ص۵۷۰ـ۵۷۱]. بخش عمده‌ای از نقاشی قاجاری مختص به تصاویر زنان است؛ چنان‌که نقاشی قاجار در برداشتی کلی نوعی جلوهٔ زنانه دارد. این‌گونه تصاویر به لحاظ موضوع، خصوصیات و شیوهٔ اجرا به موازات رویدادهای اجتماعی، رویکردهای هنری و متأثر از سلایق سفارش‌دهندگان آثار ارائه شده‌اند [۱۹، ص۵۶ـ۵۷]. چنان‌که پولاک در سفرنامهٔ خود به این نکته اشاره می‌کند: «در داخل خانه آرایش زنان غلیظ‌تر و پوشش آن‌ها سبک‌تر و کمتر است. در خانه زن معمولاً سرِ خود را با پارچه یا شالی می‌پوشاند که گوشه‌های آن از پشت آویزان است و پیراهن عبارت از پارچه‌ای نازک و ابریشمی به رنگ صورتی یا آبی است که گلدوزی‌هایی با حاشیه‌های طلایی دارد» [۱۶، ص۶۷ـ۲۰۹]. بنجامین، سفیر امریکا در زمان ناصرالدین شاه، راجع به حجاب زنان قاجار می‌گوید: حجابی که زنان ایران در کوچه و خیابان دارند به تصور خارجی ها برای زنان ناراحت‌کننده است؛ درحالی‌که این حجاب از جهات زیادی به نفع آن‌هاست و به همین جهت هم زنان به‌هیچ‌وجه درصدد نمی‌آیند که این وضع و حجاب را تغییر دهند. زنان در این حجاب بسیاری از دسیسه‌ها و کارهایی را که می‌خواهند به‌راحتی انجام می‌دهند. با این لباس و حجاب، که از سر تا پا را به‌کلی می‌پوشاند، یک زن می‌تواند به هرجا که بخواهد برود؛ بدون آنکه کسی او را بشناسد، زیرا حتی شوهرش هم نمی‌تواند روبنده را در خیابان و کوچه از روی صورت او بردارد و اگر چنین کاری کند، به‌سختی مجازات و در پاره‌ای مراحل اعدام خواهد شد [۱۰، ص۸۳]. از طرف دیگر، اگر زنی بخواهد صورت خود را نشان مردی دهد و از او دلربایی کند، این امکان را خواهد داشت که در یک فرصت مناسب روبنده‌اش را کنار بزند و چشم و ابرویش را به‌اصطلاح به مرد مورد علاقه‌اش بنمایاند [۱۰، ص۸۴].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۳. از راست زن قاجار در لباس بیرون از خانه، برگرفته از کتاب خاطرات لیدی شیل
تصویر ۴. از چپ زن قاجار در لباس اندرونی، برگرفته از کتاب خاطرات لیدی شیل [۳۲، ص۴۶۱]

نحوهٔ پوشش و شیوهٔ زندگی زنان در دورهٔ قاجار و نقش آن‌ها در خانواده و جامعه نشان می‌دهد تفاوت زیادی بین سبک زندگی محدود زنان و تصاویر کشیده‌شده روی کاشی‌ها وجود دارد که زنانِ قدرتمند و جسور و زیبای دوره‌های مختلف تاریخی را به نمایش می‌گذارد و یک تعارض فاحش میان این دو است (تصویرهای ۳و۴).

نحوهٔ آرایش زنان قاجاری

در زمان قاجار، نحوهٔ تلقی از زیبایی زنانه با چیزی که اکنون در جامعه رواج دارد بسیار متفاوت بوده است؛ مثلاً، داشتن ابروان ضخیم و به‌هم‌پیوسته و گونه‌های سرخ از اجزای جدانشدنی آرایش زن ایرانی دورهٔ قاجار بوده است. لیدی شیل، که در دوران اقامتش در ایران به ملاقات مهدعلیا رفته بود، دربارهٔ او می‌گوید: لبهٔ داخلی پلک چشمانش را سرمه مالیده بود. با اینکه تمام خانوادهٔ قاجار طبیعتاً ابروهای کلفت کمانی دارند، زن‌ها به این قانع نیستند و با کشیدن سرمه به ابروها قطر آن‌ها را دوبرابر می‌کنند. گونه‌های مادر شاه هم کاملاً سرخ شده بود که این رسمی تغییرناپذیر بین همهٔ زنان‌های ایرانی است [۳۳، ص۷۴]. همچنین، نحوهٔ آرایش موی سر زنان قاجار بدین‌گونه بوده است که جلوی موها را به دو زلف تقسیم و از پشت سر نیز موهای خود را به صورت گیس‌باف تزئین می‌کردند [۵۱، ص۳۹۴]. الگوی آرایشی زنان در این نسخهٔ مصور یکسان است. به این معنا که همهٔ زنان، اعم از خانم خانه و خدمتکاران، به جز عجوزگان، چشمان درشت و سرمه‌کشیده، صورت سرخاب و سفیداب زده، ابروهای کمانی به‌هم‌پیوسته و گیسوان مشکی و موج‌دار دارند (تصویر ۵).

تصویر ۵. زن قاجاری، بخشی از تصویر، موزهٔ بروکلین، ش1997.3.31، عکاس نامعلوم [۳۲، ص۴۶۰]

معرفی باغ‌ها و سردر بناهای منتخب دورهٔ قاجار در شیراز

هنر و معماری دورهٔ قاجار در پیوند با سنت و مدرنیته در قالب تزئینات فراوان نمایان می‌شود. تزئینات بنا نیز در این دوره تحت‌تأثیر ویژگی‌های غربی و دیگر هنرهای دورهٔ قاجار است [۱۵، ص۱۶]. در معماری قاجاری، از جمله هنر کاشی‌کاری، برای جلوه بخشیدن به سطوح بناهای ایرانی، اسلامی در شیراز متداول می‌شود. در دورهٔ قاجار، با استفاده از کاشی‌های هفت‌رنگ، زیبایی و ابتکار تازه‌ای در کاشی‌کاری به وجود آمده است [۲، ص۳۰۸]. از خصوصیات مهم کاشی‌های زیرلعابی دوران قاجار تنوع رنگ، نقش، برجسته بودن و کاربردهای مختلف آن است [۵۱، ص۲۳۲]. نقاشی روی کاشی در دورهٔ قاجار در ادامهٔ سنت‌های باستانی است و به تقلید از آن، به علاوه با تأثیرپذیری از هنرهای نوپای آن زمان، همچون عکاسی، چاپ سنگی، نقاشی روی کاشی وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود [۳۱، ص۶۱]. شیراز به دلیل سابقهٔ تاریخی در تأثیرپذیری فرهنگ غربی نقش اول را ایفا می‌کند. اما کاشی‌کاری دو بنای نام‌برده در شیراز را کاشی‌های تصویری با موضوع اصلی نقش زن تشکیل می‌دهد. تا پایان دورهٔ قاجار در مکتب نگارگری شیراز مضامین کتاب‌های ادبی کلاسیک ایران همچون *هزار و یک‌شب*، *شاهنامه*، *پنج‌گنج* نظامی، *دیوان حافظ* و آثار سعدی، همچنین قصص قرآنی چون داستان زلیخا، بلقیس و مضامین حماسی چون شیرین همواره مد نظر هنرمندان نگارگر شیراز بوده و در کاشی‌کاری بناهای شیراز به‌وفور از این نگاره‌ها و داستان‌ها استفاده شده است. توجه به رنگ‌های شاد، به‌ویژه طیف قرمز، و تأکید بر عنصر انسانی، به‌ویژه نقش زن در نگاره‌ها، از ویژگی نگاره‌های

کاشی در این دو بنا محسوب می‌شود [۲۹، ص۵۱]. از شاخص‌ترین حضور تزئینات کاشی می‌توان به سردر دو بنای باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک در دورهٔ قاجار در شیراز اشاره داشت که نقش‌هایی چون نقش زن به‌عنوان بلقیس، زلیخا و شیرین دارند و هریک نمونهٔ درخشانی از هنر کاشی‌کاری قاجارند و روی قطعات کاشی نقش بسته‌اند. بنابراین، زن نقش مهمی در بناهای کاشی‌کاری دورهٔ قاجار دارد. در کاشی‌کاری سردر این دو بنای شیراز در دورهٔ قاجار، که اغلب هلالی‌شکل‌اند، تحولی از لحاظ رنگ و موضوع در آن دیده می‌شود و نقش زنان در کنار دیگر نقش‌ها، مضامین حماسی و مذهبی را به تصویر کشیده‌اند.

معرفی دو بنای منتخب دورهٔ قاجار در شیراز

باغ ارم

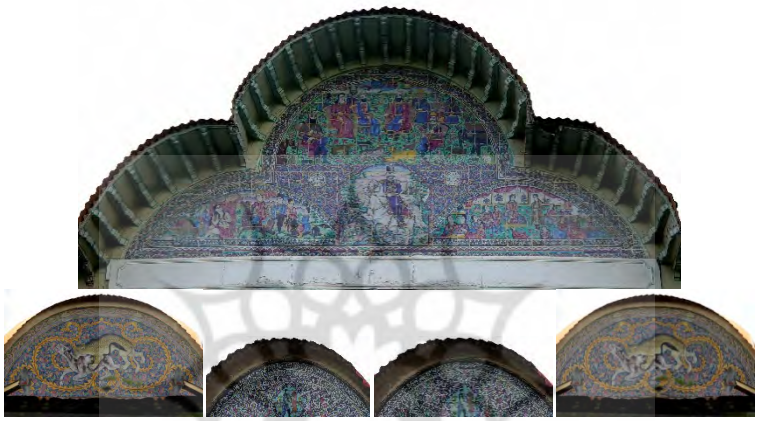
باغ ارم از باغ‌های زیبای ایران در شمال غرب شیراز به شمار می‌رود که در خیابان ارم قرار دارد (تصویر ۶). مورخان تاریخ ساخت این باغ را در سدهٔ پنجم ه.ق، یعنی دوران حکومت اتابک قراچه سلجوقی، می‌دانند. در دورهٔ ناصرالدین شاه، حاج حسنعلی‌خان نصیرالملک ساختمان زیبای کنونی را در آن بنا کرد [۴۴، ص۸۰]. از لحاظ معماری، نقاشی، حجاری، کاشی‌کاری، گچبری و آجرکاری از بناهای ماندگار دورهٔ قاجاریه به عنوان سلسلهٔ قدرت ساخته شده است [۳۷، ص۴۳].

تصویر ۶. عمارت باغ ارم [نگارندگان، ۱۳۹۸]

در ضلع غربی این ساختمان سه‌طبقه، که حوض بزرگی روبه‌روی آن قرار دارد، سردر زیبایی مشاهده می‌شود. پیشانی بنا شامل پنج هلالی در فرم نیم‌دایره است که با کاشی‌کاری در مضمون‌های متفاوت مزین شده است. «در کاشی‌نگاره‌های[1] خورشیدی این سردر، سه هلالی با

1. tile motifs

فرم خورشیدی در وسط است که شامل چهار مجلس به نام‌های بارگاه حضرت سلیمان(ع) و بلقیس (هلالی بالا)، حضرت یوسف(ع) و زلیخا (هلالی چپ)، آبتنی شیرین و نظارهٔ خسرو (هلالی راست) و نگاره‌ای از ناصرالدین شاه سوار بر اسب در مرکز، فصل مشترک هر سه مجلس واقع شده که قدرت خود را نشان می‌دهد» [۳۷، ص۴۱]. در دو هلالی سمت راست و چپ نیز دو سردرِ دیگر به صورت قرینه وجود دارد که نبرد خیر و شر و (گرفت‌وگیر)، برگرفته از اساطیر کهن را روی کاشی هفت‌رنگ به تصویر کشیده است (تصویر ۷).



تصویر۷. هلالی وسطی باغ ارم با سه مضمون بلقیس و بارگاه حضرت سلیمان، خسرو شیرین و یوسف و زلیخا، هلالی کناری آن نبرد خیر و شر و گرفت‌وگیر را به تصویر کشیده است [نگارندگان، ۱۳۹۸]

خانهٔ زینت‌الملوک

از خانه‌های قدیمی شیراز است که در خیابان لطفعلی خان زند و در ضلع غربی نارنجستان قوام قرار دارد. این بنا متعلق به خاندان قوام‌الملک بوده و به سبب سکونت خانم زینت‌الملوک قوامی به خانهٔ زینت‌الملوک شهرت یافته است. این عمارت از آثار برجای‌ماندهٔ دورهٔ قاجاریه است که ساخت آن حدود سال ۱۲۹۰ ه.ق به وسیلهٔ «علی‌محمد خان قوام‌الملک دوم» آغاز شد و در سال ۱۳۰۲ ه.ق به وسیلهٔ «محمدرضا خان قوام‌الملک سوم» به پایان رسید. پس از گذر از درِ ورودی، یک هشتی وجود دارد که در سمت چپ آن حیاط خانه دیده می‌شود [۴۴، ص۲۴۲] (تصویر ۸). این عمارت در چهار طرف دارای ساختمان است. بر پیشانی ساختمان ضلع شرقی کاشی‌کاری هفت‌رنگ هلالی‌شکل قرار گرفته که زیبایی خاصی دارد. در این کاشی‌کاری، تصاویر خورشید، دو فرشته، دو شیرِ شمشیربه‌دست، همراه با آیهٔ «نصر من الله و فتح قریب»، صحنهٔ شکار شکارچیان و داستان نارنج و ترنج حضرت یوسف و زلیخا مشاهده می‌شود (تصویر ۹).

تصویر ۸. خانهٔ زینت‌الملوک [نگارندگان، ۱۳۹۸]

تصویر ۹. کاشی‌نگارهٔ سردر زینت‌الملوک با نقش شیر و خورشید و سه مجلس با موضوع شکار شکارچیان و داستان نارنج و ترنج حضرت یوسف و زلیخا [نگارندگان، ۱۳۹۸]

مطالعه و بررسی نقش زن در کاشی‌کاری دو بنای ارم و زینت‌الملوک

نقش زلیخا در ترنج‌بران حضرت یوسف

داستان یوسف و زلیخا یکی از روایات دینی عاشقانه است که احسن‌القصص نام گرفته است. «این قصه مشتمل است بر ذکر مالک و مملوک و عاشق و معشوق و حاسد و محسود... و صفت مردان و زنان و مکر ایشان»[1] یا «قصهٔ یوسف قصهٔ عاشق و معشوق و حدیث فراق و وصال

۱. *کشف‌الاسرار* و *عدة‌الابرار*، ج ۵، ص ۴.

است»[1] [۴۷، ص۴]. این داستان بر پیشانی عمارت باغ ارم و سردر خانهٔ زینت‌الملوک با غلبهٔ رنگ‌های گرم بر کاشی هفت‌رنگ به تصویر درآمده است. این تصویر زلیخا را در بزمی در کنار زنان مصری نشان می‌دهد که زنان اشراف با حضور حضرت یوسف دستان خود را به جای ترنج می‌بریدند (تصویرهای ۱۰ و ۱۱). با تلمیح به «داستان ملامت‌گران زلیخا به خاطر عشق به یوسف و بریدن دست آن‌ها به جای ترنج»، خرده‌گیران و ملامت‌گران عشق را این‌چنین سرزنش می‌کنند:

گرش ببینی و دست از ترنج بشناسی/ روا بود که ملالت کنی زلیخا را [۲۳، ص۲۱ـ۲۲]

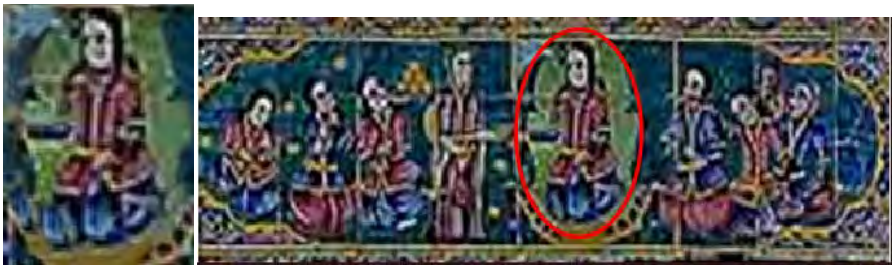
سعدی آزادی را در اسارت عشق به محبوب و لحظه‌ای با دوست بودن را بهتر از صد سال عیش و عشرت بدون او می‌داند:

دمی با دوست در خلوت به از صد سال در عشرت/ من آزادی نمی‌خواهم که با یوسف به زندانم غ/ ۴۱۲ [۲۳، ص۲۳ـ۲۴]

تصویر ۱۰. کاشی هفت رنگ سردر عمارت باغ ارم، زلیخا و زنان اشراف در داستان ترنج بران حضرت یوسف [نگارندگان، ۱۳۹۸]

---

۱. همان، ص ۱۱.



تصویر ۱۱. کاشی هفت‌رنگ سردر خانهٔ زینت‌الملوک، داستان ترنج بران حضرت یوسف و زلیخا، [نگارندگان، ۱۳۹۸]

در سورهٔ یوسف، داستان عشق بی حد و مرز زلیخا، بانوی اعظم مصر، بازگو می‌شود که بـه میـل نفس خود قصد مراوده با غلام خانهٔ خویش (حضرت یوسف) داشـته اسـت. آن زمـان کـه زنـان مصری از اتفاق ناگوار آگاه شدند، زبان به ملامت زلیخـا گشـودند [۱، ص۲۳۸]. چـون (زلیخـا) ملامت زنان را دربارهٔ خود شنید، در مجلسی از آن‌ها دعوت کرد و به احترام هریک تکیـه‌گـاهی بگسترد و به دست هریک کاردی و ترنجی داد و یوسف را بیاراست و به او گفت که بـه مجلـس این زنان درآ. چون زنانْ یوسف را دیدند، در جمال او حیران شدند و دست‌هـای خـود بـه جـای ترنج بریدند. وقتی زلیخا زنان را در جمال یوسف حیران دید، گفت: این است غلامی که مـرا در محبتش ملامت کردید. دیدید چگونه شما را با یک نظر شیفته و بیخود ساخت![1] [۱، ص۲۳۹].

بلقیس در بارگاه حضرت سلیمان

خداوند سلیمان نبی(ع) را پادشاهی و پیامبری توأمان عطا کرده بود. همهٔ جانداران تحت اختیار او بودند. وی از این‌همه قدرت به غرور می‌افتد. در درگاه سلیمان، هدهـد بـرای جسـتن آب بـه طرف ملک سبا پرواز می‌کند. هدهد بعد از پرسـیدن نـام پادشـاه سـبا، بـه سـوی سـلیمان بـاز می‌گردد. از آن‌سو، روزی سلیمان هنگام وضو آب می‌خواهد، اما آماده نیست. عقاب و کـرکس را به جست‌وجوی هدهد (مأمور جستن آب) می‌فرستد و آن را در نزدیکی سرزمین سبا می‌یابـد و به درگاه سلیمان می‌آورد. هدهد ماجرا را بازگو می‌کند. سپس سلیمان بـه او دسـتور مـی‌دهـد نامه‌ای را به سبا ببرد. هدهد به شهر سبا می‌رود و صیحه بلندی بـرمـی‌کشـد کـه از صـدای آن نگهبانان بیهوش می‌شوند و وارد قبّه می‌شود و نامه را بر سینهٔ بلقیس می‌نهد. سـرانجام بلقـیس شخصی را نزد سلیمان می‌فرستد تا خواسته‌هایشان را به ایشان برساند. سپس سلیمان با امـداد

---

۱. «وَقَالَ نِسْوَةٌ فِی الْمَدِینَةِ امْرَأَتُ الْعَزِیزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِی ضَلَالٍ مُبِینٍ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَکْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَیْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّکَأً وَآتَتْ کُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِکِّینًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَیْهِنَّ فَلَمَّا رَأَیْنَهُ أَکْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَیْدِیَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَکٌ کَرِیمٌ» (یوسف/۳۰ و ۳۱).

الهی خواسته‌هایشان را برآورده می‌کند و در نامه‌ای او را به صلح دعوت می‌کند. بلقیس به لطف سلیمان امیدوار و با هدایایی راهی درگاه سلیمان می‌شود. آصف برخیا قبل از رسیدن بلقیس، به کمک اسم اعظم، تخت او را به نزد سلیمان حاضر می‌کند. سلیمان بعد از دیدن جمال بلقیس و ایمان آوردنش، جمعی از بزرگان را به خواستگاری می‌فرستد و او را به نکاح خود درمی‌آورد و پنهانی وارد قصر خود می‌کند [۶، ص۶۱ــ۶۳]. موضوعاتی که اغلب برگرفته از قصه‌های قرآنی و شاهکارهای ادبیات فارسی است، حاوی داستان‌هایی از نظامی گنجوی، *مثنوی مولوی* و *شاهنامه* فردوسی است. داستان بارگاه حضرت سلیمان هم نیز یکی از مجالس نقاشی بر هلالی مرکزی عمارت باغ ارم است که در آن حضرت سلیمان و ملکه بلقیس، رستم و برخی دیگر، خدمه و دیوها، پرندگان و حیواناتی که طبق روایت به فرمان آن حضرت بودند دیده می‌شود (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. سردر هلالی وسطی عمارت باغ ارم، بلقیس در بارگاه حضرت سلیمان [نگارندگان، ۱۳۹۸]

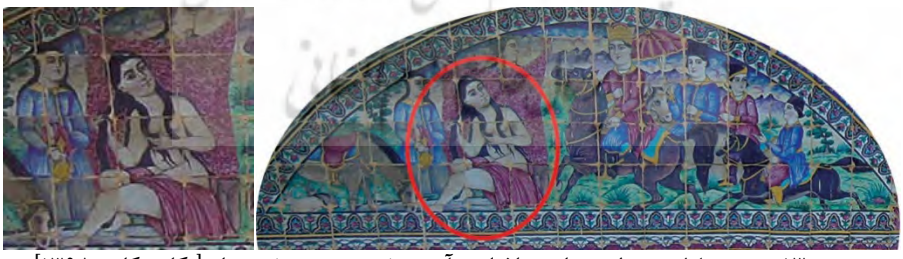
همان‌گونه که در سورهٔ «نمل» آمده: همانا برای سلیمان سپاهیانی از جن، انس و پرندگان جمع‌آوری شدند. از میان سپاه، هدهد از ملک سبا خبری آورد که (در آن ملک) زنی بر مردم پادشاهی داشت و به جای خدا، خورشید را می‌پرستیدند. سلیمان نامه‌ای نزد آنان فرستاد و گفت: ما با لشکری بی‌شمار بر شما خواهیم آمد، مگر به خداپرستی بگروید. و به بزرگان دربار گفت: کدام‌یک از شما تخت بلقیس را خواهد آورد؟ (تا چون اعجاز مرا مشاهده کند تسلیم شود). سپس (آصف بن برخیا یا خضر که دارای اسم اعظم و علم غیب بود) تخت را همان دم

حاضر کرد. آن‌گاه سلیمان گفت: تخت او را (به تغییر شکل) بر او ناشناس گردانید. هنگامی که بلقیس آمد، از او پرسیدند که عرش تو چنین است؟ وی گفت: گویا همین است. آن‌گاه گفتند: در ساحت این قصر داخل شو. وی چون کوشک را مشاهده کرد (از فرط صفا و تلألؤ)، پنداشت که لجّه آبی است و جامه از ساق‌های پا برگرفت، سلیمان گفت: این قصری است از آبگینهٔ صاف. بلقیس گفت: بار الها، من اینک با (رسول تو) سلیمان تسلیم فرمان یکتا پروردگار عالمیان گردیدم[۱] [۱، ص۳۷۸ـ۳۸۰].

آبتنی شیرین در چشمه‌سار

داستان خسرو و شیرین یکی از آثار حکیم نظامی گنجوی است که شامل ۶۵۰۰ بیت در بحر هزج مسدّس مقصور و محذوف سروده شده است. این مثنوی از نظر موضوع در ردیف مثنوی‌های غنایی قرار دارد و داستان عشق‌بازی‌های خسروپرویز، پادشاه ساسانی، را با شیرین، شاهزادهٔ ارمنی، بیان می‌کند [۱۷، ص۸۶]. داستان ذکرشده از جمله داستان‌های اواخر عهد ساسانی است که در کتاب‌هایی نظیر *المحاسن و الاضداد* جاحظ، *غرر ملوک* الفرس ثعالبی و *شاهنامهٔ* فردوسی آمده است. گویا این داستان بعد از قرن چهارم تا دورهٔ نظامی توسعه و تغییراتی یافته و به صورت خسرو و شیرین فعلی به نظامی رسیده است [۳۴، ص۸۰۲]. درِ هلالی وسطیِ سردر عمارت باغ ارم، داستان آبتنی شیرین در چشمه‌سار را نشان می‌دهد و کنیزان و غلامانش به او کمک می‌کنند؛ درحالی‌که خسرو همراه با افرادش در راه، او را می‌بینند و دوباره وصال بین آن‌ها رُخ می‌دهد (تصویر ۱۳). همچنین در *مثنوی* از بیت ۴۴ تا ۴۷ نظامی گنجوی راجع به موضوع «دیدن خسرو و آبتنی شیرین در چشمه‌سار» می‌گوید:

در آب نیلگون چون گل نشسته/ پرندی نیلگون تا ناف بسته
همه چشمه ز جسم آن گل‌اندام/ گل بادام و در گل مغز بادام
حواصل چون بود در آب چون رنگ؟/ همان رونق در او از آب و از رنگ
ز هر سو شاخ گیسو شانه می‌کرد/ بنفشه بر سر گل دانه می‌کرد... [۱۸، ص۱۸۵]



تصویر ۱۳. سردر هلالی وسطی عمارت باغ ارم، آبتنی شیرین در چشمه‌سار [نگارندگان، ۱۳۹۸]

۱. (نمل/ ۱۴ـ۴۳)

مطالعهٔ تطبیقی نقش زلیخا در کاشی‌کاری دو بنای باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک در شیراز در دورهٔ قاجار

در دورهٔ قاجار معماری ایران با مذهب هم‌گام می‌شود و کاشی‌کاری به نحو گسترده‌ای برای جلوه بخشیدن به سطوح بناهای ایرانی اسلامی متداول می‌شود. کاشی‌ها رسانه‌ای واسط برای بیان هنر و نقل‌کنندهٔ ویژگی‌های اصیل و کهن این سرزمین‌اند. در دورهٔ قاجاریه، تحولی از لحاظ رنگ و موضوع در کاشی‌کاری پدید می‌آید و نقش‌های ایجادشده روی کاشی‌ها تحت‌تأثیر نقاشی‌های قاجاری و با الهام از «عکاسی قاجاری»، «چاپ سنگی» و «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» شکل گرفته است. در این کاشی‌کاری‌ها، که اکثراً به سفارش افراد خاص به‌ویژه متمولان و درباریان تهیه شده، بیشتر از حالات و اشکال زنان در بخش‌های مختلف جهت تزئین نگاره‌های خود استفاده شده و مضامین تصویری خارق‌العاده‌ای خلق شده است.

در «باغ ارم» و «خانهٔ زینت‌الملوک»، عمارت اشرافی زمان قاجار در شیراز، شاهد به‌کارگیری مجموعه‌ای از هنرها از جمله کاشی‌کاری، گچ‌بری، آینه‌کاری و غیره هستیم. در میان این هنرها، کاشی‌کاری با نقش‌های متنوع پوشیده شده است. کاشی‌ها نیز شامل تصاویری از شخصیت‌های انسانی و فرازمینی، حیوانات، پرندگان، گل و میوه، نقش‌های اسلیمی‌ـ هندسی و تصویری از بناهای معماری و طبیعی است که به شیوهٔ کاشی هفت‌رنگ و به صورت زیرلعابی ایجاد شده‌اند. از این منظر، کاشی‌کاری‌های سردر عمارت باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک، که از آثار ممتاز نگارگری ایران در دوران قاجار است، این قابلیت را دارد که به‌منزلهٔ مرجعی جهت شناخت بهتر زنان دورهٔ قاجار بررسی شود. یکی از این ویژگی‌ها استفادهٔ نگارگر از منابع اجتماعی و شخصیت‌های مذهبی و حماسی دوره‌های قبل در ترسیم تصاویر این نسخه است. مضمون اصلی در این پژوهش نقش زن است که در قالب داستان‌های مذهبی و حماسی چون زلیخا، بلقیس و شیرین تصویر شده و در قاب‌های نیم‌دایره‌ای جلوه‌ای از زیبایی را در کاشی‌کاری بناهای قاجاری به ارمغان آورده است. استفاده از نقش‌مایهٔ زن در محصولات هنری قاجار، از جمله کاشی‌کاری کاخ‌ها و خانه‌های اعیان و اشراف از ویژگی‌های شاخص این دوره محسوب می‌شود. تصویر زنان نقش‌بسته بر کاشی‌ها چهره‌ای جدید از زن را به نمایش گذاشته است. درنهایت نقش زن در هنر کاشی‌کاری بناهای دورهٔ قاجار دربرگیرنده و بازتاب‌دهندهٔ نقش‌مایه‌های الهام‌گرفته از نقاشی‌های زنان در این دوره است. در این کاشی‌ها، سیمای زنان ایرانی به‌زیبایی به تصویر کشیده شده است. نقش زنان در این کاشی‌ها با آرایش همراه است. در دورهٔ قاجار، زیبایی زنان متأثر از چشمان آن‌هاست که با ابروان پیوستهٔ کمانی و لبانی قرمز و چشمانی سیاه و صورتی گرد و سفید و موهایی بلند در کاشی‌ها دیده می‌شوند. الگوی صحنه‌آرایی نقاشی برگرفته از معماری داخل کاخ‌ها و کاملاً درباری بود. در نگاره‌های دورهٔ

قاجار، نوع پوشش، آرایش و اشیا همراه زنان پرنقش‌تر و با تزئینات بیشتر است. نقش زن در آثار این دوره را می‌توان مرحلهٔ مهمی برای عبور از نقاشی سنتی ایران به شیوهٔ نوین یک مکتب ایرانی با تلفیقی از دستاوردهای هنر غربی دانست. از نظر رویکردهای صوری، نقش چهره و پیکرهٔ زنان با تزئیناتی افراطی استوار است. احتمالاً ریشهٔ برخی از این تمایلات به بازآفرینی تاریخ و فرهنگ درخشان ایرانی و معرفی قدرت و شکوه دربار قاجار است. افزودن برخی عناصر تزئینی به پیکره‌ها و بهره‌گیری از نقش و نگارها، بهره‌گیری از شیوهٔ فرنگی‌سازی، غلبه با رنگ‌های گرم، اجرای فضاسازی در پس‌زمینه‌ها و جایگزینی اکثر پیکرهٔ زنان در نقش اصلی مضامین در مرکز قاب، استفادهٔ محدود از سایه‌روشن و حجم‌نمایی، سایه‌های نرم و ملایم در چهره‌ها و ابروهای به‌هم‌پیوسته از ویژگی‌های دورهٔ قاجار است.

شباهت‌ها

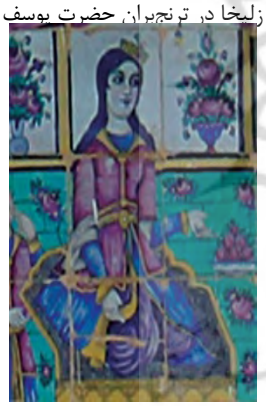
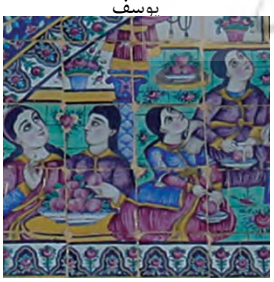
در کاشی‌کاری‌های موجود در سردر بناهای باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک، که به شیوهٔ هفت‌رنگ کار شده، تصاویر زنان با گیسوان بلند و ابروهای ضخیم مشکی و گاه به‌هم‌پیوسته، چشمان سرمه‌کشیدهٔ بادامی و درشت و صورتی سرخ‌گونه همگی ترسیم شده است. این نوع آرایش از ویژگی‌های زنان در دورهٔ قاجار محسوب می‌شود که الهام‌گرفته از زن شرقی- قاجاری است و در نقاشی‌ها و عکس‌های دوران قاجار به‌وفور می‌توان مشاهده کرد. ترسیم لباس‌ها در رنگ‌بندی با رنگ‌های شاد و الوان همراه با سایه‌روشن به رنگ‌های صورتی، بنفش و آبی و قیطان‌هایی طلایی در پیکرنگاری‌ها به تصویر زن، ماهیت سرزندگی و شادی و زیبایی و پررنگ‌بودن هویت بخشیده است. اندام زنان، با توجه به اعتقادات اسلامی، در تصاویر پوشیده است. این نقش اغلب به صورت ترکیبی همراه با نقش‌های انسانی، حیوانی، فرازمینی و تزئینی در قاب‌های مختلف ترسیم شده و نمادی از زیبایی و قدرت را نشان می‌دهد. در این دو بنا، حالت و نوع قرارگیری پیکرهٔ زنان در موقعیت‌های مختلف همگی به صورت نشسته است و ویژگی صورت آن‌ها به حالت سه‌رخ یا نیم‌رخ و گردش به سمت چپ یا راست دارد که اغلب محافل و مجالس زنان در مراسم‌های متفاوت تاریخی را تداعی می‌کند. نوع پوشش زنان در تصاویر اغلب به صورت پوشش لباس‌های زنانِ زمانِ قاجار است. جایگاه زنان ذکرشده در کنار دیگر پیکره‌های انسانی پررنگ‌تر دیده می‌شوند. این‌طور به نظر می‌رسد که تلفیق و همراهی این شخصیت با دیگر شخصیت‌های انسانی از اهمیت و ارزش این زنان نمی‌کاسته و قرار دادن فضاهای مجزا و کادر در کاشی‌ها تأکیدی بر ارزش و اهمیت آن‌هاست.

تفاوت‌ها

با توجه به نقش‌های به‌کاررفته در سردر کاشی‌های باغ ارم، طیف رنگی نقش‌ها بسیار گسترده و شیوایی رنگ‌ها به صورت دلنشین و جذابی به نمایش گذاشته است. در این مجموعهٔ تصویری از نقش‌های متنوع و مضامین مختلف سیاسی، مذهبی، حماسی و اسطوره‌ای به کار رفته است و با گرایشی که به طبیعت‌گرایی دارد، پیام آن‌ها غلبه و پیروزی همیشگی حق بر باطل است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، کاربرد نقش‌ها با تنوع رنگی و موضوعی همراه است و در ترکیب‌بندی، نقش‌ها اغلب به صورت مجزا در کادربندی یک مجموعهٔ تصویری جای گرفته‌اند که آگاهانه انتخاب شده‌اند و هریک به‌تنهایی روایتگر داستان‌ها و حوادث تاریخی- مذهبی‌اند و همچون گنجینه‌ای مغتنم و گرانبهای تصویری، بازگوکنندهٔ اعتقادات مذهبی حاکم بر جامعهٔ خویش‌اند. در کاشی‌کاریِ سردر خانهٔ زینت‌الملوک تصاویر با نقش‌های ساده‌تر و عناصر و تزئینات کمتری در ترکیب‌بندی به تصویر کشیده شده است. همچنین، آرایش زنان ساده‌تر و لباس‌ها و زمینهٔ نقاشی با رنگ‌های تیره‌تری به کار رفته است. در کاشی‌کاری این سردر نقش زن در کنار مضامین اسطوره‌ای و نمادین همراه نوشته به صورت قرینه ترسیم شده‌اند و در تزئینات نقش‌ها، ارتباط با معنویت و تقدس را به نمایش گذاشته است. در کاشی‌کاری این دو بنا، فرم چهرهٔ زنان، حالت نگاه و نوع فضاسازی کمی با یکدیگر متفاوت است. زنان در حالت‌ها و فیگورهای متفاوت در صحنه حضور دارند که البته چهره‌های قاجارگونه آن‌ها بر نشاط ساده‌لوحانهٔ فضای نقش‌ها می‌افزایند.

شناخت ساختار اثر هنری منوط به شناخت دقیق فرم و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن است. همهٔ جنبه‌های ارتباط با اثر هنری، خواه تفسیری باشد یا احساسی یا نقادانه، پس از درک و تحلیل فرم و ساختار و ترکیب‌بندی آن میسر است. فرم همان گوهری است که «شکل» از آن پیروی می‌کند. فرم، در کلیت خود، به تمام اشکالی مقید است که امکان تحقق آن‌ها می‌تواند فراهم شود. پس صورت کلی فرم در تخیل به حدودی محدود است که آفرینندهٔ فرم، آن را متعین کرده است؛ درنتیجه فرمی که ساخته می‌شود قابلیت‌هایی دارد که تحقق اشکال را، خواه زیباشناسانه و کاربردی، ترکیبی از اشکال زیبا و واجد کاربرد، امکان‌پذیر می‌کند. تحقق این امکان منوط به تصور شکلی مشخص و متمایز از فرم است. شکل، آن جنبه از فرم است که به‌عنوان یک سطح صاف و دوبعدی در هنرهای تجسمی دیده می‌شود. خطوط بیرونی و به‌هم‌پیوسته یک فرم، که آن را از فضایی که در آن قرار دارد متمایز می‌کند، «شکل» خوانده می‌شود. در نقاشی‌هایی که تصویر بر سطح دوبعدی بوم نقش بسته، شکل همواره ثابت است.

جدول ۱. ویژگی‌های تصویری نقش زنان در سردر خانه‌های باغ ارم و زینت‌الملوک

حالت و موقعیت چهره و بدن	توضیحات (فرم چهرهٔ زنان)	رنگ لباس	نوع مضمون و عناصر ترکیبی	منصب و جایگاه زنان تصویر
حالت صورت به طرف چپ و نگاه به سمت حضرت سلیمان، نشسته روی صندلی در بارگاه حضرت و دست روی سینه به حالت درود	صورت گرد و سرخی گونه، ابرو و گیسوان مشکی و به‌هم‌پیوسته که از قسمت وسط پیشانی به صورت قرینه ترسیم شده است، چشمان درشت، بینی پهن و دهان کوچک	قرمز همراه سایه‌روشن‌هایی که چین لباس را نشان می‌دهد و قیطان‌های طلایی	(مذهبی) همراه با دیگر نقش‌های انسانی و فرازمینی و جانوری و پرندگان	بلقیس در بارگاه حضرت سلیمان
گردش صورت مایل به چپ به سمت حضرت یوسف، روی تخت سلطنتی خود نشسته است و در دستانش چاقوی تیزی قرار دارد	صورت گرد و سرخی گونه، ابرو و گیسوان مشکی، چشمان درشت، دهان کوچک، کلاهی به سبک غربی به صورت کج بر سر دارد	قرمز و آبی همراه با سایه‌روشن‌هایی که چین‌های لباس را نشان می‌دهد و قیطان طلایی	(مذهبی) همراه با نقش‌های انسانی و شخصیت مذهبی یوسف و تزئینات و نقش‌های گل و گلدانی و میوه	زلیخا در ترنج‌بران حضرت یوسف 
گردش صورت همهٔ زنان اشراف متمایل به راست یا چپ است و نگاه‌ها به حضرت یوسف تصویر است.	صورت گرد و سرخی گونه، ابروان پهن، گیسوان مشکی، چشمان درشت، دهان کوچک	قرمز و آبی و بنفش با سایه‌روشن‌هایی که چین‌های لباس را نشان می‌دهند با قیطان‌های طلایی	(مذهبی) همراه با دیگر نقش‌های انسانی و زلیخا و شخصیت مذهبی یوسف و تزئینات و نقش‌های گل و گلدانی و میوه	زنان اشراف در ترنج‌بران حضرت یوسف 

حالت و موقعیت چهره و بدن	توضیحات (فرم چهرهٔ زنان)	رنگ لباس	نوع مضمون و عناصر ترکیبی	منصب و جایگاه زنان تصویر
همگی روی زمین نشسته‌اند حالت دست همهٔ زنان چاقو به دست در حالت بریدن ترنج				
شیرین کنار چشمهٔ آبی نشسته، اندام او کاملاً برهنه ترسیم شده و شال قرمزرنگی روی پای خود انداخته و گردش سر به سمت چپ در حال شستن موهای خود است	صورت گرد و سرخی گونه، ابرو و گیسوان مشکی که از قسمت وسط پیشانی به صورت قرینه ترسیم شده است، اما پیوسته نیست، چشمان درشت، دهان کوچک	شال قرمزرنگی روی پای خود انداخته و کنیزان پارچهٔ قرمز بلندی برای دیده نشدن وی اطراف او را گرفته‌اند	(حماسی) همراه با نقش خسرو و دیگر نقش‌های انسانی و طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) و جانوری	آبتنی شیرین در چشمه‌سار

منبع: نگارندگان

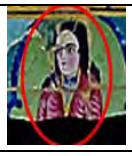
در بررسی تطبیقی آثار، آنچه در نگاه نخست مشترک به نظر می‌رسد بهره‌گیری از نوع پوشش و آرایش چهره در میان زنان است. این سبک فقط در نقاشی‌های قاجاری دیده می‌شود که با نقش‌های انسانی، جانوری، گیاهی و تزئینی ترکیب می‌شود. ازاین‌رو، برای بررسی بهتر وجوه اشتراک و افتراق کاشی‌کاری این سردرها، در جدول۱ ویژگی نقش‌ها با جزئیات آن‌ها نشان داده شده است. مرحلهٔ نخست، روش کار و تکنیکی است که هنرمندان این آثار برای خلق آثار خود به کار برده‌اند و استفاده از تکنیک کاشی‌کاری به صورت هفت‌رنگ همراه لعاب‌کاری است که به لحاظ اجرا بسیار مرسوم بوده است. در کاشی‌کاری سردر باغ ارم، که ترکیبی از مجالس مختلف مذهبی، اساطیری، سیاسی و حماسی همراه با نقش‌های انسانی،

فرازمینی و حیوانی و گیاهی و منظره‌نگاری و نقش‌های تزئینی در کنار یکدیگر تصویر شده است، حالت طبیعت‌گرایانه و تلفیق فضای واقع‌گرایانه ترکیبی مدرن‌تر از زمان خود ایجاد کرده است. شخصیت زن در کاشی‌ها جلوه‌ای از واقع‌گرایی دارد و شخصیت‌ها در مجالس رسمی باعظمت و درباری بوده و در لطیف‌ترین و دلنشین‌ترین حالت ترسیم شده‌اند؛ مثلاً در کاشی‌کاری سردر باغ ارم نقش زن همراه تزئینات پرکار و ظرافت بیشتر و تنوع نقش‌ها در ترکیب با نقش‌های جانوری، گیاهی، انسانی و تزئینی به نمایش گذاشته است. در کاشی‌کاری سردر خانهٔ زینت‌الملوک فضای اطراف مجلس زلیخا، تزئینات کم و عنصر ساده‌تر نقش بسته است. به لحاظ غنای رنگی، هر دو بنا کیفیت یکسانی دارند. نقش زنان در کاشی‌ها با موی بلند مشکی، آرایش و لباس‌های رنگی با دامن بلند، در کنار یکدیگر ترکیب زیبایی از زندگی زنان را به نمایش گذاشته است. در بررسی تطبیقی این کاشی‌ها براساس نتایج به‌دست‌آمده، شباهت و تفاوت‌هایی دیده می‌شود که در جدول ۲ آمده است. با مطالعهٔ تطبیقی نقش زن در کاشی‌های دو بنا، می‌توان دریافت که در کاشی‌کاری باغ ارم کیفیت بالاتر، طراحی و ظرافت دقیق‌تر، تنوع نقش بیشتر در ترکیب‌بندی و نوع مجلس نگاری وجود دارد. هر دو اثر به متن وفادار بوده‌اند و به‌خوبی تصویرسازی داستان را نشان داده‌اند. اما آنچه متفاوت بوده نگاه هنرمند به جزئیات و تزئینات داستان به لحاظ تصویری بوده است.

به‌طورکلی، می‌توان نقش زن به‌عنوان عنصر اصلی در کاشی‌های سردر «باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک» را به نمادی از زن شرقی در مشرق‌زمین دانست که در قالب مضامین مذهبی و حماسی، با مجالسی چون: بلقیس در بارگاه حضرت سلیمان، زلیخا در ترنج‌بران حضرت یوسف و آبتنی شیرین در چشمه‌سار ترسیم شده‌اند. ازاین‌رو، به مطالعهٔ تطبیقی نقش زن به‌عنوان «زلیخا» همراه با دیگر نقش‌های زنانی چون «بلقیس» و «شیرین» در کاشی‌کاری سردرهای این دو بنا و ویژگی‌های آن پرداخته شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۲. مطالعهٔ نقش زن به صورت تطبیقی در کاشی‌کاری سردر باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک

شباهت‌ها و تفاوت‌ها در نقش زن نقش زنان در مجالس تصویرشده					
نقش زنان اشراف در ترنج‌بران (خانهٔ زینت‌الملوک)	نقش زلیخا در ترنج‌بران حضرت یوسف (خانهٔ زینت‌الملوک)	نقش زنان اشراف در ترنج‌بران حضرت یوسف (باغ ارم)	نقش زلیخا در ترنج‌بران حضرت یوسف (باغ ارم)	نقش شیرین در چشمه‌سار (باغ ارم)	نقش بلقیس در بارگاه حضرت سلیمان حالت نشسته (باغ ارم)
					
تنوع کم	تنوع کم	تنوع زیاد و پرنقشی	تنوع زیاد و پرنقشی	تنوع زیاد و پرنقشی	تنوع زیاد و پرنقشی
ظرافت کم	ظرافت کم	ظرافت زیاد	ظرافت زیاد	نشسته و معمولی	تخیل
بزم و مهمانی	بزم و مهمانی	بزم و مهمانی	بزم و مهمانی	استراحتگاه	مهمانی رسمی
رسمی و درباری	رسمی و درباری	رسمی و درباری	رسمی و درباری	غیررسمی و آزاد	رسمی و درباری
ساده و کم‌کار	ساده و کم‌کار	تکرار فرم- پیچیده و پرکار همراه نقش‌های تزئینی در فضای اطراف	تکرار فرم- همراه ظرافت- پیچیده و پرکار همراه تزئینات	دارای ظرافت و نرمی- جزئیات پرکار	همراه با تکرار فرم- پیچیده و پرکار
متأثر از قصص قرآنی و مذهبی	متأثر از قصص قرآنی و مذهبی	متأثر از قصص قرآنی و مذهبی	متأثر از قصص قرآنی و مذهبی	متأثر از داستان‌های *شاهنامه*- حماسی	متأثر از قصص قرآنی و مذهبی
تجلّی عشق بر ملامت‌گران،	نماد زیبایی	تجلّی عشق بر ملامت‌گران،	نماد زیبایی	عشّاق- نماد زیبایی	نماد قدرت
نوع پوشش و آرایش صورت شرقی- قاجاری	نوع پوشش و آرایش صورت شرقی- قاجاری	نوع پوشش و آرایش صورت شرقی- قاجاری	نوع پوشش و آرایش صورت شرقی- قاجاری	برهنه- نوع آرایش صورت شرقی- قاجاری	نوع پوشش و آرایش صورت شرقی- قاجاری
سادگی	ساده	منظره‌نگاری	منظره‌نگاری	طبیعت‌گرایی	طبیعت‌گرایی
واقع‌گرایی	واقع‌گرایی	واقع‌گرایی	واقع‌گرایی	تخیلی	فرازمینی

منبع: نگارندگان

در بررسی نقش زن به‌عنوان زلیخا، دو نمونه تکرار شده که در کاشی‌کاری سردر این دو بنا مشاهده می‌شود. در کاشی‌کاری سردر دو بنا پیکرهٔ زلیخا در مرکز با پیراهنی قرمز و آبی دیده می‌شود. اما در سردر بنای باغ ارم، زلیخا کلاهی به سر دارد که شبیه به کلاه‌فرنگی زنان اروپایی است و در ترکیب با نقش‌های تزئینی و گیاهی فراوان به تصویر کشیده شده است. که تأثیر هنر غربی بر هنر ایرانی را در آن به‌وضوح می‌توان دید؛ درحالی‌که زنان دیگر اشراف پوشش سر ندارند. نوع پیکره‌ها به صورت نشسته و حالت‌های مختلفی به خود گرفته‌اند و جهت نگاه‌ها به سمت حضرت یوسف خیره شده و از زیبایی ایشان بهت‌زده شده‌اند و در دست زنان چاقویی قرار دارد که به جای ترنج دستان خود را بریده‌اند؛ درصورتی‌که در سردر خانهٔ زینت‌الملوک نقش زلیخا ساده‌تر و با تزئینات بسیار کمتری به کار رفته است. تفاوت نوع پوشش زنان اشراف و ترسیم فضا و چشم‌انداز اطراف، تزئینات گلدان‌ها پرده و... متأثر از فرهنگ هم‌زمان تصویرسازی اثر در اروپاست و بی‌شک مشاهدات درباریان و در مواقعی نقاشان درباری در تصویرسازی چنین واقع‌گرایی بی‌تأثیر نبوده است. اغلب چهرهٔ زنان در کاشی‌کاری سردر این دو بنای دورهٔ قاجار تقریباً شبیه به هم و در زاویه‌های گوناگون تصویر شده‌اند. استفاده از سایه‌روشن و حجم نمایی برای مدل پوشش لباس‌ها از ویژگی‌های تصویری این آثار به شمار می‌رود. شیوهٔ ترسیم و رنگ‌آمیزی استفاده‌شده در تصویر راکه تأکیدی است بر تصویرگری دورهٔ قاجار و تأثیرهای شگرفی از تصویرسازی با شیوهٔ اروپایی می‌توان دید. نقش بلقیس در کاشی‌کاری سردر باغ ارم نیز با دیگر نقوش انسانی و حیوانی ترکیب شده است و نقش اساطیری و غیرزمینی دیو، فرشته و دیگر جنیان را نمایش می‌دهد؛ که نقش بلقیس را به شخصیتی فرازمینی تبدیل کرده است.

اما برهنه‌بودن شیرین در تصویر کاشی‌کاری باغ ارم و آشکار بودن اندام آن تأکید محکمی بر نفوذ شیوهٔ نقاشی اروپایی در هنر نقاشی قاجار است. علت این تأثیرپذیری از غرب در پی رشد ارتباطات فرهنگی میان جامعهٔ ایران و اروپا در دورهٔ قاجار بوده است. مشابه این تصاویر را می‌توان در نقاشی دیواری‌های دوران رنسانس در اروپا نیز مشاهده کرد. درحالی‌که نقش زنان در تصاویر کاشی این دو بنا از پوشش کاملی برخوردارند، نقش شیرین به دلیل نوع مضمون عاشقانه و دل‌ربایانه به صورت برهنه و با پارچه‌ای روی پاهایش در حال آبتنی ترسیم شده است.

در تصاویر کاشی‌ها نقش‌های موجود از زنان به صورت ثابت تکرار شده است و اما حالت صورت و دست‌ها نیز در موقعیت‌های مختلف به صورت نشسته ترسیم شده‌اند. نوع طراحی چهره و تناسبات آن و گردش صورت اغلب مشابه و به حالت سه‌رخ است و حالت چشم‌ها همچنان تصویری از زن شرقی و قاجاری را تداعی می‌کند. سایه‌پردازی مختصر در چهره، جامه و حتی پرده‌ها، همچنین تلفیق نقش‌مایه‌های تزئینی و تصویری و رنگ‌گزینی محدود با تسلط

رنگ‌های گرم، به‌خصوص قرمز، زیبایی تصویر را دوچندان کرده است. با مطالعهٔ کاشی‌ها در دو بنای ارم و زینت‌الملوک در دورهٔ قاجار درمی‌یابیم که شیوهٔ ترسیم نقش زن با یکدیگر شباهت‌های بسیاری دارد و این یکنواختی، تکرار و شباهت‌ها نشان می‌دهد نقاشان این دوره همگی تحت‌تأثیر شیوه و روشی خاص به خلق اثر دست می‌زدند و نوعی واقع‌گرایی در تصویرسازی کاشی‌ها مشاهده می‌شود. تصویرنگاری زنان، که بیشتر زیبایی آنان را برای مخاطب قرار دادنِ مردان مورد توجه قرار می‌داد، از اواخرِ دورهٔ ناصری زنان را نیز مخاطب قرار داد؛ درنتیجه شاهد حضور زنان در میان مردان بدون استفاده از حجاب کامل هستیم که این نیز خود نشانه‌ای از منطبق‌نبودن کامل دنیای زنان در این نسخه با شرایط اجتماعی زنان در دورهٔ قاجار است. زنان در این نقاشی‌ها، در راستای بار روایی حکایت‌ها، حضوری فعال در دنیای مردان دارند؛ درحالی‌که این با شرایط زندگی زنان قاجاری در جامعهٔ آن دوره متفاوت است.

علت به‌کارگیری نقش زن و استفادهٔ آن به‌عنوان نقش اصلی در سردر خانه‌های مورد بحث، یک نقش اصلی به‌عنوان خویش‌کاری با نظریهٔ پراپ است. این نقش تزئینی با موضوع زن در سردر هر دو خانه دیده می‌شود و لباس و آرایش زنان در هر دو خانه با تزئینات دورهٔ قاجار است که متأثر از زمانهٔ خویش است. نقش زن با سه نقش زلیخا، بلقیس و شیرین در سردر بناهای ذکرشده به کار رفته است و مرکز نقش‌ها و به‌عنوان نقش اصلی به کار رفته است. نقش‌های دیگر در ارتباط با نقش زن در حاشیه بوده و تمرکز بر نقش زن انجام شده است.

برمبنای نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ، زن در همهٔ قصه‌ها و روایت‌های سر کاشی‌های خانه‌های قاجار ثابت و مشترک است. ممکن است در ظاهر روایت‌ها و قصه‌ها متفاوت باشد، ولی فرم و ریخت‌شناسی ظاهر زنان با هیبت زنان قاجاری کار شده است. ساختار فرمی زنان دورهٔ قاجار با لباس و پوشش لباس و آرایش و سربند قاجاری است که ممکن است در جزئیات متفاوت باشد، ولی کلیت فرم زن و نحوهٔ آرایش و پوشش او مشترک و متأثر از جامعهٔ دورهٔ قاجار است. حکایت بلقیس و زلیخا روایت و حکایت شیرین، داستان است. در همهٔ این داستان‌ها و روایت‌ها زنان نقش دارند و ممکن است این زنان متفاوت به دوره و زمان‌های مختلف مربوط باشند، ولی همه با لباس و تزئینات قاجاری کار شده‌اند. همهٔ این داستان‌ها موضوعی در مورد زنان را روایت می‌کنند و ویژگی مشترک دارند. عنصر اصلی این روایت‌ها زنان‌اند که نظریهٔ خویش‌کاری پراپ را تأیید می‌کند. خویش‌کاری طبق نظریهٔ پراپ عنصر اصلی داستان است که در عین تفاوت، دارای شباهت است. در اینجا خویش‌کاری زنان هستند که متفاوت ولی شبیه به دورهٔ خود، یعنی قاجار، کار شده‌اند. بنیاد قصه براساس این زنان و نقش آن‌ها در قصه ساخته و پرداخته شده است. این موارد در جدول ۳ لحاظ شده است.

جدول ۳. مطالعهٔ ریخت‌شناسی سه زن سر بناهای شیراز در دورهٔ قاجار با نظریهٔ پراپ

شخصیت	ریخت‌شناسی	خویش‌کاری	روایت‌شناسی	تصویر
بلقیس سردر بنای باغ ارم	آرایش و لباس قاجاری دارد	زن قاجاری عنصر اصلی	روایت دارد	
زلیخا سردر باغ ارم و سردر خانهٔ زینت‌الملوک	آرایش و لباس قاجاری دارد	زن قاجاری عنصر اصلی	روایت دارد	
شیرین سردر باغ ارم	آرایش و لباس قاجاری دارد	زن قاجاری عنصر اصلی	داستان دارد	

منبع: نگارندگان

نتیجه‌گیری

در دورهٔ قاجار، معماری جایگاه ویژه‌ای داشت. کاشی‌کاری یکی از عناصر مهم تزئینی در معماری اسلامی ایران محسوب می‌شود که بازگوکنندهٔ ویژگی‌های هنر قاجاری و نشان از هویت و فرهنگ قاجاری است. از جمله نمونه‌های درخشان کاشی‌های این دوره، کاشی‌کاری بناهایی چون باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک است که به صورت نقاشی به شیوهٔ هفت‌رنگ بر کاشی‌های لعابی اجرا شده است و موضوع اصلی آن‌ها نقش زن است. به دلیل تغییر شرایط اجتماعی در دورهٔ قاجار، زنان و جایگاه آن‌ها در آن دوره تغییر پیدا می‌کند. نقش زنان در نقش‌های کاشی‌ها به لحاظ بصری پررنگ‌تر و غنی‌تر دیده می‌شود. تصویر زنان در کاشی‌ها متأثر از شرایط اجتماعی و ارتباطات با اروپا، با حالت‌های عاشقانه و عرفانی دیده می‌شود. همچنین نقش زن با موضوع‌هایی چون اسلیمی و نقش‌های تزئینی دیگر ترکیب می‌شود. درواقع، ساختار نقش‌های

کاشی‌کاری این دو بنای شاخص و عناصر به‌کاررفته در ترکیب‌بندی، جانمایی و مضمون به شرایط اجتماعی زنان در دورهٔ قاجار برمی‌گردد. نقش زن در کاشی‌ها شامل ویژگی‌های منحصربه‌فردی نظیر: غلبهٔ رنگ‌های گرم در یک ترکیب‌بندی کوچک، بروز چهرهٔ انسانی و فرازمینی، واردکردن عناصر طبیعی همچون پرندگان، حیوانات و عناصر افسانه‌ای، که بیانی ابتدایی یافته‌اند، تأثیر از تزئینات اشرافی، اهمیت زیاد به رنگ و فرم، اصراری سنتی بر حفظ و تعادل آثار در تقسیم فرم‌هاست و با اشاره به اینکه در کاشی‌کاری سردرهای باغ ارم و زینت‌الملوک نقش ترنج‌بران یوسف و زلیخا به کار رفته است، هریک به لحاظ فرم و ترکیب رنگی و فضاسازی با یکدیگر متفاوت‌اند. اما در کاشی‌کاری سردر باغ ارم این مجلس از نظر بصری کیفیت برتری دارد و نقش‌های تزئینی بیشتر و پرکارترند. در کاشی‌کاری خانهٔ زینت‌الملوک، این مضمون را در عین زیبایی با استفاده از عناصر کمتر و نقش‌های ساده‌تر به تصویر کشیده است که هریک در مجموع دارای نقش‌های چشمگیر، با رنگ‌های درخشان، دلنشین و الوان (جذاب) دیده می‌شوند. کاشی‌کاری سردر بنای باغ ارم با عناصر و جزئیات فراوان، متنوع به لحاظ فرم، رنگ و نقش و بسیار ارزشمند، پدیده‌ای است که توجه دنیای معماری را در جهان به خود جلب می‌کند. نقش زن در این کاشی‌ها ویژگی‌های فرهنگی دورهٔ قاجار را در قالب مجالس متنوع به نمایش گذاشته است. مهم‌ترین خصوصیات این کاشی‌ها تنوع در رنگ و حالت قرارگیری پیکرهٔ آن‌ها در تصویر است. نقش‌های به‌کاررفته در این بناها اغلب جنبهٔ تزئینی و نمادین داشته است. همچنین استفاده از مجلس مشترک در این بناها قابل مشاهده است. با توجه به فراوانی آرایه‌ها، نقش زن مهم‌ترین نقش در تزئینات دو بنا را به خود اختصاص داده است. با توجه به مطالعات انجام‌شدهٔ نقش زن در کاشی‌کاری‌ها، الهام‌گرفته از نقش زنِ قاجاری و شرقی است. درواقع مضمون زن در قالب نقش بلقیس، زلیخا و شیرین، که به‌منزلهٔ نمادی از قدرت و زیبایی در کاشی‌کاری این سردرها به تصویر درآمده، جلوه‌ای از شکوه و اصالت معماری در دورهٔ ناصری را نشان می‌دهد. درنتیجه، با توجه به تنوع در ترکیب‌بندی، رنگ و فرم نقش‌ها، نقش زن در سردرهای این دو بنا نقش اصلی است و در ترکیب با نقش‌های انسانی، گیاهی، جانوری و تزئینی به کار رفته است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، این نقش‌ها در سردر عمارت باغ ارم دارای کیفیت برتر، پرکارتر و به لحاظ بصری پررنگ‌تر و غنی‌تر دیده می‌شود. اما در کاشی‌کاری سردر خانهٔ زینت‌الملوک، نقش زن زیبا ولی ساده‌تر است. زن در سردر خانهٔ زینت‌الملوک و باغ ارم به‌منزلهٔ یک نقش اصلی است. این نقش به‌منزلهٔ نقش اصلی در کنار نقش‌های دیگر برای تزئین بنا به کار رفته است. تمرکز در این نقش‌ها روی نقش زن بوده و به صورت زن قاجاری با تأثیرپذیری از زمانهٔ خود کار شده و کارکرد تزئینی و خویش‌کاری در کنار هم داشته است. در تطبیق نظریهٔ پراپ با نقش زن در سر بناهای قاجاری شیراز مشخص می‌شود براساس روایت، ریخت‌شناسی و خویش‌کاری عنصر زن به‌عنوان عنصر اصلی داستان‌ها و روایت‌ها دورهٔ خود را بازمی‌نمایاند. هرچند این داستان و

روایت‌ها مربوط به دوره‌ها و زمان‌های مختلف است، با تزئینات لباس و آرایش زن در دورهٔ قاجار یکسان تعریف می‌شود. در بحث ریخت‌شناسی، سه شخصیت بلقیس، شیرین و زلیخا، فرم و ریخت اصلی همهٔ داستان‌ها زن است، ولی در جزئیات اجرا با یکدیگر متفاوت‌اند. بلقیس و زلیخا براساس روایت قرآنی بوده و داستان شیرین افسانه‌سرایی است. خویش‌کاری زنان قاجار در دوره‌ها و زمان‌های مختلف است. بنابراین نقش این سه زن در کاشی‌های بناهای باغ ارم و خانهٔ زینت‌الملوک نقش اصلی تزئین بوده و با نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ براساس ریخت‌شناسی، خویش‌کاری و روایت قابل تطبیق است.

منابع

[۱] قرآن کریم (۱۳۸۶). ترجمهٔ الهی قمشه‌ای، انتشارات اسوه.

[۲] آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۰). *کتاب ایران، تاریخ هنر*، تهران: نشر الهدی مرکز مطالعات فرهنگی بین الملل.

[۳] اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷). *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر*، اصفهان: فردا.

[۴] اتحادیه، منصوره (۱۳۸۸). *زنانی که زیر مقنعه کلاهداری کردند*، تهران: نشر تاریخ ایران.

[۵] اجتهادی، مصطفی (۱۳۸۲). *دائرةالمعارف زن ایرانی*، تهران: مرکز امور مشارکت زنان.

[۶] اسماعیل‌زاده، یوسف؛ نوریان، سید مهدی؛ باباصفری، علی‌اصغر (۱۳۸۸). «تحقیق در مثنوی سلیمان و بلقیس حیاتی گیلانی و تطبیق آن با کتب *قصص‌الانبیاء*»؛ تفسیر و تاریخ به همراه شرح احوال و آثار شاعر، فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱۲، ص۵۳ـ۷۴.

[۷] اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۴۵). *روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه مربوط به سال‌های ۱۲۹۲ تا ۱۳۱۳ ه.ق*، مقدمهٔ ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.

[۸] ایگلتون، تری (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

[۹] بروگشن، هینریش (۱۳۶۸). *سفری به دربار سلطان صاحبقران*، ترجمهٔ کردبچه، تهران: اطلاعات.

[۱۰] بنجامین، س.ج.و. (۱۳۶۳). *ایران و ایرانیان*، ترجمهٔ حسین کردبچه، تهران: جاویدان.

[۱۱] بهنام، مینا (۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی»، فصل‌نامهٔ *گوهر گویا*، س ۴، پیاپی ۱۳، ش ۱، بهار، ص۱۳۵.

[۱۲] پارسا، سید احمد؛ صلواتی، لاله (۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی حکایت‌های *کلیله و دمنه* نصرالله منشی»، مجلهٔ *بوستان ادب*، دانشگاه شیراز، س ۶، پیاپی ۶، زمستان، ص۵۶ـ۶۰.

[۱۳] پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ م. کاشی‌گر، تهران: زوّار.

[۱۴] پروینی، خلیل؛ ناظمیان، هومن (۱۳۸۷). «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی»، فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۱، پاییز و زمستان، ص۱۸۶.

[۱۵] پنجه‌باشی، الهه؛ فرهد، فرنیا (۱۳۹۴). «مطالعهٔ نقوش مذهبی در کاشی‌های تکیه معاون‌الملک»، فصل‌نامهٔ علمی *نگارینهٔ هنر اسلامی*، ش۷ و ۸، ص ۱۵ـ۲۹.

[۱۶] پولاک، جاکوب ادوارد (۱۳۶۱). *سفرنامهٔ پولاک، ایران و ایرانیان*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
[۱۷] ثروت، منصور (۱۳۹۲). *گنجینهٔ حکمت در آثار نظامی*، تهران: علمی.
[۱۸] ثروتیان، بهروز (۱۳۹۲). *نظامی گنجه‌ای* (۲) خسرو و شیرین (تصحیح و شرح مجدّد از روی ۱۴ نسخهٔ خطی)، چ۲، تهران: امیر کبیر.
[۱۹] حاتم، غلامعلی؛ حاتم‌پور غیاثی، زهرا (۱۳۸۸). «زن در هنرهای تصویری دورهٔ قاجار»، دوفصل‌نامهٔ *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، ش ۳، ص ۵۳ـ۶۲.
[۲۰] حاجیان‌پور، حمید؛ دهقان، معصومه (۱۳۸۸). «کارکردهای سیاسی‌ـ اجتماعی حرمسرا در عهد قاجار»، *پژوهش زنان*، دورهٔ ۱، ش۲، ص ۵۳ـ۸۰.
[۲۱] حق‌شناس، علی‌محمد؛ خدیش، پگاه (۱۳۸۷). «یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایران»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۵۹، تابستان، ص ۳۰ـ۳۱.
[۲۲] خراسانی، محبوبه (۱۳۸۳)، «ریخت‌شناسی هزار و یک‌شب»، فصل‌نامهٔ *پژوهش‌های ادبی*، ش ۶، زمستان، ص ۴۶.
[۲۳] دزفولیان، کاظم (۱۳۷۹). «تجلی شاعرانهٔ داستان یوسف و زلیخا در آثار سعدی»، پژوهش‌نامهٔ *علوم انسانی، فلسفه و کلام، شناخت*، ش ۲۸، ص ۱۹ـ۲۶.
[۲۴] دلریش، بشری (۱۳۷۴). «نگاهی به وضع زنان درباری در عهد قاجار»، فصل‌نامهٔ هستی، بهار، ص ۶۶ـ۷۸.
[۲۵] ـــــــــ (۱۳۷۵). *زن در دورهٔ قاجار*، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
[۲۶] ذکاء، یحیی (۱۳۶۶). *لباس زنانه از قرن سیزدهم تا امروز*، تهران: ادارهٔ کل هنرهای زیبا.
[۲۷] ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی افسانهٔ عاشقانهٔ 'گل بکاولی'»، *فنون ادبی دانشگاه اصفهان*، ش ۱، س ۲ (پیاپی ۲)، بهار و تابستان، ص ۵۵.
[۲۸] رجبی، اشرف (۱۳۸۴). «تاریخچهٔ تحول پوشاک بانوان ایرانی در دورهٔ قاجاریه»، *رشد آموزش تاریخ*، ش ۲۱، ص ۳۹ـ۴۴.
[۲۹] ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۵). *کاشی‌کاری قاجاری*، تهران: یساولی.
[۳۰] سلدن، رامان (۱۳۷۵). *نظریهٔ ادبی و نقد عملی*، ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی، تهران: فرزانگان پیشرو.
[۳۱] سمانیان، صمد؛ میرعزیزی، محمود؛ فیروزآبادی، ابوالفضل (۱۳۹۳). «بررسی مضامین تصویری کاشی‌های نقش‌برجستهٔ موجود در تالار اصلی کاخ‌موزهٔ گلستان». *هنرهای زیبا*، ش اول، ص۶۱ـ۶۲.
[۳۲] شایسته‌فر، مهناز؛ شهبازی، محبوبه (۱۳۹۴). «تطبیق مصادیق اجتماعی زنان در دورهٔ قاجار با جایگاه زن در نگارگری نسخهٔ خطی هزار و یک‌شب»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ۷، ش ۴، ص ۴۶۰ـ۴۶۸.
[۳۳] شیل، مری لئونورا (۱۳۶۲). *خاطرات لیدی شیل*، ترجمهٔ حسین ابوترابیان، تهران: نو.
[۳۴] صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات در ایران*، ج۲، چ۶، تهران: فردوسی.

[۳۵] عضدالدوله، سلطان احمد میرزا (۱۳۲۸). *تاریخ عضدی*، به اهتمام حسین کوهی کرمانی، تهران: مظاهری.
[۳۶] عضدالدوله، سلطان احمد میرزا (۱۳۷۶). *تاریخ عضدی*، با مقدمهٔ عبدالحسین نوایی، تهران: علم.
[۳۷] عطارزاده، مجتبی؛ اتحاد محکم، سحر (۱۳۹۲). «خوانش گفتمان کاشی‌نگارهٔ روایتگر سردر ورودی باغ ارم شیراز»، فصل‌نامهٔ *باغ نظر*، ش ۲۶، ص ۴۱ـ۴۸.
[۳۸] عین‌السلطنه، قهرمان‌میرزا (۱۳۷۴). *روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه*، ج اول، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران: اساطیر.
[۳۹] غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵). *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، تهران: هیرمند.
[۴۰] فرخزاد، پوران (۱۳۸۱). *کارنمای زنان کارای ایران* (از دیروز تا امروز)، تهران: قطره.
[۴۱] فرمان‌فرمائیان، مهرماه (۱۳۹۳). *زیر نگاه پدر* (خاطرات مهرماه فرمان‌فرمائیان از درونی)، چ۳، تهران: کویر.
[۴۲] قویمی، فخری (۱۳۵۲). *کارنامهٔ زنان مشهور ایران*، تهران: انتشارات وزارت آموزش و پرورش.
[۴۳] کاساکوفسکی (۱۳۴۴). *خاطرات کلنل کاساکوفسکی*، ترجمهٔ عباس قلی‌جلی، تهران: امیرکبیر.
[۴۴] کمالی سروستانی، کورش (۱۳۸۴). *دانش‌نامهٔ آثار تاریخی فارس*، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
[۴۵] کیائی، مهدخت؛ سلطان‌زاده، حسین؛ ارمغان، مریم؛ حیدری، علی‌اکبر (۱۳۹۷). «بازتاب تحول گفتمان جنسیتی دورهٔ قاجار بر نظام‌های فعالیتی و فضایی خانه‌های اعیانی (مطالعهٔ موردی: خانه‌های اعیانی قزوین)»، پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، دورهٔ ۸، ش ۱، بهار و تابستان، ص ۵۲ـ۶۶.
[۴۶] مستوفی، عبدالله (۱۳۶۰). شرح زندگانی من؛ تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه، ج ۱، تهران: زوار.
[۴۷] میبدی، رشیدالدین ابوالفضل (۱۳۶۱). *کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار*، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چ۳، چ۵، تهران: امیرکبیر.
[۴۸] نجمی، ناصر (۱۳۷۵). *تهران در یکصد سال پیش*، چ۲، تهران: ارغوان.
[۴۹] وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران: روزنگار.
[۵۰] ورنر، کریستف (بی‌تا). «زنان واقف در تهران عهد قاجار»، *میراث جاویدان*، ترجمهٔ نسیم مجیدی قهرودی، س۷، ش ۴، ص ۱۱۵ـ۱۲۲.
[51] Basset, J. (1887). *Persia, the Land of the Imams*, London: Blackie & son.
[52] Fehevvari, Geza. (2000). The art of the Islamic world in the Tareq Rajab museum, I.B. Tauvis & co. Ltd. London.
[53] Wearden, J. & Baker, P., (2010). *Iranian textile*, United Kingdom: V&A Publishing.