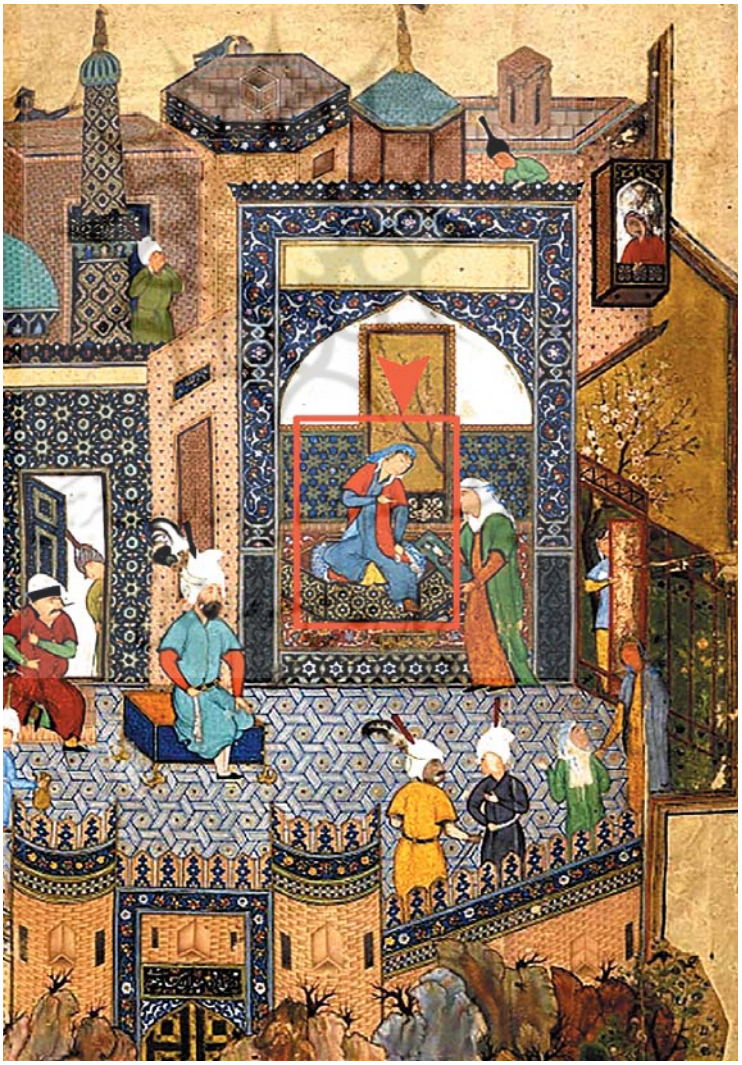


«دیدار همای و همایون»، مکتب هرات، ۸۳۳ هـ‌ق/ ۱۴۲۹ م، مأخذ: Sims, 2002: 12.

فصلنامهٔ علمی نگره

نظام جاگذاری پیکره زن در نگارگری ایرانی (کتاب آرایی‌ها و تک‌برگی‌ها)

فاطمه شه‌کلاهی * رضا افهمی **

تاریخ دریافت : ۱۴۰۲/۰۸/۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۹
صفحه ۱۲۹ تا ۱۴۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

یکی از مباحث مطرح در ساختار نگارگری ایرانی نظام جاگذاری پیکره انسان در اثر است که به چگونگی چینش و موقعیت قرارگیری این عنصر تجسمی در ترکیب می‌پردازد. در این میان، پیکره زن به‌عنوان یکی از دو جنسِ انسانی و نحوه جانمایی آن در کتاب‌آرایی‌ها و تک‌برگی‌ها قابل‌ملاحظه است. **هدف** از این پژوهش بررسیِ شیوهٔ جاگذاری پیکره زن در ساختار تجسمی نگاره‌هاست. **سؤالات** هم عبارت‌اند از: ۱. چه تغییراتی در موقعیت مکانی پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها و تک‌برگی‌ها رخ‌داده است؟ ۲. چه عواملی در دگرگونی ایجادشده مؤثر بوده است؟ **روش تحقیق** در این پژوهش به‌روش توصیفی-تحلیلی انجام‌شده، روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم نگاره‌هاست و روش تجزیه‌وتحلیل هم کیفی است. **نتایج** مطالعه نشان داد نوعی دگرگونی در نظام جاگذاری پیکره زن از کتاب‌آرایی‌ها به تک‌برگی‌ها رخ‌داده و این تحول در راستای حضور پُررنگ‌تر و بااهمیت‌تر پیکره زن در تک‌برگی‌هاست. در کتاب‌آرایی‌ها متن ادبی عامل تعیین‌کنندهٔ حضور و چگونگی حضور پیکره زن در ترکیب‌بندی‌هاست. ازاین‌رو، متناسب با متن ادبی یا بخشی از روایت که نگاره تصویرگر آن است، پیکره زن در چهار وضعیت «پیکره اصلی»، «پیکره مکمل»، «پیکره فرعی» و «پیکره پس‌زمینه یا سیاهی لشکر» تصویر شده است. در تک‌برگی‌های آغازین، پیکره زن حضور جدی ندارد و عموماً جنس مرد تصویر شده است، ولی در دورهٔ صفوی پیکره زن به دو صورت زوج عشاق و تک پیکره نگاری رواج یافت. ساختار مرکزگریز در تصاویر زوج عشاق، پیکره زن و مرد را به یک درجه و اهمیتِ تجسمی ارائه می‌دهد و قرارگیری هر دو در نقاط پر تأکید قاب، نشان از برابری هر دو جنس دارد. در تک‌پیکره‌نگاری‌ها از جنس زن که مهم‌ترین تحول در این زمینه محسوب می‌شود، پیکره زن یگانه عنصر تجسمی در صفحه است و پیکره او به نقطهٔ تمرکز اثر تبدیل می‌شود. احتمالاً این دگرگونی و حضور پُررنگ و گسترده پیکره زن در تک‌برگی‌ها، به‌ویژه در مکتب اصفهان، به سبب دو عامل موازی بوده است. عامل اول، هنری و زیبایی‌شناسی است و به دلیل تغییری است که در قالب یا گونهٔ هنری رخ‌داده است. در تک‌برگی‌ها به دلیل عدم استفاده از منطق تعدّد پیکره‌ها و حذف پیکره‌های متفرقه، با ترسیم کردن پیکره زن در این قالب هنری، خواه‌ناخواه بر پیکره او تأکید تجسمی بیشتری می‌شود. عامل دوم، اجتماعی است که با ذائقه هنری حامیان جدید هنری مرتبط است. نگاره‌های تک‌برگی از وظیفه مصور کردن متون ادبی رهاشده و به تبعیت از شرایط زمانه، تحت تأثیر سلیقه و خواست حامیان قرار گرفتند. اعمال سلیقه آن‌ها در تک‌برگی‌ها که گاهی با تمایلات لذت‌جویانه همراه بود، زمینه‌ساز حضور متفاوت پیکره زن در تک‌برگی‌هاشد.

واژگان کلیدی

نقاشی ایرانی، کتاب‌آرایی، تک‌برگی، پیکره زن، ساختار تجسمی.

* استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شهر شیراز، استان فارس. (**نویسنده مسئول**).
Email: Fatemeh.shahkolahi@saadi.shirazu.ac.ir

** دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email:reza.afhami@gmail.com

مقدمه

نظام جاگذاری یا شیوهٔ چینش و موقعیت قرارگیری پیکره انسان در نگاره، یکی از مباحث مطرح در حوزهٔ ساختارشناسی نگارگری ایرانی است. در تصویرگری نُسخ خطی (کتاب‌آرایی‌ها)، به‌واسطه پیوند و تعامل نقاشی با ادبیاتِ روایی و شعر، آشکارا نقاشی در خدمت ادبیات بوده و نگارگر وظیفه انتقال اندیشه سخنور را داشت و در این‌گونهٔ هنری نوشتن و نقش کردن ارتباطی بنیادین با یکدیگر داشتند؛ اما در دورهٔ صفوی، به دلیل فاصله گرفتن نگارگری از مصورسازی داستان‌ها و شخصیت‌های ادبی، نگارگر در تک‌برگی‌ها (یکه صورت‌ها یا تک‌نگاره‌ها) مستقل از شاعر به آفرینش‌گری می‌پردازد. این استقلال نقاشی از ادبیات در مکتب اصفهان در بالاترین حد خود قرار دارد و نگاره‌های تک‌برگی بسیار رواج یافت. در این میان، پیکره انسان که یکی از عناصر تصویری در کتاب‌آرایی‌ها بود، در تک‌برگی‌ها بر اهمیت آن افزوده‌شده و به یگانه عنصر تجسمی در نگاره تبدیل شد. در پی تحولاتی که در چگونگی ظهور پیکره انسان از کتاب‌آرایی به تک‌برگی رخ‌داده است، احتمالاً شیوهٔ جاگذاری پیکره زن در نگاره، نیز تغییراتی را از سر گذرانده است. پژوهشگران در این مطالعه احتمال می‌دهند که نظام جاگذاری پیکره زن و به‌طورکلی، جایگاه و موقعیت مکانی پیکره او از کتاب‌آرایی‌ها به تک‌برگی‌ها دچار تحولاتی شده باشد. **هدف** از این پژوهش، بررسی شیوهٔ جاگذاری پیکره زن در نگاره به‌عنوان بخشی از ساختار تجسمی نگاره‌هاست و درصدد پاسخ به این **سؤالات** است: ۱. چه تغییراتی در موقعیت مکانی پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها و تک‌برگی‌ها رخ‌داده است؟ ۲. چه عواملی در دگرگونی ایجادشده مؤثر بوده است؟

ضرورت و اهمیت این مقاله ازنظر یافتن نظام جاگذاری پیکره زن در نگاره‌ها، به تفکیک در کتاب‌آرایی‌ها و تک‌برگی‌هاست.

روش تحقیق

این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام‌شده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای (ابزار فیش) و مشاهده مستقیم نگاره‌هاست. جامعه آماری تحقیق شامل نگاره‌های ایرانی در دورهٔ اسلامی (مکتب ایلخانی تا مکتب اصفهان) است. نمونه‌های تحقیق شامل ۶۰ نگاره مختلف به شیوهٔ غیر احتمالی (انتخابی) است. معیار انتخاب نمونه‌ها بر اساس کتاب‌آرایی‌ها و تک‌برگی‌ها به‌عنوان دو گونهٔ رایج هنری در سنت نقاشی ایرانی است. با توجه به اینکه تا پیش از مکتب مشهد، مصورسازی متون ادبی رایج بوده، ابتدا موقعیت مکانی پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها و به‌طور خاص در مجالس و گردهمایی‌های بزمی تحلیل‌شده؛ سپس موقعیت مکانی پیکره زن در تک‌برگی‌ها مورد ارزیابی قرارگرفته است. در ادامه عوامل مؤثر در دگرگونی موقعیت مکانی پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها و تک‌برگی‌ها بررسی‌شده است. مباحث این مطالعه در دو مقولهٔ اصلی تدوین‌شده است. در گام اول، به ارزیابی چگونگی موقعیت مکانی پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها و تک‌برگی‌ها و تغییرات رخ‌داده در این دو گونه هنری پرداخته‌شده است. در گام دوم، عوامل مؤثر بر این دگرگونی شناسایی‌شده است. احتمالاً این تحول به سبب دو عامل موازی بوده است، از سویی عامل «هنری و زیبایی‌شناسی»، مانند تغییر گونهٔ هنری از کتاب‌آرایی به تک‌برگی و از سوی دیگر، عامل «اجتماعی (محیطی)»، مانند تغییر سلیقه و ذائقه زیبایی‌شناسی حامیان هنری.

گفتنی است که تجزیه‌وتحلیل این مطالعه بر اساس ساختار[1] انجام‌شده است. صورت یا ساختار یکی از دو جنبه مهم اثر است که قالب و اساس کلی اثر هنری را تشکیل می‌دهد و ازنظر برخی از صاحب‌نظران در فهم زبان تصویری، ساختار بر محتوا تقدم دارد. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی است.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهشگران عموماً بحث نظام جاگذاری پیکره در نگاره را نه به‌طور مستقل، بلکه در زیر بحثِ هندسه پنهان مطرح کرده‌اند. این مطالعات درواقع اظهارنظر درباره وجود یا عدم وجود هندسه پنهان در نگاره‌هاست و به‌طور جزئی به جاسازی عناصر بصری از جمله پیکره انسان اشاره‌کرده‌اند. این مطالعات را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: گروه بزرگی از مطالعات به وجود هندسه پنهان در پس عناصر تصویر صحه گذاشته‌اند. ازاین‌رو جاگذاری پیکره را بر اساس نظم خاصی دانسته‌اند. خشایار قاضی‌زاده در مقاله «هندسه پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد»، شماره ۶ نشریه *خیال*، عقیده دارد که در نگاره‌های بهزاد، پیکره‌ها ترکیبی مدور و مارپیچ، مانند ساقه‌های اسلیمی در نقوش تجریدی دارند. این بحث همچنین در مقاله «بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگاره بنای کاخ خورنق» (۱۳۸۲) از مجموعه *مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*، در جهت رسیدن به وحدت کلی اثر تکرار شده است. احسان زارعی فارسانی و مریم قاسمی اشکفتکی در مقاله «ساختار منحنی نگاره‌های ایرانی بر زمینه‌های معمارانه»، شماره ۴ نشریه *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، علاوه بر ساختار حلزونی[1] در چینش پیکره‌ها به ساختار S شکل نیز اشاره‌کرده‌اند. فاطمه شه‌کلاهی و رضا افهمی در مقاله «بررسی تحلیلی تأثیرپذیری نگاره‌های رضا عباسی از نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد»، شماره ۶۲ نشریه نگره، به این نتیجه رسیده‌اند که در آثار بهزاد، قرارگیری پیکره در مهم‌ترین نقاط ترکیب‌بندی نشان از تأکید این هنرمند بر جایگاه و موقعیت انسان در آثارش است و این قاعده چند دهه بعدتر، در آثار رضا عباسی نیز مجدداً تکرار شده است. فرزانه فدایی در مقاله «تحلیل هندسه پنهان در نقاشی ایرانی» ارائه‌شده در همایش شرق‌شناسی، فردوسی و فرهنگ و ادب پارسی (۱۳۹۵)، متأثر از نظریه مائیس نظرلی[2]، نظام هندسه پنهانِ

1.Spiral
2.Mais Nazarli

قرارگیری پیکره را در ارتباط با تناسبات بدن در نظر گرفته است. مهرداد احمدیان در مقاله «مفهوم فضای اتمیستی در آثار رضا عباسی، پایه‌گذار مکتب نقاشی اصفهان» (۱۳۸۵) از مجموعه *مقالات نگارگری مکتب اصفهان*، جاگذاری پیکره‌ها در آثار رضا عباسی را بر اساس انحناهای فضایی پیش‌زمینه و پس‌زمینه دانسته و آن را با فضای اتمیستی مقایسه کرده است. اصغر جوانی، محبوبه نیکونژاد و بهاره شریعتی در مقاله «بررسی مضامین رویارویی مقدسین و بشارت در معراج نامه تیموری و آثار فرا آنجلیکو»، شماره ۲۸ نشریه نگره، به استفاده نگارگران ایرانی از انواع ترکیب مثلثی در جانمایی پیکرهٔ حضرت محمد(ص)، به‌منظور نمایش مرتبه والای این پیکره اشاره‌کرده‌اند.

برخی از پژوهشگران بر این عقیده‌اند که جانمایی پیکره‌ها در نگاره، تابع زیرساخت شطرنجی یا شبکه‌ای است؛ مثلاً کامران افشار مهاجر و طیبه بهشتی در مقاله «گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری»، شماره ۴ نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی* و به‌طور مفصل‌تر در مقاله «چگونگی روند ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایرانی»، شماره ۲ نشریه *آینه میراث*، به این موضوع پرداخته‌اند. همچنین برخی دیگر از محققین جاسازی پیکره در نگاره را بر اساس نسبت رادیکال ۲ می‌دانند. معصومه عباچی، اصغر فهیمی‌فر و محمود طاووسی در مقاله «بررسی تطبیقی نگاره‌هایی از کهن‌ترین شاهنامه جهان با شاهنامه‌های مکتب شیراز اینجو»، شماره ۴ نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، محل قرارگیری شخصیت اصلی را هم‌راستا با اضلاع «مربع شاخص» یا «مربع زاینده» می‌دانند. همچنین این قاعدهٔ تصویری در جانمایی پیکره‌های شاهنامه‌های مکتب شیراز آل‌اینجو لحاظ شده است.

اگرچه بسیاری از پژوهشگران قائل به وجود هندسه پنهان در زیرساخت نگاره‌های ایرانی اسلامی هستند، ولی در نظر گروهی دیگر، ترکیب نگاره‌ها بر اساس قانون خاصی نیست. مثلاً بر اساس آنچه در مقاله «چگونگی روند ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایرانی»، شماره ۲ نشریه *آینه میراث*، آمده است، استاد مهدی حسینی عقیده دارد عناصر تصویری در نگاره‌های ایرانی به‌صورت دست‌آزاد ترکیب‌شده‌اند و بر اصول و ضوابط خاصی استوار نیست.

در این مطالعه پیکره زن موردبررسی و ارزیابی قرارگرفته و به‌طور خاص در پی یافتن دگرگونی‌های تجسمی در جانمایی پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها و تک‌برگی‌هاست. با جستجوهایی که انجام شد، علاوه بر اینکه عموماً پژوهشگران پیکره به‌طور عام آن (فارغ از جنس) را در نظر گرفته‌اند، همچنین تاکنون مطالعه مستقل و جدی با این هدف دربارهٔ پیکره زن انجام‌نشده است. درنهایت، بر اساس یافته‌ها می‌توان به‌نوعی تحول تجسمی در راستای حضور پُررنگ‌تر و بااهمیت‌تر پیکره زن در تک‌برگی‌ها نسبت به کتاب‌آرایی‌ها پی برد.

۱. موقعیت مکانی پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها

با توجه به اینکه تصویرگری نُسخ خطی به تأثیر مستقیم متن ادبی است و این نگاره‌ها تصویرگر داستان یا شعر هستند، می‌توان احتمال داد که متن ادبی، عامل تعیین‌کننده حضور و چگونگی حضور پیکره زن در کتاب‌آرایی‌هاست. ازاین‌رو، متناسب با متن ادبی یا بخشی از روایت که نگاره تصویرگر آن است، پیکره زن به‌عنوان پیکره اصلی، مکمل، فرعی و پس‌زمینه، در ترکیب‌بندی نگاره ایفای نقش می‌کند. با این اوصاف موقعیت مکانی پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها در چهار وضعیت قابل‌بررسی است: ۱. به‌عنوان «پیکره اصلی»، ۲. به‌عنوان «پیکره مکمل»، ۳. به‌عنوان «پیکره فرعی»، ۴. به‌عنوان «پیکره پس‌زمینه یا سیاهی‌لشکر». همچنین در کتاب‌آرایی‌ها جمع زنان و مردان عموماً منطبق با سیر روایی داستان تصویر شده است، ولی گه‌گاه در نگاره‌ها تفکیک جنسیتی صورت گرفته و در این مورد، اوضاع و شرایط اجتماعی بی‌تأثیر نبوده است.

۱-۱. حضور زن در ترکیب‌بندی به‌عنوان «پیکره اصلی»

در برخی از نگاره‌ها پیکره زن در ترکیب‌بندی محوریت دارد و به‌عنوان پیکره اصلی ایفای نقش می‌کند. این نگاره‌ها در حقیقت تصویرگر متون ادبی هستند که در آن‌ها شخصیت زن، شخصیت اصلی یا اول داستان[1] است و ساختار روایی و کنش داستان بر اساس او پیش می‌رود؛ و یا حداقل در بخشی از روایت که نگارگر آن را برای تصویرگری برگزیده، جنس زن، محور و مرکز داستان است. شخصیت اصلی در طرح داستان، مرکز و محور حوادث است و همه حوادث و شخصیت‌ها در رابطه با او پیش می‌رود. پیام و حس داستان توسط شخصیت اصلی منتقل می‌شود (بارونیان، ۱۳۸۷: ۳۰۷). در این میان، در نگاره‌ها عموماً پیکره زنِ درباری، خاصه ملکه، به‌عنوان شخصیت اصلی و محوری تصویر شده است و زنان طبقات اجتماعی پایین‌تر (خدمه، خنیاگر، نوازندگان، رقاص، ساقی و غیره) در موقعیت‌ها و جایگاه‌های حاشیه‌ای قرارگرفته‌اند. ملکه نوشابه، ملکه بلقیس، شیرین و غیره ازجمله زنانی هستند که در نگاره‌ها به‌عنوان شخصیت اصلی و محوری مطرح‌شده‌اند.

نمونه‌هایی از پیکره زن به‌عنوان شخصیت اصلی نگاره از طریق قرارگیری پیکره وی در مرکز و ۲:۳ قاب، از راست:

در داستان «نوشابه پادشاه بردع» از *اسکندرنامه* نظامی (بخش *شرف نامه*)، نوشابه زنی قهرمان، خردمند، اندیشمند و شجاع است که بر شهرِ زنان «بردع» (از سرزمین ارمن) حکمرانی می‌کند و شخصیت اصلی و محوری داستان است. به‌زعم نظامی او در اداره شهر نیازی به مردان ندارد، در هوش و شجاعت بر مردان و شاهی چون اسکندر

1.Protagonist

برتری دارد و با عقل و درایت، اسکندر را درس مردانگی و جوانمردی آموخت (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۲۹). نظامی در این داستان همواره بر شخصیت، توان و قدرت نوشابه تأکید کرده و او را بالاتر از شیر مردان می‌داند و شایسته کارهای بزرگ نیز هست (طهماسبی، ۱۳۸۸: ۷۳).

به نوشابه به گفت ای شه بانوان / به از شیر مردان به توش و توان (نظامی گنجوی، ۱۳۶۵: ۳۰۷).

در نگاره «نوشابه تصویر اسکندر را تشخیص می‌دهد» (تصویر ۱) از مکتب هرات، نوشابه به‌عنوان شخصیت اصلی در مرکز نگاره بر تخت تکیه زده است و در حال نگریستن به تصویر اسکندر است. جهت نگاه زنان و مردان که همگی به سمت نوشابه است، در جهت پذیری نامحسوس توجه مخاطب به پیکره او قابل‌توجه است. همچنین در تصویر ۲، بهزاد در تصویرگری این داستان به‌تبع متن ادبی و شخصیت‌پردازی که نظامی در داستان انجام داده است، پیکره ملکه نوشابه را در مرکز دید بیننده (در محور ۲:۳ خط طلایی عمودی) قرار داده است تا بر شخصیت محوری و کلیدی او تأکید کند.

یکی دیگر از زنانی که غالباً پیکره او در ترکیب‌بندی نگاره‌ها نقش اصلی را ایفا می‌کند، بلقیس یا ملکه سبأ است. او تنها پادشاه زن در قرآن کریم است و داستان وی در سوره نمل (آیه ۲۳ و ۲۴) آمده است. او ملکه شهر سرسبزی به نام «سبأ» (در منطقه یمن) است که جزء بهترین سرزمین‌های خدا دانسته شده است (سبأ: ۱۵). دربارهٔ درایت و عقل ملکه سبأ کسی تردید ندارد، حتی اگر به‌ظاهر آیات اندک توجهی شود این مطلب به‌خوبی دانسته می‌شود. از خصیصه‌های مهم بلقیس در قرآن که سبب توجه ویژه به شخصیت وی شده، تیزهوشی و درایت اوست. ایمان سریع او به خدا و رسول زمانش (سلیمان) و دوری از شرک به‌عنوان کمال فهم و ادراک او بیان‌شده است. ازاین‌رو در قرآن، ملکه سبأ الگوی یک زن عاقل و مدبر است که به درجه ایمان بالایی رسید و در داستان سلیمان نبی بر شخصیت مهم او بسیار تأکید شده است (بهارستانی و اقتصاد، ۱۴۰۱: ۵۶-۵۷).

در نگاره «بر تخت نشستن ملکه بلقیس» (تصویر ۳)، بلقیس کمی بالاتر از مرکز نگاره بر تخت نشسته است و نگارگر با جاگذاری او در نزدیکی کانونی‌ترین نقطه قاب، بر پیکره او تأکید کرده است. چگونگی جاگذاری همه پیکره‌ها در قاب، در جهت پذیری نامحسوس چشم بیننده به سمت ملکه بارز است و نگاه بیننده به‌طور ناخودآگاه به سمت او جلب می‌شود؛ مثلاً در بالای تصویر، فرشتگان موازی با اقطار قاب، رو به ملکه درحرکت هستند، بر روی زمین، زنان در حال پذیرایی و توجه به او هستند و دسته پیکره‌های سمت راست و چپ به‌طور نامحسوس به‌سوی ملکه تمایل دارند. تصویر ۳. «بر تخت نشستن ملکه بلقیس (سبأ)»، مکتب شیراز، *شاهنامه* فردوسی، کتابخانه ملی روسیه دورن و مطرح‌شدن پیکره ملکه بلقیس به‌عنوان شخصیت اصلی نگاره از طریق قرارگیری پیکره او در نزدیکی مرکز و جهت پذیری نامحسوس پیکره‌ها به‌سوی او، مأخذ: نگارندگان.

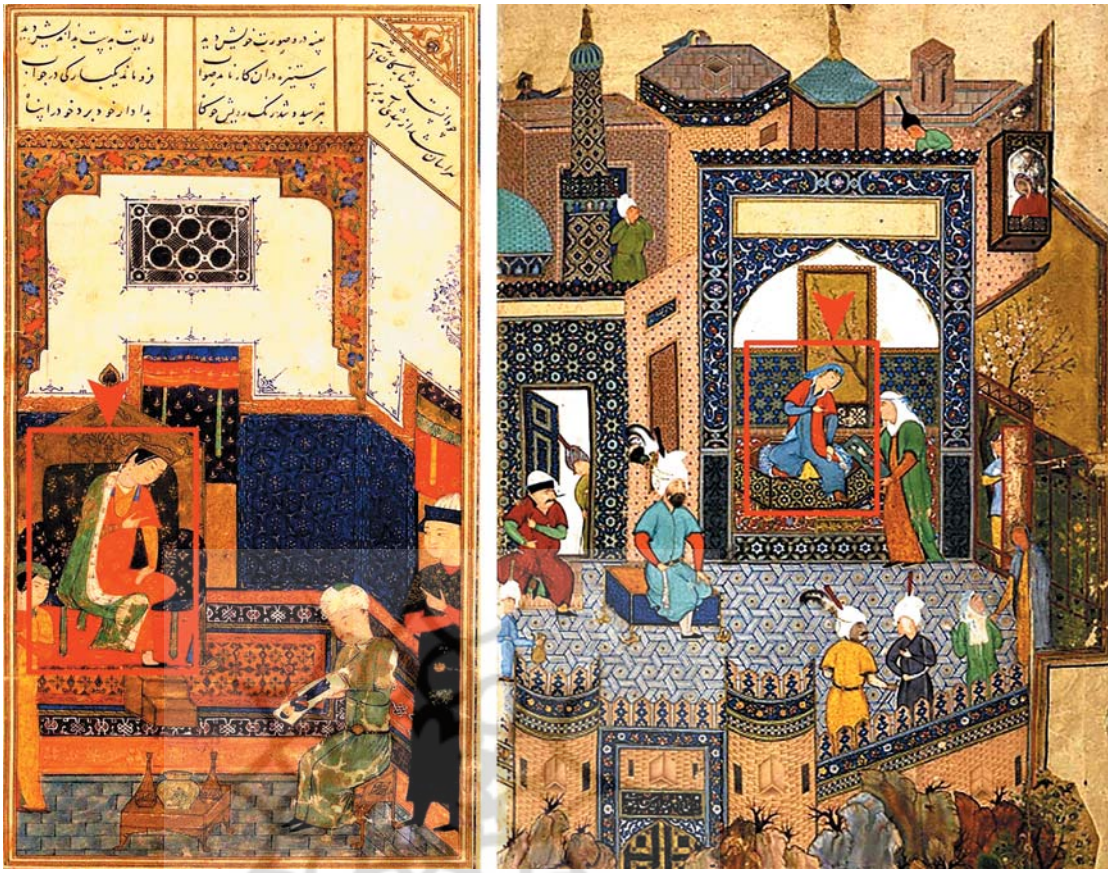
شیرین، شاهزاده ارمنی، یکی دیگر از شخصیت‌های زن است که در نگاره‌ها به‌عنوان شخصیت اصلی و محوری تصویر شده است. در داستان خسرو و شیرین نظامی «قهرمان واقعی سرتاسر منظومه و نقطهٔ مرکزی آن، بی‌گمان خسرو نیست،]بلکه[شیرین است» (برتلس، ۱۳۵۰: ۸۳). شخصیت شعف‌انگیز شیرین پرداختی کامل و عالی دارد و تأثیر آن بر کل داستان غیرقابل‌انکار است. ازنظر صاحب‌نظران دو موضوع موجب شد تا در این منظومه، شیرین محور اصلی داستان قرار گیرد. یکی، مرگ آفاق (همسر نظامی) که به‌شدت ذهن و اندیشه نظامی را تحت تأثیر قرار داده بود و باعث شد تا او شیرین را به لحاظ شخصیتی، نسخهٔ بدلی از آفاق بداند و در طول داستان، شیرین را به اوج برساند. دیگری، شخصیت حکیمانه خود نظامی که شیرین بازتابی از آن است و زبان گویای نظامی است. سخنان حکیمانه شیرین در جای‌جای منظومه، به‌ویژه با توجه به سیر صعودی شخصیت شیرین در اواسط و اواخر داستان، تأکیدی است بر شخصیت محوری شیرین (پناهی، ۱۳۸۴: ۳۵-۳۶).

در نگارهٔ «شاپور، فرهاد را نزد شیرین می‌آورد» (تصویر ۴) از مکتب تبریز (۸۰۸-۸۱۲ هـ‌ق/ ۱۴۰۶-۱۴۱۰ م)، نگارگر با ترسیم پیکره شیرین در مرکز نگاره، روی پیکره و شخصیت او تأکید کرده است؛ همچنین همه زنان و مردانِ حاضر درصحنه در حال نگریستن و توجه به شیرین هستند که خواه‌ناخواه تمرکز بیننده نیز به‌سوی او جلب می‌شود.

۱-۲. حضور زن در ترکیب‌بندی به‌عنوان «پیکره مکمل»

در برخی از نگاره‌ها پیکره زن در ترکیب‌بندی به‌عنوان شخصیت مکمل تصویر شده است و این نگاره‌ها عموماً تصویرگر متونی هستند که در آن‌ها زن، شخصیت مکمل در داستان را دارد. شخصیت مکمل، شخصیتی است که تأثیر بسیار زیادی در شکل دادن به شخصیت اصلی داستان دارد و در کنار شخصیت اصلی به ایفای نقش می‌پردازد (بارونیان، ۱۳۸۷: ۳۰۹). در داستان‌های ادبی و اشعار کلاسیک ایران که نگارگران آن‌ها را برای تصویرگری برگزیده‌اند، غالباً شاه یا بزرگ‌زادگان به‌عنوان شخصیت اصلی و محوری داستان مطرح هستند و زن نسبت به آن‌ها در مقام نازل‌تری قرار دارند. ازاین‌رو، در نگاره‌ها، پیکره شاه عموماً موقعیت مکانی پیکره زن را تحت‌الشعاع قرار داده و غالباً این پیکره شاه است که در مکان‌های پُرانرژی قاب، مانند مرکز، محورهای یک‌سوم و دوسوم یا خطوط طلایی، قرار می‌گیرد.

گفتنی است علاوه بر متن ادبی، اندیشه منزلت و وجاهت پیکره شاه و برتری بدن او نسبت به بقیه افراد در فرهنگ و جامعه پیشامدرنِ ایران، بی‌تأثیر نبوده است. در دورهٔ



تصویر ۱. «نوشابه تصویر اسکندر را تشخیص می‌دهد»، اسکندرنامه نظامی (بخش شرف نامه)، مکتب هرات، تیموری، ۸۳۵ هـ‍ق/۱۴۳۱ م، موزه آرمیتاژ، سن‌پترزبورگ، مأخذ: https://artang.ir
تصویر ۲. «نوشیروان، تصویر اسکندر را به نوشابه نشان می‌دهد»، اسکندرنامه نظامی (بخش شرف نامه)، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، مکتب تبریز دوم (صفوی)، ۹۳۶-۹۴۶ هـ‍ق/ ۱۵۲۹-۱۵۳۹ م. کتابخانه بریتانیا، لندن. مأخذ:
http://blogs.bl.uk/asian-and-african/2014/07/a-khamsah-ascribed-to-the-painter-bihzad-add-25900.html

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باستان به‌واسطه حلول فرّه ایزدی در جسم خاکی شاه، بدن شاه نه هم‌ردیف بدن سایر مردم، بلکه حائز بدنی نمادین و الوهی بود. با ورود اسلام به ایران، منزلت شاه به‌صورت ظل‌الله (سایه خدا) بر مردم حفظ شد و همواره بدن شاه از وجاهت خاصی نسبت به بقیه مردم برخوردار بود (علیزاده بیرجندی و حمیدی، ۱۴۰۰: ۲۱۱ و ۲۲۴).
بهترین نمونه‌های حضور زن در ترکیب‌بندی به‌عنوان شخصیت مکمل در نگاره‌هایی است که پیکره زن در جوار و در ارتباط با شاه یا شاهزادگان مرد تصویر شده است. در داستان همای و همایون، همای (شاهزاده شام) قهرمان داستان است و برتری او بر دیگران مشهود است (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۲۷). این ماجرای همای است که از آغاز تا انتهای داستان دارای اهمیت بسیار است و داستان حول محور او می‌گردد. همایون شخصیتی است که هدف قهرمان، دستیابی به اوست و جستجو و حوادث

تصویر ۳. «بر تخت نشستن ملکه بلقیس (سبأ)»، مکتب شیراز، شاهنامه فردوسی، کتابخانه ملی روسیه دورن و مطرح‌شدن پیکره ملکه بلقیس به‌عنوان شخصیت اصلی نگاره از طریق قرارگیری پیکره او در نزدیکی مرکز و جهت‌پذیری نامحسوس پیکره‌ها به‌سوی او، مأخذ: نگارندگان.

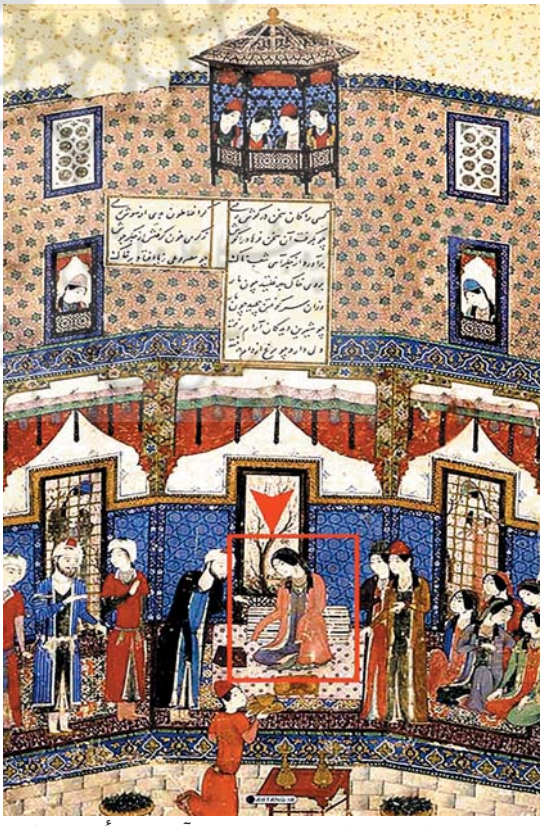
داستان نیز برای رسیدن به اوست و گاه سمت‌وسوی داستان را تعیین می‌کند (همان: ۳۲). همای که داستان

بیشتر از زبان او نقل می‌شود، شخصیت محوری داستان است و همایون که قسمت‌های دیگری از داستان از زبان او نقل می‌شود، به‌عنوان شخصیت مکمل مطرح است. در نگاره «همای و همایون در باغ در حال جشن و سرور» (تصویر ۵)، همایون در ارتباط و در جوار همای و دست در دستان او بر روی تخت نشسته است. حضور او در جوار همای به مضمونِ داستان معنا داده است و عدم حضورش در این صحنه به معنای نقضِ محتوای داستان است؛ زیرا اگرچه مقام و مرتبه همایون نسبت به همای نازل‌تر است، ولی در متن داستان دارای نقش و کارکرد است. شاه‌بیت کتابت شده در بالای نگاره، متضمن همین موضوع است: «مل همچو گل بر کف دست شاه / گل همچو مل بر کف دست ماه».

از دیگر نگاره‌هایی که پیکره زن را می‌توان به‌عنوان شخصیت مکمل در نظر گرفت، عبارت‌اند از: دیدار رودابه و زال (تصویر ۶)، مجموعه نگاره‌های منظومه «هفت‌گنبد بهرام گور» از مثنوی *هفت‌پیکر* نظامی (تصاویر ۷ و ۸)، صحنه‌هایی از داستان «بیژن و منیژه» از *شاهنامه* فردوسی (تصویر ۹)، نگاره‌های «پیرزن و سلطان سنجر» (تصویر ۱۰) و «ضحاک و خواهران جمشید» (تصویر ۱۱) که زنان در کنار شاه یا بزرگ‌زاده‌ای نشسته و در ارتباط با او هستند.

۱-۳. حضور زن در ترکیب‌بندی به‌عنوان «پیکره فرعی»

شخصیت فرعی در طرحِ داستان، شخصیتی است که در داستان ایفای نقش می‌کند، اما نقش او چندان عمده نیست. درواقع قدرت و ارزش او در برابرِ شخصیت اصلی پیچیده و زیاد نیست و حضور او بهانه‌ای برای ارائه اطلاعات دربارهٔ داستان و شخصیت اصلی به خواننده است. همچنین با حذف او جریان داستان تحت تأثیر قرار نخواهد گرفت (بارونیان، ۱۳۸۷: ۳۰۹). در نگاره‌هایی که زن به‌عنوان شخصیت فرعی تصویر شده است، عموماً شاه در مرکز یا یکی از نقاط پرانرژی قاب قرار دارد و زن یا زنان به‌عنوان شخصیت‌های درجه‌دو و سه در اطراف او هستند، مانند نگاره «سلطان حسین بایقرا در میان حرم‌سرایش» در *مرقع گلشن* (تصویر ۱۲). حسین بایقرا به‌عنوان شخصیت مرکزی و محوری اثر، در محور یک‌سوم سمت راست قاب و در مرکزِ چرخش حلزونی بر درختی تکیه زده است و زنان حرم‌سرا بر اساس این حرکت حلزونی و به‌عنوان شخصیت‌های درجه‌دو و سه در سطح چمن‌زار



تصویر ۴. «شاپور، فرهاد را نزد شیرین می‌آورد» و تأکید بر پیکره شیرین به‌عنوان شخصیت اصلی نگاره از طریق قرارگیری پیکره او در مرکز ترکیب‌بندی، مأخذ: https://metmuseum.org

تصویر ۵. «همای و همایون در باغ در حال جشن و سرور» و قرارگیری پیکره همایون در جوار و در ارتباط با همای به‌عنوان شخصیت مکمل، مأخذ: خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۸۴.

نمونه‌هایی از پیکره زن به‌عنوان شخصیت مکمل، از راست:
تصویر ۶. «دیدار زال و رودابه»، مکتب هرات، شاهنامه بایسنقری، ۷۳۳ هـ‍ق/ ۱۳۳۲ م. کاخ گلستان، تهران، مأخذ: فردوسی، ۱۳۵۰: ۶۹.
تصویر ۷. «بهرام گور در گنبد سیاه و دختر هندی» و تصویر ۸. «بهرام گور در گنبد زرد»، شیخ‌زاده، مکتب هرات، هفت‌پیکر نظامی، ۹۳۱ هـ‍ق/ ۱۵۲۴ م. موزه متروپولیتن، نیویورک، مأخذ: https://metmuseum.org
تصویر ۹. «ملاقات بیژن با منیژه»، مکتب شیراز، شاهنامه فردوسی، ۹۲۵-۹۳۶ هـ‍ق/ ۱۵۲۰-۱۵۳۰ م، مأخذ: https://Shahnameh-n.blogsky
تصویر ۱۰. «پیرزن و سلطان سنجر»، سلطان محمد، مکتب تبریز صفوی، خمسه تهماسبی، کتابخانه بریتانیا، لندن، مأخذ: https://bl.uk
تصویر ۱۱. «ضحاک در کنار خواهران جمشید»، مکتب بخارا، ۱۰۲۳ هـ‍ق/۱۶۱۵ م، مأخذ: https://artang.ir

توزیع‌شده‌اند. نمونه دیگر، نگاره «گلگشت با شاهزاده» از مکتب اصفهان است که زنان به‌عنوان شخصیت‌های فرعی برگرد شاه جمع شده‌اند (تصویر ۱۳).

۱-۴. حضور زن در ترکیب‌بندی به‌عنوان «پیکره پس‌زمینه یا سیاهی‌لشکر»

در برخی از نگاره‌ها، زنان به‌عنوان شخصیت‌های پس‌زمینه یا سیاهی‌لشکر تصویر شده‌اند و حضور آن‌ها به‌تبع متن داستان است. شخصیت‌های پس‌زمینه در داستان بیشتر برای ایجاد حال و هوا یا واقع‌نمایی حوادث و صحنه‌ها حضور یافته‌اند. این شخصیت‌ها معمولاً به توصیف صحنه‌ها، مکان‌ها و ارائه حس بیشتر کمک می‌کنند (کاموس، ۱۳۷۷: ۶۱). در نگاره‌ها، زنان در قالب سیاهی‌لشکر کسانی هستند که بسته به مضمون نگاره درصحنه‌های عقب‌تر تصویر شده‌اند. مثلاً درصحنه‌های روستایی، زنان در مقام شخصیت‌های پس‌زمینه (سیاه لشکر)، در حال فعالیت‌هایِ روزمره، مثل غذا پختن و لباس شستن؛ یا در حال رسیدگی به کودکان و شیر دادن به نوزاد خود؛ یا رسیدگی به حیوانات و شیر دوشیدن تصویر شده‌اند (تصاویر ۱۴-۱۶).

از طرف دیگر، شاهدان و ناظران که در چارچوب پنجره‌ها و درها و درصحنه‌های عقب‌ترِ نگاره تصویر شده‌اند، در این دسته جا می‌گیرند (تصاویرِ ۱۷-۱۸). این زنان درواقع ناظرانی هستند که حیرت‌زده و انگشت‌به‌دهان و کنجکاو برای فهم مباحث و اتفاقات قصه‌ها یا روزمرگی‌ها در کنار پنجره‌ها و پشت درها قرارگرفته تا شاید با اطلاع از اوضاعِ

تصویر ۱۲. نمونه‌هایی از پیکره زن به‌عنوان شخصیت فرعی و تأکید تجسمی بر بدن شاه، «سلطان حسین بایقرا و حرم‌سرایش»، کمال‌الدین بهزاد، مکتب هرات، مرقع گلشن، ۸۹۵ هـ‌ق/ ۱۴۸۹ م. موزه گلستان، تهران. مأخذ، نگارندگان، منبع اصل تصویر: Bahari,1997: 111

تصویر ۱۳. «گلگشت با شاهزاده»، رضا عباسی، مکتب اصفهان، ۱۰۲۰ هـ‌ق/ ۱۶۱۲ م. موزه آرمیتاژ، سن‌پترزبورگ. مأخذ: نگارندگان، منبع اصل تصویر: کنبی، ۱۳۸۹: ۹۲.

نمونه‌هایی از پیکره زن به‌عنوان شخصیت پس‌زمینه یا سیاهی‌لشکر، از راست:
تصویر ۱۴. برگی از نسخه لیلی و مجنون، خمسه نظامی، میرسیدعلی، مکتب تبریز، ۹۴۶-۹۵۰ هـ‌ق/ ۱۵۳۹-۱۵۴۳ م، موزه دانشگاه هاروارد، مأخذ: Harvardartmuseums.org
تصویر ۱۵. «هجوم جماعت بر مرد جوان»، سده دهم هجری، گلستان سعدی، کاخ گلستان، مأخذ: حسینی‌راد، ۱۳۸۵: ۹۵.
تصویر ۱۶. «نجات یافتن یوسف از چاه»، منسوب به مظفرعلی، مکتب مشهد، هفت اورنگ جامی، ۹۶۳-۹۷۲ هـ‌ق/ ۱۵۵۵-۱۵۶۴ م. گالری هنری فریر، واشنگتن، مأخذ: آژند، ۱۳۸۴: ۱۸۱.

پیش‌آمده، اندکی از روزمرگی ملال‌آور خود بکاهند. گویی آن‌ها هیچ نقشی جز نظاره‌گری ندارند و برخی از محققین این زنان را «زنان پنجره نشین» نامیده‌اند (رهنورد، ۱۳۸۶: ۷۸).

همچنین زنان مستخدم، نوازندگان و رقاص که در مجالس درباری در حال فعالیت و خدمت‌رسانی هستند، اگرچه عموماً درصحنه‌های جلو تصویر شده‌اند، اما آن‌ها نیز به‌عنوان

تصویر ۱۷. «فردای عروسی همای و همایون» و تصویر ۱۸. «همای در دربار فغفور چین»، مکتب بغداد جلایری، سه مثنوی خواجوی کرمانی، ۷۷۹ هـ‌ق/ ۱۳۷۷ م. کتابخانه بریتانیا، لندن، مأخذ: خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۳۹ و ۹۰.

شخصیت‌های سیاهی‌لشکر در نگاره در نظر گرفته می‌شوند (تصاویر ۱۹-۲۲). خلاصه‌ای از نظام جاگذاری پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها در جدول ۱ آورده شده است.

۱-۵. گروه زنان در کتاب‌آرایی‌ها

در کتاب‌آرایی‌ها، گه‌گاه با تصاویری روبرو هستیم که نشان‌دهندهٔ تفکیک جنسیتی زنان از مردان است. این موضوع اگرچه می‌تواند به تأثیر از متن ادبی باشد، ولی به نظر می‌رسد که بیشتر متأثر از شرایط جامعه و اوضاع اجتماعی آن دوره بوده است؛ زیرا تا دوران پیشامدرن، تفکیک جنسیتی زنان از مردان به‌شدت اعمال می‌شد. از طرف دیگر، در بسیاری از نگاره‌ها که این تمهید تصویری در آن‌ها لحاظ نشده، احتمالاً از وفاداری مصوران به سیر روایی داستان منتج شده است.

جداسازی جنسیتی پیکره‌ها که گه‌گاه در نگاره‌ها بروز یافته، به دو طریق اعمال‌شده است: ۱. به‌طور عینی و واضح با استفاده از عناصر معماری یا قابِ اثر، ۲. به‌طور غیر عینی و ضمنی با گروه‌بندی زنان و فاصله‌اندازی میان جمع زنان از مردان. در نگاره‌های «فردای عروسی همای و همایون»،

جدول ۱. خلاصه نظام جاگذاری پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها، مأخذ: نگارندگان.

کتاب‌آرایی‌ها	پیکره اصلی	– به‌تبع شخصیت اول یا اصلی داستان که محور و مرکز داستان است و ساختار روایی و کنش داستان بر اساس او پیش می‌رود، تصویر شده است. – در مرکز یا نقاط پرانرژی و کلیدی از ترکیب‌بندی تصویر شده است.
	پیکره مکمل	– به‌تبع شخصیت مکمل داستان تصویر شده است. این شخصیت در داستان تأثیر زیادی در شکل دادن به شخصیت اصلی دارد و در کنار او ایفای نقش می‌کند. – در جوار و در ارتباط باشخصیت اصلی نگاره (عموماً شاه یا بزرگ‌زاده) در نقاط مهمِ ترکیب‌بندی تصویر شده است.
	پیکره فرعی	– به‌تبع شخصیت فرعی داستان که حضورش صرفاً بهانه‌ای برای ارائه اطلاعات درباره داستان و شخصیت اصلی، تصویر شده است. – در اطراف و گرداگرد شخصیت اصلی نگاره (عموماً شاه یا بزرگ‌زاده) تصویر شده است.
	پیکره پس‌زمینه یا سیاهی‌لشکر	– به‌تبع شخصیت‌های سیاهی‌لشکر داستان که حضور جدی و مهمی ندارند، تصویر شده است. این شخصیت‌ها بیشتر برای توصیف مکان‌ها و حال‌وهوا در داستان ارائه‌شده‌اند. – درصحنه‌های عقبِ نگاره یا در حواشی یا محل‌های کم‌اهمیت‌تر و حتی گاه در حد عناصر فَضاپرکن تصویر شده‌اند.

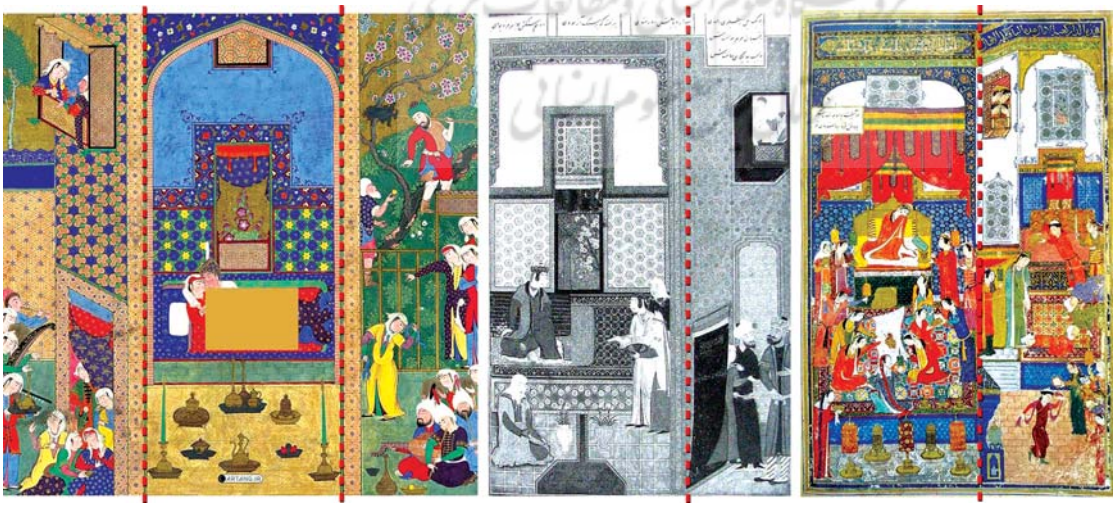
«دیدار فرهاد از شیرین» و «ازدواج سیاوش و فرنگیس» (تصاویر ۲۳-۲۵)، نگارگر با استفاده از عناصر معماری و به‌صورت عمودی جمع زنان را از مردان جدا کرده است؛ در سمت چپ، فضای اندرونی و مجلس زنانه و در سمت راست، فضای بیرونی و مجلس مردانه قرار دارد. در برخی از نگاره‌ها، فضایی که به گروه زنان اختصاص دارد، نسبت به فضایی که مردان در آن حضور دارند، دارای نسبت دوسوم است (تصاویر ۲۳ و ۲۴).

در برخی از نگاره‌ها، این جداسازی جنسیتی با استفاده از عناصر معماری به‌صورت افقی انجام‌شده است و عموماً بالای نگاره، اختصاص به پیکره‌های زنان و پایین نگاره، مختص پیکره‌های مرد است. همچنین ممکن است محل قرارگیری گروه زنان نسبت به محل قرارگیری گروه مردان، نسبت دوسوم داشته باشد؛ مانند نگاره‌های «سوگواری مرگ تیمور»، «تولد زال» و «فردوسی در حضور سلطان محمود غزنوی استعداد ادبی خود را نشان می‌دهد» (تصاویر ۲۶-۲۸).

این تقسیم‌بندی مکانی در برخی از نگاره‌ها از طریق قابِ اثر است. در نگاره دوصفحه‌ای «حضرت سلیمان و بلقیس» (تصویر ۲۹)، در صفحه سمت چپ، ملکه بلقیس و خدمتکاران زن حضور دارند که در حال خدمت‌رسانی و پایکوبی هستند؛ در صفحه سمت راست، حضرت سلیمان و ملتزمان مرد او تصویر شده است.

علاوه بر تفکیک عینی مجلس زنان از مردان، در برخی از نگاره‌ها این جداسازی به‌طور ضمنی و غیر عینی انجام‌شده است. در نگاره «استقبال تیمور از همسر امیرزاده جهانگیر» (تصویر ۳۰) و «همای و همایون در باغ در حال جشن

تصویر ۱۹. «گلنار و اردشیر» و تصویر ۲۰. «بازآمدن سمندر و گرفتن بهرام گور»، مکتب هرات، شاهنامه بایسنقری، ۸۳۳ هـ‌ق/ ۱۴۲۹ م. کاخ گلستان، تهران. مأخذ: فردوسی، ۱۳۵۰: ۴۷۶ و ۵۰۵. تصویر ۲۱. «بهرام گور در گنبد فیروزه‌ای» و تصویر ۲۲. «بهرام گور در گنبد سیاه»، شیخ‌زاده، مکتب هرات، هفت‌پیکر نظامی، ۹۳۱ هـ‌ق/ ۱۵۲۴ م. موزه متروپولیتن، نیویورک، مأخذ: https://metmuseum.org



نمونه‌هایی از جداسازی جمع زنان از مردان با استفاده از عناصر معماری به‌صورت عمودی، از راست:
تصویر ۲۳. «فردای عروسی همای و همایون»، مکتب بغداد جلایری، سه مثنوی خواجوی کرمانی، ۷۷۹ هـ‌ق/۱۳۹۶ م. کتابخانه بریتانیا، لندن. مأخذ: خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۹۰. تصویر ۲۴. «دیدار فرهاد از شیرین»، منسوب به میرک، مکتب هرات، ۸۹۹ هـ‌ق/ ۱۴۹۳ م، کتابخانه بریتانیا، لندن، مأخذ: Bahari, 1997: 138. تصویر ۲۵. «ازدواج سیاوش و فرنگیس»، ۹۳۱ هـ‌ق/ ۱۵۲۴ م، مأخذ: https://artang.ir

نمونه‌هایی از جداسازی جمع زنان از مردان با استفاده از عناصر معماری به‌صورت افقی، از راست:
تصویر ۲۶. «سوگواری مرگ تیمور»، مکتب هرات، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، ظفرنامه تیموری، ۹۳۵ هـ‍ق/ ۱۵۲۸ م، کاخ گلستان، تهران، مأخذ: حسینی‌راد، ۱۳۸۵: ۸۹. تصویر ۲۷. «تولد زال»، مکتب تبریز صفوی، منسوب به میرمصور، قرن دهم هجری، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، مأخذ: همان: ۲۴۶. تصویر ۲۸. «فردوسی در حضور سلطان محمود غزنوی استعداد ادبی خود را نشان می‌دهد»، مکتب تبریز صفوی، منسوب به میرمصور، شاهنامه تهماسبی، موزهٔ پرگامون، برلین، مأخذ: https://recherche.smb.museum

تصویر ۲۹. نگاره دوصفحه‌ای، راست: «بر تخت نشستن سلیمان(ع)»؛ چپ، «بر تخت نشستن ملکه بلقیس»، مکتب شیراز، شاهنامه فردوسی، کتابخانه ملی روسیه دورن، مأخذ: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-STPETNLR-DORN-00334/1

۱.برای‌نمونه‌می‌توان‌به‌تک‌نگاره‌هایی در مرقعات موجود در کتابخانه ملی برلین، معروف به مرقعات دیتس (Mss. Diez A. folo 70-74)، اشاره‌کرده که شامل تک‌برگی‌هایی مربوط به دوره ایلخانان مغول و آل‌جلایر است (خزایی، ۱۳۹۸: ۳۵-۳۶).

جدول ۲. خلاصه تفکیک موقعیت مکانی گروه زنان از مردان در کتاب‌آرایی‌ها، مأخذ: همان.

تفکیک جمع زنان از مردان در کتاب‌آرایی‌ها	جداسازی عینی	با استفاده از عناصر معماری
		با استفاده از قاب
	جداسازی ضمنی	از طریق گروه‌بندی و فاصله‌اندازی

نمونه‌ای از جداسازی جمع زنان از مردان به‌صورت ضمنی، از راست:
تصویر ۳۰. «استقبال تیمور از همسر امیرزاده جهانگیر»، مکتب هرات، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، ظفرنامه تیموری، ۹۳۵ هـ‍ـق/ ۱۵۲۸ م. کاخ گلستان، تهران، مأخذ: حسینی‌راد، ۱۳۸۵: ۸۶.
تصویر ۳۱. «همای و همایون در باغ در حال جشن و سرور»، مکتب بغداد جلایری، سه مثنوی خواجوی کرمانی، ۷۷۹ هـ‍ـق/ ۱۳۷۷ م. کتابخانه بریتانیا، لندن، مأخذ: خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۸۴.

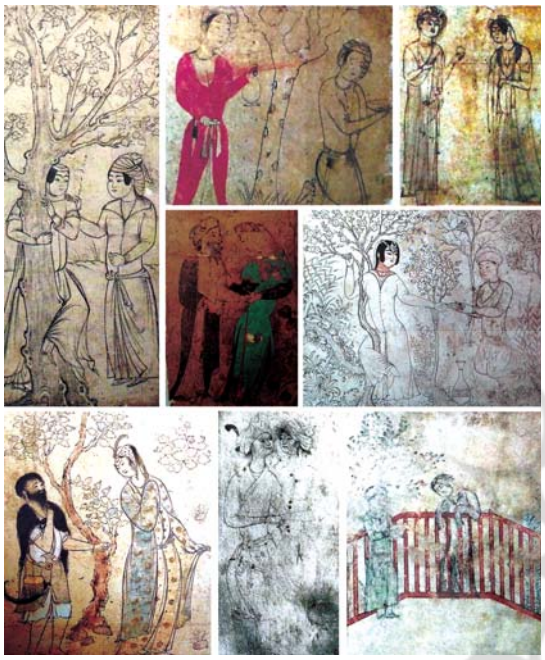
و سرور» (تصویر ۳۱)، سمت چپ نگاره به جمع زنان و سمت راستِ نگاره به جمع مردان اَختصاص دارد. در این نگاره‌ها اگرچه نگارگر با خط یا سطح مشخصی گروه زنان و مردان را از هم متمایز نکرده است؛ ولی از نگاه تجسمی، چشم بیننده این گروه‌بندی را در تصویر تشخیص می‌دهد. خلاصه‌ای از چگونگی تفکیک موقعیت مکانی گروه زنان از مردان در کتاب‌آرایی‌ها در جدول ۲ آمده است.

۲. موقعیت مکانی پیکره زن در تک‌برگی‌ها

نگاره‌های تک‌برگی یا یکه صورت یکی از گونه‌های هنری در سنت نقاشی ایرانی است که نمونه‌های اولیه آن پیش از مکتب هرات ظهور یافته و رفته‌رفته در سده یازدهم رشد و گسترش فوق‌العاده‌ای کرد و به‌عنوان گونه غالب هنری مطرح شد. موقعیت مکانی پیکره زن در تک‌برگی‌ها نسبت به کتاب‌آرایی‌ها تغییرات محسوسی داشته و این تحولات در راستای تأکید و توجه بیشتر به پیکره زن است. موقعیت مکانی پیکره زن در تک‌برگی‌ها را می‌توان در «نگاره‌های زوج عشاق» و «تک پیکره نگاری یا نگاره‌های تک شخصیتی» بررسی کرد.

۲-۱. نگاره‌های زوج عشاق

بر اساس شواهد موجود، می‌توان احتمال داد که در



نمونه‌های اولیه از تک‌نگاره‌های زوج عشاق:
تصویر ۳۲، ۳۳، ۳۴. آل‌جلایر، سده ۹ هـ‍ـق، مکتب تبریز یا شیراز، مرقع دیتس، کتابخانه ملی برلین، مأخذ: خزایی، ۱۳۹۸: ۱۹۸ و ۱۹۹.
تصویر ۳۵. آل‌جلایر، سده ۹ هـ‍ـق، جنید نقاش، مکتب شیراز، مرقع دیتس، کتابخانه ملی برلین، مأخذ: همان: ۲۲۵.
تصویر ۳۶. تیموری، سده ۹ هـ‍ـق، مکتب هرات یا شیراز، مرقع دیتس، کتابخانه ملی برلین، مأخذ: همان: ۲۲۹.
تصویر ۳۷. تیموری، ۸۳۲ هـ‍ـق/ ۱۴۲۸ م. مکتب هرات، مرقع دیتس، کتابخانه ملی برلین، مأخذ: همان: ۲۴۸.
تصویر ۳۸. صفوی، ۹۸۰-۹۹۰ هـ‍ـق/ ۱۵۷۲-۱۵۸۲ م. شیخ‌محمد، مکتب مشهد، موزه لوور پاریس، مأخذ: همان: ۵۳۴. تصویر ۳۹. صفوی، مکتب قزوین، ۹۸۰ هـ‍ـق/ ۱۵۷۲ م. صادقی‌بیک افشار، کتابخانه ملی پاریس، مأخذ: همان: ۵۵۱.

تک‌برگی‌های آغازین مربوط به دورهٔ ایلخانی و جلایری[1]، پیکره زن تصویر نشده و صرفاً پیکره مرد اجراشده است. در مکتب هرات با اینکه نمونه‌هایی از پیکره زن در تک‌برگی‌ها مشاهده می‌شود، ولی غالب آن‌ها به جنس مرد اختصاص دارد، به‌ویژه تک پیکره‌ها از سرکردگان تیموری که راه را برای نگاره‌های تک‌برگی می‌گشاید (همان: ۱۲۲)؛ مانند پیکره‌هایی از تیمور، بایسنقرمیرزا، امیرعلیشیر نوایی، سلطان حسین بایقرا و شیبک‌خان به قلم کمال‌الدین بهزاد.

در دورهٔ صفوی و تقریباً از مکتب مشهد و قزوین، زنان در تکبرگی‌ها حضور گسترده‌تری یافتند و عموماً به‌صورت زوج عشاق تصویر شده‌اند (تصاویر ۳۲-۳۹) و در مکتب اصفهان بر تعداد آن‌ها بسیار افزوده شد (تصاویر ۴۰-۴۴). «مسلم اینکه شماری بیشتر از صورت‌سازی‌های مستقل، خصوصاً از افراد یا زوج‌ها، از حدود ۹۴۷ هـ‌ق/ ۱۵۴۰ م. به این‌سو اجرا گردیده و باقی‌مانده‌اند» (گروبه، ۱۳۷۴: ۲۱۳). در این تکنگاره‌ها غالباً زوجی جوان به همراه چند گیاه و ابر پیچان بر زمینه‌ای ساده بازنمایی شده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۹۶) و دربردارنده صحنه‌های خلوت عاشقانه است. نگارگر در تکنگاره‌ها با حضور دو شخصیت اصلی در قالب زوج عشاق، از ساختار «مرکزگریز» بهره برده و پیکره زن و مرد نسبت به یکدیگر و محور عمودی دارای توازن است (تصاویر ۴۵-۴۶). توازن در ترکیب‌بندی به معنی هم‌وزنی عناصر بصری در جای‌جای قاب است. «این کیفیت در هنر ایرانی به‌واسطهٔ خصیصه تعادلی خود بر معنای عدالت و عدل تأکید می‌کند» (کمالی دولت‌آبادی،

توازن پیکره زن و مرد نسبت به محور عمودی در تکبرگی‌های زوج عشاق:
تصویر ۴۵. عمل رشید، مکتب اصفهان، سده ۱۱ هجری، موزه رضا عباسی، تهران، مأخذ: خزایی، ۱۳۹۸: ۸۱۷.
تصویر ۴۶. مکتب اصفهان، سده ۱۱ هجری، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک. مأخذ: همان: ۶۹۸.

نمونه‌هایی از درخت چنار در فاصله بین پیکره زن و مرد در مضامین عاشقانه:
تصویر ۴۷. «دیدار همای و همایون»، مکتب هرات، ۸۳۳ هـ‌ق/ ۱۴۲۹ م، مأخذ: Sims, 2002: 12. تصویر ۴۸. «عشاق در کنار درخت سرو»، محمدی هروی، مکتب مشهد یا قزوین، ۹۷۷ هـ‌ق/ ۱۵۶۹ م، موزه هنرهای زیبا بوستون، مجموعه بارتلت، مأخذ: https://collections.mfa.org/objects/13878

نمونه‌هایی از تکنگاره‌های زوج عشاق در مکتب اصفهان و رواج آن:
تصویر ۴۰. رضا عباسی، سده ۱۱ هجری، موزهٔ لوور پاریس. مأخذ: خزایی، ۱۳۸۹: ۹۰۲.
تصویر ۴۱. رضا عباسی، سده ۱۱ هجری، موزهٔ لوور پاریس. مأخذ: همان: ۸۷۲.
تصویر ۴۲. محمدقاسم، سده ۱۲ هجری، کتابخانه دانشگاه هاروارد، مأخذ: همان: ۱۲۶۸.
تصویر ۴۳. محمدقاسم، سده ۱۲ هجری، کتابخانه ملی پاریس، مأخذ: همان: ۱۲۸۳.
تصویر ۴۴. به رقم محمدحسین التبریزی، موزهٔ هنری فریر، مأخذ: اتینگهاوزن، ۱۳۸۶: ۳۴۳.

۱۳۹۶: ۲۳۷). قرارگیری دو پیکره زن و مرد به‌صورت هم‌وزن در محدودهٔ یک‌سوم و دوسوم قاب، نشان از تأکید تجسمی برابر و یکسان بر دو پیکره دارد؛ در اینجا زن و مرد به لحاظ ارزش‌های تجسمی، اهمیت یکسان و برابر دارند و یکی نسبت به دیگری ارجحیت ندارد و یا یکی در مقایسه با دیگری شخصیت فرعی یا درجه دوم نیست.

از طرف دیگر، در نگاره‌های زوج عشاق برقراری توازنِ بصری به کمک دو پیکرهِ هم‌وزن و برابر در دوسویه قابَ است. در این وضعیت عناصر تجسمی یا پیکره زن و مرد در مقام دو عنصر تجسمی، به‌گونه‌ای متباین با تأثیر و تأثراتی

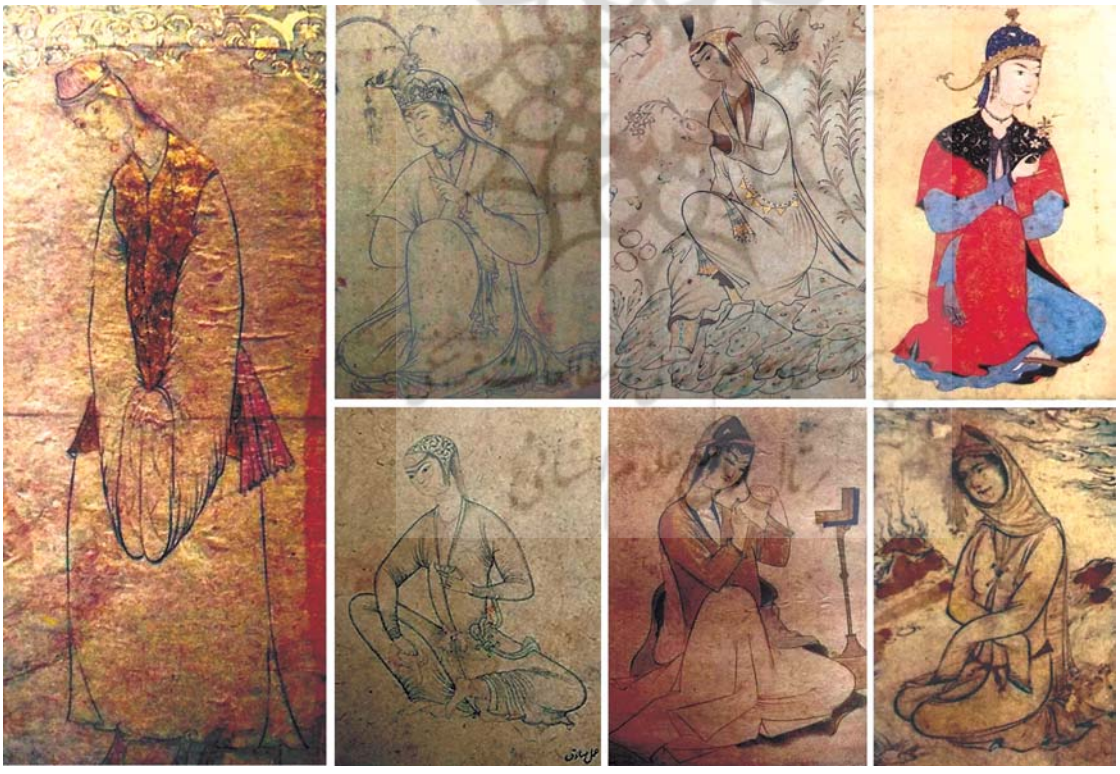
جدول ۳. خلاصه نظام جاگذاری پیکره زن در تک‌برگی‌ها، مأخذ: همان.

تک‌برگی‌ها	زوج عشاق	توازن پیکره زن و مرد در ساختار مرکزگریز و متقارن
	تک پیکره نگاری	مرکزیت پیکره زن و حاکمیت بدن او بر دیگر عناصر صفحه

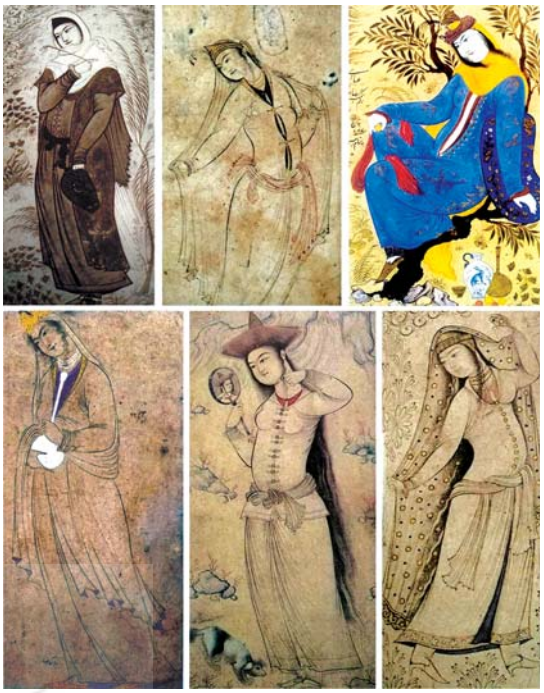
که برهم می‌گذارند، کیفیتی واحد و قائم به‌کل می‌گیرند و عناصر در این ترکیب‌بندی خود را جداگانه و مستقل نمایان نمی‌کنند. در این وضعیت، یک ترکیب منسجم و یا یک شکل مُرکب از غایت اعتدال و تعادل به وجود می‌آید و روح و معنا در تعریف زیبایی شناسانه آنجا می‌گیرد.

بهره‌گیری از ساختار مرکزگریز و تقارن غیر قرینه با مضمون اثر و صحنه‌های دلدادگی هماهنگ است (زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی، ۱۳۹۸: ۳۳). در تقارن غیر قرینه، نیروها در دو سوی یک محور در عین عدم شباهت، برابر و یکسان هستند و نتایجی مانند حس آرامش، ثبات، صلح و وصال با محبوب و معشوق، خلوت و بزم را در پی خواهد داشت. به‌عبارت‌دیگر، آنگاه‌که برآیند نیروهای موجود در قاب به کمک عواملی مانند همگن بودن عناصر، برابری فواصل، توزیع متوازن فضا، تعداد برابر عناصر، جزئیات، بافت و تیرگی و روشنایی، متعادل گردد، نظم و آرامش در اثر حاکم خواهد شد.

همچنین تک‌درخت سرو یا چنار موجود در برخی از تک‌نگاره‌ها که به‌صورت نمادین بین پیکره زن و مرد ترسیم‌شده است، با مضمون نگاره متناسب است؛ همچنان که در کتاب‌آرایی‌ها نیز این نوع از درختان گه‌گاه مابین



نمونه‌های اولیه از تک پیکره زن:
تصویر ۴۹. میرزاعلی، مکتب تبریز، سده ۱۰ هجری، موزه هنر فوگ، هاروارد، مأخذ: خزایی، ۱۳۹۸: ۶۶۸.
تصویر ۵۰. میرمصور، مکتب تبریز، ۱۰ هجری، مجموعه کی‌یر، کپنهاگ، مأخذ: همان: ۴۴۵.
تصویر ۵۱. آقامیرک اصفهانی، مکتب تبریز، سده ۱۰ هجری، موزه لوور پاریس، مأخذ: همان: ۴۱۹.
تصویر ۵۲. مکتب قزوین، اواخر سده ۱۰ هجری، موزهٔ توپقاپی سرای استانبول، مأخذ: همان: ۵۲۵.
تصویر ۵۳. مکتب قزوین، سده ۱۰ هجری، کتابخانه ملی پاریس، مأخذ: همان: ۵۶۸.
تصویر ۵۴. بهزاد، احتمالاً مکتب قزوین، ۱۰۰۰ هجری، توپقاپی‌سرای استانبول، مأخذ: همان: ۵۵۵.
تصویر ۵۵. صادقی بیک‌افشار، مکتب قزوین، سده ۱۰ هجری، مجموعه شخصی، مأخذ: همان: ۵۶۹.



نمونه‌هایی از تک پیکره زن در مکتب اصفهان و رواج آن:
تصویر ۵۶. رضا عباسی، مکتب اصفهان، سده ۱۱ هجری، کتابخانه فیلادلفیا، مأخذ: کنبی، ۱۳۸۹: ۱۵۴.
تصویر ۵۷. مکتب اصفهان، سده ۱۱ هجری، موزهٔ هنر و تاریخ ژنو، مأخذ: خزایی، ۱۳۹۸: ۶۵۱.
تصویر ۵۸. بانوی ایستاده، منسوب به رضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۰۲۵-۱۰۳ هجری، کتابخانه بریتانیا، لندن، مأخذ: همان: ۸۵۳.
تصویر ۵۹. محمدعلی، مکتب اصفهان، سده ۱۱ هجری، موزهٔ لوور پاریس، مأخذ: همان: ۹۱۹.
تصویر ۶۰. مکتب اصفهان، سده ۱۱ هجری، موزهٔ بریتانیا، لندن، مأخذ: همان: ۶۹۰.
تصویر ۶۱. بانوی ایستاده، آقا رضا، اصفهان، سده ۱۱ هجری، برگی از یک مرقع دورهٔ فتحعلی شاه قاجار، مأخذ: همان: ۶۵۳.

زوج‌های جوان ترسیم‌شده بود (تصاویر ۴۸-۴۷). «درخت سرو، نمادی از وحدت و تجمع نیروهای مذکر و مؤنث است و همچنین نشانی از زندگی و حیات و سرسبزی دائمی است که در نگاره‌های عاشقانه معمولاً حضور دارد. درخت چنار نیز دقیقاً همین معانی را دارد و سرو و چنار هر دو به این منظور و به‌عنوان یک معنی و نماد در نگاره‌ها وجود دارند و به کار می‌رود]این دو درخت[همراهی دو دلداده و وحدت آن‌ها را بیان می‌کند» (حسنوند، رهنورد و شیروی، ۱۳۸۵: ۱۱۲-۱۱۳).

۲-۲. تک پیکره نگاری (نگاره‌های تک شخصیتی)

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، وجه بارز تک‌برگی‌های صفوی نسبت به ادوار پیشین، حضور تدریجی و گسترده‌تر پیکره زن است. در تک‌برگی‌های زوج عشاق متعلق به مکتب قزوین و مشهد، پیکره زن پابه‌پای پیکره مرد و با تأکید یکسان و برابر تصویر می‌شود، اما در نگاره‌های تک شخصیتی از جنس زن در این دوره، زن به‌عنوان یگانه شخصیت موجود در صفحه مطرح می‌شود و محوریت ترکیب‌بندی با پیکره زن است؛ زنانی که برای نخستین بار این امکان را می‌یابند که در قابی مستقل تصویر شوند. این زنان «زنان شخصیت آفرین» هستند، زیرا آن‌ها برخلاف نمونه‌های پیشین، تنها قهرمانان صحنه‌اند و نه نظاره‌گران صحنه‌ها و حوادث (رهنورد، ۱۳۸۶: ۷۸). آن‌ها «قائم به خود هستند، نه در چارچوب قصه‌ها تصویر می‌شوند و نه تحت تأثیر سنت‌های نگارگری هستند و نه مرتبط با ارزش‌های اخلاقی و فرهنگی فاخر پر وقار. تصویر این زنان، تصویر زنانی است بی‌پروا، جسور و مستقل که خود را نه در معرض قضاوت، بلکه همچون الگو به بیننده و مخاطب تحمیل می‌کنند و سلیقه او را تحت تسلط حضور خود قرار می‌دهند و سلیقه‌های جدیدی می‌آفرینند» (همان: ۷۹). اولین نمونه‌های تک پیکره از جنس زن به‌صورت اندک و محدود در مکتب مشهد و قزوین و بعدها تبریز در عصر صفوی ملاحظه می‌شود (تصاویر ۴۹-۵۵)، ولی این‌گونه هنری در مکتب اصفهان، در سطح گسترده‌تری رواج می‌یابد (تصاویر ۵۶-۶۱). خلاصه‌ای از نظام جاگذاری پیکره زن در تک‌برگی‌ها در جدول ۳ آمده است.

۳. عوامل مؤثر بر دگرگونی موقعیت مکانی پیکره زن در تک‌برگی‌ها

علت تحول در جاگذاری پیکره زن در تک‌برگی‌ها و توجه و تأکید بیشتر به پیکره او در تک‌برگی‌ها نسبت به نگاره‌های موجود در نُسخ خطی (کتاب‌آرایی‌ها)، را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد: از سویی، عامل هنری و زیبایی‌شناسی و از سوی دیگر، عامل اجتماعی.

۳-۱. عامل هنری و زیبایی‌شناختی

نخستین عامل به سبب تغییری است که در گونه یا قالب هنری رخداده است، یعنی تبدیل نگاره‌های نُسخ خطی (کتاب‌آرایی) به تک‌برگی. تک‌برگی‌ها را می‌توان به‌منزلهٔ برداشتی نو از فضای تصویری و اهمیت بیش‌ازاندازه به پیکره انسان دانست (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵: ۱۶) و در این‌گونه هنری، پیکره انسان به‌گونه‌ای دیگر وانموده می‌شود (آژند، ۱۳۸۵: ۱۲۶). نگاره‌های تک‌برگی، هنری انسان‌مدار یا به تعبیری انسان‌محور است که پیکره‌ها بر فضای تصویری سیطره دارند. از طرف دیگر، نگارگر با حذف پیکره‌های فرعی و متفرقه، از تعدّد پیکره‌ها کاسته و صرفاً یک یا دو پیکره اصلی را تصویر کرده است. ازاین‌رو، برخلاف کتاب‌آرایی‌ها شاهد جمعی از پیکره‌ها نبوده و صرفاً با یک، دو یا چند پیکره اصلی روبرو هستیم. در این شرایط خواه‌ناخواه بر پیکره یا پیکره‌های حاضر در تصویر تأکید بیشتری می‌شود. در تک‌برگی‌ها، عدم استفاده از «منطق تعدد پیکره‌ها» به نگارگر کمک کرده است تا عنصر اصلی

۱. آنتونی ولش آن‌ها را حامیان صلاحیت‌دار و عموماً از میان اشراف قزلباش و احتمالاً نخبگان اداری تاجیک و هم از میان طبقات زمین‌دار و مرفّه و دلالان جدید آثار هنری در بازار اصفهان می‌داند (ولش، ۱۳۸۶: ۲۱۰-۲۱۱).

۲.نگارگران در این دوره، به اجرای «طراحی‌های تک‌نفری و صورت‌سازی‌ها برای اشرافیان و نیز توانگران هنرور سراسر کشور که به خریداری چنین آثاری خو کرده بودند، ادامه دادند. این گفته در مورد مراکز شهرستانی به‌ویژه مشهد نیز به‌خوبی صدق می‌کرد]...[موقعیت اقتصادی نگارگری به‌طورکلی در مراکز شهرستانی ایران صفوی حاکی از این است که مردمان پول خود را در راه هنر صرف می‌کردند» (فریه، ۱۳۷۴: ۲۱۵).

را بیشتر و بهتر نمایان سازد. ازاین‌رو، در ترکیب‌بندی‌های یک‌نفره از جنس زن، خواه‌ناخواه بر یگانه عنصر تجسمی در نگاره تأکید بیشتری می‌شود و تردیدی نیست که بیننده نیز نقطه تمرکز و توجه‌اش به سمت تنها پیکره تصویر شده در این نوع از ترکیب‌بندی‌ها جذب شود. در ترکیب‌بندی‌های دونفره، از زوج عشاق، تمرکز اصلی به‌طور تقریباً مساوی بین دو پیکره زن و مرد تقسیم می‌شود.

در نگاره‌های تک‌برگی، علاوه بر اینکه انسان به عنصر اصلی ترکیب تبدیل می‌شود، بیشترین فضای صفحه را نیز به خود اختصاص می‌دهد. زمینه عموماً نهالی کمرنگ است که فضای تهی را به حرکت درمی‌آورد و توجه بیننده را به عنصر اصلی ترکیب که همان پیکره انسانی است، جلب می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، حذف دیگر عناصر تصویری، ازجمله ابنیه و عناصر طبیعی (کوه‌ها و تپه‌ها)، در تأکید بصری بر پیکره انسان مؤثر بوده است. همچنین عدم ارتباط زمینه (نهال یا گیاهی کوچک) با پیکره‌ها سبب می‌شود تا پیکره‌ها به‌خوبی دیده شوند و همه توجهات بیننده به‌سوی آن‌ها جلب شود (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵: ۱۸). درنهایت، با در نظر گرفتن ویژگی‌های خاص تک‌برگی‌ها و با تصویر کردن پیکره زن در قالب تک‌نگاره، خواه‌ناخواه به پیکره وی تأکید تجسمی بیشتری نسبت به تصویر پیکره زن در کتاب‌آرایی‌ها می‌شود.

۲-۳. عامل اجتماعی

یکی دیگر از عواملی که در توجه به پیکره زن در تک‌برگی‌ها، به‌ویژه در مکتب اصفهان عصر صفوی مؤثر بوده، عامل اجتماعی یا محیطی است، ازجمله سلیقه هنرپروران و حامیان جدید هنری در این دوره. نگاره‌های موجود در نُسخ خطی (کتاب‌آرایی‌ها) وظیفه انتقال اندیشه سخنور و شاعر را داشتند؛ اما نگاره‌های تک‌برگی از وظیفه مصور کردن متون ادبی رهاشده و به تبعیت از شرایط زمانه شکلی متفاوت یافتند و کاربری آن‌ها نیز تغییر کرد. در حقیقت با حذف ادبیات و زمانی که ادبیات نگاره‌ها را تعین نکند، سلیقه حامیان و درخواست سفارش‌دهندگان به عامل اساسی در زیبایی‌شناسی آثار تبدیل می‌شود.

با کم شدن حمایت درباری (به‌ویژه از بعد از توبه شاه‌تهماسب) و رشد طبقه بازرگان، تجّار و اشراف[1]، هنرمندان به سفارش‌های ثروتمندان غیر درباری وابسته شدند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۹۶). درنتیجه به تولید تک‌برگی‌هایی مشغول شدند که به‌خوبی در حد استطاعت مشتریان غیر درباری بود[2]. نقش حمایتی این حامیان جدید علاوه بر سفارش‌ها، در خریدوفروش نگاره‌های تک‌برگی در بازارهای عمومی قابل‌توجه است (خزایی، ۱۳۷۰: ۱۶۷). ازاین‌رو، نگارگران در تک‌برگی‌ها سعی کردند تا سلیقه و خواسته این حامیان جدید را ارضا کنند. علایق و تمایلات حامیان جدید هنری، نگارگران را بر آن داشت تا پاسخگوی تقاضای آن‌ها مطابق با ذوق و سلیقه خاصشان باشند. در اهمیت این عامل همین بس که می‌توان گفت که ذوق و سلیقه جدید حامیان بود که تغییرات قابل‌توجهی در رویکرد و سبک نقاشی عصر صفوی، به‌ویژه مکتب اصفهان به وجود آورد (رابینسن، ۱۳۷۶: ۶۰-۵۹).

در تک‌برگی‌های عصر صفوی، پیکره زن حضور پُررنگ و گسترده‌تری دارد و احتمالاً این موضوع متأثر از سلیقه و خواست حامیان جدید بوده است. البته گفتنی است که حضور پررنگ و بارز پیکره زن در تک‌برگی‌ها به‌واسطه سلیقه و گرایش‌های این حامیان، به‌تدریج سمت‌وسویی غیراخلاقی یافت (تصاویر ۵۹-۵۸) که برخی از پژوهشگران آن را «تن کامگی زنانه» خطاب کرده‌اند (شه‌کلاهی و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۶۵) و یا بسیاری از مستشرقان، مانند ریچارد اتینگهاوزن، این آثار را منحط و مضمحل دانسته‌اند (اتینگهاوزن، ۱۳۸۶: ۳۱۴)؛ زیرا با بهبود وضعیت معیشتی طبقه تاجر و بازرگان، آن‌ها توانستند بخشی از سرمایه خود را در حوزه هنرها به کار ببندند و به نسبت حد خودشان در کارها و ازجمله در امور هنری تصرف کنند، «چون قلمروی هنر می‌توانست بساط خوبی برای خودنمایی آن‌ها باشد و برای آن‌ها آبرو و اعتبار کسب کند» (آژند، ۱۳۸۵: ۱۲۹). از طرف دیگر، این گروه که یک‌باره به ثروت هنگفتی رسیده بودند، به زندگی توأم با آرامش و لذت رو آورده بودند. شرایط به وجود آمده باعث شد تا آنان تمایلات لذت‌جویانه خود را در هنر عینی سازند و از سوی دیگر نقاش آن را مبنای تجربه جدیدی قرار دهد. سلیقه و خواست این حامیان جدید که البته بعضاً با تمایلات غیراخلاقی همراه بود و اعمال‌نفوذ سلیقه خود در حوزه هنر، می‌توانست منجر به بروز تعداد زیادی تک‌نگاره شود که پیکره زن حضور پررنگ و گسترده‌تری داشته باشد.

نتیجه

این مطالعه نشان می‌دهد در نظام جاگذاری پیکره زن در تصویر به‌عنوان بخشی از ساختار تجسمی نگاره‌ها نوعی دگرگونی رخداده و این تحول در راستای تأکید تجسمی بیشتر بر پیکره زن در تک‌برگی‌هاست. در کتاب‌آرایی‌ها هنرمند الگوی بصری مشخصی را برای چینش پیکره زن رعایت کرده و در این الگو حضور و چگونگی حضور پیکره زن متأثر از متن ادبی است. ازاین‌رو، متناسب با متن ادبی یا بخشی از روایت که نگارگر

آن را مصور کرده، پیکره زن در چهار وضعیت ترسیم‌شده است: ۱. پیکره زن، پیکره اصلی یا محوری در نگاره است و این موضوع به‌تبع شخصیت اول یا اصلی داستان است که نگاره تصویرگر آن است. به‌عبارت‌دیگر، نگارگر به تأثیر از متن ادبی که جنس زن محور داستان است، سعی کرده تا پیکره وی به‌عنوان پیکره اصلی در نگاره دیده شود و درنهایت پیوند بین ادبیات و نگارگری حفظ شود. در این نگاره‌ها عموماً پیکره زن درباری، به‌ویژه ملکه (مانند نوشابه، بلقیس، شیرین و غیره) در جایگاه شخصیت اصلی قرار گرفته و زنان طبقات پایین‌تر در حاشیه قرار دارند. ۲. پیکره زن به‌عنوان پیکره مکمل و شاه یا بزرگ‌زادگان به‌عنوان پیکره اصلی در نگاره است. مطرح‌شدن پیکره زن در این نگاره‌ها به‌صورت پیکره مکمل به دو دلیل بوده است. یک: در متن ادبی که نگاره تصویرگر آن است، زن به‌عنوان شخصیت مکمل بوده و نگارگر تلاش داشته تا از این طریق تعامل متن و تصویر را برقرار سازد. دو: به تأثیر از اندیشه برتری بدن شاه نسبت به سایر مردم که در فرهنگ و جامعه پیشامدرن ایران بسیار غالب بوده، پیکره زن تحت‌الشعاع پیکره شاه قرارگرفته و آن را در مرتبه دوم مطرح ساخته است. ۳. پیکره زن به‌عنوان پیکره فرعی است. در این صورت زن یا زنان گرداگرد و اطراف پیکره اصلی که معمولاً شاه یا بزرگ‌زاده بوده، تصویر شده است. همان‌طور که حضور شخصیت‌های فرعی در داستان بهانه‌ای برای ارائه اطلاعات درباره داستان و شخصیت اصلی است، در نگاره‌ها نیز پیکره آن‌ها جهت ارائه اطلاعات دربارهٔ صحنه و معنابخشیدن به پیکره اصلی تصویر شده‌است. ٤. پیکره زن به‌عنوان پیکره پس‌زمینه یا سیاهی‌لشکر است. این پیکره‌ها مانند شخصیت‌های سیاهی‌لشکر در داستان، حضور چندان جدی و مهمی در نگاره ندارد و عموماً در صحنه‌های عقب تصویر شده‌اند. شاهدان و ناظران یا به تعبیری زنان پنجره نشین، زنان مستخدم، نوازندگان و رقاص در این دسته جا می‌گیرند. در کتاب آرایی‌ها عموماً جمع زنان منطبق بر سیر روایی داستان تصویر شده، ولی گه‌گاه با تفکیک جنسیتی روبرو هستیم که احتمالاً به تأثیر از شرایط و اوضاع اجتماعی آن دوره بوده است. این جداسازی یا به‌صورت عینی از طریق عناصر افقی و عمودی معماری و قاب نگاره، یا به‌صورت ضمنی از طریق گروه‌بندی و فاصله‌اندازی بین جمع زنان از مردان انجام‌شده است. در تک‌برگی‌های مکتب هرات یا پیش از آن، پیکره زن حضور کم‌رنگی داشت و به‌ندرت تصویر شده است. به‌تدریج در دورهٔ صفوی و از مکتب قزوین و مشهد، نمونه‌های انگشت‌شمار از پیکره زن به دو صورت زوج عشاق و تک پیکره نگاری ظهور می‌یابد؛ و این دو شیوه از نمایش پیکره زن در مکتب اصفهان به اوج خود می‌رسد. ساختار مرکزگریز در تصاویر زوج عشاق، پیکره زن و مرد را به یک درجه و اهمیتِ تجسمی به بیننده ارائه می‌دهد؛ هم‌وزنی تجسمی پیکره زن و مرد و قرارگیری هر دو در نقاط پر تأکید اثر، نشان از برابری هر دو پیکره در نگاره است. به‌عبارت‌دیگر، همگنی عناصر، برابری فواصل و تعداد عناصر و شیوهٔ متوازن دو پیکره در فضا، منجر به برابری پیکره زن و مرد در اثر می‌شود. همچنین این نوع از ترکیب‌بندی با مضمون اثر و صحنه‌های دلدادگی هماهنگی دارد و نتایجی چون حس وصال با محبوب و معشوق، خلوت و بزم را در پی دارد. تک پیکره نگاری از جنس زن که در آن پیکره زن به‌طور مستقل در صفحه تصویر می‌شود، از مهم‌ترین تحولات هنری در نقاشی ایرانی است. در این نگاره‌ها، زنان تنها شخصیت‌های موجود در اثر هستند و برخلاف کتاب آرایی‌ها در ارتباط با شخصیت‌های دیگر برآورد نمی‌شوند، یا حتی برخلاف تک‌برگی‌های زوج عشاق، در تقارن و ارزشی برابر و مساوی با جنس مذکر نیستند. در این نوع از نگاره‌ها پیکره زن یگانه عنصر تجسمی در صفحه است و به نقطه تمرکز و اهمیت اثر تبدیل می‌شود. از جمله علل مؤثر بر دگرگونی موقعیت مکانی پیکره زن در تک‌برگی‌ها که درنهایت منجر به تأکید تجسمی بر پیکره وی در این‌گونه هنری شد، می‌توان به دو عامل موازی اشاره کرد:

۱. عامل هنری و زیبایی‌شناختی: نخستین عامل به سبب تغییری است که در قالب یا گونهٔ هنری رخ‌داده است، یعنی تبدیل کتاب آرایی به تک‌برگی. قالب تک‌برگی دارای ویژگی‌هایی است که نسبت به کتاب آرایی‌ها بر پیکره یا پیکره‌های حاضر در تصویر تأکید بیشتری می‌شود. عدم استفاده از منطق تعدد پیکره‌ها و حذف پیکره‌های فرعی و متفرقه، منجر می‌شود تا نگارگر صرفاً پیکره‌های اصلی را تصویر کند. همچنین حذف دیگر عناصر

تصویری و عدم ارتباط زمینه با پیکره‌ها، سبب می‌شود تا پیکره به‌خوبی دیده شود. در این شرایط با تصویر کردن پیکره زن در تک‌برگی‌ها، خواه‌ناخواه بر پیکره او تأکید تجسمی زیادی می‌شود و بیننده بر آن توجه بیشتری می‌کند. ۲. عامل اجتماعی: هنگامی که تک‌برگی‌ها از وظیفه مصور کردن متون ادبی رها شدند، به تبعیت از شرایط زمانه، تحت تأثیر سلیقه و ذائقه هنری هنرپروران و حامیان جدید هنری قرار گرفتند. در این شرایط نگارگران سعی کردند تا سلیقه و خواسته حامیان خود را ارضا کنند. ازاین‌رو، می‌توان یکی از عوامل حضور پررنگ و گستردهٔ پیکره زن در تک‌برگی‌ها، به‌ویژه در مکتب اصفهان را خواست حامیان جدید دانست. همچنین ازآنجاکه تکاثر ثروت در این حامیان جدید، به فساد اخلاقی و اجتماعی آن‌ها منجر شده بود، آن‌ها تمایلات لذت‌جویانه خود را در هنر عینی کردند. چنین اعمال سلیقه‌ای درنهایت منجر به بروز تعداد زیادی تک‌نگاره از پیکره‌زن -البته باسمت‌وسویی غیراخلاقی- شد. در این مطالعه نظام جاگذاری پیکره زن به‌عنوان یکی از مباحث مطرح در ساختار تجسمی نگاره‌ها و دگرگونی‌هایی که در این زمینه رخ‌داده است، موردبررسی و ارزیابی قرار گرفت. در مطالعات بعدی می‌توان به دیگر ویژگی‌های تجسمی پیکره زن، مانند تناسباتِ بدن و ویژگی‌های جسمی وی پرداخت. نتایج مطالعهٔ حاضر و تحقیقات بعدی می‌تواند دیدگاه جامعی از چگونگی تصویرگری پیکره زن در نقاشی ایرانی ارائه دهد.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: فرهنگستان هنر.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۵). «رضا عباسی: نقاش توجیه‌گر چهره زمان». از مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۱-۲۳.

اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۸٦). «گرایش‌های سبک‌شناختی در دوره شاه‌عباس»، در اصفهان در مطالعات ایرانی. به کوشش رناتا هولود، ترجمه محمدتقی فرامرزی، ج ۲، تهران: فرهنگستان هنر.

احمدیان، مهرداد. (۱۳۸۵). «مفهوم فضای اتمیستی در آثار رضا عباسی، پایه‌گذار مکتب نقاشی اصفهان»، از مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر، ۳۵-۷٤.

افشار مهاجر، کامران و بهشتی، طیبه. (۱۳۹٤). «گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری»، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۰(٤)، ۳۹-٤۷.

افشار مهاجر، کامران و بهشتی، طیبه. (۱۳۹٤). «چگونگی روند ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایرانی»، آینه میراث، ۱۳ (۲)، ۹-۳۲.

بارونیان، حسن. (۱۳۸۷). شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدس، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.

برتلس، یوگنی. (۱۳۵۰). نظامی شاعر بزرگ آذربایجان. (ترجمه حسین محمدزاده صدیق). تهران: پیوند.

بهارستانی، علی و اقتصاد، مصطفی. (۱٤۰۱). «ملکه سبأ، الگویی باهوش و مؤمن»، عرشیان فارس، ۱(۱)، ٤٦-۵۷.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰)، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

پناهی، نعمت‌الله. (۱۳۸٤). «شخصیت شیرین در منظومه خسرو و شیرین نظامی»، نامه پارسی، ۱۰(٤)، ۳۳-۵۵.

جوانی، اصغر، نیکونژاد، محبوبه و شریعتی، بهاره. (۱۳۹۲). «بررسی مضامین رویارویی مقدسین و بشارت در معراج نامه تیموری و آثار فرا آنجلیکو»، نگره، ۲۸(۸)، ۵۹-٦۷.

حسنوند، محمدکاظم، رهنورد، زهرا و شیروی، الهام. (۱۳۸۵). «مطالعه نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران»، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۷(۲۷)، ۱۰۵-۱۱٦.

حسینی، مریم. (۱۳۸۵). «آرمان‌شهر زنان»، پژوهش زنان، ٤ (۳)، ۱۱۷-۱۳۱.

حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۸۵). شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: موزه هنرهای معاصر.

خزایی، محمد.(۱۳۹۸). هنر طراحی ایرانی اسلامی. تهران: سمت.
خزایی، محمد.(۱۳۷۰). علل رکود نگارگری اسلامی ایران بعد از رضا عباسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
خواجوی کرمانی، محمود بن علی.(۱۳۹۳). سه مثنوی خواجوی کرمانی. تهران: فرهنگستان هنر.
خواجوی کرمانی، محمود بن علی.(۱۳۷۰). همای و همایون، به تصحیح کمال عینی، تهران: علمی و فرهنگی.
رابینسن، بزیل و یلیام.(۱۳۷٦). هنر نگارگری ایران. ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
رهنورد، زهرا. (۱۳۸٦). «تصویر زن در آثار رضا عباسی»، از مجموعه مقالات نگارگری: گردهمایی مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر، ۷۷-۱۰۵.
زارعی فارسانی، احسان و قاسمی اشکفتکی، مریم.(۱۳۹۸). «ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، جلوه هنر، ۱۱(۲)، ۲۱-۴۲.
زارعی فارسانی، احسان و قاسمی اشکفتکی، مریم. (۱۳۹٦). ساختار منحنی نگاره‌های ایرانی بر زمینه‌های معمارانه، پژوهش در هنر و علوم انسانی، ٦(٤)، ۸۲-۷۳.
شه‌کلاهی، فاطمه و افهمی، رضا. (۱٤۰۱). «بررسی تحلیلی تأثیرپذیری نگاره‌های رضا عباسی از نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد»، نگره، ٦۲ (۱۸)، ۵-۱۷.
بلخاری قهی، حسن و کشاورز افشار، مهدی.(۱٤۰۰). «بازتاب تن کامگی زنانه در عصر صفوی در نقاشی‌های مکتب اصفهان»، زن در فرهنگ و هنر، ۱۳ (۳)، ۳٦۵-۳۸۷.
طهماسبی، فریدون. (۱۳۸۸). «بررسی شخصیت نوشابه، شیر زن ایرانی در اسکندرنامه نظامی»، کتاب ماه ادبیات، ۳٤ (۱٤۸)، ٦۸-۷۳.
عباچی، معصومه، فهیمی‌فر، اصغر و طاووسی، محمود. (۱۳۹٦). «بررسی تطبیقی نگاره‌هایی از کهن‌ترین شاهنامه جهان با شاهنامه‌های مکتب شیراز اینجو»، هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۲۲(٤)، ٦۳-۷٤.
علیزاده بیرجندی، زهرا و حمیدی، سمیه. (۱٤۰۰). «بررسی سیر تطور بدن نمادین سلطان در نظام پادشاهی ایران»، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، ۲۸(۱۵)، ۲۰۷-۲۳۰.
فدایی فرزانه.(۱۳۹۵). «تحلیل هندسه پنهان در نقاشی ایرانی»، همایش شرق‌شناسی، فردوسی و فرهنگ و ادب پارسی.
فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷٤). هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.
قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۸۲). «هندسه پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد»، خیال، (٦)، ٤-۲۹.
قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۸۲). «بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگاره بنای کاخ خورنق کمال‌الدین بهزاد»، از مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر، ۲۹۹-۳۱٦.
کاموس، مهدی. (۱۳۷۷). «کارکرد شخصیت‌های فرعی در جهان داستان»، ادبیات داستانی، ٤۸، ۵٦-٦۲.
کمالی دولت‌آبادی، رسول.(۱۳۹٦). بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی. تهران: سوره مهر.
کنبی، شیلا.(۱۳۸۹). رضا عباسی: اصلاح‌گر سرکش. (ترجمه یعقوب آژند). تهران: فرهنگستان هنر.
گروبه، ارنست. (۱۳۷٤). نقاشی در هنرهای ایران. (ترجمه پرویز مرزبان). تهران: فرزان روز.
نظامی گنجوی، جمال‌الدین ابو محمد الیاس.(۱۳٦۵). شرف‌نامه. (تصحیح و شرح بهروز ثروتیان). تهران: توس.
ولش، آنتونی. (۱۳۸٦). «نقاشی و حمایت از آن در سلطنت شاه‌عباس اول»، در اصفهان در مطالعات ایرانی. به کوشش رناتا هولود، ترجمه محمدتقی فرامرزی، ج ۲، تهران: فرهنگستان هنر.
Bahari, E. (1997). Bihzad, Master of Persian painting. foreword by Annemarie Schimmel, London: I. B. Tauris Colt Victoria House.
Sims, E., (2002). Peerless Image; Persian painting and its sources. New Haven and London, Yale University Press.

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

The Study of Placement System of Women's Figures in Persian Painting (Book Illustrations and Single Leaves)

Fatemeh Shahkolahi Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art & Architecture, Shiraz University, Shiraz, Fars.
Reza Afhami, Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 2023/10/23 Accepted: 2024/02/28

«The system of placing the human body in the painting» was one of the topics raised in the structure of Persian painting, which deals with the arrangement and position of this visual element in the composition. In this topic, the woman's figure can be noticeable as one of the human sexes, and the placement manner of her painting. This research **aimed** to investigate the woman's figure placement system in the painting as part of the painting's visual structure. The research **questions** were: 1. What changes have been made in the location of the woman's figure in book illustrations and single leaves? 2. What factors have been effective in this transformation? This research was carried out through a descriptive-analytical **method**; the data collection was done through library research and direct observation of pictures, and has used qualitative analysis method. The **results** of this study showed that there has been a change in the system of placing the woman's figure from book illustrations to single leaves, and this evolution represents a bolder presence of the woman's figure in the single leaves. In the book illustrations, the literary text was the determining factor of the presence and manner of the presence of the woman's figure in the compositions. Therefore, according to the literary text or a part of the narrative that the image was depicting, the woman's figure was depicted in four situations: «main figure», «complementary figure», «secondary figure» and «background or extra figure». The main woman's figure was depicted according to the first character of the story who was the center of the story and the narrative structure and action of the story progressed based on her. This figure was depicted in the center of the composition or the energetic points of painting. The complementary woman's figure was depicted according to the complementary character of the story who always played a role alongside the main character. This figure was depicted next to and in connection with the main character of the painting (generally the king or a nobleman) in the important points of the composition. The secondary woman's

figure was depicted according to the secondary character of the story, whose presence was merely to provide information about the story and the main character. This figure was depicted around the main character of the picture. The background or extra woman's figure was depicted according to the extra characters of the story who did not have a serious and important role. This figure was depicted in the back scenes of the picture or the margins. Witnesses, women servants, singers, and dancers were included in this category. The group of women was generally depicted by the narrative, but sometimes there was gender segregation in the book illustration which was probably influenced by the social conditions of that period. This separation was done either visually through the horizontal and vertical elements of the architecture and the picture frame, or implicitly through the grouping and distance between the groups of women and men. The woman's figure did not have a serious presence in the early single leaves which generally depicted the male gender. Gradually the woman's figure was popularized as a couple of lovers and single figures in the Safavid period. The centrifugal structure in the images of a couple of lovers presented the male and female figures to the same degree and visual importance. Also, the placement of both in the most emphasized points of the frame showed the equality of both sexes. The «Single figure of a woman» was considered the most important development in this field, the woman's figure was the only visual element on the page, and her figure became the focal point of the work. This transformation and the bold and wide presence of women's figures in single leaves, especially in the Isfahan school, were probably due to two parallel factors. The first factor was artistic and aesthetic and it was caused by a change in the type of art. Due to the non-use of the logic of the number of figures and the removal of miscellaneous figures in single leaves, more visual emphasis was put on the drawn women's figures, whether it be or not. Also, the removal of other pictorial elements and the lack of connection between the background and the figures, made the figure seen well. The second factor was social, which was related to the artistic taste of the new patrons of art. Single leaves were freed from the task of illustrating literary texts and were influenced by the taste and wishes of patrons according to the conditions of the time. So, painters tried to satisfy the taste and desire of their patrons. The influence of their taste in single leaves, which was sometimes accompanied by hedonistic tendencies, became the basis for the different presence of women's figures in single leaves.

Keywords: Persian Painting, Book Illustration, Single Leaf, Woman's Figure, Visual Structure

References:

Holy Quran.

Abachi, Masoumeh, Fahimifar, Asghar and Tavousi, Mahmoud. (2016). A comparative study between the painting of the most ancient world›s Shahnameh by the School of Shiraz Injo (725-758 AH), Fine Arts-Visual Arts, 22(4), pp. 63-74.

Afshar Mohajer, Kamran and Beheshti, Tayyebe. (2014). Evidence for Grid Order in the Paintings Composition of the Bysonghori Shahnama, Fine Arts-Visual Arts, 20(4), pp. 39-47.

Ayatollahi, Habibullah. (2006). «Reza Abbasi: explaining painter of his Period». in the collection of painting essays of Isfahan School, Tehran: Farhangistan-e Honar, 23-11.

Azhand, Yaghoob. (2006). Isfahan painting school. Tehran: Farhangistan-e Honar.

Baharestani, Ali and Eghtesad, Mostafa. (2022). «Queen of Saba, an intelligent and faithful role model», Arshian Fars, 1 (1), 46-57.

Baronian, Hassan. (2008). Characterization in the short stories of Holy Defense, Tehran: Bonyad-e defa.

Bertels, Evgenii. (1971). Nizami, the great poet of Azerbaijan. (Translated by Hossein Mohammadzadeh Sediq). Tehran: Payvand.
Ettingshausen, Richard. (2007). «Stylist trends in the period of Shah Abbas», in Isfahan and Iranian studies. By Renata Holud, translated by Mohammad Taghi Faramarzi, Vol. 2, Tehran: Farhangistan-e Honar.
Freyeh, R. W. (1995). Arts of Iran, translated by Parviz Marzban, Tehran: Farzan Rooz.
Hosseini, Maryam. (2006). «Women>s Utopia», Women>s Research, 4 (3), 117-131.
Kamos, Mehdi. (1998). «The function of secondary characters in the story world», Adabyat-e dastani, 48, 56-62.
Nizami Ganjavi, Jamaluddin Abu Mohammad Elias. (1986). Sharafnameh (correction and explanation by Behroz Servatian). Tehran: Toos.
Panahi, Nematollah. (2005). «Shirin character in Khosrow and Shirin Nizami's poem «, Nameh-e Parsi, 10 (4), 33-55.
Robinson, Basil William. (1997). Persian painting. Translated by Yaghoob Azhand, Tehran: Mola.
Tahmasabi, Fereydoon. (2009). «Investigation of the character of Noshabeh, the Iranian woman in Iskandarnameh Nizami», Ketab-e mah-e honar, 34 (148), 68-73.
Welch, Anthony. (2007). «Painting and its support during the reign of Shah Abbas I», in Isfahan and Iranian studies. By Renata Holud, translated by Mohammad Taghi Faramarzi, Vol. 2, Tehran: Farhangistan Art.
(2014). The composition process in the Iranian painting designs, a case study: the design of "a chess game between Buzarjomehr and the Indian ambassador", taken from a manuscript of the Baysonqori Shahnameh, Aineh-e Miras, 13 (2), pp. 9-32
Ahmadian, Mehrdad. (2006). The concept of atomistic space in the works of Reza Abbasi, the founder of the Isfahan school of painting, Collection of essays on the painting of the school of Isfahan, Tehran: Farhangistan-e Honar, pp. 35-74.
Alizadeh Birjandi, Zahra and Hamidi, Somayeh. (2021). A study on the development of the symbolic body of the king in the Iranian kingdom, Historical Researches of Iran and Islam, 28(15), pp. 207-230.
Bahari, E. (1997). Bihzad, Master of Persian painting. foreword by Annemarie Schimmel, London: I. B. Tauris Colt Victoria House.
Canby, Sheila. (2010). Reza Abbasi: the rebellious reformer. (translated by Yaqub Ajand). Tehran: Art Academy.
Fadai, Farzaneh. (2015). Analysis of Hidden Geometry in Persian Painting, Conference on Oriental Studies, Ferdowsi and Persian Culture and Literature.
Ghazizadeh, Khashayar. (2003). Hidden geometry in the paintings of Kamal-al-din Bihzad, Khiyal, (6), pp. 4-29.
(2003). Examining the element of unity in the compositional system of Kamal al-din Bihzad's Khawarnaq palace, Proceedings of Kamal al-din Bihzad International Conference, Tehran: Farhangestan-e Honar, pp. 316-299.
Grube, Ernest. (1995). Painting in Persian arts. (translated by Parviz Marzban). Tehran: Farzan Rooz.
Hassanvand, Mohammad Kazem, Rahnavard, Zahra and Shiravi, Elham. (2006). The study of visual and literary common symbols and signs in traditional Persian painting, Fine Arts -

Visual Arts, 27(27), pp. 105-116.
Hosseinirad, Abdul Majid. (2006). The masterpieces of Persian painting. Tehran: Museum of Contemporary Arts.
Javani, Asghar, Nikonezhad, Mahbobeh and Shariati, Bahareh. (2012). The Study of the Themes of «Holy Conversation» and «Annunciation» in the Timurid Miraj'nama and the Masterworks of Fra Angelico, Negreh, 28(8), pp. 59-67.
Kamali Dolatabadi, Rasool. (2016). Mystical reading of the basics of visual arts. Tehran: Soreh Mehr.
Khazai, Mohammad. (2018). The art of Persian Islamic design. Tehra. Samt.
(1991). The causes of the stagnation of Islamic painting in Iran after Reza Abbasi, master's thesis, field of Graphic, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University.
Khwaju Kermani, Mahmoud bin Ali. (2013). Three poems by Khwaju Kermani. Tehran: Farhangistan-e Honar.
(1991). Homaye o Homayoun, edited by Kamal Eyni, Tehran: Elmi va Farhangi.
Pakbaz, Ruyin. (2011), Persian painting: from long ago to today. Tehran: Zarin and Simin.
Rahnavard, Zahra. (2007). The image of women in the works of Reza Abbasi, Collection of essays on the painting of the school of Isfahan, Tehran: Farhangistan-e Honar, pp. 105-77.
Shahkolahi, Fatemeh and Afhami, Reza. (2022). The Analytical Study of the Influence of Kamal al-Din Bihzad>s Works on Reza Abbasi's Paintings, Negareh, 62 (18), pp. 17-5.
(2021). Bolkhari Qehi, Hassan and Keshavarz Afshar, Mehdi.
Reflection of Feminine Erotic in the Safavid Period on the Isfahan School Paintings, Women in Culture and Art, 13 (3), pp. 365-387.
Sims, E., (2002). Peerless Image; Persian painting and its sources. New Haven and London, Yale University Press.
Zarei Farsani, Ehsan and Ghasemi Ashkeftaki, Maryam. (2018). The composition in Persian painting emphasizes the theme and principles of pictorial traditions, Jelveh-e Honar, 11(2), pp. 21-42.
(2016). The structure of Persian curvilinear paintings on architectural contexts, Research in Art and Human Sciences, 6(4), pp. 73-82.
(URL1) https://artang.ir
(URL2) http://blogs.bl.uk/asian-and-african/2014/07/a-khamsah-ascribed-to-the-painter-bihzad-add-25900.html
(URL3) https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-STPETNLR-DORN-00334/1
(URL4) https://metmuseum.org
(URL5) https://Shahnameh-n.blogsky
(URL6) https://bl.uk
(URL7) Harvardartmuseums.org
(URL8) https://recherche.smb.museum
(URL9) https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-STPETNLR-DORN-00334/1
(URL10) https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-STPETNLR-DORN-00334/3
(URL11) https://collections.mfa.org/objects/13878
(URL11) Paintingsgalleries.com