در نگارگری تصویر زن

راضیه یاسینی

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر زن در نگارگری

تبرستان
www.tabarestan.info

ناشر برگزیدهٔ
هفدهمین، بیستمین، بیست‌ودومین، بیست‌وسومین
و بیست‌وچهارمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران

تصویر زن در نگارگری

سلسله مطالعات و تحقیقات درباره
نگارگری اسلامی ایران

تبرستان
www.tabarestan.info

نویسنده
راضیه یاسینی

تهران ۱۳۹۲

سرشناسه : یاسینی، راضیه، ۱۳۴۸ ـ
عنوان و نام‌پدیدآور: تصویر زن در نگارگری / نویسنده: راضیه یاسینی.
مشخصات نشر : تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری : بیست، ۲۳۴ ص.
شابک : ۳ ـ ۳۵۳ ـ ۱۲۱ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع : زنان در هنر
شناسهٔ افزوده : شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۲ ۶ت۲ک/NV ۶۳۰
رده‌بندی دیویی : ۷۰۴/۹۴۲۴
شمارهٔ کتابشناسی ملی : ۳۱۲۵۴۲۱

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر زن در نگارگری

سلسله مطالعات و تحقیقات دربارهٔ نگارگری اسلامی ایران

نویسنده: راضیه یاسینی
چاپ نخست: ۱۳۹۲؛ شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه
حروفچینی و آماده‌سازی: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شرکت چاپ و نشر علمی و فرهنگی کتیبه

حق چاپ محفوظ است.

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

○ **ادارهٔ مرکزی:** خیابان افریقا، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچهٔ کمان، پلاک ۲۵؛ کدپستی:۱۵۱۸۷۳۶۳۱۳؛صندوق‌پستی:۹۶۴۷_۱۵۸۷۵؛تلفن: ۷۰_۸۸۷۷۴۵۶۹؛فکس: ۸۸۷۷۴۵۷۲
آدرس اینترنتی: info@elmifarhangi.ir www.elmifarhangi.ir
○ **مرکز پخش:** شرکت بازرگانی کتاب گستر، خیابان افریقا، بین بلوار ناهید و گلشهر، کوچهٔ گلفام، پلاک ۷۲؛ کدپستی: ۱۹۱۵۶۷۳۴۸۳؛ تلفن: ۴۳-۲۲۰۲۴۱۴۰؛ تلفکس: ۲۲۰۵۰۳۲۶
آدرس اینترنتی: info@ketabgostarco.com www.ketabgostarco.com
○ **فروشگاه یک:** خیابان انقلاب، روبه‌روی در اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۶۶۴۰۰۷۸۶

تبرستان
www.tabarestan.info

تقدیم به ارواح ملکوتی پدر و مادر بزرگوارم
که نشان مهر جانان از ایشان دارم

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مطالب

مقدمه ..... نه
پیش‌گفتار ..... هفده

فصل اول: زن در آیات و روایات اسلامی ۱

فصل دوم: زن در حکمت و عرفان و ادب فارسی ۱۵
زن در حکمت و عرفان اسلامی ۱۵
زن، مظهر جمال الاهی ۱۷
زن در ادب فارسی ۲۲
صفات زیبایی معنوی زن در اشعار ۲۴
صفات زیبایی ظاهری زن در اشعار ۳۱
تأویل‌های عرفانی از مظاهر جمال زن ۳۹

فصل سوم: بررسی زیبایی‌شناسی زن در نگارگری بر اساس موازین عرفانی و ادبی ۴۵
تصویر مثالی پیکرهٔ زن ۴۵
نگارهٔ زن، مظهری از عفاف ۵۳
بررسی تناسبات پیکر زن و مرد ۷۱
جلوهٔ ظاهری زن ۸۲
سنخ‌شناسی قومی ۸۲
سنخ‌شناسی فرهنگی ۸۴
اندام خاص انسانی ۸۶

مبانی طراحی ۸۷
ابتکارات فردی هنرمند بر مبنای طراحی بنیادین سنتی ۸۸
معیارهای زیبایی پیکر زن ۸۹
چهره‌آرایی ۹۰
عوامل زیبایی چهره ۹۴
زینت و زیور زنان ۱۰۴
سربند ۱۰۵
تاج و تاج‌کلاه ۱۰۹
زیورآلات ۱۱۰
حالات زنانه در نگارگری ۱۱۲
انواع حالات زنانه در نگارگری ۱۱۴
تصویر زن در ترکیب نگاره‌ها ۱۴۹
جایگاه زنان در قیاس با مردان ۱۴۹
قرارگاه زن در ترکیب ۱۵۵
جایگاه و طبقات اجتماعی زنان در ترکیب ۱۶۴

فصل چهارم: شخصیت‌های مختلف زن و موقعیت آن‌ها در نگارگری ۱۶۵
بانوان مقدسه ۱۶۶
مادران ۱۷۶
بانوان محجبه ۱۸۰
تاج یا کلاه ۱۸۲
چادر ۱۸۳
لباس آزاد و بلند ۱۸۸
بانوان ملکه و شاهزاده ۱۹۰
محبوبه‌ها ۱۹۳
پیرزنان ۲۰۱
مستخدمه‌ها ۲۰۵
مطربان ۲۰۷
ساقیان ۲۱۳
زنان در موقعیت‌های خاص ۲۱۷
فرشته در سیمای زن ۲۲۲
منابع نوشتاری ۲۲۹
منابع تصویری ۲۳۳

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه

سپاس بی‌قیاس آن نگار یگانهٔ مطلق را که نگارگر ازلی و ابدی نگاره‌های بی‌شمار نگارستان بی‌کران عوالم غیب و شهادت است؛ همان که نهایت نگارش خویش را در کلمهٔ خود آشکار ساخت و آن را در چهرهٔ نگارگری بی‌نظیر، برای خود متجلی ساخت و انسان کاملش نامید و از تمام نگاره‌های خویش ستوده‌تر (احمد) دانست.

ز احمد تا احد یک میم فرق است جهانی اندر این یک میم غرق است

درود بی‌پایان بر آن اشـــرف مخلوقات که مظهر اســـم اعظم است و نور نخستین، و آیینه‌ای اســـت که جلوهٔ نگارین آن نگار مطلق را چنان می‌نماید که هر پرتو آن چشم‌انداز عالمی از نگاره‌هاست.

این همه عکس و می و نقش نگارین که نمود
یـک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

و درود بی‌پایان بر اوصیای او که پرتو انوار اویند و آیینهٔ تمام‌نمای نگارستان وجود و خلق را بهترین هادی و راهنمای.

آن نگارگر ازلی بهره‌ای از صورت بی‌مثال خویش را هدیهٔ آدم کرد و آنگاه این تجلی عظمی را بر خویش تبریک گفت. ســـپس او را بیان آموخت و چهره‌گشای پردهٔ نگارستان قدسش کرد و به رحمت خاصهٔ خود، شمایل بی‌مثال عالم ملکوت را در مثـــال نگاره‌هـــای خویش، بر صحیفهٔ دل دوســـتدارانش چنـــان نقش زد که جلوه‌ای پرشور و پرنشاط را در ساحت نگارگری اسلامی، رقم فیض بخشید.

رهین منت اویند ایرانیان، که این عطیهٔ همایون تقدیرشان شد و قلم آنان شرف نگارش جلوه‌های بی‌مثال قدسی محمد مصطفی(ص) و علی مرتضی(ع) و اولاد با کرامت ایشـــان یافت، که اینان دلیل راه آنان بودند. ایران جلوه‌گاه عشـــق ازلی و میعادگاه آشنایان محرم راز الهی در حلقهٔ اولیا شد و بنیاد علوم و معارف و هنرهای معنوی در این سرزمین پاک ریشه دوانید.

آنچه عیب می‌نمود از غیر بود و گرنه، روی زیبای نگارگر ازلی همواره شاهد جاوید نگارگری اســـلامی بود. اســـف آنکه گروهی بیگانه، این نگاره‌های قدسی را، که تجلی نقش زیبای هنر رحمانی اســـت، «مینیاتور» نام نهادند و گم‌گشـــتگان ایـــن راه نیـــز آن را پذیرفتند و این ناســـزا را بر نام نیکش ترجیـــح دادند تا اینکه ندای تجدید عهد از باطن انقلاب اسلامی طنین افکند و ودایع خداوندی، که در گنجینه‌های آســـمان بود، سر از سراپردهٔ غیب برآورد و «نگارگری اسلامی ایران» افسر گوهرین خود را بار دیگر بر سر نهاد.

«نگارگری»، به مثابهٔ قسمتی از هنر نقاشی، جز جمال معبود نمی‌نگارد، چرا که از هزارنقش نقاشـــان، نقشی به دلپذیری «نگار»ش نمی‌یابد. نگارگر هنرمند سالکی اســـت که در این مقام گام نهاده و وادی عشـــق و معرفت را تا سرحد فنا طی کرده و به‌حق، بقا یافته است. «نگاره» تجلی‌گاه مشاهدات نگارگر مسلمان از عالم قدس است. «نگارخانه» مکانی است مقدس که در آن جلوه‌هایی از مشاهدات نگارگران، که حاصل تجربهٔ روحانی آنهاست، ارائه می‌شود. «نگارستان» نیز میعادگاه هنرمندان دردمند ســـالک و محل مشـــاهدهٔ مناظر حســـن الهی در آینهٔ نگاره‌هاست. حقیقت کلمات نگار، نگاره، نگارگر، نگارخانه و نگارستان، در اولین مراتب تجلی خود، بر زبان ادیبان و شـــاعران عارف مســـلمان ایرانی جاری شد و در هر مرتبه، پرده‌ای از جلوه‌های نگارین حق را برگرفت و رازی از رازهای نهان آن را مکشوف ساخت.

هـــزار نقش برآید ز کلک صنع و یکی به دلپذیـــری نقش نگار ما نرســـد

حافظ

کاشکی پرده برافتادی از آن منظر حسن تا همه خلـــق ببینند نگارســـتان را

حافظ

نســـخهٔ چـــشم و ابـــرویت پـــیش نـــگارگـــر برم

گویمش این چنین بکن صورت قوس و مشتری

سعدی

www.tabarestan.info تبرستان

نقش و نگار، که مناسب لفظی معنوی با نگاشتن و نگریستن دارد، حاکی از دیدار حقایق ازلی است که نگارگر آن را در قالب نقوش گزارش می‌کند و شرط دیدار این حقایق سیر از عالم کثرت به وحدت ازلی است که جز با حیرت و شگفتی، وصول بدان ممکن نیست.

نگارگری عرصهٔ حضور هنرها و فنونی گوناگون است که هر یک به زبانی، ذکری از نگار ازلی را باز می‌گویند. بدین‌سان نگارگری در مجموعهٔ تاریخ تمدن اسلامی قرار می‌گیرد و همهٔ عوامل مؤثر در ایجاد آن، حتی ابزار و مواد نیز، واجد همان تاریخ قدسی شده و جلوه‌ای رحمانی می‌یابند.

www.taharestan.ir تهارستان

در نگاهی هر چند سریع، می‌توان فضای درون نگاره‌ها را به وجهی هماهنگ با واقعیت عالم دید که با روابطی معقول و باطنی مشهود، حکایت از عالم مشهود می‌کند. این خصیصهٔ همهٔ هنرهای اسلامی است که با ظاهر قانونمند، موجبات ادراک عامه را فراهم می‌کنند و باطن مشهود خود را نیز بر خواص اهل طریق آشکار می‌سازند.

همین ممیزه در اوج خود سبب ظهور دو جلوهٔ مجرد و متعین در نگارگری شده است؛ جلوهٔ مجرد را، که نشانی از عالم بی‌نشان است، اصطلاحاً تذهیب، و جلوهٔ متعین، که ظاهر موجودات و اشیا را در مشابهت با واقعیت آن‌ها می‌نمایاند، اختصاصاً نگارگری نامیده‌اند.

نگارگری جلوه‌ای از حقایق مکنون قرآن کریم را در قالب اشکال مثالی افشا می‌کند. با این افشاگری، شکل‌ها، رنگ‌ها، تزئینات و سایر عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک نگاره، فضایی را به وجود می‌آورد که بیشترین مناسبت را با مضامین عرفانی و از سوی دیگر، با مضامین حماسی برقرار می‌سازد. اثرپذیری نگارگری از حماسه و عرفان، که دو جلوه از ظاهر و باطن یکدیگرند، سبب شده است که بیان نگارگری وسعت یافته و بلاغت تصویری بسیار یابد و بتواند هر مضمون متعالی را به‌خوبی بیان کند. این امکان به برکت انس نگارگری با ادبیات اسلامی ایران حاصل شده و از این رو، تعالی ادبیات سبب تعالی هنر نگارگری شده است.

شاید بیان این نکته لازم باشد که نگارگری ضمن استفاده از مضامین ادبی، به‌ویژه داستانی، گرفتار روایتگری نشده است. گرچه اولین نگاره‌ها صرفاً دربرگیرندهٔ مضامین ادبی است، به‌تدریج با کسب قابلیت بیان تصویری، امکان

ظهور معانی متعالی‌تری فراهم آورده و نگارگر توانسته است ساحت خیال خود را به آفاق دیگری نیز گسترش دهد. هم‌زمان، با ایجاد چنین تحولی در معنی، به‌کارگیری عواملی همچون نمادگرایی شکل و رنگ و زدودن پرسپکتیو موجب شکل‌گیری نگاره‌ها با فضایی متنوع‌تر از قبل شده است.

هر چند ظاهر نگارگری اغلب جلوه‌ای روایی دارد، باطن آن، که سبب قوام این هنر می‌شود، حکمت قرآنی است. جلوهٔ روایی، همواره حجابی بر حقایق مکنون نگاره‌هاست. برخلاف هنرهای تصویری جدید غرب، که تلاش می‌کند هر آنچه در باطن دارد تخلیه کرده و عامه‌پسند سازد، نگارگری از این رو افق عالم راز بر آن بسته شده است، نگارگری در قالب روایی، عامی را از لایه‌های مضامین بهره‌مند ساخته و اسرار خویش را تنها بر خواص اهل نظر مکشوف کرده است.

www.tabarestan.info تبرستان

این نوع بیان هنری، که به منزلهٔ سنتی حسنه، سبب اقبال خاص و عام از هنر اسلامی شد، ابتدا در ادبیات عرفانی و حماسی و اخلاقی تجلی کرد و پس از هم‌سخنی ادبیات و نگارگری، توجه و استفادهٔ نگارگران را نیز در پی داشت.

از سویی، مستور ماندن جلوهٔ حقیقت در پس حجاب روایت، اشتیاق ظهور و پیدایی آن را از بطن این نقوش تشدید می‌کند و سبب هدایت بیننده از ورای نقوش متکثر به سوی عالم حقایق مجرد می‌شود. هر بیننده در مقابل چنین جلوه‌ای از بیان هنری به‌سهولت مجذوب نمی‌شود، زیرا شرط جاذبه انس مدام است. در نتیجهٔ انس با نگاره‌ها، بیان نگارگری مکشوف و حقایق این تصاویر بر سالک این طریق معلوم می‌شود.

نه‌تنها هر نگاره، بلکه اجزای نگاره‌ها نیز بیانگر حقیقتی‌اند که هنر اسلامی در جهت کشف حجاب از رخسار آن حقایق ظهور کرده است. قابلیت نقوش نگارگری در پذیرش و بیان حقایق، نتیجهٔ سیر باطنی هنرمند از ظاهر اشیا (جزء) به حقیقت آن‌ها (کل) و رجوع مجدد از کل و حقیقت، به آن مظاهر جزئی است. این نقوش گرچه جلوهٔ ظاهر اشیا را نشان می‌دهند، به‌سهولت می‌توان دریافت که صرفاً صورتی از مشاهدهٔ اولیهٔ هنرمند نبوده، بلکه قالبی تعالی‌یافته برای پذیرش معانی متعالی است. برای مثال، چهره‌های انسانی، که با ویژگی‌های یک انسان و حتی خصوصیات فردی نیز تصویر شده، بازگوکنندهٔ حقیقتی ورای یک انسان مشخص یا حتی نوع انسانی است. زمانی که گفت‌وگو با دهان بسته

نشـــان داده می‌شود و کلمات از پس لب‌های بســـته شنیده می‌شوند، مرز واقعیت می‌شـــکند و پلی به ســـوی حقیقت ایجاد می‌شود. ساخت‌وسازهای نگارگری نیز نشـــان‌دهندهٔ عینیت اشیا و موجودات آن‌ها نبوده و صرفاً بهانه‌ای برای دستیابی به کمال مطلوب‌اند، از این رو از قواعد حجم‌نمایی اشیا (پرسپکتیو) تبعیت نمی‌کنند.

مجموعهٔ این خصایص سبب می‌شود که نگارگری همواره در معرض ابداعات جدید قرار گیرد. این ابداعات، همان گونه که در مکاتب قدیم بروز کرده، در عین پاسداری از اصول و مبادی، سبب تعالی و توسعهٔ هر چه بیشتر نگارگری می‌شود.

گذشـــته از طرح و رنگ، شیوه‌های بافت و تزیین و پرداخت در نگارگری نیز بســـیار فاخر است. این تعالی در روش به زیبایی خاص و باشکوهی، مجموعه‌ای کمال‌یافته را به ظهور رسانیده است. قوانین و قراردادهای تصویری در نگارگری، برگرفتـــه از تجربیات هنری یا قراردادهای مورد توافق هنرمندان نیســـت، بلکه از موازین عالم غیب نشـــئت گرفته و از مناسبات عالم ملکوت بهره دارد؛ از این رو، گوهر نگارگری متعلق به عالم قدس است.

نگارگری هنری محترم اســـت و این حرمت را از وجه قدسی باطن خویش و محاکات حقایق عالم غیب حاصل کرده است.

در نگارگری، هیچ یک از عناصر بر دیگری شـــرافت ندارد و صرفاً چگونگی گزارش از مضمون، سبب ایجاد مقام‌هایی گوناگون در یک نگاره می‌شود. تصویر انســـان در نگارگری، در قیاس با دیگر اجزای نگاره، شـــرافت خاصی ندارد؛ زیرا به همان میزان که به نگاره‌های انســـانی توجه می‌شـــود، نقوش حیوانی و نباتی و جمـــادی نیز اهمیت می‌یابند. به این دلیل، حتی بوته‌های بســـیار ریز، که صرفاً به منظور ایجاد بافت در یک نگاره ظاهر می‌شوند، ساختار دقیقی دارند.

یکی دیگر از موارد تحقق این هنر شـــریف رعایت آداب معنوی برای صیانت از اصول و مبادی آن اســـت. به این منظور، هنرمنـــدان نگارگر ریاضت خاصی با هدف تطهیر نفس، انجام داده و رنج و زحمت فراوانی برای ابداع اثر هنری خود متحمل می‌شـــوند و این رنـــج مقدس را جزء لاینفک حصـــول به نتیجهٔ مطلوب می‌دانند. همین امر ســـبب می‌شـــود تا نســـبت به موازین این هنر، غیرت یابند و از حـــدود آن به‌شـــدت دفاع کنند. آنان این اصـــول و آداب را از متن و بطن قرآن کریـــم و گفتار و کردار معصومان (ع) اخذ کرده‌انـــد. احادیث و روایاتی همچون

www.tabarestan.info تبرستان

فرمایش پیغمبر اسلام (ص) که فرمودند: «من تَشَبه بِقوم فهو مِنهم؛ هر کسی به جماعتی مانند شود، از آن جماعت است»، سرمشق هنرمندان در طریق معنوی آن‌ها و سبب محافظت از سنن و ودایع قدسی گذشتگان شده است. حاصل این مراقبت، پیدایش مکتبی خاص شد که سراسر جهان اسلام را در برگرفت و ارمغان گرانقدری را به جوامع مسلمان تقدیم کرد.

با این همه افتخارات، متأسفانه کج‌اندیشان غرب‌زده این هنر شریف را متأثر از دربارها دانسته و برای آن جایگاهی درخور و شایسته قائل نیستند؛ در حالی که نگارگری جلوه‌ای عینی از معرفت اسلامی است و به ساحت علم و معرفت ربانی تعلق دارد و هیچ قیدی از جمله دربار، نمی‌تواند آن را وادار به پذیرش نگرشی خاص کند.

www.tabarestan.info تبرستان

گروهی از اغیار نیز با طرح حرمت تصویر در اسلام، سعی می‌کنند تلاش هنرمندان نگارگر مسلمان را به مثابهٔ جنگ سردی در مقابل فقه و تفکر اسلامی مطرح سازند؛ در صورتی که هرگز فقه محرک یا موجد هنر نبوده و هنر اسلامی، موافقت شرعی خود را در برگرفتی دردمندانه از تفکر عرفانی و باطن قرآن مجید به دست آورده است. این جلوه‌های مقدس با پیروی از طریقت پیامبر اکرم (ص) و اوصیای کرام ایشان، که پرده‌داران عالم غیب‌اند، بر صحیفهٔ دل هنرمندان سالک نقش بسته است. از سویی، پاسداری از مواریث و ودایع نگارگری اسلامی ایران، گذشته از تکلیف روحانی، زمینه‌ساز تجدید عهد در ادوار مختلف تاریخ شده و امکان ابداع آثار جدید را بر طبق آن میثاق، به وجود می‌آورد.

بنا بر همین عهد و میثاق بود که نظر و عنایت خداوندی، جمع یارانی را به میدان آورد که مؤمنانه خود را پاسدار حریم این هنر مقدس می‌دانستند. مکتب نگارگری کمال‌الدین بهزاد، که محفل انس و مرکز تحقیق ایشان شده بود، بنا را بر آن نهاد تا در نخستین پژوهش جمعی خود، از سلسلهٔ دروس اینجانب مشتمل بر مباحث نظری، که به طور متمادی در طول سالیانی چند تدریس شده بود، عناوینی را به منظور تألیف کتاب برگزینند. این مجموعه تحقیقات با همراهی خواهران و برادران همفکر و با نظارت مستقیم اینجانب، به‌تفصیل انجام شد و هر یک از ایشان موضوعی را متناسب با ذوق و دریافت خویش، تدوین و تألیف کردند. این تحقیقات به منظور تأمین مجموعه‌ای متنوع، مباحث گوناگون را در

زمینهٔ نگارگری اسلامی ایران شامل می‌شود. روش تحقیق در این مجموعه به شیوهٔ تأویل نگاره‌ها، با رجوع به تعلیم حکمت انسی اسلام بر مبنای سیر از ظاهر به باطن، استوار شده است.

از آنجا که اینجانب و جمع همراه به لطف الاهی، دستی بر آتش این هنر مقدس داشته‌ایم و در مراتب مختلف آن نیز سلوکی عملی داریم، کوشش کرده‌ایم تا طریق تحقیق خود را با تمنای شناخت دقیق همهٔ مظاهر این هنر شریف، بر جمع بین نظر و عمل قرار داده و با سیر از ظاهر آثار به بطن آن‌ها، دریافت خویش را از حقایق مکنون آن بیان داریم.

www.tabarestan.info تبرستان

البته گرچه هنر امروز آینهٔ مشق‌های بی‌سرمشق است و هنرِ روز شاهد ظهور انبوه هنرمندان جدیدی هستیم که بی‌تاریخ و بی‌مایه، عرصه و فضای فرهنگ و هنر جوامع بشری را با آثار بی‌ارزش خود تنگ می‌کنند، مشق‌های ما از سرمشق‌های ازلی، که به وسیلهٔ هنرمندان سالک و مؤمن، دست به دست و سینه به سینه به ودیعه نهاده شده، سبب شده است تا از ورای های‌وهوی حاکم بر عالم هنر امروز، گامی به سوی منشأ قدسی هنر اسلامی برداریم، زیرا هنر در اثر هنری متجلی است و طریق ادارک حقایق آن نیز جز با سیر عملی و مشق مدام، همراه با تحمل رنج مقدس در این طریق میسر نمی‌شود.

البته این روش را نیز از سنت سلوک هنرمندانهٔ نگارگران سلف اخذ کرده‌ایم و همان‌گونه که ایشان با استناد به آیات جامع الاهی در مظاهر طبیعت، از ظاهر به باطن آن‌ها سیر کرده و حقایق آن‌ها را بیان می‌داشتند، ما نیز همین طریقت را سرمشق تحقیق خود قرار داده‌ایم. از این رو پس از بررسی ممیزات، جلوهٔ ظاهری هر اثر و رابطهٔ نگاره با مضمون آن، به مقصد اعلایی که نگارگر از آن منظر، بیان هنرمندانهٔ خویش را رقم زده است، توجه کرده و سپس با تطبیق مجدد با نگاره‌ها، نتیجهٔ حاصله را عرضه داشته‌ایم.

این شیوه از تحقیق در هنرهای اسلامی، که با نگرشی عرفانی همهٔ مظاهر را به اصل و مبدأ واحد آن‌ها ارجاع می‌دهد، می‌تواند پاسخگوی نیاز معنوی بشر امروز باشد که با پایان تمدن بحران‌زدهٔ غرب، در جست‌وجوی راه گریزی به سوی عوالم امن قدسی است، زیرا جبران خلأ معنوی در جهان معاصر، که حاصل اندیشهٔ بشرمدارانهٔ غرب است، هیچ راهی جز بازگشت به مبانی ایمانی و رابطهٔ

دل‌آگاهانهٔ انسان با خداوند ندارد. هنر اسلامی، که بهترین بیان مکاشفهٔ عارفانهٔ هنرمند مسلمان از حقایق عالم ملکوت است، می‌تواند به منزلهٔ مناسب‌ترین زبان، با بشر دردمند امروز هم‌آوا شود و حجاب‌های فرا روی او را براندازد. این طریق، راه جدیدی را در بیان هنری پیش روی هنرمندان دردمند معاصر قرار می‌دهد تا بتواند با تذکر به موقعیت ناهنجار انسان معاصر و گرفتار در این خراب‌آباد، متوجه موطن و مقام محمود خود کند.

مکتب نگارگری کمال‌الدین بهزاد از زحمات همهٔ عزیزانی که در امر مشاوره و تدوین و تألیف این مجموعه، از بذل همکاری و مساعدت دریغ نورزیده‌اند، سپاسگزاری می‌کند؛ به‌ویژه از جناب آقای مسعود گلستان حبیبی، مشاور فرهنگی این مجموعه، که با دقت نظر راهنمای مباحث نظری بودند، نهایت تشکر را دارد. همچنین از استاد ارجمند، جناب آقای دکتر محمد رجبی نیز که با رهنمودهای خود در خصوص برخی از کتب همراهی داشته‌اند، تشکر و قدردانی می‌شود. از مؤسسهٔ محترم انتشارات علمی و فرهنگی و مسئولان محترم آن، که اقدام به انتشار این کتاب کرده‌اند، سپاسگزاری می‌شود. امید است که مجموعهٔ این تلاش‌ها مرضی رضای حق‌تعالی قرار گیرد.

محمدعلی رجبی
مکتب نگارگری کمال‌الدین بهزاد

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

پیش‌گفتار

تصویر عفیف زن در نگارگری اسلامی نشان دیگری از قداست این هنر شریف است. نگارگری حکایتی از حقیقت عالم و پاکی حریم معبود یگانه‌ای است که منشأ همهٔ الطاف و زیبایی‌هاست. نگارگران مسلمان حاصل مشاهدات خود از عوالم قدسی را بر صفحهٔ نگاره رقم زده‌اند. این مشاهدات در نتیجهٔ سیر و سلوکی است که به واسطهٔ تهذیب نفس و تقرب به درگاه حق‌تعالی، صورت گرفته و در ادب و حکمت و عرفان اسلامی ریشه دارد. از این رو، همان گونه که عرفا و ادبا در متون حکمی و ادبی، طرح حقیقتی می‌کنند و به باطن موجودات عالم توجه دارند، نگارگران نیز در پس هر مضمون، کشف حقیقت می‌کنند و نگاه بیننده را به فراسوی وقایع طبیعت غیبی موجودات می‌برند.

به سبب کرامت و منزلت زن در تفکر اسلامی، نگارگران و ادیبان همواره وی را، که مظهر جمال الاهی به نحو اخص در این عالم است، محملی برای مغازلات خویش با محبوب یگانه دانسته و به زبان مَجاز، او را تمثیلی از لطف و صفای معبود شمرده‌اند. از این رو، شعرای نامدار مسلمان همواره زنان نمونه را مظهر کمال و وقار، در عین وجاهت می‌دانند و زیبایی باطن و ظاهر را در وجود آن‌ها جمع می‌کنند. توجه به این نکته نیز حائز اهمیت است که تنها لطافت و زیبایی صرف در وجود زن به وصف نیامده و این وجوه، با صفت متانت و صلابت، از وی، انسان صاحب‌کمالی ساخته که همواره ممدوح همگان بوده است.

در نگارگـری نیز، که همچون ادبیات حیات خود را از چشـمهٔ پرفیض تفکر اسـلامی می‌یابد، این صفات نیکوی زن، که جلـوهٔ مهر و لطف معبود حقیقی بر انسان است مطرح و تصویر می‌شود.

این کتاب، پژوهشی در خصوص نگاه نگارگران قدیم به موضوع «تصویر زن» است. بدین منظور ابتدا جست‌وجویی در باب «وجود زن» و خصیصه‌های وی بر مبنای دو محور عمده خواهد شد؛ نخست، آیات قرآن کریم و احادیث و روایات، و دوم، ادب و عرفان اسـلامی که منبع الهام همهٔ هنرمندان نگارگر بوده است. در نتیجهٔ این بررسـی، روشن می‌شود که نشانه‌های زیبایی که آشکارا در زن شناخته می‌شود، گذشته از وجه زیبایی‌شناسی ظاهری، اشاره و کنایی به معنای رمزگونهٔ این توصیفات دارد؛ چنانکه وصف زیبایی چشم در مقام نظارهٔ حق و لب در مقام حکایت دل و بیان سِـر، با کلام یا با تبسـم اسـت. همچنین خال سیاه، که بسیار سـتوده شده، به نقطهٔ وحدت اشـارت دارد و یادآور مقامی است که مبدأ و محل وحدت کثرات است؛ چنان‌که شیخ محمود شبستری سروده است:

بر آن رخ نقطهٔ خالش بسـیط است　　کـه اصل و مرکز دور محیط اسـت[1]

و یا زلف سیاه اشاره به صفت جلالی معبود دارد و شاعر این معنا را چنین طرح می‌کند:

هر دم به یاد رویش جمع آورم دل و جان　　بازم کند پریشـان سودای زلف دلبر

از رخ نقـاب زلفت بـردار تا نماند　　نام و نشان به عالم از مؤمن و ز کافر

همچنین شـاعر دلالت‌هـای عرفانی و معانی عمیق روی و خـط و زلف در نظر عارف را این‌گونه بیان کرده است:

اگـر روی و خطش بینی تو بی‌شـک　　بدانـی کثـرت از وحـدت یکایک

ز زلفـش بـاز دانـی کار عالـم　　ز خطـش بـاز خوانـی سـرّ مبهم[2]

مباحـث فصل‌های اول و دوم بررسـی اجمالی موقعیت و جایگاه زن از نظر دین مبین اسـلام و سـپس در منظر حکما و عرفا و ادباسـت که مبنای زیبایی‌شناسی نگارگری در تصویر زن قرار می‌گیرد. مختصات و ویژگی‌های منحصر به فرد این زیبایی‌شناسی به‌تفصیل در فصل سوم بیان می‌شود.

---

۱. شبستری، *گلشن راز*، ص ۹۷.

۲. همان، ص ۹۶.

www.tabarestan.info تبرستان

در فصل سوم، خصایص تصاویر زنان در نگاره‌ها از جوانب گوناگون بررسی می‌شود. برخی از این خصیصه‌ها به جنبه‌های معنوی و روحانی زن اشاره دارد و با تعمق بیشتر می‌توان دریافت که اصول زیبایی‌شناسی نگاره‌ها چنان است که ما را از توجه نگارگر به حقیقت زیبایی مطمئن می‌سازد؛ همچون «تصویر مثالی پیکرهٔ زن» که بی‌شک، به جوهر زیبایی اشاره دارد که از کمال ظاهر و باطن برخوردار است. طرح موضوع عفاف در نگارهٔ زن، رجوعی مجدد به حقیقت نگارگری دارد که یادآور همان عوالم قدسی است و از این منظر، این نگاره‌ها به بیننده زیبایی دلنوازی بسیار عمیق‌تر از ظاهر زیبا می‌بخشند.

www.tabarestan.info تبرستان

مباحثی که دربارهٔ زیبایی‌شناسی پیکرهٔ زن در این فصل مطرح می‌شود به ارتباط اجزا و تناسبات آن‌ها در پیکرهٔ زن می‌پردازد. در ادامه به‌اختصار، زیبایی‌شناسی چهره‌آرایی زن بررسی و از این رهگذر روشن خواهد شد که در نگارگری با انتخاب به‌جا و شایستهٔ عناصر تصویری، صورت زنان نهایت زیبایی خود را در معصومیتی همراه با صداقتی بی‌ریب یافته است. در ادامهٔ این فصل، چگونگی حالات مختلف زن در نگاره و همچنین جایگاه وی در ترکیب‌بندی یک اثر نگارگری بررسی می‌شود.

در فصل چهارم، موقعیت و شخصیت زن در نگارگری بر اساس تنوع آن‌ها طبقه‌بندی شده و مد نظر قرار گرفته است. در این فصل، یازده گروه مختلف از زنانی که در نگاره‌ها ترسیم شده‌اند، شناسایی شدند و ویژگی هر یک از آن‌ها در نگارگری بیان شده است. این مباحث نشان می‌دهد که گرچه زنان جایگاه متنوع و متفاوتی در نگاره‌ها دارند، در همه حال، شأن و مقام زن هرگز خدشه‌دار نشده و در حالات مختلف، همواره عفیف و محجوب و محترم، آنچنان که حقیقت وجود ایشان ایجاب می‌کند، تصویر شده‌اند.

از آنجا که در این تحقیق سعی می‌شود تا تصویر حقیقی زن در نگارگری اسلامی نشان داده شود، به شاهکارهای جاوید استادان این هنر شریف استناد می‌شود و از طرح آثار نازلی، که اغلب نیز در دوره‌های متأخر به انجام رسیده خودداری می‌شود. امید آنکه حقایق این هنر شریف و جلوه‌های روحانی آن، نگارگران معاصر را به احیای این طریق معنوی تشویق کند تا ضمن حفظ آن از تبعات مخرب نفوذ هنرهای بیگانه، با ارائهٔ صورتی جدید، طرحی نو دراندازند.

طی این تحقیق، منابع تصویری متعددی بررسی و نگاره‌هایی که در بردارندهٔ مصادیق مورد نظر این تحقیق بودند، انتخاب شد. اما مؤلف برای دستیابی به مصادیق هرچه بیشتر، به متون چاپ‌شده بسنده نکرد و با بهره‌مندی از مساعدت مسئولان محترم موزهٔ هنرهای معاصر تهران، به مطالعه و تصویربرداری از نگاره‌های شاهنامهٔ شاه طهماسب، که در گنجینهٔ این موزه نگهداری می‌شود، پرداخت. این تصاویر هم‌اکنون در آرشیو مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد محفوظ است. به این ترتیب، بخشی از تصاویر این کتاب از این گنجینه اخذ شده که به‌جاست از همکاری صمیمانهٔ ایشان سپاسگزاری شود.

www.tabarestan.info تبرستان

لازم می‌دانم مراتب قدردانی خود را از همهٔ بزرگان و عزیزانی که در این مهم مرا یاری کردند، ابراز دارم. از مساعدت‌های بی‌شائبهٔ استاد گرانقدر آقای دکتر محمدعلی رجبی، که سلوک در این طریق مرهون عنایتشان است و حصول این کتاب بی راهبری ایشان ممکن نبود، نهایت سپاس را دارم. همچنین از آقای دکتر عبدالله بیچرانلو، صمیمانه سپاسگزارم که با دقت نظر تمام به بازبینی و ویرایش متن کتاب اهتمام کردند و در تصحیح و تکمیل روایات و اشعار کتاب، سعی بسیار داشتند. از مسئولان محترم انتشارات وزین علمی و فرهنگی، نیز برای تحقق انتشار این اثر سپاسگزارم و برای تمامی همراهانم آرزوی توفیق و سربلندی دارم.

سیده راضیه یاسینی

عضو هیئت علمی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

۱۳۹۲

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل اول
زن در آیات و روایات اسلامی

در آفرینش عالم، خداوند در صور بسیاری تجلی کرد که خلقت انسان (زن و مرد)، کمال‌یافته‌ترین و شریف‌ترین این صورت‌ها بود. شرف انسان در برابر موجودات دیگر به سبب نفخهٔ روح الاهی[1] در کالبد اوست و این امر ممیزهٔ انسان از همهٔ خاکیان تا افلاکیان است. انسان این شرافت و کرامت را از آن رو به دست آورد که متحمل بار سنگین امانت الاهی شد و آنجا که در عرصهٔ حب و معرفت، آسمان‌ها و زمین و ملائک مقرب تاب نیاوردند او «قالوا بلی»[2] گفت.

خداوند ذره‌ای از روح خود ذره‌ای در جان آدمی، از زن و مرد، قرار داد و محبت حق تا ابد، به وجود ایشان عطا شد. زن و مرد به سرشتی یگانه و واحد، که ودیعه‌ای از جانب حق بود، خلق شدند و مجلایی برای دو صورت از تجلیات حق شدند.

مرد اولین نوع بشر بود که خلق شد. حضرت آدم ــ علیه‌السلام ــ در بهشت، منعمانه می‌زیست و در جوار حضرت حق غرق در نعمات بود. روزی از وحشت رنج و تنهایی به شکوه آمد و ناله‌کنان از خداوند طلب انیسی کرد تا وی را از عسرت تنهایی به در آورد. در این نیایش او در طلب یک هم‌سخن در ذکر بود. حق‌تعالی لابهٔ او را شنید و خواستش را اجابت کرد. حوا آفریده و سبب تسکین

---

۱. «... و نفخت فیه من روحی...» (ص: ۷۲).

۲. «... الست بربکم قالوا بلی شهدنا...» (اعراف: ۱۷۲).

آدم شد: «وَ قُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَ زَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَ كُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا...؛[1] و گفتیم ای آدم، تو و همسرت در بهشت جای گزینید و بی هیچ زحمتی، از هر نعمتی که خواستید برخوردار شوید».

بدین‌سان زن آشنای روح مرد شد و در منظر آدم، آینه‌ای شد که در آن صورتی از عشق حق جلوه می‌کرد. آدم از تنهایی به در آمد و خویشاوندی یافت که در آن نشانی از فطرت و ذات یگانهٔ حق بود؛ گویی آدم آنچه را از عشق الهی در میان نعمات فردوس نمی‌یافت در وجود حوا به دست آورد و حوا سکینهٔ قلب او شد. این‌گونه بود که زن تا ابد محمل و یادآور این عشق و سبب تسکین قلب آدمی شد: «وَ مِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجاً لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا...؛[2] و از نشانه‌های خداوند آن است که از شما برای خودتان همسرانی آفرید تا به واسطهٔ آن‌ها آرامش یابید».

خداوند انسان ــ زن و مرد ــ را به فطرتی واحد آفرید و هر یک را از عشق الاهی نصیبی داد: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ...؛[3] ای مردم، بپرهیزید از خداوندی که همهٔ شما را از نفس واحدی آفرید».

عشق ودیعهٔ الهی و عامل الفت روح و کالبد انسان است که اگر عشق نبود، روح هیچ‌گاه در گل آدم منزل نمی‌کرد. از سوی دیگر، عشق سبب بقا و دوام عالم است و موهبت حق و نشانی از ذات اوست. از مظاهر آشکار این عشق در عالم انسانی، زن است؛ آن‌گونه که حوا نشانی از عشق بر آدم بوده است. زن مادر عشق و به واسطهٔ امانتداری محبت، موجودی مستعدّ کمال‌جویی است. کمال این ادعا را می‌توان در وجود شریف سرور زنان عالم، حضرت فاطمهٔ زهرا (س)، مشاهده کرد.

عشق در دو مجلا به نحو اکمل تجلی کرد؛ یکی در جام فاطمی و دیگر در جام علوی. جام فاطمی که متعلق به حضرت فاطمه (س) است و سبب گردش کائنات، و جام علوی که متعلق به حضرت امیرمؤمنان (ع)، قطب ولایت در عالم کائنات، است. نبی اکرم(ص)، دختر گرامی‌شان را به «ام ابیها» (مادر پدرش) ملقب کردند. ام به معنی مادر و توسعاً، به معنای باطن و محور است. همچنان که ام‌القری

---

۱. بقره: ۳۵.

۲. روم: ۲۱.

۳. نساء: ۱.

www.tabarestan.info تبرستان

بـه معنـای محور مقدس هر مکانی، و امالکتاب به معنای جامع هر کتابی اسـت. حضرت فاطمه (س) مادر و باطن اشـرف مخلوقات شـدند که وجود شریفشان سـبب خلق کائنات اسـت: «لولاک لَما خَلقتُ الافلاک؛[1] اگر تو نبودی، افلاک را خلق نمی‌کردم».

کائنات بر مدار عشق‌اند و کوثر این عشق فاطمه (س) است که از جانب حق به حضرت نبی عطا شده است: «إِنَّا أَعْطَيْناکَ الْكَوْثَر».[2]

وجود مبارک حضرت فاطمه (س) از اسـرار الهی اسـت و بر هر کس آشکار نیسـت؛ آنچنان که تربت پاکشان نیز در خفاست. گرچه در روایات اسلامی آمده اسـت که انسـان پس از انقلاب حال و توجه به حق و کسب قابلیت، می‌تواند به تربت پاک ایشان واقف شود و لیاقت زیارت آن را بیابد.

www.tabarestan.info تبرستان

تجلـی این وجـود مبارک را می‌تـوان از نهانگاه قـدس و از دوام عالم و آدم مشـاهده کرد. زن نیز کرامت خـود را از وجود مبارک فاطمهٔ زهرا (س) کسـب کرده و مقام متعالی زن بسته به میزان تشبه به نحوهٔ سلوک ایشان است. این بانوی بزرگوار، که یازده امام طاهر ــ علیهم‌السلام ــ به واسطهٔ ایشان نسب از حضرت رسول (ص) می‌برند، بر تمام انبیا و اولیا جز سرور کائنات، محمد مصطفی(ص)، و امیرمؤمنان علی مرتضی(ع)، سـیادت دارند. حضرت نبی (ص) به سبب تکریم مقام ایشـان و تذکر این مقام به مؤمنان، آشکارا به ایشان احترام می‌کردند و دست ایشان را می‌بوسیدند که این عمل نشان از اقتدای آن حضرت به دخت گرامی‌شان بود؛ چرا که بوسـه زدن بر دسـت کسی نشان از اقتدای به اوست.[3] شاید این عمل پیامبر(ص) تذکری است بر مؤمنان مسلمان که همواره ایشان را مقتدای خود بدانند.

گذشـته از وجود شـریف حضرت فاطمه (س)، اسـتعداد و توانمندی زنان در طـی مدارج معنوی به حدی اسـت که می‌توانند بـزرگان عالم، از انبیا و اولیا، را در دامن خود پرورانده و مسـبب دولت اسـم نبی شوند. حضرت امام خمینی (قدس‌سره) در این باب می‌فرمایند: «از دامن زن است که مرد به معراج می‌رود».

از جمله زنان گران‌قدر عالم، حضرت مریم (س) اسـت که در قرآن از ایشان

---

۱. حدیث قدسی.

۲. کوثر: ۱.

۳. ابن شعبه، *تحف‌العقول*، ص ۴۷۳.

به احترام یاد شده است: «إِنَّ اللَّهَ اصْطَفی آدَمَ وَ نُوحاً وَ آلَ إِبْراهِیمَ وَ آلَ عِمْران...».[۱]

خداونـد در این آیهٔ شـریفه، آل عمـران را که حضرت مریـم (س) و مادر بزرگوارشـان از این خاندان‌اند، در زمرهٔ اصفیا قرار می‌دهد.[۲] همچنین در وصف جایگاه و مقام رفیع حضرت مریم (س) چنین فرموده است: «وَ إِذْ قالَتِ الْمَلائِکَةُ یـا مَرْیَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفاکِ وَ طَهَّرَکِ واصْطَفاکِ عَلی نِسـاءِ الْعالَمِین؛[۳] و فرشـتگان گفتند: ای مریم، خدا تو را برگزید و پاکیزه ساخت و بر زنان جهان برتری داد».

و در این آیه دلالتی هسـت بر اینکه مریم (س) محدثه بوده، یعنی از کسـانی بوده که ملائکه با او سـخن می‌گفته‌اند، و آن جناب سـخنان این هاتفان غیبی را می‌شنیده اسـت؛ آیهٔ شریفهٔ «...فَأَرْسَـلْنا إِلَیْها رُوحَنا فَتَمَثَّلَ لَها بَشَراً سَوِیًّا»[۴] هم با آیات بعدش، که در سورهٔ مریم واقع شده، بر این معنا دلالت دارد.[۵]

کرامت حضرت مریم (س) به قدری است که بی هیچ واسطهٔ خلقی، مادر نبی خداوند، حضرت عیسـی(ع)، می‌شـود. از این رو، صفت بتول، که لقب حضرت زهرا (س) است و دلالت بر طهارت مطلق ایشان دارد، به حضرت مریم (س) نیز اطلاق شـده است. خواجه عبدالله انصاری در تفسیر آیه‌ای از سورهٔ نور می‌گوید: «در قصص آمده است که خدای تعالی در بهشت میهمانی برپا می‌کند و مریم(س) را شـرف عقد نکاح حضرت نبی(ص) می‌رساند و می‌فرماید: یا محمد، من مریم را از صحبـت مردان نگاه داشـتم و از وی فرزند بی‌مـرد آوردم. حرمت و غیرت تـو را و این دعوت ولیمهٔ عقد نکاح تو اسـت».[۶] زنان گران‌قـدر دیگری نیز در قرآن ذکر شـده‌اند، همچون آسیه، همسر فرعون و همچنین مادر و خواهر موسی ــ علیه‌السلام ــ ، که به سبب وجود این سه بانوی بزرگ، دوران نبوت حضرت موسی(ع) محقق شـد. همچنین حضرت ساره، مادر حضرت اسحق، که بشارت تولد فرزند نه‌تنها به حضرت ابراهیم نبی، که به شـخص حضرت سـاره نیز داده

www.tabarestan.info تبرستان

---

۱. آل عمران: ۳۳.

۲. برای بررسی بیشتر ← جوادی آملی، *زن در آیینهٔ جلال و جمال*.

۳. آل عمران: ۴۲.

۴. مریم: ۱۷؛ ما روح خود را (روح‌القدس) به سـوی او فرسـتادیم، پس به شـکل بشری کامل بر او نمایان شد.

۵. موسوی همدانی، *ترجمهٔ تفسیرالمیزان*، ج ۳، ص ۲۹۵.

۶. میبدی، *کشف‌الاسرار و عدةالابرار*، ج ۶، ص ۵۱۵.

شـد. این امر دالّ بر ارتباط بی‌واسـطهٔ ایشان با ملائک اسـت و تأکیدی بر اینکه در طی مدارج سـلوک، زن و مرد هر دو قابلیت محاوره با فرشـتگان را می‌یابند. همین‌طور حضرت هاجر (س)، که به‌تنهایی حضرت اسـماعیل نبی را به لطف و عنایت خداوند، در بیابانی خشـک و سـوزان نگهداری و حفظ کرد و پیامبری را در دامن خود پروراند.

اسـتعداد زن در طی مراتب سـلوک، به قدر نصیبش از فطرت الاهی است و این میزان بین نوع بشـر ــ زن و مرد ــ یکسان است. هم بدین دلیل، نوع انسان برای کسـب کرامت و نیل به جوار معبود، خطاب قرار می‌گیرد: «إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ...؛[1] به درستی که برترین شما نزد خداوند باتقواترینتان است».

بـرای تأکید بر اینکه زنان و مردان مورد خطاب حق‌اند و در کسـب مقامات معنوی، تفوقی به یکدیگر ندارند؛ این معنا به‌صراحت در برخی آیات آمده است: «وَ مَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحاتِ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثى وَ هُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَ لا يُظْلَمُونَ نَقِيراً؛[2] هر مرد و زن که از روی ایمان، کارهای شایسته انجام دهد وارد بهشت خواهد شد و به هیچ‌کس کمترین ظلمی نخواهد شد».

یا فرموده است: «مَنْ عَمِلَ سَيِّئَةً فَلا يُجْزى إِلَّا مِثْلَها وَ مَنْ عَمِلَ صالِحاً مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثى وَ هُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ يُرْزَقُونَ فِيها بِغَيْرِ حِسابٍ؛[3] هر کس کار بدی بکند جز همانند عملش کیفر نیابد. و هر کس از مرد و زن که مؤمن باشـد و عمل صالحی به جای آرد به بهشت داخل شود و بی‌حساب روزی‌اش دهند».

و یـا: «مَـنْ عَمِلَ صالِحاً مِنْ ذَكَـرٍ أَوْ أُنْثى وَ هُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّـهُ حَياةً طَيِّبَةً وَ لَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُمْ بِأَحْسَـنِ ما كانُوا يَعْمَلُونَ؛[4] هر کس از زن و مرد نیکو عمل کند در نتیجه او را به زندگانی پاکیزه و سعادتمندی می‌رسانیم و پاداش بس نیکوتر از عملش به او می‌دهیم».

حضرت حق به نظر لطف بر خلق خود می‌نگرد و به عدالت ایشـان را لایق وصال حریم خود می‌داند:

«إِنَّ الْمُسْـلِمِينَ وَ الْمُسْـلِمَاتِ وَ الْمُؤْمِنِيـنَ وَ الْمُؤْمِنَاتِ وَ الْقَانِتِيـنَ وَ الْقَانِتَاتِ وَ

---

۱. حجرات: ۱۳.
۲. نساء: ۱۲۴.
۳. غافر: ۴۰.
۴. نحل: ۹۷.

www.tabarestan.info تبرستان

الصَّادِقِيـنَ وَ الصَّادِقَاتِ وَ الصَّابِرِينَ وَ الصَّابِرَاتِ وَ الْخَاشِـعِينَ وَ الْخَاشِـعَاتِ وَ الْمُتَصَدِّقِيـنَ وَ الْمُتَصَدِّقَـاتِ وَ الصَّائِمِيـنَ وَ الصَّائِمَاتِ وَ الْحَافِظِيـنَ فُرُوجَهُمْ وَ الْحَافِظَاتِ وَ الذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيراً وَ الذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ مَغْفِرَةً وَ أَجْراً عَظِيماً؛[1]
مردان و زنان مسلمان، مردان و زنان با ایمان، مردان و زنان اهل اطاعت، مردان و زنان راسـتگو و راست‌کردار، مردان و زنان صابر و بردبار، مردان و زنان خاشع، مـردان و زنان انفاق‌کننده، مردان و زنـان روزه‌دار، مردان و زنان پاک و باعفت، مردان و زنانی که بسـیار یاد خدا کنند، برای همهٔ ایشان، آمرزش و پاداشی بس بزرگ مهیا کرده است».

www.tabarestan.info تبرستان

بر این منوال، قرآن کریم با ذکر نمونه‌های شایستهٔ زنان، طریق را بر زنان عالم بیان کرده و آنان را از پیروی شیوهٔ زنان مغضوب، همچون همسر حضرت نوح(ع) و همسر حضرت لوط (ع)، بر حذر داشته است.

کرامتی که حضرت نبی (ص) برای نوع زن قائل‌اند، سـبب افتخار و مباهات زنان عالم اسـت. آمده اسـت که ایشان هرگز با همسـر خود تندی نمی‌کردند و می‌فرمودند: «بهترین شـما کسـانی‌اند که برای زنان بهترند».[2] و یا: «بهترین شـما کسی است که برای کسان خود بهتر است؛ من از همهٔ شما برای کسان خود بهترم. بزرگ‌مردان زنان را گرامی شمرند و فرومایگان زنان را خوار دارند».[3]

زنی کـه بر حقیقت وجود خود واقف اسـت، از آنچنـان منزلتی برخوردار می‌شـود که نیمی از دین مرد را تأمین می‌کند و او را در سـلوک یاری می‌دهد. نبی اکرم (ص) می‌فرماید: «هر که را خدا زنی پارسـا داده، وی را بر نصف دین خویش یاری کرده و باید دربارهٔ نصف دیگر آن بترسد».[4]

لیاقت و استعداد معنوی زنان هبه‌ای است که خداوند در وجود ایشان قرار داده و سـرّ عشـق را بر دل ایشان، به کمال نهاده اسـت. در این مقام، زن محرم بارگاه الهی می‌شـود و پاسدار حرمت حرم امن الهی می‌شود. شاید به همین دلیل است که حقیقتش رو به جانب غیب دارد و بر همگان و حتی بر خودش مستور می‌شود. سرّ مقام زن در ملکوت می‌ماند و در مقام ظاهر نیز تجلی تام نیافته و به مستوری

---

۱. احزاب: ۳۵.
۲. *نهج‌الفصاحه*، ۱۵۲۱.
۳. همان، ۱۵۲۰.
۴. همان، ۳۰۱۶.

تجلی می‌کند و بدین صورت از افشای حریم او بر غیر ممانعت می‌شود. از آنجا که زن مظهر اسم جمال الهی است و باطن هر جمالی نیز جلالی است، حقیقت و باطن زن ذیل اسم جلال محبوب می‌شود و در اختفای اسم جلال الهی قرار می‌گیرد.

حکمای مسلمان مرد را مظهر اسم جلال حق دانسته‌اند و جمال و زیبایی حقیقی را در مرتبهٔ جمال الجلال گفته‌اند. در این حالت، جمال در جلوه‌ای از حفاظ جلال ظهور می‌کند که چنین مستوری و پوشیدگی در مقام ظاهر، کمال زیبایی خود را آشکار می‌کند. از این رو، قرآن کریم می‌فرماید: «الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ؛[1] مردان پاسداران زنان‌اند».

www.tabarestan.info تبرستان

این چنین است که با صفت عفاف و حجاب، جمال الجلال زن، که زیبایی حقیقی و معنوی اوست، متجلی می‌شود. این ستر و پوشش، که در ظاهر حجاب اوست، حائل بین او و غیر (نامحرمان) می‌شود. خداوند حجاب را در زمرهٔ حقوق الهی می‌شمرد که چنانچه در ادای این حق کوتاهی شود حق‌الله ضایع می‌شود.

از سویی در تجلی صفات زن، او را مظهر اسم لطیف دانسته‌اند و از او به منزلهٔ گلی در گلزار و گلستان خداوندی یاد کرده‌اند که زن ریحانه‌ای است لطیف. امیرمؤمنان، علی (ع) می‌فرمایند: «فانّ المرأة ریحانه فلیست بقهرمانه؛[2] زن گل بهاری است نه پهلوانی سخت‌کوش».

این تعبیر زیبا بیان می‌دارد که اگر چه زن به صورت و جسم چون مرد توانمند نیست، همچون گل، لطیف و روح‌افزاست و به علت رقّت قلب، بسیار سریع‌تر از مرد مجذوب حقایق شده و از امور معنوی و روحانی تأثیر می‌پذیرد. شاید مصداق این استعداد ذاتی پذیرش حضور معنوی زن در پیشگاه خداوند و برانگیخته شدن وی برای پاسداری از حریم شرعی، در سنین زودتر از مرد باشد. عالم بستان خداوندی است و خداوند باغبان انسان‌هاست: «وَ اللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الأَرْضِ نَبَاتاً».[3]

تعبیر به «انبات» و رویانیدن در مورد انسان، بسیار پرمعنی است و نشان می‌دهد که کار خداوند در مسئلهٔ هدایت، فقط کار یک معلم و استاد نیست، بلکه همچون کار یک باغبان است که بذرهای گیاهان را در محیط مساعد قرار می‌دهد تا استعدادهای نهفتهٔ آن‌ها شکوفا شود. در مورد حضرت مریم نیز در آیهٔ ۳۷

۱. نساء: ۳۴.

۲. *نهج‌البلاغه*، نامهٔ ۳۱.

۳. نوح: ۱۷.

آل عمران می‌خوانیم: «وَ أَنْبَتَها نَباتاً حسناً؛ خداوند به طرز شایسته‌ای گیاه وجود مریم را آفرید و پرورش داد». این‌ها همه اشاره به همان نکتهٔ لطیف است.[۱]

خداوند در این آیه اشاره دارد که در مرتبه‌ای از عالم وجود، باغبان‌وار انسان را از زمین رویش بخشیده است. زن گل این بستان و محمل آفرینش حق‌تعالی است و همهٔ انسان‌ها در ارحام مادران، سیر تکوینی خود را طی می‌کنند و سپس در دامان او رشد می‌کنند. به عبارتی، زن همچون زمینی است که قابلیت حیات و رشد و نمو را دارد و حافظ و نگهبان حیات در بطن خویش است.[۲]

زیباترین جلوهٔ نبات در گل متجلی است، همان‌گونه که گل سبب تلطیف روح و آرامش قلوب است، زن در عالم، سبب تسکین روح آدمی است و از این روست که در فرمایش حضرت علی(ع)، زن به گل تشبیه شده است.

بر این اساس، به واسطهٔ حساسیت و لطافت وجود روحانی زن، حریم او نیازمند مراقبت بیشتری است. از این رو، بر امر حجاب در مورد زنان مؤکّداً، توجه و سفارش شده است.

از آنجا که حجاب جزء ذات بشر است، هرگز در اصل موضوع، مورد بحث ادیان قرار نگرفته و در تمام دوره‌های دینی از مسلّمات آن ادوار بوده است. حجاب در لغت، به پوشش و حائل تعبیر شده است که می‌تواند در دو وجه ظاهری و باطنی معنا شود. حجاب در تعبیر باطنی، واسط و حائلی بین انسان و غیر است که می‌تواند ممدوح یا مذموم باشد. چنانچه حجاب بین انسان و ماسوی‌الله قرار گیرد، ممدوح و نشان از مرتبهٔ کمال انسانی است و اگر حجاب حائلی بین انسان و حق شود، مذموم بوده و انسان حقیقت را کافر شده است.

حجاب در تعبیری ظاهری، به معنای پوشش است؛ همان‌گونه که حجاب باطنی بر نوع انسان، اعم از زن و مرد، فرض است، پوشش یا حجاب ظاهری نیز بین زنان و مردان مشترک است.

بر اساس آیات قرآن کریم، چنین مستفاد می‌شود که انسان در بهشت، پوشش

۱. در فرهنگ‌های اساطیری نیز زمین تمثیلی از الههٔ مادر است که همهٔ مراتب عالم را در خود جای می‌دهد و محافظت می‌کند. «یونانیان آغازین بر این باور بودند که انسان‌ها چون نباتات، خود به خود، از زمین رسته شدند و این انسان‌های زمین‌زاد دودمان‌های آتی را پدید آوردند» (پین سنت، *اساطیر یونان*، ص ۶۰).

۲. مکارم شیرازی، *تفسیر نمونه*، ج ۲۵، ص ۷۸.

www.tabarestan.info تبرستان

نداشت و بر آن وقوف هم نیافت تا آنکه پس از سرپیچی از فرمان الهی و ارتکاب گناه، به خود آمد و خود را عریان یافت، آنگاه سعی در پوشش خود کرد.

وقتی آدم از مقام فرشتگی بعد پیدا می‌کند و به مقام محمود انسانی می‌رسد، صاحب معرفت می‌شود. از آنجا که مرتبهٔ این عالم مقام آگاهی و معرفت است و انسان‌ها نیز همه در این مقام‌اند، پس همگی از زنان و مردان نیازمند به پوشش‌اند.

زنان به واسطهٔ پاسداری از حریم الهی که مقام امن است و به‌ویژه در وجود ایشان به ودیعه نهاده شده، در هر دو وجه باطنی و ظاهری حجاب، دقیق‌تر مورد خطاب واقع شده‌اند. این امر در دین اسلام با توجه و عنایت خاصی که به مقام زنان شده است، در کمال خود آشکار می‌شود؛ اگرچه در تمام ادیان برای پاسداری از حرمت زن، بر موضوع حجاب تأکید شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

از حجاب در مقام باطن و ظاهر، با لغت لباس نیز یاد شده است. خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «...هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَ أَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ...؛[1] زنان لباس‌اند بر شما و شما لباسید بر زنانتان».

این استعارهٔ لطیفی است که با انضمامش به جملهٔ: «أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيامِ الرَّفَثُ إِلى نِسائِكُمْ ...»، لطافت بیشتری به خود می‌گیرد؛ چون انسان با جامه، عورت خود را از دیگران می‌پوشاند، و اما خود جامه از نظر دیگران پوشیده نیست، همسر نیز همین طور است.[2] یعنی هر یک از زن و مرد دیگری را در مقابل دیگران می‌پوشاند، ولی خود در مقابل هم پوشیده نیستند، چون هریک برای دیگری، به لباس متصل و چسبیده به بدن می‌ماند.

همچنین لباس را در لغت به معنای آرامش‌دهنده و پنهان‌کننده گرفته‌اند؛[3] از این رو برخی مفسران گفته‌اند: «مردان به لباس سکن[4] است. چنان‌که در خصوص شب گفت: «وَ جَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاساً».[5]

---

۱. بقره: ۱۸۷.

۲. موسوی همدانی، *ترجمهٔ تفسیرالمیزان*، ج ۲، ص ۶۵.

۳. شوشتری، *فرهنگ کامل لغات قرآن*، ص ۴۴۲.

۴. حکما در علم اخلاق این صفت (سکن) را فرض بر زن می‌دانند که لازمهٔ حقیقت ذاتی اوست: «زن صالح به مدارات و خوش‌خویی سبب مؤانست و تسلّی هموم و جلای احزان همسرش می‌گردد» (طوسی، *اخلاق ناصری*، ص ۲۱۶).

۵. نباء: ۱۰.

و جعلنا اللّیل لباساً انی سکناً. هر یک از ایشان سکن صاحبش باشد که دل او با او ساکن باشد. و جعل منها زوجها لیکن الیها».[۱]

همچنین در جای دیگـــر، خداوند از لباس این‌گونه می‌فرماید: «یَا بَنِی آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَیْکُمْ لِبَاساً یُوَارِی سَوْآتِکُمْ وَ رِیشاً وَ لِبَاسُ التَّقْوَی ذٰلِکَ خَیْرٌ ذٰلِکَ مِنْ آیَاتِ اللهِ لَعَلَّهُمْ یَذَّکَّرُونَ؛[۲] ای فرزندان آدم بر شـــما فرو فرســتادیم پوشیدنی که پوشیده دارد عورت‌های شـــما را و جامه‌ای که آسایش هر کس بدان بدانند و لباس پرهیز از همهٔ لباس‌ها بهتر است. این از نشانه‌های خداست تا متذکر شوید».

در این آیهٔ شریفه، لباس پنهان‌دارندهٔ عورت و هر آن چیزی است که بی‌ستر و پوشش است. از این رو، زنان و مردان پوشانندهٔ هم و نهان‌دارندهٔ عیوب یا اسرار یکدیگرند. لباس در مقام ظاهر نیز حرمتی گران دارد. نبی اکرم (ص) می‌فرمایند: «هر زنی که لباس خود را جز در خانهٔ شـــوهر بیرون آورد، پردهٔ میان خود و خدا را پاره کرده است».[۳]

همین‌طور، اگر زنی از اهل بهشـــت به زمین نمایان شود، میان زمین و آسمان را از بوی خویش پر کند، سرپوشـــی که وی به ســـر دارد از دنیا و هر آنچه در آن است، بهتر است».[۴]

لبـــاس به تعبیر باطنی، حجاب اســـت و به تعبیر ظاهری، پوشـــش. پوشـــش ظاهری، همچون اصل حجاب، مورد بحث همهٔ ادوار دینی بوده اســـت و تنها در دورهٔ بی‌دینی معاصر است که پوشش نفی می‌شود.

پوشـــش در دورهٔ اسلامی بر قاعده‌ای طراحی می‌شود که نخست، برای انسان ایجـــاد شـــأن و مرتبه می‌کند و دوم، به واســـطهٔ طراحی مبتنی بـــر قواعد طراحی طبیعت، سبب ارتباط صحیح اصناف مختلف انسانی با طبیعت خارج می‌شود.

لباس‌های دورهٔ اســـلامی، تطابقی بین طبیعت اجمالی ـــ انســـان ـــ و طبیعت تفصیلی ـــ همهٔ عالم ـــ ایجاد می‌کنند و به گونه‌ای طراحی شده‌اند که انسان در هر مقام و موقعیت اجتماعی، ضمن حفظ حریم خود، بتواند تحرکی آزادانه و متناسب با

---

۱. ابوالفتوح رازی، *روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن*، ج ۳، ص ۵۱.
۲. اعراف: ۲۶.
۳. *نهج‌الفصاحه*، ۱۰۲۴.
۴. همان، ۲۲۴۴.

www.tabarestan.info تبرستان

شغل یا حرفهٔ خود داشته باشد. اما پوشش زنان در این میان بسیار سنجیده و با دقت طراحی شده است؛ با تعمق مختصری در چگونگی پوشش زنان از پیش از اسلام تا زمان نزول آیهٔ شریفهٔ مربوط به حجاب، می‌توان به حقیقت این امر پی برد که چگونه پوشش اسلامی در کمال خود، زنان را از اغیار مستور می‌کرده است.

در ایران پیش از اسلام، زنان سرپوشی داشته‌اند که تمام سر و بخشی از گردنشان را می‌پوشاند.[۱] زنان عرب پیش از اسلام نیز حجاب مشخصی نداشته‌اند؛ آنان لباس‌های گشاد و بلندی بر تن می‌کرده‌اند که یقه‌های گشاد و باز داشته و سربندی که سر ایشان را از گرما محافظت می‌کرده است، اما به علت بالا بردن گوشه‌های آن، قسمت‌هایی از بناگوش و گردن آشکار شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

حدود پوشش ظاهری زنان پس از اسلام معین شد. در آیهٔ شریفهٔ ۳۱ از سورهٔ نور چنین آمده است:

> به زنان باایمان بگو چشم از نگاه به مردان اجنبی فرو بندند و فرج‌های خویش حفظ کنند و زینت خویش جز آنکه آشکار است، ظاهر نسازند، و باید که روپوش‌هایشان را به گریبان‌ها کنند و زینت خویش نمایان نکنند، مگر برای شوهرانشان یا پدرانشان و یا پدرشوهرانشان یا پسران شوهرانشان یا برادران وی از خواهرزادگان یا برادرزادگان یا زنان و یا آنچه مالک آن شده‌اند یا مردانی که دیگر هوس زن ندارند و طفیلی خانواده‌اند و یا کودکانی که از اسرار زنان خبر ندارند، و زنهار که پای خویش را بر زمین نکوبند که آنچه از زینتشان که پنهان است، ظاهر نشود. ای گروه مؤمنان، همگی به سوی خدا توبه برید، شاید رستگار شوید.

در تفسیر این کلام شریف، آنجا که می‌فرماید: «الّا ظهر» (مگر زینت‌های آشکار)، اقوالی مترتّب است. امام صادق(ع) می‌فرمایند: «زینت آشکار عبارت است از سرمه و انگشتر».[۲]

یا در جای دیگر می‌فرمایند: «زینت ظاهر عبارت است از جامه، سرمه، انگشتر، خضاب دست‌ها و النگو».[۳]

---

۱. امروزه نیز زنان زرتشتی با همین لباس برای عبادت به آتشکده‌ها می‌روند.

۲. کلینی، *اصول کافی*، ج ۵، ص ۵۲۱ و شیخ حر عاملی، *تفصیل وسایل الشیعه*، ج ۱۴، باب ۱۰۹، حدیث ۴، ص ۱۴۶.

۳. ملامحسن فیض کاشانی، *تسیر صافی*؛ به نقل از *تفسیر علی بن ابراهیم قمی*، ذیل آیهٔ ۳۱ سورهٔ نور.

و امـا خواجـه عبدالله انصاری در تفسـیر معنوی این آیه، به لزوم مسـتوری زیبایی‌های پنهانی به‌ویژه در زنان اشاره می‌کند:

> این آیت در نظر اهل عرفان و به ذوق جوانمردان، اشـارت اسـت به اینکه بندهٔ خدا را زیور و زینتی است که نباید آن را نمایان سازد، همچنان که زنان عوره‌اند و نباید زینت و زیور خود را نمایان سـازند. کسانی که زینت دل‌های خویش و سـرّ ضمیر خود و صفای احوال و زیور اعمال خود را به مردمان نمایان سازند، زیور و زینت آن‌ها به زشتی بدل شود، مگر آن مقدار از احوال و اعمال که ظاهر و نمایان است و در پوشیدن آن، تکلیفی و عملی نیست.[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

در این آیه، در بیان حدود پوشـش و شـرح آن، به لـزوم حجاب در رفتار و اصوار زنان اشـاره می‌شـود. آنجا که می‌فرماید پای بر زمین نکوبند تا زینت‌های پنهانشان آشکار نشود، سخن از حدود پوشش ظاهری نیست و سکنات زن است که بر آن تأکید می‌شود.

یکی از خصایصی که در روایات در توصیف زنان شایسته آمده وقار و هیبت است. خواجه نصیرالدین طوسی با توجه به این معنا، چنین می‌گوید: «بهترین زنان زنی بود که به عقل و دیانت و عفت و فطنت و حیا و رقت دل و تودّد و وقار و هیبت متجلّی بود».[۲]

همچنین به سـبب اهمیت مطلب، لزوم وقار و متانت در رفتار زنان، که لازمهٔ گوهر وجودشان است، خطاب به زنان پیامبر، که خود محترم‌ترین زنان‌اند، گوشزد شده است:

> یَا نِسَاءَ النَّبِیِّ لَسْتُنَّ کَأَحَدٍ مِنَ النِّسَاءِ إِنِ اتَّقَیْتُنَّ فَلاَ تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَیَطْمَعَ الَّذِی فِی قَلْبِهِ مَرَضٌ وَ قُلْنَ قَوْلاً مَعْرُوفاً؛[۳] ای زنان پیامبر، شـما همچون سایر زنان نیستید، اگر پرهیزکار باشـید. مواظب باشـید که در سخن، نرمش زنانه و شهوت‌آلود به کار نبرید که موجب طمع بیماردلان شود. به خوبی و شایستگی سخن بگویید.

حرمـت مقام زن آنچنان اسـت که باید در بین محارم نیـز مراتبی از زینت و

---

۱. میبدی، *خلاصهٔ تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید...*، ج ۲، ص ۱۲۴.
۲. طوسی، *اخلاق ناصری*، ص ۲۵۱.
۳. احزاب: ۳۲.

آراستگی خود را بپوشاند. امام صادق(ع) در این باره می‌فرمایند: «زینت سه نوع است؛ یکی برای همهٔ مردم است و آن زینت آشکار است... دوم برای محارم است و آن جای گردنبند به بالاتر و جای بازوبند به پایین و خلخال به پایین است و سوم زینتی است که به شوهر اختصاص دارد و آن تمام بدن است».[۱]

اگر چه هر سه موردی که امام صادق(ع) در این قول شریف می‌فرمایند به درجاتی از زینت‌های ظاهری، حتی پیکر زن اختصاص دارد، اما بر لزوم حفظ و مراقبه از آن‌ها در شئون مختلف تأکید می‌ورزند. و این امر همچنین، اهمیت حفظ و پاسداری زنان از زیبایی‌های باطنی خود که حقایق زیبایی‌های ظاهری ایشان است را به تأکید گوشزد می‌کند. از این رو، در جای‌جای کلام بزرگان دین، پسندیده‌ترین صفات اخلاقی به زنان توصیه می‌شود تا ایشان به مقام حقیقی خود پی ببرند.

www.tabarestan.info تبرستان

پیامبر اکرم (ص) زن صالح متصف به این صفات را گنجینه‌ای برای مرد می‌شمرد و فرمود: «می‌خواهی تو را از بهترین گنجینهٔ مرد خبر دهم، زن پارسا که وقتی بدو نگرد، مسرور شود و همین که بدو فرمان دهد، اطاعت کند و هنگام غیبت، امانت او را محفوظ دارد».[۲]

حضرت نبی (ص) در مقام یادآوری مقام چنین زنی می‌فرمایند: «خدمتی که به زن خود می‌کنی، صدقه است. صدقه بخششی است به قصد قربت خداوند و طی مدارج سلوک، که زن بدین منوال مسبّب آن می‌شود، آنچنان‌که مرد را در تمامی مراتب معنوی‌اش یاری می‌کند».

---

۱. ملامحسن فیض کاشانی، *تفسیر صافی*، ج ۳، ص ۴۳۰.

۲. سجستانی، *سنن ابی داوود*، کتاب زکات، ح ۱۴۱۷.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل دوم
زن در حکمت و عرفان و ادب فارسی

زن در حکمت و عرفان اسلامی

در حکمت و عرفان اسلامی، همهٔ موجودات عالم مظهری از اسمای الهی و نشانه‌ای از اویند و این به سبب ارادهٔ حضرت حق به تجلی در اعیان به انواع صور است.

حضرت علی (ع) در این خصوص چنین می‌فرمایند: «الحمد الله المتجلّی لخلقه بخلقه؛[1] سپاس خداوندی را سزاست که در خلقش برای ایشان تجلی کرده است».

بر اســاس نظر حکما و عرفای مسلمان، حق در مراتب مختلفی تجلی می‌کند و مظاهری منتشــر در عالم دارد. با این حال، از آنجا که خداوند حقیقت واحدی اســت، هیچ‌گونه کثرتی در ذات او راه نمی‌یابــد؛ از این رو، صفات ذاتی او عین ذات خود اوست. پس هر یک از اسمای الهی در ظاهر، یکی از صفات وی را به منصهٔ ظهور می‌گذارند، اما در بطن خود، مظهریت همهٔ دیگر اسما را نیز دارند. از این رو تفاوت بین اســمای الهی اعتبار می‌شــود که هر یک از آن‌ها مجلای ظهور یکی از این کمالات است.

از اسمای مبارک الهی، جمال و جلال است که به واسطهٔ مظهریت این دو اسم در نوع انسان ـــ زن و مرد ـــ، از آن‌ها یاد می‌کنیم.

---

۱. جوادی آملی، *زن در آیینهٔ جلال و جمال*، ص ۲۰.

جمال و جلال حق دو صفتی است که هر یک به دیگری مستور است؛ بدین معنا که جمال خداوند در جلالش و جلال او در جمالش پنهان است. بنا بر گفتهٔ لاهیجی: «به‌حقیقت، هر جمالی مستلزم جلالی است و در پس پردهٔ هر جلال نیز جمالی است».[۱]

اختفای این دو اسم در موجودی که مظهر یکی از این دو است نیز حادث می‌شود. بدان‌گونه که موجودی که مظهر جمال الهی است در زمان، به مظهریت جلال الهی نیز متصف است و موجودی که مظهریت جلال الهی را یافته مظهر جمال الهی نیز است، گرچه این مظهریت به منصهٔ ظهور راه نیابد:

کیست مرد، اسمای اخلاق ودود — کآمده فاعل در اطوار وجود
چیست زن، اعیان جمله کائنات — منفصل گشته ز اسما و صفات
چون همه اسما و اعیان بی‌قصور — دارد اندر مرتبه انسان ظهور
جمله را در ضمن انسان ناله‌هاست — که چرا هر یک ز اصل خود جداست
شد گریبانگیرشان حبّ وطن — این بود سرّ نفیر مرد و زن

www.tabarestan.info تبرستان

به عبارتی، جامی معتقد است که مرد و زن در مقام ذات، یکی مظهر وجه فاعلی و خلاقهٔ اسمای الهی و دیگری نشان اعیان همهٔ کائنات است و با اینکه هر دو از یک حقیقت واحد سرشته شده‌اند، در عالم وجود دو نوع مظهریت می‌یابند و چه مرد و چه زن، از دورافتادگی و حبّ وطن می‌نالند.

اگرچه مظهریت جلال بر مرد و مظهریت جمال بر زن مقتضی شده، به واسطهٔ ذات یگانه، صفت مقابل در وجود هر یک از این دو نهفته است.

شیخ محمد لاهیجی دربارهٔ جامعیت انسان چنین می‌گوید:

> دل، که او صورت احدیة الجمع میان ظاهر و باطن است و بدین سبب، مظهر جمیع شئون الاهیه واقع شده و جامعیت انسان و کمالات او به واسطهٔ این دل است:
>
> در حقیقت دان که دل شد جام‌جم — می‌نماید اندرو هر بیش و کم
> دل بود مرآت وجه ذوالجلال — در دل صافی نماید حق جمال[۲]

---

۱. لاهیجی، *گلشن راز*، ص ۴۶۶.

۲. همان‌جا.

زن، مظهر جمال الاهی

زیبایی و جمال، چون هر حقیقت دیگری، صورت کمالی خود را در محضر حق و در عالم غیب دارد و حسن الهی اکمل زیبایی است. انسان نیز، که فطرتاً طالب زیبایی است، همواره علاقه و کششی به سوی منبع این زیبایی و جمال دارد؛ از این رو، هر چه در این عالم بیابد که نشانی از جمال در وی باشد، جلوه‌ای از آن جمال حقیقی پنداشته و به آن عشق می‌ورزد.

به علت اینکه زن مظهر جمال الهی است، مظهریت عشق را نیز یافته است؛ چه جمال زن صورت انسانی جمال حق در این عالم است. به عبارت دیگر، خداوند از رحمت خویش، جمال را بر زن عطا کرد تا نشانی از معدن خود (جمال حضرت حق) را در وجود دیگران بنشاند. از این رو، زیبایی انسانی، که مظهری از جمال الاهی است، آنچنان قدرت معنوی دارد که می‌تواند با وساطت عشقی عرفانی یا انسانی، آدمی را به معرفت پروردگار نایل سازد.

www.tabarestan.info تبرستان

آنچه در صورت ظاهر از جمال زن قابل‌ملاحظه است، نازل‌ترین مرتبهٔ زیبایی در مراتب تجلی است. این مراتب در اعلی‌مرتبه، تجلی ذات حق در آیینهٔ ذاتش است و بر احدی جز محرمان حریمش، مکشوف نیست. در مرتبهٔ بعد، زیبایی از مرتبهٔ ذات در آیینهٔ اعیان تجلی می‌کند که حقیقت زیبایی است و تقدیر زیبایی در این مرحله رقم می‌خورد. کمال مراتب تجلی در عالم ملک در هیئت انسانی است که به قول عرفای مسلمان، در نهایت لطف آن، به زن می‌رسد.

حال چنانچه معرفتی دربارهٔ این تجلی زیبایی دست دهد سالک از طریق درک آن، به مراتب عالیه می‌رسد. محی‌الدین عربی معتقد است: «محبت نساء ممکن نبود مگر به سبب مرتبهٔ انسان نزد حق؛[۱] یعنی به سبب درک حقیقت انسان است که محبت نساء ممکن می‌شود. وی می‌گوید: «مرد در نسبت با زن، کلی است به جزء و همواره کل مایل به جزء خود است».[۲] و اضافه می‌کند: «حنین محمدی به جانب نساء حنین کل است به جانب جزء».[۳]

ابن عربی اظهار می‌کند که حقیقت محبت به زن در حنین محمدی ظاهر می‌شود تا خلایق بدانند که خداوند به حکم «نفخت فیه من روحی»، محبت خود

---

۱. ابن عربی، *شرح فصوص‌الحکم*، ص ۵۱۸.
۲. همان، ص ۵۰۶.
۳. همان، ص ۵۰۸.

را در خلق به ودیعه نهاد و انسان بداند که از حضرت حق بیگانه نیست و نسبت خداوند به انسان، نسبت کل است به جزء و اصل است به فرع که در این رابطه، همواره اصل به فرع و کل به جزء، مشتاق و مایل است. چنان‌که حافظ می‌گوید:

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

بر اساس نظر ابن عربی، خلق آدم و حوا بر صورت پروردگار خود مناسبتی برای ایجاد میل و کشش بین آن دو شد. یعنی آنکه: «هر یک در دیگری صورتی از ربّ خود را دید و شیفتهٔ آن شد و سبب میل بنده به حق آن است که به نظارهٔ چهرهٔ پروردگار خود بنشیند و سبب میل حق به بنده آفرینش انسان به صورت خود است. خلق الله آدم علی صورته».[1]

www.tabarestan.info تبرستان

پس جمال ظاهر، که در صورت انسانی متجلی است، آینه‌دار طلعت غیبت است. «و دیدن شیئی نفس خود را در آینه اکمل است از دیدن خود در عین خود».[2]

همان‌گونه که خداوند در اعلی‌مرتبه در ذات خود تجلی کرد، اما دوست داشت که خود را در آیینهٔ بندهٔ خود ببیند که این مشاهدهٔ خاص است.

هر انسانی به فراخور علم و ادراک خود از این معنا، مشتاق و طالب دیدن روی حق می‌شود، پس به آینه‌گردان او می‌نگرد و جمال حق را در او مشاهده می‌کند.

عرفا معتقدند که اعیان زنان اقتضا دارد که محبوب مردان واقع شوند و این ارادهٔ حضرت حق است و باید که صاحب حق را به حق خود رسانید.[3] از این رو، حضرت نبی(ص)، که جلوهٔ تمام و مظهر همهٔ انوار الهی در عالم‌اند، دل خود را، که عرش رحمان است، محل محبت ایشان ساخت. ابن عربی معتقد است: «چنانچه اعیان زنان تقاضای آن می‌کند که محبوب رجال باشند، اعیان مردان نیز تقاضای آن می‌کند که محبّ دل ایشان باشند. پس دوستی نساء او را نبود الا به استحقاق تام، که آن طلب ذات آن مستحق است محبت و محبوبیت را از حضرت حق».[4]

بسیاری از عرفا با شناخت این حقیقت و مشاهدهٔ جمال الاهی در صورت انسانی آن، در مراتب سلوک طی طریق کرده و به مدارج اعلی رسیده‌اند. ابن عربی خود از زمرهٔ سالکانی است که از طریق محبت به معشوقی انسانی ــ نظام عین‌الشمس، معروف به قرةالعین ــ به عشق ربانی هدایت شده است. قرةالعین صورت مثال زن کاملی است که تمثیلی از صورت حق را در منظر محی‌الدین

۱. همان، ص ۵۱۴.
۲. همان، ص ۵۰۹.
۳. همان، ص ۵۲۰.
۴. همان‌جا.

قرار می‌دهد. محی‌الدین پس از اولین دیدار شگفت خود با قرةالعین، در طواف کعبه با وی مجالست می‌یابد و از این طریق، به معارف و حقایق بسیاری دست پیدا می‌کند. ابوسعید نیز حسن زن را از معدن قدس می‌داند و عشق به نوع زن را واسطهٔ تبدیل مجاز به حقیقت می‌شمرد.[۱]

اما زیباترین مصداق این نظر حکایت لیلی و مجنون است. مجنون دلداده‌ای کامل بود که در سلوک عاشقانهٔ خود از قید نفس رهیده و همهٔ هستی را در صورت جلوهٔ محبوب حقیقی خود، لیلی، می‌دید. لیلی نیز معشوقی بزرگوار و صاحب کمال بود که مجنون را در تمامی مراحل همراهی کرد و در عین حال، پا از دایرهٔ عفت بیرون ننهاد. مجنون در طی طریق به سوی حقیقت، هیچ چیز را جز وصال معشوق حقیقی خود، که لیلی مظهر تمام‌نمای آن بود، طلب نمی‌کرد، لذا هیچ چاره‌اندیشی در درمان وی سود نبخشید و او تا پایان عمر همچنان در عشق خود سوخت. مجنون در طلب وصال لیلی سر و پا نشناخته بود و آنچنان در سوز عشق لیلی می‌سوخت که تاب دیدار نمی‌آورد و آنگاه که با صد ترفند به ملاقات لیلی می‌رفت به نگاهی مدهوش می‌شد. این سوز و گداز مجنون برای لیلی تا پایان قصه ادامه می‌یابد و نقطهٔ اعتلای داستان زمانی است که وصل این دو میسر می‌شود. مجنون، که آتش عشق وجود او را از هر گونه تعلقی پاک کرده است، زمانی که حجاب از این عشق پاک برگرفته می‌شود و بی‌پرده معشوق را به کام می‌یابد، در آخرین مرحلهٔ قیام عاشقانه، در پی یافتن حقیقت عشق برمی‌آید؛ لیلی را ترک کرده و دوباره راهی بیابان می‌شود. بدین‌سان آینه‌گردانی عشق لیلی مجنون را به حقیقت عشق نایل می‌کند و بر لیلی نیز درگذر مجنون از این مجاز، حقیقت عشق مکشوف می‌شود.

لیلی تمثیلی از وجه الاهی است که بر عاشق مشتاق جلوه‌گر شده و شاید به دلیل حقیقت پنهان وجودش، «حقیقت عشق» لیلا یا شب نام گرفته است. شب در فرهنگ عرفانی، مقام وحدت است. در این داستان تا وقتی لیلی از دور بر مجنون چهره می‌نمود، نظرگاهی بیش نبود و تجلی در معشوق می‌کرد، اما همین که حجاب برداشته می‌شود و لیلی بدون واسطه بر او ظاهر می‌شود، در حقیقت معشوق از میان برداشته شده و عاشق و معشوق متحد می‌شوند و آنچه

---

۱. محمد بن منور، *اسرار التوحید*، ص ۳۷.

www.tabarestan.info تبرستان

ظاهر می‌شود حقیقت لیلی ــ شب ــ است که همان مقام وحدت و جایگاه سلطان عشق است. از این‌رو، مجنون در مرتبهٔ آخر از او چشم می‌پوشد. آنچنان که پیشتر نیز به مدعیان گفته بود: «آخر من لیلی را به صورت دوست نمی‌دارم و لیلی صورت نیست. لیلی به دست من همچون جام است. من از آن جام شراب می‌نوشم، پس من عاشق شرابم که از او می‌نوشم و شما را نظر بر قدح است، از شراب آگاه نیستید».[۱]

حکمای انسی نه‌تنها محبت و عشق به انسان کامل را وسیلهٔ تقرب به حق و فنای فی الله می‌پنداشته‌اند، بلکه برخی از آنان عشق را معبود شمرده و آن را موهبت الاهی دانسته و ستوده‌اند. عده‌ای از ایشان پرستیدن جمال صورت و دلباختگی به زیبایی مجازی را شرط وصول به حقیقت جمال می‌دانند.

www.tabarestan.info تبرستان

از میان طوایف صوفیه، برخی در این معنی آنچنان پیش رفته‌اند که می‌گویند به دلیل آنکه ما در این عالم در قید صورتیم، معنی را جز در صورت نمی‌یابیم و تنها از طریق جمال صورت ظاهر می‌توانیم به معنی مجرد و عشق پی ببریم؛ از این رو، بنیاد سلوکشان را بر پرستش جمال صورت خوب‌رویان نهاده و بر مبنای حدیث «المجاز قنطرة الحقیقه»، به تجلی جمال غیب در صورت زن معتقد بودند.

واضح است که در تفسیر این حدیث شریف، غرض آن است که عشق حقیقی همانا صورت کمال‌یافتهٔ عشق مجازی است و عشق مجازی زمینه‌ساز نیل به عشق حقیقی. اما چنین فرقه‌هایی در گذر از عشق مجازی، آن‌چنان دلبستهٔ معشوق زمینی شده‌اند که قادر به گذر از این قنطره نبوده و پایبند عشق زمینی مانده‌اند که این امر خود از موانع سلوک ایشان بوده است.

نمونهٔ این گروه فرقهٔ حلمانیه است که سردستهٔ آن بوحلمان دمشقی است. می‌گویند اینان بی‌اندازه به تمام مظاهر زیبایی، خاصه صورت زیبا، عشق می‌ورزیده و به همین حد نیز مقید نبوده، گاه در برابر زیبارویان در کوی و برزن به سجده می‌افتادند و شاهدان را نماز می‌گذاردند.

گذشته از این افراط‌گری‌ها، از نظر حکما و عرفا، زن میانجی و پلی است میان غیب و شهادت که از یک‌سو ریشه در عالم ملک و از سوی دیگر، رجوع به عالم غیب دارد. زن در این مقام می‌تواند سالک را به عالم اسما و صفات رهنمون و راهبر باشد.

۱. ستاری، *عشق صوفیانه*، ص ۲۱۲.

نقشی که زن در پیوند و اتصال بین عشق مخلوق و خالق واجد است نه فقط از آن روست که عاشق در جمال او، تجلی جمال الهی را مشاهده می‌کند، بلکه بدان سبب است که در عین حال خداوند نیز جمال خویش را در همان طلعت می‌بیند.عین القضاة این معنا را چنین می‌گوید:

بر دل‌ها نصیبی از شاهدبازی حقیقت در این شاهد مجازی، که روی نکو باشد، درج است. آن حقیقت تمثیل بدین صورت نیکو توان کرد. جانم فدای کسی باد که پرستندهٔ شاهد حقیقی خود نادر است. اما گمان مبر که محبت نفس را می‌گویم که شهوت باشد، بلکه محبت دل را می‌گویم و این محبت دل نادر بود.[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

به سبب آنکه زن مظهر جمال الهی است، مقام معشوقی و دلبری به استناد متون ادبی و عرفانی اغلب برای زن لحاظ شده است و در همه جا به زن عشق ورزیده شده است.

آنچه از این قاعده مستثناست و احسن‌القصص نامیده شده، قصهٔ یوسف و زلیخاست که حضرت یوسف (ع) معشوقی است که به واسطهٔ عصمت خود، زلیخا را به حقیقت عشق می‌رساند. گویند که زلیخا با عشق یوسف (ع) به مقام تمکین رسید:

زلیخا در این حدیث عاشقانه تا بدانجا رفت که برسید و متصل شد، از این رو گفته‌اند که وی صاحب مقام تمکین در محبت یوسف است که تمکین صفت اصحاب حقایق است. از این رو زنان که یوسف را دیدند، همهٔ دست‌ها بریدند. چون مشاهدهٔ یوسف به ایشان آمد، زن عزیز اندر بلاد یوسف تمام‌تر بود، موی بر وی نجنبید آن روز، زیرا که او صاحب تمکین بود اندر حدیث یوسف.[۲]

عصمت یوسف (ع) زلیخا را به حقیقت عشق رساند. تنها انبیا و اولیا(ع) به دلیل عصمت ذاتی‌شان، می‌توانند راهبر عاشقان به منزلگه عشق باشند و جز آن‌ها هیچ‌کس را یارای چنین راهبری نیست.

آنچه در نیل به حقیقت عشق در گذر از عشق انسانی فرض و لازم است،

---

۱. عین‌القضات همدانی، *تمهیدات*، ص ۲۹۷.

۲. کاشانی، *مصباح الهدایه*، ص ۱۸.

عفت و کتمان است، بر اساس حدیث شریفه «من عشق و کتم و عفّ و مات، مات شـــهیداً». توجه و ملاحظهٔ این حقیقت، سالک را در طی طریق خود یاری می‌دهد و او را به ســـرانجام مقصود می‌رســـاند که غرض در همهٔ احوال، گذر از این عالم فانی و مافیهاست. سالک نیز اگر دل به دلبری می‌دهد، به دلیل آن است که وی او را در گذر از این طریق، راهبری کند که اگر جز این باشـــد، پای‌بســـت خاک شده و ره به افلاک نمی‌برد.

عشـــقی کـــه ز قید نفس پاک اســـت　　چندین اثرش در آب و خاک اســـت
عاشـــق که نه شـــهوت است گِردش　　از علّت بی‌غمـــی اســـت دردش
آن عشـــق چـــون آفتـــاب گـــردد　　نـــه خـــاک شـــود نـــه آب گـــردد[1]

www.tabarestan.info تبرستان

در نهایت می‌توان گفت عرفا و حکما زنان را در مقامی توصیف کرده‌اند که می‌توانند تجلیگاه عشـــق خداوندی شـــوند و محبت الهی را در نهاد مردان به بار آورند. عرفای مسلمان، زنان را در خور منزلتی شایسته می‌دانند که فیض الهی در وجود ایشان به ودیعت گذاشته شده و صاحب شأن شده‌اند. این شأن و منزلت در کشف و شهودی که همراه و ملازم با عفت و کتمان باشد، معبری برای وصول به لقای حضرت حق برای مردان می‌شـــود. از این رو، زنان به لحاظ برخورداری از این کرامت، همواره، تمجید و تقدیس شده‌اند.

زن در ادب فارسی

آنچه در بخش نخست این فصل آمد، بیان مظهریت عشق برای زن و مقام آینه‌گردانی محبت الاهی بود. در اشعار بزرگان ادب نیز، از این منظر به حقیقت زن توجه شده اســـت، اما به دلایلی شاعر برای وصف بیشـــتر از نشان‌های محبوب حقیقی برای تقرب جســـتن به ساحت حقیقت و نســـبت حضوری و قلبی با آن، جلوه‌هایی از زیبایی سیما و اندام معشوق مجازی را، که هر یک وجه تأویلی دارد، مطرح می‌کند.

زیبایی از مباحثی اســـت که همواره برای همهٔ انســـان‌ها درک‌شدنی است، اما صور مختلـــف زیبایی در فرهنگ‌هـــا از درک متفاوت انســـان از زیبایی حکایت می‌کند. از این رو، فرهنگ‌های بشـــری، که مبین نحوه و نوع تلقی و نگاه اســـت، نحوهٔ مواجههٔ انسان هنرمند را با حقیقت زیبایی تعیین می‌کند.

---

۱. مکتبی شیرازی، *منظومهٔ لیلی و مجنون*، ص ۸۱.

آثـار هنری خود محصول چنین بینشـی اسـت؛ چرا که اسـتادان عرصهٔ هنر مصادیـق و معیارهای زیبایی را از منظـر فرهنگ حاکم در عصر خویش، حاصل کرده و نمونه‌هایی بر اساس آن عرضه می‌کنند که سرمشق هنر آن دوره قرار گرفته و همهٔ آثار هنری به آن صورت زیبایی‌شناسانه قوام می‌گیرند.

برای مثـال، لئوناردو داوینچی و میکل‌آنژ در دورهٔ رنسـانس با تدوین مبانی زیبایی‌شناسـی بـر محور نحوهٔ تلقی انسـان‌مدارانهٔ آن عصر، آثـاری را به وجود آورده‌انـد که در آن‌ها طرح قوانین زیبایی‌شناسانه، بیش از موضوع و احسـاس هنرمند، خودنمایی می‌کند. «مجسـمهٔ داوود» میکل‌آنژ نمونهٔ بسـیار دقیقی از این مدعاست. این اثر گرچه به نام داوود نامگذاری شده، در حقیقت مدلی تمام‌عیار از نسبت‌های زیبایی‌شناسی رنسانس بر محور اندام انسان را عرضه می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

در عرفـان اسـلامی نیز، که مبانی خـود را از منقول آن، یعنـی قرآن کریم و روایات معصومان می‌گیرد، نوعی زیبایی طرح می‌شود که گرچه در نهایت زیبایی ظاهری است و اصول زیبایی‌شناسانه و مبانی استحسانی محکم دارد، در حقیقت، بیان و اظهار ملکوت اشیا است. زیبایی‌شناسی برخاسته از ادب فارسی نیز این‌گونه اسـت. این زیبایی به صورت استعارات و تشبیهاتی است که خبر از ملکوت زیبا می‌دهد و هر مظهری در صورت اتصاف بدان، صاحب جمال می‌شود. از این رو، شاعر مسلمان تمام نشانه‌های زیبایی را در تمثیلی از صورت یار جمع می‌کند و از آن آیینه‌ای می‌سازد که در وی رخ محبوب حقیقی مشاهده می‌شود.

کمـال زیبایـی در صـورت ظاهر ایـن جهانی دسـت‌نیافتنی اسـت، اما در صورت‌های هنری وجهی از آن ظاهر می‌شـود که با آنچه ملکوت زیبایی نامیده می‌شـود، مناسبت دارد. در متون عرفانی، به‌ویژه شعر، زیبایی انسان و به‌خصوص زن، که از دیدگاه عرفای مسـلمان مظهر جمال الاهی است و از این حیث، متعلق عشق و محبت است، بیش از هر مورد دیگر تمثیلی از تجلی جمال در عالم ملک اسـت. این زیبایی نشان از معدن حسن و جمال حقیقی و کامل‌ترین مرتبهٔ تجلی آن حقیقت در این عالم فانی است. نشانی که زیبای عالم باقی را قابل درک می‌کند.

بدین‌سـان جلوه‌ای از محبوب حقیقی، که همهٔ دل‌ها به سـوی اوسـت، در سیمای موجودی تجسم می‌شود که کمال ظهوریافته را از فرزانگی باطن تا لطف و جمال ظاهر، در بر دارد. در اشعار فارسی، اجزای اندام این مظهر زیبایی، به‌دقت

به وصف آمده و با تشبیهات و استعارات شعری، به حقیقت و ملکوتش، که همان جلوهٔ باطنی و صفات معنوی است، ارجاع داده شده است. این تشبیهات و استعارات خود برگرفته از اخباری است که روندگان طریقت متذکر آن بوده‌اند؛ چه مشاهدهٔ زیبایی ملکوتی تنها بر سالکان طریق محبت و ولایت ممکن است و نشانه‌های این زیبایی از منظر چشم ایشان بر دیدگان خلایق می‌نشیند.

صفاتی که در اشعار برای وصف زیبایی زن آمده در دو وجه معنوی و ظاهری قابل بررسی است. صفات معنوی زن، خصائصی است که وی را در آن سوی جلوهٔ ظاهری‌اش ترسیم می‌کند. صفات ظاهری که ادبا متفق‌القولند اعتبار از صفات باطنی می‌یابد، در خصوص چگونگی جمال ظاهر زن است.

www.tabarestan.info تبرستان

صفات زیبایی معنوی زن در اشعار

مستوری

زن پرده‌نشین حریم الاهی است؛ پس پوشیدگی، که لازمهٔ عفت و پاک‌دامنی است، از اهمّ صفات وی است. شعرا همواره در وصف زنان نیک، ایشان را به پوشیدگی و مستوری یاد کرده‌اند.

سعدی:

چو مستور باشد زن و خوب‌روی　　به دیدار او در بهشت است شوی

شاعر از برکات پوشیدگی زنی که صاحب وجاهت و زیبایی است چنین برمی‌شمرد که نه‌تنها خود در بهشت جای دارد، بلکه شویش را نیز در بهشت به دیدار خود نایل می‌سازد.

در *شاهنامه* نیز وصف پوشیدگی تهمینه چنین آمده است:

به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست　　چو من زیر چرخ کبود اندکی است

کس از پرده بیرون ندیدی مرا　　نه هرگز کس آوا شنیدی مرا

فردوسی در تحسین تهمینه، می‌گوید زنی که مستور و پرده‌نشین حریم محرمان خود است مرتبتی بالا دارد، آنچنان‌که در جهان همشأن وی اندک است. از این روست که رستم، پهلوان نیکوسیرت، لیاقت همسری وی را می‌یابد. بزرگان ایرانی نیز پوشیدگی دختران خود را افتخار خویش برشمرده و به آن مباهات می‌کرده‌اند. فردوسی در بیان امتیازهای دختران ایرانی برای ازدواج، چنین می‌گوید:

پس پردهٔ ما بسی دخترند که بر تارک بانوان افسرند

مستوری زنان در صورت ظاهری، به واسطهٔ حجاب چادر حفظ می‌شد و برداشتن چادر مجازاتی برای زن محسوب می‌شد:

بگو تا بگیرند موی سرش بدرند بر تن همه چادرش

شیرین نیز در بارگاه شیرویه ملبس به چادر است. وی برای مبارزه با شیرویه، قاتل همسرش، به منظور افشای زیبایی خود، روی می‌گشاید تا زیبایی‌اش شیرویه را در کمند حیله اندازد:

بگفت این و بگشاد چادر ز روی همه روی ماه و همه مشک موی

www.tabarestan.info تبرستان

در همین جریان، سه صفت برتر زنانه از زبان شیرین چنین نقل می‌شود:

سه چیز باشد زنان را بهی که باشند زیبای تخت مهی
یکی آنکه با شرم و با خواسته است که جفتش بدو خانه آراسته است
دگر آنکه فرخ پسر زاید اوی ز شوی خجسته بیفزاید اوی
سوم آنکه بالا و روشن بود به پوشیدگی نیز مویش بود

بدین‌گونه فردوسی در وصف زن نمونهٔ صاحب مکنت، شرم را شرط اول می‌شمرد. دیگر اینکه پسرانی برای زیادت نسل شوهرش بیاورد و سوم اینکه، زیبایی و بلندبالایی در نهایت حجاب و نشانهٔ بارز آن، پوشیدگی موی، جلوه می‌کند.

پوشیده‌رویی زن از آن رو که وی را مقیم حریم عصمت می‌کند، که نامحرمان را در آن راهی نیست مورد نظر شعراست.

در شعری از پادشاه خاتون، ملقب به لاله خاتون، آمده است:

من آن زنم که همه کار من نکوکاری است به زیر مقنعهٔ من بسی کله‌داری است
به هر که مقنعه‌ای بخشم از سرم گوید همه جای مقنعه تاج هزار دیناری است
درون پردهٔ عصمت که تکیه‌گاه من است مسافران صبا را گذر به دشواری است
جمال سایهٔ خود همی دریغ می‌دارم ز آفتاب که شهرگرد و بازاری است

در این شعر، سمبل حجاب، مقنعه به تاج سر، که سبب افتخار است، تشبیه شده و آن‌چنان شاعر را مستور می‌دارد که در تمثیلی زیبا، حتی روی از آفتاب، که بر هر مکانی سر می‌زند، می‌پوشاند.

فردوسی نیز این تمثیل لاله خاتون را از زبان منیژه به کار می‌بندد:

منیژه بدو گفت کز کار من　　چه پرسی ز رنج و ز تیمار من

منیژه منم دخت افراسیاب　　برهنه ندیده تنم آفتاب

یعنی آن‌چنان مستورم که حتی آفتاب نیز نظری بر تنم نکرده است.

مرادف صفت کله‌داری، که در شعر لاله خاتون آمده، در قصیدهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، در وصف شیرین دیده می‌شود:

پری‌دختی پری بگذار ماهی　　به زیر مقنعه صاحب‌کلاهی

این صاحب‌کلاهی و کله‌داری، که حکایت از سرافرازی و بزرگی می‌کند، در هر دو شعر ملازم و قرین پوشیدگی و حجاب آمده است.

مکتبی شیرازی نیز در منظومهٔ *لیلی و مجنون*، پوشیدگی لیلی را از زبان مادرش این‌گونه وصف می‌کند:

ترسم به تو باد دست یابد　　و آب خضرت شکست یابد

آلوده شوی به هر زبانی　　از پرده ببیندت جهانی

در اینجا پوشیدگی لیلی، همچون آب خضر، سبب بقا و دوام اوست و نگرانی مادر او برای از دست دادن این گوهر نایاب است.

شرم و آزرم

از دیگر صفات معنوی، شرم و آزرم است که وقار و متانتی پسندیده را در پی دارد. لذا زنان نیک‌صفت همواره، به نوعی حیا و شرم در رفتار خود آراسته‌اند. چنانکه از فردوسی در وصف زنان نیک نقل شد، اول صفت نیکو شرم است:

یکی آنکه با شرم و با خواسته است　　که جفتش بدو خانه آراسته است

یعنی که در نهایت مکنت، شرم و حیا در او دیده می‌شود.

نظامی نیز در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، لحظه‌ای را که شیرین به هنگام آب‌تنی متوجه نگاه خسرو می‌شود، این‌گونه وصف می‌کند:

ز شرم چشم او در چشمهٔ آب　　همی لرزید چون در چشمه مهتاب

صفت شرم را با خموشی قرین گرفته‌اند و زنی که به صفت شرم آراسته است در پردهٔ خموشی است.

www.tabarestan.info تبرستان

سعدی:

در خرمی بر سرایی ببند　　که بانگ زن از وی برآید بلند

به عبارتی، آزرم و خموشی زن سبب خرمی و آراستگی خانه و زندگی می‌شود. مطلوب نظر، زنی است که محجوب و پوشیده‌روی است و صدای وی را به کوی و برزن راهی نیست.

فردوسی:

هم آواز پوشیده‌رویان اوی　　نخواهم که آید ز ایوان به کوی

یا:

زنانی که ایشان ندارند شرم　　به گفتن ندارند آواز نرم

www.tabarestan.info تبرستان

از دیگر صفات معنوی، پارسایی و درست‌کرداری است که در اشعار از آن سخن رفته است. این صفات به زعم برخی از شعرا، متانتی والاتر از زیبایی ظاهر دارد.

سعدی می‌گوید:

اگر پارسا باشد و خوش‌سخن　　نگه در نکویی و زشتی مکن

و یا:

زن خوب فرمانبر پارسا　　کند مرد درویش را پادشا

بر آن بنده حق نیکویی خواسته است　　که با او دل و دست زن راست است

فرزانگی

درایت و فرزانگی از اهمّ خصایص زنان برتر در اشعار فارسی است. در اشعار شاعران پارسی‌گو زنان بزرگ و هوشمند و با تدبیری معرفی شده‌اند که بر سخت‌ترین شرایط فائق آمده‌اند. مصداق بارز این صفت در گردیه، خواهر بهرام چوبینه، نقش می‌گیرد. آنجا که بهرام به وسوسهٔ شورش و عصیان می‌افتد، گردیه وی را چنین نصیحت می‌کند:

مکن آز را بر خرد پادشا　　که دانا نخواهد تو را پارسا

اگر من زنم، پند مردان دهم　　به بسیار سال از برادر کِهم

مده کارکرد نیاکان به باد　　مبادا که پند من آیدت یاد

همه انجمن ماند ازو در شگفت　　سپهدار لب را به دندان گرفت
بدانست کو راست گوید همی　　جز از راه خوبی نجوید همی

و یا:

همی گفت هر کس که این پاک‌زن　　سخن‌گوی و روشن‌دل و رای‌زن
تو گویی که گفتارش از دفتر است　　به‌دانش ز جاماسب نامی‌تر است

گردیه با دوراندیشی، بهرام را از نتایج اسف‌بار این شورش برحذر می‌دارد. گرچه نصایح او در بهرام اثری نمی‌کند، همهٔ حاضران درایت وی را تأیید می‌کنند و خردمندی و روشن‌رایی و سخنوری وی را می‌ستایند؛ حتی گفتار پسندیدهٔ درست وی را نشان دانشمندی او، که وی را از جاماسب نیز بلندآوازه‌تر کرده، می‌دانند.

همچنین فردوسی در وصف همسر انوشیروان می‌سراید:

خردمند و با دانش و رای و شرم　　سخن گفتنش خوب و آوای نرم

بدین‌گونه صفاتی چون خردمندی و دانشمندی را در کنار زیباترین صفات زنانه، یعنی خوش‌سخنی و نرم‌آوایی، می‌آورد. شاعر صفات مردانه را در کنار ویژگی‌های لطیف زنانه می‌آورد و زن را در جمع چنین صفاتی، واجد شخصیتی کمال‌یافته می‌کند. شاید فردوسی با خلق شخصیت‌های زنی که همپا و شاید بسی بیشتر از مردان در عرصهٔ هماوردی می‌تازند، قصد دارد نشان دهد که اگر دلاوری و بی‌باکی به صفات یک زن نمونه افزوده شود، می‌تواند مردان بزرگ را نیز مغلوب کند؛ چنانچه گردآفرید در نبرد با سهراب، در نهایت خردمندی و دلیری هماوردی کرد و آنجا که توان مبارزه را از دست داد، با توسل به خردمندی زنانه، خود را رهانید و سبب سربلندی و نجات سپاهیان خود شد.

فردوسی این صفت را به یکی دیگر از زنان *شاهنامه*، به نام سیندخت، نیز نسبت می‌دهد. خردمندی این زن، که مادر رودابه است، در مقام قضاوت برای ازدواج دخترش با زال به ظهور می‌رسد. وی بدون توجه به هیئت و ظاهر جسمانی زال، از شوهرش، مهراب شاه، دربارهٔ صفات معنوی او سؤال می‌کند:

چه مرد است این پیر سر پور سام　　همی تخت یاد آیدش گر کنام
خوی مردمی هیچ دارد همی؟　　پی نامداران سپارد همی؟

همچنین در وصف دختر بهمن چنین آمده است:

یکی دختری بود نامش همای　　هنرمند و با دانش و پاک‌رای

www.tabarestan.info تبرستان

وی به سیمای زنی وصف می‌شود که در اوج برخورداری از هنر، بلندنظر و عالِم است.

همچنین در وصف فرنگیس سروده شده:

هنرها و دانش ز دیدار بیش　　خرد را پرستار دارد به پیش

درایت و خردمندی زنان مورد توجه شعرای دیگری نیز بوده است. مکتبی شیرازی در قصیدهٔ *لیلی و مجنون*، به این صفت اشاره می‌کند. او زمانی که اوصاف لیلی را برمی‌شمرد، پس از ذکر زیبایی‌های بی‌شمار او، به درایت وی اشاره می‌کند و می‌گوید:

آفت نرسیده دختری خوب　　چون عقل به نام نیک منسوب

www.tabarestan.info تبرستان

نیک‌گفتاری

گفتار نیکو، که همواره مورد ستایش بزرگان دین و اخلاق بوده است، به‌ویژه در مورد زنان، از صفات حمیده برشمرده شده و در اشعار شعرا با کلماتی چون گفتار خوب، شیرین‌زبانی، آوای نرم، و شیرین‌دهنی مدح شده است. سعدی در این باره می‌گوید:

توبه را تلخ می‌کند در حلق　　یار شیرین‌زبان شورانگیز

و یا:

درآن‌دهن که‌توداری‌سخن‌نمی‌گنجد　　من آدمی ندیده‌ام بدین شکردهنی

در *شاهنامه*، رودابه نیز به گفتار نیک ستوده می‌شود و از زبان زال چنین به وصف می‌آید:

کنون شاد گشتم به آواز تو　　بدین خوب‌گفتار با ناز تو

همچنین مکتبی نیز در وصف لیلی، به همین صفت اشاره کرده و از آن یاد می‌کند:

در تنگ ز انگبین دهانش　　در گرد ز سرمه آهوانش

دل‌آرامی و غمگساری

دل‌آرامی و غمگساری نیز از صفات ممدوح مورد نظر در اشعار فارسی است. فردوسی در وصف آرزو، کنیزک چنگ‌نواز بهرام، از زبان پدر آرزو در معرفی دختر خود، که سبب مباهاتش شده، چنین می‌گوید:

دل‌آرام را آرزو نام بود　　همه غمگسار و دل‌آرام بود

بدان میزان گفت کاین دخترم　　همه به آسمان اندر آرد سرم

سعدی نیز دل‌آرامی زن را می‌ستاید و همسر وی را کامیاب می‌نامد:

کسی برگرفت از جهان کام دل　　که یک دل بود با وی آرام دل

خوش‌منشی

خوب‌رفتاری و خوش‌منشی نیز از جمله صفات پسندیدهٔ زنان شمرده شده است. سعدی:

زن خوش‌منش دلنشین‌تر که خوب　　که آمیزگاری بپوشد عیوب

تبرستان www.tabarestan.info

این خوش‌منشی نه‌تنها سبب سعادت زن دانسته شده، بلکه به واسطهٔ انس با وی، برکات آن نصیب شویش نیز می‌شود.

در وصف لیلی، که دل از مجنون ربوده بود، از رفتار نیک بسیار یاد شده است. رفتار زیبا را با تمثیل و اشارات زیبای هنرمندانه، همچون سرو در خرامیدن و راه رفتن یاد کرده‌اند که سبب متانت و دل‌ربایی زن می‌شود. مکتبی در صفت رفتار نیک لیلی با بهره‌گیری از استعارات زیبای شعری چنین می‌گوید:

از جلوهٔ سرو او به رفتار　　صد خانهٔ مرغ دل نگونسار

پرستاری

از مهم‌ترین ویژگی‌های پسندیدهٔ معنوی زنان، صبر در مصائب و مشکلات است. این صفت زن را در جایگاه مادری و پرستاری قرار می‌دهد. پرستاری نهایت دقت و صبر را می‌طلبد، زیرا در مراقبت از بیمار، تحمل ناشکیبایی بیمار در برابر درد و رنج بسیار مهم است. زن در این مقام می‌تواند چون فرشته‌ای نگهبان، بیمار را تسکین داده و وی را به سلامت برساند.

زمانی که بیماری از حد جسم فراتر رفته و روح بیمار را تسخیر می‌کند، مقام پرستاری بسیار در خور توجه می‌شود، چرا که داروی بیمار نزد هیچ طبیبی نیست و تنها لطف حق، که با مهر و محبت زن عجین است، دوای دل بیمار است. از این رو در تمامی اشعار فارسی، عشاق با یاد مهر و وفای حق در جلوهٔ زن، دل خود را التیام می‌بخشند و در همهٔ احوال جز نام او، سخنی بر زبان نمی‌آورند. در این حال است که همهٔ ناملایمات و ناراحتی‌ها برای عاشق، که در حقیقت بیمار جان است، آن‌قدر

گوارا می‌شود که به قول شاعر، طلب ماندن در بیماری و درک لذت آن را می‌کند:

گــر طبیبانــه بیایــی بــه ســر بالینم　　بــه دو عالــم ندهم لذت بیمــاری را

لاله خاتون نیز مقام پرستاری را از صفات اولیا دانسته و چنین می‌سراید:

اگر چه بر همه عالم مرا خداوندی‌ست　　ولی به نزد خدا پیشــه‌ام پرستاری‌ست

صفــات حمیدهٔ باطنی زن به قدری اهمیت دارد که صفات ممدوح ظاهری را تحت‌الشــعاع قرار می‌دهد و اگر صفت ظاهر آراســته به خصایل پسندیدهٔ باطنی نباشد، هرگز جلوهٔ زیبای خود را عیان نخواهد کرد. از این رو، سعدی می‌گوید:

ببرد از پری‌چهرهٔ زشت‌خوی　　زن دیوسیمای خوش‌طبع گوی

www.tabarestan.info تبرستان

صفات زیبایی ظاهری زن در اشعار

همان‌گونه که در مبحث گذشته ذکر شد، زن از دیدگاه عرفانی، مظهر جمال الاهی است و زیبایی باطنی و ظاهری او جلوه‌ای از جمال باطنی و ظاهری الاهی دانسته شده است. آنچه در این مورد قابل تأمل است نسبت بین ظاهر و باطن، یا در این خصوص، نسبت بین صفات زیبایی ظاهر زن و جلوه‌های ممدوح اوست.

به‌یقین اگر ظاهر نماینده‌ای از باطن باشد، یا به عبارتی در جلوهٔ زیبای ظاهر، باطن و ســیرت زیبا نیز متجلی شــود، کمال مطلوب حاصل می‌شود. ظهور جلوهٔ کمال، نشانی بارز از تجلی آشکار حق است. از این رو، شعرا زیبایی‌های ظاهری و باطنی زن را در تمثیلی از روی و وجه حقیقی دانسته‌اند.

ملاک‌های به دســت آمده از بررسی زیبایی ظاهری اندام و چهرهٔ زن می‌تواند مبنای نگرش در زیبایی‌شناسی همهٔ هنرها باشد. این ویژگی‌ها، که شامل نسبت‌ها در شــکل و نوع و رنگ‌هاســت، اغلب با بیان حالت‌ها نیز درهم آمیخته و زیبایی بیشتری را جلوه‌گر می‌کند. برای مثال، سنایی در این بیت حالت خماری چشم را به نرگس مخمور وصف می‌کند:

نرگس مخمور را جام به کف داده‌ای　　غنچهٔ خاموش را در سخن آورده‌ای

یا فردوسی می‌گوید:

دو جادوش پر خواب و پر آب روی　　پر از لاله رخسار و پر از مشک موی

وصف حالت زیبایی زن منحصر به اجزای پیکر او نیست، بلکه زیبایی وی را

در کل نیز منظور داشته‌اند. در این باب فردوسی می‌گوید:

بهشتی است آراسته پرنگار　　چو خورشید تابان به خرم بهار

نشانه‌های زیبایی پیکره

پیکر در اصطلاح ظاهری به معنی تن، بدن، جسم، اندام و قد و قامت آمده است؛[1] از جمله اوصاف زیبایی که برای پیکر زن در اغلب اشعار فارسی ذکر شده، بلندی قامتش است. بلندبالایی زن که در اغلب اشعار دیده می‌شود، نشانه‌ای از فرزانگی اوست. قامت بلند زن در اشعار به سرو تشبیه شده است. سعدی در باب سروقامتی می‌گوید:

ای سرو به قامتش چه مانی　　زیباست، ولی نه هر بلندی

www.tabarestan.info تبرستان

و یا:

سرو را قامت خوب است و قمر را رخ زیبا
تو نه آنی و نه اینی که هم این است و هم آن است

و یا:

خجل است سرو بستان بر قامت بلندش
همه صید عقل گیرد خم زلف چون کمندش

نظامی نیز این تشبیه را در وصف لیلی به کار برده و چنین می‌سراید:

محراب نماز بت‌پرستان　　قندیل سرای سرو بستان

و یا:

آراسته‌لعبتی چو ماهی　　چون سرو سهی نظاره‌گاهی

حافظ هم می‌گوید:

ندانم‌ازچه‌سبب‌رنگ‌آشنایی‌نیست　　سهی‌قدان سیه‌چشم ماه‌سیما را

قد کشیده به جز سرو، به نخل نیز تشبیه شده است. نظامی قد رعنای شیرین را در منظومهٔ خود به نخل تشبیه کرده است:

کشیده‌قامتی چون نخل سیمین　　دوزنگی‌برسرنخلش‌رطب‌چین

فردوسی نیز در *شاهنامه* اشارات متعددی به زیبایی قد بلند دارد و از زنان نیک

---

۱. عمید، *فرهنگ عمید*، ذیل «عمید».

خود با این صفت یاد می‌کند:

اگر پارسا باشد و رای‌زن　　یکی گنج باشد پراکنده‌زن
به ویژه که باشد به بالا بلند　　فروهشته تا پای مشکین کمند

و یا:

به بالا ز سرو سهی برتر است　　ز مشک سیه بر سرش افسر است

در قسمتی دیگر از اشعار، حالت قامت بیان شده است؛ از آن جمله شعر جامی در وصف لیلی است:

در حلهٔ ناز دیده سروی　　چون کبک دری روان تذروی

www.tabarestan.info تبرستان

نظامی نیز به خرامندگی زیبارویان اشاره می‌کند:

بگذار کزین خجسته‌نامان　　خواهیم تو را بتی خرامان

تشبیه پیکر به گل نیز در میان اشعار فراوان است. از آنجا که گل خود سمبل و نشانی از زن است، کنایه‌ای از زیبایی معنوی و صفای باطن نیز دارد. سعدی می‌گوید:

گل را مبرید پیش من نام　　با حسن وجود آن گل‌اندام

و فردوسی:

ز سر تا به پایش گل است و سمن　　به سرو سهی بر سهیل یمن

نظامی نیز پیکر شیرین را در منظر خسرو، چنین ترسیم می‌کند:

همه چشمه ز جسم آن گل‌اندام　　گل بادام و در گل مغز بادام

رنگ روشن اندام نیز مورد تحسین است و زن زیبا به صفت سیم‌اندام به معنی سپیداندام ستایش شده است. سعدی می‌گوید:

حکایت از لب شیرین دهان سیم‌اندام　　تفاوتی نکند گر دعاست یا دشنام

و یا:

در سرو رسیده است ولیکن به‌حقیقت
از سرو گذشته است که سیمین‌بدن است آن

به جهت اینکه صفت کشیدگی و بلندبالایی رمزی از بزرگی و فرزانگی است، این صفات را با اشاره به بلندی گیسوان، در توصیف زن زیبا به کار می‌رود. نظامی در وصف بلندی گردن شیرین می‌گوید:

نهـاده گردن آهـو گردنش را　　به آب چشـم شسته دامنش را

و دربارهٔ بلندی گیسو، فردوسی چنین سروده:

بـه بالا بلند و به گیسـو کمند　　فروهشته تا پای مشکین‌کمند

و یا:

از آن گنبد سـیم سر بر زمین　　فروهشته بر گل کمند از کمین

در بسـیاری از اشـعار گیسـو به کمندی که صفت ملازم آن نهایت بلندی و کشـیدگی است تشبیه شده اسـت، نظامی در وصف زیبایی لیلی، از گیسوی بلند وی یاد می‌کند و با تشبیهی زیبا از جذبهٔ زیبایی موی چون کمند او سخن می‌گوید:

زلفش به کمند پیش می‌خواند　　مژگانش به دورباش می‌خواند

www.tabarestan.info تبرستان

نظامی در حد بلندی مو با اغراق زلف را به رسن تشبیه می‌کند:

زلفش رسـنی فکنـده در راه　　هـر کـه فتـد بـرآرد از چاه

در وصف موی زیبا، به رنگ آن نیز اشاره شده که در اغلب موارد، مراد رنگ سیاه است. نظامی در وصف شیرین می‌گوید:

خرد سرگشته بر روی چو ماهش　　دل و جان فتنه بر زلف سـیاهش

و در وصف سیاهی زلف لیلی می‌سراید:

زلفش چو شبی، رخش چراغی　　یا مشـعله‌ای بـه چنگ زاغی

نظامی همچنین با تشـبیه روی لیلی به چراغ، به بیان شـدت تیرگی و سیاهی موی او می‌پردازد. حافظ نیز مشابه این تمثیل را چنین بیان می‌دارد:

بیاض روی تو روشن چو عارض رخ روز　　سواد زلف سیاه تو هست ظلمت داج

گاه از موی سرخ‌رنگ نیز یاد شده؛ جامی در وصف خوب‌رویان می‌سراید:

مویش چو شفق ز سرخ‌رنگی　　زنجیـره زده چـو موی زنگی

بـه جز رنـگ و بلندی مو، به حالت آن نیز، که در بسـیاری از موارد مجعدی و خمیدگی اسـت، بسیار اشاره شده است. موی خمیده یا مجعد هم سبب زیبایی ظاهری بیشتر و هم، در کنایات شعرا، سبب پای‌بندی و اسیری بیشتر دلداده می‌شود. نظامی در وصف شیرین می‌گوید:

خم گیسوش تاب از دل کشیده　　به گیسو سبزه را بر گل کشیده

حافظ هم می‌سراید:

مدامم مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت
خرابم می‌کند هر دم فریب چشم جادویت

مکتبی شیرازی هم خم موی لیلی را چنین وصف می‌کند:

در مو چو فلک خمی فکنده　　در گردن عالمی فکنده

نشانه‌های زیبایی چهره

تبرستان www.tabarestan.info

رخ و روی و چهره عرصهٔ نقش‌آفرینی زیبایی‌های بدیع انسانی به قلم خداوند است که نهایت تجلی آن در سیمای زنان خوب‌روی ظهور می‌یابد. از این رو، اشعار فارسی سرشار از تقدیر و تحسین زیبایی نهفته در چهرهٔ زیبارویان است که در اشعار عرفانی صورتی تمثیلی می‌یابد.

در توصیف زیبایی چهره، گاه در وصف کل صورت و گاه در وصف اجزای آن، نمونه‌های بسیاری در اشعار دیده می‌شود. وصف کلی زیبایی چهره در تمثیل‌هایی چون گل و ماه و خورشید آمده است.

فردوسی در وصف رودابه می‌گوید:

برآمد سیه‌چشم گل‌رخ به بام　　چو سرو سهی بر سرش ماه تام

نظامی نیز در وصف لیلی می‌گوید:

از چهره گل از لب انگبین کرد　　کان دید طبرزد آفرین کرد

سعدی نیز چنین سروده است:

گلی به‌دست من آید چو روی تو هیهات　　هزار سال دگر گر چنین بهار آید

و یا:

مرا دلی است گرفتار عشق دلداری　　سمن‌بری، صنمی، گل‌رخی، جفاکاری

گاه شعرا با توجه به صفت سپیدرویی و روشن‌رویی، رخ را به ماه تشبیه کرده‌اند؛ حافظ می‌گوید:

یارب آن شاه‌وش ماه‌رخ زهره‌جبین　　درّ یکتای که و گوهر یکدانهٔ کیست

در این بیت روی از فرط سپیدی، به ماه و پیشانی به زهره تشبیه شده است.

فردوسی نیز روی را به ماه مثل می‌زند:

اگر مـاه جویی همه روی اوسـت　　و گر مشـک بویی همه موی اوست
تـو را زیبـد ای نامـور پهلـوان　　کـه ماننـد ماه اسـت بر آسـمان

روی شیرین در منظومهٔ نظامی چنین توصیف شده است:

خرد سرگشـته بر روی چو ماهش　　دل و جـان فتنه بر زلف سـیاهش

روی زیبا به خورشـید نیز تشبیه شده است. فردوسی در وصف دختر مهراب شاه می‌گوید:

پـس پـردهٔ او یکی دختر اسـت　　که رویش ز خورشید روشن‌تر است

گاه روی زیبـا در تمثیلات این جهان نمی‌گنجد و به زیبایی بهشـت تشـبیه می‌شود.

تبرستان
www.tabarestan.info

فردوسی می‌گوید:

ز سـر تا به پایش به کـردار عاج　　به رخ چون بهشت و به بالا چو ساج

در همهٔ این تشـبیه‌ها، سپیدی روی، که به روشـنی ماه تشبیه شده، نشانی از پاکی و معصومیت است.

فردوسی:

به بالای ساج است و همرنگ عاج　　یکی ایزدی بر سـر از مشـک تاج

گاه شـاعر رخ را به لاله تشـبیه می‌کند که هم در اوج زیبایی و هم سرخ‌رنگ است. نظامی در وصف حال مجنون می‌گوید:

بهر شـب خـود چراغ می‌جسـت　　وز لاله‌رخـان سـراغ می‌جسـت

و سعدی:

ز رنـگ لاله مـرا بوی دلبـر آید یاد　　ز شـکل سـبزه مرا یاد خط یار آید
به کوی لاله‌رخان هر که عشق باز آید　　امید نیسـت که دیگر به عقل باز آید

شعرا در وصف رنگ روی، با ذکر گل‌گونگی و سرخ‌گونگی چهرهٔ سفید چون ماه، به چهره، زیبایی بدیعی می‌بخشند. جامی در بیان سرخ‌گونگی لیلی می‌گوید:

رویـی ز حسـاب وصـف بیرون　　گل‌گونـه نکـرده لیـک، گل‌گـون

از دیگـر اجزای صورت، که تشـبیهات زیادی در وصف آن آمده، چشـم و ابروست. چشم به لحاظ شکل و ترکیب، به بادام تشبیه می‌شود که در عین درشتی،

کشیده و سیاه نیز است. از این رو، چشم آهو را مصداق آن قرار داده و استعارات زیبایی به کار برده‌اند. چنانکه جامی در وصف لیلی می‌گوید:

آهوچشمی که گویی آهو　　چشمش به نظاره دوخت در رو

نظامی نیز در وصف لیلی چنین می‌سراید:

آهوچشمی که هر زمانی　　کشتی به کرشمه‌ای جهانی

و یا:

از آهوی چشم نافه‌وارش　　هم نافه، هم آهوان شکارش

www.tabarestan.info تبرستان

رنگ پسندیدهٔ چشم نیز سیاه است.

نظامی در وصف شیرین می‌گوید:

شب‌افروزی چو مهتاب جوانی　　سیه‌چشمی چو آب زندگانی

و حافظ:

شرم از آن چشم سیه بادش و مژگان دراز　　هر که دل بردن او دید و در انکار من است

و فردوسی:

دوچشمش بسان دو نرگس به‌باغ　　مژه تیرگی برده از پرّ زاغ

بدین‌سان مژهٔ سیاه‌تر از پر زاغ را می‌ستاید.

و حافظ:

مژهٔ سیاهت ار کرد به خون ما اشارت　　ز فریب او بیندیش و غلط مکن نگارا

از سوی دیگر، زیبایی چشم همواره در تناسب با ابروست.

جامی در وصف لیلی می‌گوید:

ابروش کمان عنبرین نور　　مژگانش ز مشک تیر دل‌دوز

مکتبی نیز ابروی لیلی را چنین وصف می‌کند:

ز ابرو مژه‌اش کمین گشاده　　صد تیر به یک کمان نهاده

سعدی نیز ابروی هلالی را مثال هلال شب عید بر رخ زیبا می‌داند:

رخ از ما تا به کی نهان کند عید　　هلال این است کابرو می‌نماید

و نظامی در وصف شیرین:

به عید آرای ابروی هلالی　　ندیدش کس که جان نسپرد حالی

شعرا در وصف بینی نیز به کشیدگی و باریکی آن اشاره می‌کنند.

نظامی در وصف شیرین می‌گوید:

تو گویی بینی‌اش تیغی‌ست از سیم　　که کرد آن تیغ سیبی را به دو نیم

فردوسی نیز چنین می‌سراید:

دو نرگس دژم و دو ابرو نجم　　ستون دو ابرو چو سیمین‌قلم

دهان نیز همیشه تنگی و کوچکی‌اش وصف شده و به غنچهٔ گلی که به هنگام سخن‌گفتن، شکفته می‌شود تشبیه شده است. حافظ می‌گوید:

جان فدای دهنش باد که در باغ نظر

چمن‌آرای جهان خوش‌تر از این باغچه نیست

تبرستان www.tabarestan.info

و یا:

دهان تنگ شیرینش مگر ملک سلیمان است

که نقش خاتم لعلش جهان زیر نگین دارد

فردوسی نیز دهان تنگ را می‌ستاید:

دهانش به تنگی دل مستمند　　سر زلف چون حلقهٔ پایبند

جامی نیز در وصف لیلی می‌گوید:

کوچک‌دهنی عجب شکربار　　زنبور عسل مگر به گلزار

نظامی نیز دهان لیلی را چنین وصف می‌کند:

کوچک‌دهنی بزرگ‌سایه　　چون تنگ شکر فراخ‌مایه

سرخی لب زیبا نیز به رنگ یاقوت و لعل و عقیق تشبیه شده، چنانکه نظامی در وصف شیرین می‌گوید:

دو شکر چون عقیق آب‌داده　　دو گیسو چون کمند تاب‌داده

و یا:

یاقوت لبان در بناگوش　　هم غالیه‌پاش و هم غصب‌پوش

حافظ نیز چنین تشبیهی دارد:

لب لعل و خط مشکین چو آنش هست و اینش هست

بنازم دلبر خود را که هم آن و هم این دارد

و سعدی نیز:

میان انجمن از لعل او چو آرم یاد　　مرا سرشک یاقوت در کنار آید

زیبایی لب‌های قرمز عقیقی را دندان‌های سفید چون مروارید، افزون‌تر می‌کند.

جامی در وصف لیلی می‌گوید:

درج گهرش ز عقد دندان　　چون غنجه ز رشح صبح خندان

در زیبایی چانه نیز توصیفاتی آمده است؛ مثلاً آن را به سیب تشبیه کرده‌اند یا به چاه زنخدان که دلدادگان در آن اسیرند. نظامی در وصف لیلی می‌گوید:

چاه زنخش که سرگشاده　　صد دل به غلط درو فتاده

و جامی:

سیمین ذقنش ز لطف سیبی　　چون سیب عجب خردفریبی

تبرستان www.tabarestan.info

خال نیز گذشته از آنکه در شرح عرفانی، نشان از عالم غیب و نقطهٔ وحدت حقیقی است، از عوامل زیبایی چهره نیز است. حافظ می‌گوید:

خال مشکین که بدان عارض گندم‌گون است
سرّ آن دانه که شد رهزن آدم با اوست

جامی در وصف لیلی و خال عارض او می‌گوید:

به روی خالی ز مشک سوده　　یا دانه ز لطف او نموده

آنچه در این بخش آمده، اشاراتی به مصادیق شعری در باب زیبایی‌شناسی اندام و چهرهٔ زن است. پیداست که به فراخور سلایق و روحیات شعرا، مصادیق دیگری نیز از این دست وجود دارد که ما تنها به مشترکاتی از میان آنان که برگرفته از عرفان و حکمت اسلامی است، بسنده کرده‌ایم. این مصادیق می‌تواند مبنا و اساس بررسی مبانی زیبایی‌شناسی هنر اسلامی قرار بگیرد و ما را در یافتن میزان التزام هنرمندان مسلمان به آن یاری بخشد.

تأویل‌های عرفانی از مظاهر جمال زن

آنچه از اصطلاحات و الفاظ شعرا در وصف اندام و چهرهٔ زن گفته شد در اشعار عرفانی به معنای دیگری به کار برده شده است. این تعابیر در واقع، استعاراتی است که به حقیقتی ورای آن‌ها اشاره دارد.

«به نزد من خود الفاظ مأوّل　　بر آن معنی فتاد از روز اول»[1]

در این میان، نکتهٔ حائز اهمیت آن است که بنا بر قول شبستری، حتی الفاظ

۱. شبستری، *گلشن راز*، ص ۴۶۹.

محســوس از قبیل خط و خال و ابرو، اول برای این محسوسات وضع نشده‌اند تا به طریق تأویل بر معانی عرفانی نقل شود؛ بلکه به وضع اول بر آن معانی موضوع بوده‌اند و از آن معانی، نقل به معانی محسوس شده‌اند.

لاهیجی در شــرح اشعار شیخ محمود شبستری و استعاراتی که در مقام تشابه وجوه انسانی با مراتب حقیقت آمده است، می‌گوید: «چشم و لب و زلف و خط و خال که کمال نشئت انسانی است و بدون این‌ها در صورت انسان نقص است، هر یکی البته نمودار و مظهر معنی ذات واحد حقیقتی باشند و مشابهت و مناسبت اگرچه بر وجه ما باشد، میان ایشان متحقق خواهد بود».[1]

www.tabarestan.info تبرستان

اساســاً عباراتی که شــعرا در اشــعار خود مورد نظر قرار می‌دادند، فراســوی صورت ظاهری خود، واجد مفاهیم معنوی عرفانی اســت. چنانچه شبســتری در شرح این معنی چنین می‌گوید:

چه خواهد مــرد معنی زان عبارت — که دارد ســوی چشم و لب اشارت
چه جوید از رخ و زلف و خط و خال — کسی کاندر مقامات است و احوال
هر آن چیزی که در عالم عیان است — چو عکسی ز آفتاب آن جهان است
جهان چون خط و خال و چشم و ابروست — که هر چیزی به جای خویش نیکوست
تجلی گه جمال و گه جلال اســت — رخ و زلف آن معانی را مثال است
صفات حق تعالی لطف و قهرست — رخ و زلف بتان را زان دو بهر است[2]

از آنجا که هر چه در این عالم هســت، نشــان از حقیقت آن جهانی دارد، شــعرا نیز در کلام خود با تمثیلاتی برگرفته از این عالم، اشــاراتی به حقیقت آن جهانی مصادیق خود داشته‌اند، مثل چشم، لب، زلف، و قد و قامت.

چشــم، که زیبایی آن همواره در اشعار وصف شده، اشاره‌ای به شهود حق از مراتب وجود دارد و از این رو، به قول حافظ، جایگاه و محل نظر خداوند می‌شود:

شاه‌نشین چشم من تکیه‌گه خیال توست — جای دعاست شاه من بی تو مباد جای تو

و یا به قول شبستری:

ز چشم اوست دل‌ها مست و مخمور — ز لعل اوســت جان‌ها جمله مستور

۱. همان، ص ۴۶۵.
۲. همان، ص ۱۹.

ازو هـر غمـزه دام و دانه‌ای شـد وزو هر گوشـه‌ای میخانه‌ای شـد

ابرو نیز از صفات الهی است که ذات حق را در حجاب می‌دارد.

چنـان محـراب ابـرو وانمودش که دل می‌خواست آوردن سجودش

وحشی بافقی

بتـم از غمزهٔ ابرو همه تیر و کمان سـازد به‌غمزه خون دل ریزد به ابرو کار جان سازد

چو در دام سر زلفش همه عالم گرفتار است چرا مژگان کند ناوک، چرا ابرو کمان سازد

عراقی

www.tabarestan.info تبرستان

لب نیز در اصطلاح عرفانی به جایگاه و تجلی‌گاه کلام الاهی تشبیه شده است:

حکایت‌لب شیرین کلام فرهادست شکنج طرهٔ لیلی مقام مجنون است

و یا:

دل و جـان هـمه عـالم فـدای لـعل نـوشینش

که چون جام طرب نوشد دو عالم جرعه‌دان سازد

و یا:

عشـق تو مرا السـت منکُم ببعید هجـر تو مـرا انّ عذابی لشـدید

بر دور لبت نوشته یُحیی و یُمیت من ماتَ من العشق فقد ماتَ شهید

گاهی چشـم و لب و یا ابرو و چشـم و لب با یکدیگر جمع معانی می‌کنند زیرا چشـم در مقام نظاره و لب در مقام حکایت دل و بیان سـرّ یا با کلام و یا با تبسّم است.

ز چشمشش خاست بیماری و مستی ز لعلش گشـت پیدا عین هسـتی

ز چشم اوست دل‌ها مست و مخمور ز لعل اوسـت جان‌ها جمله مستور

شبستری

شـعرا در وصف خـال چهره نیز نظر به حقیقت آن، کـه همان نقطهٔ وحدت اسـت، داشـته‌اند. به جهت اینکه نقطهٔ وحدت به مرتبهٔ هویت غیب اشاره داشته اسـت که از دایرهٔ ادراک خارج و مقام سیاهی اسـت؛ از این رو، خال سیاه نشان وحدتی به شـمار می‌رود که مبدأ و منتهای کثرت است. شاعر با وصف این نقطهٔ سیاه روی محبوب، چنین می‌سراید:

بر آن رخ نقطهٔ خالش بسیط است　　که اصل و مرکز دور محیط است

شبستری

در طواف نقطهٔ خالت ز شوق　　چرخ سرگردان چو پرگاری بود

عطار

زلف نیز، که همیشه به سیاهی وصف شده، به تجلی جلال اشاره دارد و بلندای آن کنایه از کثرات و تعینات است.

حدیث زلف جانان بس دراز است　　چه شاید گفت از آن کان جای راز است

شبستری

www.tabarestan.info تبرستان

زلف سیاه کنایه از ظلمت کفر نیز است؛[1] چرا که خود مظهر جلال است و جمال حق را می‌پوشاند. حافظ می‌گوید:

هر دم به یاد رویش جمع آورم دل و جان　　بازم کند پریشان سودای زلف دلبر

از رخ نقاب زلفت بردار تا نماند　　نام و نشان به عالم از مؤمن و ز کافر

و یا:

کفر زلفش رهزن دین است گویی نیست هست

کافری سرمایه‌اش این است گویی نیست هست

فروغ بسطامی

شاعر در تمثیلی هنرمندانه به گیسو نیز اشاره دارد که مراد از آن طریق طلب است. همچنین پیچ و تاب زلف را نشانی از اسرار الهی می‌شمرد که سالک در طریق خود با آن مواجه می‌شود. مغربی می‌گوید:

فروغ نور رخسارش مرا شد رهنما ورنه　　کجا ره بردمی سویش ز تاریکی گیسویش

رخ، روی، خط و چهره نیز معانی در خور توجهی دارند؛ چنانچه مراد از رخ صفات لطف الهی است. همچنین به معنی ذات الهی به اعتبار ظهور کثرت اسمائی و صفاتی نیز آمده است:

رخش خطی کشید اندر نکویی　　که از ما نیست بیرون خوب‌رویی

خط نیز اشاره به ظهور حقیقت در مظاهر روحانی دارد که مرتبهٔ آن در مراتب وجود، به مرتبهٔ غیب هویت، قریب است:

---

۱. سجادی، *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، ص ۲۴۳.

رخ اینجا مظهر حسن خدایی است　　مراد از خط جناب کبریایی است

شبستری

چهره نیز اشاره به تجلیات حق دارد که بر سالک هویدا می‌شود، صائب چنین می‌سراید:

هر که در بزم من آن چهرهٔ خندان دیده‌ست　　در دلِ آتشِ سوزنده گلستان دیده‌ست

همچنین مراد از قد و قامت یار، ظهور حق در تعین ثانی است.[۱]

ز قدش راستی گفتم سخن دوش　　سمن زلفش مرا رگفتا فراپوش

به تعبیری:

«قد و قامت معشـــوق، عبارت از امتداد حضرت الاهیت، یعنی برزخ وجوب و امکان، است».[۲]

www.tabarestan.info تبرستان

رخ و زلـــف بـــه تعبیر دیگر، مظهر تجلی جمالی و جلالی حق اســـت و خود مؤید لزوم بررسی استعارات عرفانی و دقت در معانی متعالی آن است و مصداقی از تجلی اتَم جمال حق در صورت مه‌رویان است:

«صفات حق تعالی لطف و قهر است　　رخ و زلف بتان را زان دو بهر است

پس هر آیینه، روی مه‌رویان به مناسبت نور لطف و مرحمت، با تجلی جمالی مشـــابهت داشته باشـــد و زلف بتان شوخ دل‌ربا را به مشابهت ظلمت و پریشانی و حجاب با تجلی جلالی، نسبت تام بوده باشد و روی زلف محبوبان، مثال و نمودار تجلی جمالی و جلالی باشد، بلکه فی‌الحقیقه عین تجلی جمالی و جلالی است.

تجلی گه جمال و گه جلال است　　رخ و زلف آن معانی را مثال است»[۳]

لازم به ذکر اســـت که اشعار عرفانی مملو از چنین تعابیر و تمثیلاتی است که در هر کدام معانی رمزآمیزی نهفته اســـت که بر اهل راز آشـــکار می‌شود و در این بخش تنها به مواردی اشاره شد که به طور مستقیم در موضوع، استفاده می‌شود و تفصیل آن مجال دیگری را می‌طلبد.

---

۱. شبستری، *گلشن راز*، ص ۱۹۹.

۲. لاهیجی، *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز*، ص ۵۷۸.

۳. شبستری، *گلشن راز*، ص ۴۶۷.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل سوم
بررسی زیبایی‌شناسی زن در نگارگری بر اساس موازین عرفانی و ادبی

تصویر مثالی پیکرهٔ زن

نگارگران مسلمان تصویری از عالم برکشیده‌اند که نقش نیستی و هستی موجودات را در قالبی محسوس به نمایش گذاشته است. هر نگاره واجد صورتی مثالی از عالم باقی است، حال آنکه واقعیت این جهانی‌اش نیز به‌خوبی تصویر می‌شود. لازمهٔ ظهور این صور مثالی از موجودات عالم، نظر به وجه باقی حق و باطن امور و اشیا است که استادان نگارگر قدیم با دریافت قلبی و معرفت دینی خویش، به آن رسیده‌اند و این حقیقت را در کل و اجزای نگاره‌ها افشا کرده‌اند. از این رو، عناصر و اجزای نگاره‌ها، از جمادات و نباتات گرفته تا حیوانات و پیکره‌های انسانی، که جملگی نقوش متعین‌اند، و همچنین تذهیب و اجزای آن، که مجردترین نقوش نگارگری است، همواره نظر بیننده را به دو وجه معطوف می‌کنند؛ صورتی از این عالم و تصویری فراسوی آن. صورت مثالی، که خاص نگاره‌های اسلامی است، در شکل‌های هندسی مدور و با نسبت‌های پرگاری مجسم می‌شود. به دلیل اینکه رسم دایره بر اثر حرکت پرگار ایجاد می‌شود، نسبت‌های پرگاری نیز در هماهنگی تام با دایره قرار دارند. هماهنگی موجود در نگاره‌ها حاصل طراحی تمام اجزا بر

مبنای این نسبت‌هاست. در میان عناصر نگاره‌ها، اندام انسانی نیز، که کامل‌ترین و زیباترین پیکره‌هاست هماهنگ با نظام دایره طراحی می‌شود. انسان در زیباترین صورت خلق شد: «فتبارک الله احسن الخالقین». تحسین این خلقت به جهت کمال وی در ظاهر و باطن اوست و هیئت و ظاهر اندام انسان نیز زیباترین و کامل‌ترین صورت در نوع موجودات است.

به دلیل اینکه طراحی هر شکلی[1] بر مبنای نظر خاصی صورت می‌پذیرد، لازمهٔ تناسب بین نظر و عمل قطعی است؛ پس چنانچه موضوع طراحی امری متعالی باشد، باید مبنا و روش طراحی آن نیز از کمال‌یافته‌ترین روش‌ها و شکل‌ها بهره برده باشد. طراحی بدن انسان، که کامل‌ترین اشکال است، الزاماً با دایره، که در میان سایر شکل‌ها کامل‌ترین آن‌هاست، مناسبت دارد. در این جهت، نسبت‌های پرگاری با قاعده‌ای منبعث از قواعد تشکیل دایره، مبنای طراحی پیکر انسان قرار می‌گیرد. دایره هیچ جهت خاصی ندارد، با این ویژگی مهم که بر مبنای مرکز خود گرایشی یک‌بار به درون و یک‌بار به بیرون دارد. دایره محیطی دارد که همهٔ نقاط واقع بر آن تا مرکز به یک فاصله‌اند. از این رو، دایره را شکلی کامل دانسته‌اند که همهٔ اشکال، در حرکت کمالی خود به آن می‌رسند؛ «اگرچه شکل دایره‌ای به طور مجرد در عالم واقع وجود ندارد و دایره نیز همچون دیگر سطوح هندسی انتزاعی و ساختهٔ ذهن انسان است، همواره به‌مثابهٔ تمثیلی از ملکوت عالم ستایش شده است».[2] نگارگران نیز همچون دیگر هنرمندان مسلمان، با توجه به این راز و رمز به منظور ایجاد فضایی ملکوتی در نگاره‌های خود، اساس طراحی اشکال را به

www.tabarestan.info تبرستان

---

۱. شکل به معنای shape نیست، بلکه منظور شکل تجریدی است.

۲. در سنت خاور دور، شکل‌های کروی یا مدور به آسمان و شکل‌های مکعب و مربع به زمین نسبت داده می‌شوند. بدیهی است که این رمزها را همواره می‌توان به مراتب مختلف، یعنی هم به مبادی خاصی از هستی و هم به مبادی تمامی ظهور کلی، اطلاق کرد. هم‌زمان با این شکل‌های هندسی، ابزارهایی هم که به ترتیب در ترسیم آن‌ها به کار می‌روند، یعنی پرگار و گونیا، چه در رموز سنت خاور دور و چه در رموز سنن رازآموزی غرب، به آسمان و زمین ربط داده می‌شوند و شکل‌های متناظر با آن نیز در اوضاع و احوال مختلف، سلسله کاربردهایی رمزی و تشریفاتی را موجب می‌شوند؛ برای مثال در البسهٔ تشریفاتی پادشاهان قدیم چین، بالاتنه بایستی گرد و پایین تنه چهارگوش می‌بود. بدین ترتیب، پادشاه مظهر صورت نوعی انسان بود که میان آسمان و زمین نقش واسط داشت و نیروهای هر دو را در خود به هم پیوند می‌داد (گنون، *سیطرهٔ کمیت و علائم آخرالزمان*، صص ۱۶۱_۱۶۲).

تبعیت از نظام دایره درآورده‌اند و مجموعه‌ای قدسی و تصویری مثالی را در آثار خود خلق کرده‌اند.

گرچه نظام طراحی منبعث از قواعد رسم دایره بیشترین سهم را در میان عوامل ایجاد تصویر مثالی در نگارگری به عهده دارد، رعایت اصول و جوانب دیگری نیز به این امر مدد می‌رساند؛ از جمله خصایصی که سبب تحقق صورت مثالی نگارگری است، چهرهٔ زن نگاره‌هاست. صورت جوانی صفتی است که از جزء تا کل اثر را در همه حال دربر می‌گیرد و نگاره را مملو از هستی و نشاط و جاودانگی می‌سازد. از این رو، در نگارگری نشانی از افسردگی و مرگ نیست، حتی خزان طبیعت و پیری انسان نیز جلوه‌ای بهاری دارد و همراه با نوید حیاتی دوباره است. تمام عناصر نگاره‌ها در بافتی موزون و هماهنگ، تصویر جوانی را رقم می‌زنند و در این صورت نمایش‌دهندهٔ روح جوان و جاودانهٔ انسانی می‌شوند که هرگز پیری بر آن متصور نمی‌شود. این چنین است که نمایش اندام انسانی در نگارگری گرچه در مقاطع سنی گوناگون است، در عین حال هرگز از طراوت و صلابت جوانی تهی نمی‌شود.

هنرمند نگارگر از عناصر بصری نقاشی در راستای ترسیم صورت جوانی در آثار خود کمال استفاده را کرده و از جمله بافت و خط و رنگ را به خدمت درآورده است. این عوامل در نهایت هماهنگی و توازن با یکدیگر قرار گرفته و با اتحادی همگون، شعف جوانی را در آثار نگارگری صورت بخشیده‌اند. نگارگر با به‌کارگیری رنگ‌ها به گونهٔ مسطح و یک‌دست، سطوح رنگی را از هر ابهام و شبهه‌ای خالی می‌سازد. در این شیوهٔ رنگ‌گذاری، سطوحی صریح با هویتی روشن و مشخص به وجود می‌آید که حاکی از ثبات و جاودانگی است. همچنین خلوص زندگی در این سطوح سبب می‌شود تا تمام جلوهٔ رنگی فام‌ها هم‌زمان ظهور یابند و هیچ یک از خواص ذاتی رنگ‌ها از بین نرود، زیرا رنگ در نگارگری از هر گونه ترکیباتی که پرسپکتیو را تداعی کند، دور بوده است. نگارگر در عین حفظ متانت و خاکساری رنگ‌ها، به حفظ قدرت و صلابت رنگ می‌پردازد و با به‌کارگیری دانش رنگ‌آمیزی خود، از ترکیب این سطوح رنگی مجموعه‌ای دلنشین را پدید می‌آورد که هر جزء آن در تشدید صفت جوانی مؤثر است.

گذشته از رنگ، نوع خاصی از خطوط در نگارگری وجود دارد. این خط واجد

www.tabarestan.info تبرستان

صفتی به لطافت روح است. خطوط نگارگری فاقد هر نوع وضع و حالتی، حاکی از پیری و تخدیر روح اســت. از این رو، در نگاره‌ها نشــانی از خطوط مورب و بریده یا شکسته و یا حتی خطوط کاملاً یک‌دست وجود ندارد. خطوط قلمگیری بســیار کشیده و در عین حال، ظریف است که به فراخور موقعیت شکل‌ها دارای تنــوع ضخامت و حالت و حرکت می‌گردند. این قلمگیری، که نهایت قدرت قلم یک نقاش را به نمایش می‌گذارد، نشــان از صلابت و سلامت شکل و نیز لطافت اثر و هنرمند دارد.

گذشــته از طراحی با نسبت‌های مدور پرگاری، که خود از مبادی صورتگری جلوه‌های مثالی اســت، منظر دید نگارگر به اجزای طبیعت نیز اهمیت دارد. نگاه نگارگر مسلمان به اشیا و عالم تفاوتی بنیادین با نگاه هنرمندان غیرمسلمان دارد. به دلیل اینکه هنرمند غیرمسلمان به‌ویژه هنرمند غربی، نگاهی یک‌سویه به عالم دارد، آنچــه در منظر وی اصل قرار می‌گیرد، موقعیت خود او در اشــیا و حیطهٔ توانایی چشــم او در مشاهدهٔ طبیعت و آثار آن اســت. از این رو، نوعی پرسپکتیو خاص که مشــاهدهٔ همه چیز را تنها از یک موضع و آن هم از منظر چشــم هنرمند میسر می‌سازد، به وجود می‌آید.

تبرستان www.tabarestan.info

در نگارگری همواره با ســه زاویهٔ دید، که بعضاً هم‌زمان نیز در یک اثر وجود دارد، مواجهیم. این زوایا شــامل دید افق و دید عمود و دید سه‌رخ می‌شود. آنچه سبب انتخاب نگارگر از زوایای مختلف دید می‌شود، گذشته از موضوع یا معنای خاص، توجه به وجه زیبایی‌شناســانهٔ اشیا در زوایای خاص است. به همین دلیل، نگارگر برای ترســیم یک اسب، اغلب، زاویهٔ دید افق را برمی‌گزیند، چرا که بدن اســب بهترین وضعیت خود را در این زاویه نشــان می‌دهد. زمانی که وی به ارائهٔ تصویــر یک حوض آب یا برکه یا جویبار می‌پــردازد، نگاهی با زاویهٔ عمود و از بالا به پایین دارد. بدیهی اســت که این شیوه کامل‌ترین صورت ترسیم حوض را به نمایش درمی‌آورد.

اما زیباترین و جامع‌ترین زاویهٔ دید، دید سه‌رخ است که در واقع، حد واسطی از دید عمود و دید افق با اندکی تمایل به نگاه از بالاست. بهترین نمونهٔ این زاویهٔ دید نسبت به انسان است که اغلب در وضعیت سه‌رخ بوده و در این حال مقداری از سطوح روی شانهٔ وی نیز مشهود است.

نگارگران نوع زاویهٔ دید خود را بر هر یک از اجزای نگاره به گونه‌ای انتخاب می‌کردند که در عین حفظ تطابق شکل با وضعیت طبیعی خود، کمال آن را نیز ارائه کنند. برای نمونه، برای ترسیم یک بوتهٔ گل، دید عمود و دید افق را هم‌زمان اعمال می‌کند، زیرا شکل ساقه از نگاه افق و شکل گل‌ها و برگ‌ها از نگاه عمود زیباتر است؛ از این رو، گل را از بالا نگریسته و ساقه و برگ را از نیم‌رخ نگاه می‌کند. این دقت تا آنجاست که حتی غنچه نیز، که صورتی از گل است، به دلیل نیم‌شکفته بودنش، باز تابع زاویهٔ دید افق است و همچون ساقه و برگ ترسیم می‌شود.

نگاهی این‌چنین از زوایای چندگانه به اجزا، ترکیبی خاص و بدیع به نگاره می‌بخشد که هرگز در طبیعت مشاهده نمی‌شود و خارج از قواعد پرسپکتیو هنر غربی است. این عمل در حالی انجام می‌شود که نه‌تنها ظواهر اشیا و موجودات در یک نگاره، که هویت آن‌ها را رقم می‌زند، تغییر نمی‌کند، بلکه به دلیل هماهنگی طراحی با نظام پرگاری هر شکل، زیباترین صورت خود را می‌نماید و با دیگر اشکال موجود در نگاره نیز هماهنگی تصویری پیدا می‌کند. برای مثال در طراحی و ساخت تصویر یک چنار، می‌توان ملاحظه کرد که در عین رعایت شکل و رنگ و بافتی دقیق، با نمونهٔ طبیعی خود تفاوت‌هایی اساسی نیز دارد. اما این تفاوت‌ها به تغییرات ماهوی در اندام شیئی منجر نمی‌شود، بلکه سبب می‌شود تا کل و جزء آن با دقتی بیشتر نسبت به نظم طبیعی خود مشاهده شود. نگارگر نسبت میان برگ این درخت را با کل آن در نگارگری و در قیاس با نسبت‌های طبیعی برمی‌گزیند و بدین نحو، در عین وفاداری کامل به رنگ و بافت و ساختمان طراحی برگ و درخت، در فضای محدود ترکیب‌بندی خود همهٔ خصایص این درخت را در منظر چشم قرار می‌دهد.

بدین‌سان بیننده می‌تواند در فضایی فراتر از واقع و فارغ از برخی محدودیت‌های طبیعی خود، نگاهی چندجانبه به موضوع داشته باشد. در این میان، جلوهٔ جدیدی از موجود در نگاره ظاهر می‌شود که از آن به اندام ثانوی یاد می‌کنیم. طراحی ابرها و صخره‌ها نیز مثال‌هایی برای این نکته‌اند که گرچه نمونهٔ عینی آن‌ها در طبیعت به چشم نمی‌آید، با کمی تعمق می‌توان در آن نگاه جست‌وجوگرانهٔ نگارگر به طبیعت را دید که چگونه جوهرهٔ شکل این اجزا از طبیعت استنتاج شده و با حفظ هویت به قالب جدیدی درآمده است.

www.tabarestan.info تبرستان

در نگاره‌ها به تبعیت از همین قاعده، به پیکر انسانی نیز نگاهی چندسویه شده است. نقطهٔ دید در این مورد زاویهٔ سه‌رخ است، اما نمی‌توان دیدهای افق و سه‌رخ را هم‌زمان در برخی پیکره‌ها مشاهده کرد.

دید افق معمولاً برای نمایش پاهای انسان و گاه نیم‌رخ چهره‌ها، و دید سه‌رخ برای سایر اندام انسانی به کار می‌رود. جمع این دو نگاه تصویر کاملی از پیکر انسان را به وجود می‌آورد که در عین زیبایی، قابلیت بیان حالات و حرکات بسیاری نیز دارد. از این زاویه، حرکات اجزای پیکر در عین تنوع، به زیبایی بیشتری تصویر می‌شود و چهره از این زاویه، بیشترین قابلیت را در نشان دادن حالات متعدد عاطفی می‌یابد.

www.tabarestan.info تبرستان

نوع اندام انسانی در نگارگری ضمن داشتن تمام مشخصات اندام طبیعی، تفاوت‌هایی نیز با آن دارد. تمام اجزای پیکر انسان را بی‌کم‌وکاست می‌توان در نگاره‌ها دید و هیچ‌یک از تغییرات اعمال‌شده در اندام انسان در نگارگری، آن را از ماهیت و طبیعت خود جدا نساخته است. اما تفاوت در نحوهٔ نگرش به موضوع آن است. آن‌چنانکه گفته شد نگارگر با حذف پرسپکتیو و ترکیب چندین نما از زوایای متعدد و با برخی تغییر و تعدیل‌ها در اجزای بدن، اندام جدیدی از انسان به نمایش می‌گذارد که نوعی اندام ثانوی است. سعی نگارگر بر آن است که در اثرش، ضمن حفظ جلوهٔ ظاهری پیکر انسان، به جوهره و حقیقت آن نیز نظر داشته باشد. این توجه سبب ویژگی‌هایی می‌شود و اندام انسانی در هیئتی فراتر از موجودیت خارجی‌اش در این جهان، در عالم خیال متصور می‌شود، آن‌چنانکه سایر اجزای یک نگاره نیز از همین اساس، تبعیت می‌کند. نسبت‌های اندام انسان بسیار با دقت طراحی شده و ضمن اینکه عضلات بدن به‌خوبی و درستی ترسیم شده، با استفاده از نوعی عمل ساده شدن شکل[1] بر محور نسبت‌های پرگاری، جلوه‌های طبیعی اندام پوشیده شده و اندامی جدید ظاهر شده است. این امر تابع حرکت به سوی جوهر و حقیقت اشیا در نگارگری است که صورتی نوعی از همهٔ اجزای عالم ارائه می‌کند و چون در همهٔ اجزای یک نگاره اعمال می‌شود، به وحدت و هماهنگی کاملی می‌انجامد. از این رو، هر چه از جماد و نبات و حیوان نیز در نگارگری نقش گرفته، واجد نوعی اندام ثانوی است که سبب تمایز آن با صورت طبیعی‌اش می‌شود.

1. stylisition

لباس انسان نیز نوعی طراحی خاص منطبق بر اندام ثانوی انسانی دارد. آنچه در سایر اقسام هنر نقاشی برای طراحی لباس مد نظر قرار می‌گیرد، آن است که لباس متناسب با بدن فرد به گونه‌ای نقاشی شود که در جای خود قرار یابد و در عین حال، ساختار خود را به تنهایی حفظ کند؛ اما وجه تمایز طراحی لباس در نگارگری با دیگر اقسام نقاشی آن است که لباس در چنان اتحادی با بدن واقع می‌شود که تشخیص و تفکیک آن از اندام بدن، به جز در بعضی قسمت‌ها ممکن نیست. گرچه لباس به گونه‌ای بر بدن انسان می‌نشیند که گویی، بخشی از بدن اوست، همچون پارچه‌ای چسبیده بر تن، اندام طبیعی را نمایش نمی‌دهد. گاه نظر به طراحی لباس جلب می‌شود؛ همچون سرآستین‌ها یا دامن لباس‌ها. گاهی نیز تنها تمایز بین لباس و اندام انسان به واسطهٔ تفاوت‌های رنگی میسر می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

این هماهنگی از آنجاست که نگارگر در ترسیم همهٔ اجزای اثر خود، تابع اصلی واحد در تفکر است و مبنای طراحی لباس را نیز بر اساس همان نسبت‌های پرگاری می‌یابد. طراحی لباس در دوره‌های گذشته نوعی طراحی بر اساس هندسهٔ باطنی داشته است. از این رو، طراحی لباس در تطابق کامل با زندگی مردم هر دوره و تحت شرایط اقلیمی خاص ایشان بوده و ضمن برخورداری از بهترین کاربری طبیعی، اصول مشترکی نیز داشته است. طراحی البسه با نسبت‌های پرگاری را می‌توان به درستی در لباس‌های دورهٔ هخامنشی و سیر آن را در ادوار اسلامی مشاهده کرد. به دلیل این که قاعدهٔ ذکرشده، بنیان طراحی اندام انسانی (و کل عالم) است، لباسی نیز که با آن طراحی می‌شود در تناسب کامل با بدن انسان قرار می‌گیرد. تنها نمونه‌ای که از این نوع طراحی لباس برای ما باقی مانده و یادگاری از آن دوران است، چادر بانوان و عبای آقایان است که به مجردترین شکل و در چند برش از دایره طراحی شده و در هماهنگی کامل با بدن انسان است.

نگارگر از عوامل مختلفی برای تصویر کردن صورت مثالی انسان مدد می‌جوید. وی با تجسم اندام ثانوی، روزنی به سوی عالم خیال می‌گشاید و در این طریق، جمیع مبانی هنر خویش را با این جهت همسو می‌کند. نگارگران مسلمان با نوع طراحی لباس بر روی اندام انسانی، ناخودآگاه چشم را از عالم طبیعت دور می‌کنند و با پرهیز از حجم‌پردازی طبیعی، نظر را به سوی سطوح عالم دو بعدی معطوف می‌سازند. این سطوح در عین جدایی و افتراق از یکدیگر،

در نهایت با نوع خاصی از خط[1] مرزبندی می‌شوند. در واقع، حد و حریم هر موجود ــ همچنان که در عالم نیز چنین است ــ برای خود محفوظ و مشخص باقی می‌ماند. خطوط قلمگیری‌شده ضمن افزودن لطف و زیبایی به اثر، جایگزین بسیار مناسبی برای سایه‌روشن است و به‌خوبی برای نمایش پستی و بلندی و حتی تیرگی و روشنی قسمت‌های مختلف یک موضوع به کار می‌رود. رنگ نیز از دیگر عواملی است که نگارگر برای تجسم صورت مثالی انسان از آن بهره می‌برد.

شناخت صور مثالی رنگ، با توجه به خصوصیاتی برگرفته از ادب و عرفان اسلامی میسر می‌شود. برای مثال، نگارگران بدون استثنا، رنگ چهرهٔ محبوبه‌ها را مهتابی فرض کرده‌اند، زیرا هنرمند با عنایت به جلوه‌های عرفانی، چهرهٔ محبوبه را محل تجلی نور حقیقت می‌دانسته و صورتی مهتاب‌گون برای وی تصویر می‌کرده تا همچون ماه بی‌آنکه از خود نوری داشته باشد، مجلای تابش نور خورشید شود. این در حالی است که رنگ چهرهٔ سایر زنان، بر اساس طبیعت و بسته به شرایط قومی و نژادی و متناسب با شغل ایشان، انتخاب می‌شده است.

به همین سان، برای اشاره به حقیقت و پاکی عشق در قصهٔ لیلی و مجنون یا خسرو و شیرین، لباس مجنون یا شیرین به رنگ آبی خالصی است که نشان از پاکی و عفت دارد. در داستان یوسف و زلیخا، اثر جاودان کمال‌الدین بهزاد، نیز لباس‌های یوسف به نشانهٔ عصمت، سبز و رنگ لباس زلیخا به علامت عشق، قرمز انتخاب شده است. نگارگران با این تمهیدات، بیننده را هر چه بیشتر از عالم ماده دور کرده و به سوی عالم معنا سیر می‌داده‌اند.

واضح است که اوج چنین تقید و پایبندی به مبانی تفکر در نگارگری، در شاهکارهای استادان قدیم و تا قبل از دوران تأثیرگذاری هنر غرب در نگارگری است. به‌سهولت می‌توان تمایز طراحی پیکرهٔ انسان، به‌خصوص زن، را در مکتب اصفهان با سایر مکاتب قبل از آن مشاهده کرد. تا پیش از دورهٔ صفویه، نگارگران تمایلی به نمایش اندام انسانی با اغراق در طبیعت جسمانی‌اش نداشتند، ولی در این دوره به واسطهٔ مبادلات هنری بین ایران و غرب، ذائقهٔ برخی از هنرمندان از این سیاست‌ها متأثر شد و برخی ویژگی‌های هنر غربی در آثار نگارگری جلوه کرد.

---

۱. قلمگیری

www.tabarestan.info تبرستان

طراحی پیکر زنان، که تا قبل از این، یکپارچه عفت و پوشیدگی بود و زن را مطلوبی غیرقابل دسترس می‌کرد، تا حدودی به تبعیت از طراحی غربی درآمد و اغراق‌هایی از نسبت‌های اندام وی و نحوهٔ پرداختن به ظواهر جسمانی او به وجود آمد. آن وقار و حُجبی که در نگاره‌های مکاتب هرات و تیموری وجود داشت و تصاویری که در آن، عامدانه از هر گونه تظاهر فریبنده و ظاهری اندام زن پرهیز می‌شد، تا حدودی از آثار دورهٔ صفویه رخت بربست. در بررسی آثار محمد زمان نقاش دورهٔ صفوی، که پس از مدتی تحصیل در غرب، تحولی اساسی در تفکر و شیوهٔ هنری‌اش به وجود آمد، به‌خوبی می‌توان اضمحلال اصول نگارگری را مشاهده کرد. سعی این گروه از هنرمندان بر آن بود که با تبعیت از هنر غرب، لباس را آنچنان بر بدن نقاشی کنند که به نمایش جسمانی‌تر اندام انسانی کمک کند. در این آثار به تقلید از نقاشی کلاسیک اروپا، و برخلاف پالایش اشکالی که در مکاتب گذشته رایج بود، به‌اغراق در چین‌وچروک پارچه‌ها بر مبنای حجم‌های زیر آن، پرداخته و در نتیجه، از آن اندام‌های مجرد که اشاراتی بر جوهر و ذات اندام، که نشان از عالم خیال مقدس هنرمند داشت، فاصله گرفته شد.

www.tabarestan.info تبرستان

البته باید توجه داشت که حتی در ضعیف‌ترین آثار نگارگری که در آن‌ها به اصول و مبانی نگارگری توجه چندانی نشده است، هرگز همچون هنرهای غربی، طبیعت‌نمایی نشده است، زیرا بنیاد طراحی نگارگری اجازهٔ طبیعت‌سازی کامل را به هنرمند نمی‌دهد.

قابلیت این امر از آن روست که ذات هنر نگارگری اساساً با هنر غربی متباین است و گرچه در صورت، مظاهری از هنر غرب می‌تواند در آن رسوخ کند، به واسطهٔ قابلیت ذاتی‌اش، همواره حریمی در آن حفظ می‌شود و از این جنبه، نگاره‌ها را در حد نازل‌ترین صورت‌های نقاشی غربی فرو نمی‌کاهد.

نگارهٔ زن، مظهری از عفاف

نگارگری اسلامی ذاتاً واجد پاکی و عفتی است که در جزء و کل نگاره‌ها متجلی است. از این رو، گرچه نگارگری قادر به نمایش هرگونه مضمونی است، چون در حوزهٔ هنر قدسی قرار دارد، همواره از فضایی قدسی و ملکوتی برخوردار است و نگاره‌ها نیز سرشار از پاکی و عفت‌اند.

تصویـــر زن در آثار نگارگری، مقـــام و منزلتی در نهایت عفت دارد. نگارگران نظـــر به وجهـــی از این موضوع کرده‌انـــد که محل نظر حکما و عرفای مســـلمان نیـــز بوده و در صدد رقـــم زدن همان حقیقتی برآمده‌اند که مورد نظر ایشـــان نیز بوده اســـت. از این رو، نگاره‌ها به طرح حقایـــق ورای ظاهر مضمون پرداخته‌اند، همان‌گونه که ادبا و شعرا نیز در متون ادبی چنین کرده‌اند.

در فصل‌های گذشـــته، به حقیقت وجود زن اشـــاره و گفته شـــد که چون زن محرم بارگاه الهی اســـت، حرمت این حریم مقـــدس را نیز به همراه دارد. پاکی و عفت نشانی از تقدس این بارگاه است و در نگارگری، این جلوهٔ عفاف در تصویر زن به‌عینه دیده می‌شـــود. جلوه‌های عفاف در تصویر زن به انحای گوناگونی در نگاره‌ها طرح می‌شود که در این بخش مختصراً به آن اشاره خواهد شد.

یکی از وجوه تمایز نگاره‌های اســـلامی از نقاشـــی‌های غربی نبود پرسپکتیو متعارف در شکل و رنگ است. این امر سبب حذف خصیصه‌های مجازی از عالم واقع، تا حد بسیار زیادی و رقم زدن نوعی صورت خیالی از عالم حقیقی می‌شود. آن‌چنانکه گویی نگارگر در عالم حقایق مشاهداتی از جوهر و اهل طبیعت نموده و نگارهٔ وی گزارشـــی از آن مشاهدات اســـت. اینجاست که در نگاره‌ها، عوارض طبیعی از موجودات برداشـــته می‌شود و آن‌ها در مجموعه‌ای که نشان‌دهندهٔ عالم بی‌نشان است، حقیقت خود را به نمایش می‌گذارند.

این نوع نگرش هوشـــمندانه و عملکرد عامدانه ســـبب می‌شـــود که نگاره‌ها واجد زیبایی خیال‌انگیز ورای مشهودات عینی شوند؛ نوعی از زیبایی که در بطن مخلوقـــات وجود دارد و جز در عالم خیال مقدس، دیدنی نیســـت و بیننده را در طلب یافتن نماد این زیبایی، برمی‌انگیزد.

در نگارگری، پرســـپکتیو، که مبنای آن محوریت ناظر انســـانی است، شکسته می‌شـــود و به این دلیل، یک نگاره می‌تواند از فضای طبیعت کنده شده و از منظر حق عالم را مشـــاهده کند. از این رو نگارگران ســـعی کرده‌اند که در همهٔ وجوه شکل، رنگ و بافت از نوع نگاه پرسپکتیویته پرهیز کنند. ایشان برای نمایش ظاهر موجودات، بدون آنکه به ســـایه زدن متوسل شوند، تمامیت شیء را در سطوحی کاملاً صحیح و مشخص و در نهایت صراحت با تأکید بر قلمگیری رسم می‌کردند. در این نوع تصویرنگاری، یک شکل در کمال خود ترسیم می‌شود، بی‌آنکه چشم

www.tabarestan.info تبرستان

را به ابهام در سایه‌روشن برده و از تشخیص حدود حقیقی موجودات ناتوان سازد. همچنین نمایش حجم در نگارگری، بدون توسل به حجم‌پردازی به وسیلهٔ سایه‌روشن با نوع خاص قلمگیری به‌خوبی اجرا می‌شود و چنانچه نگارگر سایه‌پردازی مختصری بر روی اشیا کند، این سایه‌ها از ساختمان موجودات تبعیت می‌کند، بدون آنکه در صدد نشان دادن سایه‌ها و روشنی‌هایی باشد که به واسطهٔ تابش نور از یک مرکز واحد بر آن ایجاد شده است.

تمهید دیگر نگارگران برای شکست پرسپکتیو در اشکال، توسل به تزیینات بر روی سطوح است. این نوع از تزیینات از صورت مادی اشکال کاسته و سبب تلطیف آن می‌شود. به همین دلیل، در هر جزئی از آثار، نگارگران به بهانه‌های مختلف، به تزیین بر روی سطوح اشکال پرداخته و از جسمیت آن‌ها کاسته‌اند. البته باید توجه داشت که حیطهٔ این تزیینات تا حدی رعایت می‌شده که هویت شکل مخدوش نشود و تکلفی به وجود نیاید. قلمگیری بر حدود اشیا و اجزای نگاره‌ها نیز تأکید دیگری بر حریم آن‌ها کرده و سبب می‌شود که تا حد ممکن، حدود حقیقی اشکال حفظ و تماماً به چشم بیننده قابل ملاحظه شود.

همهٔ اصول و شیوه‌هایی که در نگارگری، به منظور کاستن از صورت مادی شکل‌ها، رعایت می‌شده از نظام واحدی تبعیت می‌کرده است که از طراحی کلی شکل‌ها تا قلمگیری آن‌ها بدان وابسته است. این نظام دایره‌ای، که در بخش پیشین به آن اشاره شد، مبنای کلی نگارگری از ترکیب‌بندی اثر تا جزئی‌ترین تزیینات آن را در برمی‌گیرد.

حذف پرسپکتیو در بافت یکی دیگر از وجوه افتراق نگاره‌ها از سایر شیوه‌های نقاشی است. در نگارگری، نوع خاصی از بافت شکل می‌گیرد که گرچه خصیصهٔ بافت‌های طبیعت را در هر یک از اجزای خود دارد، یک صورت کلی لطیف بر آن حاکم است. این صورت از بافت، در عین حفظ موجودیت و چگونگی هر شیء، وحدتی در میان انواع بی‌شمار بافت‌ها ایجاد می‌کند؛ آن‌چنانکه برای مثال، بافت ابر همان لطف بافت چهره را دارد، در عین اینکه هرگز همان بافت نیست. این توجه آگاهانه با فرض صورت کلی واحد برای همهٔ بافت‌ها و حفظ هویت هر یک، سبب شده است تا از التقاط در مشخصه‌های اجزای طبیعت پرهیز شده و هر شیء با صفت خود معرفی شود.

www.tabarestan.info تبرستان

از پرسپکتیو رایج رنگ در نگاره‌ها خبری نیست و رنگ‌ها در عین دوری و نزدیکی، شفافیت و صراحتی کامل دارند؛ آن‌چنانکه گویی جوهرهٔ رنگی هر کدام به تمامی از درون اشیا ساطع است. قابل توجه است که نگارگر همین شفافیت و درخشندگی رنگی را نیز با به کار بردن تزیینات بر روی آن، تعالی بخشیده و از جسمیت آن باز هم می‌کاهد. به این دلیل که تزیینات با شکست سطوح در خود، نوعی تقسیم‌بندی را ایجاد می‌کند که از ملموس بودن شکل می‌کاهد. هنرمندان از این شیوه در تمام هنرهای اسلامی بهره برده‌اند؛ چنانکه در معماری اسلامی، همواره نقوش تذهیب و گره چینی‌ها دیوارهٔ عمارات را می‌پوشانده است. همچنین دیوارهای اماکن مقدس به نوعی از آینه‌کاری مزین می‌شده که بازتابی از شکست هر آن چیزی است که در مقابل آن واقع شود. این نوع از شکست نه‌تنها بر صورت خارجی اشیا واقع می‌شود، بلکه کنایتی از شکست تمام جلوه‌های مادی و این جهانی موجودات است.

www.tabarestan.info تبرستان

نوع تزیینات ایجادشده در نگاره‌ها، متناسب با هر موضوع و مضمون، نیز متفاوت می‌شود. تزیینات خاص مضامین حماسی با تزییناتی که برای مضامین عرفانی یا عاشقانه به‌کار می‌رفته، تفاوت‌هایی داشته است. گرچه نگارگران گاهی برای اشاره به حقیقت پنهان مضمون، در مواردی برعکس عمل می‌کردند؛ برای مثال، برای یک مضمون حماسی، که حقیقتی عرفانی را در پس پرده بیان می‌کرده، از تزییناتی مربوط به مضامین عرفانی سود می‌جسته‌اند تا بیننده را غیرمستقیم متذکر باطن حکایت کنند.

چون نگارگران در صدد طرح حقایق متعالی در پس هر نوع مضمون و صورتی در آثار خود بوده‌اند، همواره تبعیت از این اصول را سرلوحهٔ کار خود می‌شمردند. چنانکه در بررسی هر جزء از نگاره‌ها می‌توان این امر را مشاهده کرد.

زن در نگارگری همچون سایر اجزا در صورتی پاک و روحانی تصویر می‌شود. این تقدس و روحانیت که هم در وجه ظاهر و هم در باطن به آن توجه شده، وی را موجودی دست‌نیافتنی نموده که هیچ گونه شائبه و ریبی از مشاهدهٔ آن حاصل نمی‌شود. نگارگران زن را به گونه‌ای تصویر کرده‌اند که ناخودآگاه بیننده را به ستایش از کمال زیبایی هنر، که در آن نمود یافته، وامی‌دارد.

نمونهٔ زیبایی از تصویر یک زن در نگاره وجود دارد که احتمالاً اثر رضا عباسی

اســـت و در حدود سال‌های ۱۶۰۰ میلادی رقم خورده است. این نگاره بانویی را نشـــانِ می‌دهد که چادری بر سر دارد و درَ حالتی نشسته، مشغول خوشنویسی بر صفحهٔ کاغذ است (تصویر ۱).

اندام کشیدهٔ و زیبا، حالت سر و صورت، و حالت نشستن وی در اوج زیبایی هنری اســـت. بیننده با دیدن این نگاره، ارتباطات و تناسبات زیبایی‌شناسانه را که فراتر از موضوع، او را مسحور زیبایی هنری کرده، تحسین می‌کند. همان وجه از زیبایی با افول تفکر دینی در دوره‌های بعد و در مکاتب متأخر، رو به کاستی نهاده و جای خود را به زیبایی در ظاهر داده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱. بانویی در حال کتابت، اصفهان، حدود ۱۶۰۰
(*Islamic World*, p. 191)

نگارگر با به‌کارگیری دو رنگ تیره و روشن، در لباس و چادر، تأکید بیشتری بر کشیدگی و بلندقامتی کرده و انحنای نیم‌تنه همراه با حرکات موزون چادر و لباس، چشم را به نرمی در صفحه به گردش وا می‌دارد. رقص ساقه‌های بیدی که در پس‌زمینهٔ تصویر وجود دارد نیز مکمل این حرکات هماهنگ است.

آنچه در بررسی نگاره‌های دربردارندهٔ تصویر زن حاصل می‌شود، جلوه‌ای از پوشیدگی و مستوری است که پوششی از عفت را بر پیکر زن قرار می‌دهد. در نگاره‌های مکاتب هرات و تبریز، نمونه‌های اعلای این‌گونه تصویرپردازی از زن دیده می‌شود (تصویرهای ۲ و ۳).

www.tabarestan.info

تصویر ۲. بانوی نشسته، تیموری، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

طراحی پیکر زن در نگارهٔ ۲ به گونه‌ای است که در نهایت پوشیدگی، نمایانندهٔ تمام لطف و زیبایی پیکری زنانه است. نحوهٔ طراحی لباس بر اندام، آن‌چنان است که گرچه اندام بدن به صحت و درستی، درک‌شدنی است، هیچ نشانی از نمایش صورت جسمانی اندام انسانی از زیر لباس به چشم نمی‌خورد.

همچنین در نگارهٔ ۳ گرچه نوع لباس و نحوهٔ ایستادن زن، طبیعتاً منجر به پوشیدگی کامل می‌شود، جالب آن است که در عین یکنواختی حالت ایستادهٔ پیکر و نوع پوشش لباس فرد، به‌خوبی خصایص پیکرهٔ زنانه در پس طراحی شکل لباس و اندام دیده می‌شود.

زن در نگاره‌های اسلامی به دلیل عفت ذاتی، همواره در تصاویری محجوب و پوشیده طرح می‌شود و ما هرگز در آثار استادان بزرگ و مکاتب هنری تا اواسط دورهٔ صفوی، شاهد موضوعات محرمانه بین زنان و مردان نیستیم. البته به تناسب موضوعاتی خاص، پیکره‌های برهنه‌ای نیز نقاشی شده‌اند، اما همین پیکره‌ها در عین برهنگی بسیار عفیف‌اند. این نمایش عفت، گذشته از آنکه به واسطهٔ به‌کارگیری اصول حاکم بر زیبایی‌شناسی نگارگری، که مختصراً به آن اشاره شد، حاصل شده، در حالات و حرکات اندام زن و حتی در چهرهٔ او نیز مشهود است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳. بانوی ایستاده، هرات، جزئی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

بهترین نمونهٔ این اثر نگاره‌ای است که نشان‌دهندهٔ فصلی از منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، با عنوان «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار آب»، است (تصویر ۴).

این نگاره شیرین را در میان چشمه در حالتی نیمه‌برهنه نشان می‌دهد و خسرو، که در حال گذر از آنجاست، به نظارهٔ وی ایستاده است. موضوع شست‌وشوی اندام می‌تواند حس شهوانی را در بیننده برانگیزد، اما نگارگر به نحوی ماهرانه تصویری از این ماجرا را ترسیم کرده که همپای متن ادبی اخلاقی (منظومهٔ *خسرو و شیرین*)، توجه مخاطب را به سوی حقیقت زیبا جلب می‌کند.

نظامی در شرح این واقعه چنین می‌سراید:

ز هر سو کرد بر عادت نگاهی — نظر ناگه در افتادش به ماهی
چه لختی دید از آن دیدن خطر دید — که بیش آشفته شد تا بیشتر دید
عروسی دید چون ماهی مهیّا — که باشد جای آن مه بر ثریا

www.tabarestan.info تبرستان

شاعر ضمن وصف جمال زیبایی شیرین، خودداری از نگاه ناپسند را در وصف حال خسرو می‌آورد و متذکر این نکته می‌شود که حریم شیرین حریم پاکی است. از طرفی شیرین که بی‌خبر مشغول به کار خویش است، وقتی از نگاه خسرو آگاه می‌شود، با استیصال و شرمندگی، خود را می‌پوشاند و می‌گریزد.

سمن بر غافل از نظارهٔ شاه — که سنبل بسته بد بر نرگسش راه
چو ماه آمد برون از ابر مشکین — به شاهنشه درآمد چشم شیرین
همایی دید بر پشت تذروی — به بالای خدنگی رسته سروی
ز شرم چشم او در چشمهٔ آب — همی لرزید چون در چشمه مهتاب
جز این چاره ندید آن چشمهٔ قند — که گیسو را چو شب بر مه پراکند

نظامی به زیبایی از سویی وصف شرمساری و حجب شیرین را در چنین لحظه‌ای می‌کند و از سوی دیگر، خسرو را، که فریفتهٔ جمال شیرین شده، به مردانگی و غیرت می‌ستاید.

دل خسرو بر آن تابنده‌مهتاب — چنان چون زر در آمیزد به سیماب
ولی چون دید کز شیر شکاری — به هم در شد گوزنِ مرغزاری
زبون‌گیری نکرد آن شاه نخجیر — که نبود شیر صیدافکن زبون‌گیر
به صبری کاورد فرهنگ در هوش — نشاند آن آتش جوشنده را جوش
جوانمردی خوش‌آمد را ادب کرد — نظرگاهش دگر جایی طلب کرد

تصویر ۴. نظارهٔ خسرو بر شیرین، خمسه‌ی نظامی، برگزیده، حد فاصل ۱۵۳۹ـ۱۵۴۳ / ۹۴۵ـ۹۴۹
(*The Art of Persian*, p. 211)

نگارگران نیز در ترسیم این صحنه، خسرو را همواره در حال نوعی نظاره همراه با حیرت از عظمت زیبایی طراحی کرده‌اند. این حیرت بی‌شائبه، که خسرو را از هر عملی باز می‌دارد، با انگشتی که وی بر لب نشانده نمایان می‌شود. در حقیقت این حیرت نشان می‌دهد که هنر در مقابل زیبایی سر تعظیم فرود آورده است. از سوی دیگر، شیرین در این موضوع، همواره نیمه‌برهنه ترسیم شده و در همهٔ نگاره‌ها تنها بالاپوش خود را به درآورده و دامن وی همواره بر تن اوست. همچنین افشاندن گیسوان بلند بر روی سینه‌ها نوعی پوشش را ایجاد کرده و به نگارگر که ناچار از نمایش بدن برهنهٔ شیرین بوده، در حفظ عفاف مساعدت کرده است. حتی نوع قرارگیری بدن در میان آب و حرکت پاها نسبت به سایر اعضای بدن به گونه‌ای است که گویی در صدد حفظ حریم و پوشش شیرین برآمده است. بدین ترتیب، ضمن ترسیم موضوعی که می‌تواند صورت نفسانی به خود بگیرد، نه‌تنها چنین حسی در بیننده برانگیخته نمی‌شود، بلکه وی را به تحسین زیبایی

پاک و معصومانهٔ شیرین وادار می‌کند و این همان زیبایی است که خسرو بر آن نظر دارد و نظامی نیز به آن اشاره می‌کند:

همایی بر سرم می‌داد سایه — سریرم را ز گردون کرد پایه
بر آن سایه چو مه دامن فشاندم — چو سایه لاجرم بی‌سنگ ماندم
برون آمد گلی از چشمهٔ آب — نمی‌گویم به بیداری که در خواب
کنون کان چشمه را با گل نبینم — چو خار آن به که بر آتش نشینم

در مقایسهٔ آثار غربی با این نوع از نگاره‌ها، می‌توان به اصرار نگارگران بر حفظ عفاف و پوشیدگی در تصویر زن حتی در صورت نیمه‌برهنهٔ آن، پی برد. بسیار دیده شده که تصویری از مادران در حال شیر دادن به کودک خود، مضمون نقاشی واقع شده است. این نگاره‌ها سرشار از لطف و صفاست و آنچنان که این رابطه بین مادر و فرزند زیباست، به زیبایی نیز به تصویر آمده است. حال آنکه همین مضمون در نقاشی‌های غربی (که به دلیل حفظ عفاف از آوردن نمونه‌ها خودداری می‌شود) بهانه‌ای برای ایجاد فضایی شهوانی شده و نقاش به هر وسیله‌ای به این فضا و این احساس دامن می‌زند. چنانکه شهوانیت را در همهٔ حالات و حرکات اندام حتی نوع نگاه و حالات صورت به نمایش می‌گذارد.

تفاوت نگاه هنرمندان نگارگر و نقاشان غربی به موضوع زن این‌گونه آشکار می‌شود. آنگاه که نگارگران مسلمان چنین عفیفانه پیکر نیمه‌برهنه‌ای را رقم می‌زنند نقاشان طبیعت‌گرای غربی حتی از پوشش لباس زن نیز در نمایش جسمانی و شهوانی اندام او مدد می‌جویند. بهترین نمونهٔ این آثار شیوهٔ «دراپلی» کشی متأثر از هنر یونانی است که لباس را بر تن چنان نقاشی می‌کند که تمام اجزای بدن را می‌توان در کمال وضوح مشاهده کرد و به نظر می‌رسد که انسان با لباس‌های نازک از آب بیرون زده است؛ حال آنکه معنای لباس در نگارگری در تضاد با چنین امری بوده و در عین حال که لباس، گویی همان پیکر انسان است، همواره سعی در پوشش جلوهٔ حیوانی اندام انسان دارد.

اما با ظهور غرب‌زدگی و امحای صورت ملکوتی در هنر اسلامی ایران، این جلوه‌ها به فراموشی سپرده شد و به تقلید از هنر اروپایی، لباس‌های عفیف فراموش و لباس‌های چسبان و بدن‌نما در نگارگری مرسوم شد. برای نمونه، یکی از آثار علیقلی جبه‌دار که پیکر تمام‌قد زنی را نقاشی کرده آورده می‌شود (تصویر ۵).

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۵. زنی با ظاهر اروپایی، علیقلی جبه‌دار، اصفهان، حدود ۱۶۶۰م
(*Art of the Persian Courts*, p. 370)

در این نقاشی، که هنوز آثاری از شیوهٔ نگارگری دیده می‌شود، گرچه تمام بدن با لباس پوشیده شده، اما همان‌گونه که ذکر شد، گویی این لباس بیش از پوشاندن بدن، سعی در نمایش اندام و حالات پیکره دارد. در این تصویر، تأثیرات هنر غربی در شیوهٔ نقاشی ایرانی به‌خوبی هویداست و نشان از دلباختگی و علاقه‌مندی نقاش به شیوهٔ نقاشی رایج غربی در آن دوره دارد.

در نگارگری، گذشته از حالات شرم و حیا در تصاویر زن، به موارد دیگری نیز به منظور نمایش عفاف زنان توجه داشته‌اند؛ نخست آنکه همواره سر زنان رو به پایین قرار داده شده که خود، نشانی از شرم و حیاست، آن‌چنانکه در فرهنگ اسلامی، عبد در برابر صاحب، محجوب و باحیاست و همواره در توصیه‌های اخلاقی، امر شده که به منظور ابراز احترام، باید در برابر بزرگان «سر به زیر» بود. سر به زیری، اصطلاحی است که نشان‌دهندهٔ حیا در انسان است.

یکی از نمونه‌های خوب از جلوهٔ حیا در تصویر زن نگاره‌ای است که مضمون یکی از داستان‌های *شاهنامه* (آگاهی یافتن سیندخت از کار رودابه) را به تصویر درآورده است (تصویر ۶).

تصویر ۶. آگاهی یافتن سیندخت از حال رودابه، منسوب به عبدالعزیز، *شاهنامه‌ی* فردوسی، صفوی، جزئی از اثر
***(شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۵۳)**

حکایت این است که سیندخت، مادر رودابه، از ابراز عشق دخترش به زال آگاه شده و با ناراحتی بسیار، وی را به نزد خود خوانده و از او پرسش می‌کند. حالت دختر در برابر مادر خویش، که حاکی از ادب و شرم و حیاست، به‌خوبی در طراحی این نگاره دیده می‌شود. فردوسی داستان را این‌گونه نقل می‌کند:

بفرمود تا دخترش رفت پیش — همی دست بر زد به رخسار خویش
دو گل را به دو نرگس خواب‌دار — همی شست تا شد گلان آبدار
به رودابه گفت ای سرافراز ماه — گزین کردی از ناز برگاه چاه
چه ماند از نکوداشتی در جهان — که ننمودمت آشکار و نهان
ستمگر چرا گشتی ای ماه‌روی — همه رازها پیش مادر بگوی
که این زن ز پیش که آید همی — به پیشت ز بهر چه آید همی
سخن بر چه سان است و آن مرد کیست — که زیبای سربند و انگشتری است
ز گنج بزرگ افسر تازیان — به ما ماند بسیار سود و زیان
بدین نام بد داد خواهی به‌باد — چو من زاده‌ام دخت هرگز مباد

حالـت مادر در این نگاره به‌خوبی گویای نگرانی و دلسـوزی در قبال دختر خود اسـت. نگارگر وی را بر مسـندی فراتر از دختر نشـانده تا ولایت او را بر دخترش بنمایاند. نگاه شـفقت‌آمیز و در عین حال، نگران مادر به رودابه به‌خوبی در حالت چهره نمایان اسـت. رودابه در برابر مادر سـر به زیر افکنده و در حالی که به وضع گریستن، دستمالی نیز در دست دارد، به مادر شرح دلدادگی می‌دهد. فردوسی این گفت‌وگو را چنین ادامه می‌دهد:

زمین دید رودابه و پشت پای — فروماند از خشم مادر به جای
فروریخت از دیدگان آب مهر — به‌خون دو نرگس بیاراست چهر

همان‌گونه که شاعر در وصف شرمندگی رودابه، وی را سر به زیر، آن‌چنانکه گویی پشت پایش را می‌بیند، وصف کرده، نگارگر نیز به زیبایی تمام، رودابه را در حالتی تصویر کرده که نگاه از مادر برگرفته و چشم به زمین دوخته است.

جلوه‌های دیگری نیز از شرم و حیای زن در نگاره‌ها تصویر شده است. این‌گونه تصویرپردازی از حجاب زنان، که حتی در حضور محارم نیز مشاهده می شود، از صفاتی است که تذکری بر قداست و پاکی فضای یک نگاره و تمام اجزای آن دارد.

پوشیدگی و مستوری از لوازم ذاتی تصویر زن در نگاره‌هاست. این پوشیدگی و حیای زنانه در تمام موقعیت‌ها و مکان‌ها دیده می‌شـود؛ به نحوی که پوشـش زن در مقابل محارم خود، همان پوششـی اسـت کـه وی در اماکن عمومی دارد. قاعـده‌ای در نگارگری وجود دارد که نگارگر با برش دادن به فضای اماکن، تمام قسمت‌های ساختمان را به معرض دید گذاشته و به این ترتیب، درونی‌ترین لایهٔ زندگی و احوال انسـانی را به نمایش می‌گذارد. نمونه‌ای از این موضوع در نگارهٔ ۷ آمده که در آن تصویری از محرمانه‌ترین رابطهٔ یک زوج به نمایش گذاشته شده است. این تصویر به لحاظ موضوعی، بی‌پیرایه‌ترین صورت را در نوع خود دارد. این موضوع آن‌چنان در این نگاره طرح شده است که بیننده هیچ نشانی جز لطف و صفای معنوی را نمی‌بیند. سـاخت و پرداخت اثر در ترکیب کلی تا اجزای آن به گونه‌ای اسـت که گویی جمیع عناصر حکایت از سـرور و شادمانی دارند. این حالت با به‌کارگیری رنگ‌های شاد و طرب‌انگیز در فضای اتاق، تشدید شده است؛ گرچه در این منظومه مایه‌رنگ‌های صورتی ـ قرمز و نارنجی، سطوح نسبتاً زیادی را پوشـانده‌اند، نگارگر با به‌کار بردن لاجوردی‌ها یا سبزهای درخشنده، حاکمیت مطلق این رنگ‌ها را از بین برده و بدین صورت، نه‌تنها مانع از نفسانی شدن فضا

www.tabarestan.info تبرستان

به وسیلهٔ این طیف رنگی شده، بلکه به نمایش درخشندگی و معصومیت مجموعهٔ فضای رنگی نیز کمک کرده است. همچنین رونداز این زوج آبی لاجوردی است که نشـان از پاکی و صداقت دارد. در این نگاره، با وجود اشـاراتی که به وسـیلهٔ انارهای سـرخ یا کفش‌های قرمز و نیز دیوارهٔ صورتی اتاق به اصل موضوع شده، حریم موضوع باز هم مخفی مانده و از هر گونه جلوهٔ شـهوانی پرهیز شده است. حتی سـرپوش زن و کلاه مرد نیز بر سـر ایشان باقی است و اثری از برهنگی در این زوج مشاهده نمی‌شود.[1]

تصویر ۷. اردشیر و گلنار، *شاهنامه‌ی* فردوسی، ۱۵۲۷ـ ۱۵۲۸، جزئی از اثر
(*Les Livre Des Rois*, p. 169)

بدین ترتیب، پوشـش و مسـتوری زنان در همهٔ حالات و احوال ــ چنان‌که

۱. این سـنت هنری به یمن و برکت انقلاب اسـلامی، امروزه در عرصهٔ هنر سینما احیا شده و بسیاری از فیلم‌سازان با تأسی به شیوهٔ قدما، حریم عصمت و عفت را در عین ورود به اندرون خانه، نیز حفظ می‌کنند.

ذکر شـد ــ رعایت شده و تنها در موارد اندکی، تصویر زن فاقد پوشش معمول می‌شـود. این موارد اسـتثنا گاه در شرایطی چون مراسم سـوگواری رخ می‌دهد که زن از خود بی‌خود شـده و بر اثر مویه و زاری، جامه بر تن می‌درد و گریبان چاک می‌دهد و سربند را می‌اندازد، یا در برخی صحنه‌ها که نادر است و مضمون نگاره آب‌تنی یا اسـتحمام بوده، لاجرم بدن زن بدون پوشـش نقاشی شده است. اما همان‌گونه که ذکر شد، پاکی و روحانیت حتی در پیکر برهنه، بیش از هر چیز به چشم می‌آید.

تبرستان
www.tabarestan.info

عفت و حیا نه‌تنها در سـیما و اندام زنان منظور می‌شـود، بلکه به حالات وی نیز تسری می‌یابد؛ بدین لحاظ زنان همواره در حالاتی متین و موقر قرار یافته‌اند. ایـن وقار و طمأنینه در طراحی و نقاشـی از زنان در نگارگری، آنچنان مسـلم و مسـجل است که حتی شامل رقص نیز می‌شود. زنان رقصنده از منظر نگارگر، به گونه‌ای حکایت می‌شوند که گویی در عالم دیگری واقع‌اند و رقص ایشان نه‌تنها عیش و عشرت نیست، بلکه نوعی وجد و شعف روحانی ایجاد می‌کند. این امر با پوشیدگی کاملی که در پیکر ایشان وجود دارد، دوچندان می‌شود.

یـک مورد اسـتثنای دیگر نیز وجود دارد که زن برخـلاف طبیعت خود، که امتناع و خویشـتن‌داری اسـت، در حالت بی‌قراری ترسیم شده است. این نمونه مربوط به قصهٔ یوسـف و زلیخا در نگارهٔ ۸، اثر کمال‌الدین بهزاد اسـت. زلیخا، که مدهوش عشـق یوسف (ع) اسـت، در صحنه‌ای که طبیعتاً باید خود را برای یوسف (ع) مهیا کرده باشد، به گونه‌ای نقاشی شده است که نه‌تنها از نظر پوشش ظاهر مستور اسـت، بلکه حتی در حالت چهرهٔ وی نیز نشانی از حس گناه‌آلوده وجود ندارد. نگارگر بسـیار هنرمندانه برای نمایش طلب و خواستهٔ افزون زلیخا برای یوسـف، وی را در جامه‌ای به رنگ‌های گرم نارنجی و سـبز مایل به زرد نقش کرده و لباس یوسـف (ع) را به نشـانهٔ عصمت و پاکی، تماماً سـبز نقاشی کرده اسـت. گرچه در این نگاره، تمام درهای تودرتوی کاخ بر روی اغیار بسته اسـت، با اسـتفاده از قاعدهٔ برش، نگارگر به درون همهٔ درهای بسته راه یافته و صحنهٔ پنهان واقعه را تصویر می‌کند، اما این آشـکاری و پیدایی خود نیز در عین ستر و عفاف است.

تصویر ۸. یوسف و زلیخا، کمال‌الدین بهزاد، *بوستان* سعدی، حدود ۱۴۸۸
(*Bihzad*, p. 109)

یکی دیگر از ظواهر عفاف، که در تصویر زن در نگارگری دیده می‌شود، وقار و متانتی است که در چهرهٔ او نمودار می‌شود. در نمایش چنین امری می‌توان در یک نگاره، که تصویرگر لحظهٔ ملاقات لیلی و مجنون در یک بوستان است، اوج توجه و توانمندی نگارگران را مشاهده کرد. مضمون این نگاره به قسمتی از منظومهٔ *لیلی و مجنون* برمی‌گردد که امکان دیدار این دو دلداده پس از فراقی طولانی، میسر شده است. لیلی، که به دیدار مجنون بسیار مشتاق شده، پیری را واسطه می‌کند تا مجنون را پیدا کند و برای دیدار به بوستانی بیاورد؛ پیر می‌پذیرد و خواستهٔ او را انجام می‌دهد. این نگاره صحنه‌ای را نشان می‌دهد که لیلی به انتظار مجنون بر لب جوی و زیر سایهٔ درختان نشسته است (تصویر ۹).

آرامش و وقاری که در هیئت لیلی مشاهده می‌شود در وهلهٔ اول، دور از واقع می‌نماید، چرا که لیلی سوخته از عشق مجنون در چنین حالی که دیدار معشوق

تصویر ۹. لیلی و مجنون، احتمالاً هرات، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

میسر شده باید در حالتی از بیخودی باشد، اما نه‌تنها چنین نیست، بلکه لیلی چون نشان از عشقی معنوی و آسمانی در خود دارد، از تمام جهات همچون زنی روحانی یا حتی قدیسه تصویر می‌شود. صورت با کمال و وجیه وی، که تنها به التزام نگاه به معشوق رو به جانب بالا دارد، همراه با نحوهٔ نشستن خردمندانه و باوقارش، نشانی از حقیقت عشق وی است. نگارگر لباس زیرین لیلی را به نشانهٔ عشق سوزان وی، سرخ و لباس رو را به نشانهٔ پاکی و عفت، سبز انتخاب کرده است. توجه به چنین تدابیری در تصویر کردن این صحنه، ملهم از متن ادبی این منظومه است که لیلی را به سیمای زنی زیبا و کامل و عفیف وصف می‌کند:

بنشست به زیر نخل منظور — آماجگه ددان از آن دور
پیر آمد و زانچه کرد بنیاد — با آن بت خرگهی خبر داد
خرگاه‌نشین بت پری‌روی — همچون پریان پرید از آن کوی
زان‌سوتر یار خود به ده گام — آرام گرفت و رفت از آرام
فرمود به پیر کای جوانمرد — زین بیش مرا نماند ناورد
زین‌گونه که شمع می‌فروزم — گر پیش‌ترک روم بسوزم

زین بیش قدم زدن هلاک است — در مذهب عشق عیب‌ناک است
زان حرف که عیب‌ناک باشد — آن به که جریده پاک باشد
تا چون که به داوری نشینیم — از کرده خجالتی نبینیم
او نیز که عاشق تمام است — زین بیش غرض بر او حرام است
در خواه کزان زبان چون قند — تشریف دهد به بیتکی چند

مجنون نیز، که عاشقی تمام است، با پیراهنی سفید و دامنی آبی، که هر دو نشان از پاکی است، تصویر شده و به نشان تواضع در مقابل معشوقش، دست بر سینه نهاده است. صفا و پاکی فضای این تصویر با کشیدگی سروها و نخل‌هایی که از کنار لیلی تا قرارگاه مجنون امتداد یافته، دوچندان شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

نگاره‌های اسلامی افشاکنندهٔ حقایق موجودات‌اند و همواره پاکی و حقیقت آن‌ها را ظاهر می‌کنند. نگارگری هنر تصویری را به صورت کمال‌یافته‌ای به ظهور می‌رساند و چون این هنر از منبع قدسی سرچشمه می‌گیرد، لاجرم، پاک و منزه است. از این رو، پاکی و عفت، هم در باطن نگاره‌ها و هم در ظاهر آن‌ها، تسری می‌یابد. در تصویر زن، نگارگر سعی می‌کند با به کار بستن پوششی کامل، راه را بر هر نظر غیری ببندد و جامه‌ای از عفت بر ظاهر زنان بپوشاند. وی به این حد نیز بسنده نمی‌کند و همهٔ حریم زنانه را به اختفا می‌برد تا بدانجا که همهٔ احساسات درونی ــ هر چند پاک را ــ پوشیده می‌دارد و هیچ نامحرمی را بر این حریم وارد نمی‌کند. نگارگری در تصویر زن حالات و حرکات را نیز به پردهٔ عفت می‌برد و این مقصود را با به‌کارگیری نوع خاصی از طراحی و اصول و مبانی معنوی نگارگری عملی می‌سازد.

این تصویر عفیف با بروز تمایلات هنری غرب در عصر صفوی، رو به افول گذاشت. اولین جلوه‌های این تأثیرات بر نوع پوشش زنان واقع شد. این در حالتی بود که نگاره‌های این دوره، تابع همان قواعد و اصول نگارگری به اجرا درمی‌آمد و صرفاً تغییرات به‌وجودآمده، نوع لباس‌های فرنگی بود که بر تن زنان نقاشی می‌شد. این لباس‌ها، که اغلب کوتاه بودند، برخلاف آثار گذشته اندام زنانه را نمایان ساخته و برخلاف شیوهٔ سابق، نقشی در پوشیدگی اندام نداشتند. آنچه در این دوره اتفاق افتاد، ابتدا دگرگونی در ظاهر نگاره‌ها بود، اما شیوهٔ نگارگری، اعم از قواعد طراحی و نوع قلمگیری و رنگ‌آمیزی، همچون گذشته باقی ماند. این سیر در ادامه به تغییرات بنیادینی در نگارگری منتهی شد که نه‌تنها نحوهٔ تلقی

هنرمند از عالم و طبیعت تغییر کرد، بلکه در اصول و شیوهٔ نگارگری نیز تصرفاتی شد تا منظور جدید برآورده شود. این روند، که با نفوذ هنر غرب در ایران آغاز شد، ذائقهٔ هنری ایرانی را تغییر داد و تصاویر سراپا پوشیده و عفیف زنان در نگارگری، گاه به آثاری از زنان نیمه‌برهنه یا برهنه تبدیل شد که در عصر شکوه و عظمت نگارگری ایران بی‌سابقه بوده است. این تصاویر، که از آوردن نمونه‌های آن خودداری می‌شود، غالباً با تأسی از نمونه‌های غربی اجرا شده، به طوری که می‌توان مواردی را یافت که تشابه بسیاری به پیکرهٔ ونوس دارد و نقاش، تحت تأثیر مضمون و ظاهر آن اثر، به نقاشی پرداخته است. نگارهٔ ۱۰ نمونه‌ای از این اولین بدعت‌ها در اصول اخلاقی نگارگری است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۰. ساقی با پوشش غربی، رضا عباسی، اصفهان، ۱۰۳۴
(*The Rebellious Reformer*, p. 156)

بررسی تناسبات پیکر زن و مرد

نوع نگاه و میزان توجه به مسئلهٔ طراحی اندام در پیکره‌های نگارگری، متأثر از اصل واحدی است که بر کل نگاره حاکم است. موضوع انسان، گرچه در نگاره‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد، در مقایسه با سایر موضوعات، برتری خاصی ندارد. انسان جزئی از

یک اثر است و همان قدر مورد توجه هنرمند قرار می‌گیرد که سایر اجزای نگاره مورد نظر است. این اصل نظام هماهنگی به نگاره می‌بخشد که گویی تمام ترکیبات در خدمت معنا بوده و شرافت خود را از حقیقتشان می‌یابند و در این مقام، انسان و غیرانسان همگی در مرتبهٔ خود، صورتی برای تجلی وجهی از حقیقت می‌شوند.

از سوی دیگر، نگارگران پیکر زن و مرد را به گونه‌ای رسم کرده‌اند که تفاوت‌های آن‌ها به چشم می‌آید و بیننده در تشخیص زن از مرد، دچار تردید نمی‌شود. در عین حال، شدت این تفاوت‌ها به میزان طبیعی آن نیست و نگارگر حدود این تفاوت‌ها را به نحوی تعدیل کرده است؛ آن‌چنانکه در مکتب هرات و تبریز، به جز مشخصه‌هایی که خاص زنان و مردان است، وجه افتراقی بین این دو مشاهده نمی‌شود، حتی نوع طراحی پیکره‌ها نیز همسان است. گویی نگارگر تعمدی در نشان دادن تفاوت‌های بین این دو پیکر به خرج نمی‌دهد و مقصود او از طرح هر پیکره، خواه زن یا مرد، اشاره به نکتهٔ دیگری است؛ حتی تزیینات روی لباس‌ها نیز اختصاصی به زنان یا مردان ندارد. رنگی که برای مجموعهٔ لباس‌های زنان یا مردان انتخاب می‌شود نیز عام است. ممکن است نگارگر به منظور تلطیف بیشتر موضوع، رنگ‌های لطیف‌تری برای لباس زن انتخاب کند یا رنگ لباس‌های مردان را با تنوع بیشتری در خدمت هماهنگی‌های رنگی بگیرد، اما هرگز رنگ‌هایی خاص زنان یا خاص مردان وجود ندارد. حتی چنانچه رنگ‌های نمادین برای زنان به کار رود (مثلاً قرمز یا سبز برای لیلی) یا جامهٔ مردان به رنگی مشخص درآید (آبی برای مجنون)، این رنگ‌ها تابع نوع مرد یا نوع زن نیستند و صرفاً معنای نمادین و رمزگونه‌ای را القا می‌کنند.

ظرافت ساختمان اندام در زن و مرد یکسان است؛ گرچه تنومندی و قدرتمندی اندام مردانه در نگاره‌ها متمایز شده است، طراحی ظریف با همان حساسیت پیکر زنانه، در اینجا نیز ملاحظه می‌شود. شاهکار هنر نگارگری در ارائهٔ چنین ساختار طراحی دقیقی است که در عین صحت طرح، طراحی واحد را در هر دو، رعایت می‌کند.

عدم اصرار نگارگران در نمایش تفاوت‌های بین این دو پیکر، شاید از آن روست که در منظر ایشان، جمیع عوامل عالم مظهریت حقیقتی واحد را یافته‌اند و از این رو، نگاه هنرمند متوجه مرکز واحدی است. هنرمند نگارگر نیز که می‌خواهد حاصل مشاهدات خود را به مخاطبان نمایان سازد، با توسل به این

www.tabarestan.info تبرستان

روش، نگاه را از تفرقه بازداشته و بینندهٔ اثر را به نظارهٔ وحدت موجود دعوت می‌کند. بدین‌سان آنچه در هیئت زن و مرد، صورت مادی اندام ایشان را ظاهر می‌سازد، تعدیل شده و پیکر زن و مرد به قدری به هم نزدیک شده است که گویا این تصاویر صرفاً برای نمود وجه انسانی این دو نقاشی شده‌اند. تفاوت پیکر زن و مرد، به‌ویژه در مکاتب اولیهٔ هرات و در ادامه، مکتب تبریز، به طور عام چشمگیر نیست و این دو از بسیاری جنبه‌ها شبیه یکدیگرند.

تصویر ۱۱-۱. امیر و ملکه، تیموری، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

تناسبات پیکر زن و مرد در حال ایستاده، در یکی از نگاره‌های مکتب تیموری، شمارهٔ ۱۱-۱ بررسی می‌شود. قامت زن و مرد در این تصویر تناسبات یکسانی دارد و نسبت طول سر به طول اندام ۱ به ۷ است. همچنین نسبت طول سر به عرض شانه برابر با ۲به ۳ است. چنانچه این نسبت‌ها با اندازه‌های طبیعی مقایسه شود، ملاحظه می‌شود که از یک‌سو قامت کشیده‌تر از نسبت یک‌هشتم اندازهٔ طبیعی شده و از سوی دیگر، اندازهٔ سر نسبت به عرض اندام، کمی بزرگ‌تر از

حد معمول است که بر اساس بحث‌های پیشین، اشاره‌ای به معصومیت و معنویت انسانی دارد. پیکره‌های این نگاره در ردیف قامت‌های بلند این دوره قرار دارد و پیکرهای متوسط نسبت ۱ به ۶/۷ دارند (تصویر ۱۱-۲).

تصویر ۱۱-۲. بانوان دربار، تیموری، جزئی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

اما نسبت ۲ به ۳ در اندازهٔ سر به عرض شانه، باقی است. نسبت اندام در حالت نشسته نیز به همین قوت باقی می‌ماند و در این حالت نیز تفاوتی بین زن و مرد وجود ندارد. در نگارهٔ ۱۱-۳ وجوه تشابه در پیکر زن و مرد، قابل تأمل است. با آنکه اندام، چهره، نوع پوشش زنانه و زیورآلات سبب تمایز اندام زن از

مرد شـده اسـت، جوهرهٔ طراحی هر دو پیکره به واسطهٔ اساس واحد آن‌ها یکی است. نگارگر برای تأکید بر این وحدت، نقوش اسلیمی واحدی برای تزیین جامهٔ مرد و زن انتخاب کرده اسـت و در نحـوهٔ طراحی اندام نیز هیچ تفاوتی به لحاظ قلمگیری مشـاهده نمی‌شود. گرچه هر دو اندام در وضعیت مشابهی که قریب به قرینگی است قرار دارند، تفاوتی که در وضع قرارگیری پای زن نسبت به بدن او جود دارد، سبب حالت متمایزی از پیکر مرد شده است. این نحو از نشستن نشانی از حجب و حیاست که در اندام زنانه جلوه می‌کند.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۱ـ۳. امیر و ملکه، تیموری، جزئی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

در بررسی تناسبات اندام زن و مرد در مکتب تبریز باید گفت، زنان متوسط‌قامت در این دوره تناسـب ۱به ۷ مکتب تیموری را دارند (۱۲ـ۱). در این دوره، تنوع بیشتری از دوره‌های قبل در پیکر زنان، در مقایسه با مردان وجود دارد. نسبت اندام زنان نیز در این دوره ۱به ۶ است.

اما نکتهٔ قابل تأمل آن اسـت که معمولاً اندازهٔ سـر نسـبت به عرض شانه در قامت‌های کوتاه و قامت‌های بلند متغیر نبوده و واجد همان نسـبت ۳ به ۴ است.

این امر حاکی از تأکید همیشگی نگارگری بر نمایش معصومیت در قالب طراحی اندام کودکانهٔ سر و گردن نسبت به سایر اندام است.

با بررسی تناسبات پیکر زنان و مردان در نگارهٔ ۱۲ـ۲، ملاحظه می‌شود که به واسطهٔ بزرگی بیش از حد سر نسبت به بدن، قامت‌ها کوتاه‌تر به نظر می‌رسند، اما این وضعیت برای زنان و مردان یکسان است. نسبت سر به اندام یک مرد در این نگاره ۱به ۵/۸ است و این تناسب در مورد اندام زنی در همان نگاره، ۱به ۶/۵ است.

تصویر ۱۲-۱. *شاهنامه‌ی* شاه طهماسب، صفوی، جزئی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

البته نسبت طول سر به عرض شانه در این قامت ۱به ۱/۳ است که نشان از بزرگی سر نسبت به بدن دارد. در مکتب اصفهان، اندام دستخوش تغییراتی آشکار می‌شود. در این دوره اندام زنان و مردان بسیار چاق‌تر از قبل شده و از این رو نمود اندام در آن قوت می‌یابد. نگاره‌های این دوره مملو از ترکیب‌های یک‌نفرهٔ انسانی در حالات مختلف بوده که حاکی از توجه و علاقه‌مندی نگارگران به موضوع

انسان است. آثار این دوره ترکیب‌بندی‌های سابق را ندارد و اغلب در پس‌زمینهٔ پیکرهٔ انسانی، عواملی از طبیعت قرار می‌گیرد که صرفاً برای هماهنگ کردن فضای منفی اثر با موضوع نگاره است. البته گرچه در آثار این دوره از ترکیبات غنی و پیچیده خبری نیست، در آثار استادانی همچون رضا عباسی، ترکیبات درونی اشکال انسانی به نهایت قوت خود رسیده‌اند. از لحاظ زیبایی‌شناسی نیز به نسبت چاق شدن اندام، تمام نسبت‌های درونی پیکره بسیار موزون و هماهنگ بوده و واجد همان روابط زیبایی‌اند که در پیکره‌های دوره‌های قبل دیده می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۲-۲. پذیرایی کنندگان، تبریز، بخشی از اثر (بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

چنانچه تناسب اندام در پیکرهٔ تمام‌قد یک زن و مرد را در این دوره بررسی کنیم، درمی‌یابیم که نسبت اندام مرد ۱به ۷/۵ در هر دو حالت ایستاده و نشسته است (تصویر ۱۳).

اندام زن نیز چه در حالت ایستاده و چه نشسته، با نسبت ۱به ۷ دیده می‌شود. نسبت سر به عرض شانه در اندام زن ایستاده ۱به ۱/۲ است. چنین نتیجه‌ای در بررسی نسبت‌های اندام زن و مرد در مکتب اصفهان نشان می‌دهد که با وجود

درشت‌تر شـــدن اندام انسانی در مقایســـه با دوره‌های گذشته، از کشیدگی قامت چیزی کاسته نشده است (تصویر۱۴).

تفاوت‌هایی که در مکتب اصفهان در نحوهٔ پرداختن به اندام انسانی به وجود آمد حاصل دو تغییر در ظاهر و باطن بود. در این دوره که به واسطهٔ روابط تجاری و اقتصـــادی میان ایران و غرب، تبادلات هنری و فرهنگی نیز صورت می‌گرفت، نگارگری از نفوذ ســـلیقه‌های غربی تأثیر گرفت. این تغییرات، ابتدا در نحوهٔ تلقی هنرمندانه از هنر بود که در مورد اندام انســـانی به طبیعت‌گرایی منجر شـــد. توجه به اندام طبیعی، که به واســـطهٔ تأثیرات هنر غرب اصل واقع می‌شـــد، سبب شد تا نگارگران اندام‌های انســـانی را بســـیار طبیعی‌تر از قبل طراحی کنند. به این ترتیب خصایص فردی زنان و مردان بیشتر از پیش در نگاره‌ها آشکار شد تا آنجا که لباس دیگر اندام ثانوی نبود، بلکه پارچه‌ای به تن چسبیده بود و اندام را هر چه طبیعی‌تر نشان می‌داد. در این دوره حتی قلمگیری‌ها نیز در خدمت تشدید احجام بدن قرار گرفتند و به نشان دادن هر چه بهتر احجام پیکر کمک کردند.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۳. جوان ایستاده، رضا عباسی
(*Persian Painting: From the Mongols to the Qajars*, p. 30)

تبرستان
www.tabarestan

تصویر ۱۴. بانوی ایستاده، رضا عباسی، اصفهان، ۱۵۹۰– ۱۵۹۵
(*Art of the Persian Courts*, p. 270)

تفـاوت دیگری که در طراحی پیکرهای انسـانی در این دوره در مقایسـه با گذشـته به وجود آمد، نحوهٔ قلمگیری و نوع خطوط آن در اندام انسـانی اسـت. در این دوره، اغلب پیکره‌های زنان با خطوط امتدادیافته و سـیال و نرم، که مواج بودن فرم لباس و بدن را تشدید می‌کرد، طراحی می‌شد و اندام مردانه با خطوطی شکسـته و مقطع، که از نشست و برخاست قلم به وجود می‌آمد، طراحی می‌شد. این نوع قلمگیری خود تلاشـی در جهت القای حجم زیر لباس بود که با خطوط تیرهٔ قلمگیری به محل تاریکی احجام اشـاره داشـت و خطوط نرم و نازک را به نقاط روشـن حجم‌ها اختصاص می‌داد. در واقع، نوعی بیان بصری در قلمگیری به وجود آمد که پیشتر بی‌سابقه بود. نگارهٔ ۱۵ـ۱ نمونه‌ای از قلمگیری با خطوط مقطع برای اندام مردانه اسـت و در نگارهٔ ۱۵ـ۲ یک نمونهٔ استثنا از اندام یک زن که با همین نوع خطوط طراحی شده، آمده است.

تبرستان
www.tabarestan.

تصویر ۱۵-۱. مرد نشسته، صادق، صفوی
(کیمیای نقش)

تصویر ۱۵-۲. بانویی با تسبیح، رضا عباسی، اصفهان
(*The Rebellious Reformer*, p. 55)

تغییر تدریجی در نحوهٔ تفکر هنری آن زمان باعث شد سلیقهٔ خاص آن زمان، که اندام چاق و درشت را می‌پسندید، در طراحی پیکرها ظاهر شود. به این ترتیب، پیکره‌های کشیده و ظریف مکاتب هرات و تبریز به اندام چاق و درشت مکتب اصفهان تغییر یافت. گرچه همان‌گونه که اشاره شد اصول محوری در نگارگری سبب می‌شد تا صورت جامع و زیبایی از طراحی اندام انسانی، صرف‌نظر از خصیصه‌های ظاهری، ظهور یابد و اندام تصویرشده در نگاره‌های مکتب اصفهان از زیبایی هنری بسزایی برخوردار شوند.

تبرستان www.tabarestan.info

نکتهٔ قابل ذکر آنکه وضع قرارگیری پیکرها از ترکیب دو زاویهٔ دید سه‌رخ و نیم‌رخ به وجود آمد. نگارگر با تلفیق این دو زاویهٔ دید، نیم‌تنه را سه‌رخ نشان می‌دهد، در حالی که نیمهٔ پایین اندام در وضعی نیم‌رخ قرار دارد و در قسمت پاها قابل ملاحظه است. چنین ترکیبی را در هنر تمدن‌هایی چون مصر می‌توان یافت. در نقاشی‌های مصری، اندام انسانی از دو زاویهٔ نیم‌رخ و تمام‌رخ دیده می‌شود؛ آن‌چنانکه در چهره‌ای نیم‌رخ، چشمی تمام‌رخ وجود دارد یا نیم‌تنه‌ای از یک اندام را از روبه‌رو می‌توان دید، در حالی که قسمت پاها کاملاً در وضع نیم‌رخ قرار دارد. بیننده با دیدن چنین ترکیبی، به‌وضوح متوجه دو زاویهٔ دید مختلف می‌شود و انطباق نداشتن این دو به‌آسانی قابل درک است؛ حال آنکه زاویهٔ دید خاص نگارگری به اندام انسانی چنین نیست و در عین تلفیق دو وجه نیم‌رخ و سه‌رخ، آن‌چنان کمال زیبایی رخ نموده است که بیننده پیکره را کاملاً متوازن و موزون و محکم می‌بیند، گویی به طور طبیعی و از مرکز واحدی به پیکره می‌نگرد.

این نکته نیز از موارد انطباق نداشتن نگاره‌ها با عینیت اشیای موجودات در طبیعت بوده و گواه این حقیقت است که طبیعت، گرچه مبنای نگارگری است، تمام آن نیست. هنرمند نگارگر به زیرکی قواعد طبیعت را به خدمت اصول زیبایی در می‌آورد و با ترسیم پیکره در وضعی که تحقق خارجی نمی‌یابد، چشمان بیننده را رو به حقیقت زیبایی می‌گشاید.

همچنین باید یادآور شد که بررسی‌های انجام‌شده بر اساس نسبت سر به اندام ثانوی است؛ چه هدف از این بررسی، یافتن نسبت‌های اندام در نگاره‌هاست و چون اندام نگاره‌ها ممزوج با لباس است، نسبت سر انسان، بدون کلاه یا سرپوش به طول قامت انسان که ثابت بوده و تغییر نمی‌کند، سنجیده شده است. همچنین

در نسبت‌های عرض شانه به واحد طول سر، محاسبات بر اساس زاویهٔ سه‌رخ انجام شده است تا نسبت‌هایی که مورد نظر هنرمند بوده و مقصود زیبایی‌شناسانهٔ او را برآورده می‌ساخته است، معلوم شود. بنابراین در نگارهٔ ۱۳ گرچه نسبت یک جمجمهٔ طراحی‌شده، واحد سنجش است، باید توجه داشت که سر به همراه کلاهی در همان اندازه بر روی چنین قامتی استوار قرار یافته و واجد روابط زیبایی با اندام شده است. این‌گونه ترفندها ظرافت‌هایی است که نگارگران برای جمع عواملی که در ایجاد زیبایی سهیم‌اند، به کار برده‌اند.

تبرستان www.tabarestan.info

جلوهٔ ظاهری زن

اندام انسانی و از جمله اندام زن در نگارگری جلوه‌ای از اثر هنری است که تابع مجموعه شرایطی طراحی شده که بررسی و شناخت همهٔ این شرایط و توجه به آن‌ها می‌تواند در شناخت جلوهٔ ظاهری اندام زن مؤثر باشد. از این رو، ابتدا این شرایط بررسی و سپس بر اساس آن، دربارهٔ اندام زن در نگارگری تعمق می‌شود.

سنخ‌شناسی قومی

همهٔ هنرها واجد صورت نوعیه‌ای‌اند که متناسب با دوره‌های هنری تغییر می‌کند و با شناخت اصول زیبایی‌شناسی هر تمدن، می‌توان صورت نوعیهٔ خاص آن را شناخت. صورت نوعیه در هنرهای اقوام مختلف به لحاظ زیبایی‌شناسی متفاوت است، چرا که زیبایی در میان قومیت‌های گوناگون اصول مختلفی دارد و گاه آن‌چنان متفاوت است که در مواردی می‌توان صفتی همسان را نزد قومی مظهر زیبایی و نزد قوم دیگر، مظهر زشتی دانست. برای مثال، سیاه‌پوستان پوست تیره‌رنگ را مظهر وجاهت زن می‌دانند و لب‌های برآمده و درشت را در او می‌ستایند، حال آنکه این صفات در میان اقوام سفیدپوست، خلاف معنای زیبایی است. در تمدن ایرانی، زیبایی‌شناسی پیکره به صفات دو قوم سرآمد، یعنی ماد و پارس، رجوع دارد. قوم پارسی اساساً ظرافت بیشتری در مقایسه با قوم ماد دارد. کشیدگی پیکرهٔ پارس‌ها، که به ظرافت و کشیدگی در اجزای اندام، همچون بینی یا گردن و انگشتان نیز تسرّی می‌یابد، قابل توجه است. پارس‌ها رنگ پوست روشن‌تری دارند و موهای آن‌ها نیز به رنگ حرمایی میل پیدا کرده و چشم‌ها نیز رنگ روشنی دارد.

قوم ماد در مقایسه با قوم پارس قدی کوتاه‌تر و اسکلت‌بندی درشت‌تری دارند. نوعی بی‌ظرافتی در اندام مادها قابل ملاحظه است که در ستبری عضلات، تیره‌رنگی پوست و پهنای ابروان نمایان می‌شود. نمونه‌هایی از تصاویر گویای خصایص پیکره و چهرهٔ دو قوم ماد و پارس را می‌توان در نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید دید (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶. سربازان هخامنشی، نقش‌برجسته، تخت‌جمشید

لازم به ذکر است که به دلیل حاکمیت صورت نوعیهٔ خاص هنر هخامنشی، تفاوت‌های قومی ماد و پارس در حد واقعی در این آثار نمایان نیست و این صورت نوعیه سبب ایجاد هماهنگی در خصایص پیکره و چهره‌ها شده است که همان صورت نوعیهٔ هنر هخامنشی است. با وجود این با تأمل در این آثار می‌توان متوجه این تفاوت‌ها شد، در تصویر ۱۶ که دو سرباز پارسی و مادی به ترتیب پشت سر هم قرار گرفته‌اند، با وجود شباهت در نوع زاویهٔ دید نیم‌رخ و نوع آرایش چهره و موها، تفاوت در خصایص اندام و چهرهٔ آن‌ها قابل ملاحظه است. استخوان‌بندی سرباز ماد با دست‌ها و پاهای ستبر، برجستگی استخوان گونه،

درشتی لب‌ها و پهنای ابروان، وی را در هیئتی زمخت‌تر از سرباز پارسی نشان می‌دهد. نوع لباس و تزیینات هر یک از ایشان به نمایش ظاهرو حالت متفاوت این دو قوم، کمک کرده است. خطوط منحنی و سیال لباس سرباز پارسی، که به واسطهٔ چین‌وچروکش ظرافت آن را می‌رساند، همین‌طور کلاه شیاردارش، از جمله عواملی است که گذشته از ظرافت موجود در اندام و چهره، به نمایش ظرافت او کمک کرده است

اساس شاکلهٔ قوم ایرانی متفقاً به نژاد ماد و پارس برمی‌گردد و موازین زیبایی‌شناسی پیکره و اندام در نقاشی‌های ایرانی از آن سرچشمه گرفته است. اگر چه مهاجرت‌های فراوان اقوام مغول و عرب به ایران سبب شد تا موازین زیبایی‌شناسی ایرانی در هر دوره دستخوش تغییرات بسیاری شود، سرانجام کمال‌الدین بهزاد در نهایت استادی، تصویری از صورت نوعی ایرانی را در قالب تصویری با مشخصات عمومی قوم ایرانی ارائه کرد. موازینی که بهزاد طرح کرد، مبنای زیبایی‌شناسی ایرانی قرار گرفت که طی روند خود در مکاتب بعد ادامه یافت. در آثار این ادوار، نشانی از خصایص دیگر اقوام در نگاره‌ها مشاهده نمی‌شود یا بسیار نادر است. این موازین در مکتب اصفهان قوام پیدا کرد و به صورت مبادی زیبایی‌شناسی ثبت شد.

www.tabarestan.info تبرستان

سنخ‌شناسی فرهنگی

صورت نوعیه در هر تمدنی علاوه بر خصیصه‌های قومی و نژادی، به تمایزات فرهنگی نیز وابسته است. این نوع تمایزات سبب ایجاد صورت خاص فرهنگی و موازین زیبایی‌شناسی می‌شود. بدین ترتیب، شاکلهٔ فرهنگی در هر تمدنی به صورتی در هنر متجلی شده و این صورت واحد سبب ایجاد نوعی اتحاد بین هنرهای خاص آن فرهنگ می‌شود. این شاکله می‌تواند با وجود دوگانگی قوم یا نژاد، مبنای نوعی زیبایی‌شناسی قرار گیرد؛ آن‌چنانکه موسیقی، معماری، نگارگری و هنرهای اسلامی روح و حالتی دارند که آن را در هر نقطهٔ جهان از انحای هنرها مشخص می‌کند. ژرژ مارسه، محقق فرانسوی، این مطلب را چنین بیان می‌کند:

فرض کنیم شما در هنگام فراغت، مجموعه‌های مختلفی از عکس‌های هنرهای گوناگون را که در اختیار دارید، بدون نظم و ترتیب خاصی تماشا می‌کنید. در

میـــان این عکس‌ها، تندیس‌های یونانی و نقاشـــی‌های مقابر مصری و تجیرهای منقوش ژاپنی و نیم‌برجسته‌های هندی دیده می‌شود؛ ضمن این بررسی و تماشا، به‌تناوب به آثاری چون تصویر یک قطعهٔ گچبری متعلق به کاخ الحمراء و سپس صفحه‌ای از یک قرآن تزیین‌شدهٔ مصری و آنگاه به یک ظرف مسین قلمزدهٔ کار ایران برمی‌خورید. در این هنگام هر چند ناآشنا به عالم هنر باشید، بلافاصله میان این ســـه اثر اخیر وجود مشترکی می‌یابید که آن‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد و همین عبارت است از روح هنر اسلامی.[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

آنچه ســـبب قوام یافتن هر شـــاکلهٔ فرهنگی می‌شـــود اعتقاداتی است که در انحای تفکر بشـــری وجود دارد. این اعتقادات نوع خاصی از تصویر را در هیئت انسانی به ظهور می‌رساند که خود جزئی از زیبایی‌شناسی هنری است. این شاکلهٔ تصویری نوعی تصویر فرهنگی و آرمانی اســـت. چنین تصویری بســـیار فراتر از ویژگی‌های طبیعی انســـانی قرار می‌گیرد، چرا که در اعتقادات و اندیشه‌ها ریشه دارد. بر این مبنا می‌توان در ســـیمای یک چهرهٔ مســـیحی، رأفت و عطوفتی را که حضرت مســـیح (ع) بر آن تأکید می‌کرد، مشـــاهده کرد که این حالت حکایت از حقیقت اعتقادات مذهبی او دارد.

بدیـــن ترتیب هنر نگارگری ایران واجد یـــک صورت نوعیه در پیکر و چهره اســـت که مبنای آن تفکر توحیدی خاص مسلمان است، چرا که ایرانیان از دیرباز قومی موحد بودند و آیین زرتشت نیز بستری شد تا ایران پس از ظهور اسلام مهد تمدن عظیم اسلامی شود.

صورت نوعیهٔ هنر اســـلامی در آثار هنرمند ایرانی، صورتی کمال‌یافته است که در آن مظهریت لطف و رحمت در عین صلابت، قابل ملاحظه اســـت؛ به این نکته در مقایســـهٔ صورت نوعیهٔ هنر مســـیحیت با هنر اســـلامی می‌توان پی‌برد. چهره و حالت یک مسیحی بر مبنای تفکر مسیحی، حاکی از نوعی رأفت، محبت و رضا به مقدرات الاهی است که گذشت و لطف را حتی در مقابل دشمنان، منشأ همهٔ خیرها و خوبی‌ها می‌داند و در آن از مبارزه برای احقاق حقوق انســـان‌ها، نشـــانی نیست. حال آنکه، آنچه به وضوح در چهرهٔ یک مسلمان متقی، که مجلای حقیقت وجودی اوست، ظهور می‌یابد صفا و محبت، صلابت، قدرت و مجاهدت در راه خداست.

---

۱. تجویدی، *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری*، ص ۴۵.

ظهور کامل شـاکلهٔ ایرانی در هنر نگارگری به مکتب شـیراز بازمی‌گردد. در صورت‌های انسانی این دوره، چهره‌ای با ویژگی‌های ایرانی قابل ملاحظه است که از تأثیرات قومیت‌های دیگر کمتر در آن دیده می‌شود. با ظهور مکتب هرات، این روند رو به کمال نهاد و استاد کمال‌الدین بهزاد هنرمندی خود را در انطباق صورت نوعی ایرانی با اتکال به صورت نوعی فرهنگی به اثبات رسـاند. صورت‌هایی که کمال‌الدیـن بهـزاد در نگاره‌های خود رقم می‌زند، ضمـن آنکه معرف گروه‌های متنوعی از طبقات ایرانی اسـت و بعضاً شـبیه‌پردازی هم شده است، نشان انطباق صورت نوعی فرهنگی بر آنان نیز است.

www.tabarestan.info تبرستان

اندام خاص انسانی

از دیگر عوامل زیبایی در پیکره‌های نگارگری، توجه به خصوصیات طبیعی پیکر افراد است. این بدان معنی است که نگارگر با به‌کارگیری صورت نوعی در طراحی، مشـخصه‌های طبیعی افراد را حذف نمی‌کند و چنانچه طراحی پیکر فرد خاصی مورد نظر باشد، در عین حفظ همهٔ اصول در صورت نوعیه، وی را به نحوی نشان می‌دهد که خصیصه‌های فردی وی کاملاً آشکار است. برای مثال، نگارگران تیمور را، که یک پایش کوتاه‌تر از پای دیگر بوده اسـت، در صورت واقعی خود نشـان می‌داده‌اند، اما ماهرانه، برای مخفی نگه داشتن این نقیصه، وی را در حالت نشسته، در حالی که یک پا جمع و یک پا آویخته اسـت نشان داده‌اند تا به این ترتیب دو پا در قیاس نیاید و این نکته از چشـم بیننده دور ماند. از این روست که ما شاهد نسـبت‌های طبیعـی در اندازه‌های مختلف پیکره‌هاییـم. همان‌گونه که پیکره‌ها با قامت متعارف مصور شده‌اند، افراد کوتوله نیز دیده می‌شوند. همچنین پیکره‌های انسـانی، از خردسـالی تا کهنسـالی، همراه با همهٔ ویژگی‌های نهان و آشکارشان رقم می‌خورند. تنها موردی که باید به آن اشـاره کرد این اسـت که در دوره‌های متقدم نگارگری، خردسالان با تناسـب بزرگسالان طراحی شده‌اند و تفاوتشان با بزرگ‌ترها در کوچک بودن اندام آن‌هاست، اما در دوران بعدی، نسبت‌های طبیعی کودکانه، که همان بزرگی سـر به نسـبت بدن و بلندی نسـبی دستان است، دیده می‌شـود. بدین ترتیب، نگارگری تصویری از افراد با شـاکلهٔ فردی‌شـان را طرح می‌کند که نشان از توجه دقیق به طبیعت انسانی است.

مبانی طراحی

بنیـاد طراحی در هـر نوع هنری، به تبع تفکر و مبادی نظـری آن، با دیگر هنرها متفاوت اسـت. بر اساس نحوهٔ تلقی انسان از حقیقت عالم، مبنای طراحی در هر دوره از هنر با دیگر ادوار متفاوت است. در هنر کلاسیک اروپا، طبیعت محسوس مبنـای قواعد و اصـول هنری قرار گرفت و بر این اسـاس تمام توجه هنرمند به نمونه‌سازی از طبیعت در هر موضوعی اعم از انسان، منظره یا اشیا معطوف شد.

هنرمند اساس درستی و نادرستی را نسبت‌های بی‌کم و کاست طبیعت فرض کـرده و کمال هنر را تجلی دوبارهٔ طبیعـت در اثر هنری خود می‌انگارد. لئوناردو داوینچی، سـرآمد هنرمنـدان عصر خود و بنیان‌گذار تفکـر هنری زمان خویش، نخستین بار قاعده‌ای برای طراحی اندام انسانی پی‌ریزی کرد که در آن نسبت‌های طبیعی قانونمند شد و عنوان آناتومی یا کالبدشناسی بی هیچ کم و کاست گرفت. پیکره‌های انسـانی در این هنر نیز واجد شـاکلهٔ خاصـی منطبق بر مبنای تفکری اومانیستی است، اما این قواعد بر هیئت طبیعی انسان استوار است.

پیکره‌های انسـانی در نگارگری در اوج دقت و کمال نقاشی شده‌اند، اما آنچه از اندام انسـانی ظهور می‌یابد با صورت خارجی آن در عالم طبیعت تطابق کامل ندارد. این اندام‌شناسـی خاص، که در عین حال اندام را محجب و ملبس نشـان می‌دهـد، به نحوی پایه‌گذاری شـده که می‌توان آناتومی بـدن را در جزئی‌ترین قسـمت‌ها نیز ملاحظه کـرد، بی‌آنکه بدن برهنه به نمایش درآمده باشـد. در این نوع طراحی، قاعدهٔ طراحی لباس و بدن اصل واحدی دارد که بدن و لباس را در هماهنگی و اتحاد نشـان می‌دهد. کمال الدین بهـزاد این‌گونه طراحی را به کمال رسانده و اندام انسانی را در عین پوشیدگی، به بهترین نحو، به تماشا گذاشته است.

همان‌گونه که در بخش‌های پیش آمد، به دلیل اینکه انسان کامل‌ترین موجودات است، برای ترسیم اندامش باید به کامل‌ترین شکل در طرح و فرم مراجعه کرد. این شـکل هندسی که دایره است، مبنای طراحی اندام انسانی واقع شده و نسبت‌های داخلی آن، که به نسـبت‌های پرگاری مشهور اسـت، اساس طراحی نگارگری از جمله اندام انسانی، می‌شود.

با محور قرار دادن حرکت‌های منحنی بر اسـاس دایرهٔ وحدتی در جزء و کل اندام طراحی‌شـده، پدیـد می‌آید که در این وحدت زوایـدی که بر اندام عارض

www.tabarestan.info تبرستان

می‌شود، برداشته شده و جلوه‌ای خاص از پیکرهٔ انسان، که مهذب شده، به وجود می‌آید. از این رو، آنچه از پیکر انسان در نگارگری طرح می‌شود در عین حفظ طبیعت، تصویری فراسوی طبیعت را در عالم مطلوب و آرمانی ارائه می‌کند و این وجه افتراق عمدهٔ نگارگری با هنر کلاسیک غربی است که محوری جز طبیعت و عالم محسوس را بر خود نمی‌شناسد.

این نوع از طراحی که بر اساس ترسیم پرگاری شکل می‌گیرد و نسبت‌های حاصل از آن نیز هماهنگ با نسبت‌های مدور است، اندام انسان را با سایر اجزای نگاره‌ها که آن‌ها نیز با همین اصول طراحی شده‌اند پیوند می‌دهد و وحدتی در مجموع یک نگاره به‌وجود می‌آورد. به دلیل اینکه همین اصل بر همهٔ هنرهای اسلامی حاکم است، سبب می‌شود نگارگری و اجزای آن با کلیهٔ هنرهای اسلامی مرتبط شده و از یک روح و قالب برخوردار شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

ابتکارات فردی هنرمند بر مبنای طراحی بنیادین سنتی

صورت نوعی در نگارگری وحدت رویّه‌ای در چگونگی طراحی به وجود می‌آورد و همهٔ هنرمندان معتقد و پایبند به اصول خود را ملزم به رعایت آن می‌کند، اما این اصول و ضوابط برای افشای هویت فردی هنرمندان در ابداع و نوآوری مانعی نمی‌شود. نگارگری قابلیت آن را دارد که با وجود حفظ اصول، ویژگی‌های روحی هنرمندان یا حتی اظهارنظرهای شخصی ایشان را نیز به ظهور برساند. نمونهٔ این قابلیت در مقایسهٔ آثار رضا عباسی و کمال‌الدین بهزاد قابل مشاهده است. گرچه طراحی در نگاره‌های این استادان بزرگ، از اصل واحدی تبعیت می‌کند، تفاوت‌هایی در طراحی آن‌ها به‌خوبی مشاهده می‌شود.

انسان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، ایفاکنندهٔ نقش اصلی است چنانکه «تکوین کار خلاقهٔ بهزاد بیش از همه، محصول دید وی در چگونگی ترسیم بدن انسان است».[۱] وی طرقی را دنبال می‌کند تا انسان را در حال حرکت بنمایاند و سعی در ظهور سکنات و حرکات زنده، تناسبات واقعی و شبیه‌سازی از افراد دارد. زندگی روزمرهٔ مردم در آثار وی به خوبی مشهود است. در آثار بهزاد، پیکره‌های انسانی در یکدیگر و در فضای اطراف تأثیر متقابل دارند و روابطی که وی میان پیکره‌ها و

---

۱. م. م. اشرفی، *همگامی نقاشی با ادبیات ایران*، ص ۵۱.

ساختمان‌ها همراه با کتیبه‌ها، طاق‌ها و رواق‌ها ایجاد کرده، بی‌سابقه است. پیکره‌ها در آثار وی در محل‌هایی که پیشتر در نظر گرفته شده، قرار گرفته‌اند و در یک ترکیب‌بندی محکم و دقیق، که اغلب بر مبنای دایره است، وحدت یافته‌اند.

از سوی دیگر، استاد مسلم و بنیان‌گذار مکتب نقاشی اصفهان، رضا عباسی، در آثار خود خصیصه‌های دیگری را ظهور داده است. وی در ابتدا پیرو شیوهٔ قدیم بود، اما به‌تدریج به اسلوب جدیدی دست یافت. او به طور کلی به بازنمایی امور واقعی تمایل داشت و می‌کوشید که حرکات انسان‌ها و سکنات ایشان را ضبط کند. خطوط طراحی وی سیال و پرتحرک بود. وی در عین توجه به اندام انسان‌ها و طراحی و قلمگیری آن‌ها با قدرت تمام، برخلاف بهزاد به ترکیب‌بندی در آثارش اهمیت نمی‌داد. به هر حال، ابتکارات فردی نیز، که در حوزهٔ نگارگری و مبتنی بر اصول و قواعد طراحی آن شکل گرفته باشد، می‌تواند اندامی را به وجود آورد که در عین حفظ شرایط چهارگانهٔ قبل، ویژگی‌های هنری هنرمند را نیز در خود جا دهد.

www.tabarestan.info تبرستان

معیارهای زیبایی پیکر زن

پیش از پرداختن به ویژگی‌های پیکر زن، باید اشاره کرد که خصایص زیبایی زنان در نگاره‌ها که برگرفته از ادبیات است، نمادهایی است که مجموعهٔ آن در پیکر زنانی که نشانهٔ کمال زیبایی‌اند، جمع آمده است. سایر زنان در نگاره‌ها با صفاتی معمول در طبقات مختلف اجتماعی و شرایط گوناگون زیستی، تصویر شده‌اند. برای مثال، گرچه رنگ مهتاب‌گون بر چهرهٔ زن، زیباترین رنگ ممکن است، اما زنان با پوست تیره نیز در نگاره‌ها دیده می‌شوند که به تناسب خصایص قومی یا نژادی، پوستی بدین رنگ دارند.

یکی از عوامل زیبایی پیکرهٔ زن، بلندی قامت اوست که ذکر آن رفت. گذشته از بلندی قامت، حالت خاصی نیز مزید بر آن می‌شود که به آن زیبایی بیشتری می‌بخشد. این حالت که به «خرامیدن» از آن نام می‌برند، همان حرکت باوقار و موزونی است که گویی باد در سرو انداخته است. بدین معنی، از دیگر صفات زیبایی در پیکرهٔ زن، نمود حالت خرامیدن در قامت بلند اوست که به حرکت او نشانی از سنگینی و متانت می‌بخشد.

بگذار کزین خجسته‌نامان خواهیم تو را بتی خرامان

صفت دیگری که از عوامل زیبایی پیکرهٔ زن است، رنگ صورت و بدن اوست. نگارگران همواره رنگ روشن را برای چهره و اندام زنان زیبا به کار می‌برده‌اند و هرگز زنانی که نشان زیبایی تمام‌اند به رنگ تیره نقاشی نشده‌اند، چرا که سپیدرویی همواره تحسین و سیه‌چردگی تقبیح شده است. از این رو، آنجا که نگارگر، کمال زیبایی را به تصویر می‌کشد، همهٔ عوامل را متناسب با آن تعیین می‌کند. اما رنگ روشنی که برای اندام به کار می‌رود، رنگ صورتی روشن است که گرمی خاصی دارد و در ادبیات به آن رنگ سیمین یا نقره‌ای می‌گویند.

آنچه باید بدان توجه داشت این است که در بطن و نهان خصیصه‌های زیبایی‌شناسانه، حقایقی نهفته است که از عالم متعالی قدسی نشانه‌هایی به همراه دارد. صفات زیبایی اندام زن، نمونه‌ای از زیبایی حقیقی است که کمال آن در معشوق حقیقی همهٔ انسان‌هاست و خاطر آحاد انسانی با نظر به وجه زیبا به سوی غایب زیبا رهنمون می‌شود. هنر نگارگری، افزون بر زیبایی‌های طبیعی که در ظاهر زنان متجلی است، نشانه‌های زیبایی معنوی، که به زبان مجاز در ظاهر پیکر می‌تواند ظهور کند، همه را جمع آورده و در موجودی به نمایش می‌گذارد که وی را نشان معشوق گم‌کردهٔ خویش می‌شمرد که دست‌یافتنی نیست و او تنها تداعی‌بخش آن وجود عزیز است. از این رو جلوهٔ زیبایی که در نگارگری متجلی می‌شود بنیاداً با مظاهر مشابه آن در هنر غربی متفاوت است؛ چرا که غایت زیبایی متجلی در هنر غرب اوج زیبایی طبیعی است و این همانی است که هر زمان بشر اراده کند به وصال آن دست می‌یابد و زن جز در مقام موجودی زیبا، هویتی ندارد و زیبایی وی هرگز طریق تعالی و مکاشفات روحانی را بر کسی نمی‌گشاید.

چهره‌آرایی

چهره‌پردازی در میان تمام هنرهای اقوام مختلف جهان اهمیت و جایگاه ویژه‌ای دارد. از این رو، همهٔ هنرمندان جهان به نحوی به تصویر کردن یا تجسم بخشیدن به چهره‌های انسانی پرداخته‌اند. چنانکه در تمدن‌های افریقایی، صورتک‌ها نشانی از تجلی ارواح نیاکان شمرده می‌شدند و در مناسک دینی به کار می‌رفتند. همچنین در نقاشی‌های اقوام سرخ‌پوست نیز نمونه‌های بسیاری از این مقوله دیده می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

هنرمندان و نقاشـــان غربی نیز در مجسمه‌ســـازی و نقاشی توجه بسیاری به چهره نشان داده و گاه، تمام مهارت و استادی خویش را در آثاری که یا موضوعاً چهره بود یا چهره‌ها در آن موضوع اصلی را تشکیل می‌داد، به‌کار برده‌اند.

چهره در نقاشی‌های جهان به چند صورت مطرح شده است؛ در یک صورت آن، جلوه‌ای از ملکوت بوده و هنرمند به تجســـم صورت خدایان در قالب چهرهٔ انســـانی می‌پرداخته است. نوع دیگر چهره‌ســـازی تصویر کردن صورت آدمی با ویژگی‌های خاص خود اوست. این نوع تشبیه‌سازی بازنمایی چهرهٔ انسانی است، بی‌آنکه منظور دیگری در آن لحاظ شـــده باشـــد. در دورهٔ جدید صورت انسانی به گونه‌ای دیگر موضوعیت می‌یابد. هنر جدید چهرهٔ انســـانی را به مثابهٔ بهانه‌ای بـــرای مطرح کردن انفعالات نفســـانی هنرمند، به کار می‌گیـــرد و چهره همچون دیگر عوامل تصویری، تنها وســـیله‌ای اســـت که هنرمند به واسطهٔ آن، حالات و نفسانیات خاص خود را بیان می‌دارد. به این ترتیب، چهره در نقاشی‌های جدید، نه آینه‌ای از صورت خدایان، همچون اقوام دیرین است و نه نشانی از شخصیت مدل انسانی را در خود دارد.

چهره نمود تمام صفات و خصایص انســـانی است، به نحوی که تنها در حالت چشـــم‌ها و ابروها می‌توان به اســـرار پنهان صاحب چهره پی‌بـــرد. از این رو، چهره می‌تواند برای یک هنرمند چیره‌دســـت به تنهایی محل نمایش حقایق عالم شـــود. از این رو، بسیاری از چهره‌های ساخته‌شده حتی بدون موضوع، یک اثر هنری کامل‌اند.

در نگارگری اسلامی، با توجه به تفکر دینی، چهرهٔ مینوی که از عالم قدس نشان دارد، مطرح می‌شود. همان‌گونه که در بخش‌های پیشین اشاره شد چهره نیز همچون پیکر انســـان، ضمن حفظ ویژگی‌های طبیعی انســـان، تطابق کامل با صورت عینی و خارجی خود در این عالم ندارد. این در حالتی است که در برخی چهره‌ها شبیه‌سازی در نهایت قدرت صورت گرفته اســـت و به‌راحتی می‌توان شخصیت اصلی صاحب چهره را شناخت. در یک مثال، چهره‌پردازی سیمای زنی که نوعی سادگی را به همراه دارد و به شیوهٔ کلاسیک اجرا شده، قابل بررسی است. این چهره، که انگر آن را نقاشی کرده، چهرهٔ زنی را با موهایی که به طرز ساده‌ای بسته شده است، نشان می‌دهد. این چهره سادگی و ظرافت و احساسات رمانتیک خاصی دارد و باز شدن فرق سر از میانه حالت سادگی را تشدید کرده است (تصویر ۱۷).

www.tabaresan.info تبارستان

تصویر ۱۷. ژان اگوست دومینیک انگر، کنتس دو سونیویل، ۱۸۴۵م، جزئی از اثر
(سی‌ودو هزار سال تاریخ هنر، ص ۸۷۴)

اما چون آنچه در این چهره منعکس شـده، چیزی جز خصوصیات شـخصی صاحب آن نیسـت که با لطافت بسـیار بیان شده است، در صورتی که این نقاشی فاقد ویژگی‌های شخصی مدل شود، جوهرهٔ خویش را از دست می‌دهد.

چنانچه این تصویر را با یک شـمایل از حضـرت مریم (س) قیاس کنیم، در می‌یابیم که این شمایل چگونه به طرح صورتی ورای یک چهرهٔ طبیعی می‌پردازد (تصویر ۱۸). چنین تصویری هر گونه شـائبه را در مورد این موضوع که سـیمای زنی قابل دسـترس باشد، از بین می‌برد. این شمایل واجد صورت نوعیه‌ای است کـه در آن روحانیـت و معنویت ملکوتی حضرت مریم به تصویر آمده و شـاید فاقد هر نوع شـباهت با چهرهٔ یک زن به‌طور کامل باشـد. از این رو، بدون آنکه مشخصه‌های یک مدل معین را داشته باشد، نمایشی از یک چهرهٔ آرمانی در جلوهٔ زنی مقدس اسـت. اما در نقاشـی انگر جز خصوصیات یک چهرهٔ طبیعی، چیزی وجـود ندارد. از این رو، این چهره، بدونَ مشـخصه‌های مـدل آن، فاقد هر نوع جوهره‌ای است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۸. مریم ولادیمیر، سدهٔ یازدهم میلادی، مسکو
(*هنر در گذر زمان*، ص ۲۵۵)

چهـره در نگارگری اسـلامی، طرح صورتی بهشـتی اسـت کـه علاوه بر مشخصه‌های فردی، واجد نظامی است که آن را از دیگر شیوه‌های نقاشی متمایز می‌سـازد؛ به گونه‌ای که می‌توان در آن صورتی را طرح کرد که نه عیناً در جهان خـارج ظهور یافته و نه به شـخص خاصـی تعلق دارد. چهـره در نگارگری به واسـطهٔ همین رمزآمیز بودنش، هنرمندان را به سوی طرح جلوه‌هایی از حقیقت می‌کشاند.

سـیمای زنان در نگاره‌ها نیز از همین قاعده و نظام تبعیت می‌کند. از این رو، هنرمندان کوشیده‌اند تا کمال زیبایی را در چهرهٔ زنانی که حائز مظهریت زیبایی در متون ادبی‌اند، نشان دهند، گرچه به طور عام، چهره‌ها در آثار نگارگری به زیبایی ترسیم می‌شوند.

عوامل زیبایی چهره

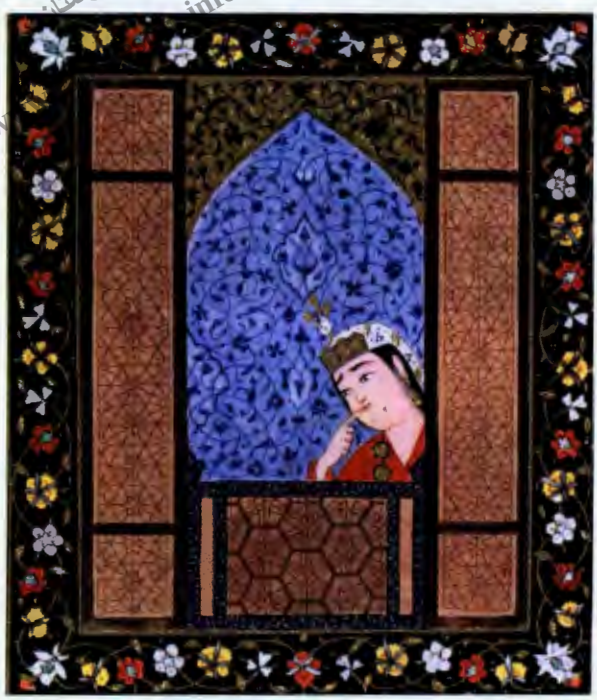
زیبایی چهره به سه عامل شکل و حالت و رنگ چهره بستگی دارد. همان‌طور که ذکر شد این ویژگی‌ها که همه متأثر از ادبیات عرفانی است، نشان از زیبایی حقیقی داشته و تمثیلاتی از معارف عرفانی است.

نگارگران بر گردی صورت تأکید داشته‌اند و از هر عاملی که این امر را تشدید کند، بهره می‌بردند. بستن روسری به شیوه‌ای که گرداگرد صورت را فرا گیرد، سبب می‌شود تا خطوط چین و شکن ایجادشده بر انحنای محیط صورت، بیشتر شود و آن را به شکل دایره نزدیک‌تر کند. در نگارهٔ ۱۹ نگارگر از حرکت منحنی در کنار صورت نیز برای تشدید شکل گرد آن استفاده کرده است. صورت گرد علاوه بر آنکه به لحاظ شکل دایره‌ای زیبا به نظر می‌آید، صفات دیگری را نیز به همراه دارد؛ از آن جمله از نظر تشابه با صورت کودکان، که همواره در مقایسه با بزرگسالان بیشتر به شکل دایره می‌ماند، از نوعی معصومیت و پاکی برخوردار می‌شود؛ ضمن آنکه اجزای صورت با قرارگیری در شکلی دایره‌ای از روابطی موزون و نرم و هماهنگ برخوردار می‌شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۹. بانو، صفوی، جزئی از اثر
(کیمیای نقش)

حالت چهره نیز تأثیر چشمگیری در زیبایی آن دارد. دایره در حالت مجرد خود، زیبایی خاصی ندارد، اما زمانی که در قالب چهره طرح شود و تعین پذیرد، از حالتی زیبا برخوردار می‌شود. حالاتی که در چهره‌های نگارگری آمده، بسیار متنوع است. این حالات در چهره‌های زنانه، انواع بسیاری دارد. برای مثال، حالت زنانی که از جریانی حیرت کرده و انگشت بر دهان برده‌اند. نگارهٔ ۲۰ یکی از این حالات را نشان می‌دهد. بهتی که در حالت چشم وجود دارد، حالت تعجب را آشکارا القا کرده و انگشتی که بر دهان گذاشته شده است، آن را تشدید می‌کند.



تصویر ۲۰. بانوی نظاره‌گر، تیموری، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

نگارهٔ ۲۱ نیز گویای حالت استماع است و زنانی را نشان می‌دهد که در پنجره‌هایی قرار دارند و شاهد واقعه‌ای در طبقهٔ پایین‌ترند. حالت چهره بیان‌کنندهٔ توجه آن‌ها به موضوع است و نگارگر با زاویه‌ای که به صورت آن‌ها داده، نوعی تعمق در موضوع را به بیننده نشان می‌دهد.

تصویر ۲۱. شهادت دادن کودک بر بی‌گناهی یوسف، *هفت اورنگ* جامی، ۱۵۵۶– ۱۵۶۵/ ۹۶۳– ۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang*, p. 138)

www.tabarestan.info تبرستان

نگارهٔ ۲۲ نمونهٔ زیبایی از حالت تدبر و تأمل را در چهره نشان می‌دهد. حالت این چهره حکایت از نوعی طمأنینه و آرامش در چهره دارد؛ گویی افکار و احوال صاحب آن، همچون نسیمی که موها را آرام به سویی رانده، در حال سیر است. چشم‌های زن به نقطه‌ای دوخته شده‌اند که گویا در این عالم نیست و در حال مشاهداتی در عالم خیال است.

تصویر ۲۲، بانوی نشسته، رضا عباسی، ۱۰۲۵/ ۱۶۱۶، اصفهان
(*The Rebellious Reformer*, p. 17)

در تصویر بسیار زیبای دیگری، سیمای دو دلداده را در کنار هم، در حالی که یکی سر بر گردن دیگری نهاده، نشان می‌دهد (تصویر ۲۳). لطافت و زیبایی خاصی که در این دو چهره، به ویژه چهرهٔ زن، وجود دارد به حالت زیبای آن بازمی‌گردد. نگاه هر دو دلداده به یک نقطه متمرکز شده که خود می‌تواند نشانی از وحدت عشق در وجود دو دلداده و نوعی حضور معنوی در عالم روحانی باشد.

تصویر ۲۳. نقاشی دیواری، صفوی، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

سومین عامل زیبایی چهره رنگ آن است. صورت زیبا را همواره به قرص ماه تشبیه کرده‌اند. این تشبیه هم در شکل دایره‌ای آن است و هم در رنگ مهتاب‌گونهٔ آن. در ادبیات عرفانی، چهره به ماه تشبیه شده است، از آن رو که روشنی خود را از نور خورشید می‌گیرد. به تعبیری، خورشید جلوهٔ حضرت حق و ماه جلوهٔ اولیای او بین خلق است. از این رو اولیای الاهی به مثابهٔ یک ماه‌اند که نور خود را از خورشید می‌گیرند و چراغ رهروان در تاریکی می‌شوند. به این ترتیب، رنگ چهره در نگاره‌ها همواره بسیار روشن و گرم است که شباهت به نور ماه دارد و از فرط روشنی، می‌درخشد. درخشش رنگ چهره اغلب با قرارگیری دو رشته موی سیاه در اطراف آن، تشدید می‌شود.

در تیره‌شب هجر تو جانم به لب آمد وقت است که همچون مه تابان به در آیی

نگارگران از عوامل جانبی برای حدّت تأثیر رنگ چهره در جهت دلخواه بهره می‌برده‌اند. چنانچه می‌خواستند روحانیت چهره را تشدید کنند، سربندها یا

روســری‌ها را به رنگ روشــن انتخاب می‌کردند و چنانچه تأکید بر درخشندگی روشنایی چهره داشــتند، آن‌ها را تیره و در تضاد با روشنی صورت درمی‌آوردند. البتــه چهره‌ها بــا توجه به طبقات مختلف اجتماع و شــرایط قومــی و نژادی به رنگ‌هــای متنوعی، طراحــی می‌شــده و روی مهتاب‌گون، همــواره در صورت زیبارویانی که مظهر جمال بوده‌اند، لحاظ می‌شده است.

نگارهٔ ۲۴ چهرهٔ زنی را با پوســتی تیره نشان می‌دهد. این زن احتمالاً از خدمهٔ خانه بوده و در حال گفت‌وگو ترســیم شــده اســت. زمینهٔ مهتاب‌گونهٔ صورت با نوعی رنگ سرخابی که بر روی گونه‌ها زده می‌شد، طراوت بسیاری می‌یافت. این سرخ‌گونگی نشانی از حالت شرم و حیا نیز است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۲۴. *شاهنامه‌ی* فردوسی، زال و رودابه، صفوی، جزئی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

نگارهٔ ۲۵، که صحنهٔ ملاقات رودابه با زال است، نمونه‌ای از گونه‌های سرخ از شرم را نشان می‌دهد. این مایهٔ سرخ‌گون به لطافت و ملایمت بر روی چهره، حد فاصل لب‌ها و گوش، پرداز می‌خورده و زیبایی صورت را دوچندان می‌کرده است. نگارگران با استفاده از نوعی رنگ قهوه‌ای، که متمایل به سبز است، تضاد تیرگی مژگان با محیط اطراف چشم را متعادل کرده و بدون سایه‌پردازی، نوعی هماهنگی رنگی و تاریکی و روشنی را در محدودهٔ چشم‌ها ایجاد می‌کردند. این رنگ قهوه‌ای که با رنگ سبز به میزان بیشتری ترکیب می‌شود، همین عمل را در اطراف لب انجام داده و ضمن تلفیق آرام لب با کناره‌های آن، سبب می‌شود تا نوعی نمناکی و رطوبت زیبا، که نشان سرزندگی است، به وجود آید.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۲۵. تدبیر کنیزکان رودابه برای دیدار با زال، منسوب به میر مصور، *شاهنامه‌ی* فردوسی، جزئی از اثر
***(شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۴۹)**

رنگ ابروان غالباً با سیاه ترسیم شده تا با زمینهٔ مهتاب‌گون پیشانی تمایز بیشتری یافته و رنگ پیشانی جلوهٔ بیشتری کند. گاهی هم ابروان را به رنگ خرمایی

درآورده‌اند و چشمان نیز اندکی روشن شده و میل به قهوه‌ای پیدا می‌کنند.

نگارگران آنجا که گیسوان را نقاشی کرده‌اند، آن را به‌غایت، بلند رسم کرده‌اند.

به بـــالا بلنـــد و به گیســـو کمند　　فرو هشـــته تا پای مشـــکین کمند

این موی بلند، تمثیل کمندی اســـت که دل عشاق را به بند می‌آورد و غالباً به رنگ سیاه در می‌آمده و سفیدی چهره را دوچندان می‌کرده است. گاهی این موی ســـیاه، بخشی از چهره را می‌پوشـــانده و روی مهتاب‌گون همچون ماهی در میان ابرهای تیره به نظر می‌آمده است.

تبرستان www.tabarestan.info

خرد سرگشته بر روی چو ماهش　　دل و جان فتنه بر زلف ســـیاهش

یا:

بیاض روی تو روشن چو عارض رخ روز　　ســـواد زلف سیاه تو هست ظلمت داج

موی بلند که خود حدیث طولانی در بند ماندن عشـــاق در کمند معشـــوق را بازگو می‌کند و اشـــاره به طویل و پرخطر بودن این طریق دارد، گاهی به صورت مجعد نیز ترســـیم شده است. موهای پرچین و شـــکن به لحاظ بصری، زیبایی را دوچندان می‌نماید و با ارتباطات تاریک و روشن خود، چشمگیری بیشتری می‌یابد.

پیشـــانی را نیز در چهره‌های همواره بلند، فراخ و روشـــن نقاشـــی می‌کردند. پیشـــانی بلند و روشن به معنی بخت بلند و طالع نیک است و در شمایل‌سازی‌ها نیز همواره پیشـــانی‌ها بدین‌گونه تصویر شـــده اســـت. صفت کشیدگی و بلندی، همان‌گونه که ذکر شـــد، به تمام اجزای اندام تسری می‌یابد؛ چنانکه گردن بلند و کشیده نیز به زیبایی وصف می‌شود:

نهـــاده گردن آهـــو گردنش را　　به آب چشـــم شسته دامنش را

در نگارهٔ ۲۶ کشـــیدگی و بلندی گردن به‌خوبی دیده می‌شود. بلندی گردن با نازک گرفتن آن تشدید شده است و این عمل عامدانه، نشان توجه هنرمند به این نکته است که با استفاده از ویژگی اندام کودکانه که گردن باریک و کشیده با سری به نسبت بزرگ‌تر است، می‌توان معصومیت چهره را افزون کرد.

در این چهره، نگارگر قرص صورت را با خطوط منحنی سربند و چادر تشدید کرده و آن را به دایره نزدیک کرده اســـت. پیشانی نیز گرچه با نوعی از زیورآلات پوشانده شده، اما اندازهٔ حقیقی آن همان بلندا و وسعت را دارد. ابروان نیز همواره

کمانی نقاشی می‌شود و محل پیوست دو ابرو حکم میانهٔ کمان را می‌یابد. ابروی زیبا بدان دلیل، بسان کمان گرفته شده است که سبب پرتاب تیر سیاه مژگان معشوق به سوی عاشق می‌شود.

ابروش کمان عنبرین نور مژگانش ز مشک تیر دل‌دوز

چشم‌ها نیز با ترکیب بادامی و کشیده ترسیم می‌شود. این چشم‌ها، که غالباً در حالت مخمور و نیمه بازند، کنایه از نیم‌نظری از گوشهٔ چشم معشوق به عاشق است و زیبایی نهفتهٔ آن را نشان می‌دهد.

تبرستان www.tabarestan.info

نگارگر با آنکه چشم‌ها را نیمه‌باز نقاشی می‌کند، ابروان فراخ و بالارفته‌ای را بر پشت آن قرار می‌دهد. جمع بین این دو حالت که در طبیعت اتفاق نمی‌افتد، زیبایی رمزگونه‌ای به حالت چشم و ابرو می‌بخشد. چشم‌ها غالباً سیاه‌اند هم بسیار تیره نقاشی می‌شوند.

بینی، غالباً ظریف و کشیده بوده و اصطلاحاً همچون قلمی باریک است که نوک آن اندکی پهن می‌شود. در برخی تصاویر، بینی اندکی خم شده، اما ظرافت و باریکی خود را از دست نداده است.

تو گویی بینی‌اش تیغی است از سیم که کرد آن تیغ سیبی را به دو نیم

اغراق شاعر در وصف بینی، حکایت از نهایت ظرافت و در عین حال تیزی آن دارد. تیزی بینی نیز خود نشان تیزهوشی و فرزانگی است.

اما در شکل و حالت لب و دهان، نگارگران هنر را به اوج رسانده‌اند؛ چون همواره لب به غنچه تشبیه می‌شود، آن را به حالت بسته با رنگی سرخ همچون عقیق ترسیم می‌کردند.

جان فدای دهنش باد که در باغ نظر چمن‌آرای‌جهان‌خوش‌تر‌ازاین‌غنچه‌نبست

اما از سوی دیگر، لبی که به تبسم گشوده می‌شود، حالت غنچه را از دست می‌دهد. نگارگران برای تشدید زیبایی باز هم به جمع ضدین پرداخته‌اند. آنان لب را در زمان واحد در دو صورت بسته و باز تلفیق کرده و مقام قبض و بسط را یک‌جا به نمایش گذاشته‌اند. خط کشیده و بلند میانهٔ دو لب به نشانهٔ تبسم باز شده، اما لب‌ها، که حول میانهٔ خط دو لب جمع شده‌اند، گویی حکایت از گرفتگی دارند.

چانه نیز همواره به سیب تشبیه شده است که یک فرورفتگی در سطح روی آن وجود دارد. این فرورفتگی را به چاه زنخ تعبیر کرده‌اند که دلدادگان در آن اسیرند.

سیمین ذقنش ز لطف سیبی　　چون سیم عجب خورد فریبی

و یا:

چاه زنخش که سرگشاده　　صد دل به غلط درو فتاده

چانه نیز، که همچون سیبی کروی است، دایرهٔ صورت را از وجوه مختلف کامل می‌کند.

تبرستان www.tabarestan.info

خال نیز از دیگر عوامل زیبایی چهره است که در ادبیات عرفانی، مظهر عالم سیاهی و ذات غیبی است. خال، وقتی بر صورت نهاده می‌شود، گویی روزنی به عالم غیب در برابر ما می‌گشاید که همهٔ حقایق و اسرار در آن جمع شده است.

خال مشکین که بدان عارض گندم‌گون است
سر آن دانه که شد رهزن آدم بسا اوست

خال، که غالباً سیاه است، گاه در اطراف لب دیده می‌شود، اما بهترین محل قرارگیری آن در چهره بر روی حد فاصل لب‌ها و گوش است.

گذشته از صورت مه‌رویان و زیبارویان، که توجهی خاص بدان‌ها می‌شود، چهره‌ها در نگارگری همواره زیبا ترسیم می‌شوند و اساساً همهٔ اجزای نگاره‌ها زیبایند. نگارگری، چهره‌های منفی را نیز به زیبایی طرح می‌کند. این مسئله از ویژگی‌های هنر اسلامی است که حتی زشتی را به کلام زیبا درآورده و بیان می‌کند. به این ترتیب، چنانچه چهره‌ای که مظهر شرّ و بدی است در نگاره‌ها ملاحظه شود باز هم لطف و زیبایی خاص خود را دارد که جزء لاینفک آن است؛ زیرا در عالمی که حقیقت زیبایی افشا می‌شود، همه چیز نشانی از حریم آن حکم زیبا دارد. به دلیل اینکه حقیقت انسانی همهٔ چهره‌ها واحد است، صورت مجرد آن‌ها در همه حال حفظ می‌شود و نگارگر با توجه به این مسئله، مظهر بدی را نیز به صورت پنهان، واجد روح معنوی می‌کند. این اتحاد معنوی و باطنی بین همهٔ چهره‌ها، صرف نظر از نیکی و بدی اشخاص، حاصل اتحاد صوری است که در ظاهر چهره‌ها ایجاد شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۲۶. بانوی ایستاده، رضا عباسی، ۱۵۹۰- ۱۵۹۵، اصفهان، جزئی از اثر
(*Art of the Persian Courts*, p. 271)

در هر حال رمز و راز چهرهٔ زنان در نگارگری، با اتصاف آنان به مشخصه‌های زیبایی، دوچندان شـــده است. اما آنجا که از این مشخصه‌ها عدول شده و نگارگر برای نمایش زیبایی چهره به خصایص صرف طبیعی روی آورده اســـت، شاهدیم که معنای چهره‌ها دگرگون شـــده و آن‌ها همچون گذشـــته، از عالم دیگر نشـــانی ندارند. مقایســـهٔ چهره‌ای که توســـط محمد زمان تحت تأثیر هنر کلاســـیک اروپا نقاشـــی شده با چهره‌هایی از نگاره‌های قدیم، این تفاوت را به‌وضوح بیان می‌کند که حذف صورت نوعیه چگونه زیبایی چهره را دگرگون می‌کند (تصویر ۲۷).

تصویر ۲۷. نقاشی فرسک، منسوب به محمد زمان، حدود ۱۶۸۰، جزئی از اثر
(*Art of the Persian Courts*, p. 369)

زینت و زیور زنان

حضور زنان بر اساس فرهنگ اسلامی و سنت ایرانی، در جمع محارم و خارج از آن متفاوت بوده است؛ هرچند در هر حال، رفتار ایشان قرین شرم و حیا و وقار در رفتار می‌شد. چون زن مظهر جمال الاهی است و وجهی از زیبایی حقیقی در او آشکار است، هر نوع آرایش و زینت برای او ممدوح بوده و بسیار بر آن تأکید شده است. از آن رو که سبب ظهور هر چه بیشتر زیبایی‌اش شده و مظهریت جمال الاهی را در آنان به اوج می‌رسانده است. آرایش زنان در اندرون خانه محدودیتی نداشته و از آنچه در تاریخ ضبط شده چنین برمی‌آید که انواع وسایل آرایش برای ایشان فراهم بوده است. همچنین زنان در محیط خارج از خانه نیز با پوشش و حجاب، در کمال سادگی، اما بسیار پیراسته ظاهر می‌شدند؛ چنانچه در *اسرارالتوحید* آمده است:

> خواهر شیخ ابوسعید ابی‌الخیر، که در میهنه عمه خوانده می‌شد، زنی در غایت زهد و پوشیدگی بود؛ چنانچه تا ضرورتی عظیم نبودی از خانه بیرون نمی‌آمد و چون از خانه بیرون می‌شد، چادر و موزه در پس سرای می‌نهاد؛ در موضعی که از جهت آن کار ساخته بود و دستی جامه از برای بیرون ساخته بود و آن جامه که در سرای می‌پوشید، بیرون می‌آورد و در پس در می‌نهاد و آن جامه و چادر و موزه در می‌پوشیده و بیرون می‌شد و چون به خانه باز می‌گشت، چادر و موزه و آن جامه هم در آن موضع می‌نهاد و در سرای نمی‌آورد تا گرد و غباری که از کوی و راه بر آن جامه نشسته باشد در سرای او وارد نشود و نظر نامحرمان که بر آن جامه افتاده باشد در خانه نرود.[۱]

از آنچه در نگاره‌ها دیده می‌شود چنین برمی‌آید که زنان از انواع زیورآلات در دوره‌های مختلف استفاده می‌کرده‌اند. این زیورآلات، گاه خود به‌تنهایی سبب آرایش بوده‌اند و گاه همراه با پوشش‌های زنانه همچون روسری به‌کار می‌رفته‌اند.

در آثار نگارگری، زنانی که در محیط خانه به تصویر درآمده‌اند یا در جمع محارم‌اند، در مقایسه با زنانی که خارج از منزل در آمد و شدند، نوع آرایش متفاوتی دارند. زنان در خارج از خانه معمولاً با چادر و گاه روبند دیده می‌شوند

---

۱. محمد بن منور، *اسرارالتوحید*، ص ۲۷۲.

که بسته به مقام و موقعیت اجتماعی‌شان، گاه به تاج و زیورآلات نیز آراسته‌اند؛ یا چادر و سربندی ساده پوشیده‌اند، اما در هر دو حال، بسیار موقرند. زمانی که نگارگر به ترسیم فضای اندرونی خانه‌ها می‌پردازد و زنان را به‌ویژه در مقابل محارم نشان می‌دهد، در آراستگی و زینت و در عین متانت ترسیم کرده و هر نوع زینت و تزیینی را برای هر چه زیباتر ساختن او به کار می‌برد.

زیورآلات زنان نقش عمده‌ای در زیبایی صورت زنان داشته است. گرچه چهره مستقیماً آرایش می‌شده و حتی گذاشتن خال بر چهره یا پیشانی به شکل ✦، معمول بوده است، عواملی که در اطراف صورت قرار می‌گرفته، از جمله پوشش‌های سر، نیز اهمیت خاصی در زیبایی صورت داشته است. عوامل جانبی زینت زنان در سه ردهٔ کلی قرار می‌گیرند که به ترتیب قابل بررسی است.

www.tabarestan.info تبرستان

سربند

سربند پارچه‌ای است که زنان برای پوشاندن موی به سر می‌بندند و در انواع مختلف، گاهی همراه با روبند یا تاج و امثال آن استفاده می‌شد. روسری زنان به نام‌های چارقد و سرپوش و معجر شناخته می‌شد و در ادبیات نیز به نقش زیبایی‌شناسانهٔ آن اشاره شده است. رودکی می‌گوید:

فغان من زان زلف تابدار سیاه که گاه پرده لاله است و گاه معجر ماه

سربند یا دستار معمولاً تمام موی زنان را می‌پوشانده و نهایتاً مقداری از موی جلوی سر نمایان می‌ماند؛ گاهی نیز طره‌هایی از کناره‌های گوش بیرون از سربند واقع می‌شده است. این سربندها بنا به مقام و موقعیت زنان متفاوت است؛ زنانی که در محیط کار ترسیم شده‌اند و مشغول انجام دادن اعمالی چون کارهای منزل‌اند، معمولاً سربند ساده‌ای به سر دارند که با دستمال تابیده یا رشتهٔ تابیده‌ای که سبب نگه داشتن مو و دستمال بر سر می‌شود، تزیین شده است. نوعی مقنعه که گرداگرد صورت قرار گرفته و تمام سر و گردن را می‌پوشانده نیز دیده می‌شود که پوشش کامل‌تری در مقایسه با سربندها بوده و نگارگران معمولاً با تأکید بر انحناهایی که در حرکات پارچهٔ مقنعه زیر گردن و اطراف صورت ایجاد می‌شده، بر گردی قرص صورت تأکید کرده و از آن جهت در افزایش زیبایی دایرهٔ صورت استفاده می‌کردند. اما نوع سربندی که عموماً بر سر زنان دیده می‌شود در قالب نوعی لچک

است که به آن سنبوسه نیز می‌گویند. این سربند از مثلث‌هایی تشکیل شده که روی هم قرار می‌گیرند و از زوایای مختلف به صورت‌های گوناگون دیده می‌شوند.

گاهی قسمتی از این سربند زیر چانه از دو طرف به هم آمده و گره می‌خورد و ضمن پوشیدگی بیشتر، سبب نگه داشتن سربند روی سر می‌شود. معمولاً زمانی که زنان در حال انجام دادن کاری نشـــان داده شده‌اند، سربند ایشان زیر چانه گره خورده اســـت. نمونهٔ این ســـربند در تصویری که زنان را در حال چیدن گل نشان می‌دهد، قابل ملاحظه است (تصویر ۲۸).

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۲۸. تدبیر کنیزکان رودابه برای دیدار با زال، منسوب به میر مصور، *شاهنامه‌ی* فردوسی، جزئی از اثر
***(شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۴۹)**

نوع دیگر بستن این سربند وضعی است که کناره‌های لچک از سویی دایره‌وار حرکـــت کرده و زیر چانه را می‌پوشـــاند. این ســـربندها در قســـمت جلو گاهی، پیشانی‌بند دارد و گاه، کلاهی زیر آن دیده می‌شود.

نوع دیگر ســـربند که سرآغوش یا ســـرآگوش نام دارد در واقع، کیسه‌ای بلند اســـت که گاه، کلاهی در نوک آن قرار دارد و زنان و دختران گیســـوی خود را که گاهی بافته اســـت، در آن قرار می‌داده‌اند و کلاه آن را بر ســـر می‌گذاشـــته‌اند. این ســـرپوش در عین حفظ موها از گرد و غبار، نوعی تزیین برای مو ایجاد می‌کرده

است. به این سربند گیسوپوش نیز گفته‌اند. نظامی نیز به این سربند اشاره می‌کند:

سرآغوش و گیسوی عنبرنشان رسن‌وار در عطف دامن‌کشان

سربندها گاهی به قطعهٔ پارچه‌ای که اغلب توری بوده، مزین می‌شده است. این توری گاه بر صورت می‌افتاده و گاهی روی موها و زیر گردن را می‌پوشانده است. این پوشش را برقع یا نقاب نیز گفته‌اند و در معنی، پرده‌ای است که بر روی یا شیئی نفیس می‌کشند که روبند و روبنده نیز نام دارد. حافظ می‌گوید:

تو گر خواهی که جاویدان جهان یک سر بیارایی
صبا را گو که بردارد زمانی برقع از رویت

تبرستان
www.tabarestan.info

یا عنصری می‌گوید:

ای رخ رخشان جانان زیر آن زلف بتاب لاله سنبل حجابی یا مه عنبرنقاب

از دیگر انواع روسری‌ها، توری‌هایی بلندی است که با کلاه یا بدون آن روی سر می‌افتاده و به دلیل لطافت و ظرافت، نوعی زیبایی خاص را به وجود می‌آورده است (تصویر ۲۹).

تصویر ۲۹. بانو و گربه، اصفهان، حدود ۱۶۲۵
(*Splendeurs Persanes*, p. 208)

سربند همراه با نیم‌تاج و تزیینات در نگاره‌هایی مشاهده می‌شود که سربندها و روسری‌های زنان به زیورآلاتی آراسته است. این زینت‌آلات شامل نیم‌تاج‌هایی برای ملکه‌ها و زنان درباری، یا نیم‌تاج برای زنان عادی، سنجاق‌ها، زیورهای عرقچین از سنگ‌ها و مرواریدها و جواهرات، همچنین شرابه‌ها و آویزهایی که در دو طرف لچک آویخته است، می‌شود.

نمونهٔ این نیم‌تاج‌ها، که گاه به جواهراتی مزین است و گاه ساده و همراه با روسری بر سر زنان قرار دارد، در نگارهٔ ۳۰ دیده می‌شود. در نگارهٔ ۳۰ نیم‌تاج کوچک‌تر بوده و اندکی از عرض پیشانی فراتر رفته است. سربند این زن بر روی شانه‌ها آویخته و بند آن نیز زیر گردن را پوشانده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۰. تدبیر کنیزکان رودابه برای دیدار با زال، منسوب به میر مصور، *شاهنامه‌ی* فردوسی، جزئی از اثر
***(شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۴۹)**

تزیین متداولی که زینت‌بخش روسری‌هاست رشته‌ای از مروارید است که دایره‌وار گرد صورت را گرفته و زیر چانه آویخته است. این مرواریدها که اغلب

سفیدند، نقش چشمگیری در تلطیف و زیبایی چهره دارند.

این رشتهٔ مروارید گاهی همراه با مقنعه و کلاه گردی که بر روی آن پری نیز وجود دارد به‌کار می‌رود و هماهنگ با حرکات پارچهٔ مقنعه، بر انحنای صورت می‌افزاید.

تاج و تاج‌کلاه

تاج‌ها و تاج‌کلاه‌ها از دیگر عوامل تزیین و زیور زنان است که در نگاره‌های مختلفی دیده می‌شود. برخی از این تاج‌کلاه‌ها کاملاً گرد بوده و لبه‌ای طلایی دارند که رو به بالا برگشته است. در مرکز این تاج‌کلاه‌ها نیز نشان‌هایی که غالباً به شکل گل است دیده می‌شود. این تاج‌کلاه‌ها به دلیل اینکه موهای پشت سر را نمی‌پوشانده، همواره همراه با روسری استفاده می‌شده که از پشت کلاه، آویزان بوده و موها زیر آن مخفی می‌مانده است.

نوع دیگری از تاج‌کلاه وجود دارد که تزیینات لبهٔ طلایی آن با انحناهای برگ‌مانندی تزیین شده است. انتهای این قسمت طلایی امتداد یافته و پشت سر به دو بته‌جقه ختم می‌شود (تصویر ۳۱). این تاج‌کلاه نیز همراه با روسری استفاده می‌شده که قسمتی از آن جلوی پیشانی قرار دارد و بقیهٔ روسری پشت سر آویزان است. رشتهٔ مروارید سفیدی بر زینت تاج‌کلاه می‌افزاید.

تصویر ۳۱. شاهزادهٔ نشسته، منسوب به محمدعلی، احتمالاً هرات، حدود ۱۵۶۵، جزئی از اثر
(*Art of the Persian Courts*, p. 234)

www.tabarestan.info تبرستان

زیورآلات

هماهنگ با سربند و تاج‌ها، زنان به زیورآلاتی دیگر نیز آراسته‌اند که همگی در تشدید زیبایی چهرهٔ زنان در نگاره‌ها نقش چشمگیری دارند.

گوشواره‌هایی که در کنارهٔ چهره به گوش زنان دیده می‌شود یا طلایی است یا از طلا همراه با سنگ‌های رنگین ساخته شده است. این نوع گوشواره، علاوه بر حرکت‌های زیبایی که کنار صورت به وجود می‌آورد، از نظر تنوع رنگی، سبب رنگین و شاداب شدن چهره می‌شود. انواع گوشواره‌ها به تناسب مقام زنان، متفاوت است. بانوان درباری یا بزرگ‌زادگان، گوشواره‌هایی بلندتر و مجلل‌تر از زنان عادی داشته‌اند که گاه تا زیر چانه می‌رسیده است. در نگارهٔ ۳۲ زنی ترسیم شده که به جهت نوع زیورآلاتش، به نظر می‌رسد از بزرگ‌زادگان باشد. گوشوارهٔ وی، که از قطعات طلا تشکیل شده، چهار قسمت به‌هم‌آویخته دارد و از گوشواره‌های بلند محسوب می‌شود. نوع دیگر این گوشواره‌ها، که در سه ردیف عمودی قرار می‌گیرند، در دو طرف، کوتاه‌تر و در وسط بلندترند، و با سنگ‌های قیمتی و رنگین زمرد و یاقوت تزیین می‌شوند و در قسمت بالا با حلقه‌ای طلایی به گوش متصل می‌شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۲. شیخ صنعان و دختر ترسا، *منطق‌الطیر* عطار، جزئی از اثر
(*Persian Painting: From the Mongols to the Qajars*, p. 171)

گردن‌بندها نیز از دیگر وسایل زینتی زنان‌اند که انواع آن در نگاره‌ها نقاشی شده‌اند. برخی از گردن‌بندها کوتاه‌اند و به دور گردن حلقه زده و نشانی در میان دارند. نوع دیگری که بسیار بلند و مجلل است به زنان بزرگ‌زاده اختصاص دارد. این

گردن‌بند، که بلندی آن تا پایین سینه می‌رسد، از دوایری به شکل گل و ساخته‌شده از طلا، تشکیل شده است. بر روی این گل‌های طلایی، تزییناتی از مروارید دیده می‌شود. در وسط این گردن‌بند نیز قطعهٔ طلای پنج‌ضلعی وجود دارد که احتمال دارد قالب قرآن باشد. انتهای این قطعه به منگولهٔ ظریفی نیز آراسته است.

دست‌بندها و النگوها نیز از زیورآلاتی‌اند که گرچه مستقیماً در زیبایی چهره نقشی ندارند، چون در نگاره‌ها غالباً دست‌ها در کنار چهره قرار می‌گیرند و در بیان حالت چهره مؤثرند، بسیار قابل توجه‌اند. این دست‌بندها گاهی حلقهٔ ضخیمی از طلایند که بر گرد مچ بسته می‌شوند یا رشته‌هایی از مرواریدهای رنگین‌اند.

تزیینات انگشتان نیز قابل توجه است. انگشتری‌های گاه درشتی که بر انگشتان، به‌ویژه انگشت کوچک دست، دیده می‌شود و نیز حلقهٔ ساده از تزیینات انگشتان است.

نوعی تزیین دیگر بر سر انگشتان دیده می‌شود که احتمالاً فلزی است. این قطعه، که شبیه انگشتانهٔ خیاطی است، به رنگ سیاه در نگاره‌ها دیده می‌شود و بعید نیست که به رنگ نقره نقاشی شده باشد که با گذشت زمان اکسیده و سیاه شده است. این وسیله هم بر انگشتان زنان محترم و درباری و هم بر انگشتان رقصنده‌ها یا نوازنده‌ها دیده می‌شود.

زینت و زیور زنان به این موارد محدود نیست. در بسیاری از نگاره‌ها، دست‌ها و پاهای زنان با حنا رنگ شده است. همچنین نقوش تیره‌رنگی بر دست‌ها و یا گاهی پاها دیده می‌شود که ماهیت این نوع تزیین بر ما مشخص نیست.

عناصر اضافی دیگری نیز زیبایی حالات و رفتار زنانه را افزون‌تر می‌کردند؛ از جمله دستمال‌های ظریف که بر دست زنان قرار می‌گرفت و به حرکت دست و انگشتان، حالت و گیرایی بیشتری می‌بخشید.

از عوامل دیگری که سبب تنوع و زیبایی حرکات زنانه می‌شود، گیسوپوش‌هایند. این گیسوپوش‌ها، که کمی بلندتر از طول موهاست، در انتها گره خورده و با رشته‌هایی تزیین شده است. معمولاً انتهای گیسوپوش یا به کمربند متصل بوده یا بر روی شانه یا ساعد حلقه می‌شده است؛ گاهی نیز انتهای آن را در دست می‌گرفته‌اند.

مجموعهٔ زینت و زیور زنان بدین نمونه‌ها محدود نبوده و تنوع بسیاری دارد که در این مجموعه به همین تعداد بسنده می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

حالات زنانه در نگارگری

جلوهٔ حالات و رفتارهای انسانی در نگارگری، صورتی خاص می‌یابد. انسان‌ها در نگاره‌ها، در اوضاع و احوال گوناگونی ترسیم شده‌اند و برخلاف بعضی اعتقادات که نگارگری را فاقد حالات انسانی می‌شمرد، می‌توان در تک‌تک چهره‌ها و اندام انسانی، حالات متنوع و مختلفی را مشاهده کرد، اما وجه تمایزی بین بیان حالات در نگارگری و دیگر شیوه‌های نقاشی وجود دارد و آن به سبب حقایق مکنون در نگاره‌هاست؛ حقیقتی که همهٔ اجزای تصویر را به مثابهٔ عواملی برای بیان و اظهار خویش به‌کار می‌گیرد؛ آن‌چنانکه گویی آن‌ها خود موضوعیتی ندارند و اعتبار خود را در تصویر از همان حقیقت واحد کسب کرده‌اند. از این روست که احوال مختلف انسانی در نگاره‌ها، ضمن حفظ طبیعت آنان حتی در حالت روحی و روانی و طبیعت خاص فردی ایشان، بیش از همه در خدمت بیان حقیقت پنهان نگاره‌هاست.

www.tabarestan.info تبرستان

این امر یکی از موارد افتراق بنیادی هنر اسلامی با هنر دیگر ملل است؛ چه در هنرهای غیراسلامی، به‌ویژه هنر جدید غرب، موجودات همه، عناصری عامل و بی‌روح می‌شوند تا بتوان آنان را بدون هیچ‌گونه هویتی در اختیار هنرمند قرار داد تا او بی هیچ مانعی به بیان خواسته‌های فردی و نفسانی خود بپردازد.

نمایش احوال و رفتار انسانی در دوره‌های مختلف مکاتب نگارگری، جلوه‌های گوناگونی داشته است. در دوره‌های متقدم نگارگری، انعطاف و نرمی حرکات در اندام انسانی کمتر دیده می‌شود و نوعی ثبات و سکون در حالات و رفتار دیده می‌شود. در دورهٔ تیموری، حالات انسانی متنوع‌تر و پرتحرک‌تر شده و به‌ویژه در آثار کمال‌الدین بهزاد به اوج خود می‌رسد. این روند در دورهٔ تبریز و شیوهٔ بهزاد ادامه می‌یابد. گرچه در دوره‌های مختلف مکتب هرات، حالات در نگاره‌ها تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند، حفظ اصول باطنی نگارگری در همهٔ آن‌ها بارز است. این امر در دورهٔ تبریز نیز در نگاره‌های نفیس مکتب صفوی دیده می‌شود. با ورود به مکتب اصفهان و مقارن شدن این عصر با نفوذ فرهنگی غرب، به‌تدریج تغییراتی بنیادین در آثار نگارگری به وجود آمد که به برخی از این موارد در بخش‌های پیشین اشاره شد. اما وجه تمایز نگاره‌های مکتب اصفهان با آثار مکاتب قبلی در مورد حالات و رفتار انسانی، به تبعیت از دو امر به وجود آمد؛

اول اینکه فردیت در موضوعات اولویت یافت و تصاویری از یک یا چند انسان، به‌وفور رایج شـد. طبیعتاً توجه به مسائل انسانی از این زاویه، مستلزم پرداختن به بیان حالت‌هایی گیرا و قوی در انسـان بـود و نگارگران نیز به‌خوبی از عهدهٔ این نکته برآمدند. در مکاتب اولیه، حالات و رفتار و حرکات انسـان، که به تبعیت از نظام کلی نگاره‌ها، از نسبت‌های دایره و پرگار و حرکات اسلیمی تبعیت می‌کرد، در خفا قرار می‌گرفت. از این رو، حرکات انسان‌ها و حالات ایشان با محدودیت بیشـتری بیان می‌شـد. باید توجه داشت که این مسئله در ضمن شناخت و تسلط هنرمنـد به طراحی اندام و پیکرهٔ انسـان بود و نمایـش ندادن حرکات پیچیده در کالبد انسان، عامدانه و به لحاظ پنهان شدن هر چه بیشتر ظواهر طبیعت انسانی در پس حقیقت مضمون یا اثر هنری بود. از این رو، نگاره‌هایی که تا پیش از مکتب اصفهان باقی است از این لحاظ، تفاوت فاحشی با آثار دورهٔ صفوی دارد. در دورهٔ صفوی با محوریت موضوع انسانی، که غالب ترکیب را به خود اختصاص می‌داد، لازم آمد تا تنوع و تحرک اندام انسـانی بیشـتر و حالت‌های انسـانی در مواضع گوناگون تشدید شود. بدین لحاظ، نظام پنهان اسلیمی در پیکرهٔ انسان ظاهر شد و به تبع آن، پیچیدگی‌های اندام انسانی نیز آشکارتر شد.

نکتهٔ دوم در تفاوت نگاره‌های این دوره در مقایسه با گذشته، در بیان حالات به وسیلهٔ قلمگیری بود. تنوع ایجادشده در نوع خطوط محیطی یا همان قلمگیری‌ها، از کلفتی و نازکی تا نرمی و خشـکی را شـامل می‌شد و نگارگر بسته به اقتضای حالت موضوع، نوع خط مناسب آن را انتخاب می‌کرد.

به این ترتیب، با ظهور حالات متحرک انسان و بروز نوع خاصی از قلمگیری متناسـب با اندام جدید، نمایش حالات و سـکنات انسـانی به اوج خود رسید و شاهکارها به لحاظ زیبایی‌شناسی، صرف نظر از مضمون، پدید آمد. آثار این دوره واجد حالاتی بسیار فردی و درونی است که در نهایت زیبایی به انجام رسیده است.

نکته‌ای که در بررسـی حالات و سکنات زنان در نگاره‌ها باید در نظر داشت، آن اسـت که در اغلب نگاره‌های ممتاز، که شاهکار استادان برجسته است، احوال و حرکات زنانه هرگز خالی از وقار و متانت نیسـت؛ حتی در مقایسـه با حالات مـردان، حرکات زنانه در پرده‌ای از حیا ترسـیم می‌شـود. ضمن آنکه حالت‌های انسانی هرگز به آن شدت و حدت، که در عالم واقع اتفاق می‌افتد، نیستند و بیان

www.tabarestan.info تبرستان

حالت موضوعیت نمی‌یابد. این امر در مورد حالات زنان بسیار قابل ملاحظه است. زنان در حالات بسیار متنوعی، که همه سرزنده و پرتحرک است، ظاهر شده‌اند، اما آنچه از زیبایی می‌نمایانند جلوهٔ یک زن زیبا نیست، بلکه تجلی زیبایی در قالب اندام و حرکات زنانه است.

ذکر این نکته نیز لازم است که توجه به مقام و منزلت زن در فرهنگ اسلامی ایرانیان سبب شده است تا هرگز زنان در حالت‌های تحقیرآمیز، که به شخصیت آنان اهانت شود، تصویر نشوند و حفظ حرمت و احترام به آنان در نگاره‌ها ملحوظ شود. به‌ندرت آثاری وجود دارد که متعرض مقام حقیقی آن‌ها شده و زن را در حالتی نامحترم نشان داده باشند که آن هم به دلیل بیان مضمون اثر بوده و اغلب مضامین اخلاقی دارند.

www.tabarestan.info تبرستان

همچنین تصاویر زنان همواره مزین به لطف و زیبایی است و نگارگر حتی آنجا که شخصیتی منفی از زنان ترسیم کرده، صورت کریه و زشتی به آن نداده است. گرچه زنانی در ادبیات با خصیصه‌های منفی وصف شده و در نگاره‌ها نیز به تصویر درآمده‌اند، در تصویر، به دلیل اینکه عرصهٔ ظهور و مشاهده است، همهٔ جوانب رعایت شده تا نهایتاً جز زیبایی در نگاره به چشم نیاید، گرچه مضمون به زشتی اشاره کند.

انواع حالات زنانه در نگارگری

حالات و رفتار زنان در نگاره‌ها را می‌توان به سه جلوه تقسیم کرد:

- حالات عاطفی؛
- حالات اخلاقی؛
- حالات رفتاری.

بررسی این حالات، که خود به مجموعه‌های گسترده‌تری تقسیم می‌شوند، امکان تحلیل تصویر زن در نگاره‌ها را به دست می‌دهد.

حالات عاطفی

الف) مادر و کودک

در برخی از نگاره‌ها، مادران و کودکان در ارتباط با هم نقاشی شده‌اند. این ربطه، که از زیباترین و پاک‌ترین عواطف انسانی است، بی‌ریا و بی‌شائبه در نگاره‌ها

طرح شـده و مـادران در نهایت عطوفت، یا فرزندان را در آغوش کشـیده‌اند یا زیباترین جلوه‌های لطف و جمال در نگارگری، در سیمای آن‌ها رقم خورده است. مادران در نگارگری به هیئت موجوداتی آسمانی‌اند که همهٔ سرمایهٔ خود یعنی مهر مادری را نثار فرزندان خود می‌کنند. این مادران، که جمال ظاهر و باطن در آن‌ها جمع است، در صورت‌های مختلفی تصویر شده‌اند. در نگاره‌ای با مضمون تولد مجنون، مادر مجنون در بستر زایمان بر بالش تکیه داده و در حال گفت‌وگو با زنانی است که برای تهنیت به عیادت او آمده‌اند. در این تصویر اثری از درد و رنج وضع حمل در چهرهٔ مادر دیده نمی‌شود و از حال وی چنین برمی‌آید که با رضایتمندی، سختی‌های تولد نوزادش را می‌پذیرد. مادر با جامه‌های سبز و آبی تصویر شده که نشانی از طهارت اوست. نوزاد وی ــ مجنون ــ نیز در پارچه‌ای آبی‌رنگ (که بعدها نماد عفاف می‌شود) پیچیده شده و در آغوش یکی از میهمانان قرار دارد. همچنین در نگارهٔ دیگری با مضمون تولد زال از *شاهنامه‌ی* فردوسی، شاهد این رابطهٔ عاطفی هستیم. در این نگاره، زنانی از مادر زال، که در بستر قرار دارد، مراقبت می‌کنند. یکی از اطرافیان نوزاد پیچیده‌شده در پارچه‌ای سفید را به وی نشان می‌دهد. در حالی که تولد زال با موهای سپید بسیار دور از انتظار است، در نگاه مادر به نوزاد چیزی جز عطوفت و مهربانی یافت نمی‌شود و وی به نشانهٔ تقاضا دستش را برای به آغوش کشیدن نوزاد دراز کرده است (تصویر ۳۳).

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۳. تولد زال، منسوب به میر مصور، *شاهنامه‌ی* فردوسی، جزئی از اثر (*شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۴۵)

تصاویری از مادران روستایی در حال شیر دادن به نوزادشان، نیز درون چادر ترسیم شده‌اند. مادران اغلب فرزند را بر روی پای خویش خوابانده و در حالی که دست راست خود را زیر سر کودک حائل نگه داشته‌اند، با دست دیگر، سینه را در دهان فرزند گذاشته و با تبسمی به وی می‌نگرند. نکتهٔ زیبای این صحنه‌ها در آن است که با وجود برهنگی سینهٔ مادر، بیننده دچار احساسی شهوانی نمی‌شود و گویی همه چیز تحت سیطرهٔ رابطهٔ زیبای مادر و کودک قرار می‌گیرد. نگارگر آنچنان صادقانه این رابطه را به تصویر در می‌آورد که هر نوع شائبه‌ای را از خاطر محو می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

در یک نگاره، که صحنه‌ای را بر پشت‌بام نشان می‌دهد مادر همراه با کودکانش دیده می‌شود. کودک کوچک‌تر در آغوش مادر است و دست در گردن او دارد؛ مادر که گویی مشغول نظارهٔ صحنه‌ای در پایین بناست دو دستش را حائل کرده و کودک را، که مشغول بازی با کودک دیگری است، نگاه داشته است (تصویر ۳۴).

تصویر ۳۴. بارگاه انوشیروان، منسوب به میرزا علی، حدود ۱۵۳۰، جزئی از اثر
(*Les Livre Des Rois*, p. 180)

ب) عاشق و معشوق

عشـق، که سبب سوختن هست و نیسـت عاشق می‌شود و وی را از قید تعلق به عالم و آدم رها می‌سازد، در ادبیات عرفانی فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد و به دلیل قرب نگارگری به ادبیات، این مضمون در نگارگری نیز بسـیار برجسـته اسـت. نگاره‌هایی که به این موضوع پرداخته‌اند، تصویری بسیار عفیف و زیبا از حقیقت ایـن مضمون رقم زده‌اند که بیننده را به تحسـین وا می‌دارد. یکی از قدیمی‌ترین نگاره‌هایی که به این موضوع پرداخته تصویری از دیدار همای و همایون اسـت. همایون، که در رؤیای خود همای را دیده و شیفتهٔ جمال و مفتون کمال وی شده، در این صحنه، که در باغی واقع شده، به ملاقات وی نایل آمده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۵. همای و همایون، *دیوان خواجوی کرمانی*، هرات، ۱۴۲۴- ۱۴۳۰، جزئی از اثر
(*Peerless Images*, p. 168)

صحنهٔ دیدار همای و همایون در باغی پر از گل و بوته‌هایی ترسـیم شـده که تمام تصویر را پوشـانده‌اند. کشیدگی بوته‌های گل، که همانند اندام انسانی بلند و رعنایند، گویی به بیننده القا می‌کنند که جمع حاضر خود نیز جزوی از این بوستان باصفاسـت. نگارگر همای را در سمت راست پایین تصویر در حالی از خضوع و احترام به همایون قرار داده و برای تأکید بر این امر و به نشـانهٔ دلدادگی، دسـتان وی را بر روی قلبش ترسیم کرده است. همایون نیز، که در مرتبه‌ای بالاتر از همای

واقع شـــده و با دو نفر از نزدیکان همراهی می‌شـــود، به علامت محبت، دست بر سینه گذاشته است. انتخاب دو رنگ نارنجی مایل به قرمز و بنفش برای لباس‌های همایون و همای ســـبب ایجاد تمرکز بر موضوع اصلی شده و نیز رنگ نارنجی ـ قرمز لباس همایون، نشانه‌ای از عشق شمرده می‌شود (تصویر ۳۵).

از بهتریـــن نمونه‌های دیگر این نوع مضامین، صحنه‌های دیدار لیلی و مجنون اســـت. داستان عشـــق این دو دلداده مضمون بسیاری از نگاره‌ها واقع شده و خود از مهم‌ترین حکایات عارفانه اســـت. نگارهٔ ۳۶ صحنهٔ دیدار لیلی و مجنون پس از مدت‌ها فراق است. این دو دلداده از فرط عشق، طاقت دیدار ندارند و به محض رســـیدن به یکدیگر مدهوش می‌شـــوند. مجنون، که با همراهی وحوش به درگاه و منزل لیلی رســـیده و لیلی نیز برای دیدار وی از خانه بیرون آمده اســـت، هر دو بیهوش شـــده‌اند. در این نگاره، لحظهٔ بر زمین افتادن هر دو ثبت شـــده است و به نظر می‌رســـد که لیلی و مجنون هر دو در فضا رهایند. در این میان، فردی بازوی لیلی را گرفته و بر صورتش گلاب می‌زند. لباس لیلی به نشانهٔ پاکی و پاک‌دامنی، ســـبز است و جامهٔ زیرینش مایهٔ سرخ‌رنگی دارد به نشانهٔ عشق. لباس مجنون نیز به علامت عفت و پاک‌دامنی آبی اســـت. دو زن نیز در کنار لیلی ایســـتاده‌اند که از فرط تعجب انگشت بر دهان مانده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۶. دیدار لیلی و مجنون در بیابان، جزئی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

نگارهٔ دیگری از این مضمون به تیمار مجنون به دست لیلی اختصاص یافته است (تصویر ۳۷). این صحنه در بیابان اتفاق افتاده که مأوای مجنون است و وحوش نیز در گرد او پراکنده‌اند. مجنون، که گویا بیهوش شده، سر بر زانوی لیلی دارد و لیلی دست مهر بر سر وی نهاده و پیکر نحیفش را نوازش کرده است. لیلی با چهره‌ای در نهایت لطف و زیبایی، به پیکر لاغر مجنون می‌نگرد. خم شدن بیش از حد معمول سر لیلی بر روی شانه در وضعی که نسبت سر به اندام بزرگ‌تر از حد معمول است و صورتی تماماً گرد و گشاده، که تناسبی بزرگ‌تر از سر دارد، تداعی‌کنندهٔ معصومیتی خاص و کودکانه است. لیلی دو جامه به تن دارد؛ یکی قرمز به نشانهٔ عشق و دیگری جامهٔ زیرین به رنگ آبی آسمانی که نشانهٔ پاک بودن عشق اوست.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۷. لیلی به دیدار مجنون می‌رود، احتمالاً هرات، جزئی از اثر (بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

ج) غم

از دیگر حالات عاطفی، که در سیمای زن متجلی شده، غم است. نگارهٔ ۳۸، با مضمون دیدار مجنون از لیلی، سیمای غمناک لیلی را به‌خوبی تصویر کرده است. این نگاره صحنه‌ای را بازسازی کرده که مجنون برای دیدار لیلی در پوست بزی

پنهان شده و به همراه چوپانی در میان گله به کنار چادر لیلی می‌رسد، اما باز هم با دیدن لیلی، بنای غوغا نهاده و از خود بی‌خود می‌شـــود. لیلی دست بر سر یکی از بزهای گله، که شباهت ظاهری با مجنون در پوست دارد، نهاده و آن را نوازش می‌کند، اما با تأثر به مجنون، که در پوست بزی پنهان است، می‌نگرد. حالت چشم و ابروی لیلی، همراه با تبسم تلخ او، خبر از غم و درد پنهانش می‌دهد.

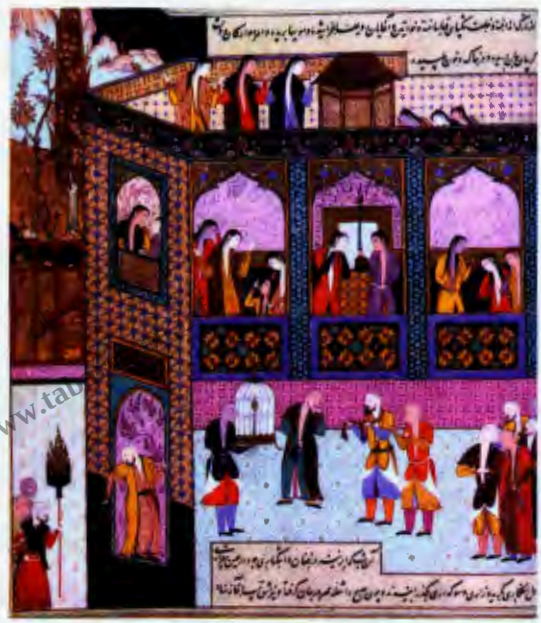
www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۸. مجنون در پوست گوسفند به دیدار لیلی می‌رود، *هفت‌اورنگ* جامی، ۱۵۵۶- ۱۵۶۵ / ۹۶۳- ۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza*, p. 204)

د) زاری و بی‌تابی

مویه و زاری زنان، که معمولاً برای از دست رفتن عزیزی اتفاق می‌افتد، نمونه‌ای از بروز حالات عاطفی سخت در زنان است. این حالت تنها موردی است که زنانی بدون حجاب تصویر شـــده‌اند که دلیل آن بی‌خود شدن و بی‌اختیار بودن زنان در سوگ از دست رفتن عزیزشان است.

در نگاره‌ای که مضمون آن مراســـم ســـوگواری مرگ امیرتیمور است حالاتی از زاری و شـــیون دیده می‌شـــود. زنان ســـوگوار در این نگاره، مویه‌کنان بر سر و روی می‌زنند. این نمونه نیز زنان را بدون حجاب نشـــان می‌دهد که خاص مراسم عزاداری است (تصویر ۳۹).



تصویر ۳۹. مراسم سوگواری امیرتیمور، بهزاد، *ظفرنامه‌ی* تیموری، ۱۵۲۹
(*کاخ گلستان*، ص ۱۳۹)

حالات اخلاقی

الف) شرم و حیا

در نگاره‌ای با مضمون همای و همایون، که در کنار درختی به دیدار هم آمده‌اند، می‌توان نمونه‌ای از نمود حالت شرم را در رخسارهٔ زنان مشاهده کرد. گرچه غالب تصاویر زنان به نوعی جلوهٔ شرم و حیا را به همراه دارد و صفت عمومی آنان است، نگارگر متناسب با موضوع، در مقاطعی این حالات را با تأکید و اغراق بیان کرده است. همایون و همای که به همراه ندیم و ملازم به دیدار هم شتافته‌اند، در کنار درختی یکدیگر را ملاقات می‌کنند. نگارگر با قرار دادن درخت و بوته‌های گل در میان این دو، علاوه بر ایجاد فضایی لطیف، گویی بر حریم محفوظ این دو تأکید می‌ورزد. همای، که به ادب دست زیر ردا پنهان داشته است، با گردنی که به علامت احترام اندکی خم شده به همایون می‌نگرد. همایون که سراپا پوشیده است، یک دست خود را از زیر لباس حائل صورت کرده و به نوعی روی پنهان

کرده است. خم شدن سر همایون و فرو رفتن اندک گردن در شانه همراه با قامتی که در آن افتادگی دیده می‌شـــود، در تشدید حالت حیا بسیار مؤثر است. صورت گل‌گونهٔ این دو دل‌داده، که از دیدار یکدیگر به سرخی گراییده، عامل دیگری در تزاید حالت شرم است (تصویر ۴۰).

تصویر ۴۰. همای و همایون، سمرقند یا هرات
(*Peerless Images*, p. 236)

نمونهٔ دیگری از حالت شـــرم در نگاره‌هایی با مضمون خواســـتگاری دختران مشـــاهده می‌شـــود و حیا و شرم ایشان را در مقابل همســـر آینده و پدرشان نشان می‌دهد. قامت‌های افتاده همراه با سرهایی که به پایین متمایل شده، گویای حیای ایشـــان از حضور در چنین مجلسی است. نگاه ایشان بر زمین دوخته شده و یکی از دست‌ها در مقابل دهان نگاه داشته می‌شود که این حالت در نگاره‌ها بسیار رواج دارد و نماد نوعی شرم حضور است.

مثال دیگر این حالت را در نگارهٔ ۴۱ می‌توان مشاهده کرد. در این تصویر نیز به تبعیت از همان سنت، دستی که در آستین پنهان است در مقابل دهان گرفته شده و نیمی از صورت را پوشانده است. حالت این زن، که اندکی به جلو خم شده و با یک دست کنارهٔ چادر خیمه را به کنار زده و با احتیاط بیرون را می‌نگرد، با نوعی حجب و حیا همراه است.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۱. مجنون در پوست گوسفند به دیدار لیلی می‌رود، *هفت اورنگ* جامی، ۱۵۵۶- ۱۵۶۵/ ۹۶۳- ۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza*, p. 204)

ب) نصیحت

بهترین نمونهٔ حالت ناصحانه در نگاره‌ها بین مادر و دختر اتفاق می‌افتد. در این نگاره‌ها مادر در موضعی بالاتر از دختر واقع است و از سر محبت و دلسوزی، با دختر به گفت‌وگو می‌پردازد. دختر نیز رعایت کمال ادب را کرده و در موضعی پایین‌تر از مادر قرار داده شده و سر به زیر افکنده است. در نگارهٔ ۶ چهرهٔ بادرایت مادر حکایت از مصلحت‌اندیشی و عاقبت‌نگری برای فرزند دارد.

ج) کنجکاوی

توجه یا تأملی که در حاشیهٔ واقعه‌ای روی می‌دهد، نشان از حالت کنجکاوی دارد. البته این حالت به‌ندرت دیده شده است. در نگاره‌ای که موضوع نشستی خانوادگی و گفت‌وگویی بین مهراب شاه و همسرش، سیندخت، و دخترش، رودابه، است و سخن بر سر عشق زال و رودابه می‌رود، زنی در درون یک پنجره خود را اندکی به بیرون کشانده و گویی با نوعی کنجکاوی موضوع را دنبال می‌کند. جهت نگاه زن رو به درون شاه‌نشین قصر دارد و در پی یافتن خبر است (تصویر ۴۲).

تصویر ۴۲. داستان زال و رودابه، *شاهنامه‌ی* فردوسی، صفوی، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

www.tabarestan

د) شوخی

نوعی رفتار و حالت شوخ‌طبعی گاه در نگاره‌هایی با مضامین جشن و سرور، یافت می‌شود. در این موارد، زنانی در صحن حیاط یا داخل اتاق‌ها به نوعی بازی و تفریح مشغول‌اند. نگارهٔ ۴۳ تصویر زنی را نشان می‌دهد که با گرفتن چشم دیگری او را غافلگیر کرده است. نفر سوم نیز در این عمل مشارکت کرده و احتمالاً وی را در حدس زدن نام فرد شوخی‌کننده یاری می‌دهد.

تصویر ۴۳. تفریح دوستانه، احتمالاً هرات، جزئی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

حالات رفتاری

زنـان در موقعیت‌های رفتاری متنوعی در نگاره‌ها ظاهر شـده‌اند. این رفتارها از حـرکات فـردی معمول تا رفتارهـای جمعی را در بر می‌گیـرد. تصویر زنان در رفتارهـای مختلف به تبع اوضاع اجتماعی و مقام و موقع ایشـان، متفاوت ظهور کرده، اما آنچه مسـلم اسـت این حالات همواره در خور و متناسب با ایشان بوده و هرگز زنان در وضعی که به کارهای سـخت و غیرمعمول گماشـته شده باشند، دیده نمی‌شوند. همچنین برخی رفتارهای طبیعی که خاص مردان است، همچون مبارزه و جنگ در تصویر زنان دیده نشده و هرگز زنان در رفتارهای خشونت‌بار ترسیم نشده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

صحنه‌های بسیاری وجود دارد که مردان در میدان مبارزه به‌سختی می‌جنگند یا به گونه‌ای دردناک کشـته می‌شـوند که هیچ‌کدام از این حالات در مورد زنان ترسـیم نشـده اسـت. در حالی که امکان وقوع آن در جریان‌های طبیعی تاریخ وجود داشـته، گویی نگارگران عامدانه از طـرح این صورت از وقایع خودداری می‌ورزیده‌اند.

حالات رفتاری زنان در دو گروه عمدهٔ فردی و اجتماعی قابل بررسی است.

الف) رفتارهای فردی

این نوع رفتارها از وضعیت سادهٔ نشسته و برخاسته تا دیگر فعالیت‌های انفرادی را شـامل می‌شـود که به برخی از آن‌ها اشاره شـده و نمونه‌هایی از نگاره‌ها نیز بررسی می‌شود.

ایستادن

زنانی که در نگاره‌ها در حالت ایسـتاده نقاشـی شـده‌اند، بسـیار متین و موقرند. خصوصـاً در نگاره‌هـای مکتب هرات، زنـان با پاهای به‌هم‌چسـبیده، به نحوی ایستاده‌اند که اندام ایشان کاملاً در خفاست و از خصایص زنانهٔ پیکر آن‌ها چیزی افشـا نمی‌شود. معمولاً زنان در چنین حالاتی گوشهٔ لباس یا دستمالی را به دست می‌گیرند تا تنوع بیشتری به حرکتشان داده شود.

نمونهٔ دیگری از حالت ایستاده در نگاره‌ای از رضا عباسی دیده می‌شود. در این حالت، اندام در وضع ایستاده انعطاف زیادی ندارد و بدن با انواع لباس‌ها پوشانده شده است. در این نگاره، دست‌ها اشیایی را نگه داشته‌اند و نگارگر به این بهانه، تنوع و حرکت در اندام را ایجاد کرده است (تصویر ۴۴).

www.negarestan.info

تصویر ۴۴. بانوی ایستاده، رضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۶۲۸– ۱۶۵۲
(*The Rebellious Reformer*, p. 194)

وضع ایستادن در این‌گونه تصاویر از دو زاویهٔ دید متفاوت، که به اتحاد رسیده‌اند، قابل ملاحظه است؛ نیمهٔ بالای بدن در وضع سه‌رخ قرار دارد و نیمهٔ پایینی، که به‌خصوص در پاها قابل مشاهده است، از نیم‌رخ دیده شده و گویی بدن در نیم‌رخ قرار گرفته و تنها از کمر به طرفی دیگر چرخیده است. این وضع ایستاده در همه حال دیده می‌شود که ثبات بسیاری نیز دارد.

نشستن

وضع نشستن زنان به صورت‌های مختلفی در نگاره‌ها طراحی شده است. نوع عملکرد آن‌ها در حالات مختلف طرز نشستن آن‌ها را مشخص می‌کند؛ معمولاً چنانچه برای انجام دادن کاری نشسته باشند، در وضعی خاص قرار می‌گیرند و در غیر این صورت، حالت نشستن در صورت‌های محدودتری دیده می‌شود. در

تصویر ۴۵. شاهزادهٔ نشسته، منسوب به محمدعلی، حدود ۱۵۶۵
(*Art of the Persian Courts*, p.237)

هر حالت، سنت نگارگری بر آن بوده که نحوهٔ نشستن متضمن حفظ عفاف باشد. از این رو، همواره یا هر دو پا را جمع نگه می‌داشتند که حالت دوزانو را ایجاد می‌کند یا برای تحرک بیشتر، اندام یک پا را جمع می‌کردند و یک پا را عمود بر آن قرار می‌دادند. در نگارهٔ ۴۵ حالتی بسیار زیبا را از دو زاویه شاهدیم. در این نگاره، نمایی

از نشستن در حالت سه‌رخ دیده می‌شود. این نگاره بانویی را نشان می‌دهد که گلی به دست دارد و مشابه نگارهٔ قبل، پاها را در حالت عمود بر هم فرض کرده و هر دو دســت را بر زانوی پای عمود قرار داده است. در این نگاره، زاویهٔ دید نسبت به پاها بیشتر سه‌رخ به نظر می‌رسد، اما بالاتنه در وضعی تقریباً سه‌رخ با تمایل به تمام‌رخ قرار دارد. روابط اندام در این حالت بسیار موزون است و دست پنهان در آستین، که امتداد آن به دستمالی ظریف ختم شده است، این هماهنگی را افزایش می‌دهد.

در نگاره‌های دیگر نیز انواع گوناگونی از حالات نشســتن ترســیم شــده، به نحوی که در برخی از این حالت‌ها، که شــبیه وضع چمباتمه زدن اســت، یک پا کشیده شده و پایین‌تر از پای دیگر قرار دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

خوابیدن

حالات مختلفی از خواب در نگاره‌ها دیده می‌شود. گاهی به نظر می‌رسد که زنان در ایــن تصاویر حین انجام دادن کاری، به اســتراحت کوتاه پرداخته‌اند؛ به همین

تصویر ۴۶. داستان اردشیر و گلنار، *شاهنامه‌ی* شاه طهماسب، ۱۵۲۷–۱۵۲۸، جزئی از اثر
(*Les Livre Des Rois*, p. 169)

دلیل در حالتی نشسته به خواب رفته‌اند. نگارهٔ ۴۶ دو زن را درون پنجره‌ای نشان می‌دهد که گویا منتظر چیزی بوده و به خواب رفته‌اند. یکی از این دو بر روی نرده خم شده و بر دست خود تکیه داده است. نگارهٔ ۴۷، که موقعیت مکانی مشخص ندارد، حالت زنی است که زانو بر بغل گرفته و به خواب رفته است. زاویهٔ دید نسبت به پاها سه‌رخ و نسبت به بالاتنه، تمام‌رخ است و دست چپ زن به طرز بدیعی به جلو آمده و شانهٔ وی تکیه‌گاه سر زن شده است.

تصویر ۴۷. بانویی در حال خواب، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

اما نگارهٔ ۴۸، که تصویرگر داستانی از *شاهنامه* است، تصویر فرنگیس را، که در سفر با کیخسرو و پسر خویش دچار خستگی بسیار شده است، نشان می‌دهد. این دو تن، که به منظور انتقام گرفتن از خون سیاوش، همسر فرنگیس، سفر می‌کردند، با حالتی از اضطراب به استراحت پرداخته‌اند؛ چرا که آنان در معرض حمله قرار داشته و از این رو، نوع خوابیدن فرنگیس، نشان از ناآرامی کامل وی دارد. نوع

دراز کشـیدن و حرکت یک پای وی، که به بالا خم شـده، و همین‌طور دستی که زیر سـر زن قرار دارد، تنوع زیبایی به این حالت، که قاعدتاً باید یکنواخت باشد، بخشـیده است. نکتهٔ قابل توجه آن اسـت که لباس به نحوی به دور بدن پیچیده شده که تمام اندام را پوشانده، اما در عین حال پیکر به‌زیبایی زیر آن مشهود است. این نکته در تمام نمونه‌هایی که زنان را در حال خواب نشـان می‌دهد، بسیار قابل توجه اسـت و به‌جز آثار دوره‌های متأخر نگارگری، هرگز حالت خواب زنان به گونه‌ای طراحی نشده تا اندامشان هویدا شود.

www.tabarestan.info

تصویر ۴۸. فرنگیس در حال استراحت، *شاهنامه‌ی* فردوسی، صفوی، بخشی از اثر (بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

خرامیدن

یکـی دیگر از حالاتی که برای زنان، به‌خصوص در ادبیات، ذکر شـده خرامیدن اسـت. این حالت، که وضعی از راه رفتن است، به حرکت متین و باوقار و همراه

با طنازی اشاره می‌کند که شباهت به حرکت سرو در برابر باد دارد. این راه رفتن موزون، که از دیگر صفات برازندهٔ زنان برشـــمرده شده، در عین متانت از زیبایی برخوردار اســـت. در نگارهٔ ۴۹ بانویی که تنگی به دســـت دارد، در حال حرکت به جلو، سر را به عقب چرخانده و گویی به موضوعی پشت سر خویش توجه کرده اســـت. حرکت‌های لباس، به‌خصوص لباس پوســـتی که آستین آن آویزان است و یک دست بانو را پوشانده، راه رفتن ملایم را تشدید می‌کند.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۹. بانویی با تنگ، رضا عباسی، اصفهان
(*The Rebellious Reformer*, p. 148)

تأمل

در نگاه و حالت برخی از زنان، نوعی دقت و تعمق دیده می‌شـــود. نگاره‌هایی که چنین حالتی را القا می‌کنند بیشترین بهره را از حالات چهره و دست می‌برند تا این دقت را به‌خوبی بیان کنند. در نگارهٔ ۵۰، که تصویر لیلی در خیمه را نشان می‌دهد،

حالت پیکره و نگاه وی، که گویا به نقطهٔ نامعلومی دوخته شده، نوعی حالت تأمل را برای یاد آوردن مطلبی القا می‌کند.

تصویر ۵۰. مجنون به خیمه‌گاه لیلی می‌رسد، *هفت‌اورنگ* جامی، ۱۵۵۶- ۱۵۶۵/ ۹۶۳- ۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza*, p. 198)

توجه

حالت توجه و دقت غالباً در حواشی مضامین اصلی نگاره‌ها دیده می‌شود. معمولاً وقتی اتفاقی در جریان است، برخی زنان ناظر واقعه در حالتی از توجه، که گویای علاقه‌مندی شخص به موضوع است، دیده می‌شوند این زنان معمولاً در درگاه یا پنجره‌هایی که رو به صحنهٔ اصلی داستان باز می‌شود قرار می‌گیرند و گویی تمام حواسَ خود را متمرکز بر موضوع می‌کنند. نگارهٔ ۵۱ نمونه‌هایی از این حالت را نشان می‌دهد. در این نگاره، زنان در بالای ترکیب قرار دارند و از طبقات فوقانی موضوع را نظاره می‌کنند.

تصویر ۵۱. فرو افتادن پیرمرد هوس‌باز از بام، *هفت‌اورنگ* جامی، ۱۵۵۶– ۱۵۶۵
(*Mostly Miniatures*, p. 6)

تعجب

از حالاتی که به‌وفور در نگاره‌های زنان یافت می‌شود حیرت و تعجب است. این حالت معمولاً با انگشتی که بر لب برده شده تشدید می‌شود و بیش از تعجب، حیرت آنان را می‌رساند. مکان قرارگیری این زنان متعجب در میان پنجره‌ها یا درگاه‌ها یا بر روی بام‌هاست. گویی نگارگر با قرار دادن این عوامل، سعی دارد تعجب بیننده را هم به موضوع برانگیزد (تصویر ۵۲).

تصویر ۵۲. برگی از *شاهنامه‌ی* فردوسی،صفوی، جزئی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

اشاره

از دیگر حالاتی که نگاه بیننده را در ترکیب نگاره به حرکت وا می‌دارد، اشاره است. زنان در این حالت با حرکت دست یا انگشت، توجه دیگران را به سوی موضوعی جلب می‌کنند. نگارهٔ ۵۳، که صحنه‌ای در کنار یک دریاچه را نشان می‌دهد، تصویر زنی است که بر تخته‌سنگی نشسته و در حالی که به عقب خم شده، به پرندهٔ زیبای نشسته بر بالای درخت اشاره دارد. اشارهٔ وی به منظور دعوت از شکارچی برای شکار پرنده است. جهت حرکت دست او نگاه را در ابتدا به سوی شکارچی و سپس با حرکت سر شکارچی به سمت بالا، به سوی پرنده هدایت می‌کند.

تصویر ۵۳. سلامان و ابسال در جزیرهٔ خوشبختی، *هفت‌اورنگ* جامی، ۱۵۵۶- ۱۵۶۵/ ۹۶۳- ۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza*, p. 176)

انتظار

نگارهٔ ۵۴ اثری از مکتب اصفهان است که در آن یک فالگیر را در حال طالع‌بینی نشان می‌دهد. زن، که در مقابل فالگیر نشسته است، کف دست خویش را به‌سوی او دراز کرده تا وی از آیندهٔ او خبر دهد. حالت نشستن زن، که دوزانوست و به جلو خم شده، حکایت از نوعی تعجیل و بی‌صبری دارد. همین‌طور نگاه او، که به لبان فالگیر دوخته شده، از انتظار وی برای اطلاع از اقبال خویش خبر می‌دهد.

www.tabarestan.info

تصویر ۵۴. فالگیر، محمد قاسم، صفوی، بخشی از اثر
(*کیمیای نقش*)

گوش دادن

قسمتی از یک نگارهٔ بسیار زیبا جمع سه‌نفره‌ای از زنان را نشان می‌دهد که در کنارهٔ تصویر ایستاده‌اند و گویا در حال استماع سخنانی‌اند. دو تن از ایشان دست‌ها را به پشت گوش برده و نگاه را به جلو دوخته‌اند، نفر سوم نیز برگشته و با حالت دست خود، آن‌ها را به آرامش دعوت می‌کند (تصویر ۵۵).

تصویر ۵۵. *شاهنامه‌ی* فردوسی، صفوی، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

آرایش کردن

نگاره‌ای از رضا عباسی تصویر زیبایی از یک زن را در حال آرایش کردن نشان می‌دهد. این زن، که بر یک پشتی تکیه کرده و به زیبایی یک پا را بر پای دیگر انداخته، با یک دست آینه را در مقابل گرفته و ابزار سرمه را در دست دیگر دارد. بر روی پشتی‌ای که زن بر آن تکیه زده، تصویر جوانی نقاشی شده که رو به سوی آینه دارد، آن‌چنانکه گویی مشغول تماشای زن است. نگارگر به این وسیله، توجه بیننده را هرچه بیشتر به سوی زیبایی زن معطوف می‌دارد (تصویر ۵۶).

www.alborzestan.info

تصویر ۵۶. بانویی با آینه، رضا عباسی، ۱۶۱۹- ۱۰۲۷، صفوی
(*The Rebellious Reformer*, p. 166)

این حالت در نگارگری مکرراً دیده می‌شود؛ به‌خصوص نگاره‌هایی که بر روی جعبه‌های آرایش ترسیم شده، حالت‌هایی از آرایش زنان را نشان می‌دهد.

کار و فعالیت

به دلیل اینکه زنان مسئولیت بسیاری از امور زندگی را بر عهده داشته‌اند، تصاویری از ایشان وجود دارد که آن‌ها را در حال انجام دادن فعالیت‌های گوناگون نشان می‌دهد. این فعالیت‌ها به دو صورت گروهی و غیرگروهی دیده می‌شود. معمولاً حالات کار در فضای باز یا در کنار چادرهای محل سکونت، برای زنان روستایی، ترسیم شده است. نگاره‌هایی با مضامین متنوع، سرشار از حالت‌های گوناگون فعالیت‌های زنان است. در نگارهٔ ۵۷ زنی در حال شست‌وشوی لباس دیده می‌شود؛ طشت شست‌وشوی لباس در کنار چشمه واقع شده و به نظر می‌رسد که زن بر روی سنگی در کنار آن نشسته است. چنین حالتی که اقتضا می‌کرده اندام زن از روبه‌رو ترسیم شود نیز با انداختن لباس به‌طور کامل بر جلوی پاها، در حجب و پوشیدگی واقع شده است. جالب آن است که زیورآلات او در عین کار هم در جای خود باقی است. در حالی که یک مجموعه لباس شسته‌نشده نیز در کنار او واقع است، اما اثری از خستگی در چهرهٔ او نمی‌یابیم.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۵۷. لیلی و مجنون، خمسه‌ی نظامی، تبریز، ۱۵۳۹- ۱۵۴۳، جزئی از اثر
(*Peerless Images*, p. 256)

تصاویری از دیگر فعالیت‌های زنان نیز در نگاره‌ها وجود دارد؛ مثل حالت دوشیدن شیر، که معمولاً از زاویهٔ سه رخ نشان داده می‌شود، و نیز علوفه دادن به حیوانات.

در نگارهٔ ۵۸ زنی در حال افروختن آتش است؛ وی، که بر سنگی نشسته، در حالتی استثنایی از زاویهٔ سه‌رخ پشت اندام ترسیم شده که گویی خم شده و مشغول دمیدن بر شعلهٔ آتش است.

تصویر ۵۸. مجنون در معیت پیرزن به دیدار لیلی می‌رود، میر سید علی، خمسه‌ی نظامی، حدود ۱۵۴۰، جزئی از اثر
(*Bihzad*, p. 220)

غذا پختن نیز از مجموعه فعالیت‌های زنان است که یا به صورت فردی یا جمعی انجام می‌شده است. در نگارهٔ ۵۹ جمعی از زنان، که گویی برای تفرج به باغ آمده‌اند، مشغول پخت‌وپزند. تنوع حالت زنان به فراخور نوع عملی که انجام می‌دهند، قابل ملاحظه است (تصویر ۵۹).

تصویر ۵۹. تفرج زنان در باغ، سدهٔ شانزدهم
(*Islamic World*, p. 195)

در نگارهٔ ۶۰ نیز گلدوزی یک زن نشسته بر در خیمه را می‌بینیم که با ظرافت خاصِ زنانه، سوزن و نخ را به دست گرفته و مشغول کار است. خم شدن بیش از حد گردن نشان‌دهندهٔ توجه بسیاری است که لازمهٔ کار ظریف گلدوزی است.

تصویر ۶۰. پرواز لاک‌پشت، *هفت‌اورنگ* جامی، ۹۶۳-۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza*, p. 185)

حالت ندیمه

معمولاً زنان بزرگ‌زاده برای حضور در هر جمعی، با همراهی ندیمه‌های خود مشاهده می‌شوند. در نگارهٔ ۶۱، که گویا محل دیدار دو دل‌داده است، یک ندیمه، که بسیار متشخص و باوقار می‌نماید، در پی خانم بزرگ‌زاده روان شده و گویا مراقب اوست. وی، که لباس بسیار زیبایی به تن دارد، گوشهٔ آن را با دست به بالا جمع کرده که نشان از حالت راه رفتن دارد. همچنین به سربندی بسیار زیبا آراسته است و گردنش، که اندکی به جلو متمایل شده، گویای کنجکاوی‌اش برای دریافتن موضوع است.

تصویر ۶۱. دلدادگان، احتمالاً هرات
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

ب) رفتارهای جمعی

دستهٔ دیگری از حالات زنانه، که در نگاره‌ها تصویر شده‌اند، نمایشی از رفتارهای جمعی ایشان در حضور محارم یا در حضور دیگران است. نمونه‌هایی از این رفتار ذکر شده و مختصراً به شرح آن پرداخته خواهد شد.

تفرج

صحنه‌هایی که زنان را معمولاً به صورت گروهی، در حال گردش نشان می‌دهد، در نگاره‌ها قابل ملاحظه است. حین این گردش‌ها، گاه به غذا پختن، گاه به استراحت و گاه به شوخی‌های زنانه می‌پردازند.

نگارهٔ ۶۲ جمعی را در کنار رودی نشان می‌دهد که مشغول چیدن گل‌های معطری از بوته‌ای بزرگ و پرگل‌اند. حالت یکی از ایشان، که خم شده و گوشهٔ دامن خویش را به‌منزلهٔ کیسه‌ای گرفته تا درونش را پر از گل کند، دیدنی است. همچنین سرخی گونه‌های زنان حاکی از سرزندگی و شادابی ایشان حین تفریح بوده و آنان را همچون گل‌هایی با طراوت نشان داده است.

تصویر ۶۲. تدبیر کنیزکان رودابه برای دیدار با زال، منسوب به میر مصور، *شاهنامه‌ی* فردوسی، جزئی از اثر
***(شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۴۹)**

www.tabarestan.info تبرستان

مجالست

هم‌نشینی زنان با زنان یا محارم خود از دیگر حالات ایشان در نگاره‌هاست. در برخی نگاره‌ها زنان در مقامی پایین‌تر از صحنهٔ اصلی واقع‌اند، اما به نظر می‌رسد که برای مشورت دعوت شده و در حال تبادل نظرند. نحوهٔ نشستن و حالت دست‌های این اشخاص حکایت از صحبت یا گوش سپردن به سخنانی دارد که رد و بدل می‌شود.

راهنمایی

نوعی حالت، که اغلب بین سرپیشخدمت و خدمتکاران دیده می‌شود، هدایت در راهنمایی خدمتکاران به طرف محل پذیرایی سرپیشخدمت است (تصویر ۶۳).

تصویر ۶۳. *شاهنامه‌ی* فردوسی، صفوی، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

نـگارهٔ ۶۴ صحنه‌ای از جمعیت زنان را نشـان می‌دهـد. دو نفر، که گویا تازه به جمع وارد می‌شـوند، در آن دیده می‌شـوند. این دو زن، که در حال گفت‌وگو نیز هستند، دست در بازوان هم انداخته و به سمت جمع در حال حرکت‌اند. این ترکیبات دونفره در حالت‌های گوناگون مشـاهده می‌شود که همراهی یکی از آن حالات است.

تبرستان
www.tabares

تصویر ۶۴. بانوان دربار، احتمالاً هرات، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

گفت‌وگو

انـواع مختلفـی از گفت‌وگوهای دو یـا چندنفـره در نگاره‌ها وجـود دارد. این گفت‌وگوها بین دوستان، همسران، یا مادران و دختران انجام می‌پذیرد. نکتهٔ عجیب در تمام گفت‌وگوها آن اسـت که در همه حال لب‌ها بسته است، اما در عین حال،

درک حالِت گفت‌وگو از حالت چهره و اندام به‌خوبی مقدور است. شاید بسته بودن لب‌ها نشان و کنایتی از تبادل رمزآمیز مطالب در میان آنان باشد و شاید هم نگارگر خواسته تا در همه حال، زیباترین صورت انسانی را با لب‌های بسته ترسیم کند.

نگارهٔ ۶۵ نیز صحنه‌ای از گفت‌وگوی زن با همسر را نشان می‌دهد. این صحنه، که مضمون آن بازگویی کابوس سیاوش برای فرنگیس است، سیاوش را در بستر قراز داده و او را در حالی که رؤیایش را برای همسر خود بازگو می‌کند، ترسیم کرده است. حالت فرنگیس نیز گویای گوش سپردن و تبادل نظر با اوست.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۶۵. سیاوش کابوس خود را نزد فرنگیس باز می‌گوید، *شاهنامه‌ی* فردوسی، با سرپرستی میر مصور، جزئی از اثر
***(شاهنامهٔ شاه طهماسب*، ص ۷۶)**

امتناع

این حالت یکی از حالات بسیار ظریف و زنانه است که در نگاره‌ها دیده می‌شود و حاکی از همکاری و همیاری نکردن در انجام دادن کاری است.

در برخی نگاره‌های امتناع کاخ چهل‌ستون، بانویی دیده می‌شود که از پذیرفتن جامی که به وی تعارف شده سر باز می‌زند. این حالت با عقب کشیدن اندام وی و حالت دست‌ها، که یکی به علامت رد تعارف دراز شده و دیگری در میان آستین نهان است و جلوی دهان قرار دارد، به‌خوبی بیان شده و بیننده به‌آسانی در می‌یابد

که زن از پذیرفتن جام خودداری کرده است. نمونهٔ این مضمون در نگارهٔ ۶۶ قابل ملاحظه است. در این نگاره با اصرار جام شراب به زنی تعارف می‌شود. حالت زن، که خود را کنار کشیده و دست خود را به علامت مخالفت بالا برده است، به زیبایی امتناع وی را می‌رساند.

تصویر ۶۶ . تفرج در باغ، *شاهنامه‌ی* فردوسی، شیراز، ۱۴۴۴، جزئی از اثر
(*Peerless Images*, p. 115)

اعتراض

صحنهٔ زیبایی از اعتراض یک مادر به تنبیه فرزندش در نگارهٔ ۶۷ قابل ملاحظه است. فرزند، که گویا در مکتب‌خانه سستی و کاهلی کرده، توسط دو نفر در حال تنبیه است. یکی از آنان دست و پای وی را نگه داشته و دیگری او را فلک می‌کند.

مادر، که گویا از راه رسیده، بر روی پاهای خود نشسته و دستانش را به علامت اعتراض، به سوی مردان گشوده است. همان گونه که در حالت گفت‌وگو آمد، اینجا نیز لبان مادر بسته است؛ در حالی که لازمهٔ اعتراض مجادله و بحث است. این نکته خود از خصایص نگارگریَ است و نگارگر ماهرانه، بدون گشودن لب‌ها، حالت وی را بیان کرده است.

www.tabarestan

تصویر ۶۷. سعدی و جوان کاشغری، منسوب به بهزاد، *گلستان سعدی*، ۱۴۸۶، جزئی از اثر
(*Behzad*, p. 84)

پذیرایی

حالت پذیرایی بین خدمه به‌وفور یافت می‌شود و ایشان را در وضعیت‌های گوناگون به منظور پذیرایی از میهمانان، نشان می‌دهد. نمونه‌ای از این حالت در نگارهٔ ۶۸ آمده است. در این نگاره طبقی از قدح و پیاله در دست یکی از خدمه قرار دارد و دیگران نیز وی را همراهی و هدایت می‌کنند.

تصویر ۶۸. تولد زال، منسوب به میر مصور، *شاهنامه‌ی* فردوسی، جزئی از اثر
(*شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۴۵)

قدح‌گردانی

موضوع دیگری که اغلب نگارگران در ترکیبات یک یا چندنفره به آن پرداخته‌اند، دور گرداندن قدح و پیاله است. معمولاً این وظیفه به عهدهٔ ساقیان بوده و قابل توجه است که نگارگران ایشان را بسیار متین و موقر ترسیم کرده‌اند؛ چه آنجا که به صورت فردی موضوع‌اند و چه آنجا که در میان جمع حضور می‌یابند.

درنگارهٔ ۶۹ بانویی که در کمال پوشیدگی قدح تعارف می‌کند، نشان داده شده است. حالت نشستن و تعارف کردن وی سراپا حیا و متانت است و ناخودآگاه احترام بیننده را برمی‌انگیزد.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۶۹. ساقی، رضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۶۳۰
(*The Rebellious Reformer*, p. 207)

نوازندگی

نوازندگان بسته به نوع آلت موسیقی‌شان، در حالت‌های مختلفی نشان داده شده‌اند. بیشتر زنان نوازنده چنگ می‌نوازند یا دایره می‌زنند. در هر حالت بهترین وضعیت نشستن بر روی زانوان است. در نگارهٔ ۷۰ دو نفر، که یکدیگر را در نوازندگی همراهی می‌کنند، دیده می‌شوند که یکی در حال نواختن چنگ و دیگری در حال زدن دایره است. چنگ‌نواز در زاویه‌ای غیرمعمول از نیم‌رخ تصویر شده است. نوازندهٔ چنگ نیز با لبانی نیمه‌باز و ظاهراً در حال خوانندگی است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۷۰. بانوان نوازنده در دربار، احتمالاً هرات، بخشی از اثر (بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

رقص

رقصندگان، که معمولاً در مجالس بزم و سرور حاضر می‌شوند، در حالت بی‌پرده‌تری در مقایسه با سایر حالات زنانه که تاکنون ذکر شد، واقع‌اند، اما در ایشان نیز کمال حیا دیده می‌شود. حالت رقص در ایشان هیچ شائبهٔ شهوانی نداشته و بیشتر معرف وجد و سرور است تا لهو و لعب. نگارهٔ ۷۱ تصویر یکی از این حالات است. برای زنانی که می‌رقصند، اندامی ساده و متین طراحی شده که بی‌شباهت به حالات کودکانه نیست.

تصویر ۷۱. حرمسرای سلطان حسین بایقرا، منسوب به شاه مظفر، هرات، ۱۴۸۱/ ۸۸۶
***دیوان امیرخسرو دهلوی*، جزئی از اثر** (*Bihzad*, p. 90)

حالت‌های خاص

موارد نادری نیز در نگاره‌ها دیده می‌شود که زنان را در حالت‌های خاص نشان می‌دهد. نگارهٔ ۷۲ صحنهٔ عیادت طبیبی از یک زن بیمار است. زنان اندوه‌باری که بر بالای سر بیمار نشسته‌اند با دست سر او را بلند کرده‌اند تا طبیب قادر به معاینه و صحبت با وی شود. حالت ضعف و بی‌حالی در چهرهٔ زن بیمار به‌خوبی دیده می‌شود.

تصویر ۷۲. عیادت از بیمار، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

تصویر زن در ترکیب نگاره‌ها

جایگاه زنان در قیاس با مردان

انسان در ترکیب‌بندی نگاره‌ها جایگاه خاصی دارد. با اینکه هر یک از اجزای ترکیب در نگاره‌ها جایگاه خاص خود را دارند و به تبع امر دیگری حقیر نشده‌اند، تصویر انسان به دلیل بیان مضمون موقعیت خاصی دارد و از این رو، اساسی‌ترین نقش را در ترکیبات ایفا می‌کند. این امر بی‌آنکه انسان فی‌نفسه موضوعیت یابد، حاصل می‌شود و مهم‌ترین نقاط در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به انسان اختصاص می‌یابد.

با بررسی آثار شاخص نگارگری، به‌روشنی ملاحظه می‌شود که صرفاً موضوع نگاره تعیین‌کنندهٔ حضور و چگونگی حضور تصویر انسان در ترکیب نگاره‌هاست و متناسب با مضمون، تصویر زن یا مرد نقش اصلی یا فرعی را در ترکیب‌بندی ایفا می‌کند. همواره زنان و مردان، آن‌چنانکه زندگی معمول و واقعی آنان نیز چنین بوده، هر یک در جایگاه و مقام خویش قرار می‌گیرند. بدین ترتیب که تصویر زنان در درون خانه یا در اندرونی یا در اتاق‌های مخصوص و یا در فضاهای خاصی قرار گرفته‌اند. گرچه نگارگر با استفاده از قاعدهٔ برش، نمای اندرونی خانه‌ها را نیز به بیرونی‌ترین نما به تصویر می‌نشاند، همواره حریم را به بیننده گوشزد می‌کند و این محدوده خاص محرمان باقی می‌ماند و حتی با نشاندن حاجبی بر مدخل ورودی، که مانع ورود غیر است، بر این امر تأکید می‌کند. مردان نیز مقام و موقع خاص خود را دارند و بی‌دلیل در جمع زنان حاضر نمی‌شوند یا برخلاف خصلت و طبیعت خود در اماکن زنانه قرار نمی‌گیرند، آن‌چنانکه زنان در میادین جَنگ، که مغایر شأن ایشان است، دیده نمی‌شوند.

بررسی ترکیب نگاره‌ها از نظر نوع حضور زنان در قیاس با حضور مردان، نتایجی چند را به همراه دارد. حضور فعال و چشمگیر زنان در ترکیب نگاره‌ها در سه وجه عمده قابل مشاهده است که به این ترتیب بررسی می‌شود:

۱. در برخی از نگاره‌ها، زنان اساس ترکیب‌بندی را تشکیل داده‌اند؛ بدین‌گونه که تمام افراد حاضر در نگاره را زنان تشکیل می‌دهند. نگارهٔ ۷۳، که مضمون آن جلوس ملکهٔ صبا بر تخت پادشاهی است، یکی از این نمونهٔ آثار است. در این نگاره، افراد حاضر یا همگی زن یا زنانی در سیمای فرشته‌اند. این ترکیب از سه بخش اصلی تشکیل شده است؛ قسمت بالا، که فضای آسمان و دشت را نشان می‌دهد، محل نزول ملائکه است. پنج فرشته، که از همه سو در فضا شناورند، تحفه‌های عالم

www.tabarestan.info تبرستان

قـدس را به صورت طبق‌هایی از نور به دسـت دارند و جهت حرکت و نگاه آن‌ها همه به سوی بلقیس است. لباس‌ها و شال‌های فرشتگان، که از هر سو در پیچ و تاب اسـت، همراه با حرکت بال‌های ایشـان، تحرک و سیالیت بسیاری به فضا بخشیده است. بخش میانی اثر نیز، که محل قرارگیری تخت بلقیس است، تصویری از صحنهٔ پذیرایی و خوشامدگویی است. دو تن از فرشتگان تا کنار تخت پایین آمده و پای بر صحن مجلس ندارند، اما بر زمین قرار گرفته و یکی از ایشـان، که بر سایه‌بان تخت بال گسترده، مشغول تعارف طبقی از نور به بلقیس است. پیشخدمتان نیز ظروفی، که احتمالاً محتوی اطعمه است، به میان مجلس می‌آورند. بخش پایین نگاره به مطربان و نوازندگان و رقصندگان اختصاص دارد. یکی از فرشتگان در این بخش حاضر شده و در کنار نوازندهٔ چنگ، مشغول نواختن ساز است. همهٔ عوامل در ترکیب این نگاره حاکی از وجد و سرور به میمنت حضور بلقیس و ایمان آوردن او به سلیمان است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۷۳. ملکهٔ صبا بر تخت فرمانروایی
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

۲. گروه دیگری از نگاره‌ها وجود دارند که در آن‌ها زنان بیشتر از مردان‌اند و غالب افراد حاضر در صحنه را زنان تشکیل می‌دهند. یکی از این نگاره‌ها صحنهٔ نظارهٔ شیرین بر تصویر خسرو است (تصویر ۷۴). جمعی از زنان، که به همراهی شیرین به باغ آمده‌اند، در این تصویر حضور دارند که هر یک مشغول به کار خویش‌اند. نوازندگان در پایین صحنه می‌نوازند و یکی از زنان نیز با کف زدن، آن‌ها را همراهی می‌کند. خدمه مشغول پذیرایی‌اند و دو تن نیز به نوعی شوخی دست زده‌اند. شیرین، که در میانهٔ اثر بر فرش و بالش تکیه زده، تصویر خسرو را، که برایش آورده‌اند، نظاره می‌کند. نهری که مورب از بالای باغ می‌گذرد، همچنین درخت چنار تنومند باغ همراه با سطح آبی آسمان، از ایجاد قرینگی در ترکیب ممانعت به عمل آورده‌اند. ترکیب زنان در این نگاره به صورت یک بیضی است که همگی در سطح یکنواخت گلزار قرار گرفته‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۷۴. شیرین تصویر خود را می‌بیند، منسوب به میرک هروی، خمسه‌ی نظامی، ۱۴۹۴
(*Bihzad*, p. 137)

از این نوع ترکیب، نمونه‌های دیگری نیز وجود دارد؛ از آن جمله، نگاره‌ای که مضمون آن دیدار یوسف (ع) با بانوان مصری است. این اثر، که نمایی از اندرونی و بیرونی خانه را به‌موازات به تصویر کشیده است، در سمت راست، مجلس زلیخا و زنان مصری را که با ورود یوسف (ع) از خود بی‌خود شده‌اند، نشان می‌دهد. گرچه فضای داخل خانه به زنان تعلق یافته، به جز حضرت یوسف (ع) دو مرد، که یکی حاجب است، نیز در تصویر دیده می‌شوند. نگارگر با تمهیدی اشاره به آن دارد که موضوع غالب در این اثر زنان‌اند و آن تمهید این است که سه تن از زنان را، که یکی مدهوش شده، در صحن خارجی مجلس نشان داده و در ایوانی که مشرف بر فضای خارج است زنانی را در ایوان و پنجره نشانده است. به این ترتیب با وجود حضور مردان در این اثر، نگارگر ذهن بیننده را به موضوعیت مضمون، که زنان‌اند، متوجه می‌سازد.

www.tabarestan.info تبرستان

نگارهٔ دیگر، مجلس روز بعد از عروسی همای و همایون است (تصویر ۷۵). این نگاره در دو قسمت، سمت راست و چپ، که با تقسیمی عمودی از یکدیگر مجزا شده، به ترسیم مجلس وجد و سرور این پیوند مبارک برای مردان و زنان پرداخته است.

در این نگاره، همایون در صدر مجلس بر تخت نشسته و با حالتی آکنده از شرم، جامه بر رخ خویش کشیده است. پایین‌تر از او زنان نیز حلقه زده و مشغول هلهله و شادی‌اند. تعدادی خدمه نیز به پذیرایی پرداخته‌اند. همای در حال خروج از سرای همایون با متانت و وقار، همراه یکی از زنان چراغ به دست، مشایعت می‌شود. برخی از مردان، که در قسمت بیرونی مشغول رقص و شادی‌اند، به محض ورود همای بر پای او افتاده و با بوسیدن پایش ادای احترام می‌کنند.

گرچه تعدادی نوازندهٔ زن در قسمت کنارهٔ مجلس مردان به چشم می‌خورند، مجلس اصلی زنان کاملاً از مردان جداست. چهار تن از زنان نیز از پنجره‌ای مشرف به محل مردان مشغول نظارهٔ همای‌اند.

در این فشرده‌ترین جمع، که زنان در آن حضور دارند، در قسمت مربع مستطیل کنارهٔ اثر دیده می‌شود. این محدوده، که با طراحی خاص ساختمان بنا از سایر قسمت‌های اثر تفکیک شده، با سطح قرمز و مشخص پردهٔ بالای سر همایون، تأکید بیشتری یافته است.

تصویر ۷۵. مراسم پس از ازدواج همای و همایون، *دیوان خواجوی کرمانی*، بغداد، ۱۳۹۶
(*Peerless Images*, p. 202)

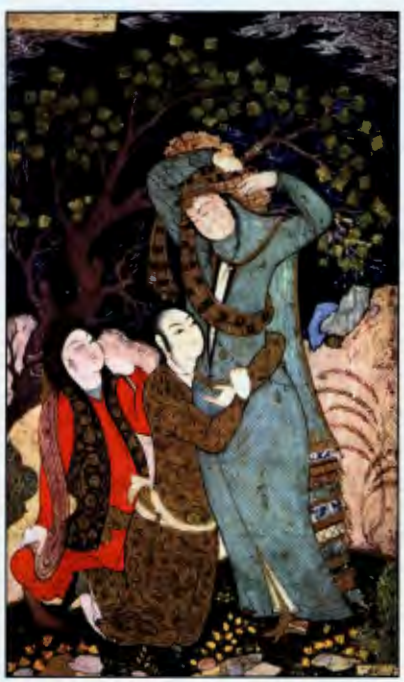
۳. حضـــور زن در ترکیب یـــک اثر وجه دیگری نیز می‌یابـــد و آن محوریت در ترکیب اســـت. نگارهٔ ۷۶، که یکی از زیباترین آثار محســـوب می‌شود، یکی از ترکیب‌بندی‌های رایج مکتب اصفهان از محمد یوســـف را نشان می‌دهد. این نوع ترکیبات دو یا ســـه‌نفره، که از اواخر دورهٔ قزوین شـــروع شـــد و در دورهٔ صفوی به اوج خود رســـید، معمولاً به مضامین عاشقانه می‌پردازد. همان‌گونه که ذکر شد بروز چنین مضامینی با این نوع ترکیب‌بندی، که محور آن انســـان و خصوصاً زن است، هم‌زمان با نفوذ فرهنگ بیگانگان اتفاق افتاد. گرچه مهارت و استادی بسیار والایـــی در این تصویر و نگاره‌های مشـــابه وجـــود دارد، صرف نظر از مضمون و قیاس با آثار گذشته، در خور تحسین است. امروزه نیز برخی نگارگران به تأسی از

این مضمون‌ها می‌پردازند که نوعی سادگی و حتی ابتذال را به دنبال داشته است.

این نگاره دو انسان را در حالت نشسته و سومین فرد را، که یک زن است، در حالت ایستاده نشان می‌دهد. قامت کشیده و بلند زن، که به زیبایی دست بر سرپوش خود برده، بسیار شاخص است. دل‌دادهٔ وی نیز دوزانو، دست در کمر وی حلقه کرده است. نگارگر همهٔ عوامل را در راستای تأکید بر موضوع اصلی ترکیبش به‌کار برده است. وی با انتخاب رنگ طلایی برای لباس مرد، به ایجاد فاصلهٔ رنگی از لباس زن با سایر اجزا پرداخته و بدین‌سان محوریت او را تشدید کرده است.

فرد نشسته‌ای، که لباس سرخ دارد و انگشت بر لب و با حیرت مفتون زیبایی زن شده است، به وی می‌نگرد و توجه را هر چه بیشتر به زن جلب می‌کند. چنین آثاری، که در آن‌ها بیشترین سهم از ترکیب بر عهدهٔ زنان است، در آثار دورهٔ صفوی به‌وفور یافت می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان



تصویر ۷۶. عاشق و معشوق، محمد یوسف الحسینی، اصفهان، حدود ۱۶۳۰
(*Persian Painting*, Basil Grag, p. 169)

قرارگاه زن در ترکیب

تصویر زن در نگاره‌ها عامل تعیین‌کننده‌ای نیست، اما همواره زمانی که تصویر زن در یک نگاره مطرح می‌شود، متناسب با مقام و موقعیت اوست و جایگاهی که به او اختصاص داده می‌شود نیز دقیقاً متناسب با شخصیت اوست. گاهی برای تأکید، جایگاهی خاص، که بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند، به وی داده می‌شود و گاه در اتاق‌ها و پنجره‌ها و در صحراها در حال کار قرار می‌گیرد. در اغلب نگاره‌هایی که حضور زن با مردان مطرح می‌شود تصویر زن در بالای نگاره یا بخش میانی قرار دارد.

صورت‌های مختلف حضور زنان در ترکیب‌ها را به چند نوع می‌توان تقسیم کرد:

www.tabarestan.info تبرستان

ترکیب مقامی

این نوع ترکیب، که بر اساس جایگاه و مقام حضور مستقل زنان در مقایسه با موقعیت مردان طراحی شده است، شامل تقسیمات مکانی برای زنان و مردان می‌شود. این نوع تقسیم‌بندی محل حضور زنان را از مردان تفکیک کرده و در بعضی موارد، به نمایش اندرونی و بیرونی به‌طور هم‌زمان، می‌پردازد. اساساً در این نوع ترسیم، جمع مردان و جمع زنان در دو نظام کلی ترکیب با تقسیمات عمودی است. در سمت راست این تصویر، مجلس مردان و در سمت چپ مجلس، زنان تصویر شده‌اند. خط میانی تصویر، که محدودهٔ دو قسمت را از هم جدا می‌کند، به نحوی انتخاب شده است که فضای کمتری به مردان و فضای بیشتری به زنان اختصاص یافته است. تنها زنانی که از پنجره به پایین نگاه می‌کنند و زنی که همای را مشایعت می‌کند در تقسیم سمت راست صفحه واقع‌اند که خود در عین حال، جزئی از سمت چپ تصویر است. اوج خلاقیت هنرمندانهٔ این نوع ترکیب‌بندی در آن است که ناظر در حالی که بی هیچ حجابی، ناظر اندرونی خانه از طرفی و بیرونی از طرف دیگر است، به‌وضوح شاهد تفکیک این دو قسمت از یکدیگر نیز است و نگارگر آنچه را از دید مردان حاضر در اثر نهان داشته به معرض تماشای بیننده می‌گذارد.

در نگارهٔ ۷۷ نیز نوع دیگری از این ترکیب با تقسیم افقی وجود دارد. در این نگاره، دیواره‌ای حدوداً در قسمت یک‌سوم ترکیب واقع شده که درون خانه را از محوطهٔ بیرونی تفکیک کرده است. در درون خانه، جمعی از زنان دیده می‌شوند که به عیادت مادر مجنون و نوزاد او آمده‌اند. ترکیب از سه پردهٔ اصلی تشکیل

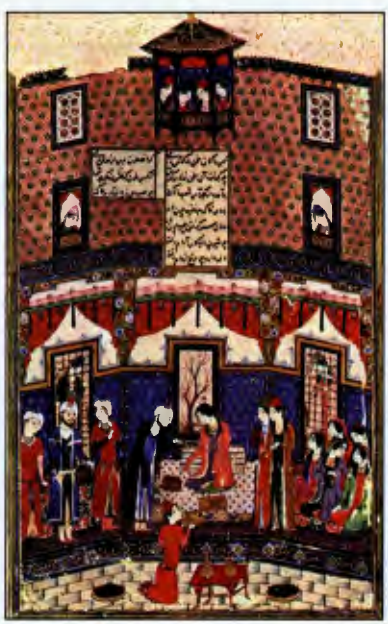
شـــده اســـت؛ پردهٔ اول، جمع مردان را در صحن بیرونی نشـــان می‌دهد. آن‌ها، که گویا میهمانان‌اند، بر ســـر ســـفره‌ای نشســـته و عده‌ای نوازنده و خواننده در مقابل ایشـــان قرار دارند. در ســـمت راســـت نیز جمعی از مردان با ظروفی از اطعمه در حـــال پذیرایی از میهمانان‌اند. پردهٔ دوم، به حیاط اندرون خانه اختصاص دارد که جمعی از بانوان در آن حضور دارند. یکی از ایشـــان، که بر درگاه حیاط ایســـتاده، مشـــغول دریافت ظروف غـــذا و خوراکی از جمع مردان اســـت و دیگران نیز در توزیـــع خوراکی همراهی می‌کنند. حضور یک مرد خدمتکار سیاه‌پوســـت نیز در صحن حیاط دیده می‌شـــود که معمولاً تنها خدمتکار مردی اســـت که در اندرونی دیده می‌شـــود. پردهٔ سوم تصویر نیز درون اتاقی را نشان می‌دهد که مادر نوزاد در بســـتری آرمیده و مشغول گفت‌وگو با زنان میهمان اســـت. اما خط تقسیم اصلی ترکیب به دو بخش اختصاصی زنان و مردان در یک‌سوم عرض تصویر قرار دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۷۷. تولد مجنون، سبک بهزاد، *لیلی و مجنون*، امیرخسرو دهلوی، ۱۴۸۵
(*Bihzad*, p. 66)

در نگارهٔ ۷۸ نیز چنین ترکیب خاصی مشاهده می‌شود؛ مضمون این نگاره پذیرفته شدن فرهاد به حضور شیرین در قصر است. گرچه در ترکیب به وسیلهٔ تقسیمات هندسی، محدودهٔ زنان از مردان تفکیک نشده است، محل حضور زنان در سمت راست و جمع مردان نیز در چپ تصویر قرار دارد. شیرین در مرکز تابلو واقع شده و بر بالشی تکیه دارد. یکی از ملازمان وی مشغول معرفی فرهاد و عرض حال است. در جمع زنان نشسته، دو زن ایستاده‌اند تا توازن و تعادلی بین جمع مردان، که همگی ایستاده‌اند، برقرار شود. نکتهٔ قابل توجه دیگر در این ترکیب، این است که خدمه و افرادی که در پنجره و پشت پنجره‌ها قرار دارند، همگی مردند. یکی از این خدمه نیز که بر زمین زانو زده و یک سینی را در مقابل شیرین قرار داده، مرد است. نگارگر با این انتخاب، بر اقتدار شیرین در قصر تأکید کرده است.

در این نگاره، نحوهٔ قرارگیری شیرین در جایگاه خاص و روشنی اطراف وی و لباس سرخ‌رنگ او همه و همه، تأکیدی بر جایگاه و موقعیت او در ترکیب این نگاره است.



www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۷۸. شاپور، فرهاد را نزد شیرین می‌آورد، تبریز، ۱۴۰۶– ۱۴۱۰
(*Peerless Images*, p. 123)

اما در نگارهٔ دیگری نیز که نمونه‌ای از ترکیبات متقابل است و در دو صفحه اجرا شده، مضمون مجلس بلقیس و سلیمان مشاهده می‌شود. صفحهٔ سمت راست سلیمان را به همراه ملازمان و همراهان نشان می‌دهد. جمعی از حیوانات و دیوها، که فرمانبرداران اویند، نیز در پایین صفحه واقع‌اند. سه تن از فرشتگان نیز در دو طرف تخت سلیمان به نشان احترام ایستاده‌اند. کاتبی نیز در حضور حضرت سلیمان نشسته و مشغول کتابت فرامین است.

صفحهٔ سمت چپ نیز مجلس بلقیس و زنان را نشان می‌دهد. در این مجلس هم تعدادی از فرشتگان، که از آسمان در حال فرودند، مشغول وجد و سرورند. دو تن از فرشتگان نیز به پایین صحنه آمده و در حضور مظفران در حال رقص دیده می‌شوند. نکتهٔ جالب در این دو نگارهٔ مقابل هم آن است که نگارگر ضمن جدا کردن مجلس مردان و زنان در یک ترکیب، از عواملی برای برقراری ارتباط میان این دو بهره برده است. فرشته و جن هر دو مربوط به مجلس حضرت سلیمان و از خدمتگزاران اویند، اما حضور آن‌ها در هر دو تصویر سبب نوعی پیوند تصویری و معنوی بین دو نگاره می‌شود (تصویر ۷۹).

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۷۹. حضرت سلیمان و بلقیس
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

شیوهٔ دیگر جداسازی محدودهٔ زنان از مردان ترکیبات افقی است. در این ترکیبات، یک نگاره به چند بخش افقیِ تقسیم‌پذیر است که معمولاً حضور زنان در یکی از این بخش‌ها بیشتر یا متمرکز است. این سه قسمت در ترکیب بخش‌های بالایی و میانی و پایینی اثرند که حضور زنان در هر یک از این بخش‌ها به انتخاب نگارگر و با تقید به مضمون است.

نگارهٔ ۸۰ نمونه‌ای از ترکیب با حضور زنان در بالای تصویر است. در این اثر مجلسی در درون قصر تصویر شده است که سلطان نشسته بر سریر و حجاب اصلی و حضار در اطراف وی قرار دارند. دو سوم پایین اثر، که پایین عمارت سلطنتی را نشان می‌دهد، به جایگاه مردان اختصاص می‌یابد و اثری از حضور زنان در آن دیده نمی‌شود. در این نگاره، زنان در طبقهٔ فوقانی و پشت‌بام قرار دارند. مضمون اثر حکایت وصف دلاوری‌های رستم و شجاعت و مهارت او در تیراندازی است که گویا یکی از درباریان در حال نقل آن برای سلطان است. در احوال بیشتر حضار تعجب و حیرت از این موضوع دیده می‌شود. تأکید بر این حیرت با قرار دادن سه نفر در پشت پنجره‌ای که در مرکز قرار دارد و فرد میانی را انگشت بر لب نشان می‌دهد، افزون شده است. همین نکته در مورد جمع بانوان نیز قابل مشاهده است. بانوانی که همراه با کودکان بر پشت‌بام حاضرند از بالا بر وقایع قصر نظارت می‌کنند. برخی از ایشان، که در پلهٔ پایین‌تری از پشت‌بام واقع‌اند و درون ایوانی نشان داده شده‌اند، در حال گفت‌وگو و اشاره به قسمت پایین قصرند. حرکت دست بانویی در ایوان که با انگشت به پایین اشاره می‌کند، توجه بیننده را به مرکز نگاره هدایت می‌کند. گرچه قسمت افقی بالای پشت‌بام، که محل حضور وسیع‌تری از زنان در مقایسه با ایوان پایینی است، فاصلهٔ زیادی با صحنه‌های پایین اثر دارد، حضور زنان در ایوان‌های سمت چپ این فاصله را تقلیل داده و نگارگر با قرار دادن مردان در ایوان‌هایی پایین‌تر از زنان، چشم را به محل اصلی حضور جمعیت هدایت کرده و سبب برقراری ارتباط بین جمعیت زنان و مردان در دو قسمت کاملاً جدا می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۸۰. مجلس سلطان محمد در وصف رستم و شجاعت و دلاوری او، منسوب به میر مصور، *شاهنامه‌ی فردوسی*
(*Persian Painting*, Stuarts Cary Welch, p. 34)

در نگارهٔ ۸۱، که مضمون آن کابوس ضحاک است، جمعیت زنان را در خط میانی ترکیب متمرکز می‌بینیم. ضحاک که کابوسی وحشتناک او را از خواب بیدار کرده، نعره‌ای می‌زند که ستون‌های کاخ از آن می‌لرزد. همسر ضحاک شگفت‌زده، سبب را جویا می‌شود و ضحاک به بازگویی رؤیای خویش به وی می‌پردازد. بر این اساس، نگارگر فضای داخل قصر را پراز جنب‌وجوش ترسیم کرده و بر آشفتگی جمعیت، که با صدایی مهیب برخاسته‌اند، تأکید می‌کند. در خوابگاه ضحاک، واقع بر بالای قصر، ضحاک و ارنواز با دو زن، که احتمالاً ندیمه و مستخدمه‌اند، دیده می‌شوند. حضور زنان در خط میانی اثر به واسطهٔ گذرگاهی به ایوانی دیگر ختم می‌شود. زنانی شمع به دست، درون اتاق و بر روی معبر

واقع‌اند و جریان را دنبال و دربارهٔ آن گفت‌وگو می‌کنند.

حضور ضحاک، که در قسمت میانی و قسمت خاص زنان واقع شده و تنها مرد این جمع است، تأکید نگارگر بر مضمون اصلی را بیان می‌دارد. به دلیل اینکه مضمون اثر درایت و فهم ارنواز در افشای راز ضحاک است که تزلزل پایه‌های حکومت وی را سبب می‌شود، نگارگر با قرار دادن ضحاک در کنار وی و در ترکیب میانی، خاطر بیننده را به این نکته معطوف کرده است. مردان اگر چه بسیارند، صرفاً ناظر یا منتظر وقایع‌اند و در موضوع اصلی مداخله‌ای ندارند. به این ترتیب، ترکیب خاص و کاملاً مجزای زنان از مردان هم در ظاهر نگاره قابل مشاهده است و هم به تفکیک در متن مضمون منجر می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۸۱. ضحاک کابوس خود را برای ارنواز باز می‌گوید، *شاهنامه‌ی* فردوسی، میر مصور، جزئی از اثر
(*Les Livre Des Rois*, p. 101)

در نگارهٔ ۸۲ نیز نوع دیگری از ترکیبات افقی قابل ملاحظه است که محل حضور زنان در آن در یک سوم پایین تصویر است. این نگاره صحنه‌ای از مسجد را نشان می‌دهد که واعظی در حال سخنرانی است؛ در فضای داخلی مسجد، دیواره‌ای جایگاه زنان و مردان را تفکیک کرده است. نگارگر نیز با به کار بردن ترکیبی کاملاً تقسیم‌بندی‌شده و مجزا بر این نکته تأکید کرده؛ آن‌چنانکه گویا جایگاه زنان در ترکیب مستقلی از کل نگاره واقع شده است.

تصویر ۸۲. مجلس وعظ در مسجد، سدهٔ شانزدهم
(*Islamic World*, p.179)

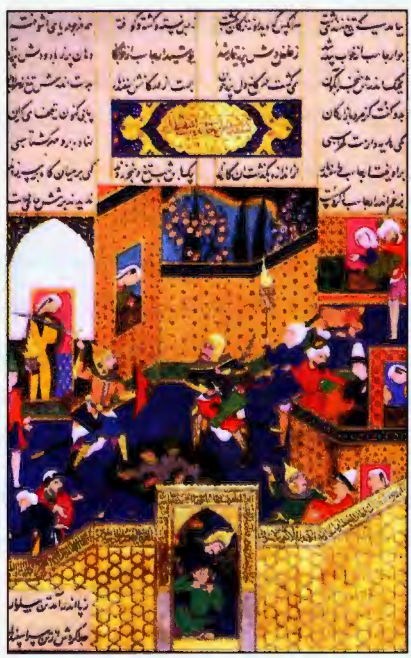
ترکیب منتشر

نوع سوم از حضور زنان در ترکیب نگاره‌ها به صورت پراکنده است. در این نوع ترکیب، زنان همچون اجزای ترکیب‌بندی در صفحه چرخیده‌اند و در جای‌جای آن به مناسبت‌های گوناگون، حضور یافته‌اند. این حضور مشترک زنان با مردان در ترکیب نگاره، علی‌رغم چرخشی که به لحاظ بصری ایجاد می‌کند، متضمن مقام و موضع زنان نیز است. نگارهٔ ۸۳ که حکایت کشته شدن ارجاسب را به دست اسفندیار ترسیم کرده، نمونه‌ای از این ترکیب منتشر است. نگاره به ترسیم صحنهٔ جنگ در داخل قلعه‌ای می‌پردازد. تصویر شش تن از زنان، که به نحو زیبایی در صفحهٔ نگاره چرخیده‌اند، در کل اثر و به صورت پراکنده نشان داده شده است. در عین حال که زنان در سراسر نگاره حضور دارند، همگی در درون قاب‌هایی، که نشان فضاهای درونی است، محصورند.

ترکیب فشرده

ترکیب‌هایی نیز از حضور زنان به صورت جمعی و فشرده وجود دارد. نگارهٔ ۵۹، که صحنه‌ای از جمع زنانه‌ای را در باغ نشان می‌دهد، از ترکیب‌های فشرده‌ای است کـه معمولاً به اقتضای مضمون ایجاد می‌شـوند. اندام زنان در این ترکیب بسـیار تنگاتنگ تصویر شـده‌اند. این پیکره‌ها، که در حالات گوناگون نشسـته و ایستاده قرار دارند و هر کدام مشـغول انجام دادن کاری‌اند، اغلب ترکیبی پیچیده را ایجاد کرده و مانع از گردش فضای منفی در میان پیکره‌ها می‌شوند. ازدحام در ترکیب این نگاره همراه با نوعی جنب‌وجوش و طراوت است و فضای فشردهٔ ترکیب، مجلسی شلوغ و پرتحرک را تداعی می‌کند. آنچه ترکیب این نگاره را با وجود کثرت افراد و شلوغی، بدیع و زیبا می‌نماید، قرارگیری و حرکت اندام بر روی محوری حلزونی است. نقطهٔ آغازین این حرکت فردی است که در سمت راست پایین ترکیب خم شده، در این چرخش بازشونده، به سمت چپ بالای تصویر خم می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان



تصویر ۸۳. کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار، *شاهنامه‌ی* فردوسی
(کاتالوگ موزهٔ هنرهای معاصر به مناسبت بازگرداندن نگاره‌های *شاهنامهٔ شاه طهماسب*)

جایگاه و طبقات اجتماعی زنان در ترکیب

زنـان در نگاره‌ها در دو طبقهٔ عمـدهٔ درباری و غیردرباری قـرار می‌گیرند. زنان درباری شاهزاده یا ملکه یا وابسته به خانوادهٔ شاهان‌اند. زنان غیردرباری نیز عامهٔ مردم‌اند که به مقام و منصبی متصل نیسـتند. حضور زنان در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به طبقات اجتماعی آنان نیز بسـتگی دارد و هر زنی بسته به موقعیت و شخصیت خود، در نقطهٔ خاصی از ترکیب واقع می‌شود. این نقاط در درون قاب اصلی، که معرف مضمون اصلی اسـت، واقع‌اند یا در خارج قاب اصلی، که حاشیهٔ مضمون اسـت، قرار می‌گیرند. چنانچه ملکه یا شاهزاده‌ای در تصویر حضور داشته باشد، همواره در قاب اصلی و در مرکزیت نگاره، که می‌تواند میانهٔ اثر باشـد یا نباشـد، واقع است. میهمانان نیز، که به حضور او رسیده‌اند، معمولاً در نزدیک‌ترین مکان به وی دیده می‌شوند. محل قرارگیری میهمانان به رسم ادب، نسبت به شخصیت ملکه یا شـاهزاده، اندکی پایین‌تر اسـت. این زنان درباری چنانچه در حضور شاه قرار گیرند، وضع دیگری می‌یابند؛ یا در کنار او نشسته‌اند یا در حال گفت‌وگو با وی هستند. در چنین حالتی پادشاه در مرکز واقع می‌شود.

معمـولاً در درون قاب اصلـی، مطربان و خدمه نیز حضور دارند. خدمه‌ها که باید از میهمانان پذیرایی کنند، معمولاً در حال آمد و شد بین جمع میهمانان‌اند یا برای ایشـان یا شاه و ملکه خوراکی و نوشیدنی تعارف می‌کنند. مطربان در جای پایین‌تری قرار گرفته و به نوازندگی و خوانندگی می‌پردازند. محل ایشـان، اغلب در پایین ترکیب مشـاهده می‌شـود و ساقیان نیز یا در حضور شاه و ملکه‌اند یا به قدح‌گردانی در حضور جمع می‌پردازند.

بیرون قـاب اصلی نیز برخی از زنان در موقعیت‌های مختلف دیده می‌شـوند. آشپزهایی که معمولاً به طبخ و آماده‌سازی غذا مشغول‌اند و احیاناً زنانی که به انجام دادن امور روزمره می‌پردازند همواره در حاشیه و بیرون از قاب اصلی دیده می‌شوند.

اما دو گروه عمدهٔ دیگر نیز دیده می‌شـوند که شـاهدان و ناظران‌اند. این دو گروه نیز یا در ایوان‌ها یا در پشت‌بام‌ها دیده می‌شوند و معمولاً توجه و نگاه بیننده را به سوی مرکز و موضوع اثر جلب می‌کنند. شاهدان معمولاً در موضعی بالاتر از مرکز قرار دارند، اما ناظران در هر قسمتی از تصویر واقع می‌شوند و گاه در پایین صحنه‌اند و سر به بالا برده و به موضوع نگاه می‌کنند.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل چهارم
شخصیت‌های مختلف زن و موقعیت آن‌ها در نگارگری

جلوه‌های گوناگون تصویر زن در نگارگری با توجه به مقام و موقعیت آن، در هر نگاره متفاوت است. زنان گاهی بر سریر پادشاهی و در رفیع‌ترین جایگاه قرار گرفته و گاهی در جایگاه مستخدمه در میان جمع به کاری موظف ترسیم شده‌اند. آنچه قابل تأمل است تصویر معصوم و لطیف وی در همهٔ این احوال بوده که احساس احترام را در بیننده در برابر وی برمی‌انگیزد. برای آشنایی دقیق‌تر با موقعیت زن در نگاره‌ها، گروهی از طبقات مختلف ایشان در این فصل معرفی و بررسی می‌شوند. البته باید متذکر شد که تصویر زن در نگاره‌ها فقط در این عناوین محدود نشده و جلوه‌های دیگری را نیز شامل می‌شود؛ آن‌چنانکه گاهی در جایگاه رقصنده و گاهی موجودی خیالی همچون پری دریایی، نیز ظاهر می‌شود که هر یک در جای خود ویژگی خاصی دارند و گرچه در این فصل به آن‌ها پرداخته نشده است، واجد همان صفات عمومی تصویر زن در سایر شئون است. برای مثال، پری دریایی در حقیقت، تصویر زنی نیمه‌برهنه است که باله‌هایی بر آرنج‌ها و پاها دارد و گاهی نیز بال‌هایی دارد که به کتفش متصل شده است. گرچه حالات پریان متناسب با عوالم آن‌هاست، همان حجب زنانه نیز در مورد ایشان که به سیمای زنان ترسیم شده‌اند، وجود دارد.

چهره و اندام و حالات زنان در نگارگری، گذشته از مقام و موقعیت یا کاری که انجام می‌دهند، یکسان است؛ به این معنی که چهرهٔ قدیسه‌ها با چهرهٔ ملکه، مادر یا حتی یک نوازنده تفاوتی ندارد. شاید نگارگران خواسته‌اند جلوهٔ تصویر را که مجازی بیش نیست در حوزهٔ مجاز حفظ کرده تا بتوانند هر چه سریع‌تر به بیان حقیقتی که مشاهده کرده‌اند، دست یابند. مطربان، ساقیان، محبوبه‌ها، و حتی رقاصگان نیز در نگارگری همچون همهٔ طبقات، بی‌آلایش و معصوم طرح شده‌اند.

مطرح شدن رقص در نگارگری به دو صورت رقص مردان در مراسم سماع و رقص زنان در مراسم جشن‌ها یا در مضامین عارفانه است. اساساً تصویر رقص در نگاره‌ها به منزلهٔ هماهنگی عناصر طبیعی با شکل‌های انسانی و به منظور بیان حال هنرمند در مقام وجد است. برای نمونه در نگارهٔ «بی‌گل رخ یار خوش نباشد»، اثر زیبای سلطان‌محمد، با اینکه هیچ اشاره‌ای در شعر به رقص نشده، نگارگر برای نشان دادن حالت وجد و سرور باطنی هنرمند شاعر، رقصندگانی را با حالتی زیبا نشان داده که هماهنگ با گل‌ها و درختان پرشکوفه و پرندگان، در حال رقص‌اند. طرح چنین صورتی از رقص نه‌تنها ناهنجار به نظر نمی‌رسد، بلکه با توجه به فضای روحانی و معنوی نگاره، نظر بیننده را به سوی عالم معنا و حالات درونی هنرمند بیشتر جلب می‌کند و یادآور اشعاری عرفانی در این زمینه است، همچون این بیت از حافظ:

بر سر تربت من با می و مطرب بنشین تا به بویت ز لحد رقص‌کنان برخیزم

بررسی مواردی که در این فصل مطرح است، این امکان را فراهم می‌سازد تا به ویژگی‌های تصویری و جایگاه زن و مقام‌های گوناگون آن در نگاره‌ها توجه کنیم و گذشته از خصوصیات هر یک از آن‌ها، با چگونگی طرح نوع زن و بیان تصویری آن در آثار نگارگری آشنا شویم.

بانوان مقدسه

نگاره‌ها همواره صورتی قابل احترام و موقر از سیمای عمومی زن ارائه کرده‌اند که بی‌شک هر بیننده‌ای را به وقار و عفاف نهفته در این تصاویر واقف می‌کند. به واسطهٔ حرمت مقام زن در تفکر اسلامی، صرف نظر از موقعیت اجتماعی یا فرهنگی، این صورت پاک و قابل احترام برای نوع زن منظور شده است.

سیمای زن در نگارگری اسلامی، گرچه واجد زیبایی تعالی‌یافته‌ای به‌خصوص در

www.tabarestan.info تبرستان

زیبایی باطنی و پنهانی وی است، هرگز محملی برای ابراز زیبایی ظاهری او نیست.

در مقام قیاس می‌توان اشاره‌ای به جلوهٔ سیمای زن در هنر غرب داشت؛ آنجا که تمام نسبت‌های زیبایی‌شناسی تجسم می‌یابند و در پیکر زن ترسیم می‌شوند، تصویر زن محملی برای نمایش زیبایی ظاهری می‌شود و موجودیت وی به انحای گوناگون، بهانه‌ای برای به نمایش گذاشتن نسبت‌های زیبا می‌شود. نمونهٔ این مدعا تصاویر متعددی است که ونوس، الههٔ زیبایی، را در قالب زنی برهنه به نمایش گذاشته است. اما در قرون وسطای مسیحی، می‌توان مشاهده کرد که زن هرگز مظهر زیبایی صرف نبوده است و غالباً تصویری که از قدیسه‌ها یا راهبه‌ها ترسیم می‌شده، واجد نوعی زیبایی معنوی و در نهایت، حجب و متانت بوده است. زنان مقدسهٔ مسیحی همواره پوشیده و با نوعی چادر و مقنعه دیده می‌شوند و حضرت مریم نیز در کسوت بانویی متشخص و در نهایت عفاف تصویر می‌شدند. با تحولی که در شیوهٔ نگرش هنرمندان مغرب‌زمین به عالم در دورهٔ رنسانس پدید آمد، تصاویر قدیسه‌ها دیگر واجد زیبایی آرمانی نبود و هر زن زیبایی همچون مدل نقاشی انتخاب می‌شد.

در این حال، تصاویر آرمانی قدیسه‌ها به صورت‌های طبیعی معمول بدل شد که حضرت مریم را در قالب یک زن معمولی با ظاهری زیبا مجسم می‌ساخت که فاقد روحانیت تصاویر گذشته بود.

آنچه از تصاویر بانوان مقدس در نگاره‌ها به نظر می‌رسد، حاکی از توجه هنرمندان نگارگر به شخصیت والای ایشان است. در تفکر اسلامی این بانوان به دلیل ارتباط مستقیم با عالم قدس وجه خاصی دارند. نگارگران در مواجهه با مضامینی که مستلزم تصویر کردن بانوان مقدس بود، حساسیت بسیاری داشته و با التفاتی دوچندان حدود و جوانب موضوع را رعایت می‌کردند.

بانوی گران‌قدر اسلام، حضرت فاطمه (س)، در نگاره‌هایی اندک و معدود و به طرزی بسیار محتاطانه ترسیم شده‌اند. ایشان به دلیل مقام خفی و حقیقت باطن مستورشان، همواره در حجاب بوده‌اند. از این‌رو، نگارگران ایرانی یا از تصویر کردن موضوعات دینی، که مستلزم حضور ایشان بوده، کلاً پرهیز می‌کردند یا در صورت مبادرت به این امر، با مراقبت بسیار، جلوهٔ ایشان را در نهایت مستوری ترسیم می‌کردند. در چنین حالتی، علاوه بر پوشاندن کامل آن جسم شریف، همواره صورت ایشان را با روبنده می‌پوشاندند.

www.tabarestan.info تبرستان

نگارهٔ ۸۴ از نمونه آثاری است که در آن تصویری از حضرت فاطمه (س) دیده می‌شود. مضمون نگاره مراسم ازدواج حضرت علی (ع) و حضرت فاطمه (س) است. این نگاره که سادگی و زیبایی خاصی دارد، از آثار نگارگری عثمانی مبتنی بر تفکر اهل سنت است و از این رو، بر گرد سر حضرت علی (ع) هالهٔ نور قرار نداده است. این نگاره فضای داخلی خانه را نشان می‌دهد که حضرت نبی اکرم (ص) در میان این دو بزرگوار واقع شده‌اند و ایشان را دست به دست می‌دهند. هاله‌های نور در پشت سر حضرت نبی (ص) و حضرت فاطمه (س)، که کشیدگی رو به بالای تصویر دارد، معنویت فضا را تشدید کرده است. جامگان هر سهٔ ایشان به نشانهٔ عصمت و پاکی، سبز است و حضرت فاطمه (س) بر روی جامهٔ سبز خویش ردای سفید عروس بر تن دارند. این رنگ سفید، که به لطافت اثر کمک کرده است، در عمامهٔ حضرت رسول و شال‌هایی که بر گردن ایشان و حضرت علی (ع) است، حرکت کرده و همراهی رنگ‌های سفید و سبز بر پاکی فضا افزوده است. حضرت فاطمه (س)، که یک دست و صورتشان کاملاً پوشیده است، با متانت و حجب بسیار یک دست را بالا گرفته و دست دیگر را به پدر سپرده‌اند تا بر دستان مبارک حضرت علی (ع) قرار دهند.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۸۴. ازدواج حضرت فاطمه (س) و حضرت علی (ع)، *سیر النبی*، ۱۵۹۴-۱۵۹۵
(*Islam*, p. 64)

اما نگارهٔ دیگری که استثنائاً تمثال مبارک حضرت فاطمه (س) را بدون روبند نشان می‌دهد به تصویر کردن واقعهٔ مباهله می‌پردازد (تصویر ۸۵).

بر اساس روایات اسلامی، مسیحیان نجران، که بر سر نحوهٔ ولادت حضرت مسیح با مسلمانان اختلاف پیدا کرده بودند، از سوی خداوند به مباهله دعوت شدند. در این مباهله، بایستی هر دو طرف یکدیگر را نفرین می‌کردند تا هر که بر باطل باشد نابود شود. از سوی مسیحیان سه راهب و از سوی مسلمانان، حضرت نبی اکرم (ص)، حضرت علی (ع)، حضرت فاطمه (س)، امام حسن (ع)، و امام حسین (ع)، انتخاب شدند. اما در محل موعود، راهب بزرگ نجران با دیدن ایشان، مسیحیان را از این عمل باز داشت و حقانیت اسلام بر همگان معلوم شد.

www.tabarestan.info تبرستان

نگارگر در این نگاره بر چهرهٔ مبارک حضرت فاطمه (س) روبند قرار نداده و نوعی پوشش که خاص زنان عثمانی در ترکیه است، برای ایشان در نظر گرفته است. این پوشش از بینی به پایین چهره را می‌پوشاند و به این ترتیب ناحیهٔ چشم‌ها باز می‌ماند. در عین حال، ایشان پشت سر پیامبر (ص) و حضرت علی (ع) واقع شده‌اند. نگارگر صحنه را به دو قسمت کاملاً مجزا تفکیک کرده و راهبان مسیحی نجران را در سمت چپ تصویر قرار داده است. این نگاره از آثار شاخص نیست و اهمیت آن صرفاً از جنبهٔ استثنایی بودن آن در نمایش تمثال آشکار آن حضرت است.

تصویر ۸۵. واقعهٔ مباهله، *آثارالباقیه* بیرونی
(*Persian Painting: From the Mongols to the Qajars*, p. 142)

از دیگر بانوان مقدسه، حضرت حوا (س) است که مضمون آن، خصوصاً در هنر نقاشی غرب، بسیار تکرار شده است. به وجود ایشان، که از معتقدات مشترک همهٔ ادیان الهی است، در همهٔ این فرهنگ‌ها توجه شده و هنرمندان تصاویر متنوعی از آن رقم زده‌اند. هنرهای غربی از این مضمون، حکایت فریب خوردن حضرت حوا از شیطان بر جای مانده است. در نقاشی‌های مسیحی، حوا، که تحت تأثیر اغوای شیطان سبب گمراهی خود و حضرت آدم (ع) می‌شده، به همراه حضرت آدم در حال رانده شدن از بهشت دیده می‌شود. در بیشتر این تصاویر، حضرت آدم و حوا برهنه نقاشی شده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

نگارهٔ ۸۶ نمونهٔ زیبایی از نگارگری با این مضمون است. گرچه در قرآن و مآثر اسلامی چگونگی این داستان نقل شده، نوع نگاه نگارگر در این نگاره نمادین و به حقیقت مکنون اثر است. این نگاره حضرت آدم و حوا را در بهشت و در کنار درختی نشان می‌دهد. در فضای آسمان فرشتگانی در پروازند که نمایندهٔ فضای قدسی و ملکوتی بهشت‌اند. بر روی سطح زمین نیز فرزندان آدم و حوا دیده می‌شوند. آنان همچون انسان‌های بالغ نقاشی شده‌اند، اما در اندازهٔ بسیار کوچکی نسبت به آدم و حوا قرار دارند تا منظور نگارگر از فرزندان القا شود. این فرزندان گویا بنا به مراتب معنوی در دو اندازه ترسیم شده‌اند؛ ردیفی که در کنار آدم و حواست به نظر می‌رسد فرزندان خاص و از اولیای الهی باشند؛ چرا که همان هاله‌های نور، که بر گرد سر آدم و حوا قرار دارد، بر سر ایشان نیز هست. سایر فرزندان نیز در دو ردیف زیر پای آدم و حوا قرار دارند و همگی به صورت جفت نقاشی شده‌اند. جفت بودن آن‌ها نیز تمثیلی از بقای نسل و تکثر اولاد حضرت آدم است.

نکتهٔ قابل تأمل در این نگاره آن است که حضرت حوا و آدم کاملاً پوشیده تصویر شده‌اند. حضرت آدم با ردای سبز و حضرت حوا با لباس قرمز و آبی دیده می‌شوند. حضرت حوا با حالتی موقر ایستاده و شاخه گلی به حضرت آدم هدیه می‌دهد. درخت کنار ایشان مزین به شاخه‌هایی از گندم برگرفته از هالهٔ نور آن‌هاست که اشاره به همان گندمی دارد که سبب اخراج ایشان از بهشت شد تا بر روی زمین جایگاه و مقام خود را بازیابند. به دلیل اینکه در برخی روایات این شجرهٔ ممنوعه درخت سیب ذکر شده است، درخت سیب نیز در فاصلهٔ میان آدم

و حوا قرار گرفته است. نگارگر با این عمل، جمع بین دو روایت کرده است. حضرت حوا با لباس قرمز و با هدیه دادن گل، وجه پنهان وجود خویش را، که مظهریت لطف و زیبایی است، عیان می‌دارد، آن‌چنانکه همهٔ اولاد ایشان نیز، که در پایین صفحه تصویر شده‌اند، در چنین رابطهٔ عاطفی قرار دارند. حضرت حوا در این تصویر بسیار جوان ترسیم شده است و در حالی که فرزندان متعدد ایشان در سنین بزرگ‌سالی‌اند، نشانی از پیری در ایشان دیده نمی‌شود. آنچه سبب تمییز آدم و حوا از فرزندان ایشان شده است، توسل نگارگر به پرسپکتیو مقامی است که افراد بنا به مقام و موقع خود در اندازه‌های بزرگ یا کوچک طرح شده‌اند. داستان آدم و حوا، که بر مبنای اغفال شیطان استوار است، بسیار نمادین تصویر شده است؛ چرا که از حضور شیطان در تصویر تنها نشانی نمادین به شکل جوی آبی در پای درخت، با حرکتی پیچ خورده و با سری همچون مار می‌بینیم که جهت سر آنِ نیز رو به حضرت آدم دارد. وجه امتیاز این نگاره پرداختن به حقیقت رابطهٔ میان آدم و حواست و آن عشق خدایی و پنهان میان آن دوست. این موضوع با هدیه دادن شاخه گلی از طرف حوا و جواب مساعد حضرت آدم با عملی مشابه و هدیه گل به حضرت حوا بیان شده است. شخصیت حوا در این نگاره بسیار محترم و محفوظ مانده و از ایشان در نهایت احترام یاد شده است. این در حالی است که نقاشی‌های غربی این شأن را حفظ نکرده و اغلب ایشان برهنه ترسیم شده‌اند. گذشته از این در برخی آثار غربی، نگاه توهین‌آمیزی در خصوص هر دوی ایشان وجود دارد؛ بدین‌گونه که آن‌ها را در وضعی نشان می‌دهد که به‌اجبار از بهشت بیرون رانده می‌شوند. این اخراج گاهی توسط یک فرشته، که در حال زدن آن‌هاست، نشان داده شده است.

به طور کلی زندگی بانوان مقدسی که در قصص قرآن از آنان یاد شده موضوع نگاره‌ها واقع شده و از آنان آثار زیبایی بر جای مانده است. مادر حضرت موسی (ع)، حضرت آسیه (س)، حضرت هاجر، ملکهٔ صبا و حضرت مریم (س)، در نگاره‌ها مطرح و مقطعی از زندگی ایشان به تصویر در آمده است.

تصویر ۸۷ زندگی حضرت مریم و تولد حضرت عیسی (ع) را نشان می‌دهد. اهمیت این نگاره در آن است که ترسیم مقطعی از زندگی حضرت مریم و عیسی را دقیقاً بر اساس مضمون آیات و روایت اسلامی ترسیم کرده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۸۶. حضرت آدم و حوا در بهشت، *زبدة التواریخ*، اواخر سدهٔ شانزدهم
(*Islam*, p. 195)

آثار مسیحی بسیاری در این زمینه هست که همگی بر مبنای روایات مسیحی به نمایش این مضمون پرداخته و صحنهٔ تولد حضرت عیسی را در محل استراحت حیوانات اهلی مجسم کرده‌اند. این نگاره برای اولین بار این ماجرای قدسی را آن‌چنانکه در متن آیات قرآن آمده است، تصویر می‌کند. در قرآن کریم آمده است:

درد زاییدن او را به سوی تنهٔ درختِ خرمایی کشاند. گفت: ای کاش پیش از این مرده بودم و از یادها فراموش شده بودم. کودک از زیر او ندا داد: محزون مباش،

پـروردگارت از زیر پای تو جوی آبی روان سـاخت، نخل را بجنبان تا خرمای تازه‌چیده برایت فرو ریزد.[۱]

این نگاره به ترسـیم زمانی پرداخته اسـت که حضرت مریم برای به دنیا آوردن حضرت عیسی به بیابان پناه می‌برد و به درخت خشکیده‌ای می‌رسد. درخت بی‌ثمر در بیابان خشک نمادی از مرارت‌های حضرت مریم است. سختی‌هایی که هر موجودی را از پا می‌اندازد، مگر اینکه به خدا پناه برد و آنجا که در کنف حمایت وی درآید هر مکان ناامنی برای او پناهگاه شده و خداوند از وی محافظت می‌کند. حضرت مریم بی‌حضور دیگری، فرزند را زیر نخل خشکیده به دنیا می‌آورد، فرزند در بدو تولد به مادر بشارت می‌دهد که نگران مباش و از همین درخت خشکیده ارتزاق کن. به فرمان خداوند چنین می‌شود و نخل خشکیده سبز شده، در دم، بار می‌دهد.

نگاره صحنه‌ای را نشان می‌دهد که حضرت مریم در حال تکان دادن درخت خرماسـت. نگارگر با ترکیب دو وجه زمانی، نخل را در دو وضع متفاوت نشـان می‌دهد. نیمی از این درخت همچون سـابق خشک و بی‌بر است و نیم دیگر، که به سـمت نوزاد آسمانی است، سبز شده و به بار نشسته است. این تمثیل نشان از مبارکی وجود حضرت عیسی است که خداوند به یمن وی، برکت خویش را در قالب خرما، که غذایی کامل به شمار می‌رود، نازل فرموده است.

ایـن نگاره حضرت مریم را به صورت نوجوانی ترسـیم کرده، به گونه‌ای که در سـنین مادری به نظر نمی‌آید؛ در عین حال، وقار و متانت بسـیار در ایشان مشاهده می‌شود. مجموعهٔ فضایی که حضرت مریم و حضرت عیسی را در میان گرفته به سبزی و خرمی تصویر شده و با خط مشخصی از بیابان تفکیک شده است. همچنین چشمه‌ای از پای درخت جاری است و نگارگر با قرار دادن و بوتهٔ گل بزرگی در راست تصویر، همهٔ عوامل نمادین تصویر خویش را در خدمت بیان این معنا گرفته تا چنین بنماید که با تولد حضرت مسیح، حیات تازه‌ای در عالم جاری شده است. همچنین بوتهٔ نورستهٔ بیدی، که در سمت چپ تصویر قرار دارد، شاید اشاره‌ای به حیات جاودان حضرت مسیح داشته باشد. این تصویر همچنین از لحاظ اشتراکاتی که با ماجرای حضرت هاجر و تنها ماندن وی در بیابان صعب دارد، قابل توجه است.

---

۱. مریم: ۲۲ ـ ۲۶.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۸۷. حضرت مریم (س)، درخت خرما را تکان می‌دهد، *قصص‌الانبیاء*، ۱۵۷۰- ۱۵۸۰
(*Islam*, p. 213)

نگارهٔ ۸۸ حضرت مریم را در ارتباط دیگری نشان می‌دهد. این تصویر، که ماجرای حکایت حضرت موسی (ع) و غول عنق است، به ترسیم داستانی تخیلی می‌پردازد که حضرت موسی در مقابل غول بسیار بزرگ عنق قرار گرفته و با چوب‌دستی به قوزک پای وی ضربه می‌زند و بدین‌سان وی را از پای می‌اندازد. نکتهٔ استثنائی تصویر نمایش حضرت علی(ع) همراه با حسنین (ع) و صحابه در قسمت پایین اثر است. حضرت علی(ع) به نشانهٔ ولایت تامه، بر تخت تکیه زده‌اند. برای نشان دادن جلوهٔ ولایت ایشان، یعنی شکست استکبار و حاکمیت لطف، غول عنق با بزرگی و هیبتش در حال سرنگونی به دست یکی از پیامبران است که خود تأکیدی قدسی بر ولایت آن حضرت است. حضرت مریم در حالی که با لطف و مهربانی، حضرت عیسی را در آغوش گرفته‌اند، در صف جلوی حواریون نشسته‌اند. جلوهٔ رحمت و لطف با حضور ایشان، که نماد لطف حق‌اند و آن هم در مقام مادری، در این تصویر نمایان شده است.

تصویر ۸۸. حضرت موسی و غول عنق، اوایل سدهٔ پانزدهم
(*Persian miniatures*, p. 13)

در نگاره‌ای دیگر یکی از مهم‌ترین وقایع اسلامی، یعنی تولد نبی اکرم (ص)، به تصویر درآمده است (تصویر ۸۹). آنچه در نظر اول از خاطر می‌گذرد این است که در چنین مضمونی، مهم‌ترین شخص حضرت نبی(ص) بوده و دیگران در حاشیه‌اند، اما در این نگاره چنین نیست و نگارگر به گونه‌ای به طرح مضمون پرداخته که حضرت آمنه (س) را مرکز توجه اثر قرار داده است. پیامبر (ص) در هیئت نوزاد کوچکی که در قنداق پیچیده شده، در دست فرشتگان دیده می‌شود. آمنه (س)، که در یک مجلس بسیار روحانی در بستر آرمیده، به احاطهٔ جمع فرشتگان درآمده و فرشتگان با بخوردان، فضا را معطر ساخته‌اند. حضرت آمنه با چهره‌ای که بیماری و نگرانی از آن آشکار است گویی از مرگ عاجل خویش باخبر است؛ بدین دلیل در حالی که باید از این تولد بسیار مسرور و شادمان باشند، با نگرانی چشم بر نوزاد دوخته و آن را به دست ملایک عالم قدس، که نگهبانان حقیقی آن وجود شریف‌اند، می‌سپارد. این نکته تأیید دیگری بر ولایت و حاکمیت

الاهی و آسمانی حضرت نبی(ص) کرده است. انگشت اشارهٔ حضرت آمنه به سمت نوزاد حکایت از سفارش نهایی ایشان در بستر بیماری است. مجموعهٔ این تصویر، که قسمتی از آن مشاهده می‌شود، فضای بسیار مقدسی بر محور وجود آمنه تجسم بخشیده است. در سمت دیگر تصویر کامل این نگاره، حضرت عبدالمطلب نیز حضور دارد که پشت در نشسته و منتظر خبر این ولادت مبارک است.

تصویر ۸۹. تولد پیامبر (ص)، *جامع التواریخ*، جزئی از اثر
(*Persian Painting: From the Mongols to the Qajars*, p. 137)

یکی دیگر از موارد بسیار خاص نگاره‌ای است که تصویر حضرت خدیجه (س) را نشان می‌دهد. مضمون این اثر اولین دیدار ایشان با حضرت نبی(ص) است که در مسیر تجارت پیامبر رخ می‌دهد. حضرت خدیجه، ایستاده بر بالای بام، از دیدن حضرت نبی(ص)، که سوار بر شتر در حال گذرند، حیرت کرده و انگشت بر دهان دارد. این نگاره ویژگی هنری چندانی ندارد و تنها از این جنبه که شاید نمونه‌ای نادر از تصویر حضرت خدیجه باشد، مهم است. همچنین در این تصویر چهرهٔ حضرت نبی(ص)، که در دوران پیش از نبوت نشان داده شده، فاقد نقاب و روبند است.

مادران

در آثار نگارگران، گاه و بی‌گاه، تصاویری از مادران در موارد مختلف ترسیم شده است. نکتهٔ لازم به ذکر این است که مادران به‌تنهایی موضوع نگاره واقع نشده‌اند و حضور ایشان در کنار مضمون دیگری دیده می‌شود. عاملی که سبب معرفی یک

زن در هیئت مادرانه‌اش می‌شود، ارتباط او با فرزندی است که یا در آغوش گرفته یا در کنار او حضور دارد. از این‌رو مادران در کنار فرزندانشان شناخته می‌شوند و خود تفاوت دیگری با دیگر زنان در نگاره‌ها ندارند.

گاهی، مادران به صورت شاخص‌تری حضور دارند که معمولاً در نگاره‌های نمایانندهٔ تولد نوزاد چنین است. نگاره‌هایی که صحنهٔ تولد مجنون یا به دنیا آوردن زالْ را نشان می‌دهند، از شمار این نگاره‌هایند. اما گذشته از این موارد، حضور مادر و فرزند بیشتر نقش تلطیف فضای نگاره یا جنبهٔ عاطفی بخشیدن به صحنه را متناسب با موضوع ایفا می‌کند. در نگاره‌های دیگر، حضور مادر و فرزند در مضامینی همچون لیلی و مجنون یا یوسف و زلیخا مبین نقش عاطفی است و حضور ایشان در تصویر کنایه از وجود عشقی پاک و بی‌شائبه است که اعلی‌مرتبهٔ آن در وجود مادر در قبال فرزند است. گذشته از این موارد، حضور مادران در نگاره‌ها گویی حیاتی به زندگی در حال جریان می‌بخشد. نگاره‌هایی که زندگی روزمره را تصویر کرده‌اند، حالاتی از مادرانی ارائه می‌دهند که یا کودکان را در آغوش دارند یا بر پشت خویش حمل می‌کنند یا در حالات دیگری از ارتباط مادر و فرزندند.

در نگارهٔ ۹۰ با مضمون یوسف و زلیخا، شاهد حضور مادری هستیم که فرزندش را در آغوش گرفته است. کودک، که به نشانهٔ پاکی لباس سبز پوشیده، دست بر گردن مادر نهاده و مادر با یک دست او را به آغوش می‌فشرد و با دست دیگر به بازی با او می‌پردازد. حضور این مادر، که با محبت و علاقه‌ای بسیار مهر خود را نثار کودک کرده، اشارتی به معصومیت و پاکی حقیقت این داستان قرآنی دارد.

مضمون این نگاره تقاضای شبانی یوسف و پاسخ مثبت زلیخا به این تقاضاست. زلیخا، که از فراق یوسف در رنج و محنت بوده، هم‌اکنون در موقعیتی قرار گرفته که در همهٔ ایام، هم‌دل و هم‌نشین وی شده است. این نگاره، زلیخا را در میان خیمه‌ای در کنار رمهٔ گوسفندان، که یوسف آنان را شبانی می‌کند، نشان می‌دهد. وی در حال گفت‌وگو و بیان درددل با دایهٔ خویش است و از رنجی که در عین هم‌نشینی با یوسف می‌برد، سخن می‌گوید. دایهٔ وی نیز با وی هم‌سخنی می‌کند و سعی دارد گرهی از کار فروبستهٔ وی بگشاید.

نکته‌ای که در این نگاره وجود دارد، حضور فرزند پسری است که در آغوش دایه قرار داد و مستقیماً، ربطی به مضمون نمی‌یابد. جلوهٔ مادری که مبین احساسات

www.tabarestan.info تبرستان

و عواطف پاک وی است، در واقع، اشارتی به قداست و پاکی این مضمون می‌کند. نگارگر برای بیان وجه پنهان حقیقت عشـق زلیخا، از حضور مادر و کودک بهره برده و به طرزی نمادین، جلوهٔ حقیقی این عشق را بیان کرده است؛ چرا که حضور فرزند در آغوش مادر ارتباط مستقیمی با مضمون اثر پیدا نمی‌کند. گرچه نگارگران از عوامل بسـیاری در طرح و رنگ برای اهداف نمادین در مضامین بهره برده‌اند، شاخص‌ترین این موارد با حضور مادر در میان جمع نگاره تحقق می‌یابد.

با بررسـی نگارهٔ یوسـف و زلیخا، اثر بهزاد، می‌توان ملاحظه کرد که وی با اندیشمندی، از دو رنگ سبز و سرخ برای نماد عفاف و عشق سود جسته و بنا بر اقتضای مضمون، رنگ سـبز را در قامت یوسف سربلند و ایستا، و رنگ سرخ را در لباس زلیخا در حالت خمیده، مطرح کرده است. به این ترتیب، بیننده را متذکر سرافرازی عصمت و شکست عشق در برابر آن می‌سازد.

همچنیـن بسـیاری از طرح‌های موجـود در نگاره‌ها، اعـم از تذهیب یا گره چینی‌هـا و حضور طبیعت زیبا همراه با گل و بوته‌های شـاداب، همگی از جمله عوامل تلطیف فضا به شـمار می‌روند، اما بیننده را غیرمستقیم به معنی می‌رسانند، در حالی که حضور محکم و شاخص مادر و کودک، پیش از هر چیز، مضمون را به لطافت و پاکی می‌کشاند.

تصویر ۹۰. شبانی یوسف، *هفت‌اورنگ* جامی، ۱۵۵۶- ۱۵۶۵/ ۹۶۳- ۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza*, p. 131)

www.tabarestan.info تبرستان

در نگارهٔ دیگر، که مضمون آن هم داستانی از منظومهٔ یوسف و زلیخاست، شاهد حضور مادر و کودکی هستیم که مستقیماً در مضمون اصلی اثر سهیم‌اند. این نگاره صحنه‌ای از زندگی حضرت یوسف (ع) را ترسیم کرده است که وی به جرم ناکرده، محکوم به زندان شده و نگهبانان وی را کشان‌کشان به سوی زندان می‌برند. بنا بر یک روایت، کودکی سه‌ماهه در میانهٔ جمع، در حالی که در آغوش مادر است، زبان گشوده و بی‌گناهی یوسف را نزد عزیز مصر افشا می‌کند. در واقع، کلام حق از زبان کودکی پاک، که در آغوش مادر قرار دارد، جاری می‌شود و از این رو، در این نگاره، تصویر زنی که فرزند خود را در آغوش گرفته و فرزند نیز با حرکت دست در حال صحبت با عزیز مصر نشان داده شده، گذشته از هماهنگی مضمون و نگاره، سبب تلطیف فضای متأثرکننده شده است (تصویر ۹۱).

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۹۱. شهادت دادن کودک بر بی‌گناهی یوسف، *هفت‌اورنگ* جامی، ۱۵۵۶– ۱۵۶۵/ ۹۶۳– ۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza*, p. 138)

نگارگران سعی دارند با طرح پاک‌ترین جلوهٔ عشق و محبت، که در رابطهٔ مادر و فرزند وجود دارد، به مضمون عشق و محبت، جلوه‌ای آسمانی و روحانی بخشند.

آنچه در مجموع، می‌توان از ظهور تصویر مادران در نگاره‌ها گفت، آن است که ایشان جز در مواردی که خود، موضوع اثرند، همچون صحنه‌های تولد نوزادان، در

دیگر نگاره‌ها همواره به گونه‌ای نمادین، نشـانهٔ عشق و محبتی پاک گشته‌اند؛ بدان گونه که غایت مضمون به طور نامحسوس در جلوه‌ای از رابطهٔ مادر و کودک آشکار می‌گردد و حضور این رابطه در متن آثار بدان مضمون، قداستی آسمانی می‌بخشد.

بانوان محجبه

جلوهٔ محجوب و پوشیدهٔ زنان در نگاره‌های اسلامی عمومیت دارد و ایشان به جز موارد نادر، به نوعی حجاب مزین‌اند. زنان محجبه در نگاره‌ها چند نوع پوشـش خاص دارند که بر حسب مقام و موقع اجتماعی زنان، تفکیک‌پذیر است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۹۲. اکهارد و اوتا، حدود ۱۲۵۰– ۱۲۶۰ م، کلیسای ناومبورگ
(*هنر در گذر زمان*، ص ۳۴۱)

شاخص‌ترین و مهم‌ترین پوشش زنان ایرانی زرتشتی پیش از اسلام، چادر است. چادر پوشش دیرین و خاص زنان ایران بوده که مؤمنان مسیحی بیزانس را نیز تحت تأثیر قرار داده و آن‌ها نیز به چادر ملبس شـده‌اند. البته بر اساس تابلوهای نقاشی و

تصویرهای کتب مقدس مسیحی، راهبه‌ها چادر سیاه داشته و حتی دقیقاً به شیوهٔ ایرانیان مسلمان، روسری بلند بر سر داشته‌اند و بقیهٔ مردم گرچه محجب بوده‌اند، این صورت از حجاب خاص راهبه‌ها بوده است. این جلوه از حجاب روحانیت و متانت معنوی مبلغ دینی را بسیار تشدید کرده و حرکات نرم و منعطف چادر و روسری، گذشته از یک حجاب کامل، سبب بروز لطافت‌های بسیار در حالت زن می‌شود. همچنین در مجسمه‌ای بر جا مانده از اکهارد و همسرش، استفاده از تاج بر روی چادر ملکه دلیل دیگری بر این تأثیرگذاری است (تصویر ۹۲).

در *شاهنامه* نیز اشارات متعددی به استفاده از چادر شده و حتی پوشش چادر از صفات پسندیدهٔ زنان شمرده شده است. گردیه، از زنان نامدار ایرانی، در جریان نصیحت برادرش بهرام، مدبرانه و با کفایت عمل می‌کند و به هنگام خروج از خانه، از چادر استفاده می‌کند:

چو خواهرش بشنید کامد ز راه — برادرش برگشت از پیش شاه
بینداخت آن نامدار افسرش — بیاورد فرمانبری چادرش
بیامد به پیش برادر دوان — دلی خسته از درد و تیره روان

اساساً چادر برای زنان ایرانی مقدس شمرده می‌شده و مایهٔ افتخار و عزت بوده است. از این رو، در برخی موارد، برای تنبیه و مجازات زنان، چادر را از سر آنان بر می‌گرفتند که این اقدام تحقیر و توهین به ایشان محسوب می‌شد؛ چنانچه افراسیاب برای توبیخ و تنبیه دخترش منیژه، که بیژن را به کاخ خود پذیرفته است، فرمان می‌دهد تا چادر از وی بر گیرند:

منیژه بماندش ابی چادرا — برهنه دو پای و گشاده سرا

همچنین چادر زنان به منزلهٔ سربلندی و تشخص ایشان بوده است؛ چنانکه زنانی که دچار مسکنت شده و اعتبار مقام و موقع خود را نزد اجتماع از دست داده‌اند، به بی‌چادری وصف می‌شوند.

در ابیاتی دیگر از *شاهنامه*، خسرو در پند و نصیحت به گودرز، از بی‌ثباتی جهان سخن می‌گوید که چگونه از انسان سلب اعتبار می‌کند و در این تمثیل صفت بی‌چادری را برای زنان برمی‌شمرد:

که هر گنج را روزی آگندن است — به سختی و روزی پراگندن است...
دگر کودکانی که بی‌مادرند — زنانی که بی‌شوی و بی‌چادرند

حجاب در نگاره‌ها برای عموم زنان رعایت شده که بسته به موقعیت ایشان، صورت متفاوتی می‌یابد. مواردی چون مراسم سوگواری که زنان در وضعی

www.tabarestan.info تبرستان

غیرعادی‌اند یا آب‌تنی شیرین در کنج مرغزاری خلوت، از این قاعده مستثنا می‌شود. در دیگر موقعیت‌ها زنان همواره پوشیده و محجوب‌اند؛ آنچنان که نگارگر حتی زمانی که با توسل به قاعدهٔ برش، بیننده را به نظارهٔ اندرونی خانه‌ها با خصوصی‌ترین روابط می‌نشاند، همچنان، زنان را در نهایت حفظ حجاب و حریم عفاف می‌نگارد.

سه نوع حجاب عمده و شاخص برای زنان در نگاره‌ها مشاهده می‌شود: تاج یا کلاه، چادر و لباس آزاد و بلند.

تبرستان
www.tabarestan.info

تاج یا کلاه

ملکه‌ها و شاهزادگان برای پوشش خود تاج یا کلاهی مجلل به کار می‌بردند که یا همراه با روسری یا بدون آن استفاده می‌شد. در نگارهٔ ۹۳ یکی از ملکه‌های دربار موی سر خویش را با نوعی تاج همراه با روسری پوشانده است. این نوع روسری با کناره‌هایی همراه است که گاهی به زیر گردن گره می‌خورد و گاهی روی تاج انداخته می‌شود. آنچه در متون ادبی آمده، نشان از آن دارد که ملکه‌ها یا شاهزادگان درون دربار از تاج استفاده می‌کردند، اما زمان خارج شدن از خانه و رفتن به نزد نامحرمان، چادر به سر می‌کردند. نمونهٔ این موضوع در *شاهنامه* و در شرح داستان گردیه است که پیشتر ذکر شد.

تصویر ۹۳. خسرو و شیرین، خمسه‌ی نظامی، تبریز، ۱۵۳۹– ۱۵۴۳، جزئی از اثر
(*Peerless Images*, p. 119)

نکتهٔ قابل توجه اینکه گاه و بی‌گاه در متون ادبی ملکه‌ها را به پوشش چادر وصف کرده‌اند، اما در آثار نگارگری، غالب ایشان بدون چادر نقاشی شده‌اند. این امر ممکن است ناشی از تعمد نگارگر باشد؛ بدین جهت که وی با انتخاب انواع پوشش‌ها به تفکیک طبقات اجتماعی پرداخته و گرچه در مواردی نیز ملکه‌ها و درباریان را با چادر نشان داده است، به این امر عمومیت نبخشیده تا تفاوتی بین اقشار مختلف زنان به وجود آید و نگاره‌ها نیز واجد تنوع بیشتر شوند.

تبرستان
www.tabarestan.info

چادر

نمونه‌هایی از انواع پوشش چادر در نگاره‌ها وجود دارد که در نگارهٔ ۹۴ قابل ملاحظه است. این نوع چادر، که معمولاً سفید هم بوده از دو قسمت تشکیل می‌شده است؛ قسمت اصلی چادر که تمام اندام را می‌پوشانده و گاهی نیز زیر گردن با گرهی بسته می‌شد، قسمت دیگر نیز به منظور پوشاندن تمام صورت، تا زیر چشمان در زیر چادر اصلی قرار داشت. این نوع از چادر را معمولاً همراه با نوعی روبنده به سر می‌کردند تا هنگام رفت‌وآمد در میان نامحرمان، بر روی چشمان بیندازند و تمام صورت کاملاً پوشانده شود.

تصویر ۹۴. مجنون در بیابان، *فالنامه*، ۱۵۷۰– ۱۵۸۰، جزئی از اثر
(*Falnama the Book of Omens*, p. 29)

این نوع پوشش چادر به همراه برقع نیز در نگاره‌ها ترسیم شده است. این روبند را ایازی یا ایاسی نیز گفته‌اند: «برقع سیاهی که زنان بر پشت چشم بندند و آن را چشم‌آویز نیز گویند:

شفق غلالهٔ خورشید ارغوانی دوخت چوزهره‌بست‌ایازی‌عنبرین‌برچشم»[1]

در نگاره‌ها چادر رنگین نیز وجود دارد، اما در غالب موارد، چادرها سفید انتخاب شده‌اند. نگارهٔ قابل توجهی در این زمینه وجود دارد که گرچه به لحاظ هنری، درجهٔ بالایی ندارد، اما به لحاظ نوع مضمون سندیت و اعتبار تاریخی بسیاری دارد.

در تصویر ۹۵، که برگرفته از منظومهٔ *شرفنامه‌ی* نظامی است و حکایت رسیدن اسکندر به دشت قفچاق را نقل می‌کند، الگو قرار گرفتن مجسمهٔ زن پوشیده برای اسکندر تصویر شده است. مضمون این منظومه حاکی از رسیدن اسکندر به دشت قفچاق و ملاحظهٔ جمعیت زنانی است که بدون پوشاندن سر و روی اندام در آمد و شدند. اسکندر، که این رویه را ناپسند می‌شمرد، بزرگان آن قوم را فرا می‌خواند و ایشان را به پوشیدگی زنان دعوت می‌کند. به دلیل اینکه این روش با آیین آن مردم سازگاری نداشته است، اسکندر تدبیری می‌اندیشد و به مشورت می‌نشیند:

که این خوب‌رویان زنجیرموی دریغ است کز کس نپوشند روی
چه سازیم تا نرم‌خویی کنند ز بیگانه پوشیده‌رویی کنند

یکی از صنعتگران وی مدعی می‌شود که با ساختن مجسمه‌ای، همهٔ زنان را به پوشیدگی وا دارند و چنین نیز می‌کند:

جهان‌دیده دانا به نیک‌اختری درآمد به تدبیر صنعتگری
نوآیین عروسی در آن جلوه‌گاه برآراست از خاره‌سنگی سیاه
برو چادری از رخام سفید چو برگ سمن بر سر مشک بید
هر آن زن که دیدی در آزرم روی شدی روی پوشیده از شرم موی

بر اساس این شعر، وی با ساختن مجسمه‌ای از سنگ سیاه و پوشاندن آن با چادری از رخام سفید، که تأثیری شگرف در زنان داشته، آنان را به پوشش دعوت می‌کند. زنان نیز در برابر مجسمه مبهوت مانده و شرمندهٔ وقار و زیبایی آن شده و به چادر ملبس می‌شده‌اند.

نکتهٔ جالب توجه دربارهٔ این نگاره آن است که متن شعر دال بر پوشاندن چادر

۱. حجازی، *به زیر مقنعه*، ص ۲۱۶.

سفید بر مجسمهٔ سیاه است، اما نگارگر چادر سیاهی را روی مجسمه نقاشی کرده است. در مقابل نیز دو زن دیده می‌شوند که با دیدن وی به حیرت و شرم افتاده و چادرهای بلند و سفیدی سر کرده‌اند. شاید علت تعمدی که نگارگر در نشان دادن چادر سیاه به خرج داده است، آن باشد که چادر ایرانیان از دیرباز سیاه بوده است. این رنگ سبب حجب و پوشیدگی بیشتر اندام به وسیلهٔ چادر می‌شود، زیرا سیاهی و تیرگی رنگ آن سبب می‌شود تا حجم اندام کمتر نمایانده شود. از سویی نیز بعدها در تمثیل‌های عرفانی، رنگ سیاه نشانهٔ جلال و حجابی دانسته می‌شود که جمال و زیبایی حق را در خود می‌پوشاند؛ همچنانکه شب جمال روز را در خود مستتر می‌دارد، سیاهی چادر نیز سبب اختفای جمال زن می‌شود، اما اینکه آیا نگارگر با توجه به این نکات، چنین رنگی را انتخاب کرده یا نه جای تردید دارد.

خدمه‌ها نیز در نهایت پوشیدگی و حجاب تصویر می‌شدند، به گونه‌ای که گاهی حتی کناره‌های مویشان نیز پیدا نیست. گذشته از ملکه‌ها و شاهزاده‌ها، که اغلب تاج یا تاج‌کلاه یا تاج و سربند پوشیده‌اند، زنان درباری نیز غالباً با روسری دیده می‌شوند و گاهی نیز پوشش خاص دارند.

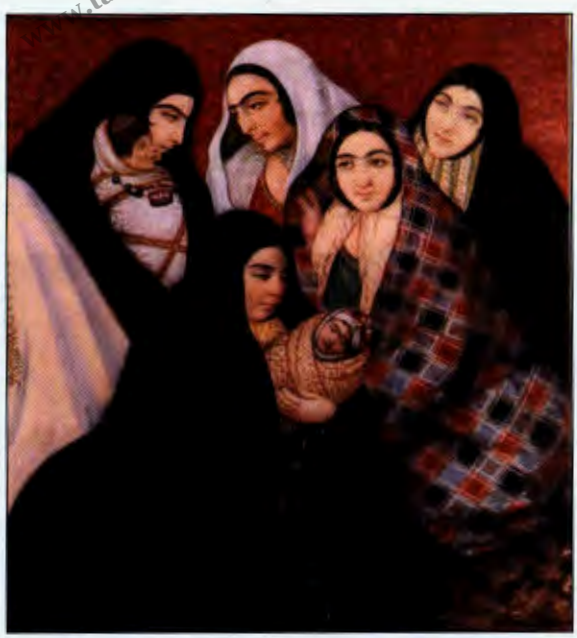
تصویر ۹۵. رسیدن اسکندر به دشت قفچاق و الگو قرار دادن مجسمهٔ پوشیده‌روی، خمسه‌ی نظامی (بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

www.tabarestan.info تبرستان

صورت عام برای حجاب زنان در نگاره‌ها، چادری بلند است که نمونه‌های آن، بی‌شباهت به چادرهای متداول امروز نیست. این چادرها، که بر روی سر می‌افتاده، تمام اندام را می‌پوشانده یا بخشی از چادر، جلوی صورت را می‌گرفته یا قسمت جداگانه‌ای سبب این پوشش در صورت می‌شده است.

چادرهای سفید، که غالباً به چادر نماز معروف است، رایج‌ترین نوع چادر در نگاره‌هاست، اما مواقعی که زنان در موقعیت‌های رسمی قرار می‌گرفتند، نگارگران ایشان را با چادر مشکی نشان می‌دادند. نوع دیگری از چادر نیز وجود دارد که مربوط به ادوار معاصر است؛ عموم زنان از این چادر، که در چند رنگ است و به چادر خشتی یا چادر شب شهرت دارد، نیز استفاده می‌کرده‌اند (تصویر ۹۶).

www.tabarestan.info تبرستان



تصویر ۹۶. داستان‌های *مزارویک شب*، صنیع الملک، قاجار، ۱۲۶۹- ۱۲۷۶، بخشی از اثر (بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

نگارگران در بیان برخی حالات و حرکات پوشش چادر، تنوعاتی ایجاد کرده‌اند؛ نگارگر در نگارهٔ ۱۴، که بانوی چادر به سری را نشان می‌دهد، با انداختن بخشی از چادر بر روی دست و نهادن گوشه‌ای از آن بر کنارهٔ شال کمر، یکنواختی

حرکت چادر را گرفته است. این حالات در چادر به خدمت نوعی بیان حالت زنانه و طنازی درآمده است. گویا این زن چادرش را در مقابل نامحرمان به جلوی صورت آورده و گلی را که در دست دارد، به مثال روی خود، در حجاب برده است. معمولاً ایجاد چنین تنوعی در پوشش به واسطهٔ لباس‌های گشاد و شال‌های بلند و رهایی که مواج بودند، در مکتب اصفهان رایج بوده است و چنین حالتی در این نگاره به وسیلهٔ حرکات چادر ایجاد شده است.

برخی از نگاره‌ها نشان‌دهندهٔ تصویر بانوانی است که چادر به سر دارند، اما بنا به دلایلی قدری از جلوی چادر را باز گذاشته‌اند. در تصویر ۹۷، بانوی ایستاده‌ای دیده می‌شود که گویا در حریم خانه است و صورت و گردن خود را نپوشانده، اما باز هم تمام اندام و حتی دستانش موقرانه، زیر چادر است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۹۷. شیرین به حضور شیرویه می‌رود، خمسه‌ی نظامی، بخشی از اثر (بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

در نگارهٔ ۹۷، که صحنهٔ دیدار شیرین با شیرویه به نمایش در آمده است، نگارگر به تناسب مضمون، قدری از چهرهٔ شیرین را باز نشان می‌دهد. شیرین، که ملکهٔ دربار است، پس از مرگ شوهرش گرفتار فتنهٔ شیرویه شده و وادار می‌شود تا

در مجلسی در «باغ شادگان» به اثبات بی‌گناهی خویش بپردازد. وی در جمع حاضر شـده و از یک‌سو صفات نیکوی خویش را با شرم بیان می‌کند؛ از جمله آراستگی خود برای همسر و زادن فرزند پس از او، و از سویی، زیبایی روی و قامت رعنای خویش را برمی‌شمرد. سپس برای ابراز زیبایی خود، چادر از روی برمی‌گیرد:

بگفت این و بگشاد چادر ز روی — همه روی ماه و همه مشک موی

و دیگر چنین هست رویم که هست — یکی گر دروغ است بنمای دست

این حرکت شیرین نشان از رفتار کنایه‌آمیز او در قبال شیرویه دارد که مغرضانه در صدد ازدواج با او پس از مرگ شـوهرش برآمده است. نگارگر برای ترسیم این صحنه، قدری از روی و چهره را باز کرده تا مضمون اثر را بازنماید در نهایت حجب نشان دهد، اما با نمایش روی گرداندن شیرین از شیرویه، اعراض او را نشان می‌دهد.

www.tabarestan.info تبرستان

لباس آزاد و بلند

نگارهٔ ۹۸ مبین نمونه‌ای از این نوع حجاب است که در نگاره‌ها مشاهده می‌شود. این نگاره پوشـش بانویی را نشـان می‌دهد که بین اقوام مسلمان و ایرانی مرسوم اسـت و از یک مقنعه، که معمولاً تا زیر چشـمان را می‌پوشـانده، به همراه لباس گشـاد و بلندی که پاها را نیز می‌پوشانده تشکیل می‌شود. این نوع پوشش ضمن حفظ حجاب، سهولتی نیز در انجام دادن کار و حالات مختلف ایجاد می‌کند.

تصویر ۹۸. آزاد کردن بیژن از چاه توسط رستم، *شاهنامه‌ی* فردوسی، حدود ۱۴۷۹، جزئی از اثر
(*Persian Painting: From the Mongols to the Qajars*, p. 229)

در نـگارهٔ ۹۹ نوع دیگری از حجاب دیده می‌شـود که غالبـاً بین اقوام ترک مرسوم است. این نوع حجاب، در حقیقت، لباس بلند و گشادی است که دامن و آستین آن به حدی بلند شده که پوششی کامل را به وجود آورده است. این لباس دست‌ها را کاملاً پوشانده و زن برای حرکت، مجبور به بالا نگاه داشتن دامن شده است. یک روسری سفید با کناره‌های سه‌گوش نیز بر سر وی قرار دارد که همراه با رؤبند و برقع سیاه است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۹۹. بانوی پوشیده‌روی
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

نگاره‌ها همواره حجاب و پوشـش را در تصویر زنان به نمایش گذارده‌اند که یا در لباس ایشـان، یا هم در لباس و پوشـش و هم در رفتار و منش آن‌ها نمودار است. آنچه در این بخش ذکر شد انواع خاص حجاب‌هایی است که زنان مختلف خود را بدان می‌آراسته‌اند.

بانوان ملکه و شاهزاده

گروه دیگر از زنانی که در نگاره‌ها حضور دارند از طبقهٔ امرا و شاهزادگان‌اند. از صفات این گروه در متون ادبی بسیار نام برده‌اند و در وصف ایشان شعرها سروده‌اند. نکتهٔ مهم در صفات ایشان این است که بیشتر این دسته از زنان با صفاتی پسندیده و ممدوح ذکر شده‌اند و با توجه به مقام و منصبشان، در کسوت زنانی بزرگ‌منش ترسیم شده‌اند. یکی از مهم‌ترین منابعی که به وصف زنان مشهور پرداخته، *شاهنامه‌ی* فردوسی است. زنانی که به نیکی شهرت داشته‌اند در *شاهنامه* صفاتی مشترک دارند؛ برای مثال، خردمندی ایشان در همه حال ذکر می‌شود و به پاکی و آزادگی ایشان اشاره می‌شود؛ آن‌چنانکه در وصف فرانک، مادر فریدون، آمده که وی زنی پرتوان با خوی مردمی است، یا سیندخت، سیاستمدار و شجاع معرفی شده است. گردآفرید نیز به زیبایی و شایستگی و هنرمندی همچون کتایون وصف شده است. نگارگران نیز در ترسیم سیمای این زنان بزرگ‌زاده سعی کرده‌اند تا صفات برشمرده در متون ادبی را به نمایش درآورند.

چنانکه از خصایص این گروه از زنان در متون ادبی برمی‌آید، مهم‌ترین صفت ایشان شایستگی و خردمندی آن‌هاست. نگاره‌ها نیز در عین حال که آنان را در صورتی همسان با دیگر زنان نشان می‌دهند، به این وجه عنایت کرده و آنان را همواره در صورت زنان شایسته‌ای که خردمندانه رفتار می‌کرده‌اند، نشان داده‌اند.

در نگاره‌ها جایگاه مستقلی برای زنان پادشاهان در نظر گرفته شده است که اغلب، مسند یا تختی مجلل است که به واسطهٔ آن از دیگر مواضع تفکیک شده‌اند و همچنین تاج‌هایی که همواره به‌جز موارد استثنا بر سر ایشان دیده می‌شود، نشان بزرگ‌زادگی ایشان است. زنان پادشاهان به لحاظ نوع طراحی لباس، تفاوتی با سایر زنان ندارند؛ تنها مجلل بودن لباس ایشان را از دیگران متفاوت می‌سازد، ضمن آنکه جواهرات و زینت‌آلات آنان نیز با دیگر زنان متفاوت است.

ملکه‌ها به‌ندرت تنها دیده می‌شوند و اغلب در حضور همسران خودند. موارد استثنائی هم وجود دارد از جمله، حضور مادر فریدون در صحنهٔ کشتن ضحاک با گرز گاوسر. در این نگاره، مادر فریدون بر تختی که بالاتر از فریدون قرار دارد، نشسته است. همچنین شیرین، که در دوشیزگی نیز مقام شاهزادگی داشته است، در بسیاری از نگاره‌ها به‌تنهایی دیده می‌شود. در نگارهٔ ۱۰۰ نحوهٔ نشستن نوشابه

بسیار نادِر است؛ وی به شیوهٔ قلندران، که نشان از اقتدار شخصی اوست، بر تخت تکیه زده است. شیوهٔ نشستن او بسیار شبیه پادشاهان است، اما نگارگر برای حفظ حجب و حیا، پارچهٔ لباس را به نحوی بر روی پا انداخته است که پاها را محفوظ دارد. گرچه نحوهٔ قرار دادن دست بر روی پا، نوعی صلابت را به همراه دارد، با خم شدن سر و گردن، این حالت تلطیف شده است.

تصویر ۱۰۰. نوشیروان، تصویر اسکندر را به نوشابه نشان می‌دهد، خمسه‌ی نظامی، هرات، ۱۴۳۱، جزئی از اثر
(*Peerless Images*, p. 318)

در نگارهٔ ۱۰۱ نیز که تصویری از شیرین را نشان می‌دهد، می‌توان دریافت که تمام خصایص و صفاتی که در متون ادبی برای زیبایی شیرین قید شده، در این نگاره ملحوظ شده است. قامت بلند کشیده و تناسبی که در اندام وی وجود

دارد، نشانهٔ جمع زیبایی در این شاهزاده خانم است. نگارگر با قرار دادن چند تن از ندیمه‌ها پشت سر شیرین، ناخودآگاه بیننده را به مقایسه می‌کشاند. گرچه این زنان نیز در نوع خود زیبایند، تفاوت چشمگیری بین شیرین و آنان وجود دارد.

تصویر ۱۰۱. شیرین تصویر خسرو را می‌بیند، میرزا علی، خمسه‌ی نظامی، حدود ۱۵۴۰، جزئی از اثر
(*Bihzad*, p. 224)

در نگارهٔ ۱۱-۳، که بهرام گور را در کوشک صندل نشان می‌دهد، همسر وی در حالتی از متانت و وقار در مقابلش نشسته است. نوع نشستن خاصی که در این تصویر مشاهده می‌شود، در اغلب حالات، برای ملکه‌ها منظور شده است. این نحو از نشستن، که یک پا بالا و یک پا بر روی زمین واقع است، ضمن ایجاد نوعی استحکام در حالت پوشش، حجبی مضاعف به شخصیت وی می‌بخشد. نگارگر با انداختن لباس بر روی زانوی وی، پوشیدگی و وقار او را دوچندان کرده است. حالت متانت این ملکه با دستمالی که بر دستش قرار دارد، تشدید شده است.

بنیاد تفاوت شاهزادگان و ملکه با سایر زنان تنها در عوامل ذکر شده جمع نمی‌شود. بدین معنی، صرف عوامل ظاهری که سبب تمایز زنان پادشاهان می‌شود، سبب تشخیص ایشان نشده و حتی مبدل شدن زنان عام بدین ظواهر

از ایشـــان چنین شخصیتی نمی‌ســـازد، بلکه وقار و متانت و وزانتی که در حالت ایشان وجود دارد، تجلی همان صفات خاصی است که در ادبیات برشمرده‌اند و ســـبب می‌شود تا ایشان در مقام اجتماعی و فرهنگی خاص خود قرار گیرند و از سایر زنان متمایز شوند.

محبوبه‌ها

تصویر زن در ســـیمای محبوبه به‌وفور در آثار نگارگری یافت می‌شـــود. در پس مضامین عاشقانه نگاره‌ها، جلوه‌ای از حقیقت متعالی عشق وجود دارد که هنرمندان نگارگر را بر آن داشـــته تا تصویری از آن را رقم کنند. حکایت عشق در نگاره‌ها، همانند متون ادبی و عرفانی، حکایت فراق انســـان از محبوب ازلی خویش است. داســـتان این جدایی و غربت، که نگارگران را نیز همچون ســـالکان طریق عشـــق همواره در ســـوز و گداز نگاه داشته، مضمون بسیاری از نگاره‌ها واقع شده است. آدمی که زمانی در جوار قرب حق می‌زیست، امروز خود را دور از او می‌بیند. از این رو، در خیال خویش، همواره ناظر تصویری از اوست. این تصویر زیبا همان وجه معشـــوقی حق است که انسان، عاشقانه دلباختهٔ اوست و در این عالم خاک، هر دم، آن را در جلوه‌ای می‌بیند.

مغازله‌های عاشـــقانهٔ انســـان حکایت دلدادگی او به معشـــوق حقیقی است؛ مغازلـــه‌ای که یک وجه آن، احتیـــاج محب به محبوب و وجه دیگرش، اشـــتیاق محبوب مستغنی به عاشق محتاج است.

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

و از روی همین اشـــتیاق به تجلی عشـــق در عالم اســـت که محبوب بر دیدهٔ عاشق می‌نشیند و خود را از منظر انسان نظاره می‌کند.

آن‌که خود را می‌نماید از رخ خوبان چو ماه می‌کند از دیدهٔ عشاق در خوبان نگاه

خیمه بیرون زد پی اظهار خود سلطان عشق تا کند بر عرصهٔ ملک جهان عرض سپاه

عشق کثرت برنتابد پیش او باشد یکی یوسف و گرگ و زلیخا و عزیز و چاه و جاه

از این روســـت که معشوق آینهٔ حق می‌شـــود تا حقیقت عشق در او به اظهار رســـد و عاشق نظاره‌گر جلوهٔ عشـــق در وی می‌شود که عشق و عاشق و معشوق هر سه جلوهٔ یک حقیقت‌اند و گرچه در نهایت به اتحاد می‌رسند، عشق در عاشق

www.tabarestan.info تبرستان

و معشـــوق، با دو جلوه ظهور می‌یابد و از این رو، عاشق به معشوق و معشوق به عاشق باز شناخته می‌شود.

جمال خوب‌رویان یکی از آینه‌های تجلی جمال معشـــوق حقیقی اســـت. زن واجد این مظهریت اســـت و از این‌رو، محبوبه، که واســـطهٔ نیل عاشق به حقیقت عشـــق اســـت، همواره زنی خوب‌روی و در نهایت جمال و ملاحت است. گرچه این مجاز عاشـــق را به نهایت فقر و فنا می‌برد، در نهایت مراتب سلوک، معشوق، که حجابی بیش نیســـت، از میان می‌رود و با انحلال عاشق در حقیقت عشق، جز عشق هیچ نمی‌ماند؛ همچون مجنون که سرآمد عشاق روزگار بود و در اعلی‌مرتبه، که چشـــمش به گوشـــه‌ای از جمال حق بی‌واسطهٔ لیلی روشن شد، او را، که تمام هستی‌اش بود، رها کرده و در پی حقیقت عشق روان می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

نگارگران مســـلمان با الهـــام از معانی عمیق و عارفانهٔ ایـــن مضامین ادبی، به تصویر کردن مضمون عشـــق در صورت‌های گوناگون پرداخته‌اند و این حقیقت را در هـــر نگاره از وجهی نمایانده‌اند. وجه تمایز طـــرح این مضمون در نگاره‌ها در مقایســـه با نقاشی‌های اقوام غیرمســـلمان، توجه به حقیقت عشق در نگارگری است. از این رو، در نگاره‌های عاشقانه، هیچ‌گونه شائبهٔ دنیوی دیده نمی‌شود. نگاه نگارگر به این مضمون، نگاهی باطنی و از درون است.

همان‌گونه که شـــعرای مسلمان، که خود سالکانی اهل طریق بودند، از کشف و شهودشـــان حکایاتی در قالب شـــعر بیان می‌داشتند، نگارگران نیز با فهم حقیقت و باطن این مضامین، این نگاره‌ها را به وجود می‌آورند؛ گویی ایشان در چشم عاشق نشسته و از نگاه او به معشوق می‌نگرند و از این رو، حقیقت مکنون آن را درک کرده و از آن گزارش می‌دهند. نگارگر در چنین نسبتی جز وجه حقیقی، صورتی را رقم نمی‌زند و اثر وی پاک و بی‌شـــائبه می‌شود. بهترین نمونهٔ این مدعا تصاویری است که لیلی را در نگاره‌ها به غایت جمال و زیبایی رسانده است، حال آنکه همهٔ شواهد شعری حاکی از آن است که وی زنی معمولی یا فاقد جمال ظاهری بوده است.

به مجنـــون گفـــت روزی عیب‌جویی کـــه پیـــدا کـــن بـــه از لیلـــی نکویـــی
که لیلی گرچه در چشم تو حوری است به هر عضوی از اعضایش قصوری است

اما نگارگر بر دیدهٔ مجنون می‌نشـــیند و نظاره‌گر حسن روی لیلی می‌شود، از این رو، آنچه را به چشم باطن و دیدهٔ بصیرت، ملاحظه کرده است، ترسیم می‌کند.

می‌گویند مجنون با دیدن دو چشـــم لیلی آنچنان فریفتهٔ او شد که در وصفش غزلی بدیع ســـرود. دیگران، که از حقیقت مشاهدهٔ مجنون غافل بودند، با تعجب وی را سرزنش کردند؛

ز حرف عیب‌جو مجنون برآشفت　　در آن آشفتگی خندان شد و گفت

تـــو مو می‌بینی و مـــن پیچش مو　　تـــو ابرو، مـــن اشـــارت‌های ابرو

اگـــر بـــر دیـــدهٔ مجنون نشـــینی　　به جـــز حســـن رخ لیلـــی نبینی

از این رو، نگارگران، افزون بر روایت مضمون عاشـــقانه، گاهی فراتر نهاده و جلوهٔ پنهان موضوع را نیز به ظاهر می‌آورند. چنین بدعتی حاصل ســـیر و سلوک نگارگرانی است که با درک و فهم چنین مراتبی از عشق، عاشق و معشوق را بهانه کرده تا از احوال خویش سخن گویند.

www.tabarestan.info تبرستان

نگاره‌هایی که فرهاد را زیر بار سنگین شیرین و اسب او نشان می‌دهد، نمونهٔ بسیار خوبی از این نکته است؛ آنجا که عاشق با حضور معشوق به آن‌چنان وجدی وصف‌ناپذیر درافتاده که با توانی بیش از حد یک انســـان، هر امر طاقت‌فرسایی را به جان می‌خرد و نه‌تنها هیچ رنج و المی از این امر به وی نمی‌رســـد، بلکه گویی آمال وی برآورده شده است.

چنین ظرایفی که حاکی از همان ســـیر و سلوک معنوی نگارگران قدیم است، به‌ندرت در آثار متأخر دیده می‌شـــود؛ چنانکـــه در نمونه‌ای از مضمون، فرهاد در هیئت مردی قوی‌هیکل، که گویی در زیر اسب شیرین زورآزمایی می‌کند، مجسم شـــده و آثار فشار و ســـنگینی اسب در سیما و اندام فرهاد به‌وضوح قابل ملاحظه اســـت. چنین تعبیری گامی از ظاهر فراتر ننهاده و مضمون نیز در همین حد باقی می‌ماند؛ حال آنکه نگارگران قدیم در قالب عاشـــق و معشـــوق رفته و از چشم او نگریسته‌اند و همان وجه از صورت حق را مشاهده و بازگو کرده‌اند.

جلوهٔ معشـــوق در نگاره‌ها وجهی اســـت که فاقد شـــائبهٔ علایق دنیوی است. گرچه عاشق و معشوق در کشاکش عشق ظاهراً به یکدیگر توجه دارند، آنچه در نگاره‌ها رقم خورده، توجه به باطن و حقیقت عشق به رمز و اشاره است. نگارگران آنچنان اثر خود را به خدمت طرح این باطن مکنون گرفته‌اند که جلوه‌های ظاهری در آن منحل شـــده و همهٔ نـــگاره به آینه‌ای برای تجلی صورت حقیقی عشـــق و

عاشــق و معشــوق بدل شده است. به جهت اتحاد عاشــق و معشوق در مضمون عشق، در اغلب نگاره‌ها عاشق و معشوق همراه یکدیگر نشان داده شده‌اند، چرا که عاشــق بدون معشوق و معشوق نیز بدون عاشق شناخته نمی‌شود؛ این دو همواره آینه‌گردان هم‌اند و عشق در این آینه‌گردانی تجلی می‌یابد.

حکایت لب شیرین کلام فرهاد است شکنج طرهٔ لیلی مقام مجنون است

نگاره‌هــای عاشــقانه تجلــی‌گاه صفاتــی از معشــوق‌اند و محبوبه‌هــا همــواره خــوب‌رو و زیباینــد. بــه این دلیــل که عشــق از جمال و زیبایی آغاز شــده و غایتــش نیــز دســتیابی به حُســن اســت، مجلای آن نیز صورت زیباســت. از جمله نام‌های حسن، یکی جمال است و یکی کمال. در خبر آورده‌اند که «انّ اللهَ جمیلٌ و یحبُ الجمال»، و هر چه موجودند از روحانی و جسمانی، طالب کمال‌اند، و هیچ‌کس نبینی که او را به جمال میلی نباشد، پس چون نیک اندیشه کنی، همه طالب حســن‌اند و در آن می‌کوشــند که خود را به حسن رسانند و به حســن، که مطلوب همه است، دشوار می‌توان رسیدن، زیرا که وصول به حسن ممکن نشــود الا به واسطهٔ عشق، و عشق هرکسی را به خود راه ندهد و به همه جایی مأوا نکند و به هر دیده روی ننماید.[۱]

حســن به برترین مرتبهٔ زیبایی ظاهر و باطن تعبیر می‌شــود و مطلوب نهایی انسان در هر دو عالم است: «ربّنا آتِنا فی الدنیا حَسَنه و فِی الآخرة حَسَنه».[۲]

حسنه عبارت است از «هر نعمتی که به جان و جسم و حالات مختلف انسانی می‌رسد و او را غرق در سرور می‌سازد».[۳]

زن نیز، که به اعتقاد عرفای مســلمان، مظهر جمال و اسم‌اللطیف است، ظرف این زیبایی شده و جمال در او تجلی می‌یابد؛ از این‌رو، گذشته از زیبایی اندام، رنگ چهــرهٔ محبوب را همواره مهتابی می‌گرفته‌اند که تمثیلی از بازتاب نور خورشــید حقیقت بر عارض همچو ماه آنان اســت. شاعران در وصف مهتاب‌گونگی چهرهٔ معشوق، در مقابل زردی رخ عاشق، چنین اشعاری می‌سرودند:

---

۱. سجادی، *شرح رسائل فارسی سهروردی*، ص ۲۴۵.
۲. بقره: ۲۰۱.
۳. راغب اصفهانی، *مفردات الفاظ قرآن*، ص ۱۱۸.

www.tabarestan.info تبرستان

رنگ معشوقان و رنگ عاشقان　　جمله همچو سیم و زر آمیختند

جمال زن از سر لطف اوست؛ از این رو در اشعار عاشقانه، وصف لطف معشوق از سوی عاشق، جایگاه مهمی دارد. در واقع، لطف معشوق است که عاشق را به دام می‌اندازد. این لطف آنچنان در اوج است که گویی معشوق است که ابتدا نظر به عاشق دارد و او را از لطف خود مستفیض می‌کند و اول کشش از سوی اوست.

لیلی زیبا را نگر خوش طالب مجنون شده　　وان کهربای روح بین در جذب هر کاه آمده

سه حالت عمده در چهرهٔ محبوبه وجود دارد؛ محبوبه یا در مقابل عاشق، بی‌توجه است یا از او رو می‌گرداند و یا متوجه اوست.

نکتهٔ مهم در این میانه آن است که معشوق همواره، آینهٔ احوال عاشق است، از این رو، عاشق طی مراتب می‌کند، اما جلوهٔ آن در معشوق ظاهر می‌شود. عشق همواره از سوی معشوق، دامن عاشق را می‌گیرد؛ همچون ماجرای شیرین و فرهاد، که لطف شیرین در اولین ملاقاتش با فرهاد او را پای‌بست کرد و در طریق افکند. نگارگر در عین اظهار این حقیقت، شیرین را نیز با حجب و حیایی ناشی از شرمساری نشان می‌دهد که این چنین مسبب سوختن فرهاد می‌شود. گویا نگارگر متذکر این موضوع می‌شود که در بازی عشق، عاشق و معشوق جز ایفاگران نقش خویش نیستند و بازی‌گردانی این داستان به دست دیگری است.

نگارهٔ ۴۰، که صحنه‌ای از ملاقات همای و همایون است، ایشان را در مرتبه‌ای نشان می‌دهد که گویا همان‌قدر که همای به همایون مشتاق است، همایون نیز به وی عنایت دارد و مغازله‌ای در این ماجرا در جریان است.

در نگارهٔ ۱۰۲، حالتی از محبوبه را می‌بینیم که به‌کرات در داستان‌های عاشقانه آمده و در نگاره‌ها تصویر شده است. این مرتبه، که نشان دعوت عاشق به همراهی و نپذیرفتن آن از سوی معشوق است، نمود مرتبهٔ جلالی عشق در پس جمال اولیه است. معشوق، که سراپا لطف و مهر است و عاشق جز این را بر او نمی‌پسندد، به یک‌باره لطف را نهان می‌کند و عاشق سوخته را به کشش بیشتر وامی‌دارد. این تصویر گویا صحنه‌ای از مجالست عاشق و معشوق را نشان می‌دهد که معشوق از میان برخاسته و عزم رفتن دارد. عاشق به دنبال او نیم‌خیز شده، با یک دست

www.tabarestan.info تبرستان

جامهٔ او را نگه داشته تا وی را از رفتن باز دارد. معشوق نیز در حالی که چهره‌اش نشان‌دهندهٔ مهر و محبت است، دامن خویش را از دست او بیرون می‌کشد.

تصویر ۱۰۲. عاشق و معشوق، منسوب به شیخ‌زاده، بخارا، حدود ۱۵۳۰
(*Art of the Persian Courts*, p. 197)

برخی نگاره‌ها نیز امتناع محبوبه را تصویر کرده و جلوهٔ دیگری از این معنا را نشان داده‌اند. در این نگاره‌ها، دل‌داده‌ها در فضایی زیبا و معمولاً در کنار درختی پر شکوفه و سروی کشیده، که تمثیلی از عشق و جوانی است، به دل‌دادگی مشغولند و در حالتی نشان داده می‌شوند که عاشق، معشوق را به نوشیدن جامی دعوت می‌کند،

اما او پس می‌زند. گرچه قرار گرفتن دست معشوق بر شانهٔ عاشق نشان‌دهندهٔ محبت و توجه اوست، در این مرتبه، اوَ عاشق را همراهی نمی‌کند و از او روی می‌گرداند. در نگارهٔ دیگری با مضمون لیلی و مجنون، دیدار این دو به روایتی در خانهٔ کعبه دیده می‌شود. بر این اساس، لیلی و مجنون در طواف کعبه یکدیگر را می‌بینند و به گفت‌وگو و مغازله در حریم خانهٔ خدا می‌پردازند. لیلی از حال مجنون می‌پرسد و مجنون از درد و اشتیاق می‌گوید. برای مجنون، لیلی مظهر عشق حق است و وقتی او را می‌بیند، دست از طواف می‌کشد، زیرا غایت حج را دست‌یافته می‌بیند. نظامی این احوال را در بیان عرفانی زیبای خود چنین می‌سراید:

لیلی به طواف خانه در کرد — مجنون ز قفاش سینه پردرد
آن سنگ سیاه بوسه می‌داد — وین دل به خیال خال او شاد
آن برده دهان به آب زمزم — وین کرده ز گریه دیده پرنم
آن روی به مروه و صفا داشت — وین جای به ذروهٔ وفا داشت
آن در عرفات گشته واقف — این واقف او در آن مواقف
آن روی به مشعر حرامش — وین در غم شعر مشک‌فامش

www.tabarestan.info تبرستان

نگارهٔ ۳۷ نیز تصویر بسیار زیبایی از معشوق در حالت مهرورزی و تیمار عاشق است. در این نگاره، لیلی مجنون را، که از فرط ضعف و انقلاب حال مدهوش بر زمین افتاده، به مهر و نوازش پذیرا شده است؛ گویا لیلی به این طریق می‌کوشد تا وی را توانی دوباره بخشیده و قادر به ادامهٔ طریق کند. لیلی در حالی که سر مجنون را بر زانو نهاده، پیکر نحیف وی را می‌نگرد. در چهرهٔ لیلی، هیچ نشانی از تأثیر رقت نیست، گویی وی در ورای این پیکر نحیف و رنجور، شاهد غایت عشق اوست و این امر وی را نیز، که خود جلوهٔ آن عشق بوده، به تأمل واداشته است.

در نگارهٔ ۳۶، صحنهٔ دیگری از دیدار لیلی و مجنون را شاهدیم که پس از فراز و نشیب‌های بسیار در این عشق به هم رسیده و مدهوش شده‌اند. عشق این دو آنچنان منزه از مظاهر دنیوی است که هنگام وصال، مجد و شکوه حقیقت عشقشان هر دو را از این عالم بی‌خود می‌کند و حیواناتی که در اطراف ایشان

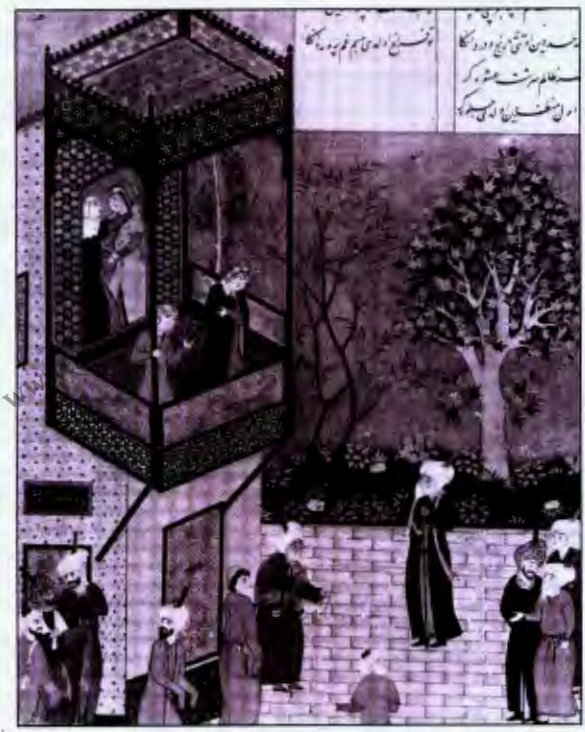
جمع‌اند از حضور هر غیری ممانعت می‌کنند. تنها امین ایشـــان، که شیخی است، نزدیـــک آمـــده و بر رخ لیلی گلاب می‌زند تا وی را به هوش آورد. لیلی در چنین حالتی نمایانگر کمال اشتیاق به مجنون است. شاید بتوان گفت چون جوانی لازمهٔ عشق و زیبایی آن به حساب می‌آید، چنین ایجاب می‌کند که جلوهٔ کامل و زیبای آن در ســـیمای دو جوان طرح شـــود. از این رو، همواره در ترسیم این موضوع از جلوهٔ جوانان اســـتفاده می‌شود. تنها مورد استثنا در این زمینه حکایت عاشق شدن شـــیخ صنعان بر دختر ترساست (تصویر ۱۰۴). دختر ترسا محبوب پیری می‌شود که ســـال‌ها در زهد و تقوا به سر برده است، لیکن در آزمونی سخت قرار می‌گیرد تا ارادهٔ خداوند در این حکایت محقق و معلوم شـــود که عشـــق موهبتی است که خداوند بر سالکانش عطا می‌فرماید. در گیرودار این داستان، دختر ترسا همواره از شیخ روگردان است و حتی وی را برای قبول عشقش به کارهای پست و بی‌مقدار و نهایتاً کفر وامی‌دارد.

بر اســـاس این داستان، زمانی که حق، شیخ صنعان را مشمول لطف خود قرار داده و او دیگر بار به راه شـــریعت اســـلام می‌رود، دختر ترســـا منقلب شده و در پی‌اش روان شده، به دین او درآمده و همانجا جان به جانان می‌سپارد.

این محبوبه، بی‌آنکه خود بخواهد، ســـبب می‌شـــود تا ســـلطان عشق بر شیخ صنعان رخ نماید و به برکت این موهبت، خود نیز هدایت می‌شود.

نکتهٔ جالب در این نگاره آن اســـت که نگارگر دو صحنه از داســـتان را هم‌زمان تصویـــر کرده تا بیان کامل‌تری از حقیقت مضمون را نشـــان دهد. در این نگاره، پیر عاشـــق در صحن خانهٔ معشوق، و معشوق در ایوانی بالاتر از وی ترسیم شده است. شیخ در حالی که عاشقانه به محبوبش می‌نگرد، هدف شماتت یاران خود از سویی، و ندیمهٔ دختر از سوی دیگر، قرار گرفته است. اطراف وی از یاران خالی شده تا بر حضور او بیشتر تأکید شده و تنهایی راهش بهتر نشان داده شود. نکتهٔ جالب در تصویر دختر ترساست که او نیز عاشقانه و در حالتی گویای قبول عشق پیر نشان داده شده است. زمانی قلب دختر ترسا به شیخ صنعان متمایل می‌شود که شیخ از آن دیار رفته و تعلق از وی بریده است، اما همچنان‌که وی آینهٔ حقیقت عشق بر شیخ شده بود، شیخ نیز بر او آینه می‌شود تا وی به تماشای طلعت آن حقیقت نایل آید. نگارگر با هم‌زمان کردن این دو صحنه، تقابل موضوع را در یک آینه‌گردانی، به‌خوبی بیان داشته است.

www.tabarestan.info تبرستان



تصویر ۱۰۳. شیخ صنعان و دختر ترسا، منسوب به شیخ‌زاده، دیوان میر علیشیر نوایی، حدود ۱۵۲۰، بخشی از اثر
(*Bihzad*, p. 201)

پیرزنان

انسان، طالب کمال و عاشق لطف و جمال حق است، از این رو همواره در وجود زن به دنبال نشـــانی از آن لطف می‌گردد. این جمال و زیبایی، که نشـــان از لطف الاهی دارد، با کهولت ســـن رو به کاهش و فقدان می‌گذارد و چهرهٔ زیبا به‌تدریج به فرســـایش می‌گراید. با پیری، مظهریت زیبایی از زن گرفته می‌شود و بدان دلیل که وی همواره چنین جلوه‌ای داشـــته، پیری، ناخودآگاه تداعی افول زیبایی را در ذهن به وجود می‌آورد.

تصاویری که از پیرزنان در نگاره‌ها آمده است، متأثر از همین معناست. در قیاس چهره و حالت زن جوان و زن پیر، تفاوت آشکار و چشمگیری مشاهده می‌شود که در مرد جوان و مرد پیر قابل ملاحظه نیست. زنان پیر با سیمایی که در تضاد شدیدی با صورت جوان آن‌هاست، به تصویر آمده‌اند که این تضاد منجر به تداعی نوعی زشتی نیز می‌شود. همچنین درماندگی و ضعف، که قاعدهٔ پیری است، در تصویر پیرزن به نهایت می‌رسد و این‌گونه نیز افول زیبایی وی را شاخص‌تر می‌کند.

تبرستان www.tabarestan.info

این در حالی است که تصویر پیرمردان از این جنبه، متفاوت است. با بررسی دقیق در این چهره‌ها، می‌توان دریافت که هنوز نشانه‌های جوانی و سلامت در چهرهٔ ایشان هویداست و شاخصهٔ پیری ایشان سپیدی موی سر و صورت است. این صورت جوان از پیرمردان را می‌توان در آثار مکاتب هرات و تبریز مشاهده کرد که با حفظ همان صورت نوعیهٔ جوان، به زیبایی، پیری را به تصویر کشیده‌اند و از آثار مکتب اصفهان، که به شیوه‌ای واقع‌گرایانه صورت پیرمردان را نقاشی کرده‌اند، متمایزند.

چنین امکانی در چهرهٔ پیرزنان وجود ندارد؛ از این رو، شکستگی و فرسودگی به‌ناچار در چهرهٔ ایشان هویدا می‌شود. از طرفی، رنگ چهره نیز به تیرگی می‌گراید تا نمایش اندک موی سپید بر ابروان یا کنارهٔ موی سر میسر شود. اندام و پیکرهٔ ایشان نیز به نوعی طراحی می‌شود که نشان از فرسودگی و ناتوانی دارد. پیرزنان را عجوزه نیز می‌نامند که ناتوانی و ازکارماندگی را بر ایشان اطلاق می‌کند. این معنا، که اوج جمال و زیبایی و طراوت در زن به نهایت ضعف و ناتوانی و پژمردگی می‌رسد، انسان را به زوال دنیا متنبه می‌کند. از این رو، صفت بی‌وفایی دنیا را به مشابهت عجوزه گرفته‌اند که کام‌بخشی آن عین کراهت و زشتی است. در نگاره‌ها گاهی دیده می‌شود که به‌صراحت، چنین تمثیلی بیان شده و با اشارتی پنهان با طرح این کراهت، زشتی دنیا گوشزد شده و سبب تذکر انسان به فناپذیری و بی‌ارزشی آن شده است.

چهرهٔ پیرزنان خصیصهٔ ویژه‌ای دارد و آن ظهور نیافتن حالات درونی انسان است. این موضوع مورد توجه همهٔ هنرمندان جهان نیز بوده و بیان حالت در چهرهٔ پیرزنان در آثار همهٔ هنرمندان، به زشتی ختم شده است. نمونه‌های این مطلب را

در آثار گویا، نقاش اسپانیایی، می‌توان دید که صورت کریهی از خندهٔ پیرزنان را نشان می‌دهد. شاید این امر ناشی از آن است که چهرهٔ پیر، صورت فرسودهٔ انسانی است. در متون اخلاقی نیز همواره بر این امر تأکید شده است که پیری دوران تثبیت آن چیزی است که در جوانی حاصل شده و تغییر و تبدیل در آن‌ها در دورهٔ پیری مشکل یا غیرممکن است.

در نقاشی، که بیان حالت چهره باید در حرکات و حالات اجزای صورت رخ دهد، القای حالت در سیمایی که رو به مرگ است، بسیار مشکل می‌نماید. میکل‌آنژ در مورد مجسمهٔ مشهور خود، پیتا، که حضرت مسیح را بر روی دستان مریم نشان می‌دهد، چنین نکته‌ای را اذعان داشته است. وی حضرت مسیح را در دورانی که بایستی مادرشان به سن پیری رسیده باشند، به گونه‌ای ساخته است که گویی بر دستان همسر جوانش قرار دارد. میکل‌آنژ می‌گوید برای طرح حالت تأثر و اندوه مریمَ دربارهٔ مسیح، هیچ چاره‌ای ندیدم جز آنکه مریم را جوان فرض کنم تا بیان حالت در وی ممکن شود. ایجاد حالت و همین‌طور درک آن تنها در صورت جوان انسان میسر است.

قامت و اندام نیز در زنان برای نمایش پیری عیان می‌شود. پیرزنان همواره با پشتی خمیده‌تر از پیرمردان ترسیم می‌شوند و با پاهای خمیده راه می‌روند. اغلب اوقات، عصایی به دست ایشان است که ناتوانی آن‌ها را تشدید می‌کند. لباس پیرزنان همواره ساده و بدون تزییناتِ اضافی است و ایشان فاقد زیورآلات‌اند.

پیرزنان را همواره در وضعیت‌های خاصی طراحی کرده‌اند. گاهی ایشان در حال استمداد و کمک‌خواهی از کسی هستند که خود نشان دیگری از ضعف و ناتوانی ایشان است. همچنین گاهی همراه زنان جوان‌تر دیده می‌شوند که یا در حال نصیحت آن‌هایند یا در انجام دادن امور ایشان را کمک می‌دهند. گاهی در زندگی روزمره، همچون سایر افراد طرح می‌شوند و به امور روزمره مشغول‌اند و گاهی نیز نقشی منفی در مضمون به عهده دارند.

اما به نظر می‌رسد که نگارگر تعمدی در صورت زشت بخشیدن به پیرزنان نداشته و این موضوع به اقتضای طبیعت پیش آمده است. نگارهٔ ۱۰۴ به‌وضوح، تضاد پیری و جوانی را در گفت‌وگوی پیرزن و پسر جوان نشان داده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۰۴. گفت‌وگوی پیرزن و جوان، رضا عباسی، صفوی، جزئی از اثر
(*Art of the Persian Courts*, p. 278)

نگارهٔ ۱۰۵ نیز همین تضاد را بین چهرهٔ پیرزن و لیلی نشان می‌دهد. چهرهٔ لیلی مهتابی و با آرایش و زیباست و لباس رنگارنگ وی نیز به زیبایی‌اش افزوده است، و چهرهٔ پیرزن در حالتی که نیم‌رخ قرار گرفته و لب‌های وی جمع شـده و چانهٔ او نیز بیرون زده و نیز رنگ تیرهٔ رخسار و سادگی لباس وی، او را در تضاد بسیار زیادی با حالت جوان لیلی قرار داده است. برخی نگاره‌ها پیرزنان را در حالتی از خمیدگی همراه با یک عصا به گونه‌ای نشان می‌دهند که قابل ترحم می‌نمایند. در این نگاره‌ها، خم شدن کمر و پاها سنگینی اندام پیرزن را به‌خوبی نشان می‌دهد.

تصویر ۱۰۵. مجنون به خیمه‌گاه لیلی می‌رسد، *هفت‌اورنگ* جامی، ۱۵۵۶- ۱۵۶۵/ ۹۶۳- ۹۷۲، جزئی از اثر
(*Sultan Ibrahim Mirza*, p. 332)

مستخدمه‌ها

طبقهٔ دیگری از زنان که در نگاره‌ها مطرح‌اند، مستخدمه‌ها یا پیش‌خدمت‌هایند. این گروه از زنان همواره در مجالس رسمی اشرافی و درباری حضور داشته و مشغول خدمت و پذیرایی‌اند. این زنان با اینکه کارهایی را انجام می‌دهند، با دیگر زنانی که در محیط خانه به کار شخصی مشغول‌اند، متفاوت‌اند. ایشان خصایص ویژه‌ای دارند و مقام و موقع خاصی در ترکیب می‌یابند. مستخدمه‌ها همواره در مقامی پایین‌تر از اربابان خود قرار می‌گیرند و اغلب در پایین ترکیب به خدمت مشغول‌اند، مگر آنکه بنا به اقتضای موضوع، مشغول انجام دادن کاری در طبقات فوقانی باشند که البته در این حالت هم مراتب ایشان نسبت به بزرگان حفظ می‌شود. مستخدمه‌ها گرچه وزانت و وقار دیگر زنان را در تصویر ندارند، در مقام خود بسیار مؤدب و آداب‌دان‌اند.

وجه تمایز مستخدمه‌ها از دیگر زنان در تصویر سه عامل است: نخست، عملی که انجام می‌دهند، دوم، رفتار و حرکات، و سوم، لباس ایشان. هر سهٔ این عوامل خود در گرو موقعیت‌های متفاوت مستخدمه‌هاست. دو گروه عمده را در

میان مستخدمه‌ها می‌توان ملاحظه کرد: نخست، خدمهٔ عادی که مشغول انجام دادن کارند و دوم، سرپیش‌خدمت‌ها که پذیرایی را مدیریت می‌کنند. خدمهٔ عادی وظایف مختلفی دارند، از جمله آوردن غذا، میوه، اشربه و همین‌طور نگاه داشتن شمع و غیره (تصویر ۱۰۶).

تبرستان
www.tabares

تصویر ۱۰۶. کابوس ضحاک، *شاهنامه‌ی* فردوسی، منسوب به میر مصور، صفوی، جزئی از اثر
(*Les Livre Des Rois*, p. 101)

مستخدمه‌ها پوشش ساده‌تری، که اغلب فاقد تزیینات چشمگیر است، دارند و متناسب با کاری که انجام می‌دهند، لباس‌های کوتاه یا بلند دارند. لباس‌های برخی که کارهای پرتحرک‌تری انجام می‌دهند، اغلب چندرویه است که کناره‌های آن‌ها به بالا برگشته و در میان کمربند، محکم شده است. همچنین زیورآلاتشان در صورت وجود چندان گران‌بها و مجلل نیستند.

سرپیش‌خدمت‌ها نیز معمولاً وقار و طمأنینهٔ بیشتری از خدمه‌های معمولی

دارنـد. وظیفهٔ اینان حرکت کردن پیشـاپیش مسـتخدمان و هدایت آن‌هاسـت و خدمه‌ها معمولاً منتظر تصمیم ایشـان برای ورود به مجلس می‌مانند. لباس ایشان رسمی‌تر و به لحاظ نوع دوخت، با دیگران متفاوت است.

دیگر خصیصهٔ زنان مستخدمه آن است که همواره ایستاده‌اند. ایشان یا در حال انجام دادن کارند یا منتظر دستور سرپیش‌خدمت‌اند و عموماً از یک جهت خاص وارد صحنه می‌شـوند. یک دست را به نشانهٔ راهنمایی بالا گرفته و با دست دیگر گیسوپوش خود را نگه داشته و در حال هدایت خدمه‌اند. در نگارهٔ ۱۰۷ دو تن از خدمه وارد فضای اصلی مجلس شده و ظروف میوه در دست دارند و دیگران نیز در انتظار ورود به سر می‌برند.

مستخدمه‌ها گرچه به لحاظ اجتماعی در درجات پایین‌تری قرار دارند، بسیار وزین و موقر تصویر شده‌اند و همان ظرافت‌ها و لطایف طراحی نگارگری شامل حال ایشان نیز می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۰۷. تولد زال، منسوب به میر مصور، *شاهنامه‌ی فردوسی*، جزئی از اثر
(*شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۲۶)

مطربان

حال طرب در ادبیات عرفانی، نشـان از انبساط خاطر و گشایش قلب دارد و در

اصطلاح، انس با حق است. مطرب[1] نیز به کسی گویند که سبب این انبساط خاطر و انس با حق می‌شود.

تعریف مطرب در اصطلاح عارفان چنین آمده است: «فیض‌رسانندگان و ترغیب‌کنندگان را گویند که به کشف رمز و رموز و بیان حقایق، دل‌های عارفان معمور دارند و نیز به معنی آگاه‌کنندگان عالم ربانی آید و بالاخره، پیر کامل و مرشد و مکمل را نیز گویند».[2]

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد　　نقش هر پرده که زد راه به جایی دارد

از این رو، چون ادب و عرفان با کنایه و استعاره از ظاهر راه به باطن می‌برد، در واژگان مطرب یا ساقی نیز به معنایی مقدس اشاره می‌کند. مطرب با نوای قدسی، سالک راه حق را با صوت خوش به وجد می‌آورد و سالک جلوه‌ای از حق را در این نوای آسمانی شنیده، متذکر به آن مبدأ اعلی می‌شود و به وجد آمده، مهیای شنیدن کلام غیبی می‌شود.

این مطرب از کجاست که بر گفت نام دوست　　تا جان و جامه بذل کنم بر پیام دوست

جامی نیز در مغنّی‌نامهٔ خود، مطرب را موجد حالی خوش در سیر به سوی حق می‌داند و می‌گوید:

بیا مطربا زانکه وقت نواست　　بزن این نوا را در آهنگ راست
که کج جز گرفتار خواری مباد　　به‌جز راست را راست کاری مباد
بیا مطربا در نی افکن خروش　　که باشد خروشش پیام سروش
کشد شایدم جذبهٔ آن پیام　　از این دون‌نشیمن به عالی‌مقام

حکایت سروش غیبی پیشینه‌ای تاریخی دارد و به ایام خلقت آدمی بازمی‌گردد؛ همان روزی که جبرئیل اولین نوای طرب‌انگیز را نواخت تا روح را به حرکت درآورد و در کالبد گلین آدمی جای دهد:

پس فرمان الهی شرف نفاذ یافت که روح به جسد ابوالبشر، آدم صفی‌الله ــ علیه‌السلام ــ نقل کرده متمکن شود. آنجا که لطافت و نزاکت روح بوده،

---

۱. اشاره به پیر کامل است، در اصطلاح صوفیه فیض‌رسانندگان و ترغیب‌کنندگان را گویند که به کشف رموز و بیان حقایق، دل‌های عارفان را معمور دارند (سجادی، *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، ص ۴۳۶).

۲. همان‌جا.

www.tabarestan.info تبرستان

اکنون از تحویل جسد آدم «علی نبینا و علیه السلام»، متوهم و متنفر بود. چون رحمت پروردگار دربارهٔ ابوالبشر نامتناهی بود، ندای عزت به جبرئیل رسید که به لطایف‌الحیل، روح را به مسکن ابدی او راه نماید. روح‌الامین به فرمان رب‌العالمین به درون پیکر مطهر حضرت خیرالخلایق، آدم ــ علیه‌السلام ــ ، درآمده و «نفخت فیه من روحی» متعاله ساجدین صادر گشته، متوطن شد و لهذا موجب غذا و حظّ روح گشته که مسرّتاً فرح و شادمانی انسان کامل است، بر خلاف جاهل، پس از این است که هرگاه شخصی نغمه‌سرایی کند، خواه از آلات نغمات و خواه ذهنی، روح را حظّی وافر بخشند.[1]

www.tabarestan.info تبرستان

خشک‌سیمی‌خشک‌چوبی‌خشک‌پوست از کجا می‌آید این آوای دوست
ما همه ابنای آدم بوده‌ایم در بهشت این نغمه‌ها بشنوده‌ایم

از این‌رو، هرگاه صدای نغمهٔ موزونی به گوش آدمی می‌رسد، یاد وطن مألوف خود کرده و به حال وجد و سرور می‌افتد. حال وجد و سرور همواره قرین با موسیقی و نوای موزون است. سماع نیز، که نشان از بالاترین حالت وجد و طرب دارد، خود حاصل نغمهٔ موسیقی است که گاه، صدای آلات موسیقی سبب آن است و گاهی این نوا از درون آدمی برخاسته و وی را به وجد می‌اندازد. آنگاه که این وجد و شعف، حاصل نغمه‌های بیرونی است، مطرب سبب این طرب روحانی می‌شود و از همین‌رو، از مقام و مرتبهٔ ممدوحی برخوردار می‌شود.

چو در دست است رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش
که دست‌افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم

این‌چنین تعبیری که سیر از ظاهر به باطن کرده و در این سیر، معنایی حقیقی را در صورت‌های مجازی مطرح می‌کند، خاص تفکر عرفانی است.

مطرب یا ساقی به دلیل برخی مصداق‌های مذموم آن، که اغلب عوامل فسق را تداعی می‌کنند، جایگاه شایسته‌ای در اذهان ندارند و از آن‌ها به نیکی یاد نمی‌شود، اما بر اساس آنچه ذکر شد در تفکر عرفانی شأن و مقام رفیعی دارند؛ به قول حافظ:

ندیم‌ومطرب‌وساقی‌همه‌اوست خیال آب و گل در ره بهانه

مطربان جماعتی‌اند که با نواهای خوش، موجب شادی و سرگرمی دیگران

---

۱. صفی‌الدین، *بهجت‌الروح*، ص ۱۲۱.

می‌شـوند. این گروه، که در گذشته غالباً در مجالس جشن یا خلوت‌های درباری حضـور می‌یافتند، اعتبار اجتماعی چندانی نداشـتند. گرچه نـوع کار مطربان با موسـیقی‌دانان شباهت‌هایی دارد، موسیقی‌دانان حرمت و منزلت و جایگاه خاصی در اجتماع داشـتند که از این بابت با مطربان قیاس‌پذیر نیسـت. استادان موسیقی زندگـی خـود را وقف هنر خویش می‌کـرده و همواره از دربار شـاهان گریزان بوده‌اند. حکایت بردن فارابی به دربار یکی از شـاهان بهترین مثال این مدعاست. او، که همچون سـایر هنرمندان بزرگ‌منش رغبتی به حضور در دربار شـاهان و خدمت ایشان نداشته، به‌اجبار به حضور شاه می‌رسد. وی، که می‌بایست یک قطعهٔ موسـیقی را در حضور شاه اجرا می‌کرد، ابتدا آهنگی را نواخت که همهٔ حاضران را به مسرت و خنده واداشت، سپس نغمهٔ دیگری ساز کرد که همه را به گریستن واداشـت و بالاخـره نیز نوایی دیگر زد که با آن نوا جماعـت را به خواب برد و بدین‌گونه موفق به گریختن از دربار شـد. این بزرگان همواره شأن و مرتبهٔ والای خود را حفظ کرده و هرگز وسیلهٔ طرب جباران نمی‌شدند.

یکـی از نمونه‌های تمثیلی مطرب در معنایی عرفانی، داسـتان بهرام و کنیزک چنگ‌نواز وی، آزاده، است. مضمون این داستان که در ظاهر، وصف مهارت بهرام در شکار آهوست، اشاره‌ای پنهان به شجاعت کنیزک چنگ‌نواز، در عین مظلومیت وی، دارد. روزی که بهرام برای شـکار به نخجیر می‌رود، کنیزک را نیز بر پشـت مرکب خود سـوار می‌کند، تا در هنگام شـکار برای او چنگ بنوازد. بهرام از وی می‌پرسـد آهو را چگونه شـکار کنم؟ آزاده، که از کشته شدن آهو هراس دارد، به او می‌گوید: آن‌چنانکه سـر و پا و گوشش به هم دوخته شود. پیشنهاد آزاده از آن رو بوده که شاید این کار عملی نشود و آهو نجات یابد، اما بهرام موفق می‌شود و کنیزک که ترفند خود را بی‌نتیجه یافته متأثر می‌شود:

سر و گوش و پایش به یک‌جا بدوخت　　بر آن آهـو آزاده را دل بسـوخت
بدو گفت: چون است ای ماه‌روی؟　　روان کـرد آزاده از دیـده جـوی
ابا شاه گفت: این نه مردانگی است　　نه مردی تو را خوی دیوانگی است

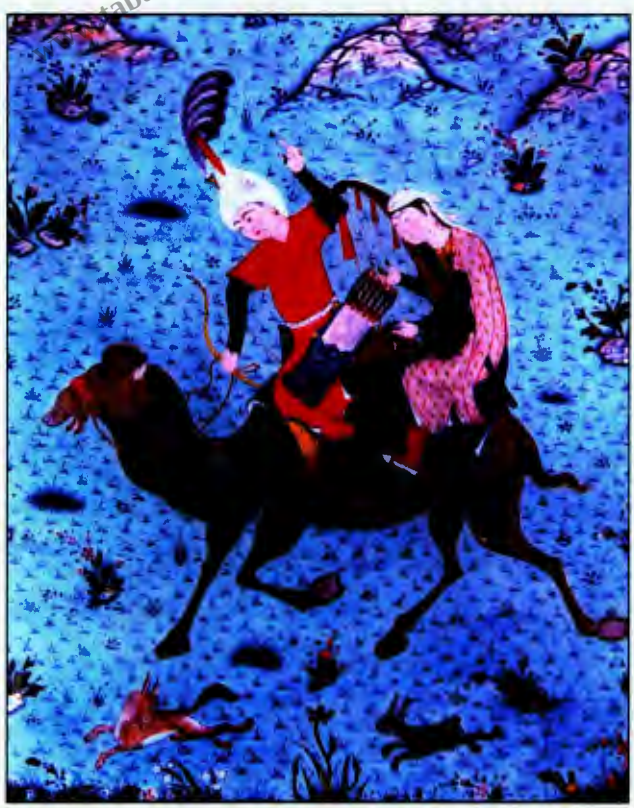
بهرام، که از اعتراض کنیزک به خشـم آمده، وی را از پشـت مرکب به زمین انداخته و بر او می‌تازد تا وی کشته شود:

www.tabarestan.info تبرستان

بـزد دسـت بهـرام و او را ز زین　　نگون‌سـار بـرزد بـه روی زمیـن
هیـون از بـر مـاه چهـره برانـد　　برو دست و چنگش به خون درفشاند
چنین گفـت کای بی‌خرد چنگ‌زن　　چه بایسـت چندین به ما برشـکن

نظامی در این منظومه، شجاعت کنیزک مطرب را، که خوی آزادگی دارد، بیش از مهارت بهرام در شکار در نظر داشته است. آزاده، که از بهترین نوازندگان چنگ و از مطربـان خاص بهـرام بوده، ضمن مهارت در نوازندگـی، که نواختن چنگ بر پشـت شتر مؤید آن اسـت، واجد خصایص پسندیدهٔ انسـانی نیز بوده است، آن‌چنانکه وی در نظرها قدر و مقامی والاتر از شاه می‌یابد (تصویر ۱۰۸).

tabarestan.info تبرستان



تصویر ۱۰۸. بهرام و آزاده، *شاهنامه‌ی فردوسی*، صفوی، جزئی از اثر (*شاهنامهٔ شاه طهماسب*، ص ۷۵)

مطربان نقاشی‌شـــده در آثار نگارگری، چون وارد حریم خانواده‌ها می‌شوند، اغلب از زنان بوده و بسیار ساده و بی‌پیرایه همچون سایر انسان‌ها به کار و وظیفهٔ خود مشـــغول‌اند. گرچه وظیفهٔ ایشـــان ایجاد وجد و سرور و طرب است، خود همـــواره، متین و موقرند. نمونه‌ای وجود ندارد که مطربان را مشـــغول به امر لهو و لعب نشـــان دهد، به گونه‌ای که در رفتار وی عیان شـــده باشـــد. حتی آنجا که پادشـــاهی مطربی را دعوت به می‌خوارگی می‌کند، مطرب همواره در حال امتناع قرار دارد. رفتار این مطربان بســـیار مؤدبانه و محترمانه است و موقعیت ایشان در نگاره‌ها گرچه غالباً در قســـمت پایین ترکیب است، معمولاً در نزدیک‌ترین محل نسبت به مقام عالی‌رتبهٔ مجلس (مثلاً شاه) قرار می‌گرفته‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

مطربـــان و خوانندگان تک‌نواز یا گروه‌نواز بوده‌اند. گروه مطربان در نگاره‌ها از تعدادی نوازنده و یک خواننده (یا بعضاً چند خواننده) تشکیل می‌شود. آلات موســـیقی نوازندگان معمولاً چنگ، دوتار، تنبـــور، قانون، کمانچه، و حتی دف و نی است.

نکتهٔ جالبی که پیشـــتر نیز ذکر شـــد، آن است که خوانندگان با دهان بسته در حال آوازخوانی ترسیم می‌شوند، اما گویی صدای آوازشان از همهٔ زوایای تصویر به گوش می‌رسد.

در نگارهٔ ۱۰۹ نیز سه نفر به صورت دسته‌جمعی، مشغول آوازخوانی‌اند. یکی از ایشان، به شیوهٔ خوانندگان ترک، دف را در مقابل صورت نگه داشته، همراه دو خوانندهٔ دیگر، که سرها را به هم نزدیک کرده‌اند، آواز می‌خواند.

مغازلـــهٔ این دو تن، که مقدمهٔ مســـتی و وجد اســـت، مســـتلزم حضور نوای خوشـــی بوده که ســـالک را به وجـــد آورده، وی را به حرکـــت وادارد. از این‌رو موسیقی و مطرب در این میان، جایگاه مهمی یافته‌اند. مطربان در نگاره‌ها همچون دیگر زنان بســـیار پوشـــیده و موقر ظاهر شـــده‌اند که گرچه در حال خدمت به بزرگان مجلس‌اند، خود نیز نوعی بزرگ‌منشـــی در رفتار خویش دارند، آن‌چنانکه عمل ایشان را به قدر دیگر اعمال بااهمیت جلوه می‌دهد.

تصویر ۱۰۹. پذیرایی از شاهزاده در صحرا، منسوب به محمد قاسم، اصفهان، ح ۱۰۶۰/ ۱۶۵۰، بخشی از اثر
(*عصر طلایی هنر ایران*، ص ۱۳۸)

ساقیان

تصویر ساقی در نگاره‌ها، در دو جلوهٔ زن و مرد ترسیم شده که غالباً در سیمای زنانه دیده می‌شوند. همچون دیگر تمثیلات عرفانی که در ادبیات اسلامی وجود دارد، ساقی نیز مصداق دیگری از این تمثیلات در نزد ادباست که از نظر پیوستگی متون ادبی با نگارگری، در نگاره‌ها مشاهده می‌شود. از این‌رو گاهی ساقی در هیئت یک پیر ظاهر شده که سالکان با بوسیدن دست وی، جام حقیقت را از او می‌ستانند.

نگارگری که خود، وجه دیگری از زبان ادبی است، غنای خود را با اتکا به ادبیات غنی اسلامی به دست آورده است؛ هر چند نگارگری و ادبیات هر دو

روایتگر مشاهدات هنرمند از یک حقیقت واحدند. حقایق مکنون متون ادبی اسلامی ایران همگی تشبیه و تمثیل معنا در قالب کلمات است، هر چند که در اولین جلوه، صور ظاهری و محسوس را تداعی می‌کنند. این خصیصهٔ عرفان اسلامی است که مجاز را طریق وصول حق شمرده و از این‌رو، با استعارهٔ الفاظ و موجودات، منظور اصلی خود را مخفیانه بیان می‌دارد تا این حقایق از منظر غیر، مستور مانده و تنها بر اهل راز آشکار شود.

ساقی نیز از شخصیت‌های مطرح در عرفان اسلامی است که تمثیلی از خداوند و حضرت حق بوده و به مصداق آیهٔ شریفهٔ «...و سقاهم ربّهم شراباً طهورا»،[1] می را، که همان راز حقیقت است، به سالک تشنه‌کام می‌نوشاند. بر مبنای این آیهٔ شریفه، در بهشت شراب‌هایی برای نیکوکاران مهیاست که آمیخته به کافور است.[2] ساقیان این گروه، که با جام‌های سیمین و کوزه‌های بلورین جام‌گردانی می‌کنند، ابتدا شراب کافوری و سپس شراب زنجفیلی را، که طبع آن گرم و عطرآگین است، نزد بهشتیان می‌برند.[3] در آخرین مرتبه، «شراباً طهوراً» شرابی است که خاص مقربان بوده و به دست خداوند در اعلی‌مرتبه به نیکوکاران نوشانده می‌شود که اجر و پاداش سعی ایشان است.[4]

این چنین است که می نشان حقیقت عشق و محبت الهی بوده و موهبتی از جانب حق به انسان است و ساقی، که بندگان مخلص و پرهیزگار را به می ناب میهمان می‌کند، حضرت حق است. از این روست که سالک عابد همواره در طلب این می متوسل به دامان ساقی است تا حقیقت بی‌پرده بر او آشکار شود:

بیا ساقی آن می که حور بهشت　　شراباً طهورا به نامش نوشت

شاعران و ادیبان بزرگ ادب فارسی همواره منظومه‌هایی با عنوان ساقی‌نامه داشته‌اند که در «آنِ» بی‌خودی با حق، مغازله می‌کردند. و چون کلام را در این اشعار متعلق به خود نمی‌دانستند، به این اشعار، عنوان «ساقی‌نامه» داده‌اند. در این ساقی‌نامه‌ها اسرار می و می‌خوارگی در محضر حق آشکار شده و منظور از آن اشعار طلب عنایت و توجه حضرت حق به سالک با افاضهٔ شراب حقیقت بوده است:

---

۱. انسان: ۲۱.　　۲. انسان: ۵.
۳. انسان: ۱۸.　　۴. انسان: ۲۲ و ۲۳.

www.tabarestan.info تبرستان

بیا ساقی آن می که حال آورد　　کرامت فزاید کمال آورد
به من ده که بس بی‌دل افتاده‌ام　　وزین هر دو بی‌حاصل افتاده‌ام

حکیم نظامی نیز در ساقی‌نامهٔ خود اشاره‌ای به حقیقت کرده و با صراحت تمام بیان می‌دارد که مراد از می و می‌خوارگی حقیقتی دیگر است:

تو پنداری ای خضر فرخنده‌پی　　که از می مرا هست مقصود می
از آن می همه بی‌خودی خواستم　　وز آن بی‌خودی مجلس آراستم
مرا ساقی از وعدهٔ ایزدی است　　صبوح از خرابی می از بی‌خودی است
گر از می شدم هرگز آلوده‌کام　　حلال خدا باد بر من حرام

همچنین سروده‌اند:

بیا ساقی از خمّ دهقان پیر　　می‌ای در قدح ریز چون شهد و شیر
نه آن می که آمد به مذهب حرام　　می‌ای کاصل مذهب بدو شد تمام

سالک در طلب مقام بی‌خودی از ساقی طلب می می‌کند:

ساقی قدحی بده به مخمور　　زان می که مزاج اوست کافور

آنگاه که با شراب کافوری از عالم و ماسوی‌الله قطع تعلق کرد. به شراب زنجبیل، مشتاق زیارت حق می‌شود و آنگاه که لیاقت یافت، از دست ساقی حق طلب شراب طهور می‌کند:

بیا ساقی آن آب تلخ طهور　　کز ظلمت ما شود جمله نور

این می، که کرامت و کمال می‌آورد، اندیشه‌سوز و جوهر روح است و سرچشمهٔ آن را نهر سلسبیل می‌گویند.[1]

بیا ساقی آن جام چون سلسبیل　　که دل را به فردوس باشد دلیل

سالک با نوشیدن این می، از عالم خاک بریده و به عالم معنی متصل می‌شود:

ببرّد ز من نسبت آب و گل　　به ارواح قدسم کند متصل

این تعابیر و اشارات به ساقی و می، در نگارگری به وجهی دیگر نمودار می‌شود. به دلیل آنکه نگارگری سلوکی بین ظاهر و باطن دارد، از یک‌سو، قادر به بیان معانی متعالی عرفانی است و از سوی دیگر، در قید صورت ظاهر است؛

---

۱. انسان: ۱۸ ـ ۱۹.

www.tabarestan.info تبرستان

از این رو باید از جلوه‌های ظاهری سیری به باطن و حقیقت معانی کند. هنرمندان نگارگر هنرمندانه، توانسته‌اند با ترسیم جلوه‌های ظاهری از ساقی و پیاله و... همان حقایق متعالی را، که در ادبیات عرفانی به آن‌ها اشاره می‌شود، بیان کنند و بدین‌سان از زواید و شائبهٔ صورت‌های متعین کاسته و آن‌ها را به صورت حقیقی نزدیک کنند.

برای درک بیشتر موضوع، می‌توان با تورقی در آثار هنری سایر تمدن‌ها، به مقایسهٔ تصاویری با این موضوع نسبت به نگاره‌ها پرداخت تا تفاوت آشکار این دو دیدگاه در بیان این نوع مضامین روشن شود.

www.kharestan.info

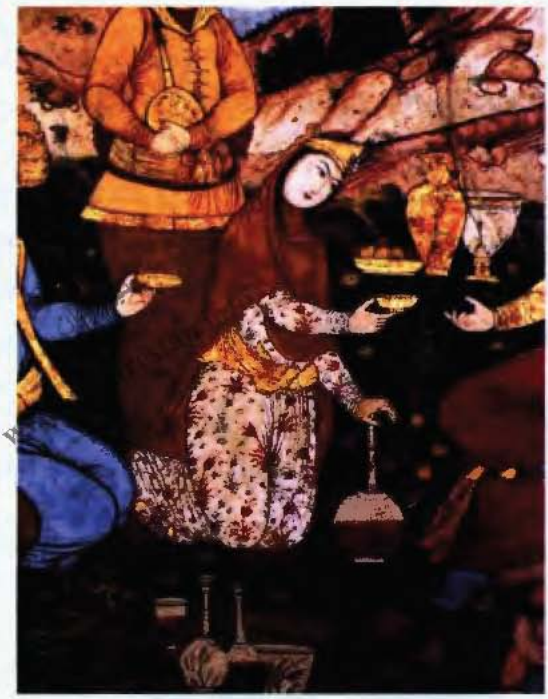
به دلیل اینکه نگارگر خداوند متعال را ساقی می‌داند و جلوهٔ حق نیز زیباست، در اغلب نگاره‌ها ساقیان از زنان، که مظهر جمال و زیبایی‌اند، انتخاب شده و رفتار آن‌ها در عین لطف و وقار است؛ آنچنانکه شعرا نیز در مدح ساقی گفته‌اند:

بیا ساقی ای خرمن گل بیا　　تو گل من خزان‌دیده بلبل بیا

گرچه حرکات و سکنات ساقی در نگاره‌ها به‌تفصیل ذکر شده و وی به خرامندگی و کرشمه و... وصف شده، اما در نگاره‌ها برای حفظ حرمت و مقام زن، این حالات، کمتر نمایان است. ساقیان در نگاره‌ها، که گویی با دعوت سالکان به می، آن‌ها را به سوی حق فرا می‌خوانند، بسیار موقرند و در چهره و رفتار آن‌ها حالت زننده‌ای وجود ندارد. می‌خوارگی در تصاویر نگاره‌ها گاه با حضور ساقی و گاه بی‌حضور وی است. آنجا که ساقی حضور ندارد نشانی از معانی عیش در ظاهر است، اما می‌خوارگی با حضور ساقی، معنای دیگری می‌یابد. گویی سالک در طلب می نزد ساقی آمده است:

روزگاری است که دل چهرهٔ مقصود ندید　　ساقیا آن قدح آینه‌کردار بیار

ساقیان اغلب بسیار محترمانه به حالت دوزانو نشسته‌اند (تصویر ۱۱۰)، یا بر روی زانوان ایستاده‌اند و در نهایت هشیاری‌اند. در بعضی نگاره‌ها دیده شده که ساقیان به می‌خوارگی دعوت شده‌اند، اما همواره امتناع ورزیده‌اند؛ گویی حفظ و ادارهٔ مجلس به عهدهٔ ایشان است. رفتار موزون این ساقیان مخاطبان را حتی اگر شخصیت‌هایی چون شاهان و درباریان باشند، به تواضع واداشته و ایشان را نیز وادار به احترام می‌کرده است.



تصویر ۱۱۰. ضیافت در باغ، نقاشی دیواری، چهل‌ستون، اصفهان، ۱۶۴۰- ۱۶۵۰ / ۱۰۵۰-۱۰۶۰، جزئی از اثر
(*Art of the Persian Courts* , p. 214)

زنان در موقعیت‌های خاص

تصاویری از زنان در برخی نگاره‌ها وجود دارد که در شمار حالات عمومی که بر زنان مترتب است، نبوده یا بسیار استثنایی است که این قبیل موارد، اغلب به اقتضای مضامین ایجاد می‌شده و صورتی نمادین داشته است.

مواردی چون شکار، گرچه از زنان بعید نبوده و زنانی بوده‌اند که همچون مردان به شکار می‌پرداخته‌اند، به دلیل آنکه این امر با صورت لطیف وجود زنانه کمتر مناسبت دارد، در نگاره‌ها به ندرت مطرح شده است.

برخی نگاره‌ها زنانی را در میدان شکار نشان می‌دهند که در حال تیراندازی به حیوانات اهلی چون آهو، یا حمله به حیوانات درنده‌ای چون شیرند. در

حالات این زنان بیش از آنکه لطافت و ظرافت دیده شود، نوعی تهور و بی‌باکی در رزم و شکار دیده می‌شود.

در نگارهٔ ۱۱۱، بانویی که احتمالاً شیرین است در حال چوگان‌بازی است. بازی چوگان در حال سواری بر اسب انجام می‌شود و خاص مردان است. این بازی جنب‌وجوش و حرکات فوق‌العاده‌ای دارد و نمایش انسان‌ها و اسب‌ها از زوایای غیرمعمول و متعدد در نگاره‌هایی که به بیان مضمون پرداخته‌اند، نشان‌دهندهٔ تحرک بسیار این بازی است. با توجه به این نکات، تصویر کردن زنان در چنین میدانی نشان از وضعیتی خاص دارد که به احتمال زیاد، به منظور هنرنمایی آن شخصیت صورت گرفته است. در این تصویر ملاحظه می‌شود که گرچه بانویی در حال بازی چوگان ترسیم شده، گویی بیش از بازی چوگان، لطافت و ظرافت زنانهٔ او نمود پیدا کرده است و او چوگان‌بازی همچون دیگر مردان تصویر نشده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۱۱. بانویی در حال بازی چوگان، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

نگارهٔ ۱۱۲ نیز نمونهٔ دیگری از این موضوع است. این نگاره بر اساس داستان بهرام و کنیزک ترسیم شده و نگارگر بنا به اقتضای مضمون زنی را در وضعی غیرعادی نشان داده است که ضمن آنکه بسیار به‌ندرت دیده می‌شود، اساساً جزء طبیعت او نبوده و چنین امری محال به نظر می‌رسد.

در داستان بهرام و کنیزک، شاهد یک درس بزرگ اخلاقیم که حکیم نظامی آن را متذکر می‌شود. کنیزک بهرام که به هنرها آراسته و بسیار مورد علاقهٔ وی بوده، در شکارهای مشهور بهرام چنگ می‌نواخته است. روزی بهرام را در یکی از شکارهایش همراهی می‌کند و بهرام با چابکی گورخری را در حالی که سم و گوشش را به هم دوخته شکار می‌کند. او منتظر می‌شود تا تحسینی از جانب کنیزکش بشنود. اما وی چنین نمی‌کند و هنگامی که بهرام از او سؤال می‌کند که این شکار زیبا را چگونه دیدی، جوابی تلخ می‌دهد.

گفت شه با کنیزک چینی — دست‌بردم چگونه می‌بینی
گفت پر کرد شهریار این کار — کار پرکرده کی بود دشوار
هر چه تعلیم کرده باشد مرد — گرچه دشوار شد تواند کرد

بهرام، که این جواب تلخ بر او سخت آمده بود، او را به یکی از سرهنگانش سپرد تا او را از میان ببرد، اما کنیزک از او مهلت خواست، زیرا می‌دانست بهرام پشیمان خواهد شد. سرهنگ نیز پذیرفت و او را در یکی از قصرهای خود در محل دور از شهر اسکان داد. همان روزها گوساله‌ای از حشم سرهنگ به دنیا آمد؛ وی آن را به کنیزک داد و کنیزک هر روز به او رسیدگی می‌کرد و بر دوش می‌گذاشت و از پله‌ها به بالا می‌برد تا اینکه سه سال گذشت و گوساله گاوی بزرگ شد. روزی بهرام برای شکار به منطقهٔ سرهنگ آمد و در خانهٔ او اطراق کرد. کنیزک فرصت را مغتنم شمرد و با پوشیدن روبند خود و با هماهنگی سرهنگ، نمایش بر دوش کشیدن گاو را به بالای بام در جایگاه بهرام به نمایش گذارد. بهرام با دیدن این صحنه تعجب کرد، اما از روی کبر به وی گفت که این کار تو از روی تمرین است نه از زورمندی تو. کنیزک پاسخ داد:

گفت بر شه غرامتی است عظیم — گاو تعلیم و گور بی‌تعلیم

بهرام ناگهان به یاد حرف کنیزکش می‌افتد و درمی‌یابد که وی همان کنیزک مورد علاقه‌اش است. از جای برخاسته، روبند او را بر می‌دارد و از دیدن وی شادمان می‌شود.

در ایـــن نگاره کنیزک در حالتی مردانه بی‌هیچ اثری از فشـــار و خســـتگی بر اندام و چهره، ترســـیم شده است. نگارگر به تصویر کردن حالتی برخلاف واقع و بسیار غیرطبیعی به اقتضای مضمون پرداخته و این امر نیز با آگاهی کامل صورت پذیرفته اســـت. این نگاره، برخلاف مضمون داســـتان، چهرهٔ کنیزک را نپوشانده و کنیـــزک با روی بـــاز گاو را به دوش گرفته و بالا می‌برد. ایـــن نگاره از آثار ممتاز نگارگری محسوب نمی‌شود، اما در بیان حالت کنیزک و نشان دادن تصمیم و ارادهٔ او برای دفاع از عملش موفق به نظر می‌رسد.

تبرستان tabarestan.info

تصویر ۱۱۲. بهرام و کنیزک، خمسه‌ی نظامی، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

زیباترین نگارهٔ این بخش تصویرِ گذشتن فرنگیس از جیحون است. این نگاره بیانگر حالت مصمم فرنگیس، همســـر سیاوش، و پسرش کیخسرو است که برای خونخواهی سیاوش، از رود جیحون می‌گذرند. بر اساس این داستان، چون قایقی

در اختیار ایشان قرار نمی‌گیرد، آن‌ها با شجاعت تمام با اسب بر آب زده و به این ترتیب خود را به آن سوی جیحون می‌رسانند (تصویر ۱۱۳).

حالت فرنگیس در این تصویر بسیار زیبا و دیدنی است؛ وی با جدیت تمام، مهیای چنین گذر پرخطری شده و پوشش مناسبی که بر تن دارد، نشان از آمادگی کامل وی است. او با یک دست، لباس خود را بر روی قسمتی از چهره کشیده و در حالی که باد شدیدی لباس‌ها را به عقب رانده است، افسار اسب را در دست دیگر دارد و حرکات او را مهار می‌کند. در این تصویر ضمن حفظ لطف و ظرافت زنانه، نوعی حالت حماسی در شخصیت وی نمودار شده که حاصل قرار گرفتن وی در چنین وضعیتی است. زیبایی اثر با تصویر رنگ‌های نقره‌ای آب (که در اینجا بر اثر اکسیده شدن، تیره به نظر می‌رسد) و فرنگیس و اسب وی را در برگرفته و نیز امواج خروشان، دوچندان می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۱۳. عبور فرنگیس از رود جیحون، *شاهنامه‌ی فردوسی*، جزئی از اثر
***(شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۶۶)**

چنین نگاره‌هایی از زن معمولاً در آثار نگارگری ایران و حتی همهٔ آثار جهان بی‌نظیر است. ویژگی ممتاز نگارهٔ یادشده این است که در صحنه‌ای بسیار زیبا و حماسی، بدون غلو و اغراق، زن مصممی را به نمایش گذاشته است که در پی انتقام‌گیری از ستمکار است. در نقاشی‌های کلاسیک غربی، زنان سابین، که جنگجو

بوده و برای سهولت در تیراندازی یک سینهٔ خود را قطع می‌کرده‌اند، معمولاً در حالتی نیمه‌برهنه و در حالی که سینهٔ دیگر نشان داده شده در حال کشتن مردان ترسیم شده‌اند. اما در این نگاره، مقابلهٔ فرنگیس در مقام یک جنگجو نیست، بلکه حالت او همچون فرمانده‌ای مقتدر و مصمم است.

فرشته در سیمای زن

فرشتگان، یکی دیگر از جلوه‌های صورت زنانه در نگارگری‌اند. فرشته با آنکه جنسیت خاصی همچون انسان ندارد، در تصویرپردازی نگارگران، بنا بر دلایلی، به سیمای زنانه ظاهر شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

انسان تنها موجود دو ساحتی است؛ او قابلیت سیر بین دو ساحت فرشتگی و شیطانی دارد. از این مراتب در اشعار عرفانی به وجه فرشتگی و حیوانی نام برده‌اند که سیر به سوی مقام فرشتگی او را به مقامی ورای فرشتگی می‌رساند و میل به سوی ساحت حیوانی، خود او را از آن پست‌تر می‌نماید.

آدمی‌زاده طرفه‌معجونی است　　کز فرشته سرشته وز حیوان
گر رود سوی این، شود به از این　　ور کند میل آن، شود پس از آن

گرچه مرتبهٔ حقیقی و ملکوتی انسان بسی بالاتر از وجه فرشتگی اوست، نگارگران برای نمایش صورت ملکوتی انسان، همواره تأییدی از فرشته را همراه ساخته‌اند. فرشتگی مرتبه‌ای است که انسان پس از سیر از عالم خاک به آن رسیده و از آن مرتبه به سمت مقام محمود انسانی خویش حرکت می‌کند؛ آنچنان‌که در سفر ملکوتی حضرت نبی اکرم (ص) ایشان همهٔ مقامات فرشتگان حتی جبرئیل را پشت سر گذارده و به عالم ورای آن‌ها راه یافتند. سعدی می‌گوید:

رسد آدمی به جایی که به جز خدا نبیند　　بنگر که تا چه حد است مقام آدمیت

همچنین انسانی که میل به سوی شهوات و عالم حیوانی می‌کند، پست‌تر از حیوان می‌شود: «...اولئک کالانعام بل هم اضل...»[1] و در نگارگری به صورت دیو ظاهر می‌شود.

در نگارگری، جلوهٔ فرشتگی انسان در صورت لطیف و زیبای زنانه ظاهر می‌شود؛ آن‌چنانکه در قرآن کریم نیز کلمهٔ «ملائکه» به صورت مؤنث به کار برده شده است. دیوها نیز غالباً موجوداتی زشت‌رو، شاخ‌دار، درنده، مکار، و حیله‌گرند.

---

۱. اعراف: ۱۷۹.

دیوها نیروی عظیمی دارند که به آنان امکان تغییر شکل می‌دهد. اینان سنگدل و ستمکار بوده، مظهر پلیدی و زشتی‌اند. دیو گرچه جلوهٔ انسانی دارد، هیئت او ترکیبی از انسان و حیوان است. اندام کلی او انسانی است و سر او ترکیبی از شکل چند حیوان درنده است.

فرشتگان گاهی در حالت‌هایی دیده می‌شوند که در مقابل دیو به نبرد پرداخته‌اند و با انواع وسایل به آنان حمله‌ور شده‌اند. در نگارهٔ ۱۱۴ فرشته‌ای دیده می‌شود که از آسمان فرود آمده و با شمشیر برگردن دیو ضربه می‌زند؛ آن‌چنانکه خون او در فضا پخش شده است. گرچه این حالت متناسب با لطف و زیبایی فرشته نیست، چون مظهری از نیروی خیر است، مبارزه با نیروهای شر و شیطانی در زمرهٔ اعمال او قرار می‌گیرد.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۱۴. فرشته و دیو، احتمالاً صفوی، بخشی از اثر
(بایگانی مؤسسهٔ نگارگری کمال‌الدین بهزاد)

از این‌رو، گرچه رفتار فرشتگان اغلب، قرین لطف و زیبایی است، تقیدی به این رفتار ندارند و گرچه در صورت زنان به تصویر درآمده‌اند، رفتار ایشان صرفاً زنانه نیست.

این نحوهٔ تلقی از فرشتگان، مأخوذ از آیات قرآنی و روایات اسلامی است که همواره ضمن بیان قداست و لطف و زیبایی فرشتگان، آن‌ها را موجوداتی معرفی می‌کند که در تأیید قدسی و حاکمیت ارادهٔ الهی، همیشه به یاری مجاهدان طریق حق آمده، آن‌ها را در سختی‌ها کمک کرده‌اند. حضرت علی(ع) فرمودند: «در

جنگ بدر، فرشتگان عمامه‌های سفیدی بر سر داشتند که سر آن را پشت کمرشان آویخته بودند، فقط جبرئیل عمامه‌اش زردرنگ بود».[۱]

فرشته به لحاظ چهره و اندام، همان‌گونه ترسیم می‌شود که زنان در نگاره‌ها تصویر می‌شوند. اغلب همان تنوع لباس‌های زنانه را با ویژگی‌های خاص خود بر تن آنان نیز می‌بینیم. آرایش چهره یا زینت‌آلات آنان نیز همچون دیگر زنان است، با این تفاوت که فرشتگان معمولاً بدون سربند دیده می‌شوند و آنجا که موی ایشان پوشیده است، غالباً تاجی بر سر دارند. در غیر این صورت، معمولاً موی فرشتگان بر بالای سرشان به نحوی بسته و تزیین شده است تا به هنگام پرواز در فضا پراکنده نشود. تاج فرشتگان یا به صورت تاج‌های معمول یا به شکل برگ‌هایی از لوتوس به رنگ طلایی است. فرشتگان به دلیل امکان پرواز، در حالاتی دیده می‌شوند که در مورد زنان متصور نیست. حالات اندام ایشان در وضعیت‌های معلق در فضا و ثابت ماندن آن‌ها در این وضع، با حالات زنان بسیار متفاوت است.

وجود نور در پشت فرشتگان نیز از دیگر تفاوت‌های ایشان با تصویر زنان است. در آثار گذشته، اغلب فرشتگان با هالهٔ نور مشخص می‌شوند، اما بعدها تنها برای جبرئیل از هالهٔ نور استفاده شد. فرشتگان اغلب در حال آوردن گل، شراب، نور، خلعت یا عودسوزند که همهٔ این‌ها در شمار نعمات الاهی و قرین زیبایی‌اند. فرشتگان در حالت نشسته و ایستاده فرقی با زنان ندارند، اما زمانی که به حرکت در می‌آیند، بسیار موزون و زیبا و سیال حرکت می‌کنند (تصویر ۱۱۵).

فرشتگان همچنین بال‌هایی دارند که آنان را از زنان متمایز می‌سازد. این نشان شاخص همچون بال‌های پرندگان به کتف ایشان چسبیده است، اما تفاوت عمده‌ای با بال‌های پرندگان دارد. متأسفانه در نگاره‌های جدید، سعی در شباهت هر چه بیشتر بال‌های فرشتگان با پرندگان می‌شود. این امر سبب می‌شود که فرشته را از مقام متعالی خود تنزل داده، همچون یک پرنده با هیئت انسانی تصویر کند. این صورت جدید، که در نقاشی مسیحی پس از رنسانس شکل گرفت، به حیطهٔ نگارگری نیز سرایت کرد و از لطف آن نگاره‌های زیبای پیشین کاست.

---

۱. ابن‌هشام، *زندگی محمد (ص)، پیامبر اسلام*، ج ۲، ص ۳۳.

www.tabarestan.info

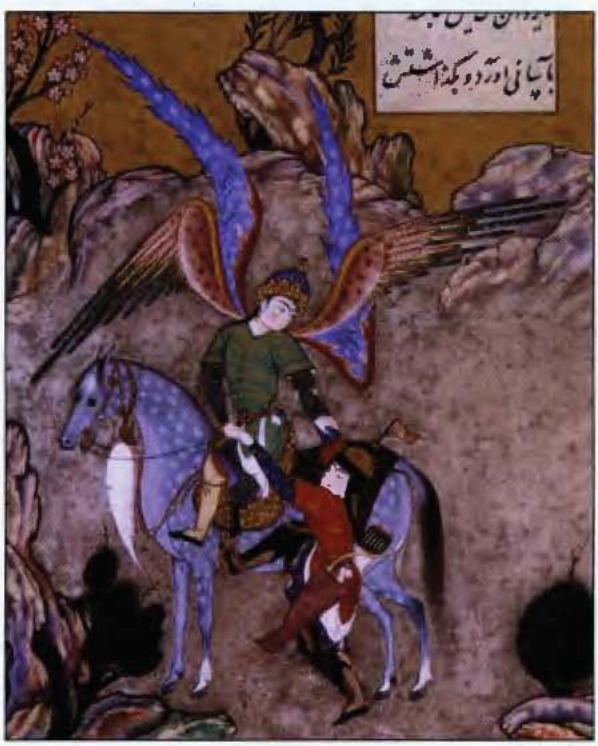
تصویر ۱۱۵. معراج حضرت نبی (ص)، سلطان محمد، خمسه‌ی نظامی، تبریز، ۱۵۳۹- ۱۵۴۳
(*Peerless Images*, p. 151)

برای فرشتگان، دو نوع بال طراحی شده است؛ نوع نخست این بال‌ها برای نشان دادن لطافت و آرامش در پرواز بوده و دیگری برای نمایش پروازهای بسیار تند و سریع؛ به همین دلیل، این دو نوع بال از نظر شکل با یکدیگر متفاوت‌اند. گذشته از بازوی بال، که قسمتی ماهیچه‌ای و محکم است، نوع پرها در بال‌های لطیف نرم و کرک‌دار برای پروازهای آرام، و پرهای استخوانی و کشیده، که امکان شکافتن هوا را می‌یابد، برای پروازهای تند و سریع است.

در برخی نگاره‌ها استثناناً دیده می‌شود که هر دو نوع بال با هم ترکیب شده‌اند

و این امر نشـــان از توان وســـیع این فرشتگان در عملکردشان دارد (تصویر ۱۱۶). این نگاره حالت خاصی از فرشـــته را نشـــان می‌دهد که گویی مددرسان سربازی در میدان جنگ اســـت و به او در سوار شـــدن بر اسب کمک می‌کند؛ ضمن آنکه ســـواری وی بر روی اســـب نیز حالت بدیع و عجیبی است. باید ذکر کرد که این حالت در فرشتگان تمثیلی بیش نیست و برای درک انسان‌ها از صورت فرشتگان مجســـم شده اســـت، کما اینکه وجود بال بر پیکر فرشـــته نماد توانایی پرواز وی است؛ چنانکه وقتی نبی اکرم (ص) خواستند تا صورت حقیقی جبرئیل را مشاهده کنند، جبرئیل به صورت فرشـــتهٔ عظیمی در آمد که سـر در یک گوشهٔ عالم و پایش در گوشهٔ دیگر بود. این تصویر بیان می‌دارد که جبرئیل بر تمام عالم نظاره دارد و سیمای وی به اندام انسانی با دو بال محدود نمی‌شود.

www.tabarestan.info



تصویر ۱۱۶. *شاهنامه‌ی* فردوسی، صفوی، بخشی از اثر
(http://www.metmuseum.org)

صورت‌های معدود دیگری از انواع فرشتگانی که به‌خصوص در سفر معراج از آنان صحبت شده است، تصویر شده‌اند که گاه سرهای متعدد دارند (تصویر ۱۱۷)، اما در هر حال تمام این تصویرها از فرشتگان در نهایت حسن و زیبایی است. این نگاره فرشته‌ای با هفتاد سر را نشان می‌دهد. ترسیم سی‌وپنج سر در حال چرخش مخروطی بر روی سر اصلی به گونه‌ای است که وحشتناک به نظر نمی‌رسد و در عین حال لطافت خاصی نیز دارد.

تصویر ۱۱۷. دیدار پیامبر از فرشتهٔ هفتادسر، *معراج‌نامه*، ۱۴۳۶، هرات، بخشی از اثر
(http://www. coursesa.matrix.msu.edu)

شاید بتوان گفت، تصویر زن در همهٔ جلوه‌های معرفتی و حتی در اذهان همهٔ انسان‌های پاک‌دل، جلوه‌ای رحمانی و سراسر لطف است که آرامش‌بخش و سبب خیر و زیبایی است. مجموعهٔ این صفات را در چهرهٔ قدیسان، مادران، همسران وفادار و بالاخره فرشتگان به یاد می‌آوریم که همه و همه، جلوهٔ رحمت ایزدی به نوع بشر بوده و بر عالم نازل شده است. بی‌دلیل نیست که در تمام مآثر عرفان اسلامی، که زیباترین لطایف حکمی آن در اشعار عارفانه بیان شده، تصویر محبوب حقیقی انسان، که آرام دل اوست و با یاد او تنگنای این جهان فانی را تحمل می‌کند، در چهرهٔ زنی زیبا و مهربان و آراسته به حکمت و قدرت جلوه می‌کند و نگارگری نیز، که مظهری از هنر مقدس اسلامی ایران است، در تمام وجوه، زن را در غایت مهر و حسن و لطف با تصویری از قداست وجود وی، مطرح کرده است؛ باشد که این میراث را پاس داریم.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

منابع نوشتاری

قرآن کریم.
ابن‌شعبه، حسن‌بن‌علی، *تحف العقول*، ترجمهٔ کمره‌ای، جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم، دفتر انتشارات اسلامی، قم، ۱۴۰۴ ق.
ابن عربی، ابوعبدالله محی‌الدین محمد، *شرح فصوص الحکم*، پدیدآورنده: حسین بن حسن کمال خوارزمی، مصحح: نجیب مایل هروی، نشر مولی، تهران، ۱۳۸۵.
ابن‌هشام، *زندگی محمد(ص) پیامبر اسلام (السیرة النبویه)*، ترجمهٔ سید هاشم رسولی، کتابچی، تهران، ۱۳۷۵.
ابوالفتوح رازی، حسین بن علی، *روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر القرآن*، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۴۰۸ ق.
پین سنت، جان، *اساطیر یونان*، ترجمهٔ باجلان فرخی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۷.
تجویدی، علی‌اکبر، *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۵.
جامی، خواجه عبدالرحمن، *دیوان جامی*، میراث مکتوب، تهران، ۱۳۸۷.
جوادی آملی، عبدالله، *زن در آیینهٔ جلال و جمال*، مرکز نشر فرهنگی رجا، تهران، ۱۳۷۱.
حافظ شیرازی، *دیوان حافظ*، پیام محراب، تهران، ۱۳۷۵.

حجـازی، بنفشـه، *به زیر مقنعه (بررسـی جایگاه زن ایرانی از قـرن اول تا عصر صفوی)*، علم، تهران، ۱۳۷۶.
راغب اصفهانی، *مفردات الفاظ قرآن*، آرایه، تهران، ۱۳۸۷.
ستاری، جلال، *عشق صوفیانه*، مرکز، تهران، ۱۳۸۵.
سـجادی، سـیدجعفر، *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، کتابخانهٔ طهوری، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۲.
ـــــــ ، *شرح رسائل فارسی سهروردی*، حوزهٔ هنری، تهران، ۱۳۷۶.
سجستانی، ابی‌داوود سلیمان ابن اشعث، *سنن ابی‌داوود*، بیروت، دارالفکر، ۱۴۱۴ ق.
سـعدی شیرازی، مشـرف‌الدین مصلح بن عبدالله، *دیوان سعدی*، بر اساس نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ محمدعلی فروغی، افکار، تهران، ۱۳۷۹.
شبستری، شـیخ محمود، *گلشن راز (باغ دل)*، تصحیح و پیش‌گفتار و توضیحات حسین الهی قمشه‌ای، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۸.
شوشتری، عباس (مهرین)، *فرهنگ کامل لغات قرآن*، گنجینه، تهران، ۱۳۷۴.
شـیخ حر عاملی، *تفصیل وسـائل الشیعه الی تحصیل مسـائل الشریعه*، ۳۰ جلد، انتشارات آل البیت، قم، ۱۴۰۹ ق.
صفی‌الدیـن، عبدالمؤمن، *بهجت‌الروح*، به تصحیح هـ. ل. رابینودی برگوماله، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۶.
طوسـی، خواجه‌نصیرالدین، *اخلاق ناصری*، تصحیـح و توضیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، خوارزمی، تهران، ۱۳۷۳.
عراقی، فخرالدین ابراهیم همدانی، *دیوان عراقی*، نگاه، تهران، ۱۳۷۶.
عمید، حسن، *فرهنگ عمید*، فرهنگ اندیشمندان، تهران، ۱۳۸۹.
عین‌القضات همدانی، *تمهیدات*، با مقدمه و تصحیح و تحشـیهٔ عفیف عسـیران، کتابخانهٔ منوچهری، تهران، ۱۳۴۱.
فردوسی، حکیم ابوالقاسم، *شاهنامه*، بر اساس نسخهٔ ژول مول، به کوشش عبدالله اکبریان‌راد، الهام، تهران، ۱۳۸۹.
قمی، علی بن ابراهیم، *تفسیر قمی*، دارالکتاب، قم، ۱۳۶۷.
کاشانی، عزالدین محمود، *مصباح‌الهدایه و مفتاح الکفایه*، زوار، تهران، ۱۳۸۹.

www.sharestan.info

کلینی، محمدبن یعقوب، *اصول کافی*، ترجمه و شرح محمدباقر کمره‌ای، اسوه، تهران، ۱۳۸۶.
گنون، رنه، *سیطرهٔ کمیت و علایم آخرالزمان*، ترجمهٔ علی‌محمد کاردان، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۵.
لاهیجی، شیخ محمد، *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*، سنایی، تهران، ۱۳۸۷.
محمد بن منور، *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، آگاه، تهران، ۱۳۶۷.
مکارم شیرازی، ناصر، *تفسیر نمونه*، دارالکتب الاسلامیه، تهران، ۱۳۷۴.
مکتبی شیرازی، *منظومهٔ لیلی و مجنون*، به اهتمام و تصحیح اسماعیل اشرف، کتاب‌فروشی محمدی، شیراز، ۱۳۴۳.
ملامحسن فیض کاشانی، *تفسیر صافی*، ترجمهٔ عبدالرحیم عقیقی بخشایشی، نوید اسلام، قم، ۱۳۸۷.
م. م. اشرفی، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، ترجمهٔ رویین پاکباز، نگاه، تهران، ۱۳۶۷.
موسوی همدانی، سید محمدباقر، *ترجمهٔ تفسیر المیزان*، دفتر انتشارات اسلامی جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم، قم، ۱۳۷۴.
مولوی بلخی، مولانا جلال‌الدین، *دورهٔ کامل مثنوی معنوی*، طلوع، تهران، ۱۳۷۹.
میبدی، احمد، *خلاصهٔ تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید به فارسی از کشف‌الاسرار ده‌جلدی خواجه عبدالله انصاری*، انتشارات اقبال، چاپ ۲۱، ۱۳۸۶.
نظامی گنجوی، *دیوان نظامی*، به کوشش سعید نفیسی، فروغی، تهران، ۱۳۶۲.
نهج‌البلاغه (مجموعهٔ خطبه‌ها، نامه‌ها و کلمات قصار امام علی علیه‌السلام)، گردآوری سید شریف رضی، ترجمهٔ محمد دشتی، مؤسسهٔ انتشارات ائمه علیهم‌السلام، قم، ۱۳۸۰.
نهج‌الفصاحه (مجموعهٔ کلمات قصار حضرت رسول (ص))، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، بدرقهٔ جاویدان، تهران، ۱۳۸۶.
وحشی بافقی، *دیوان وحشی*، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۸

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

منابع تصویری

Art of the Persian courts, Abolala Sodavar, Rizzoli International Publications, 1992.

Bihzad, Ebadollah Bahari, I.B.Tauris & Co. Ltd, 1996.

Falnama the Book of Omens, Massumeh Farhad, Thames & Hudsou, 2009.

http://www.coursesa.matrix.msu.edu

http://www.metmuseum.org

Islam FaiTh . Art. Culture, Elaine Wrigt, Scalapublisher Ltd, 2009.

Islamic World, Francis Robinson, Cambridge University Press.,1996.

King Tahmasbs Shah-nameh. کاتالوگ موزهٔ هنرهای معاصر به مناسبت بازگرداندن نگاره‌های *شاهنامهٔ شاه طهماسب*.

Les Livre Des Rois, Stuart Cary Welch, Fogg Art Museum, Harvard University, 1972.

Mostly Miniatures, Oleg Grabar , Princeton Univercity Press Princeton and oxford , 1999.

Peerless Images, Eleanor Sims, Yale University Press, 2002.

Persian miniatures, vladimir louknine and Anatoly Ivanov, Parkstone Press International

Persian Painting, Basil Garg, d'Albert Skira , 1961.

Persian Painting, Stuarts Cary Welch, George Braziller/ new york, 1996.

Persian Painting: From the Mongols to the Qajars, Robert Hillenbrand, L.B. Tauris, 2001.

Splendeurs presanes, Biblio The que nationale de France, Paris, 1997.
Splendeurs presanes, From The Mongols to The Robert Hillenbrand, I. B. Tauris., 2000.
Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang, Smith Sonian, Institution, 1997.
The Art of Persian, R. W. Ferrier, yale Univercity Press, 1989.
The Rebellious Reformer, Sheila R. Canby, AzmuTh Editions Limited, 1996.
Women In Iran, From The rise of Islam to 1800, Guuty Nashat and Loisbech, Univercity of Illinois., 2003.
سی‌ودو هزار سال تاریخ هنر، فردریک هارت، ویراستار: هرمز ریاحی، پیکان، تهران، ۱۳۸۲.
شاهکارهای نگارگری ایران، موزهٔ هنرهای معاصر تهران ـ مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی، ۱۳۸۴.
شاهنامهٔ شاه طهماسب، ترجمه و پژوهش نشر آبگینه، وابسته به نشر فرهنگی رجاء، تهران، ۱۳۶۱.
عصر طلایی هنر ایران، شیلا کن‌بای و حسن افشار، مرکز، تهران، ۱۳۸۷.
کاخ گلستان (گنجینهٔ کتب و نفایس خطی)، گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی، محمدحسن سمسار، زرین و سیمین، ۱۳۷۹.
کیمیای نقش، مجموعه‌آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران، محمد خزایی، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزهٔ هنری، ۱۳۶۸.
هنر در گذر زمان، هلن گاردنر، محمدتقی فرامرزی، آگاه ـ نگاه، ۱۳۸۱.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر عفیف «زن» در نگارگری اسلامی، برآمده از کرامت و منزلتی است که وجود زن در تفکر اسلامی به آن شناخته می‌شود. نگارگران ایرانی همچون آدمیان این سرزمین، وجود زن را که مظهری از جمال الهی به نحو اخص در این عالم انگاشته محصولی برای بیان مضامین خود یا پرورده‌گار عالم دانسته و، به زبان مجاز، او را تمثیلی از لطف و صفای معبود برشمرده‌اند.

در این کتاب که پژوهشی در خصوص نگارگران قدیم به موضوع «تصویر زن» است، ویژگی‌های تصویری زنان در نگارگری از جوانب مختلف بررسی شده است. نویسنده کتاب به بررسی ویژگی‌های معنوی زنان نگاره از منظر اسلامی، عرفانی و ادبی پرداخته و بر مبنای آن بیان می‌کند که چگونه ویژگی‌های ظاهری و باطنی به نمایش درآمده از این زنان در نگاره‌های اصیل تاریخ نگارگری ایران، با توسل به بیان توانستند بصری نگاره‌ها آیینه بازنمای این اوصاف شده باشند.

این کتاب نشان می‌دهد که چگونه نگارگران مسلمان ایرانی تصویری از وجود زن را ارائه کرده‌اند که در آن زیبایی باطن و ظاهر در تصویری صاحب کمال و موثر تجمیع شده و لطافت و زیبایی ظاهری زن در نمودی بصری با سمت مشاکلت و سلامت او چنین شده است.

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
ISBN: 978-600-121-353-3