Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 1, Spring and Summer 2023, 193-216
Doi: 10.30465/shc.2023.41484.2367

The Visual Lived Reality of Women and its Representation in Miniature Paintings of Khamsa Tahmasbi

Fateme Shirazi*

Abstract

Problem Statement: Khamsah of Nezami is one of the greatest books of Persian literature, which has been highly regarded by the miniature artiste of different times due to its romantic and lyrical poems; beyond this, it provides a salient context for field of social history and presents the cultural status of women in specific historical eras. The visual lived reality illustrated by the women images in Khamsah of Tahmasebi, including customs, traditions and socio-cultural conditions of them in the Safavid era, can be well studied in these miniature paintings. these representations are in somehow expressing the conditions of daily life of women in their historical transition. Research Method: To get the research aim, the theory of different fields` influences on creating artworks by Pierre Bourdieu was applied to discuss the extent of the influence of historical and social fields of Safavid in illustrating women images in Khamsah of Tahmasbi. However, the question here is that: 1. what aspects of women lives in the Safavid era are presented in the miniature paintings of Khamsah Tahmasbi and 2. which social and historical fields have been influenced by it ?We conclude that the images of women in Khamsah Tahmasbi, due to the strict supremacy of the Shah and the Safavid court, the "court women" are mostly depicted and, contrary to the views of

* Faculty member of Handicrafts Department, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran, shirazi.fatemeh@arts.usb.ac.ir

Date received: 2022/10/01, Date of acceptance: 2023/03/07

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

traditionalists, who believe in presentation of an imaginary world, many public customs and beliefs, or the realities of Safavid society are represented by them.

Keywords: Khamsah Tahmasbi, Miniature Painting, Social history, Pierre Bourdieu.

تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲

واقعیت زیستهٔ بصری و بازنمایی تصویر زنان در نگاره‌های خمسهٔ تهماسبی

فاطمه شیرازی*

چکیده

بیان مسئله: خمسه نظامی از جمله کتب بسیارغنی ادب فارسی است که به دلیل داشتن منظومه‌هایی عاشقانه وغنایی بارها مورد توجه نگارگران اعصار مختلف قرار گرفته و درعین حال، بستری مطلوب جهت مطالعه‌ی تاریخ اجتماعی و جایگاه فرهنگی زنان در دوره‌های خاص تاریخی را، ارائه می کند. واقعیات زیسته‌ی بصری موجود در تصاویر زنان خمسه تهماسبی شامل آداب، رسوم و شرایط فرهنگی‌اجتماعی زنان در عصر صفوی، به‌خوبی در این نگاره‌ها قابل مطالعه است. این بازنمایی‌ها بیان‌کننده شرایط زندگی روزمره‌ی زنان در گذار تاریخی خود هستند. روش تحقیق: ازهمین‌رو، از نظریه‌ی تأثیر میدان‌های مختلف در خلق اثر هنری پیر بوردیو بهره می بریم تا میزان تأثیر میدان‌های تاریخی‌اجتماعی عصر صفوی در مصور سازی زنان خمسه تهماسبی این تصاویر یکتا را به‌بحث بگذاریم. سوال اما این‌جاست که در تصاویر خمسه تهماسبی چه مقولاتی از زندگی روزانه‌ی زنان در عصر صفوی به‌تصویر کشیده شده است و تحت تأثیر کدام میدان‌های اجتماعی‌وتاریخی؟ نتیجه می‌گیریم که تصاویر زنان در خمسه‌ی تهماسبی، به‌دلیل نظارت شدید شاه و دربار صفوی بیشتر متجمل و از جنس «زنان درباری» است و بر خلاف نگاه سنتی چه‌بسیار از آداب و رسوم و باورها و به‌طورکلی، واقعیاتِ جامعه عصر صفوی‌را بازنمایی نموده‌است.

کلیدواژه‌ها: خمسه‌ی تهماسبی، نگارگری، تاریخ اجتماعی، پی یر بوردیو.

* مربی گروه صنایع‌دستی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران، shirazi.fatemeh@arts.usb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۶

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

طرح موضوع: خمسه یا پنج گنج یکی از مهم‌ترین و ارزشمندترین سروده های حکیم نظامی است. خمسه دارای پنج منظومه به نام‌های(مخزن الاسرار، خسرو وشیرین، لیلی‌ومجنون، هفت پیکرو اسکندر نامه)است که در آن نقش زنان و حضور آنان بسیار پررنگ است. نظامی با رویکردی مثبت و ارج نهادن به زنان در خمسه با نگاه منفی رایج جامعه نسبت به زنان، به مبارزه برمی خیزد. تعداد زیاد زنان و توجه به خصوصیات و جنبه های مختلف نقش زنان در منظومه ها، بیانگر جایگاه والای زنان نزد نظامی است. همچنین خمسه در اعصار مختلف تاریخی از جمله عصر صفوی همواره مورد توجه نگارگران قرار داشته است. با توجه به یکسان بودن منبع ادبی(خمسه نظامی)،خمسه های مصورشده در اعصار مختلف تاریخی دارای ویژگی های متفاوت از یکدیگرند و هر کدام با توجه به میدانهای تاریخی مجزا، بازگو کننده بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه عصر خود است که تصویری متفاوت و مستقل از زنان در هر دوره را ارائه می دهند. اما در برخی مطالعات حوزه نگارگری ایران، مبنای تصاویر نگارگری ایران‌را باید در متون عرفانی جستجو کرد. آن‌ها می کوشند تا با تکیه بر شواهدی غیرمادی و عرفانی، منشاء نگاره‌ها را در خارج از تصاویر بیابند و بدین منظور آن‌ها را در ارتباط با عالمی خیالی و یا مثالی قرار می‌دهند و از این‌منظر به‌تجزیه و تحلیل نگارها می‌پردازند.

فرضیه: اما با دقت در تصاویر نسخه خمسه تهماسبی به‌عنوان بخشی مهم از تاریخ نگارگری ایران، به‌روشنی می‌توان شرایط فرهنگی- اجتماعی متجلی در نگاره‌های آن‌را که در انطباق کامل با واقعیات زیستی و شرایط زندگی روزانه‌ی زنان در عصر صفوی قرار می‌گیرد، مورد مطالعه قرارداد. وجه نوآورانه تحقیق: بنابراین در این پژوهش سعی بر آن است تا داده‌های تاریخی (تصاویر زنان در نگاره‌ها) براساس نظریه‌ی میدان پیر بوردیو مورد تحلیل تاریخی قرارگیرند. پیر بوردیو معتقد است که برای بررسی اثر هنری باید چگونگی تولید آن اثر را مدنظر قرار داد و هر اثر هنری در زمان تولید، تحت تأثیر میدان‌های مختلف اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است و بنابراین، بدون شناخت این میدان‌ها و چگونگی ارتباط‌شان با یکدیگر، فهم درست و تجزیه‌وتحلیل اثر هنری امکان‌پذیر نیست. هر اثرهنری، از مجموع و کشمکش فضاها یا میدان‌های مختلفی چون میدان‌های علمی، ادبی، فرهنگی، اجتماعی، تاریخی تولید می‌شود که به نوعی با اثر در ارتباط بوده یا به‌صورت مستقیم و یا غیرمستقیم بر آن اثر گذاشته‌اند(به‌نقل از استونز ۱۳۷۹: ۳۶۶). از این رو در مقاله‌ی پیش‌رو، تصاویر از منظر واقعیات زیستی و شرایط

حاکم بر زندگی زنان در نگاره‌ها، و نیز چگونگی تأثیر میدان‌های مختلفِ مرتبط باخلق اثـر، در مصور سازی زنان در خمسه‌ی مذکور مورد مطالعه قرار مـی‌گیرنـد و نگـاره‌هـا از نظـر میـزان برگرفتگی‌های اجتماعی- فرهنگی و همچنین نقش حامیان و سـفارش‌دهنـدگان در خلـق اثـر، به‌دقت تحلیل می‌شوند تا سرانجام به‌این پرسش اساسی پاسخ دهیم که بازنماییِ واقعیت زیسته زنان در تصـاویر خمسـه تهماسـبی چـه‌ویژگـی‌هـایی از شـرایط اجتمـاعی و فرهنگـی زنـان عصر صفوی را برای بیننده‌ی امروز آثار روشن ساخته‌است؟

پیشینهٔ تحقیق: یاسینی در کتابی با عنوان تصویر *زن در نگارگری(۱۳۹۲)*، بـه بررسـی نگـاه نگارگران قدیم به تصویر زن می‌پردازد. او می کوشد تا ویژگی‌های تصویری زنان در نگاره‌هـا، را از جوانب مختلف بررسی کند. نویسنده به بررسی ویژگی‌های معنوی زنان از منظر اسـلامی، عرفانی و ادبی پرداخته و بر مبنای آن، بیان می‌کند که چگونه ویژگی‌های ظـاهری و بـاطنی بـه نمایش درآمده از این زنان در نگاره‌ها، اوصاف مذکور را بازنمایی کرده است. هلیا دارابی نیز در رساله ای با عنوان«تصویر زن در نگارگری مکتب تبریـز صـفوی»در سـال ۱۳۸۴، بـا تجزیـه و تحلیل مشخصات ظاهری نگاره هـای زنـان سـه نسـخه مصـور *شـاهنامهٔ طهماسـبی*، *خمسـهٔ طهماسبی* و *هفت‌اورنگ* ابراهیم‌میرزا، به بررسی چگونگی موقعیت و مقام زنان در تصاویر مـی پردازد. او بر اساس شرایط اجتماعی موجود، سیر تحول پوشش زنان این عصر را مورد مطالعه قرار می دهد. همچنین بنفشه حجازی در کتابی با عنوان «ضعیفه» (۱۳۸۱)، شرایط اجتمـاعی – فرهنگی زنان عصر صفوی را مورد واکاوی قرار می دهد. وی بر آن است با استناد به مدارک و اسناد متعدد به خواننده نشان دهد که زنان در دوره مورد نظر با چه مسائل و مشکلاتی مواجـه بوده‌اند و چگونه جایگاه اجتماعی آنان رقم خورده است.

روش تحقیق: تحقیق حاضر بر اساس نظریه میدان پیر بوردیو و تـأثیر میـادین مختلـف در خلق اثر هنری، صورت می گیرد و می کوشد تا به بافتار فرهنگی –اجتماعی زنان عصر صفوی، از طریق تجزیه و تحلیل نگاره های خمسه تهماسبی دست یابد. رویکـرد کلـی مطالعـه آثـار و نگاره‌های خمسه مذکور، توصیفی و تحلیلی خواهد بود.

۲. گذری بر نظریهٔ میدان پی‌یر بوردیو

تحلیل آثار هنری بر اساس زمینه‌های اجتماعی آثار فرهنگـی (و هنـری) تلاشـی اسـت بـرای برقراری رابطه‌ی مستقیم میان تاریخچه‌ی محتوا و فرم آثار هنری با تاریخ گروه‌هـای اجتمـاعی

غالب و کشمکش آن‌ها برای تسلط برجامعه. این منظر، براساس آراء پی‌یر بوردیو بدان معناست که

> جامعه‌شناسی محصولات فرهنگی باید مجموعه‌ی روابط میان هنرمند و دیگر هنرمندان و فراتر از این‌ها، کل عوامل دخیل در تولید اثر هنری، یا لااقل عوامل دخیل در ارزش های اجتماعی اثر هنری (منتقدان، مدیران گالری ها، حامیان و ...) را مورد مطالعه قرار دهد (بوردیو، ۱۳۸۵: ۶۸).

بوردیو همچنین در مورد سرمایه های هنری معتقد است که:

> سرمایه های فرهنگی عینیت یافته فقط در مبارزه هایی وجود دارد که میدان‌های تولید فرهنگی (میدان هنری، میدان علمی و ...) و فراسوی آنها، میدان طبقات اجتماعی آوردگاه آن هستند، مبارزه‌هایی که در آن عاملان، نیروهایی در اختیار دارند و متناسب با تسلط خود بر این سرمایه عنیت یافته یا سرمایه درونی شده خویش، سودهایی کسب می کنند (بوردیو، ۱۳۹۰: ۳۱۲).

زندگی، هنر، علم، دین، اقتصاد، سیاست و امثال آن، مدلهای کوچک متفاوتی از قواعد، مقررات و اشکال قدرت را شکل می دهد که بوردیو آن را میدان می نامد. میدان در وهله اول، میدان قدرتی است که تصمیمات مشخص خود را برکسانی که وارد آن می شوند تحمیل می‌کند. از این رو کسی که می خواهد فردی موفق در زمینه علمی باشد باید حداقلی از سرمایه علمی مورد نیاز را کسب کرده و به آداب و رسومی که بوسیله محیط علمی آن زمان و مکان اعمال می شود تن دردهد. در وهله دوم میدان صحنه کشاکشی است که کنشگران و نهادها از طریق آن در پی حفظ یا براندازی نظام موجود توزیع سرمایه هستند. میدان‌ها مجموعه‌های تاریخی هستند که در طول زمان به وجود آمده، رشد کرده، تغییر شکل داده و گاهی تضعیف شده یا از بین می روند. سومین ویژگی آن است که هر میدان دارای امکانات و قابلیت هایی است که در طول مراحل رشد خود به دست آورده تا خود را در برابر تأثیرات خارجی مصون نگه دارد و بر ضوابط و ملاکهای ارزیابی خود در برابر و در مواجهه با میدان‌های مجاور و متجاوز صحه گذاشته و آنان را رعایت کند(استونز۱۳۷۹ :۳۶۶). میدان فضای نظامندی از سبک هایی است که با هم رقابت می کنند و تحت تأثیر عوامل اجتماعی- تاریخی، از تحولات میدان تأثیر می پذیرند. هنرمند همواره یکی از ژانرهای موفق موجود را تکرار می کند و هرگز سبکی که وجود نداشته است، را بوجود نمی آورد. در نتیجه بیان هنری،

نوعی موضع گیری در برابر آثار و موقعیتهای موجود در میدان است و طیف موقعیت هایی کـه یک هنرمند می تواند در پیش بگیرد به تاریخ پیشین میدان بستگی دارد(اف.لین۱۳۸۷: ۱۲۹).

بوردیو اثر هنری را محلی برای ملاقـات میـان ضـرورت درونـی اثـر هنـری و فشـارهای اجتماعی که اثرهنری را از بیرون هدایت می کند می داند. اثر هنری برای بوردیو محـل تلاقـی میدان است با خصلت هایی که منشأ اجتماعی- فرهنگی و خط سیر بلوغ شخصـی هنرمنـد را نشان می دهند. «همچنین رابطه میان هنرمند خلاق و اثر او تحت تأثر نظـام روابـط اجتمـاعی- فرهنگی است که آفرینش هنـری بـه عنـوان نـوعی کـنش ارتبـاطی در مـتن آن رخ مـی‌دهـد (جنکینـز ۱۳۸۵: ۲۰۴). بوردیـو در زمینـه آفـرینش هـای فرهنگـی- هنـری معتقـد اسـت: «آفرینش‌های فرهنگی- هنری که ما معمولا از جنبه زیبایی شناسی محض به آنهـا مـی نگـریم، یعنی به مسابه شکل‌های گوناگون مشخص، از چشم معاصرانش، به منزله تجلی کامل کیفیـات اجتماعی است» (بوردیو۱۳۹۰ :۳۱۱).

۳. میدان اجتماعی- فرهنگی زنان عصر صفوی

یکی از میدان‌های تأثیرگذار در مصور سازی نسخه خمسه تهماسبی، میدان تاریخی، فرهنگی و اجتماعی عصر صفوی است که به‌خوبی می‌توان رد پای آن‌را در تصاویر این نسخه موردمطالعه و تحلیل قرارداد. نقاش با توجه به محیط و عوامل فرهنگـی- اجتمـاعی متفـاوتی کـه بـر او و نگرش او تأثیر گذاشته است دست به خلق اثر مـی زنـد. بنـابراین، بررسـی میـدان تـاریخی و اجتماعی عصر صفوی برای فهم دقیقـت‌تـر شـرایط فرهنگـی زنـان آن دوره امـری ضـروری به‌نظر می‌رسد.

۱.۳ ارتباطات اجتماعی

به‌طور کلی، شرایط حاکم بـر آمـد و رفـت زنـان در فضـای اجتمـاعی بیـرون از خانـه دارای ویژگی‌های خاصی‌است. از نظر رفت و آمد و ارتباطات اجتماعی خارج از منزل، زنان اشراف و درباری کمتر از خانه بیرون می رفتند و گشت و گذار در شهر فقط شبها اتفاق می افتـاد. همـه مردان به سرعت از محل عبور زنان دور می شدند و اگر کسی بی توجهی یا مقاومت می کـرد او را همانجا می کشتند. اما زنان طبقات پایین‌تر نسـبت بـه زنـان دربـاری و اشـراف از آزادی

بیش‌تری برخوردار بودند و به صورت گروهی در شهر حرکت می کردند، اصولا چادری بلند به سر داشتند و صورتشان نیز پوشیده بود.

> در تاریخ عباسی آمده است : به خاطر اشرف رسید که زنان از صحبو سیردر چهارباغ محرومند و حکم جهان مطاع شد که روز چهارشنبه مسیر چهارباغ و پل به زنان تعلق داشته باشد و زنان اهل حرم در این سیرگاه، عمل مردان خود بکنند سبب این حکم ذکورالناس در یک فرسخی این سیرگاه نبودند (جلال الدین منجم۱۳۶۶: ۳۶۱).

زنان عامه نسبت به‌زنان اشراف در جامعه حضور پر رنگ‌تری داشته‌اند. و از نظر رفت‌وآمد، پوشاک و حجاب، کار و امور اجتماعی دارای آزادی‌های بیشتری بوده اند. فیگوئروآ در این‌باره می‌نویسد:

> زنان و دختران پیشه‌وران و طبقات پایین، به طور گروهی در شهر حرکت می کنند و دسته جمعی به حمام یا تفریح و تماشا می روند. اما زنان متعین و متشخص، هیچگاه از خانه خارج نمی شوند و همواره با دقت، مورد حراست قرار می گیرند و در خانه های خود، حمام اختصاصی دارند (فیگوئروآ ۱۳۶۳ :۱۵۸).

فیگوئروآ همچنین در مورد زنان عامه نیز این‌گونه نقل می‌کند که:

> با این حال برخی عوام الناس تن می دهند که زنهایشان روسپیگری پیشه کنند و اینان همان رقاصگان و خوانندگانی هستند که در جشنهای نائب السلطنه ها یا دیگر صاحب‌منصبان، یا در مجالس دیگر مردم می رقصند و می خوانند و بر حسب نوع استفاده‌ای که از آنها می شود پولی بدانها می پردازند (همان).

در بسیاری از تصاویر نسخه مورد مطالعه نیز شاهد حضور زنانی رقصنده و نوازنده هستیم که مشخصاً با زنان اصلی داستان در ارتباط قرار نمی‌گیرند. نقاش به خوبی توانسته در تصاویر این اختلاف طبقاتی، فرهنگی و اجتماعی زنان جامعه صفوی را به تصویر بکشد.

شاردن به‌وضوح گزارش می دهد که زنان اصلی شاه هیچ گاه حق خارج شدن از حرمسرا را ندارند. این نکته دلیل حضور کم رنگ زنان در نگاره های مجالس رسمی را به خوبی بیان می‌کند. او در مورد حرمسرای شاه چنین می نویسد:

> حرمسرای پادشاه در حقیقت همانند زندانی است که بیرون شدن زنان از آن امکان‌پذیر نیست. زنانی که بچه هایشان زنده باشند یا مدتی زیسته باشند هرگز از حرم بیرون نمی‌روند. تنها زنی خوشبخت است که نخستین پسر را برای شاه بیاورد. زیرا این

سعادت نصیبش می شود که روزی مادر شاه آینده باشد. اما سرنوشت زنان دیگر شاه اینست که با فرزندان خود در گوشه ای از حرمسرا به حال تبعید وانزوا به سربرند. و در آنجا قرین درد و بیم باشند زیرا هرکدام دراین وحشتند که دمی بعد فرزندش به امر شاه کور یا کشته شود (شاردن ۱۳۷۴،ج ۴: ۱۳۰۹).

۲.۳ سرگرمی، کار و امور اقتصادی

انجام تمامی امور خانه داری توسط زنان در دوره صفوی به عنوان نقش محول به‌حساب نمی‌آمد و کار محسوب نمی شد و تنها امور ذیل به عنوان امور طبیعی و وظایف زنان بدون دستمزد، منظور می گردید: بچه داری و امور خانه چون آشپزی و شست و شو، همکاری در کار کشاورزی، دامداری، هیزم شکنی، جمع کردن خار و تهیه سوخت، آوردن آب از چشمه، پختن نان، خیاطی، بافتنی، کمک به پدر و شوهر در امور اقتصادی و... . هم‌چنین نخ‌ریسی، پارچه بافی، گلیم بافی و قالیبافی از جمله موارد اشتغالزای زنان در این دوره محسوب می‌شدند. زنان در کارپزشکی با پزشکان مرد به رقابت می پرداختند. اشتغال به رقص و آواز زنان از جمله کارهایی بوده که تشکیلات داشته و طبق نظم و برنامه کار می کرده است (حجازی ۱۳۸۱: ۲۹۷-۳۰۲).

شاردن درباره شغل زنان درباری معتقد است که زنان در حرمسرا با همان عنوان که مردان در دربار خدمت می کنند به کار مشغولند و تمامی سمت هایی که در دربار وجود دارد در حرمسرا نیز هست وهرآنچه در یک شهرهست در حرمسرا نیز هست، حتی گورستان و مسجد. هم‌چنین «دسته ای از دختران همانند مردان روحانی به زنان حرم وظایف دینی می آموزند. زنان دیگری مسئول انجام دادن کارهایی مانند خیاطی، کفاشی و امثال آن می باشند و زنان و دختران سالمند به کار پزشکی و داروسازی اشتغال دارند (شاردن ۱۳۷۴،ج ۴: ۱۳۱۳).

کمپفر دراین‌باره این‌گونه گزارش می‌کند:

بسیاری از زنان حرمسرا هستند که به هنرهای گوناگون آراسته اند و روز را با اشتغالات هنری به سر می آورند. بعضی خوب چیز می دوزند، بعضی دیگر در نقاشی، نساجی و ریسندگی، چیره دست اند و یا آوازخواندن، ساز زدن، رقصیدن و هنرپیشگی را آموخته اند. می‌گویند که حتی بعضی از این زنان در انواع علوم و بیش از همه در رضیات دست دارند. هستند چندتایی هم که در تیراندازی و کمانداری، قدرت نمایی می کنند و به همین دلیل نیز شاه، آنها را در شکارها همراه خود می برد(کمپفر ۱۳۶۳: ۲۲۶-۲۲۷).

اولئاریوس گزارشی در مورد چگـونگی کـار زنـان عامـه و روسـتایی گـیلان مـی دهـد و معتقد است درهیچ جای ایران زنان به اندازه زنان گیلان کار نمی کنند و ادامه می دهد:

> زنان گیلان، دوش به دوش مردان و بلکه بیشتر از آنها کـار مـی کننـد. کارهـای زنـان عبارت است از بافندگی پارچه های نخی، پشمی و ابریشمی، درسـت کـردن دوشـاب یـا شربت که آنها را در کوزه ریخته و می فروشند. از همه مهمتر، کار در مـزارع و بخصـوص در شالیزارهای برنج است (اولئاریوس۱۳۶۹ :۷۸۶–۷۸۸).

۳.۳ پوشاک

در دوره صفوی نیز مانند ادوار گذشته عصر اسلامی حضور زنان در اجتماع همراه بـا حجـاب کامل بوده و زنان بنا به اعتقـادات مـذهبی و دینـی نهایـت تـلاش خـود را در حفـظ حجـاب به‌کار می‌گرفتند. پوشاک این دوره نیز با دو گروه از افراد جامعه مرتبط می شد. گروه اول افراد دربار و ثروتمندان بودند. این افراد اصولا از پارچه های نفیس وگران قیمتی که در الیاف آنها از انواع سیم، زر و جواهرات استفاده می شد برای تهیه لباس استفاده می کردند. گـروه دوم عامـه مردم بودند که لباسشان از پارچه های ساده و ارزان قیمت تهیه می شد. درباره پوشاک ایرانیـان عصر صفوی سفرنامه نویسانی چون شاردن، دلاواله، تاورنیه، سانسون و ... گزارشاتی داده‌اند که نمونه های آن در این قسمت آورده می شود.

شاردن در مورد لباسهای مجلل دربـاری معتقـد اسـت، بـا اینکـه بهـای پوشـاک در ایـران ارزان است اما زنان و مردان ایرانی پول زیادی خرج تهیه لباسهای متجمل می کنند. زنان دارا و دولتمند و به قدرت مردان صاحب مقام در مجالس جشن گاهی پیراهنی می پوشند که یقه آنها به پهنای یک انگشت مروارید دوزی شـده اسـت. لبـاس مـردان و زنـان مشـابه اسـت، زنـان جوراب نمی‌پوشند و اصولا نیم چکمه ای جوراب مانند می پوشند که با دست ساخته می شود و یا از منسوجات گرانبها تهیه می گردد. در ادامه اشاره می کند، تنها شاهزاده خانمهـایی کـه از دودمان شاهی هستند اجازه دارند خنجر به کمربند خود ببندنـد. همچنـین اوبـالاپوش زنـان را این‌گونه توصیف می کند: «پیراهن را که قمیص خوانند و کلمه شمیز از آن آمده است، از جلـو تا ناف باز می باشد. بالاپوشهای بانوان، بلندتر از کلیجه های مردان است، چنانکه تقریباً تا پاشنه پا می رسد» (شاردن،۱۳۷۴، ج ۲ :۸۰۵). او از چهار حجاب برای خانمها نام می برد که دو تا را در خانه به سر می کنند و دو تای دیگر را هنگام خروج از منزل، و ادامه می دهد:

نخست روسری است که برای آرایش تا پشت بدن آویزان است. دوم چارقد است که از زیر ذقن می گذرد و سینه را می پوشاند. سوم حجاب سفیدی(چادر)است که بر روی صورت می نهند و مخصوص مساجد و معابد می باشد. این دستمال(روبند) یا حجاب، شبکه ای به مانند توری در مقابل چشمان دارد که برای دیدن، تعبیه شده است (همان: ۸۰۵).

دلاواله (۱۳۷۰ :۱۴۵) نیز در سفر نامه خود درباره پوشاک زنان ایرانی می نویسد:

در خانه لباس زنان ساده است منتهی از پارچه های قیمتی ابریشمی با تار و پود طلای بافته‌شده و دارای نقشهای زیبایی است. رنگ روسریها مختلف است و به علاوه دو رشته موی بلند نیز از طرفین صورتشان پایین ریخته و چهره آنان را در بر می گیرد. زنان زمانی که بیرون می روند، تمام بدن و چهره خود را به نحوی که در سوریه نیز مرسوم است، با پارچه سفیدی می پوشانند.

سانسون(۱۳۴۶: ۱۲۲-۱۲۴) معتقد است که طرز لباس پوشیدن زنان و مردان در ایران یکسان است:

فقط لباس خانمها زر و زیور بیشتری دارد و طبعاً درخشان تر است. پیشانی خانمها از نواری که سه انگشت پهنا دارد، پوشیده شده است. این نوار با طلای میناکاری‌شده زینت یافته است و برآن یاقوت و برلیان و مروارید می آویزند. خانمها کلاه پارچه ای ظریفی که با طلا آن را حاشیه دوزی کرده اند، بر سر می گذارند و شال به پشت سرتا کمرشان آویزان می‌شود. به گردنشان گردن بندهای مروارید می آویزند و کمربندی را که چهار انگشت عرض آن است و از ورقه های طلا پوشیده شده است، به کمر می بندند. روی ورقه های طلا، قلم زنی شده است و اغلب اوقات بر روی آن، جواهرات قیمتی نصب می کنند. پیراهنی که در زیر می پوشند، زربفت است و زمینه آن طلا یا نقره است. روی این پیراهن یک نیم تنه زردوزی شده که بسیار زیبا می باشد می پوشند.

زنان ایرانی لباس‌های فاخری می پوشند که بالا تنه و پایین تنه آنها یکسره است. کلاه کوچکی به شکل برج بر سر می گذارند و هر فرد به اندازه بضاعت و شأن خود، کلاه را به انواع جواهرات می آرایند. و برخی دیگر از زیر کلاه مقنعه ای ابریشمی به طرف پشت می‌آویزند که به زیبایی آنان می افزاید.گیسو را بافته، روی شانه می ریزند و یا آن را در کیسه ای از مخمل یا اطلس قلابدوزی شده، به پشت سر می آویزند که تا زیرکمر می رسد. زنان ثروتمندان، با جواهر فراوان خود را زینت می دهند (تاورنیه ۱۳۳۶: ۶۲۷).

تن پوش زنان مرفه و درباری در دوره صفوی بستگی به مقام و ثروت همسرانشان داشت. جنس چادرهای آنان نیز متفاوت بود و بستگی به منصب همسرانشان داشت. ولی اجزاء اصلی پوشاک زنان عادی از هر طبقه ای که بودند تقریباً یکسان بود. با اختلاف جزئی در جنس پارچه و تزییناتی که برای آن قایل بودند. از نقطه نظر عناصر اصلی، تن پوش زنان فرقی با تن پوش مردان نداشت و عبارت بود از: قمیص یا تونیک، قبا، مانتو، جلیقه یا ارخالق، نیم تنه بلند یا کلیجه، شال، کمربند، دستکش، چادر یا مقنعه، روسری یا لچک، جوراب، نیم چکمیه یا چکمه و زیوزآلات.

پیراهن یا قمیص(تونیک): شاردن در سفرنامه خود می نویسد پیراهن زنان قمیص نام دارد و شاید کلمه ی شمیز به معنی پیراهن یا پوشه از آن آمده باشد از جلو تا ناف باز است. بلندی پیراهن زنان تا زیر زانو و بلندی آستین های آن تا مچ دست می رسد.

قبا: قبا را روی پیراهن یا قمیص می پوشیدند و بلندی آن تا مچ می رسید. قبا در جلو از زیر گلو باز می شد و بلندی آن تا مچ پا می رسید.

مانتو: زنان همانند مردان بر روی قباهاشان مانتو بر تن می کرده اند. این مانتو اغلب جلو باز با آستین بوده است و بدون کمربند مورد استفاده قرار می گرفت.

نیم تنه بلند یا کلیجه: نیم تنه ی زنان از کلیجه ی مردان بلند تر است و تقریباً تا مچ پایشان می‌رسد. کلیجه نیم تنه ی جسبانی بود که با دامن بلندی که داشت زیر قبا پوشیده می‌شد. گاهی بلندی دامن این کلیجه ها به اندازه ی دامن قباها بود. و کلیجه ی کوتاه نیز در موزه رضا عباسی از این دوره به جا مانده است که احتمالاً روی قبا یا پیراهن می‌پوشیدند (غیبی ۱۳۸۵: ۱۲۱).

تزیینات صورت و سر: زنان موهایشان را بافته و از جلو تا عقب سر به طرف پایین آویزان می‌کنند. دور گونه ها و اطراف چانه یک یا چند رشته مروارید به وسیله قلاب می زنند و در حقیقت نیمی از صورت آن ها در زیر دانه های مروارید پنهان شده که زیبایی خاصی به آنها می دهد. زنان سرخود را کاملاً می پوشانند و روی آن پارچه ای می اندازند که روی شانه‌هاشان می افتد و از جلو گردن و گلو و سینه هاشان را می پوشاند(مقنعه) و آنگاه که آهنگ بیرون رفتن می کنند با چادر سفید سراسر اندام خود را از سر تا پا می پوشانند و رویشان را چنان زیر نقاب پنهان می دارند که جز مردمک چشمان چیزی دیده نمی شود(اولئاریوس۱۳۶۹: ۷۹۳).

نوعی مقنعه نیز در دوره صفوی رواج داشت که علاوه بر موها تا روی سینه را می پوشاند و بروی آن برای تزیین نواری می بستند و پری یا جواهری نصب می کردند. بعضی از زیر کلاه مقنعه ای ابریشمی به طرف پشت آویخته دارند که بر حسن و زیبایی آن ها می افزاید. سرپوش عبارت بود از دستمال سه گوش یا لچک که پارچه ای سه گوش و کوچک و سنیوسه مانند. به‌روی این دستمال سه گوش، کلاهک هایی می گذاشتند که کاملاً موها را می پوشانید. به‌احتمال زیاد این دستمال همان پوشش اولی است که شاردن به عنوان پوشش نخستین در سفرنامه اش آورده است. او در قسمتی دیگر تأکید دارد سر زنان را نواری سه گوش و هلال‌مانند آرایش می بخشد (شاردن۱۳۷۴، ج ۲ :۸۰۵).

۴.۳ زیور الات و آرایش صورت و مو

زنان ایرانی موی سیاه رنگ را به سایر رنگها ترجیح می دادند و اگر موی روشن داشتند آن را به‌وسیله رنگهای گیاهی سیاه می کردند. همچنین برای زیبایی صورت از خالکوبی در ناحیه پیشانی و چانه استفاده می کردند. چشم و ابروی سیاه نیز جزء زیبایی‌های زنان محسوب می‌گردید. برای آرایش دست و پا نیز از حنا استفاده می کردند. شاردن (۱۳۷۴، ج ۲: ۸۰۹) می نویسد:

> سیاهی موی، در زمان ایرانیان اعم از زلف و مژگان و ابرو، بسیار مستحسن است. پرپشت‌ترین ابروان، بویژه اگر باهم در افتاده باشند، زیباتر از همه شمرده می شوند. زنان ایرانی که مطلقاً فاقد چنین ابروی سیاهی می باشند، برای درشت و رنگین کردن ابروان، متوسل به سیاهی می شوند. در قسمت پیشانی، بالاتر از ابرو و چاه زنخدان لکه سیاه(خال)می گذارند. اما این هرگز نمی رود، چون با نوک نیشتر آن را نقش می کنند. بانوان معمولا دست و پای خود را با روغن نارنجی که حنا می نامند رنگین می کنند. این رنگ را از دانه یا برگ کوبیده نیل فراهم می آورند و برای حفاظت پوست در مقابل حرارت هوا به کار می برند.

سانسون (۱۳۴۶: ۱۲۴) نیز در مورد زیبایی‌های مورد پسند ایرانیان اینگونه شرح می‌دهد:

> زنها داخل دست و کف پا و سر انگشتان را بارنگ مخصوصی قرمز می کنند و چشم‌هایشان را با سرمه، سیاه می نمایند. در ایران چشم های آبی و خاکستری رنگ موردپسند نیست. فقط چشم های سیاه را زیبا می دانند و می پسندند.

آرایش زلف بانوان ساده است و انتهای بافته های زلف را با مروارید و یا زیور آلات زرین و سیمین می آرایند. او به پیشانی بندی(تیار) اشاره می کند که شکلی سه گوش و هلالی دارد و روی آن کلاه یا حجابی قرار می گیرد و عموماً با نوار نازکی به پهنای یک شصت، بالای سر تعبیه می گردد. پیشانی بند(تیار) بر حسب مقدورات اشخاص، قلابدوزی می شود یا با جواهرات تزیین می گردد. او معتقد است که این کلاه، همان تیار(تاج کیانی) باستانی یا نیم‌تاج ملکه های ایران باستان است که در این دوره فقط بانوان متاهل آن را بر سر می گذارند و این نیم‌تاج معرف تحت تسلط بودن آنهاست(شاردن، ۱۳۷۴، ج۲ :۸۰۹).

۴. میدان قدرت و حامیان درباری (دربار شاه تهماسب)

یکی دیگر میدان‌های موثر در مصور سازی نسخه خمسه تهماسبی میدان حامیان و سفارش‌دهندگان است. بوردیو معتقد است در بررسی محصولات فرهنگی باید مجموعه روابط میان هنرمند و دیگر هنرمندان و فراتر از این ها، کل عوامل دخیل در تولید اثر هنری، یا عوامل دخیل در ارزش های اجتماعی اثر هنری (منتقدان، مدیران گالری ها، حامیان، سفارش‌دهندگان و ...) را مورد مطالعه قرار داد (بوردیو۱۳۸۵: ۶۸). از این رو هر اثر می تواند به خوبی بازگوکننده شرایط اجتماعی و فرهنگی هنرمند و یا حامیان و سفارش دهندگان (شاهان و درباریان) تأثیرگذار درخلق اثر باشد. در بررسی تصاویر این نسخه پرداختن به شرایط اجتماعی و فرهنگی محیط دربار صفوی و همچنین سفارش دهندگان خمسه تهماسبی امری ضروری به‌نظر می‌رسد.

تهماسب که از سن دو سالگی با عنوان حاکم هرات، رهسپار آن دیار شده بود، کمال‌الدین بهزاد هنوز در قید حیات بود و احتمال دارد که مسئولیت تربیت هنری شاهزاده جوان به وی محلول شده باشد. به طور حتم تهماسب از سنین نوجوانی بسیار به نقاشی و خوشنویسی علاقه مند بود و همین علاقه موجب شکوفایی هنرنگارگری شد (کن بای ۱۳۹۱: ۷۸). علاقه تهماسب به دیوار نگاری بیانگر اشتیاق او به کتاب آرایی است. او که در هرات نزد کمال‌الدین بهزاد مشق نقاشی کرده بود، در تبریز هم از سلطان محمد تأثیرگرفت. در ایام جوانی نسخه ای از گوی و چوگان عارفی را کتابت و مصور کرد و آن را با شانزده نگاره و تذهیب آذین بست. در این زمان کارگاه هنری تبریز معیاری برای تولید نگاره های سبک درباری گردید (آژند ۱۳۸۹، ج ۲: ۴۸۸). بدون هنرشناسی و زیبایی پسندی شاه تهماسب، هنرمندان دربار او هرگز بدانچه اکنون یکی از برجسته ترین دوره های تاریخ هنر ایران به شمار می رود،

دست نمی‌یافتند (کنبی ۱۳۸۶: ۶۴). حمایت شاه تهماسب و ایجاد دیوانی بـه وسـعت شـاهنامه شـاه تهماسـبی بـا ۲۵۸ نگـاره و ۳۸۰ بـرگ، نگـارگران، تـذهیب کـاران، کاتبـان بسـیاری را طلب می‌کرد. زمانی که این کار سترگ به اتمام رسید، هنرمنـدان درگیـر سـفارش هـای دیگـر کتاب‌خانهٔ سلطنتی شدند. بـا توجـه بـه قـوام ذهنـی شـاه تهماسـب، نگـاره هـای مربـوط بـه خمسه نظامی متعلق به سال های۹۴۹–۹۴۵ از هماهنگی سبکی و انسجامی برخودار اسـت کـه معرف اوج نگارگری این دوره است (کن بای۱۳۹۱: ۸۳).

ویژگی خاص کتابخانه شاه تهماسب این اسـت: در تمـام مینیاتورهـا علـی رغـم مضـامین متفاوت، زندگی در دربار شاه تهماسب به تصویر کشیده شده اسـت. «مینیاتورنگـاران، فضـای اشرافی دربار صفوی را به شکلی آرمانی به تصویر در آورده اند و با نمایش صحنه های جشن، کـه بـه طـرزی خوشـبینانه شـاد و شـکوهمند هسـتند، (خمسـه تهماسـبی)زندگی در دربـار شاه تهماسب را زیبا نشان می دهند» (اشرفی۱۳۸۸ :۵۲). حمایت شـاه تهماسـب از نگـارگری فقط تولید نسخه های نفیس نبود بلکه او مسیر تحول هنر مکتـب تبریـز را تعیـین کـرده بـود. به‌نظر می‌رسد توجه به واقعیات و زندگی مردم عادی، توجه به فضا و حرکت در کنـار تـرویج مرقع‌سازی و ظهور حامیان قدرتمند محلی، از مهمترین عوامل ترویج این شیوه هنری می باشد (سیوری ۱۳۸۵: ۱۳۰).

۱.۴ خمسهٔ تهماسبی

دومین پروژه مهم نقاشخانه مکتب تبریز دوره صفوی، خمسه نظامی سالهای ۹۴۹–۹۴۵ ه. است (محفوظ در موزه بریتانیا، لندن به شماره(or.2265). کاتب آن شـاه محمـود نیشـابوری اسـت و چهارده نگاره از آقا میرک، میرسید علی، میر مصور، میرزا علی و مظفر علی دارد. سه نگـاره را محمد زمان در سال ۱۰۸۶هجری بدان افزوده است و قطع آن کوچک‌تر از شـاهنامه تهماسـبی است (۲۵۰×۳۶۰ میلی متر مربع). نگاره های آن به صورت مجزا کار شده و سپس در جاهـای خالی چسبانده شـده اسـت. خمسـه نظـامی را بایـد آخـرین پـروژه مکتـب نگـارگری تبریـز به‌حساب آورد (آژند ۱۳۸۹، ج ۲: ۵۱۷).

۵. نمونهٔ پژوهشی و تحلیل نگاره‌ها

از آنجا که خمسه تهماسبی در دوره شاه تهماسب صفوی و به سفارش او کتابت و مصور شده است نسبت به خمسه های دیگر به جامعه و زندگی درباری نزدیکتر است. این خمسه تحت نظارت مستقیم شاه و دربار مصور شده است و از این رو بسیاری از نگاره های آن متجمل و باشکوه هستند. در این خمسه روند طراحی کاملتر می گردد و طرح ها از ظرافت و ملاحت خاصی برخوردار می شوند. همچنین جهت بیان شکوه دربار نوع رنگ گذاری در این خمسه شفافتر و روشنتر از خمسه های ادوار گذشته است. ۹ نگاره از ۱۴ نگاره مکتب تبریز خمسه مذکور، دارای تصویر زنان است که این نگاره ها به خوبی توانسته بازگو کننده شرایط اجتماعی و فرهنگی عصر خود با شند. از این رو در ادامه سه نگاره به عنوان نمونه انتخاب و مورد بررسی و تجزیه و تحلیل تاریخی قرار می گیرند.

۱.۵ افسانه‌گویی شاپور با دختران و خسرو شیرین

تصویر ۱. افسانه گفتن شاپور با دختران و خسرو و شیرین متعلق به خمسه تهماسبی، موزه بریتانیا،لندن
(منبع تصاویر: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_f213r)

این تصویر(تصویر۱) یکی از زیبا ترین و متجمل ترین تصاویر خمسه تهماسبی است. این نگاره شرح داستان افسانه گفتن شاپور وده دختر برای خسرو و شیرین است. نگاره سعی دارد تا سخن گفتن خسرو، سخن گفتن شاپور و افسانه گفتن ده دختر را به صورت همزمان نشان دهد. استفاده از رنگ طلایی و ظرافت و تجمل بیش از حد تخت خسرو و شیرین به

نوعی مقام شاه و قدرت و ثروت دربار صفوی را به رخ می کشد. نکته قابل توجه تلاش نگارگر برای به تصویر کشیدن تجملات زیاد در تصویر است. او می کوشد تا بر اساس سلیقه مخاطب و سفارش دهنده درباری(شاه) عمل نماید و فضایی متناسب با سلیقه او را به‌تصویر بکشد. میزان رنگهای طلایی و لاجورد گران قیمت فراوانی که در تصویر به‌کار رفته است، بیانگر عدم محدودیت مالی نقاش و ثروت بی پایان سفارش دهنده است که این امر، تأثیر میدان حامیان و سفارش دهندگان درباری، در خلق اثر را به خوبی نشان می دهد. این میدان توانسته به میزان بسیار زیادی در کیفیت نگاره های نسخه مذکوراثر گذار باشد.

تعداد زنان در این تصویر(۱۰ زن)، با متن ادبی مطابقت دارد اما هیچ اشاره ای به حضور مردان در متن نشده است. حضور مردان به تعداد زیاد درنگاره، برگرفته از بافت فرهنگی- اجتماعی جامعه درباری و چگونگی برپایی جشنها در عهد صفوی است. همانگونه که اشاره شد در اجتماعات صفوی مردان حضوری پررنگتر از زنان داشته اند. ابیات نظامی در مورد دختران در این نگاره چنین است:

نشسته لعل داران قصب پوش　　قصب بر ماه بسته لعل بر گوش
زغمز تیره از ابرو کمان ساز　　همه باریک بین و راست انداز

(نظامی۱۳۸۳: ۱۸۰-۱۸۲)

تقریباً تمامی این زنان دارای لباسهای فاخر و یا همان (قصب) هستند و همچنین گوشوارهایی(از لعل)در گوشی دارند. همه کمان ابرو و لاغر و قد بلند و ... . با توجه به گزارشات سفر نامه نویسان که در بخش پوشاک مورد بررسی قرا گرفت، بانوان عصر صفوی از قمیص، قبا و کلیجه به عنوان تن پوش های اصلی استفاده می کردند در این تصویر نیز شاهد هستم که تن پوش زنان کاملا با تن پوشهای مذکور و رایج در عصر صفوی و همچنین تن‌پوش‌های یاد شده در متن ادبی مطابقت دارد. در تصویر شاهد حضور زنانی بسیار متجمل هستیم که پوشاک آنان آراسته به انواع تزیینات و زیورآلات است، براساس گزارش های بررسی‌شده، این نوع پوشش مختص زنان ثروتمند جامعه بوده و بیانگر جایگاه و مقام اجتماعی ایشان است که با زنان عامه جامعه در تضاد قرار می گیرند. بر اساس نظر تاورنیه زنان ایرانی لباس‌های فاخری می پوشند که بالا تنه و پایین تنه آنها یکسره است. کلاه کوچکی به شکل برج بر سر می گذارند و هر فرد به اندازه بضاعت و شأن خود، کلاه را به انواع جواهرات می‌آرایند. و برخی دیگر از زیر کلاه مقنعه ای ابریشمی به طرف پشت می آویزند که

به زیبایی آنان می افزاید.گیسو را بافته، روی شانه می ریزند و یا آن را در کیسه ای از مخمل یا اطلس قلابدوزی شده، به پشت سر می آویزند که تا زیرکمر مـی رسـد. زنـان ثروتمنـدان، بـا جواهر فراوان خود را زینت می دهند (تاورنیه ۱۳۳۶: ۶۲۷).

همان‌گونه که در قسمت آرایش مـو و صـورت اشـاره شـد در ایـن دوره ابـرو پیوسـته و موی سیاه بیش‌تر مورد پسند بوده و به وسیله رنگهای گیاهی آنها را به رنگ سیاه در می‌آوردند. هم‌چنین زنان در عصر صفوی، برای زینت دست از حنا استفاده می کردند، تمامی زنان حاضـر در این تصویر دارای ابروان پیوسته و موی سـیاه هسـتند و دسـت اکثـر زنـان نیـز مـزیین بـه حنا است. زنان در اینجا از انواع زیورالات و سایر المانهای تزیینی مانند رشته های مروارید بـه دور صورت و یا تاجها و نیم کلاههای مزین به جـواهر، کـه اکثـر سـفرنامه نویسـان بـه آنهـا اشاره می‌کنند استفاده کرده اند. در مجموع نقاش در این تصـویر سـخت تحـت تـأثر فرهنـگ درباری عصر صفوی قرار دارد و به شدت مـی کوشـد تـا بزمهـای شـاهانه دربـار صـفوی را به‌تصویر درآورد. تلاش او برای هر چه بهتر و با شکوه تر جلوه دادن تصویر، و به تبع آن بیـان قدرت، ثروت، مقام و منزلت دربار صـفوی اسـت و نـه بازنمـایی عـالم مثـالی و یـا فضـای داستان نظامی.

۲.۵ خسرو و گوش‌کردن به ساز باربد

تصویر ۲. خسرو و گوش کردن به ساز باربد متعلق به خمسه تهماسبی، موزه بریتانیا،لندن
(منبع تصویر: همان)

این تصویر(تصویر۲) دو داستان از داستان های منظومه خسرو و شیرین را به صورت همزمان نشان می دهد. داستان اول (مجلس نهادن خسرو) که در آن خبر وفات بهرام چوبین را به او می‌دهند و داستان دوم (آمدن باربد پیش خسرو) که درآن نظامی از زبان باربد سی لحن از موسیقی را بیان می کند.

نقاش با دقت در جزییات و همچنین به تصویر کشیدن المانهایی چون، معماری بنا و کاشی کاری های آن، پوشاک و کلاه های معروف صفوی، اشیاء و ظروف مقابل شاه(رایج در عصر صفوی)، توانسته به خوبی فضا و شرایط حاکم در دربار صفویان را بازگو کند. تصویر بزمی شاهانه را نشان می دهد که همه افراد حاضر در آن مرد هستند. بزمی از جنس دربار صفوی. در طبقه دوم ساختمان زنی همراه نوزاد خود حضور دارد. در این دوره مادران همواره مورد احترام بوده اند و در جامعه بسیار ارجمند شمرده می شدند. نقاش سعی دارد تا با مصورسازی این بخش از نگاره زندگی جاری در قصر و حرمسرای شاه را به تصویر بکشد. اصولا حرمسرا مکانی بود که به شدت مراقبت وکنترل می شد به همین دلیل در بالای تصویر و دور از اصل داستان قرار دارد. همانگونه که شاردن در این مورد گزارش می دهد، در این عصر زنان نسبت به دوره های قبل از آزادی کمتری برخوردار بودند و به شدت در حرمسرا ها تحت کنترل قرار گرفته و اجازه خروج از آنجا را نداشتند. در حرمسرا های سلاطین صفوی مادرشدن مصادف بود با حبس ابدی آنان در حرمسرا:

> حرمسرای پادشاه در حقیقت همانند زندانی است که بیرون شدن زنان از آن جز بر حسب تصادف نادر الوقوع امکان پذیر نیست. تنها زنی خوشبخت است که نخستین پسر را برای شاه بیاورد. زیرا این سعادت نصیبش می شود که روزی مادر شاه آینده باشد. اما سرنوشت زنان دیگر شاه اینست که با فرزندان خود در گوشه ای از حرمسرا به حال تبعید وانزوا به سر برند (شاردن ۱۳۷۴،ج ۴: ۱۳۰۹).

حضور یک زن در برابر تعداد بی شماری از مردان در تصویر بیانگر جایگاه بسیار کمرنگ این زنان در مجالس عمومی دربار در این دوره است. هر چند حضور زن در این نگاره علی‌رغم عدم حضور او در متن ادبی، بیانگر نوعی واقع گرایی اجتماعی در تصویر است.

۳.۵ رسیدن مجنون به در خیمهٔ لیلی

تصویر۳. مجنون به در خیمه لیلی متعلق به خمسه تهماسبی، موزه بریتانیا،لندن
(منبع تصویر: همان)

این تصویر(تصویر۳) داستان رفتن مجنون به در خیمه لیلی را نشان می دهد. در این داستان پیرزنی مردی را به بند کشیده است و همراه خود به همه جا می برد. مجنون از او می خواهد به جای آن مرد او را به همراه خود ببرد . پیرزن مجنون را به بند مـی کشـد و او را بـه در خیمـه لیلی می‌رساند.

زنان در این نگاره به دو دسته تقسیم شده اند. دسته اول که در بالای تصویر قرار دارند زنان روستایی هستند. این زنان مشغول کارهای روزمره همچون دوشیدن شیر، روشـن کـردن آتـش برای پخت غذا، نوعی نخ ریسی و یا نانوایی هستند. این زنـان دارای لباسـهایی سـاده و اکثـرا بدون تزیین اند که بیانگر سطح رفاه و شرایط اقتصادی زنـان روسـتایی در ایـن عصـر اسـت. همان‌گونه شاردن اشاره می کند تزیینات و نقوش پارچه ها درایـن عصـر اکثـرا بـا سـیم و زر انجام می‌گرفت و اصولا قشر مرفه جامعه توان خرید آن را داشتند. به همین دلیل زنان روستایی اکثرا در این تصویر دارای البسه ای بدون نقش و نگار هستند. همچنین پوشـش آنهـا از آزادی بیش‌تری برخوردار است تا برای کارهای روزانه مناسب تر باشد. در این تصویر شاهد حضـور دو زن با سر پوش مقنعه هستیم که در سایر تصاویر این نسخه کمتر دیده می شود. اولئـاریوس از نوعی سر پوش رایج(مقنعه) در این دوره نام می برد که بعد از پوشش سر ادامه پیدا می کند و روی شانه می افتد و از قسمت جلو، گلو و سینه را می پوشاند. زنـانی کـه درنگـاره از ایـن

سرپوش استفاده کرده اند زنانی میان سال و مسن هستند که می تواند بیانگر روایج این نوع سرپوش در دوره های پیشین باشد. در قسمت پایین نگاره و بخش دوم نگاره شاهد حضور زنانی از طبقه مرفه تر در چادر های جلو تصویر هستیم. به نظر می رسد بر اساس داستان این زنان، لیلی و اطرافیان او باشند. در این پلان از کارهای سخت و سنگین زندگی روستایی که در پلان قبلی شاهد آن بودیم خبری نیست و زنان مشغول صحبت کردن، گلدوزی و نگه داری از بچه هستند. این نوع کارها بر اساس گزارشهای شاردن و کمپفر بیشتر مختص زنان اشراف یا حرمسرا های سلاطین بوده است. همچنین این زنان دارای پوشاک پرتزیین و زیورآلات بیش‌تری نسبت به زنان بخش اول تصویر هستند که خود نشانگر سطح طبقاتی بالاتر آنها است. به‌نظر می رسد نقاش مصور سازی زندگی قبیله ای و روستایی بیان شده در متن ادبی را برای نسخه ای درباری کافی ندانسته و مطابق با سلیقه سفارش دهنده(شاه یا دربار) سعی دارد عناصر تجمل را نیز در تصویر اضافه کند. از این رو عناصری چون چادر های پر تزیین، البسه گران‌بها، آرایش و زیورالات را در تصاویر لیلی و اطرافیانش به کار می برد. این مقوله به خوبی نقش و جایگاه حامیان و سفارش دهندگان را در خلق اثر(خمسه تهماسبی) نشان می دهد. تصویر به‌خوبی توانسته همزمان دو بافت متفاوت و مستقل، (روستایی و درباری) از میدان فرهنگی – اجتماعی زنان حاضر در عصر صفوی را به نمایش بگذارد.

جدول ۱. بررسی تعداد و چگونگی تصویرسازی زنان در خمسه تهماسبی

	عنوان	تعداد مردان	تعداد زنان	مطابقت نگاره زن با میدان فرهنگی و اجتماعی عصر صفوی	تعداد زنان متجمل	تعداد زنان عامه
۱	معراج	۱	۲۰	–	۲۰	۰
۲	پیرزن و سلطان سنجر	۸	۱	+	۰	۱
۳	نشان دادن تصویر خسرو به شیرین	۱۹	۵	+	۱	۴
۴	شیرین در چشمه	۱	۱	+	۱	۰
۵	افسانه گفتن شاپوربه خسرو و شیرین	۱۱	۱۱	+	۱۱	۰
۶	خسرو و گوش کردن به ساز باربد	۱۷	۱	+	۰	۱
۷	مجنون به در خیمه لیلی	۶	۱۵	+	۸	۷
۸	شیر و گور کشتن بهرام گور	۱۱	۱	+	۱	۰

۹	بهرام گور و فتنه	۶	۱	+	۱	۰
	تعداد کل	۸۰	۵۵	+	۴۳	۱۳

۶. یافته‌های تحقیق

با توجه به نظریه میدان پیر بردیو و بررسی تصاویر خمسه تهماسبی از منظر میادین اجتماعی و فرهنگی و حامیان درباری، به‌روشنی مشخص گردید که دو میدان مذکور به صورت گسترده در خلق تصاویر توسط نگارگر اثر گذار بوده است. نگارگر در زمان خلق اثر تحت تاثیر شرایط فرهنگی – اجتماعی حاکم در عصر صفوی قرار داشته و بر اساس آن به مصور سازی نسخه مذکور پرداخته است. همانگونه که در شرح تصاویر نیز گفته شد مصورسازی واقعیت‌های زیسته‌ای چون: کیفیات معماری، البسه، زیور آلات، اشیاء، مناسبات اجتماعی- فرهنگی و حتی انتخاب داستان جهت مصورسازی و میزان استفاده از رنگ‌های گرانبها در نگاره‌ها، تحت تاثیر شرایط حاکم و اثر گذار بر نگارگر، صورت پذیرفته است. چه بسا در صورت تغییر شرایط زمانی و مکانی میادین مذکور، احتمال تغییر نوع تصویر نگاری از جانب نگارگر نیز بسیار می‌رفت.

به‌علاوه، واقعیت‌های زیسته‌ی بصری‌را می توان در نوع پوشاک، اشیاء، شرایط فرهنگی– اجتماعی در زنان تصویر شده در نگاره ها یافت که در انطباق کامل با گزارشات سفرنامه‌نویسان و تاریخ نگاران عصر صفوی قرار می گیرند. بر خلاف نگاه سنتی که نگارگری را با رمز و تمثیل و همچنین عرفان و فلسفه عجین می داند و یا آن را نمادی از بهشت زمینی می دانند در این پژوهش نشان دادیم که نگاره‌ها در بسیاری از جهات به عالم مادی و حتی آداب و سنن اجتماعی- فرهنگی زمانه‌ی خود وفادارند و نگارگر در مصور سازی آثار بیشتر تحت تاثیر محیط اجتماعی و قوانین حاکم بر آن قرار داشته و دست به خلق اثر می‌زند و به تبع آن تصویرسازی زنان در نگاره ها نیز تحت تاثیر عوامل مذکور قرار گرفته است و در اکثر نگاره ها شاهد حضور پررنگتر و گسترده تر مردان نسبت به زنان هستیم(جدول۱).

۷. نتیجه‌گیری

نسخ خطی مصور همواره به عنوان منبعی سر شار از اطلاعات تاریخی- اجتماعی مورد استفاده قرار گرفته است، خمسه تهماسبی از جمله نسخ خطی مصوری است که در عصر صفوی و به دستور شاه تهماسب صفوی مصور گردید و دارای تصاویری است که بستری مناسب جهت

بازگویی شرایط اجتماعی- فرهنگی حاکم بر زنان این دوره را فراهم می سازد. این تصاویر بر خلاف نظر سنت گرایانی چون نصر که معتقدند نگارگری ایرانی عالم مثالی و ملکوتی را به‌نمایش می گذارد، بیانگر آداب، رسوم، فرهنگ، سنن و چگونگی زندگی روزمره زنان عصر صفوی هستند که در حوزه مطالعات تاریخ اجتماعی زنان قرار می گیرد. در این پژوهش سعی شد تا از گذر نظریه میدان پیربوردیو میادین تاریخی -اجتماعی موثر در خلق تصاویر زنان در خمسه تهماسبی مورد بررسی قرار گیرد. به این منظور دو میدان تاریخ اجتماعی ـ فرهنگی زنان عصر صفوی و همچنین میدان حامیان درباری مورد مطالعه قرار گرفت. نتایج حاصله گویای این امر است که در اکثر تصاویر نقاش می کوشد تا شاکله اصلی تصویر را منطبق بر متن ادبی استوار کند. پس از آن به دلیل حمایت های مالی و معنوی دربار از این نسخه، داستانهایی را برمی گزیند که در آن بتواند ثروت، قدرت و جلال دربار صفوی را هر چه باشکوه تر به نمایش بگذارد. همچنین با استفاده از بکارگیری رنگهای گرانبها، به ارزش مادی اثر می افزاید و نگاره ها را در حد نسخه ای درباری ارتقا می بخشد. این حمایت مالی تأثیر خود را در مصور سازی تصویر زنانی متجمل و از جنس دربار، نشان می دهد و به تبع آن زنانی که دارای پوشاک مزین، اسباب و زیور آلات گرانبها هستند بیشتر مصور می گردند و تصویر نگاری زنان عامه در حاشیه قرار می گیرد(جدول ۱). می توان گفت همه این امور در خدمت بیان قدرت، شکوه و جلال شاه و دربار صورت گرفته است. با تجزیه و تحلیل واقعیات زیستی حاضر در نگاره ها مشخص گردید که این تصاویر به شدت شرایط اجتماعی- فرهنگی زنان حاضر در دربار صفوی را بازنمایی می کنند و کمتر زنان عامه مورد توجه نگارگر قرار گرفته اند. زنان تصاویراز نظر ظاهر، پوشاک، زیورآلات و مناسبات اجتماعی با گزارش‌هایی که سفر نامه نویسان از زنان حاضر در جامعه عصرصفوی (بخصوص دربار صفوی) داده اند، کاملا مطابقت دارند. و این خود نشان می دهد که بر خلاف نگاه سنتی نگارگری ایرانی به عالم محسوس توجه دارد، نه عالم مثالی، و نگارگر درخلق اثر کاملا تحت‌تاثیر میادینی است که بر او و اثر او تاثیر می‌گذارند.

شیوهٔ ارجاع به این مقاله

شیرازی, فاطمه. (۱۴۰۲). واقعیت زیسته‌ی بصری و بازنمایی تصویر زنان در نگاره‌های خمسه تهماسبی .*تحقیقات تاریخ اجتماعی*(1)13 , doi: 10.30465/shc.2023.41484.2367

کتاب‌نامه

آژند،یعقوب(۱۳۸۹)، نگارگری ایران(پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، جلد۱ و ۲، تهران: سمت.

استونز،راب(۱۳۷۹)، *متفکران بزرگ جامعه شناسی*، ترجمه مهرداد میر دامادی، تهران: نشر مرکز.

اشرفی،م.م (۱۳۸۱)، *از بهزاد تا رضا عباسی*، ترجمه نسرین زندی، تهران: متن.

اولئاریوس،آدام(۱۳۶۹)، *سفرنامه آدام اولئاریوس*، ترجمه حسین کرد بچه، تهران: کتاب برای همه.

بوردیو، پی یر(۱۳۹۰)، *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت های ذوقی*، ترجمه حسن چاوشیان، *تهران: ثالث*.

بوردیو،پی یر(۱۳۸۵)، *«اما چه کسی «خالقان» را خلق کرد»*، ترجمه نیک ملک محمدی، *زیبا شناخت*.ش۱۵.

تاورنیه،ژان باتیست(۱۳۳۶)، سفر نامه تاورنیه، تصحیح حمید شیرانی، ترجمه ابوتراب نوری، اصفهان: سنایی.

جرمی اف. لین (۱۳۸۷)، *«چه زمانی هنر هنر می شود؟»*، ترجمه مهسا رجبی، *فصل نامه هنر*، ش ۷۸.

جنکینز،ریچارد(۱۳۸۵)، *پی یر بوردیو*، ترجمه لیلا جو افشانی و حسن چاوشیان، تهران: *نشر نی*.

حجازی،بنفشه(۱۳۸۱)، *ضعیفه(بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر صفوی)، تهران:* قصیده سرا.

دالاواله ،پیترو(۱۳۷۰)، *سفرنامه پترو دلاواله*، ترجمه شجاع الدین شفا، تهران: علمی و فرهنگی.

دستگردی،وحید(۱۳۸۳)، *خمسه نظامی بر اساس نسخه سعدلو(قرن هشتم هجری)*،تصحیح مقدمه و واژه‌نامه: سامیه بصیر مژدهی.، باز نگریسته بهاءالدین خرمشاهی، تهران: انتشارات دوستان.

سانسون (۱۳۴۶)، *سفرنامه سانسون*. ترجمه تقی تفضلی، تهران: ابن سینا.

سیوری،راجر،(۱۳۸۵)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولا.

شاردن،شوالیه(۱۳۷۴)، *سفرنامه شوالیه شاردن*،ترجمه اقبال یغمایی، ج ۲ و ۴ ، تهران:توس.

فیگوئروآ،گارسیا دسیلوا(۱۳۶۳)، *سفرنامه دن گارسیا دسیلوا فیگوئروآ*،ترجمه غلامرضا سمیعی،تهران:نشر نو.

غیبی،مهرآسا(۱۳۸۵)، *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، تهران: هیرمند.

کمپفر،انگلبرت(۱۳۶۳)، *سفر نامه کمپفر*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

کنبی،شیلا(۱۳۹۱)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران:دانشگاه هنر.

کنبی،شیلا(۱۳۸۶)، *عصر طلایی هنر ایران*، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.ن: وحید.

ملا جلالدین منجم(۱۳۶۶)، تاریخ عباسی یا روزنامه ملا جلال، به کوشش سیف الله وحید نیا، تهران: وحید.

مهر آبادی،میترا(۱۳۸۶)، *زن ایرانی به روایت سفرنامه نویسان فرنگی*، تهران: آفرینش.

خمسه تهماسبی: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_f213r