

مطالعه بینشِ حجاب و پوشش زنان در هنر نگارگری ایران (از دوره ایلخانی تا قاجار)

حسین بهروزی پور^۱

چکیده

هنر نگارگری از جمله هنرهای تجسمی ایران است که به لحاظ قدمت و ویژگی‌های روایی و بیانی دارای اهمیت فراوانی است. زیرا بازتاب تفکر، بینش و باورهای مذهبی نسبت به مسائل مختلف از جمله حجاب و پوشش در هر دوره است. سؤال این است: بینش و تفکر نگارگران در مورد مسأله حجاب و پوشش زنان در نگارگری ایرانی، از دوره ایلخانان مغول تا دوره قاجار چگونه بوده است؟ هدف از پژوهش حاضر، بررسی بینش حجاب و پوشش در هنر نگارگری ایران از دوره ایلخانی تا قاجار است که در این راستا با توجه به موضوع مورد نظر روش توصیفی-تحلیلی انتخاب گردیده و گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای (اسنادی) صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد، اگرچه حجاب و پوشش طبق مستندات تاریخی در اکثر نگاره‌های ایرانی در دوران ایلخانیان، تیموری، صفویان بر اساس عرف جامعه مدنی اسلامی و شرع اسلام و بینش مذهبی بوده و متناسب با تفکر مذهبی حاکم بر جامعه پُرننگتر به نظر می‌رسید، اما این روند از اواخر عهد صفویه با توجه به برخورد سنت‌های نقاشی ایران با غرب و آشنایی برخی از هنرمندان با هنر نقاشی غرب رو به زوال گذاشت. در دوره قاجار، با توجه به غربزدگی شاهان و درباریان و ضعیف

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر (نویسنده مسؤول): hossienbehroozi@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۸/۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۸/۳/۲۱

شدن بینش مذهبی در بین نگارگران، حجاب و پوشش نیز در نگاره‌ها کمرنگ می‌شود. اما در همین دوران، گروهی از هنرمندان نقاش، بر اساس بینش و تفکر مذهبی و شیعی خود و عامه مردم ایران، به موازات هنر نقاشی درباری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای را با توجه به اعتقادات و باورهای مذهبی یا داستان‌های شاهنامه راه‌اندازی می‌کنند.

واژگان کلیدی

بینش، حجاب و پوشش، نگاره، نگارگر، هنر نگارگری ایران.

مقدمه

در هر جامعه، حجاب و پوشش ملت آن، نمودی از ارزشهای فرهنگی، مذهبی و دینی آن جامعه است. حجاب و پوشش در جامعه ایرانی نیز از ارکان اصلی ملیت و هویت فرهنگی و ارزشهای مذهبی دین مبین اسلام، به شمار می‌رود. در ایران در هر دوره‌ای بنا بر سلیقه خاص مذهبی و فرهنگی جامعه، حجاب و پوشش بدن از جایگاهی خاص برخوردار بوده، چنانچه همین رکن، در زمره معیارهای اصلی شخصیت انسانی به حساب می‌آمد. در قرآن کریم دستورهای مشخصی برای چگونگی حجاب و پوشش زنان صادر گشته و حتی از حجاب و پوشش‌های خاص مثل خمار و جلباب نام برده است.^۱ در گذشته با توجه به

۱. وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَرِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ آبَائِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي أَخُوْتِهِنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ أَوْ التَّبَعِينَ غَيْرَ أُولِي الْأَرْبَابَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوْ الْوَالِدِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَىٰ عَوْرَتِ النِّسَاءِ وَلَا يُضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِنَ زِينَتِهِنَّ وَتَوْبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا يَا أَيُّهَا الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ (نور: ۳۱). و به زنان با ایمان بگو: از بعضی نگاه‌های خود (نگاه‌های غیر مجاز) چشم پوشی کنید و دامن‌های خود را حفظ نمایند و جز آنچه (به طور طبیعی) ظاهر است، زینت‌های خود را آشکار نکنند و باید روسری خود را برگردن خود بیفکنند تا علاوه بر سر، گردن و سینه‌ی آنان نیز پوشیده باشد) و زینت خود را ظاهر نکنند جز برای شوهر خود، یا پدر خود یا پدر شوهر خود، یا پسر خود، یا پسر شوهر خود (که از همسر دیگر است) یا برادر خود، یا پسر برادر خود، یا پسر خواهر خود، یا زنان (هم‌کیش) خود، یا آنچه را مالک شده‌اند (از کنیز و برده)، یا مردان خدمتگزار که تمایل جنسی ندارند، یا کودکانی که (به سن تمیز نرسیده و) بر امور جنسی زنان آگاه نیستند. و نیز پای خود را به گونه‌ای به زمین نزنند که آنچه از زیور مخفی دارند آشکار شود. ای مؤمنان! همگی به سوی خدا بازگردید و به درگاه خدا توبه کنید تا رستگار شوید. یا ایها النبى قُلْ لَازْوَاجِكُمْ وَبَنَاتِكُمْ وَنِسَاءَ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلَابِيبِهِنَّ ذَلِكَ أَدْنَىٰ أَنْ يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذِينَ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا (احزاب: ۵۹)؛ ای پیامبر، به همسرانت و دخترانت و زنان مؤمنان بگو که جلبابشان را بر خود بیفکنند. این‌گونه آنان شناخته خواهند شد و آزار نخواهند دید. و خدا آمرزنده و مهربان است.

نظام ارزشهای فرهنگی و دینی جامعه اسلامی- ایرانی، حجاب و پوشش زنان نماد نجابت، عفت و حیا به شمار می رفت و کنار نهادن حجاب و پوشش هایی مانند برقع و چادر، ضد ارزش و عامل فروپاشی کیان زن و خانواده تلقی می شد. (بلوکباشی، ۱۳۸۵: ۲۵).

رعایت حجاب و پوشش طبق شئون اسلامی و ارزشهای دین مبین اسلام و همچنین عرف و فرهنگ مدنی در ایران نیز بر اساس مستندات تاریخی و نگاره‌های مصور شده در نسخ قدیمی به روشنی مبین این نکته ظریف است. هنر نگارگری ایرانی نیز، در مسیر تاریخی خود تحت شرایط اجتماعی، فرهنگی و مذهبی، همواره دچار دگرگونی‌هایی شده است. در نگاره‌های ایرانی (چه پیش از اسلام و چه پس از ورود به ایران) همیشه زن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده و دارای جایگاهی باشکوه است. در ادب و هنر ایران زمین، زن نماد پاکی و معصومیت است و برخلاف غرب، جنسیت و اندام زن هیچگاه مورد توجه نبوده بلکه روح قدسی اوست که همیشه اهمیت دارد (شریفی، ۱۳۹۲: ۳۹). این سنت بیشتر دوران اسلامی در ایران و سایر بخش‌های سرزمین‌های اسلامی قابل مشاهده است. البته اگر دیوارنگاری‌های اوایل دوره اسلام در قصرهای اموی و عباسی خارج از مرزهای ایران و برخی موارد استثناء دیگر که در برگزیده صحنه‌هایی از زنان به صورت لمبیده، عربان یا در حال رقص است، در نظر نگیریم (Baer, 1999: 33-34). در ایران در هر دوره‌ای بنا بر سلیقه خاص مذهبی و فرهنگی جامعه، حجاب و پوشش زنان از جایگاهی خاص برخوردار بوده و متناسب با معیارهای شخصیت انسانی مورد نظر در آن دوره بوده است. اگرچه از دوره ایلخانان حضور زنان آن هم بر حسب موضوع در نگاره‌ها، کمتر به چشم می خورد، اما در قرن‌های نهم و دهم یعنی در دوره‌های تیموری و صفوی می توان شاهد حضور زنان در کنار مردان، باحجاب و پوشش‌های گوناگون در هر دوره بود که در موضوعات روزمره در زندگی اجتماعی افراد در نگاره‌ها مصور می شدند.

در اواخر دوره صفویه، نقاشی غربی نیز راه خود را به فرهنگ ایرانی باز کرد. شروع «فرنگی سازی»، به طور مشخص و آشکار، اواخر قرن یازدهم هجری قمری، با نقاشانی مثل بهرام سفره کش، شیخ عباسی و به ویژه علیقلی جبه‌دار (جبادار) و محمد زمان، نقاشان دربار شاه عباس دوم دانسته شده است (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۳۸). حضور زن در آثار هنری طی دوره‌های گوناگون تاریخ ایران، همچون سایر عناصر، تابع این قاعده کلی است؛ بازنمایی و به تصویر کشیدن هر یک از عناصر طبیعی، انسانی و تخیلی در این گونه آثار، منطبق بر

نگرش و استنباط جامعه و هنرمندان بر این عناصر است (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۱۶). در دوره قاجار، علاوه بر سلطه سیاسی بیگانگان، نوع دیگری از سلطه به صورت پنهانی شکل گرفت که سلطه و نفوذ «فرهنگی» بود و موجب گردید عنان تحولات و روند روزآمد شدن هنر به دست جریان‌ها و مکاتب هنری غرب سپرده شود و عملاً جریان‌های بیگانه با سنن فرهنگی شکل گیرند.

۱-۱. بیان مسأله

در این پژوهش با مطالعه تصاویر مختلف هنر نگارگری ایران از دوره ایلخانان مغول تا دوره قاجار، با توجه به بینش و تفکر شیعی که در دوره ایلخانان مغول تا قاجار و اطلاعات قابل توجهی که از مشاهده و مطالعه صوری و محتوایی نگاره‌ها در این زمینه بدست آمده، می‌توان به نوع حجاب و پوشش بانوان در هر دوره پی برد. سوال این است: بینش و تفکر نگارگران در مورد مسأله حجاب و پوشش در نگارگری ایرانی، از دوره ایلخانان مغول تا دوره قاجار چگونه بوده است؟ هدف از این پژوهش، دست یافتن به بینش و تفکر حجاب و پوشش در دوران یاد شده با توجه به نگاره‌هایی است که در نسخ مصور شده رسمی که در کارگاه‌های نسخه‌نگاری و کتاب‌آرایی درباری از دوره ایلخانان مغول تا دوره قاجاریه تهیه شده، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. با این پژوهش، می‌توان به مقوله چگونگی رعایت حجاب و پوشش زن در ذهن حاکمان و نگارگران با توجه به نگاره‌های مستند در هر دوره، دست یافت.

۱-۲. پیشینه پژوهش

در مورد مقوله حجاب و پوشش زنان در دوره های مختلف ایران، مطالب زیادی چه در کتب مختلف تاریخی مثل سفرنامه اولتاریوس جهانگرد عصر شاه صفی (اولتاریوس ۱۳۶۳) و سفرنامه تاورنیه (تاورنیه ۱۳۳۶) و سفرنامه شوالیه شاردن (شاردن ۱۳۷۴) و چه در مقالات مختلف نوشته شده است. در کتاب زن در ایران عصر مغول نوشته شیرین بیانی نیز، به بیان وضعیت پوشش زنان در دوره مغول پرداخته که بیشتر لباس بانوان درباری مغول را مورد بحث قرار داده است (بیانی، ۱۳۸۸). سید قاسم موسوی در مقاله‌ای با عنوان نگاهی بر سیر تاریخی حجاب زنان در فرهنگ ایران (از عهد باستان تا دوره قاجار)، تنها به بررسی چادر

زنان ایرانی آن هم به صورت مختصر در هر دوره پرداخته است (موسوی، ۱۳۸۸). بهزاد محبی و همکارانش در مقاله‌ای با عنوان نقش زن در نگاره‌های دوره صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی، تنها به مطالعه تصویر مستقل و نگاه جنسیتی نگارگر به زن در دوره صفوی پرداخته است (محبی و همکاران، ۱۳۹۶). مهناز شایسته فر و محبوبه شهبازی در مقاله‌ای با عنوان تطبیق مصادیق اجتماعی زنان در نگارگری نسخه خطی هزار و یکشب، به مطالعه و مقایسه جایگاه اجتماعی زنان با تصاویری در نسخه خطی هزار و یکشب پرداخته که حضور زنان پررنگ‌تر است (شایسته فر و شهبازی، ۱۳۹۴). عابد تقوی و سیده مونا موسوی در مقاله‌ای با عنوان بررسی حضور اجتماعی زنان و سیر تحول پوشش در نگاره‌های عصر صفوی، به مطالعه نقش و جایگاه زنان و پوشش آنها با توجه به طبقات جامعه پرداخته است (تقوی و موسوی، ۱۳۹۲).

بررسی پژوهش‌های پیش‌گفته نشان می‌دهد در اغلب این پژوهش‌ها، زن در نگاره‌هایی از دوره‌های مختلف مورد بررسی قرار گرفته شده، بعضی از این پژوهش‌ها، زنان را از دیدگاه اجتماعی و در مواردی نیز از نظر نقش تعاملی که با مردان داشتند، بررسی کرده‌اند و بعضی‌ها هم حضور زنان یا پوشش آنها را در دوره‌ای خاص، واکاوی نموده‌اند. بنابراین، در هیچ یک از این پژوهش‌ها به بینش و نگرش نگارگر نسبت مسأله حجاب و پوشش زنان به صورت جامع از دوره ایلخانان مغول تا قاجار پرداخته نشده است. بر این اساس، نگارنده در پژوهش حاضر بر اساس موضوع و رویکرد پژوهش، به بررسی و مطالعه بینش حجاب و پوشش در هنر نگارگری ایران از دوره‌های ایلخانی تا قاجار پرداخته است. همچنین در مقاله حاضر، ویژگی‌های بصری هر یک از این نگاره‌ها واکاوی شده است.

۱-۳. روش پژوهش

پژوهش در این مقاله به شیوه توصیفی - تحلیلی صورت گرفته است. در پژوهش حاضر، تلاش شده با مطالعه بینش، تفکر و اعتقادات و باورهای مذهبی و اسلامی در دوران ایلخانان مغول، تیموری، صفوی و قاجار به تحلیل نگاره‌های انتخاب شده‌ای از نسخه‌های خطی این دوره‌ها پرداخته شود. بنابراین در پژوهش حاضر، از روش اسنادی در گردآوری مطالب و تصاویر پژوهش استفاده شده است. همچنین، تحلیل‌ها بر پایه «تحلیل محتوایی» صورت گرفته است.

۲. بینش و تفکر حجاب و پوشش زنان در نگارگری دوره ایلخانان (۶۵۱-۷۸۶ ه.ق)

تهاجم مغولان در قرن هفتم هجری شالوده زندگی در ایران را به شکل ژرف و پایداری متحول ساخت. نخستین دور این تهاجمات از سوی چنگیزخان در سال ۶۰۸ ه.ق صورت گرفت. دور دوم که توسط هلاکوخان (۶۶۳-۶۵۱ ه.ق) در سال ۶۴۷ ه.ق صورت گرفت، ایران را به تصرف کامل مغولان درآورد. در میان جانشینان او غازان خان (۷۰۳-۶۹۲ ه.ق) که قبل از رسیدن به سلطنت اسلام آورده بود، بر آن شد که اصلاحاتی در نظام دیوان سالاری ایجاد کند و پس از مرگ او، خواجه رشیدالدین وزیر باتدبیرش بانی بسیاری از این اصلاحات بود (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۲۸-۲۷). حکومت مغول دو نتیجه مهم برای نقاشی و نگارگری ایرانی داشت: یکی انتقال سنت‌های هنر چینی به ایران که منبع تازه‌ای برای نقاشان و نگارگران شد و دیگری بنیانگذاری نوعی هنرپرووری که سنت کارگروهی نگارگران و نقاشان در کتابخانه‌های سلطنتی را پدید آورد. در این محیط فرهنگی تازه فعالیت هنرمندان در عرصه کتاب‌نگاری به شکل قابل ملاحظه‌ای گسترش یافت. تحت حمایت ایلخانان تصویرگری و نسخه نویسی از کتب علمی و تاریخی رونق گرفت. برخی متون قدیم چون شاهنامه فردوسی نیز به سفارش آنان بازنویسی و مصور شدند. کارگاه‌های تولید نسخه‌های مصور عمدتاً در مراغه و تبریز تشکیل شدند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۰). نگارگری مکتب مغول یا مکتب تبریز اول در این عصر تا حد زیادی تحت تأثیر خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی مورخ و وزیر غازان خان و ألبایتو (۷۱۵-۷۰۳ ه.ق) سلاطین مغول قرار گرفت (اسوند دیماند، ۱۳۸۳: ۴۸). رشیدالدین در خارج از شهر تبریز، محلی بنام ربع رشیدی احداث کرد و هنرمندان و پیشه‌وران ملل مختلف را در این محل گرد هم آورد. کتب و آثار زیادی از جمله آثار خود رشیدالدین بوسیله خوشنویسان و نقاشان در ربع رشیدی استنساخ شد (همان: ۴۸-۴۹). نگارگران این دوره، فرصت‌های بسیاری می‌یافتند که با جهانگردان و نمایندگان مسیحی و چینی که از آن پس به تبریز رفت و آمد داشتند، تماس و آشنایی پیدا کنند (کورکیان: ۱۳۷۷: ۲۰). هنرمندان شیعه نیز در این دوره سعی نمودند گرایش و ارادت به خاندان پیامبر ﷺ و ائمه اطهار ﷺ، به ویژه حضرت علی ﷺ و همچنین موضوعاتی نظیر آیات قرآنی، معراج رسول خدا ﷺ و رویدادهای زمان پیامبر ﷺ را در آثار خود منعکس نمایند. امروزه بسیاری از آثاری که حاوی چنین مضامینی هستند، خارج از مرزهای ایران نگهداری می‌شوند. (Blair- Bloom, 2003: 177) در دوره ایلخانان

کتاب‌ها و نسخ خطی و مصور رسمی بسیار مهمی در کارگاه مکتب مغول یا تبریز اول تهیه شدند که از جمله آنان می‌توان به جامع‌التواریخ رشیدی، آثارالباقیه بیرونی، شاهنامه دموت و... اشاره کرد. این نسخ مصور اکنون، به صورت آثاری مستند از دوران مذکور، زینت بخش بسیاری از موزه‌های داخلی و بین‌المللی شده است.

در زمان ایلخانان مغول، لباس زنان در ابتدای فتوحات آنان بسیار ساده و پوشاک زنان و مردان دارای یک نوع برش و دوخت بود. این لباس به صورت تن‌پوشی بلند بود که دو لبه آن روی هم قرار می‌گرفت و از سمت چپ با یک بند و از سمت راست بوسیله سه بند بسته می‌شد (کارپن، ۱۳۶۳: ۳۴). آنان در زیر لباس شلواری بلند می‌پوشیدند (اشپولر، ۱۳۹۲: ۳۳۴). زنان نیز جامه‌ای بسیار بلند و گشاد تا نوک پا با آستین‌های بسیار گشاد می‌پوشیدند (کارپن، ۱۳۶۳: ۳۴). در اواخر دوره ایلخانان چادر هم از پوشش‌های مهم زنان محسوب می‌شد که ادامه آن در نگاره‌های دوره صفوی دیده می‌شود. در نگاره‌های جامع‌التواریخ و آثارالباقیه بیشتر با دو گروه از زنان و حجاب و پوشش آنان روبرو هستیم؛ خاتونان و زنان مغولی و دسته دوم زنانی که در نگاره‌هایی مرتبط با داستان‌های پیامبران ترسیم شده‌اند. این دو گروه زنان، از نظر چهره، حجاب و پوشش و حالات به صورت کاملاً متفاوت ترسیم شده‌اند.

تصویر ۱ ایلخان مغول هولاکوخان (۵۶۳۳ ق) به حالت نشسته در کنار همسرش دوقوزخان است که یکی از نگاره‌هایی است که در نسخه خطی جامع‌التواریخ رشیدالدین مصور شده است. در این نگاره، حجاب و پوشش خاتون‌های ایلخانی که همان جامه بلند با آستین‌های گشاد بود، بر تن ملکه مشخص است. روسری کوچک و نقش‌داری که بر روی کلاه کوچکی قرار گرفته قسمت بالای موهای ملکه را پوشانده و تکه پارچه‌ای رنگی به شکل شال نیز زیر روسری تا روی شانه ملکه مصور شده است. یقه پیراهن خاتون و همچنین ایلخان به صورت هفتی مشخص شده است. بنابراین نگارگر در این تصویر سعی کرده که پوشش زنان درباری دوره ایلخانان مغول را در دوره خود به تصویر بکشد. در این دوره زنان دربار ایلخانی بر خلاف زنان ایرانی به پوشاندن کامل موهای سر توجه نشان نمی‌دادند.



تصویر ۱- پوشش زنان مغول، جامع التواریخ، نیمه اول سده هشتم ه. ق.

(ماخذ: همدانی، ۱۳۷۳: ج ۴)

حجاب و پوشش زنان مصور شده در نگاره‌های مربوط به پیامبران را می‌توان به عنوان الگویی از حجاب و پوشش زنان ایرانی در دوره ایلخانان مغول تلقی کرد. چرا که پوشش زنان در این نگاره‌ها، با حجاب و پوشش زنان مصور شده در شاهنامه‌های مصور شده ایرانی در این دوره نیز مشابهت زیادی دارد. در تصویر ۲ می‌توان شاهد نمایش چادر و لباس بانوان در داستان بشارت تولد حضرت مسیح علیه السلام در جامع التواریخ بود، که نگارگر دوره ایلخانی با توجه به بینش و تفکر خود نسبت به رعایت حجاب و پوشش در تصویرگری روایات و داستان‌های پیامبران، پوشش بانوی موجود در نگاره را بر اساس حجاب و پوششی که در دوره ایلخانی مرسوم بود، مصور کرده است. در این نگاره، زن چادری بلند به عنوان حجاب بر تن دارد که تا روی زمین ادامه داشته و قبای یقه گرد، بلند و گشادی که دارای چین و چروک زیادی است بر تن دارد.



تصویر ۲- بشارت تولد حضرت مسیح ﷺ، جامع التواریخ رشیدالدین، نیمه اول سده هشتم ه. ق، دانشگاه ادینبرو. (Sims, 2002: p. 295)

نگاره سوم مربوط به برگه‌ای از نسخه آثار الباقیه بیرونی که در دوره مغول مصور شده است، نگاره‌ای منحصر به فرد در تاریخ نگارگری ایرانی - اسلامی است (تصویر ۳). در این نگاره نمایندگان مسیحی نجران (در سمت چپ) به ملاقات پیامبر اکرم ﷺ آمده‌اند. این نگاره بازگو کننده اتفاق روز مباحله^۱ پیامبر ﷺ با مسیحیان نجران است.

^۱ مباحله یعنی نفرین کردن یکدیگر تا هر کس بر باطل بوده، مورد غضب الهی قرار گیرد و آن کس که بر حق است، شناخته شود و بدین گونه حق از باطل تشخیص داده شود (کلینی، ۱۳۷۵: ۵۱۴ و ۵۱۳). مباحله باشکوه‌ترین و شگفت‌انگیزترین جلوه از حقیقت جاودانی اسلام است. زیرا در مباحله حقانیت نبوت پیامبر ﷺ و آئین حیات بخش اسلام و همچنین عظمت مقام علی ﷺ و خاندان پاک‌نهادش آشکار می‌شود (ترافی، ۱۳۸۰: ۸۱). طبق سوره آل عمران، آیه ۶۱ که خداوند به پیامبر ﷺ فرمان داد: «فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَابْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَتَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ». هرگاه بعد از علم و دانشی که (درباره مسیح) به تو رسیده (باز) کسانی با تو به بحث و ستیز برخیزند، به آنها بگو: بیایید ما فرزندان خود را دعوت می‌کنیم و شما هم فرزندان خود را، ما زنان خویش را فرا می‌خوانیم، شما هم زنان خود را، ما از نفوس خود دعوت می‌کنیم، شما هم از نفوس خود، آنگاه مباحله کنیم و لعنت خدا را بر دروغ‌گویان قرار می‌دهیم.



تصویر ۳- نمایندگان مسیحیان نجران و اصحاب آل عبا، آثارالباقیه ابوریحان بیرونی، دوره ایلخانی، حدود ۷۰۷ ه. ق، نسخه متأخر بر اساس نسخه ادینبورگ، کتابخانه ملی پاریس. (مأخذ: یوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۸۲۵).

پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله در این نگاره، در سمت راست به تصویر کشیده شده و هاله‌ای از شعله‌های آتش درخشان به دور سر اوست. حسنین علیهما السلام نیز با قرص هاله‌ای به دور سر در دو سوی پیامبر قرار دارند. کادر انتخاب شده برای نگاره، که پیکره‌ها در آن جای گرفته‌اند، مستطیل بوده که از مشخصه‌های بارز مکتب نگارگری مغول در آن دوران به شمار می‌آید. حجاب و پوشش پیکره‌ها در این نگاره، هم متناسب با شرع اسلام بوده و رعایت موازین الهی در مورد حجاب و پوشش شده و هم با اندکی تأمل در پوشش پیکره‌ها از جمله تمثال مبارک حضرت محمد صلی الله علیه و آله و آل عبا به نوع پوشش آنان که در حقیقت پوشاک دوره ایلخانان مغول است، حجاب و پوشش در دوره ایلخانان مغول را نیز یادآوری می‌کند. می‌توان گفت مهمترین ویژگی که در این نگاره به چشم می‌آید، توجه به روایات است و در استفاده نمادین از ابر بالای سر پیامبر صلی الله علیه و آله، این نکته به خوبی دیده می‌شود. در پشت سر حضرت محمد صلی الله علیه و آله، حضرت فاطمه علیها السلام با حجاب و پوشش کامل و مقنعه‌ای بر سر و روبندی بر چهره به روشنی مشخص است و تنها چشم‌های او دیده می‌شود. مقنعه یکی از پوشش‌های دیگر زنان در این دوره است (همدانی، ۱۳۷۳: ج ۱، ۵۵۴). که سرپوش برخی از زنان درباری ایرانی به شمار می‌رفت. پادشاه خاتون (حک: ۶۹۴-۶۹۱ ه. ق)، هفتمین حکمران از قراخانیان کرمان که همسر اباق‌خان (حک: ۶۸۱-۶۶۳ ه. ق) بوده، در وصف خود این‌گونه آورده است:

من آن زنم که همه کار من نکوکاری است به زیر مقنعه من بسی کله‌داری است

(آیتی، ۱۳۴۶: ۱۷۸).

این شعر خود بیانگر حجاب و پوشش زنان در دوره ایلخانی است که بر طبق مستندات تاریخی و متناسب با بینش مذهبی خاص دوران ایلخانی بوده که علاوه بر ذکر جایگاه و منزلت نکوی خود، پوشش همسران و شاهزادگان درباری زمان خود را نیز به موازات اندیشه اسلامی بیان می‌کند.

نگارگر نیز در واقعه مباحله، ضمن به تصویر کشیدن حجاب و پوشش کاملاً اسلامی زن مسلمان همراه مردان، در حقیقت جایگاه و اهمیت نقش زن را نیز در رویدادهای سیاسی، اجتماعی و مذهبی در زمان پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله، به خوبی به تصویر کشیده است. این خود نمودی است واضح بر باورها و تفکر شیعه در برجسته کردن بینش حجاب و پوشش زنان در جامعه مدنی اسلامی که نقش تعیین کننده‌ای در جهان اسلام دارد. شرکت حضرت فاطمه علیها السلام آن هم با حجاب و پوشش اسلامی در مراسم مباحله، نشان دهنده بزرگی و شخصیت والایی ایشان است، چرا که در درگاه خداوند قرب و منزلت داشته، بنابراین دعا یا نفرین ایشان نیز در روز مباحله به اذن خداوند مستجاب می‌شد.



تصویر ۴- مراسم تشییع جنازه غازان خان، جامع التواریخ، نیمه اول سده هشتم ه.ق. (مأخذ: بیانی، ۱۳۸۸: ۱۵۶)

در نگاره دیگری (تصویر ۴) که صحنه تشییع جنازه و خاکسپاری غازان خان در جامع التواریخ به تصویر کشیده شده، دو گروه از زنان جامعه را با حجاب و پوششی متفاوت در دوره ایلخانی نشان می‌دهد. زنانی که در سمت راست نگاره در قسمت بالای تصویر قرار

گرفته‌اند، با پوششی به شکل مقنعه‌های ساده و فاقد تزئین با روبندهایی که قسمت پایین صورتشان را پوشانده، به روشنی قابل مشاهده هستند. گروه دیگری از زنان در قسمت پایین نگاره، با حجاب و پوششی سفیدرنگ و فاقد روبند بر چهره، شیون می‌کنند. در این صحنه نگارگر توانسته با شناخت و بینشی که از حجاب و پوشش زنان در دوره خود (ایلخانی) داشته، اقدام به مصور کردن این رویداد مهم بکند و همین نگاره نشان دهنده وضعیت حجاب و پوشش زنان دربار ایلخانی در بیرون از منزل، در خیابان یا شهر نیز می‌باشد. زیرا زنان دربار مغول نیز مانند ایلخان بعد از گرایش به دین اسلام، به نوعی تحت تأثیر فرهنگ حجاب و پوشش اسلامی قرار گرفته‌اند. ولی به ندرت در نگاره‌های این دوره چنین تأثیری قابل مشاهده است. مثلاً چهار زنی که در پشت تابوت غازان خان، در سمت راست بالای تصویر ایستاده و روبنده مشکی بر صورت دارند، زنان غازان هستند، این در حالی است که در نگاره دیگری از جامع التواریخ، همین زنان در کنار غازان خان در دربار، بوقتاق^۱ بر سر دارند (تصویر ۵). این دو نگاره به روشنی مشخص می‌کند که بینش و تفکر نگارگر دوره ایلخانی بر اساس مشاهدات عینی ایشان در مجالس آن دوره، و مصور کردن این مجالس و رویدادها، خود بیانگر تأثیر فرهنگ اسلامی بر حجاب و پوشش زنان ایلخان مغول بوده است. البته ذکر این نکته ضروری است که توجه بانوان دربار به حجاب و پوشش اسلامی در بیرون از دربار، خود نشانه احترام گذاشتن به عقاید و باورهای جامعه اسلامی ایران در آن زمان نیز می‌باشد. در واقع، این نگاره خود بیانگر این است که هم زنان دربار و هم بانوان عادی جامعه در بیرون از منزل، بازار، خیابان و محیط‌های عمومی با رعایت حجاب و پوششی درخور زن مسلمان ظاهر می‌شدند.

^۱ بوقتاق (بُغطاق - بُغطاق): به صورت اقروفی مرصع (نوعی تاج یا سرپوش تجملی که از جنس طلا و مرصع) به جواهر که در بالای آن یک پر طاووس نصب شده است (ابن بطوطه، ۱۳۷۰: ج ۱: ۴۰۱). کلاه یا سرپوشی به شکل تاج که بر سر ملکه‌های دربار ایلخانی گذاشته می‌شد و بیانگر مقام بانوان دربار ایلخانی نیز بود.



تصویر ۵. زنان غازان خان در حضور ایلخان، جامع التواریخ، نیمه اول سده هشتم هجری، (مأخذ: همدانی، ۱۳۷۳: ج ۴)

۳. بینش و تفکر حجاب و پوشش زنان در نگارگری دوره تیموری (۹۱۳-۸۰۷ ه.ق)

تیموریان از اواخر سده هشتم تا اوایل سده دهم هجری بر خراسان و ماوراءالنهر حکومت می‌کردند. تیمور (۸۰۷-۷۷۱ ه.ق) با اینکه جنگجو و و قدرت طلب بود، اما به هنرمندان علاقمند بود. شرف‌الدین علی یزدی در کتاب خود به این نکته اشاره کرده است: «از اصناف هنرمندان و پیشه‌کاران هر که در قسمتی از اقسام مشهور و معروف بود همه را خانه کوچ به سمرقند فرستادند...» (یزدی، ۱۳۶۶: ۲۹۰). بعد از وفات تیمور، پسرش شاهرخ (۸۵۰-۸۰۷ ه.ق) بر تخت سلطنت نشست. در دوران حکومت شاهرخ، غیر از پیشرفت‌هایی که در هنر معماری صورت گرفت، در سایر شئون حیات فرهنگی و هنری نیز کوشش‌های شایان توجهی صورت گرفت. این پیشرفت‌ها شامل، نقاشی، نگارگری، خوشنویسی، موسیقی، تاریخ‌نگاری، فقه و کلام اسلامی و... بود (مجموعه تاریخ کمبریج، ۱۳۸۶: ۱۱۴). به دلیل ثبات سیاسی و فرهنگی آن زمان، دربار وی (شاهرخ)، کانونی برای هنر و فرهنگ و علم شد (محمدی، ۱۳۶۰: ۱۱۴). تشویق و حمایت از پیشرفت‌های هنری و فکری نه فقط توسط شاهرخ، بلکه فرزندان و سایر اعضاء خانواده و اعضاء برجسته درباری صورت می‌گرفت (همان). زیرا علاقه زیاد بایسنقر میرزا (تولد ۸۰۲ ه.ق و فوت ۸۳۷ ه.ق) به هنر

خوشنویسی و کتیبه‌های زیادی که در مسجد گوهرشاد نوشته، خود شاهی بر این گفته است که وی به عنوان یکی از بزرگترین مشوقان هنرهای زیبا در عصر خود شناخته می‌شود (میرجعفری، ۱۳۸۵: ۱۲۴). سپس از زمانی که سلطان حسین بایقرا در هرات بر تخت نشست، نگارگری، دیوارنگاری، معماری و باغ‌سازی و انواع هنرهای دیگر رونقی تازه یافتند. هرات، در خلال ۳۸ سال پادشاهی سلطان حسین بایقرا دوره دیگری از شکوفایی را تجربه کرد. اعتلای فرهنگی این دوره مرهون شخصیت و اقدامات میرعلی شیر نوایی (وزیر و خزانه دار سلطان) بود. به همت و حمایت نوایی محفل انسی شکل گرفته بود که برجسته ترین شخصیت‌های ادبی و هنری چون محمد میرخواند (مورخ)، حسین واعظ کاشفی (ادیب)، سلطانعلی مشهدی (خطاط)، و کمال‌الدین بهزاد (نگارگر و نقاش) و یاری (مذهب) از اعضاء اصلی آن بودند. در این جو روشنفکرانه بود که مکتب نگارگری هرات درخشید (پاکباز، ۱۳۸۴: ۸۰-۷۹). بهزاد در مکتب هرات پرورش یافت ولی با توانایی شگرفی که در ترکیب بندی، هماهنگی رنگها و توازن شکل‌ها داشت، باعث و بانی تحولی مهم در عرصه سنت نقاشی ایرانی شد. او هنرمندی نوآور و چیره دست بود که راهی تازه در عرصه نگارگری ایرانی گشود و تاثیری وسیع بر کار نقاشان بعدی در ایران، هند، ترکیه و آسیای میانه گذاشت (پاکباز، ۱۳۸۵، ۴۲۳).

آثار نگارگری شده مکتب هرات در دوره تیموری نیز، بازتاب آداب، رسوم، نگرش مردم و حتی سلیقه حامیان و سفارش دهندگان (شاهان و دربار) عصر خود است. نگارگر، با توجه به شرایط اجتماعی محیط پرورش یافته خود و با توجه به عوامل فرهنگی و بینش و تفکر اسلامی در رابطه با حجاب و پوشش خاص عصر خویش که بر او و نگرشش تأثیر گذاشته، دست به خلق اثر می‌زد.

شاردن، سفرنامه نویس عصر صفوی، درباره لباس‌های عصر تیموری، که در خزانه دربار صفوی دیده است، می‌نویسد: «مردمان مشرق زمین در لباس پوشیدن هرگز از مد پیروی نمی‌کنند و بسیار سال می‌گذرد که کمترین تغییر در طرز پوشاک خود نداده‌اند و اگر این گفته راست باشد که یکسان ماندن و عدم تغییر و تبدیل پوشاک در جامعه‌ای نشانگر فرم و احتیاط آن اجتماع است، ایرانیان به تحقیق محتاط‌ترین و استوارترین و دوراندیش‌ترین افراد جوامع بشری می‌باشند، زیرا هرگز در بند آن نیستند که رنگ یا نوع پارچه یا دوخت پوشاک خود را تغییر دهند. من بارها لباس‌هایی را که از زمان تیموریان در خزانه پادشاه

نگهداری شده دیده‌ام، به نظر تحقیق در آنها نگریده‌ام و دریافته‌ام که آن روزگاران تا زمان حاضر تغییر قابل توجهی در آنها پدید نیامده است و برش و دوخت آنها همسان بوده است که اکنون معمول است» (شاردن، ۱۳۷۴، ۸۰۰).

در نگاره‌های تصویر شده در مکتب هرات در دوره تیموری، پیکره انسانی زنان و مردان هر دو بسیار پرحالت و پراحساس تصویر شده‌اند. تفاوت میان چهره زن و مرد این چنین است که چهره مردان کشیده، اغلب با ریش و سبیل پرپشت و ابروان کلفت که معمولاً کلاهی نیز بر سر دارند، تصویر می‌شدند و زنان دارای چهره‌های گرد و بیضی شکل با ابروانی باریک هلالی و چشمانی کشیده و بادامی شکل هستند، در حالی که حجاب بر سر دارند و گاهی کمی از گیسوان بلندشان نیز دیده می‌شود (توکلی فر، ۱۳۸۸: ۴۸). در بررسی و مطالعه نگاره‌های دوره تیموری، می‌توان حجاب و پوشش متنوعی را در تن پوش‌های زنان دوره تیموری شاهد بود. به طوریکه در برخی از نگاره‌ها، حجاب و پوشش زنان، تنها به یک لایه لباس یا جامه محدود بوده است، که بصورت بسیار ساده و بدون هیچ نقشی مصور شده است. اما برخی از نگاره‌های دیگر که زنان دوره تیموری را به تصویر می‌کشند، زنان تیموری را در حجاب و پوششی باشکوه و همراه با لایه‌های مختلف و متنوع مصور کرده‌اند. که تنوع لایه‌های حجاب و پوشش زنان به این شرح است: (۱) ردا. ردا یا بالاپوش در زمره یکی از پوشش‌های بکار برده شده در این دوره است. بانو ردایی بلند بر تن کرده که تمام بدن او را پوشانده است. این تن‌پوش بیشتر در مورد استفاده بانوان درباری و اشراف در این زمانه بوده است (در تصویر ۶ بر تن بانویی که تاج بر سر گذاشته، مشخص است). (۲) قبا: پوشش دیگری که در اکثر نگاره‌های این دوره به چشم می‌خورد، قبا است. قبا از لحاظ فرم بر دو نوع است: قباهایی با قد بلند و آستین‌های کوتاه یا بلند و جلو باز (تصویر ۶ بانوی سمت چپ) با تزئینات پوست و قباهای کوتاه جلو بسته با آستین‌های کوتاه که بیشتر ساده هستند (قپانداران، ۱۳۸۹: ۱۰۷). (۳) پیراهن و پیراهن زیرین: یکی از پوشش‌هایی که در برخی از نگاره‌ها از چندین لایه که بر روی هم پوشیده شده از میان یقه خودنمایی می‌کند. پیراهن زیرین با آستین‌های نسبتاً تنگ و بلند در اغلب موارد زیر قباهای کوتاه و بلند پوشیده می‌شود (غیبی، ۱۳۸۵: ۳۶۹). (تصویر ۷). در این دوره بانوان برای آراستن و زیباتر شدن از انواع جواهرات، گردنبندها، انگشترها، گوشواره‌ها و دستبندهایی که معمولاً از طلا یا نقره و عاج و ... ساخته می‌شد، در مهمانی‌ها و ضیافت‌ها استفاده می‌نمودند (راوندی، ۱۳۸۲:

(۷۵). همچنین درباره زنان تبریز و استفاده آنان از عطریات و لوازم آرایش در سفرنامه کلاویخو^۱ آمده است: «در بعضی از کاروانسراها، که در آنها وسایل و لوازم آرایش و عطریات زنان فروخته می‌شود، زنان به دکان‌ها و حجره‌های آنها می‌آیند تا از آنها بخرند، زیرا این زنان عطر و روغن بسیار به کار می‌برند.» (کلاویخو، ۱۳۷۷: ۱۶۰). انواع روسری کوچک و بزرگ با نواری بر روی آن بسته می‌شد (تصویر ۷) یا با تاجی همراه بود (تصویر ۶ و ۷). نوار بر روی روسری کوچک و تاج زیر روسری بزرگ (مقنعه مانند) و گاهی نیز کلاهی در زیر یا روی لچک‌های سه گوش بکار برده می‌شد. گاهی نیز در نگاره‌های دوره تیموری زنانی تصویر می‌شدند که همراه بانوی تاجدار، با حجاب و پوششی شبیه زنان معمولی جامعه که روسری یا مقنعه بر سر داشتند، به عنوان ندیمه بانوی تاجدار ایشان را مشایعت می‌کردند (تصویر ۶). همین موضوع می‌تواند تفاوت نوع حجاب و پوشش بانوان دوره تیموری بر اساس جایگاه و مقام آنان را تعیین کند که این موضوع از دید نگارگر آن دوره پنهان نمانده و نگارگر با توجه به نگرش و تفکری که در مورد رعایت مسأله حجاب و پوشش بین بانوان قصر شاهی داشته، آن را در مصورسازی موضوعی عاشقانه، این چنین لحاظ کرده است.

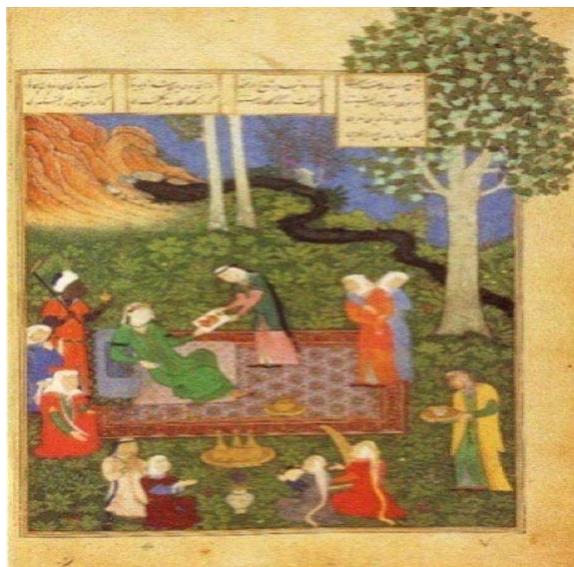


تصویر ۶. دیدار همای و همایون، مکتب هرات، دوره تیموری، حدود ۸۳۳ ه.ق. مجموعه شیخ ناصرالصباح. موزه ملی کویت

^۱. Clavijo

(مأخذ: پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۸۷۸)

تصویر ۷، موضوع نگاره‌ای از نسخه خطی مصور شده در دوره تیموری، داستان نشان دادن تصویر خسرو به شیرین را بیان می‌کند. این نگاره بر اساس اشعار نظامی، گلشنی را می‌نمایاند که شیرین و دوشیزگان همراه او در آنجا اتراق کرده‌اند و به شادی و میگساری می‌پردازند. شاپور تصویر خسرو را به درخت می‌زند و می‌رود که ناگاه شیرین تصویر را می‌بیند و می‌گوید که آن را به نزد او بیاورند. نگاره دقیقاً این لحظه داستان را نشان می‌دهد.



تصویر ۷- نشان دادن تصویر خسرو به شیرین برای بار اول (مأخذ: www.imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=or.6810)

نگارگر در این تصویر تنها ابزار موسیقی و نوازندگی را نشان می‌دهد و از مصور کردن رقص زنان خوداری می‌کند. این نکته خود بیانگر تطبیق بخشیدن نگاره با بافت فرهنگی و رعایت شئون دین اسلام در هنر نگارگری ایران است، نه فرهنگ دوره نظامی یا پادشاهی ساسانی. در متن ادبی نظامی صورت شیرین را به ماهی زیبا تشبیه کرده است و نگارگر نیز سعی بر زیبارو کشیدن شیرین دارد. نظامی در متن ادبی، شیرین را در حال میگساری متصور می‌شود، اما نقاش، بنابه عرف جامعه خویش، که میگساری را برای زنان ناشایست

می‌دانستند، در دست شیرین قطعه‌ای پارچه می‌کشد. لباس شیرین نیز در این نگاره طبق مستندات تاریخی که در بالا ذکر شد، کاملاً برگرفته از پوشاک رایج این دوران (تیموری) است. پوشاک زنان شامل ردای بلندی که اصولاً آستین کوتاه دارد و روی آن قبا پوشیده می‌شود و قبا یا لباس بلندی که بر روی ردا پوشیده می‌شود و اصولاً آستین کوتاه دارد و از قسمت جلو باز است و پیراهن زیر که در تصویر ۵ کاملاً در نوع حجاب و پوشش زنان دوره تیموری مشخص است. آستین‌های بسیار بلند مخصوص زنان ثروتمند عالی قدر بوده است که کار نمی‌کردند و سایر زنان جامعه از این نوع پوشاک استفاده نمی‌کردند. ردهای بلند و فاخر و آستین بلند مختص زنان اشراف، کلاه یا نیم‌تاج، روسری یا روبندهای کوتاه، که به پشت سر می‌رود بر اساس میدان فرهنگی و اجتماعی و رعایت شئون اسلامی، حجاب و پوشش آن زمان به حساب می‌آمد. شیرین نیم‌تاجی بر سر دارد که جایگاه او را در عصر ساسانی نشان می‌دهد. اما همین تاج پارچه حجاب و پوششی در پشت دارد که متناسب با فرهنگ جامعه ایران در عصر تیموری است. شیرین به صورت شاهزاده‌ای تیموری به تصویر در آمده است. در این تصویر، همه زنان روسری یا مقنعه‌هایی دارند که به زیر گلو گره خورده است. اما برخی از آنان نوار پارچه‌ای نیز روی آن بسته‌اند. گویا این نوع سرپوش در این دوره، در میان طبقات متوسط و روستایی رواج داشته است.

۴. بینش و تفکر حجاب و پوشش زنان در نگارگری دوره صفوی (۹۰۷-۱۱۳۵ ه.ق)

در عصر صفوی، یکپارچگی مذهبی و همراهی دین و دولت، نقطه عطفی در تاریخ گسترش عقاید شیعی در ایران بود. شاهان صفوی و در رأس آنها، شاه اسماعیل اول، در عین حال که خود را جانشینان معنوی شیخ صفی‌الدین می‌دانستند، نسبت خود را از طریق امام موسی کاظم علیه السلام به امام علی علیه السلام می‌رساندند (کیانمهر و تقوی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۳۴). آنها با اعلام رسمیت مذهب تشیع و بهره‌گیری از آموزه‌های آن در پی تثبیت حکومت خود از طریق تبلیغات مذهبی بودند. این تبلیغات «در ادوار گذشته عموماً با بهره‌گیری از شعر حماسی، نقاشی، نقوش برجسته، سکه، معماری و مبلغان صورت می‌گرفت» (Walton, 1997: 49).

اولتاریوس^۱ - سیاح عصر شاه صفی - درباره وضعیت حجاب و پوشش زنان دوره صفوی می‌نویسد: «... لباس زنان نازک‌تر از مردان و مانند آنها گشاد است و به بدن نمی‌چسبد. آنها مانند مردان پیراهن و شلوار می‌پوشند. جورابهایشان از پارچه نازک قرمز یا سبزرنگ است. زنان هنگام عبور از گذرگاه‌های عمومی نمی‌گذارند صورتشان دیده شود و از سر تا قوزک پا را به وسیله چادر می‌پوشانند و شکافی از آن را بر صورت خود باز می‌گذارند که به زحمت از پشت آن می‌توانند بیرون را ببینند» (اولتاریوس، ۱۳۶۳: ۲۸۷).

مکتب تبریز دوم یکی از مکاتب نگارگری اوایل دوره صفوی است که در شهر تبریز در کارگاه نسخه‌نگاری دربار شاه اسماعیل اول صفوی شکل گرفت. در دوره شاه اسماعیل صفوی با تشکیل دولتی واحد در ایران، منجر به تلفیق مکاتب نگارگری پیشین همچون سبک پرمایه و خیال‌پردازانه دربار ترکمانان قراقویونلوها در تبریز، سبک طبیعت‌گرایانه کمال‌الدین بهزاد در مکتب هرات و سبک متوسط تجاری ترکمانان در شیراز شد که از ترکیب این سه سنت کتاب‌آرایی مکتب نگارگری تبریز دوم به اوج خود رسید (آژند، ۱۳۹۰: ۱۰۱). توجه به انسان و جنبه‌های مختلف حیات او از ویژگی‌های خلاقیت استاد بهزاد از نقاشان مکتب هرات محسوب می‌شد. از این رو نگارگران مکتب تبریز دوم، به پیروی از سنت نقاشی بهزاد، علاقه وافر به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند. آنها می‌کوشیدند باز نمودی از دنیای پیرامون را در نگاره‌های کوچک اندازه بگنجانند و از این رو سراسر صفحه را با پیکرها تزئینات معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند. (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۱). در واقع شاه اسماعیل صفوی ضمن رسمیت بخشیدن به مذهب تشیع در ایران، نوعی وحدت و یکپارچگی در هنرهای تجسمی ایران را نیز بوجود آورد و مکتب نگارگری تبریز دوم در این دوره شکل گرفت و به کمال رسید.

درخشان‌ترین نمونه‌های نسخ مصور شده در مکتب تبریز دوم در دوره صفوی که از هم آمیزی سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات) به وجود آمدند، می‌توان به خمسه تهماسبی (۹۴۶ - ۹۵۰ ه.ق) و شاهنامه تهماسبی اشاره کرد. از جمله نگارگران معروف این مکتب نیز که عمدتاً شاگرد استاد کمال‌الدین بهزاد بودند، برخی به طور مستقیم شاگرد استاد بودند نظیر سلطان محمد، میر مصور و آقا میرک، برخی نقاشان دیگر نیز از او سخت تأثیر

^۱.olearius

پذیرفتند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۱-۸۷). در نگاره پیرزن و سلطان سنجر، اثر سلطان محمد، پیرزنی به تصویر کشیده شده است که با کمری خمیده به دادخواهی و شکایت پیش سلطان سنجر رفته است (تصویر ۸). زنان دوره صفویه در بیرون از منزل از چادر سفید استفاده کرده و جوراب مخمل یا زریفت می پوشیده‌اند (دل‌واله، ۱۳۷۰: ۱۴۷). پیرزن نیز در این تصویر پیراهن ساده و بلند آبی رنگی به تن دارد و در قسمت کمر نیز شال سفید رنگی روی پیراهن بسته است. چادر سفید ساده‌ای را به عنوان حجاب و پوشش روی پیراهن خود پوشیده است. از ویژگی‌های مکتب تبریز دوم در زمان صفوی، تلفیق رنگهای شاد و پرتحرک است که سلطان محمد در این نگاره به خوبی از آن بهره برده است. در این نگاره، حجاب و پوشش پیرزن بر اساس سادگی و بدون تکلف بودنش، این نکته را ثابت می‌کند که پیرزن از طبقه ضعیف جامعه بوده است. در این نگاره، سلطان محمد در این نگاره با توجه به موضوع نگاره و با بینش و تفکر خوبی که نسبت به نوع حجاب و پوشش طبقه پایین جامعه ایرانی در اوایل دوره صفویه داشته، سعی کرده که به بهترین طریقه ممکن با استفاده از نمایش پیکره خمیده پیرزن و پوشش مناسبی که بر تن دارد، دادخواهی پیرزن را به تصویر بکشد.



تصویر ۸- پیرزن و سلطان سنجر، خمسه نظامی، منسوب به سلطان محمد، مکتب تبریز دوم، دوره صفوی (مأخذ: کن‌بای. ۱۳۹۱: ۸۳)

نگاره بانویی که کتاب می‌خواند (تصویر ۹)، اثر میرزا علی یکی از نگارگران مکتب تبریز دوم در دوره صفوی است. دارای سه نوع پوشش است. وی روی پیراهن سفید و گلدار

بلندی که دارای آستین بلندی است و در جلو دارای یقه چاکدار بزرگی دارد، قبای تیره گلداری پوشیده است. نگارگر، پیراهن ظریف تیره رنگ و منقوشی نیز زیر پیراهن سفید بر برتن زن مصور کرده تا بدنش کامل پوشیده شود. در این نگاره، نیم کلاهی بر سر زن مصور شده که در جلو حالت برجسته نشان داده است و زیر نیم کلاه دستار یا روسری سفیدرنگی بر سر زن تصویر شده تا موهایش را به این واسطه پنهان کند. به احتمال زیاد وی یکی از بانوان ثروتمند صفوی است که در این نگاره به تنهایی کشیده شده و کتابی در دست دارد. در کنار این تصویر، اشعاری عاشقانه از سعدی به نگارش درآمده که احتمالاً به زعم نگارگر توسط دختر خوانده می‌شود. نکته‌ای که در اینجا حائز اهمیت شمرده می‌شود، و از بینش و تفکر نگارگر نسبت به حجاب و پوششی که بر تن این زن مصور کرده، و می‌توان به روشنی دریافت، این است که در دوره صفویه حتی طبقات مرفه و ثروتمند جامعه نسبت به مسأله حجاب و پوشش توجه داشتند و حتی در محیط درون خانه، خود را ملزم به رعایت این مسأله می‌دانستند.



تصویر ۹- خواندن دختر، اثر میرزا علی، مکتب تبریز دوم، دوره صفوی، موزه بوستون ۱۵۷۰.

(مأخذ: www.mfa.org/collections.)

یکی از مکاتب مهم نگارگری در طول تاریخ نگارگری ایرانی مکتب نگارگری اصفهان است که در دوره صفویه بوجود آمد. آغاز مکتب اصفهان در نقاشی منتسب به اواخر سال

۹۹۷ هـ. ق است (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۹۸). در مکتب نگارگری اصفهان به علت کوشش و توجه بیش از حد هنرمندان به نقاشی‌های تک‌چهره نقاشی به شیوه قدیم که در آن تعداد زیادی پیکرهای انسانی کار شده از رونق می‌افتد (خزایی، ۱۳۶۸: ۲۵ و ۲۶). از جمله نگارگران و نقاشان این مکتب می‌توان به رضا عباسی و شاگردانش معین مصور و محمد شفیع عباسی و ... اشاره کرد. «رضا پسر علی اصغر که از نگارگران دربار شاه اسماعیل دوم بود و حدود سال ۹۹۵ هـ. ق به جمع نگارگران شاه عباس پیوست.» (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۱۰۰). به طور کلی، مکتب اصفهان (رضا عباسی و پیروانش) در جنبه‌های مختلف از سنت‌های پیشین نگارگری بسیار فاصله گرفت (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۲۴). منظره‌های شلوغ در زمینه عقب‌نگاره‌ها حذف شده یا جای خود را به یک یا دو گیاه داد و پیکره‌های انسانی نیز به یک با نهایتاً دو پیکره تقلیل یافت.

در این زمان پیوند نقاشی و ادبیات سست شده بود. خروج از محدوده کتاب‌نگاری به نگارگر این امکان را داد که وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامونش را به صورت تک‌نگاره و طراحی ثبت کند (همان).

در مکتب اصفهان دوره صفویه، پیکره‌های زنان تصویر شده رضا عباسی بسیار متواضع و باوقارند، لباس‌های بلند و پرچین و شکن دارند و هیكل آنها از حالتی مایل و خمیده برخوردار است. چهره زنان، ابروان پیوسته، چشمان درشت و بینی و لب کوچک و حالت سه‌رخ دارد که همیشه یک گوشه نمایان است و موهای پریچ و تاب از اطراف آن آویخته‌اند. در بسیاری از این نگاره‌ها پیکره‌ها از اندام مشخص زنانه برخوردار نیستند و تمیز دادن مرد از زن در این آثار بسیار مشکل است و زنان بیشتر بواسطه کلاه و روسری و گهگاه نیم‌تاج روی سرشان قابل شناسایی هستند (توکلی‌فر، ۱۳۸۸: ۵۵).

در نگاره‌ای مربوط به سال ۱۵۹۵ م. که دارای امضای رضا (عباسی) نگارگر دوره صفوی است (تصویر ۱۰) زنی جوان با صورتی گرد به تصویر کشیده شده است که دست چپ خود را به کمر زده و در دست راستش تسبیح (زنجیره‌ای از مهره) و در حاشیه این نقاشی ابیاتی عرفانی نوشته شده است. در این نگاره پیکره زن با همان حجاب و پوشش خاص دوره رضا عباسی مصور شده است. زن پارسا لباسی به عنوان حجاب و پوشش بر تن دارد که کاملاً بدن او را پوشانیده و دارای چین و چروک فراوانی است. زن دستاری پیچیده و بزرگی بر سر دارد که بواسطه آن تمام موهای سرش پوشیده شده است. پیراهنی که نگارگر بر تن زن

تصویر کرده، دارای آسیتن‌های گشاد و چین‌داری است. حالت پارساگونه صورت نشان دهنده زن تصویر شده در شعر است که بازنمایی معشوقی است که روح عاشقش را به سوی روشنگری هدایت می‌کند. در این نگاره، در بینش و تفکر نگارگر، پرداختن به جنبه معنوی و عرفانی در نگاره، برای رساندن مفهوم پارسایی به واسطه نشان دادن حجاب و پوشش در ظاهر زن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است.

در اواخر دوره صفوی با توجه به ورود آثار نقاشان غربی و توجه برخی از هنرمندان مثل محمد زمان و ... به هنر نقاشی غرب، طبیعت‌گرایی در هنر نگارگری ایران رونق می‌یابد. «از این زمان، جاذبه‌ای که لحظه به لحظه فزونی می‌گیرد و جایگزین شیوه‌های گذشته می‌شود، جاذبه نقاشی اروپایی است که از اواخر قرن یازدهم فراگیر می‌شود و گروهی از هنرمندان تازه را به کار می‌گیرد و کسانی چون محمدزمان و علیقلی بیکی جبه‌دار پایان مکتب اصفهان و مینیاتورهای ایرانی را رقم می‌زنند.» (آغداشلو و غضبان‌پور، ۱۳۷۶: ۲۷). اما این مسأله در بینش و تفکر بیشتر هنرمندان مکتب اصفهان تا اواخر دوره صفویه، چندان تأثیر و تغییر محسوسی که باعث نادیده گرفته شدن حجاب و پوشش در نگاره‌ها شود، نگذاشت.



تصویر ۱۰- زن پارسا، دوره صفوی، رضا عباسی (مأخذ: Hillenbrand, 2000: p.306).

۵. بینش و تفکر حجاب و پوشش زنان در نگارگری دوران افشاریه و زندیه (۱۱۴۸ - ۱۱۶۰ ه.ق)

پس از فروپاشی حکومت صفوی و به قدرت رسیدن نادرشاه افشار (۱۱۴۸ ه.ق)، در مدت فرمانروایی دوازده ساله او بر ایران (۱۱۴۸ ه.ق تا ۱۱۶۰ ه.ق) و بلندپروازی‌ها و جنگ‌های پی در پی دوره نادری، شرایط سیاسی و اقتصادی ایران هرگز به چنان ثباتی نرسید که دولت قادر باشد در پرتو آن، سیاست فرهنگی خود را مشخص کند و هنرمندان و نگارگران نیز بتوانند در کنار آن احساس امنیت کند و دست به آفرینش هنری بزنند.

در دوره حکمرانی نادرشاه به دلیل دستاوردهای نظامی و کوشش‌های وی در راستای تثبیت مرزهای سیاسی ایران تا حد فراوانی، هنر نقاشی از تحویل بازماند. اگرچه پیروی از سبک‌های غربی به‌کندی ادامه یافت، اما کیفیت آثار نگارگری نسبت به سده یازدهم هجری نازل‌تر شد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۴۵). پوشاک زنان در دوره افشار همان پوشاک صفویان اما بسیار ساده‌تر بوده است. پوشاک زنان این دوره نیز مانند مردان بود ولی با پارچه‌های ظریف‌تر و خوش‌نقش‌تر دوخته می‌شد (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۲۶). با افول افشاریه و روی کار آمدن کریم‌خان زند، وی با پایتخت قرار دادن شیراز به توسعه آن مشغول گردید و به جمع‌آوری هنرمندان پرداخت (نامی، ۱۳۶۳: ۱۵۳). پیراهن زنان در دوره زندیه تنگ‌تر از مردان و از جنس نخ و ابریشم بود. یقه آن گرد و در زیر گلو با دکمه یا بند بسته می‌شد و از زیر گلو تا سینه چاک داشت؛ پوشیدن پیراهن‌های نازک و بدن‌نما در این دوره میان زنان رواج یافت و دامن پیراهن‌ها نیز کوتاه‌تر از دوره‌های قبل شد (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۲۶). زنان عرقچین کوچکی را که با سنگ‌های قیمتی یا سکه‌های مختلف زینت داده می‌شد، به سر می‌گذاشتند. گاهی به جای عرقچین شال ظریف کوچکی بر سر می‌بستند که به شکل‌های مختلف به پشت و روی شانه‌ها می‌افتاد. برخی زنان نیز زیر شال از کلاه کوچکی به نام لچک استفاده می‌کردند (نیبور، ۱۳۹۰: ۱۷۷). تصویر ۱۱، نمونه‌ای از زنان مصور شده در نگاره‌های دوره زندیه است که نگارگر یا نقاش دوره زندیه بر اساس بینش و تفکر خویش نسبت به مسأله پوشش زنان دوره خود، هر آنچه را که دیده مصور کرده است. در اینجا نگارگر بانویی را به حالت نشسته تصویر کشیده که از طبقه بالای جامعه بوده است. زن کلاه کوچکی که با سنگ‌های قیمتی تزئین شده، بر سر دارد و زیر آن پارچه توری نازکی پوشیده که مانند شال بر شانه قرار گرفته و تا پایین زانو ادامه داشته و لبه این شال با نوار باریکی از

گل تزئین شده است و در پایین به صورت که تا پشت گردن او ادامه داشته، پوشیده است. پیراهن تنگی که بر تن زن مصور شده بسیار نازک و ظریف بوده که انتهای آن بر روی دامن قرار گرفته است. یخه پیراهن در جلو توسط نواری که حاوی نقش‌های ریزی از گل است و تا پایین هم ادامه دارد، تزئین شده است. آستین پیراهن از بالا نزدیک به کتف بسیار تنگ و در پایین نزدیک به مچ دستان گشاد است. دامنی که نگارگر بر تن زن مصور کرده است، گشاد و پر از نقش‌های گل و برگ بر شاخه‌های پیچان است. این در حالی است که تزئین لباس با نقوش گل و برگ در دوره بعد یعنی دوره قاجاریه یکی از ویژگی‌های اساسی آن دوره محسوب می‌شود.



تصویر ۱۱: پوشش زنان در دوره زندیه، تابلو رنگ و روغن - موزه مردم شناسی تهران. (مأخذ: www.karnaval.ir/womens-clothing-history-changes)

۶. بینش و تفکر حجاب و پوشش زنان در نگارگری دوره قاجار (۱۱۷۴-۱۳۰۴ ه.ق.)

قاجار یا قاجاریان دودمانی بودند که از حدود سال ۱۱۷۴ ه.ق تا ۱۳۰۴ ه.ق در ایران فرمان راندند. بنیانگذار این سلسله آغامحمدخان است که رسماً در ۱۱۷۴ ه.ق در تهران تاجگذاری کرد و آخرین پادشاه قاجار، احمد شاه است که در سال ۱۳۰۴ ه.ق برکنار شد. آنچه به مکتب نقاشی قاجاری معروف است پیش از آن دوره، یعنی از دوره کریم خان زند آغاز شد. بین آثار نقاشان دوره زندیه و قاجاریه، مرز آشکاری نیست. مردم ایران در دوره قاجار گرفتار

خرافه‌پرستی از یک سو و خودکامگی و بی‌کفایتی شاهان از سوی دیگر بودند. با این همه، پس از حدود دو سده رکود در نقاشی ایران در دوره قاجار زمینه مناسبی برای رشد و رونق مجدد این هنر به وجود آمد. تداوم تأثیر نقاشی غرب در عهد قاجار، مکتبی را پدید آورد که اوج شکوفایی آن را در زمان اقتدار فتحعلی‌شاه می‌توان دید. این مکتب به «مکتب قاجار» شهرت یافت. در حقیقت، دوران قاجار از شگفت‌انگیزترین دوره‌های تاریخی ایران و محل برخورد آخرین عناصر کهنه و نو، وقوع انقلاب‌های سیاسی و اجتماعی و آغاز تحولات فرهنگی و هنری است (جلالی‌جعفری، ۱۳۸۲: ۲۶). مهم‌ترین ویژگی مکتب نقاشی دوره قاجار این بود که مانند تمام مظاهر اجتماعی و فرهنگی این زمان، نه کاملاً ایرانی و نه کاملاً اروپایی، بلکه پدیده‌ای دو رگه است. روند شکل‌گیری هنر دوره قاجار مجموعه‌ای از تناقضات را به همراه دارد، زیرا در عین حال که نوعی برگشت به سنن گذشته در آن مشاهده می‌شود، تأثیرپذیری از قالب‌های غربی تازه وارد نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. فرنگی‌سازی، اصطلاحی است که به تعداد قابل توجهی از آثار دوره قاجار اطلاق می‌شود، این تصویرسازی، مردان و زنان را ملبس به لباس‌های اروپایی نشان می‌دهد. این شیوه از عصر عباسی آغاز شد و در دوره قاجار به اوج خود رسید (فدوی، ۱۳۸۶: ۱۳۷-۱۳۶). «نقاشی قاجار در این دوره سه ویژگی اساسی دارد: فقدان ارتباط قطعی با تمدن کهن اسلامی، ورود عناصر غربی و وابستگی به آن و حضور عناصر میانه و مردمی» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۶۷). به طور کلی عوامل نفوذ و تأثیرات نقاشی غربی در هنر نگارگری دوره قاجار را می‌توان به چند عامل دانست: (۱) علاقه پادشاهان قاجاری به هنر و فرهنگ غربی که یا به‌واسطه سفر کردن به کشورهای غربی یا دیدن آثار هنری غرب حاصل شده بود. (۲) حضور گسترده سفیران دربار محمد شاه قاجار یا نقاشان اروپایی در دربار ناصرالدین شاه. (۳) اعزام محصلین به اروپا و تأسیس مراکز مهم هنری در این دوره (مدرسه صنایع مستظرفه و دارالفنون).

ضمن اینکه پوشاک زنان نیز در طول دوره قاجار از سه الگوی متفاوت پیروی می‌کند. دوره اول که از پوشاک ابتدای حکومت قاجار تا مسافرت ناصرالدین شاه به فرنگ را شامل می‌شود و هنوز ارتباطات با دول خارجی توسعه نیافته بود و فقط اندکی تفاوت در لباس زنان با گذشته پدید آمد. دوره دوم که از مسافرت ناصرالدین شاه تا آغاز دوره مظفری است، با آمدن تجار و سیاحان اروپایی به ایران و مسافرت ناصرالدین شاه به اروپا تحول چشمگیری در پوشاک ایجاد شد. دوره سوم نیز از آغاز دوره مظفرالدین شاه تا پایان دوره قاجار را در بر

می‌گیرد. در دوره اول سلطنت قاجار، دامن لباس زنان بسیار بلند بود، ولی در دوره دوم حکومت، که از اواخر دوران پادشاهی ناصرالدین شاه شروع شد، تحول چشمگیری در پوشش زنان به وجود آمد و دامن‌های بلند به تنبان و شلیته تغییر کرد (ذکاء، ۱۳۶۶: ۲۴-۲۲).

سنت هنر اصیل نگارگری نیز که در گذشته به آن شبیه‌سازی می‌گفتند، و پس از فروپاشی حکومت صفوی رو به انحطاط رفته بود، در دوره قاجار این هنر با نوآوری‌های برخی از اساتید دوباره تا حدی احیا شد (میرپها، ۱۳۵۰: ۳۲). مثلاً نگاره‌های کتاب هزار و یکشب که توسط صنیع‌الملک تصویرسازی شده است، تلفیقی از نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی است (آغداشلو و غضبان‌پور، ۱۳۷۶: ۷۹-۷۸). در این نگاره‌ها، استفاده از چادر و روبنده در زمان مصورسازی نسخه هزار و یک شب، طبق سنت و بینش و تفکر حاکم بر جامعه بسیار رایج بوده و در نتیجه توسط نگارگران در تصاویر این نسخه نیز منعکس شده است (تصویر ۹). نگارگران و مصوران این نگاره‌ها برای پیش بردن داستان نیز از این سنت، حتی برای مصور کردن زنان قهرمان داستان‌ها، بسیار استفاده برده‌اند.

تصویر زنان در آثار نگارگری دوره‌های قبل، معمولاً دارای پوشش قابل قبولی است، اما از دوران قاجار به بعد، ضمن به تصویر کشیدن پرده‌های بزرگ نقاشی، حجاب به عنوان یک سنت مذهبی و فرهنگی کم‌رنگ می‌شود (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۱۹). در این دوره، نگاره‌هایی که در آنها تصاویر زنان دیده می‌شود، در بردارنده موضوعاتی چون: زنان دربار و حرمسرا، زنان خدمتکار و ندیمه‌گان، رقصندگان و نوازندگان، زنان در حال اجرای حرکات اکروباتیک^۱ (توکلی فر، ۱۳۸۸: ۷۲)، (تصویر ۱۲) و عشاق و دلدادگان و زنان در نقش مادر و همسر می‌باشند. طوری که حتی در نقوش مذهبی زنان بی‌حجاب و پوشش دیده می‌شود، که می‌توان آن را دلیلی بر ارتباط داشتن آن با هنر نقاشی غرب دانست (تصویر ۱۴). در تصویر ۱۲، زنی به تصویر کشیده که در حال نواختن تار است. بر سر زن کلاهی به شکل تاج با مهره‌های سفید و سنگهای قیمتی مزین شده است که موهای زن را دربر گرفته است. ولی موی زن در پشت سر به صورت موج‌دار تا پشت شانه‌هایش ادامه دارد و در جلوی سر، دو زلف بلندی که انتهای آن پیچ‌خورده بخشی از صورت زن را گرفته است. پیراهنی که زن

^۱. Acrobatic.

۲۲. مطالعات تاریخی جهان اسلام

سال هفتم، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۳۹۸

نوازنده بر تن دارد، تنگ و دارای یقه‌های گرد و گشادی است و پر از نقوش تزئینی دایره‌وار و گل‌های ریز است. پیراهن زن در پایین به دامنی گلدار ختم شده که احتمالاً تا بالای ساق پا ادامه داشته و پر از نقوش بته جقه و گل‌های ریز در ردیف‌های متنوعی است که با نوارهای روشنی از یکدیگر مشخص شده‌اند. کمر بند پهنی که حاوی نقوش تزئینی ریز می‌باشد، بر تن زن تصویر شده است. نقاش در این تصویر سعی داشته که صحنه‌ای از یک مجلس بزم را که در خانه‌ای اشرافی یا در دربار رخ داده، به صورت رویدادی روزمره در آن زمان، به تصویر بکشد.



تصویر ۱۲: زن نوازنده تار. دوره قاجار (Diba, 2003: fig. 8)

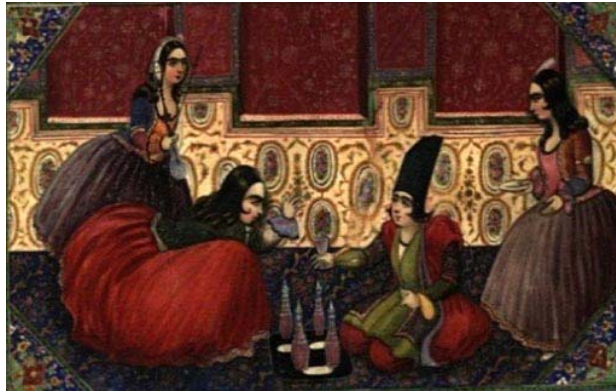


تصویر ۱۳- زریق همیان را در خانه خود آورده علی زریق مصری از او می‌گیرد. هزار و یک شب. دوره قاجار، کاخ گلستان.

(مأخذ: شایسته فر و شهبازی، ۱۳۹۴: ۴۶۲)

یکی از نقاشان و نگارگران دوره قاجار، ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک) که بنا به بعضی اقوال، بزرگترین صورتگر عصر قاجار محسوب می‌شود (فریه، ۱۳۷۴: ۲۲۹). او از شاگردان مهرعلی در دربار محمدشاه قاجار بود که خوش درخشید و پس از مدتی برای هنرآموزی و آشنایی با فن چاپ در حدود سال ۱۲۶۲ ه. به ایتالیا فرستاده شد. بدین سان او نخستین هنرمندی ایرانی بود که در اروپا آموزش دید. او در موزه‌های فلورنس و رم به رونگاری از آثار هنرمندان عصر رنسانس پرداخت. پس از بازگشت به ایران مقارن با دوره ناصرالدین شاه قاجار به مقام نقاش‌باشی دربار رسید و پس از مدتی از طرف پادشاه لقب صنیع‌الملک گرفت (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۵۸ و ۱۵۹). ناصرالدین شاه که در ایام جوانی و ولیعهدی داستان‌های هزار و یک‌شب را خوانده بود، و آن را بسیار دوست می‌داشت، در همان نخستین سالهای سلطنتش دستور تهیه نسخه مصوری از آن را صادر کرد. مصورسازی این نسخه، که در واقع جزء آخرین تلاش‌ها در جهت احیای سنت کتاب‌آرایی ایرانی می‌شد، برعهده صنیع‌الملک گذارده شد (شایسته فر و شهبازی، ۱۳۹۴: ۴۵۸). صنیع‌الملک علی‌رغم تلفیق سنت نگارگری و نقاشی ایرانی با سبک نقاشی اروپایی، به حفظ سنت دیرینه نقاشی ایرانی در زمان معاصر خود توجه داشت. صنیع‌الملک در پدید آمدن صحنه نگارگری‌های نسخه هزار و یک‌شب، برخلاف نسخه‌های ترجمه مصور اروپایی که در آن سعی شده قیافه‌ها، جامه‌ها، پوشش و محیط زندگی در داستان‌های سروده شده، مطابق با زمان تألیف کتاب، یعنی عهد هارون‌الرشید و وضع آن روز بغداد و آداب و رسوم عربی باشد، مبنای تصاویر خود را بر اساس زندگانی ایرانیان در سده سیزدهم هجری / نوزدهم میلادی و زمان خود نهاده است (ذکاء، ۱۳۸۲: ۳۳). در نگاره‌ای از نسخه خطی هزار و یک‌شب، (زریق همیان را در خانه خود آورده علی زریق مصری از او می‌گیرد) (تصویر ۱۳)، این قضیه به خوبی نمایان است. در این نگاره صحنه‌ای از حجاب و پوشش زنان دوره قاجار در بیرون از منزل و در کوچه و خیابان ملاحظه می‌شود. در این تصویر، چادر گشاد و سیاهی بر تن زنان پوشیده شده که تمام پیکره زنان را در برگرفته و روی چادر سیاه در قسمت جلوی صورت نقابی به رنگ سفید چهره زنان را مستتر کرده و از دید مردان نامحرم پنهان نگه می‌دارد. در اینجا نگارگر سعی داشته تا بخشی از داستان کتاب را که محل وقوع آن در خیابان بوده با جزئیات کامل به تصویر بکشد. بنابراین در این تصویر به روشنی می‌توان پی به نحوه حجاب و

پوشش زنان دوره قاجاری قبل از ورود دوربین عکاسی به ایران برد. در نسخه مصور هزار و یک شب، گاهی با تصاویری که نشان دهنده تفکیک جنسیتی زنان از مردان است، قابل ملاحظه است. در بسیاری از نگاره‌های این نسخه، زنان در اندرونی به نمایش در آمده‌اند. در بسیاری از نگاره‌های این نسخه نیز هنجارشکنی‌هایی در این زمینه صورت گرفته که از وفاداری مصوران به سیر روایی داستان و بینش و تفکر آنها در دوره قاجار منتج می‌شود؛ مثلاً، در نگاره‌ای مربوط به داستان علی‌زیبق مصری (تصویر ۱۴)، زینب دختر دلیله، منطبق با سیر روایی داستان در حال معاشرت با علی‌زیبق و بدون حجاب و پوشش نقاشی شده است. طبق داستان، زینب به منظور فروختن علی‌زیبق او را به اندرونی کشانده و با حیلتی او را به چاه می‌افکند. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، نقاش برخلاف هنجار جامعه، که کشف حجاب و پوشش زنان را در حضور مردان غیرممکن می‌دانست و همچنین تفکیک جنسیتی رایج در آن دوره، به منظور وفاداری به داستان، زینب و ندیمه‌هایش را بدون حجاب و پوشش در حضور علی‌زیبق نقاشی کرده است. همین خود بیانگر تأثیر هنر نقاشی غرب در دوره قاجار است که این تأثیر در دوره‌های بعد به مراتب در بینش و تفکر نگارگران نسبت به این هنجارشکنی در هنر نگارگری ایران، نفوذ بیشتری پیدا می‌کند.



تصویر ۱۴- علی‌زیبق مصری با زینب نشسته شراب می‌خورند. هزار و یک شب. دوره قاجار، کاخ گلستان.

(مأخذ: شایسته فر و شهبازی، ۱۳۹۴: ۴۶۴).

ولی در دوره قاجار، یکی از بارزترین و عینی‌ترین تأثیرات فرهنگ اسلامی و ایرانی شیعی در نوع دیگری از هنر نقاشی به نام قهوه‌خانه‌ای قابل درک است. نقاشی قهوه‌خانه‌ای به لحاظ موضوع شاخه‌ای از نگارگری مذهبی است (نصری اشرفی و شیرزادی آهودشتی، ۱۳۸۸: ۱۴۶۲). نقوش مذهبی که علایق ملی و اعتقادات مذهبی لایه‌های میانی جامعه شهری را منعکس می‌کرد، بیشتر به قصص قرآنی می‌پرداخت و نقاش این داستان‌ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان‌گونه که در ذهن مردم کوچه بازار وجود داشت، به تصویر می‌کشید (حسینی مطلق، ۱۳۸۸: ۵۷). این سبک از نقاشی بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با تأثیرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان به دست هنرمندان مکتب ندیده، در اواخر دوره قاجار و در بحبوحه انقلاب مشروطیت در حدود سال ۱۲۸۵ هجری شمسی شروع به بالیدن کرد و در دوره پهلوی با اقبال عمومی مواجه شد و به اوج شکوفایی رسید. در قهوه‌خانه‌های قدیم، نقاشی‌ها یک روایت را از آغاز تا پایان دنبال می‌کرد که عموماً نقل افسانه‌های قومی و شرح پهلوانی‌های قهرمانان ملی بود. این گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات و فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را باز می‌تابید، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های نقاشی عامیانه (چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی، و جز اینها) بود (پاکباز، ۱۳۸۴: ۲۰۱). «این نقاشیها بسیار دور از جو و فضاهای ذائقه هنری دربار است» (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۲۸). شاهنامه، موضوعات مذهبی (به ویژه سنت عاشورا و واقعه کربلا) و غزل‌های حافظ، مایه‌های تصاویر بودند. نقاشی قهوه‌خانه با هنرمندانی چون حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر، به اوج شکوفایی رسید و بر هنر معاصر نیز تأثیر گذاشت (پاکباز، ۱۳۸۴: ۲۰۱). نقاشی قهوه‌خانه‌ای با نام حسین قوللر آقاسی بیوندی ناگسستی دارد، مردی که همه عشقش نقاش کردن بود، مردی که تا پایان عمر در قهوه‌خانه‌ها، بوم‌ها را نقش کرد و سرانجام در نهایت فقر و درماندگی خاموش شد. اگر چه بعدها تابلوهایش در شمار گرانبهاترین تابلوهای قهوه‌خانه درآمدند (مهاجر، ۱۳۷۸: ۱۶۱). محمد مدبر، یار همراه و همگام حسین قوللر آقاسی بود که یکسال پس از مرگ وی (در سال ۱۳۴۵ ه. ش) درگذشت. مدبر بیشتر موضوعات خود را مضامین مذهبی خصوصاً واقعه کربلا و شهادت حضرت امام حسین علیه السلام انتخاب می‌نمود از این رو به «نقاش عاشورا» معروف شد (همان).



تصویر ۱۵- روز محشر، اثر محمد مدبر، دوره قاجار، موزه رضا عباسی. (مأخذ: سیف، ۱۳۶۹: ۱۲۷).

به عنوان نمونه، پرده نقاشی روز محشر اثری از محمد مدبر که بهشتیان و جهنمیان را به نمایش گذاشته است (تصویر ۱۵)، یکی از این گونه آثار است که به عنوان شاخه‌ای از هنر ملی - مذهبی مردم در دوره قاجار هم‌پای نقاشی درباری رشد و نمو پیدا کرد. در این تصویر، نقاش نام هر دسته از انسان‌های حاضر در صحنه رویداد روز محشر را در کنارشان نوشته است. مثلاً در نیمه پایینی پرده گنهکاران با زنجیرهایی بر گردنشان، رباخواران با شکم‌های بزرگ و سیرناپذیرشان با نامه اعمال در دست، ملک صواب و عذاب و در پایین تصویر، در سمت چپ انسان‌هایی که وارد دوزخ شده‌اند و اژدهایی نیز در حال بلعیدن آنهاست. در قسمت بالا و سمت راست تابلو نیز حضرت فاطمه علیها السلام را می‌بینیم که سوار بر شتری هستند و فرشتگان و ملائک بالداری نیز ایشان را مشایعت می‌کنند. در جلوی ایشان دست بریده حضرت عباس علیه السلام و شهیدان سربریده صحرای کربلا و پایین پای ایشان پیامبران الهی ایستاده‌اند که احتمالاً این شخصیت‌های بالای اثر برای شهادت در محضر عدل الهی و همچنین برای شفاعت امت خود حضور یافته‌اند. نکته دیگری که لازم است به آن اشاره شود آگاهی هنرمند از تعالیم و آموزه‌های قرآنی است؛ زیرا به تصویر کشیدن حضرت فاطمه علیها السلام و معصومین علیهم السلام در سمت راست و بالای تصویر (با لباسی مشکی و روبنده‌ای سفید و هاله‌ای از نور که خود نمادی از طهارت و تقدس است) و نشان دادن «اصحاب یمین» در طرف راست تصویر اشاره به راه راست و همچنین مصور نمودن «اصحاب شمال»

در سمت چپ می‌تواند اشاره به حرکت جهنمیان به سمت دوزخ باشد. حجاب و پوشش بانوان موحد و دیندار در این پرده کاملاً در راستای ادیان الهی بوده و اکثراً پوشیده هستند. این در حالی است که دوزخیان لخت و بدون پوشش مصور شده‌اند. همین مصور کردن بهشتیان با حجاب و پوشش و لخت بودن دوزخیان خود اشاره‌ای به جایگاه والای مؤمنان و احترام آنها نزد خداوند و بی‌ارزش بودن دوزخیان نزد پروردگار بوده که این چنین طبق تعالیم دینی اسلام و بینش و تفکر شیعی در نظر نقاش برجسته شده و بر اساس همین تفکر، پرده مذکور را مصور کرده است.

نتیجه

مصور کردن زنان و حضور آنان با رعایت حجاب و پوشش خاص خود در کنار مردان، در هنر نگارگری ایران، از دوره ایلخانان مغول تا قاجار، با توجه به فرهنگ و عرف جامعه در راستای بینش و تفکر نگارگر و توجه او به رعایت شئون دین اسلام، در هر دوره بوده است. گذشت زمان و تغییراتی که در طول دوره‌های مختلف در حجاب و پوشش زنان به وجود آمد، خود شاهدی بر چگونگی بینش و تفکر نگارگران نسبت به حجاب و پوشش در نگارگری ایران است. بر اساس مستندات تاریخی و نگاره‌های موجود در نسخه‌های قدیمی، در اکثر آنها در دوره ایلخانان، تیموری و صفویان، حجاب و پوشش، بر اساس عرف جامعه و شرع اسلام بوده و متناسب با تفکر و بینش مذهبی حاکم بر جامعه پُررنگتر به نظر می‌رسید. به عنوان نمونه، در نگارگری این دوره‌ها (ایلخانان مغول، تیموری و صفوی)، حتی در مصورسازی شاهزاده‌های ساسانی نیز نگارگر با توجه به بینش و تفکر مذهبی دوران خود، حجاب و پوشش زن مسلمان را به آنان می‌پوشانید تا مورد قبیول فرهنگ رایج عصر خود واقع شود. این نگاره‌ها چون از کتب و نسخ مصور شده، در کارگاه‌های نسخه‌سازی و کتاب‌آرایی درباری که در هر دوره طبق سفارش دربار تهیه شده، پس جزء نسخ رسمی درباری است، بنابراین یافته‌های نویسنده بر اساس نگاره‌های نسخ مصور شده و آثار رسمی در بازه زمانی ذکر شده (دوره ایلخانان مغول تا دوره قاجار)، که در موزه‌ها و کتابخانه‌های داخلی و خارجی محفوظ مانده، می‌باشد. در بعضی از نگاره‌ها زنان روستایی با حجاب و پوشش خاص خود (چادر و مقنعه) مصور شده‌اند و در بعضی از نگاره‌ها ملکه یا شاه‌دخت‌ها با نیم‌تاجی که همان نیز همراه با قطعه‌ای پارچه بر سر بوده، مشاهده می‌شود که موها و گردن

آنان را از دید درباریان می‌پوشانید. اگرچه تغییرات حجاب و پوشش زنان با توجه به مطالعه در هنر نگارگری ایرانی از دوره ایلخانان مغول تا صفویه به‌کندی صورت گرفته است، اما در اواخر دوره صفویه و با ورود آثار نقاشان غربی به ایران، و برخورد سنت‌های نقاشی ایران با غرب، و همچنین فاصله گرفتن نقاشی و نگارگری از ادبیات و رواج تک‌نگاره‌ها و در نتیجه آشنایی برخی از هنرمندان با هنر نقاشی غرب، این تغییرات بر بینش و تفکر نگارگران سرعت گرفت. در دوره قاجار، با توجه به غربزدگی شاهان و درباریان و کمرنگ‌شدن بینش مذهبی در بین هنرمندان، حجاب و پوشش نیز در نگاره‌ها کمرنگ شد. زیرا تولید نسخ درباری در دوره قاجار، به علت توجه شاهان قاجار به فرهنگ غرب و تأثیری که بعد از مسافرت شاهان قاجار به اروپا از سوی هنرمندان نقاش غربی بر نگارگران ایرانی گذاشته شد، بینش و تفکر نگارگر نیز در نگارگری ایرانی متناسب با سلیقه دربار شد و در نهایت حجاب و پوشش در نگاره‌ها کمرنگ شد. بنابراین می‌توان گفت که رعایت حجاب و پوشش متعارف زنان ایرانی در بازه زمانی یاد شده از دوره ایلخانان مغول تا اواخر دوره صفویه در نگاره‌های نسخ مصور شده رسمی درباری به وضوح دیده می‌شود، اما در دوره قاجار می‌توان شاهد نگاره‌هایی بود (بعضی از نگاره‌های نسخه هزار و یکشب) که طبق سلیقه دربار شاهان قاجاری حجاب و پوشش زنان در آنها رعایت نشده است. البته شاخه دیگری از نقاشی هم‌زمان با تحولاتی که در نگارگری درباری زمان قاجار بوجود آمد، در این دوره پا به عرصه وجود گذاشت که همراه و هم‌سو با بینش و تفکر شیعی نقاشان و نگارگران شیعی و به خصوص در راستای فرهنگ شیعی عامه مردم ایران بود که به نقاشی قهوه‌خانه‌ای مشهور شد. این جریان نقاشی متناسب با علایق عامه مردم ایران و دور از جو و سلیقه حاکم بر دربار قاجاری، برحسب داستان‌های شاهنامه فردوسی و موضوعات دینی-مذهبی و غزل‌های حافظ بود، که طبق بینش و تفکر نقاش با رعایت حفظ حجاب و پوشش به عنوان رکنی ریشه‌ای در فرهنگ و جامعه زمان خویش، در قهوه‌خانه‌ها به صورت پرده نقاشی برای مردم به نمایش گذاشته می‌شد.

منابع

- قرآن کریم.
- آژند، یعقوب، (۱۳۹۰)، *مکتب نگارگری هرات*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- آغداشلو، آیدین، غضبان پور، جاسم، (۱۳۷۶)، *آقا لطفعلی صورنگر شیرازی*. تهران: میراث فرهنگی.
- آیتی، عبدالمحمد، (۱۳۴۶)، *تحریر تاریخ وصاف*، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ابن بطوطه، (۱۳۷۰)، *سفرنامه ابن بطوطه*، ترجمه محمد علی موحد، جلد ۱، چاپ پنجم، بی جا: انتشارات آگاه.
- اسون دیمانند، موریس، (۱۳۸۳)، *راهنمای صنایع دستی اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- اسکارچیا، ج، (۱۳۷۶)، *هنر صفوی، زند، قاجار*. ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اشپولر، برتولد، (۱۳۹۲)، *تاریخ مغول در ایران، سیاست، حکومت و فرهنگ دوره ایلخانان*، ترجمه مسعود میرآفتاب، چاپ دهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، اولتاریوس، آدام، (۱۳۶۳)، *سفرنامه اولتاریوس*. ترجمه احمد بهپور، تهران: سازمان انتشاراتی فرهنگی ابتکار.
- بلوکباشی، علی، (۱۳۸۵)، *پوشاک و جامعه شناسی*. کاظم موسوی بجنوردی، *دایره المعارف بزرگ اسلامی*، جلد ۱۴، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی، ذیل پوشاک، صص ۲۹-۱).
- بیانی، شیرین، (۱۳۸۸)، *زن در عصر مغول*، چاپ سوم، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۵)، *دایره المعارف هنر*، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور ابهام؛ اکرم، فیلیس، (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ویرایش سیروس پرهام، ج ۵. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تاورنیه، ژان باتیست، (۱۳۳۱)، *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه ابوتراب نوری نظم الدوله، مطبوعه برادران باقراف، بی جا.
- تقوی، عابد، موسوی، سیده مونا، (۱۳۹۲)، *بررسی حضور اجتماعی زنان و سیر تحول پوشش در نگاره‌های عصر صفوی*. *فصلنامه زن در فرهنگ و هنر*، سال پنجم، شماره ۱۸، صص ۱۰۲-۸۱.

- توکلی فر، مریم، (۱۳۸۸)، بررسی تصویر زن در نقاشی های عهد فتحعلیشاه قاجار. پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، پردیس هنرهای زیبا: دانشگاه تهران.
- دلاواله، پیترو، (۱۳۷۰)، سفرنامه، ترجمه شجاع الدین شفا، تهران: علمی و فرهنگی.
- دکاء، یحیی، (۱۳۶۶)، لباس زنانه از قرن سیزدهم تا امروز. تهران: اداره کل هنرهای زیبا.
- دکاء، یحیی، (۱۳۸۲)، زندگی و آثار استاد صنایع الملک، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حسینی مطلق، ملیحه، (۱۳۸۸)، پژوهشی پیرامون رایج ترین شیوه های نقاشی در عهد قاجار. کتاب ماه هنر، صص ۶۰-۵۴.
- خزایی، محمد، (۱۳۶۸)، کیمیای نقش (مجموعه آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران و بررسی مکاتب نقاشی از مغول تا آخر صفوی)، چاپ اول، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- جلالی جعفری، بهنام، (۱۳۸۲)، نقاشی قاجاریه نقد زیبایی شناسی، تهران: کاوش قلم.
- راوندی، مرتضی، (۱۳۸۲)، تاریخ اجتماعی ایران، ج ۷، تهران: انتشارات نگاه.
- زنگی، بهنام، (۱۳۸۴)، تفکر شیعه و تأثیر آن بر جایگاه زن در نقاشی ایران معاصر، بانوان شیعه، سال دوم، شماره ۵، صص ۱۲۲-۱۰۵.
- سیف، هادی، (۱۳۶۹)، نقاشی قهوه خانه ای. ترجمه کلود (سیروس) کرباسی. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی-سازمان میراث فرهنگی کشور.
- شاردن، شوالیه، (۱۳۷۴)، سفرنامه شوالیه شاردن. ترجمه اقبال یغمایی، ج ۲ و ۴، تهران: توس.
- شایسته فر، مهناز، شهبازی، محبوبه، (۱۳۹۴)، تطبیق مصادیق اجتماعی زنان در دوره قاجار با جایگاه زن در نگارگری نسخه هزار و یک شب. زن در فرهنگ و هنر، دوره ۷، ش ۴، زمستان ۹۴، ۴۷۱-۴۵۵.
- شریفی، بهمن، (۱۳۹۲)، آموزش نگارگری. ترجمه سونیا رضاپور، تهران: انتشارات یساولی.
- غیبی، مهرآسا، (۱۳۸۵)، هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. تهران: انتشارات هیرمند.
- فدوی، سیدمحمد، (۱۳۸۶)، تصویرسازی در عصر صفوی و قاجار. تهران: دانشگاه تهران.
- فریه، ر. دیبلو، (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: نشر پژوهش فرزاد روز.
- قپانداران، وجیهه، (۱۳۸۹)، تاریخ پوشاک ایرانیان (از باستان تا عصر حاضر)، قم: مهر بیکران.

- کارپن، پلان، (۱۳۶۳)، *سفرنامه کارپن نخستین سفیر واتیکان در دربار مغول در سال ۱۲۴۵ میلادی*، ترجمه ولی‌الله شاذان، تهران: فرهنگسرای یساولی، کلاویخو، گونزالس، (۱۳۳۷)، *سفرنامه کلاویخو*، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کلینی، محمد بن یعقوب، (۱۳۷۵) *اصول کافی*. ترجمه محمد باقر کمره‌ای، جلد ۲، چاپ سوم، قم: انتشارات اسوه.
- کن بای، شیلا، (۱۳۹۱)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- کورکیان، ا. م، (۱۳۷۷)، *باغهای خیال*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: نشر فرزاد روز، کیانمهر، قباد، تقوی‌نژاد، بهاره، (۱۳۹۰)، مطالعه تطبیقی مضامین کتیبه‌های کاشی‌کاری مدرسه چهارباغ اصفهان و باورهای عصر صفویه. *مجله علمی پژوهشی پژوهش‌های تاریخی*، سال سوم، شماره ۱۰، صص ۱۵۶-۱۳۳.
- گودرزی، مصطفی، (۱۳۸۴)، *تاریخ نقاشی ایران*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.
- محبی، بهزاد، حسنخانی قوام، فریدون، رنجبر، مهسا، (۱۳۹۶)، نقش زن در نگاره های دوره صفوی با تأکید بر نگاره های رضا عباسی، پژوهش نامه زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، دوره ۸، ویژه نامه. صص ۱۲۱-۹۷.
- محمدی، رامونا، (۱۳۶۰)، *تاریخ سبک شناسی نگارگری و نقاشی ایرانی*، تهران: فارسیران.
- مجموعه تاریخ کمبریج، (۱۳۸۶)، *تاریخ ایران (دوره تیموریان)*. ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات جامی، چاپ سوم.
- مهاجر، مصطفی، (۱۳۷۸)، مردان خیالی نگار، *هنرهای تجسمی*، شماره پنجم، ۱۶۵-۱۴۸.
- موسوی، سیدقاسم، (۱۳۸۸)، نگاهی بر سیر تاریخی حجاب زنان در فرهنگ ایران (از عهد باستان تا دوره قاجار)، *فرهنگ*، شماره ۷۰، صص ۳۱۸-۲۹۵.
- میرجعفری، حسین، (۱۳۸۵)، *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره تیموریان و ترکمانان*، تهران: انتشارات سمت و دانشگاه اصفهان، چاپ پنجم،
- نامی، میرزاصادق، (۱۳۶۳)، *تاریخ دلگشا*، تهران: نفیسی.
- نصری اشرفی، جهانگیر؛ شیرزادی آهودشتی، عباس، (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر ایران*. تهران: آرون.
- نراقی، علی اصغر، (۱۳۸۰)، *مباهله پیامبر اکرم (ص) با مسیحیان نجران: علی (ع) نفس*

۲۳۰ مطالعات تاریخی جهان اسلام

سال هفتم، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۳۹۸

پیغمبر ﷺ. مجله پژوهش دینی، شماره ۳، زمستان ۸۰، صص ۹۸-۷۲.
نیبور، کارستن، (۱۳۹۰)، سفرنامه نیبور، ترجمه پرویز رجبی، تهران: انتشارات ایران شناسی.

همدانی، رشیدالدین فضل الله، (۱۳۷۳)، جامع التواریخ. به تصحیح و تحشیه محمد روشن مصطفی موسوی، جلد اول و چهارم، تهران: نشر البرز.

یزدی، شرف الدین علی، (۱۳۳۶)، ظفرنامه. تصحیح محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.

Blair, Sheila, S. and Bloom, Jonathan M. (2003), "The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field", the Art Bulletin, Vol. 85, No. 1, pp. 152-184.

Baer, Eva., (1999). Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks, Muqarnas, Vol. 16, pp. 32-41.

Diba, layla. (2003), Lifting the Veil from the Face of Depiction: The Representation of Women in Persian Painting, Women in Iran from the Rise of Islam to 1800, Edited by Guity Nashat and Lois Beck, University of Illinois Press.

Hillenbrand, Robert., (2000). Persian Painting: From the Mongols to the Qajar, London: I. B. Tau-ris Publication.

Sims, Eleanou, (2002). Peerless Images, Persian Painting and its Sources, Yale university press.

Walton, Douglas., (1997). "what is propaganda, and what exactly is wrong with it?", public affairs quarterly, V. 11, No. 4.

www.mfa.org/collections.

www.imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=or.6810

www.karnaval.ir/womens-clothing-history-changes (تاریخ انتشار: ۱۳۹۵/۰۵/۲۲)