تعاملات اجتماعی و پوشیدگی زنان

خوانش بصری بازنمایی پوشش زنان، در فضاهای خصوصی و عمومی در نگاره‌های اصیل ایرانی

سیده راضیه یاسینی[۱]

چکیده

چگونگی بازنمایی بصری پوشش زنان در اجتماعات خصوصی و عمومی، با نظر به فرهنگ دینی اسلام و ادبیات ایران اسلامی در نگاره‌های ایرانی موضوع این مقاله است. روش تحقیق، خوانش نشانه‌های مشترک در زِبَرمتن نگاره‌ها و تحلیل بینامتنی آن‌ها، به منظور دریافت کارکرد نظام زبانی و موقعیت زمانی مربوط به آن‌ها در خصوص پوشش زنان در نگاره‌ها بوده است. در این رویکرد، هر نگاره دارای نظام زبانی به هم پیوسته‌ای تلقی شد که نشانه‌هایی از هنر تصویری، کلام ادبی و نیز آموزه‌های دینی در آن به تجمیع رسیده بود. تداخل همزمان این متون در آثار نگارگری، تحلیل ترامتنی را به عنوان خوانشی فراگیر در فهم معنای نگاره‌ها اقتضا کرد و از اینرو آثار منتخب بر این مبنا تحلیل شدند. نمونه‌ها به‌طور هدفمند انتخاب شدند و در خوانش آن‌ها، چگونگی بازتاب تصویر پوشش زنان در اجتماعات عمومی و خصوصی و نوع حضور اجتماعی زنان مد نظر قرار گرفت.

پرسش اصلی آن بود که تعامل اجتماعی زنان در نگاره‌ها باتوجه به متغیر پوشش، چگونه بازنمایی شده است و آیا نوع بازتولید تصویری از پوشش زنان در نگاره‌ها، به موقعیت مکانی آن‌ها در فضاهای عمومی یا خصوصی مرتبط است؟ نتایج تحلیل آثار نشان داد که تصویر زنان در نگاره‌ها، واجد مستوری ذاتی است که ارتباط چندانی با حضور ایشان در فضای عمومی یا خصوصی ندارد و زنان در هر دو فضا، با رعایت حدود پوشش توصیه شده به نمایش درآمده‌اند.

واژگان کلیدی

زن، نگارگری، تعامل اجتماعی، پوشش.

تاریخ دریافت: بهمن ۹۳ تاریخ پذیرش: تیر ۹۴

۱. عضو هیئت علمی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

مقدمه

در نظام تربیت اسلامی، توصیه‌هایی برای پوشش زنان و تعامل اجتماعی زنان با مردان وجود دارد. اسلام زنان را ـ در جایگاه انسانی ایشان ـ برابر با مردان می‌شمرد، زیرا حقیقت وجودی انسان را جنسیت پذیر نمی‌داند. «حقیقت انسان، نه مذکر است نه مونث زیرا قرآن کریم می‌فرماید: این دو را از چهرهٔ ذکورت و انوثت نشناسید، بلکه از چهرهٔ انسانیت بشناسید. در حقیقت، انسان را روح او تشکیل می‌دهد نه بدن او؛ انسانیت انسان را جان او تعیین می‌کند نه جسم او و نه مجموع جسم و جان او (جوادی آملی،۱۳۶۹ : ۷۶). علامه طباطبایی نیز به وحدت نوعی زن و مرد معتقد بوده و آن دو را صرف‌نظر از جنسیتشان، منشعب از یک حقیقت و واحد می‌داند (طباطبایی، در تفسیر آیهٔ ۱ سورهٔ نساء). بر این اساس، تعریف نوع پوشش برای زنان در اسلام را می‌توان ناشی از تفاوت‌هایی به دلیل ویژگی‌های جسمانی ایشان دانست که به واسطه خصوصیات روانی متفاوت میان زن و مرد، در چگونگی تعامل میان آن‌ها تاثیرگذار است.

زنان ایرانی در سیر تاریخ اجتماعی این سرزمین، به صور گوناگونی درگیر تعاملات اجتماعی بوده‌اند و به‌طور مشخص، با پذیرش دین اسلام توسط ایرانیان، این مناسبات اجتماعی تغییر کرد. بر اساس آموزه‌های دین جدید ایرانیان، تعامل زنان ایران با جامعه خود دگرگون شد، زیرا «اسلام ... وضع نامناسب زن را در موارد حق ارث و نکاح، اصلاح کرد و بهبود بخشید و برای وی، آن لیاقت را قائل شد که مستقیماً امور مالی خویش را اداره کند و حق قیمومت مرد را در معاملات مربوط به زن، از مرد گرفت»[1] (ستاری،۱۳۷۳: ۴۰–۳۹). از این پس بود که زن ایرانی بر اساس قوانین اسلام، از حق تعلیم و تعلم، مالکیت، شرکت در فعالیت‌های اجتماعی، انتخاب همسر و ... برخوردار گشت.

در مواجهه با تعبیر جدیدی که از حضور زنان در میان اجتماع ایرانیان توسط دین اسلام عرضه شد و نیز باتوجه به حکم حدود پوشش خاص برای زنان، موضوع نوع پوشش و چگونگی حضور زنان و مردان در کنار یکدیگر، صورت دیگری یافت. این امر را باید ناظر بر کارکرد فرهنگی پوشش دانست زیرا انواع پوششی که انسان برمی‌گزیند دو کارکرد اصلی طبیعی و فرهنگی دارد. کارکرد طبیعی پوشاک، محافظت از جسم انسان در برابر شرایط جوی، آب‌و هوایی و محیطی است و کارکرد فرهنگی آن، بسیار گسترده و تابعی از ویژگی‌های فرهنگی جامعه‌ای است که انسان‌ها در آن زندگی می‌کنند.

---

۱. لِلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِمَّا اكْتَسَبُوا وَ لِلنِّسَاءِ نَصِيبٌ مِمَّا اكْتَسَبْنَ (نساء : ۳۲) و: لِّلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا تَرَكَ الْوَالِدَانِ وَالأَقْرَبُونَ وَ لِلنِّسَاء نَصِيبٌ مِّمَّا تَرَكَ الْوَالِدَانِ وَالأَقْرَبُونَ (نساء :۷)

این کارکرد در طول تاریخ بشر از چنان اهمیتی برخوردار بوده است که بسیاری از محققان و صاحب‌نظران، برای لباس، کارکردهای رمزی و نمادین نیز متصور شده‌اند. کارکردهایی که همچون زبان قادر است مفاهیم گوناگون انسانی از جمله، خصیصه‌های شغلی ـ صنفی، سیاسی، مذهبی و شأن و منزلت اجتماعی، اقتصادی و طبقاتی، از یک سو و از سوی دیگر از هویت‌های گوناگون قومی، اجتماعی و جغرافیایی و نیز تفاوت‌های سنی و جنسی را، بازنمایاند.

«معنای هر سبک لباس و هر نحوهٔ پوشش، از خلال نسبتی که با مقوله‌هایی نظیر مردانگی یا زنانگی، طبقه، منزلت، نقش اجتماعی، ارزش‌ها یا ضد ارزش‌ها و به‌طور کلی با ساختارهای اجتماعی برقرار می‌کند، درک می‌شود ... به این ترتیب است که یک لباس، نماد مردانگی، لباس دیگر نشانهٔ زنانگی، یک لباس نشانه‌ای بر ارزش‌هایی نظیر حجب، عفت و لباس دیگر نمادی از ترقی، آزادی خواهی، نو بودن یا به‌طور کلی مدرن بودن است. نشانه و نمادین بودن پوشش، صرفاً در ارتباط لباس با گروه‌ها و صنوف خلاصه نمی‌شود، بلکه لباس می‌تواند یک سری دال‌های اخلاقی و سیاسی را هم نمایندگی کند» (جوادی یگانه و کشفی، ۱۳۸۶: ۶۸-۶۶).

آنچه از متون نگاره‌ها در این مقاله انتخاب شده و مبنای تحلیل چگونگی پوشش زنان در فضاهای عمومی و خصوصی قرار می‌گیرد، با تاکید بر داده‌هایی است که در متون دینی اسلامی وادبی فارسی، در بارهٔ تعامل زنان با مردان موضوعیت یافته و نحوهٔ حضور ایشان را در اجتماع کوچک خانواده و نیز اجتماع بزرگ‌تر یعنی جامعه، تبیین می‌نمایند.

تأویل و خوانش نگاره‌ها

هر متن، واجد یک معنی است که در فرایندی توسط مخاطب دریافت می‌شود؛ از این فرایند به «خوانش» یاد می‌شود. در روند کشف معنا از یک متن که یک‌سوی آن مولف قرار دارد و سوی دیگرش، مخاطب است، بر مبنای نظریهٔ «بینامتنیت[1]» استوار است. این شیوهٔ جدید از درک معنای متن، «به حوزهٔ فرا زبان‌شناسی مرتبط است که در آن، «کلام[2]» به‌جای «جمله» که در زبان‌شناسی مورد تحلیل قرار می‌گیرد، بررسی می‌شود» (آقاحسینی و معینی‌فرد،۱۳۸۹: ۱۹).

نظریهٔ بینامتنیت یکی از ارکان مطالعات فرهنگی و از مفاهیم بنیادی در حوزهٔ نقد و مباحث نظری ادبی و هنری معاصر است که قادر است زمینهٔ خوانش بهتر نگاره‌هایی را فراهم آورد که در ارتباط مستقیم با ادبیات فارسی ایران قرار دارند و به‌نوعی، متون ادبی، بخش جدایی‌ناپذیر نگاره‌ها تلقی می‌شود.

1. Intertextuality
2. Discourse

با رویکردی بینامتنی، آثار ادبی و هنری ـ در اینجا اشعار فارسی و نگاره‌های ایرانی ـ بر اساس نظام‌ها، رمزگان‌ها و سنت‌هایی بیانی شکل گرفته‌اند که همگی در شکل‌گیری معنای متن ثانوی، مهم دانسته می‌شوند. بر این مبنا می‌توان تصور کرد که هر نگاره به مثابه یک متن، متشکل از اجزا و عناصری بینامتنی است و به این ترتیب، تأویل یا خوانش نگاره‌ها، مستلزم شناخت نظام‌ها، نشانه‌ها و نیز سنت‌های فرهنگی و بیانی است که حضوری بینامتنی در این متون دارند.

«بینامتنیت...ریشه در زبان‌شناسی *سوسوری* و مکالمه‌باوری و چندصدایی باختینی دارد...*کریستوا* با ابداع این اصطلاح، سعی در توضیح این موضوع داشت که هر متن، صورت جذب شده و دگرسان شدهٔ متون دیگر است؛ به بیان دیگر، هر متنی برآیندی از بر هم کنش متون دیگر است» (قهرمانی،۱۳۹۲: ۱۱۴).

«نشانه‌شناسی ساختارگرا»ی *سوسور*، از چگونگی معنابخشی نشانه‌ها در درون «ساختار متن» سخن می‌گوید و نظریهٔ «گفت‌وگومندی[1]» یا «چندصدایی[2]» *باختین*، مبتنی بر برساخت معنا، در یک «گفت‌وگو» است. *سوسور*، نشانه را ترکیبی از دالّ و مدلول می‌داند که دارای معنایی غیرارجاعی است. به این ترتیب، نشانه‌ها نه به دلیل کارکرد ارجاعی آن‌ها، بلکه به دلیل کارکردشان در نظام زبانی و موقعیت زمانی مربوط به خودشان، معنادار می‌شوند. زبان هر نشانه در نظام «هم‌زمانی» مورد استناد قرار می‌گیرد، نه در نظام «درزمانی» که مستلزم تحول در طول تاریخ است. به این ترتیب، مرجع هر نشانه، نظامی است که نشانه در آن قرار دارد. *سوسور* به دو محور اساسی در نظام زبان اشاره می‌کند: «محور همنشینی و محور جانشینی» و هر متن را متشکل از نشانه‌هایی در کنار هم ـ همنشین ـ و یا در مقابل هم ـ جانشین ـ می‌داند.

«درواقع، گفت‌وگومندی عنصر اساسی آرای باختین در مورد روابط میان متون محسوب می‌شود. باختین به نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیت انسانی تأکید بسیار داشته است. او همچنین معتقد است که زبان به بهترین صورت می تواند این ویژگی گفت‌وگومندی را ظاهر کند. از نظر باختین، گفتار همیشه با گفتار یا گفتارهای دیگر در ارتباط است. او در مورد آثار ادبی نیز بر این باور است که هر اثر ادبی در بستر اجتماعی شکل می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۰).

البته، استنتاج رویکرد چندصدایی در جریان شکل‌گیری یک متن، برخی نظریه‌پردازان همچون *رولان بارت* را به ارائهٔ نظریهٔ «مرگ مولف» سوق داده است. نظریهٔ مذکور، به این

1. Dialogisme
2. Polyphonie

نتیجه منجر می‌شود که معنای یک متن، نشئت یافته از آگاهی صرف مولف آن نیست، بلکه از نظام فرهنگی و زبانی برمی‌خیزد که متن در بستر آن شکل گرفته است. «در جهان بینامتنی بارت، هیچ‌گونه عواطفی پیش از توصیف متنی عواطف، هیچ‌گونه افکاری پیش از بازنماییِ متنیِ افکار، هیچ‌گونه عمل دلالت‌مندی که بر اَعمال پیشاپیش متنیت‌یافته و رمزگانی شده دلالت نکند در کار نیست؛ ما در رمزگان‌ها، در فضای فرهنگی از *پیشی‌ها*، از پیش‌گفته‌ها و نوشته‌ها و خوانده‌ها، احساس، اندیشه و عمل می‌کنیم (ن.ک : بارت،۱۹۸۷:۴۷ در آلن،۱۳۸۰: ۱۰۶).

حتی اگر قائل به نظریهٔ مرگ مولف نباشیم نیز، از دیدگاه‌هایی مشابه، لزوم نگرش بینامتنی همچنان مطرح است. نظریه بینامتنیت را می‌توان، برگرفتی از آموزه‌های باختین و خوانشی گسترده‌تر از آن دانست که نگاهی نیز به نظریهٔ نشانه‌شناسی ساختارگرا دارد؛ چنان‌که می‌توان گفت هر گفت‌وگو- متن ـ از یک‌سو در نتیجهٔ تلاقی گوینده و مخاطب است و از سوی دیگر، در بستر تبادلات و ارجاعاتی معنادار که به‌طور هم‌زمان بر هم عمل می‌کنند، شکل می‌گیرد. بنابراین هر متن، برساخته از گفت‌وگوهایی به‌هم پیوسته و تاثیرگذار بر یکدیگر تعریف شده که دارای هویتی جدید است؛ هویتی که الزاماً هویت مورد نظر مولف آن نیست و خواننده را نیز در تولید معنا و هویت‌بخشی به متن، مشارکت می‌دهد.

نظریهٔ بینامتنیت را پس از کریستوا، دیگران بسط و گسترش دادند. *ژرار ژنت*[1] یکی از این نظریه‌پردازان بود. او اصطلاح ترامتنیت[2] را به‌مثابه مفهومی عام‌تر از بینامتنیت پیشنهاد کرد. (چندلر،۱۳۸۷: ۲۹۶) وی مفهوم ترامتنیت را بر بینامتنیت مقدم می‌شمارد، زیرا معتقد است که «از این طریق می‌توان علاوه‌بر ارزش‌گذاری بر متن ادبی، هر آنچه که آن‌را به‌صورت آشکار یا پنهان با متون دیگر مرتبط می‌سازد را نیز بررسی و تحلیل کرد» (ژنت،۱۹۷۹: ۷۸ در علوی و رجبی،۱۳۹۱: ۱۱۷).

ترامتنیت به بررسی و تبیین روابط متن با غیر آن می‌پردازد و «ازمنظر ژِنت در پنج گونه متصور است: بینامتنیت[3]، پیرامتنیت[4]، سرمتنیت[5]، ورامتنیت[6] و زِبَرمتنیت[7]» (چندلر، همان‌جا).

در این تقسیم‌بندی، *زَبَرمتنیت*، به مطالعهٔ ارتباط یک متن با متنی می‌پردازد که بر اساس آن

1. Gerard Genette
2. Transtextuality
3. Intertextuality
4. Paratextuality
5. Architextuality
6. Metatextuality
7. Hypotextuality

شکل گرفته است؛ متن پیشین، متن پایه و اصلی است که یا روی آن تغییر انجام شده یا تشـریح شده و یا توسعه یافته است. در این نوع مطالعه، آنچه متن دوم مستقیماً از متن پیشین وام گرفته، مد نظر قرار می‌گیرد؛ متن جدید «زِبَرمتن[1]» و متن اولیه و قدیمی‌تر «*زیرمتن*»[2] خوانده می‌شود.

خوانش بینامتنی شعر و نگاره

خوانش متن یک نگاره و شناخت بینامتن‌های آن ـ در اینجا، متن ادبـیِ سـاری و جـاری در میان شکل و نقش و رنگ- ازطریق شناخت عناصر گوناگون پنهان آن، به تحلیل عمیق‌تـری از تعامل متنی هر تصویر منجر می‌شود و متن را از تک‌گویی بصری خارج نموده، از بیان‌های متعدد آن رمزگشایی می‌نماید؛ زیرا از این منظر، نگاره‌ها، متونی تک‌گو با یک بیان هنری واحد نیسـتند و می‌توان آن‌ها را مجموعه‌ای از گفت‌وگوهایی در نظر آورد که خوانش هر یک از آن‌ها در بسـتر بینامتنیت قابل تحقق است.

ازسوی دیگر بسیاری از نگاره‌ها بر مبنای یک متن ادبی ایجاد شده‌اند و از این منظر می‌توان آن‌ها را، «زِبَرمتنِ» یک متن ادبی دانست؛ متنی ادبی که خود «زِبَرمتنِ» یک متن دینـی اسـت. مطالعهٔ نگاره‌ها از این منظر نشان می‌دهد که اتحاد و پیوستگی این سه نوع متن دینـی، ادبـی و تصویری چگونه ایجاد شده و نیز متن سوم (نگاره/ زِبَرمتن) چه چیز را از متن‌های پیشـین (مـتن دینی یا ادبی/ زیرمتن) وام گرفته است. با چنین رویکردی می‌توان به خوانش بهتر شعر و نگـاره، در بستر ترامتنیت پرداخت.

بارت، میان نوشتار و تصویر دو نوع رابطه، متصور است: رابطهٔ «لنگر[3]» و رابطهٔ «بازپخش[4]». از منظر وی، لنگراندازی میان نوشتار و تصویر را می‌توان به ایجاد رابطـه‌ای تفسـیر کـرد کـه در ضمن آن، معنای تصویر، توسط نوشتار جهت‌دهی شده و درنتیجه، تکثّر و چنـدمعنایی تصـویر، تحدیـد می‌شود. *بارت*، در این رویکرد، نوشتار را انگل تصویر فرض می‌کند کـه معنـایی ضـمنی را بـه تصـویر می‌افزاید و از قطعیت معنایی آن می‌کاهد. وی نوع دوم رابطهٔ بینامتنی نوشـتار و تصـویر را، منجـر بـه تکمیل معنای تصویر می‌داند و از آن به بازپخش یاد می‌نماید (بارت،۱۹۷۷: ۲۶-۲۵).

---

1. Hypertext
2. Hypotext
3. Anchorage
4. Relay

اگرچه مبنای مقاله حاضر، مطلق دیدگاه *بارت* در بارهٔ خوانش متن نگاره‌ها نیست، اما اصل وجود نظام نشانه‌ها در آن و فرایند فهم معنای یک نگاره در تعامل بیننده با آن‌ها، اصلی پذیرفتنی است. از این منظر، نگرش *بارت* به چگونگی تعامل میان متن و نوشتار در یک اثر نقاشی اهمیت می‌یابد، زیرا هر یک از این متون با در بر داشتن مجموعه‌ای از رمزگان در درون خود، می‌توانند برای افزایش یا کاهش معنابخشی اثر، عمل کنند. گرچه به‌زعم نگارنده، ساختار این هر دو متن، با بهره‌مندی از مبانی نظری واحد، واجد قابلیت فراوانی برای هم‌افزایی معنایی، در مجاورت هم هستند و در کنار یکدیگر به کمال می‌رسند. گرچه در مواجهه با نگاره‌هایی که یا نوشتار در آن‌ها قرار مکانی یافته یا بر پایهٔ یک نوشتار ترسیم شده‌اند، امکان استنتاج معانی مختلف از منظر نظاره‌گر نفی نمی‌شود؛ رویکرد این مقاله ناظر بر هم‌افزایی معنایی است که در همجواری شکلی و یا معنوی میان شعر و نگاره پدید می‌آید.

همچنین مولفه‌های فرهنگی و اجتماعی، از متون مهمی هستند که در ارتباط میان نگاره و متن ادبی ـ زِبَرمتن و زیرمتن ـ بسیار تاثیرگذارند، زیرا «متن در همان‌حال که محل مواجههٔ مولف و مخاطب است، محل تصادم متون از پیش موجود، ازجمله متون فرهنگ و اجتماع نیز هست. محور مواجههٔ مولف و مخاطب برای *کریستوا* (۱۹۸۰)، محور افقی متن است و محور تصادم متون در فضای متنی، محور عمودی آن» (قهرمانی،۱۳۹۲: ۱۲۳). ازاین‌رو، خوانش هر نگاره و تأویل معنای آن، در بستر تفسیر عوامل فرهنگی همچون باورهای اعتقادی، دینی و یا ارزش‌های اجتماعی و سنت‌های آئینی ممکن خواهد بود. در این محورهای عمودی، مولفه‌های تاریخی از مهم‌ترین متونی است که خوانش آن در تفسیر شعر و نگاره اهمیت می‌یابد. ازسوی دیگر و صرف‌نظر از چگونگی مواجههٔ مولف و مخاطب در شعر فارسی، خوانش شعر فارسی بدون نظرداشت ارزش‌های درونی مولف آن ممکن نیست، زیرا همچنان که *باختین* به‌منزلهٔ یکی از سرچشمه‌های نظریهٔ بینامتنیت معتقد است که نثر دارای طبیعت گفت‌وگومندی و شعر فاقد آن است؛ بنابراین، شعر، متنی متمایل به تک‌صدایی است. با چنین رویکردی نیز می‌توان نتیجه گرفت که شاعران مسلمان ایرانی در سروده‌های خود، بر مبنای باورهای قلبی خود، به زبان دینی خود سخن می‌گفته‌اند و می‌توان چنین انگاشت که سروده‌های ایشان، بیش از آنکه حاصل امتزاج آواها و صداهای پیرامونی باشد، تک‌گویی مبتنی بر باورهای دینی‌شان است.

همچنین چون سروده‌های شاعران در این مقاله، در همنشینی با تصاویر نگارگری بررسی

می‌شوند، برای فهم تک‌گویی شاعرانهٔ موجود در متن نگاره‌ها، باید به نشانه‌ها توسل جست و از آن‌ها کشف رمز کرد تا به ارتباط بینامتنی موجود در شعر و نقاشی دست یافت، زیرا «برای مرتبط شدن متون با یکدیگر به یک رابطه و نشانه نیاز است که مورد تأویلی نامیده می‌شود. تشبیه و استعاره از ابزارهای مهم ایجاد روابط بینامتنی است که در متون کلاسیک فارسی کاربرد فراوانی دارد. وجود مورد تأویلی در صنایعی همچون تشبیه و استعاره و ... عاملی است که دو یا چند متن را در فرایند خواندن و تفسیر به یکدیگر پیوند می‌دهد. همچنین تشبیه و استعاره نیز عنصری است که خواننده با تمرکز روی آن می‌تواند به متن‌های دیگر مرتبط شود. مورد تأویلی مشبه‌به، وجه شبه و امثال آن می‌تواند باشد» (آقاحسینی و معینی‌فرد،۱۳۸۹: ۲۰).

نمادهای بسیاری از فرهنگ و مذهب ایران اسلامی در ادبیات فارسی و نیز نگارگری ایرانی وجود دارد. ارتباط این نمادها در یک نظام نشانه‌شناسانه می‌تواند نشان دهد که چگونه، نگارگری به‌مثابه بستری برای بازتاب فرهنگ و دین عمل کرده است. مدعای این موضوع آن است که شاعران حکیم و عارف مسلمان، به قرآن کریم به‌مثابه متنی که در آن «از خشک و تر همه چیز موجود است»[1] ایمان داشته‌اند و این کتاب را به‌منزلهٔ متن اولیه و بی‌نقص و پس از آن، احادیث اسلامی مبتنی بر سنت پیامبر(ص) و امامان(ع) را به‌مثابه متونی اصلی به کار می‌گرفته‌اند تا بتوانند در تک‌گویی‌های شاعرانهٔ خود، به زِبَر متن جدیدی برسند که مشتمل بر مشاهدات خود از موضوع مورد نظرشان بوده است.

منظر مشترک شاعران و نگارگران نیز از همین رو است و می‌توان گفت: «ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند زیرا هنرور و سخنور مسلمان ـ هر دو ـ بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، دست به آفرینش می‌زده‌اند» (مقدم اشرفی،۱۳۶۷: ۱۱). بر این مبنا می‌توان، معانی پنهان و آشکار در متون ادبی و هنری شاعران و هنرمندان ایران اسلامی را، با نظر به خاستگاهی مشترک ـ که پس از پذیرش اسلام توسط ایرانیان، همان باورهای اسلامی است ـ تأویل کرد.

متن دینی ـ ادبی و پوشیدگی در تعامل زنان و مردان

مبانی دین اسلام تعامل و مراوده زنان با مردان را با مختصات تعریف شده‌ای بیان داشته است. حدود پوشش برای زنان مسلمان در مواجهه با خویشاوندان نزدیک ـ که در اصطلاح محارم نامیده

---

۱. لا رطب و لا یابس الا فی کتاب مبین (انعام:۵۹)

می‌شوند ـ و نامحرمان، همچنین متناسب با سن ایشان متفاوت است. این حدود به‌نحوی تعریف شده است که گرچه زنان در مواجهه با مردان خویشاوند، پوشش کمتری به کار می‌برند اما در همین فضا نیز، متناسب با نسبتی که با خویشاوندان خویش دارند، حدود متفاوتی از پوشش را رعایت می‌کنند.

در آموزه‌های اسلام، نوع خاصی از پوشش برای زنان تعریف نشده است، اما درعین‌حال زنان از برخی انواع پوشش‌ها نهی شده‌اند. یکی از انواع پوشش‌هایی که برای زنان مجاز دانسته نمی‌شود پوشش یکپارچه‌ای است که در صورت نشست و برخاست، خاصیت پوشانندگی خود را از دست بدهد و به ظاهر شدن اندام‌ها بینجامد. همچنین زنان از پوشیدن لباس‌هایی که به دلیل نازکی و یا اندازه، نشانگر مختصات اندام زنان باشند نهی شده‌اند.

به دلیل اهمیت موضوع چگونگی پوشش و تعامل زنان و مردان،مفاهیم مرتبط با پوشش زنان، در ادبیات و نقاشی ایران را می‌توان یکی از مهم‌ترین موضوعات در این متون دانست. بسیاری از این متون، چنان با علوم و حقایق قرآنی درآمیخته‌اند که نمی‌توان میان آن‌ها جدایی قائل شد. این اتحاد تا آنجاست که برخی از محققان از مثنوی معنوی به عنوان قرآن عجمی یاد می‌کنند و فهم آثار حافظ، سعدی و دیگر نام‌آوران ادبیات اسلامی را بدون توجه به زبان قرآن، ممکن نمی‌دانند (آریان،۱۳۸۲: ۱۷). در این آثار که به‌طور مستقیم، برگرفتی از از آموزه‌های دینی است، به زبان ادبی، به بازتولید مولفه‌های پوشش زنان پرداخته شده است. شاعران و عارفان بزرگ ایران، توانسته‌اند در آثار خود به تبیین جوانب پیدا و پنهان لزوم امر پوشیدگی برای زنان بپردازند و از ممیزات پوشش پسندیده و مطلوب زنان به انحای گوناگون سخن بگویند.

در منظر عارفان مسلمان، دلایل الزام پوشیدگی و مستوری زیبایی‌های زنانه، که با احکام مربوط به حجاب در متون دینی بدان پرداخته شده، مبتنی بر خصلت فطری نوع زن و جاذبه‌های نوعی او دانسته می‌شود. جاذبه‌هایی که چنانچه با واسطهٔ مستوری همراه باشد، موجب تعالی و رشد توان معرفتی مرد نیز می‌شود. عرفای مسلمان با اذعان به این حقیقت، هم‌سکینه بودن نوع زن بر مرد را یادآور می‌شوند و هم بر لزوم حفظ ستر و پوشش میان آنان اشاره می‌کنند. مولوی در این باره چنین سروده است:

زین للناس حق آراسته است — زانچه حق آراست چون تانند رست
چون پی یسکن الیهاش آفرید — کی توانند آدم از حوا برید
رستم زال ار بود، وز حمزه بیش — هست در فرمان اسیر زال خویش

آنکه عالم مست گفتارش بدی　　کلمینی یا حمیرا می‌زدی
آب غالب شد بر آتش از لهیب　　ز آتش او جوشد چو باشد در حجیب
چون‌که دیگی حایل آمد آن دو را　　نیست کرد آن آب را کردش هوا

در بیان مصداقی از عفت و پاکدامنی زنانه، وجود مقدس حضرت مریم (ع) را می‌توان عالی‌ترین و روشن‌ترین مثال دانست؛ ازاین‌رو در هر اثر ادبی که سخن از این بانوی مقدس به میان می‌آید، بی‌تردید بیان نمادی از عفت زنانه محسوب می‌شود. مولوی نیز اشاراتی به‌وجود مقدس حضرت مریم (ع) دارد که در اثنای آن، بر صفت پوشیدگی ایشان تاکید می‌ورزد؛ صفتی که موید منظر ادبیات این شاعر در بیان مطلوبیت پوشش زنانه است. مولوی استعارهٔ چادر را ـ نه به معنای خاص پوشش بدن، بلکه بیشتر به معنای حائلی چون خیمه ـ برای بیان مستوری و حریم غیرقابل دسترس این بانوی پاکدامن به کار برده که در عالی‌ترین مرتبهٔ ممکن این جهانی برای نوع زن، سبب نزول روح الهی بر کالبد جان وی شده است:

آفتابی کو به کوه طور تافت　　پاره گشت و لعل شد هر پاره‌ای
تابش بر چادر مریم رسید　　طفل گویا گشت در گهواره‌ای
خواهی که به هر ساعت عیسی نوی زاید　　زان گلشن خود بادی بر چادر مریم زن

فردوسی نیز در سروده‌های خود و در بیان پادشاهی ضحاک و ستم و بیدادگری او، از دختران جمشید سخن می‌گوید که در عین کمال و وجاهت، طعمهٔ ضحاک می‌شوند. فردوسی برای تاکید بیشتر بر خوی پلشت و شیطانی ضحاک، دختران جمشید، شهرناز و ارنواز را در برابر ضحاک قرار می‌دهد و آن‌ها را تاج سر بانوان آن عصر می‌داند. وی همچنین دو صفت پوشیده‌رویی و پاکدامنی را در جوار هم به کار می‌برد تا بر اهمیت مستوری به‌منزله لازمهٔ پاکدامنی تاکید کند:

که جمشید را هر دو دختر بدند　　سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده‌رویان یکی شهرناز　　دگر پاکدامن به نام ارنواز

فردوسی در بیان حکایت تلاش *فریدون* برای یافتن عروسانی برای سه پسر خود نیز توصیفی دارد که موید ملازمت پاکدامنی و پوشیده‌رویی برای زنان نیکوست. *جندل*، فرستادهٔ *فریدون* که مامور یافتن این عروسان است، پس از مدتی جهانگردی و جستجو از وجود دختران شایستهٔ پادشاه یمن آگاه می‌شود. به حضور وی می‌رود و خطاب به او چنین می‌گوید:

کجا از پس پرده پوشیده روی　　سه پاکیزه داری تو ای نامجوی

به این ترتیب فردوسی بیان می‌دارد که دختران پوشیده‌روی و پاکدامن پادشاه یمن هستند که می‌توانند شایستهٔ همسری پسران *فریدون* باشند.

فردوسی در داستان *بیژن و منیژه* نیز از پوشیده‌رویی منیژه می‌گوید و در اوصاف پسندیدهٔ دختران *تورانی*، مستوری آنان را یادآور می‌شود:

منیژه کجا دخت افراسیاب — درفشان کند باغ چون آفتاب
همه دخت توران پوشیده‌روی — همه سرو بالا همه مشک موی

در اغلب آثار ادبی همچون شعر پیشین، می‌توان نشانه‌هایی یافت که جلوهٔ ظاهری مستوری زنان را، پوشیدگی «روی» و «موی» آنان می‌داند؛ که می‌تواند به این دلیل باشد که نهایت زیبایی زنانه در چهره و گیسو نمایان است. فردوسی در حکایتی دیگر، داستان مواجههٔ شیرین با شیرویه را بازگو می‌کند که به تظلم دربارهٔ همسرش خسرو، نزد شیرویه آمده و از مباهات خود، پوشیده‌رویی و پوشیده‌مویی را مثال می‌آورد:

بگفت این و بگشاد چادر ز روی — همه روی ماه و همه پشت موی
مرا از هنر موی بد در نهان — که آن را ندیدی کس اندر جهان
نه کس موی من پیش ازین دیده بود — نه از مهتران نیز بشنیده بود

متن نگارگری و پوشیدگی در تعامل زنان و مردان

نگاره‌ها بر مبنای زیرمتن‌های پیشین خود (متون دینی، متون ادبی، شرایط فرهنگی و اجتماعی) پدید آمده‌اند ازاین‌رو، در خوانش چگونگی بازنمایی خصیصه‌های مرتبط با تعامل میان زنان و مردان و از جمله حدود پوشیدگی زنان، نظر داشت احکام و توصیه‌هایی که در زمرهٔ باورهای نگارگران بوده و در عمل هنری آنان تجلی یافته، مهم‌ترین اصل است. به این ترتیب باید دانست که در اصیل‌ترین آثار نگارگری ایران اسلامی ـ و البته تا پیش از مواجهه با فرهنگ‌های غیر اسلامی ـ همواره تمهیدات بصری خاصی برای تصویرگری از زنان در نظر گرفته می‌شده است؛ تمهیداتی که زنان را در صورتی تصویر می‌نمود که نمایندهٔ مناسبی برای تعابیر حکمی عرفانی و دینی ارائه شده از وجود زن در فرهنگ اسلامی باشد. این تمهیدات هنرمندانه زنان را در عین حال که مظهری از جمال الهی می‌نمایاند، آنان را در مستوری و حجب نیز نشان می‌داد.

در این بخش بر آنیم تا به تحلیل برخی از این ملاحظات هنرمندان نگارگر ایرانی در خلال تحلیل چگونگی نمایش زنان در دو فضای عمومی و خصوصی بپردازیم و برای این منظور، نخست باید به چگونگی ترکیب‌بندی در نگاره‌ها توجه داشت، زیرا ترکیب‌بندی هر اثر نقاشی، مبین میزان توجه هنرمند به عناصر بصری است که در نقاشی تصویر نموده و تعریف وی از جایگاه عناصر مذکور را بیان می‌دارد.

جایگاه زن در ساختار ترکیب‌بندی نگاره‌ها

ترکیب‌بندی به معنای نظام‌بخشی ساختاری برای حضور هر یک از عناصر یک تصویر، اهمیت بسیاری در تعریف، تشخیص و یا تمایزبخشی به عناصر یک تصویر دارد. تصویر زنان در نگاره‌ها و نحوهٔ جای‌گیری ایشان در ترکیب‌بندی یک تصویر، بازنمایی بصری جایگاه حقیقی و واقعی ایشان، در نظام خانوادگی و اجتماعی است. همچنان که در نظام فکری مبتنی بر آموزه‌های دینی و عرفانی، جایگاه‌های تعریف شده‌ای برای زنان و مردان در زندگی تعریف شده است، نگارگران نیز کوشیده‌اند تا این جایگاه‌ها را در نظام بصری نگاره‌ها محفوظ دارند و در این میان، انتخاب موقعیت قرارگیری زنان در ترکیب‌بندی نگاره‌ها، یکی از مهم‌ترین تمهیدات هنرمندان برای تذکر به موقعیت حقیقی آنان در نظام اجتماعی نیز بوده است.

ترکیب‌بندی نگاره‌ها چنان تعریف می‌شود که زنان و مردان، هر کدام در جایگاه خاص خود قرار می‌گیرند. مردان، متناسب با مقام و موقعیت تعریف شدهٔ خود بی‌دلیل در میان زنان تصویر نمی‌شوند یا در فضاهایی که خاص زنان است قرار نمی‌گیرند و زنان نیز در موقعیت‌های متناسب با وجود زنانه‌شان ترسیم می‌شوند؛ برای نمونه به‌جز برخی موارد استثنایی، زنان در میادین جنگ که مغایر شأن آن‌ها است، تصویر نمی‌شوند.

در نگاره‌ها در عین حال که شاهد تصویرگری از حضور زنان در همهٔ موقعیت‌هایی هستیم که به‌طور طبیعی لازمهٔ زندگی فعالانه آن‌هاست از جمله کار و خرید و مشارکت در فعالیت‌های جمعی؛ به‌طور معمول جایگاه مکانی غالبی که برای زنان انتخاب شده، در فضاهای امن‌تر و درونی‌تر است. در هر حال نگاره‌ها برای آنکه مستوری حضور زنان را در قالب تصویر به نمایش درآورند که لازمهٔ آن، پیدایی و آشکارگی است، به روش‌هایی در انتخاب نوع ترکیب‌بندی توسل جسته‌اند که در محورهای ذیل قابل بررسی است:

استفاده از قاعدهٔ برش در تصویر

محل حضور زنان و قرارگیری ایشان در نگاره‌ها، متناسب با نقش و کارکردشان در مضمون تعریف می‌شود؛ چنانچه لازم باشد در فضای بیرونی تصویر می‌شوند و در غیر این‌صورت در فضای درونی قرار می‌گیرند.

زمانی که نگاره بر خلوت زنان و حضور ایشان در میان محارم و فضای درونی اشاره دارد، ترکیب‌بندی اثر به‌نحوی انتخاب می‌شود که آن‌ها را در فضای معماری درونی یک بنا یا فضایی محصور ترسیم می‌کند، اما برای آنکه بیننده را برآنچه در این فضا رخ می‌دهد ناظر گرداند، با استفاده از قاعدهٔ برش در تصویر، نمای اندرونی خانه‌ها را به بیرونی‌ترین نمای بنا متصل می‌سازد و در عین آنکه فاصله‌ای میان بیرون و درون ایجاد می‌کند امکان دیدن اندرونی را برای بیننده به‌وجود می‌آورد.

تمهید هنرمندانه در استفاده از قاعدهٔ برش در چنین ترکیب‌بندی آن است که نگارگر به این وسیله، یادآور حریم خلوت یا خصوصی زنان به بیننده است و در عین حال که به وی این امکان را می‌دهد که نظاره‌گر چیزی باشد که در درون فضایی بسته در حال رخداد است، به او مجازی بودن تحقق این امر را یادآور می‌شود، چراکه بر وجود دیوار، حائل و یا هر مانع دیگری تصریح می‌ورزد؛ حتی در برخی از نگاره‌ها، با تصویر نمودن یک دربان در کنار در ورودی فضاهای خصوصی، تصریح می‌شود که درواقعیت امر، زنان در خلوت با محارم، در فضایی پوشیده از چشم مردان و خالی از حضور ایشان هستند و ترسیم دربان یا حاجب کنار در نیز، اهمیت مراقبت از این فضا را به بیننده یادآوری می‌کند (تصویر ۱).

تصویر ۱. بهرام در گنبد کبود، شش مثنوی، هنرمند نامعلوم، تبریز،۹۸۷ ه. ق

انتخاب ترکیب دو قسمتی

برخی از مضامین در نگاره‌ها، به‌نحوی به نمایش درآمده است که گرچه زنان و مردان در یک فضای واحد مجسم شده‌اند، اما نگارگر ترکیب‌بندی کلی یک تصویر واحد را در دو صفحهٔ مقابل هم قرار داده و بر اساس آن، محل حضور زنان را از محل حضور مردان تفکیک کرده است. این تفکیک که در ساختار بصری یک نگاره انجام می‌شود، با ایجاد فضای حائل میان دو قسمت از یک تصویر برخوردار از مضمونی واحد، بیننده را متذکر لزوم حفظ حریم مکانی زنان از مردان برای حضور آزادانهٔ ایشان می‌سازد.

تصویر۲. مجلس حضرت سلیمان و بلقیس، شاهنامه، شیراز، ۱۶۰۴ م

در تصویر ۲، که مثالی از ترکیب دو صفحه‌ای است، مضمونی به تصویر درآمده که به تاریخ پیش از ظهور اسلام مربوط است. بدیهی است که بر مبنای داستان اثر، لزومی بر تاکید به جداسازی حریم زنان از مردان وجود ندارد، اما زِبَرمتن ساخته شده در این نگاره، حاوی معنایی افزوده است که توسط نگارگر مسلمان بر آن مزید می‌شود و به اصل فاصله‌گذاری میان جمع محارم و غیرمحارم اشاره می‌کند.

قاب تفکیک‌شده

در ترکیب‌بندی‌های بسیاری دیگر از آثار نگارگری، زنان و مردان در کنار هم تصویر شده‌اند، چراکه نگاره‌ها آیینه‌ای از زندگی ساری و جاری در زمان هستند که مبین زندگی دوشاش زنان و مردان است، اما آنچه در کنار تصویرگری منطبق بر واقعیت ملموس زندگی مورد توجه نگارگران قرار می‌گرفته، خوانش آموزه‌ها و معارف دینی و اخلاقی در کنار تصویرگری از زنان بوده است. به این ترتیب، نگارگر به ترسیم واقعیت صرف از حضور زنان و مردان در مقطعی از جریان زندگی بسنده

نمی‌کرده و برای قرارگیری هر یک از دو نوع زن و یا مرد در تصویر خود، از باورهای دینی، اخلاقی و عرفانی خود مدد می‌گرفته است. به این ترتیب می‌توان شاهد بود که حضور زنان در نقاط مختلف یک تصویر، کاملاً در ارتباط مستقیم با نقشی است که در مضمون یک نگاره دارند، اما حتی در حالتی که حضور ایشان در حریم تفکیک‌شده‌ای نیست نیز، نگارگر به محل قرارگیری ایشان و فاصله‌گذاری مفهومی میان حریم‌های زنان و مردان توجه نشان می‌دهد.

تصویر ۳. کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار، شاهنامه، تبریز

نمونه‌ای از حضور دوشادوش زنان در کنار مردان در ترکیب نگاره‌ها در نگاره‌ای با مضمون «حکایت کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار» به نمایش درآمده است (تصویر ۳). نگارگر در این نگاره که مضمون آن نیز به تاریخ پیش از اسلام رجوع دارد، معنایی را بر زِبَر متن نگاره افزوده و صحنه‌ای از جنگ را در داخل قلعه‌ای نشان می‌دهد که مردان در میانهٔ آن در حال کارزارند و شش زن نیز در این مکان حضور دارند. علی‌رغم حضور پراکندهٔ زنان در ترکیب این نگاره، نگارگر همگی شش تن را در درون قاب‌هایی که نماد فضاهای درونی است، ترسیم نموده و به این ترتیب، حریم زنان از مردان را به‌طرز شایسته‌ای تفکیک می‌نماید. بدیهی است که بخشی از این تفکیک ناظر به مضمون نگاره و نمایش پناه‌گرفتن آنان در اماکن امن‌تر است، اما تاکید بصری با طراحی قاب‌های پنجره و درگاه‌ها، درعملا موید نوعی حریم‌گذاری برای زنان و لزوم حفظ حریم ایشان از نامحرمان مهاجم است.

حاصل این دقت نظر آن است که حضور تصویری زنان در کنار مردان، به‌درستی تعریف می‌شود؛ آنان یا در کنار محارم، بستگان و آشنایان خود و در حریم امن اخلاقی ترسیم می‌شوند و یا در تجمیع میان فضای ایشان با بیگانگان، حدود و فاصله‌ها، هم با کاربست نوع پوشش و هم از طریق مکان استقرار در ترکیب اثر، به‌درستی حفظ می‌شود.

گذشته از دو تمهیدی که در نوع انتخاب ترکیب‌بندی اثر برای تاکید بر حریم جداگانهٔ خصوصی زنان با مردان به آن اشاره شد و به تفکیک مکانی محل حضور زنان در یک نگاره می‌انجامد، حضور تصویر زن در یک نگاره، متناسب با شخصیت، موقعیت و جایگاهی است که به او اختصاص داده می‌شود. ممکن است زنان در درون اتاق‌ها، در قاب پنجره‌ها و یا در فضاهای باز و در معابر یا صحراها حضور یابند، اما در همه حال نوعی حریم‌گذاری میان محل حضور زنان با مردان وجود دارد که تنها به تفکیک موقعیت مکانی آن‌ها مربوط نمی‌شود، بلکه ازطریق به نمایش گذاردن مفهوم نقش تعریف شدهٔ ایشان که در قالب مکان قرارگیری، رفتاری که در قالب تصویر مجسم شده و نوع پوشش نیز نمود می‌یابد، قابل درک است.

پوشش زنان در نگارگری

چگونگی بازتاب پوشش زنان و نیز نحوهٔ حضور ایشان در فضاهای درونی و بیرونی در نگاره‌ها، متناسب با جایگاه‌ها و مقام‌های گوناگون آن‌ها است. برای کنکاش در این امر که آیا نوع بازتولید تصویری از زنان در نگاره‌ها بر مبنای متن ادبی، تا چه اندازه به موقعیت مکانی آن‌ها شامل فضاهای عمومی یا خصوصی مرتبط است، باید نمونه‌هایی از نگاره‌ها را بر مبنای تقسیم‌بندی مذکور تحلیل کرد.

در هر کدام از این فضاها، تصویرگری از پوشش زنان در نگارگری، به‌نوعی بازپخش از معنا در متن ادبی، به‌مثابه متن اولیه منجر شده است. آنچه که از ویژگی‌های مطلوب در پوشش زنان در متون ادبی بیان شده، بار دیگر در متن تصویری نگاره‌ها بازتولید می‌شود، درحالی‌که نشانه‌های شکلی و بصری در آن‌ها عاملی برای هم‌افزایی معنایی عمل کرده و نگارگر از تصویر، به‌مثابه عاملی برای تصریح یا تقویت متن ادبی استفاده می‌کند.

جلوهٔ بصری پوشش زنان در فضای عمومی

جلوهٔ تصویر زنان در نگاره‌ها، واجد مستوری ذاتی است بدین معنا که پوشش زنان ـ به استثنای موارد نادر و به اقتضای مضمون خاص ـ به‌نحوی است که یا کاملا پوشیده‌اند و یا حداکثر، بخش محدودی از گریبان یا موی ایشان به تصویر درآمده است. بنابراین تصویر زنان با پوششی محجوبانه در برابر دیدگان مخاطب قرار داده می‌شود.

همنشینی متن تصویری نگارگری با متن ادبی اشعار که مبتنی بر پوشیدگی زنان به‌منزلهٔ صفتی پستدیده برای ایشان است، بازتاب تصویری محجوبانه‌ای از زنان در متن نگاره‌ها را در پی داشته است. به مستوری زنان در زیرمتن ادبی نگاره‌ها به‌طور مکرر اشاره می‌شود؛ برای نمونه زمانی‌که گرفتار شدن دو خواهر جمشید به دست ضحاک در شاهنامه روایت می‌شود، بر پوشیده‌رویی آن‌ها تاکید می‌شود:

دو پاکیزه از خانه جمشید — برون آوریدند لرزان چو بید
که جمشید را هر دو خواهر بدند — سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده رویان یکی شهرناز — دگر ماهرویی به نام ارنواز

همچنین در روایت هفت خوان اسفندیار نیز به صفت مستوری زنان اشاره شده است:

ز پوشیده رویان ارجاسب پنج — برفتند با مویه و درد و رنج
دو خواهر دو دختر یکی مادرش — با مویه مادر به غم دخترش

در عین حال، آثار نگارگری مشتمل بر نمونه‌هایی است که متناسب با خوانش نگارگران از متون ادبی، زنان را با پوشش‌های بیشتری همچون چادر نیز نشان داده است.

تصویر ۴. ببر، دختر امیر را می‌کشد و جواهرات او را برای سیاح می‌برد، بخشی از اثر، کلیله و دمنه، نامعلوم، هرات، ۹۸۸ ه . ق

التزام به نمایش مستور زنان به حدی است که آنان حتی در وضعیت‌های دشوار نیز، دارای همان پوشش و مستوری دائمی هستند. در نگاره‌ای بر مبنای متن کلیله و دمنه (تصویر ۴)، تصویری از زنی که توسط ببر در حال دریده شدن است به نمایش درآمده و درحالی‌که به اقتضای مضمون نگارگر می‌توانسته لباس‌های وی را کنار رفته یا پاره‌شده نشان دهد، تمامی پوشش‌های معمول او، بر جای خود باقیست. همچنین در نگارهٔ ۶ با مضمون تولد رستم که مستلزم نمایش

پهلوی شکافته و عریانی لاجرم بخشی از آن است که در زیرمتن نیـز بـدان اشـاره شـده، مشـاهده می‌شود که رودابه همان پوشش کامل هموارهٔ زنان را در بر دارد:

و زو بچه شـیر بیـرون کشـد همه پهلوی ماه در خون کشد

تصویر۵. بیرون کشیدن رستم از پهلـوی رودابـه، شـاهنامه قوام، هنرمند نامعلوم

درحالی‌که بسـیاری از اشـعار بر لـزوم پوشـیدگی زنـان تاکیـد می‌ورزند، برخی از اشعار نیـز بـه اقتضای مضمون و فضای روایـت وجود دارند که در وصـف زنـان و دختران، آنان را بـدون حجـاب و با ذکر ویژگی‌هـای زیبـایی‌هـای ظاهر توصیف کرده‌اند. قابل توجه است که در هر دو حالت، نگاره‌های اصیل، تصویر یکسانی از زنان ارائـه مـی‌کننـد کـه متضـمن پوشیدگی آن‌ها و منطبق بر آموزه‌های دینی است. به این ترتیب نگارگران، یا در تطابق بـا مـتن ادبی متن تصویری پوشیده‌ای از زنان ترسیم می‌نمایند و یا به بازتولید آن در قالب یـک تـرامتن، بازهم در خوانش نوین خود از آن، تصویر زنان را با پوشیدگی ارائه می‌کنند.

یکی از نمونه‌های چنین خوانشی، نگاره‌ای است که در آن به مواجههٔ بهرام گور با دختران یک آسیابان پرداخته شده است. فردوسی در داستان پادشاهی بهرام، از رسیدن شبانگاهی بهرام و سپاهیانش به دشتی سخن می‌راند که در آن آتشی برپاست و دختران زیبایی در اطراف آن در حال پایکوبی و سرورند. بهرام که از دیدن این صحنه به وجد آمده، در بارهٔ آن‌ها جویا می‌شود و درمی‌یابد که آن‌ها چهار دختر یک آسیابانند که علاوه‌بر زیبایی‌های ظاهری، پاکند و هر یک به هنری آراسته‌اند. نگارهٔ ۶، تصویری از دختران آسیابان را بازنمایی کرده که مبین افزودگی منظر دینی نگارگر، بر متن ادبی است. زیرا متن این شعر، تصویری از جلوه‌های ظاهری جمال دختران آسیابان را نیز توصیف نموده و آنان را با آراستگی ظاهری بسیار و در حال وجد و سرور و پایکوبی نشان می‌دهد:

و زان سوی آتش همهٔ دختران — یکی جشنگه ساخته بر کران
ز گل هر یکی بر سرش افسری — نشسته به هر جای رامشگری
همی چامهٔ رزم خسرو زدند — و زان جایگه هر زمان نو زدند
همه ماه‌روی و همه جعدموی — همه جامه گوهر مه مشک موی
به نزدیک پیش در آسیا — به رامش کشیده نخی بر گیا
وزان هر یکی دستهٔ گل به دست — ز شادی و از می شده نیم‌مست

ابیات فوق نشانگر تصویری است که متن زیرین ـ شعر ـ از دختران آسیابان ارائه کرده و در نگاره بازتولید شده است. در ادامه مقطع دیگری از این داستان منظوم، در این ابیات روایت شده که در زِبَرمتن ـ نگاره ـ بازنمایی شده است.

از آن دختران آنک بد نامدار — برون آمدند از میانه چهار
یکی مشک ناز و یکی مشک رنگ — یکی نام نار و دگر سوسنک
بر شاه رفتند با دست‌بند — به رخ چون بهار و به بالا بلند
همی چامه گفتند بهرام را — شهنشاه با دانش و نام را
ز هر چار پرسید بهرام گور — کزیشان به دلش اندر افتاد شور

تصویر ۶. مواجههٔ بهرام گور با دختران آسیابان، شاهنامه، اواسط سدهٔ ۱۶ م

با نظر به نگاره، آشکارا می‌توان دریافت که چگونه نگارگر از تصویرگری عین به عین زیر متن ـ شعر ـ که متضمن نمایش جلوه‌های جمال ظاهری دختران آسیابان بوده صرف‌نظر کرده و آنان را با پوشیدگی تمام حتی با انتخاب پوشش چادر و صورت‌پوش، بازنمایی کرده است تا بر صفت دوشیزگی و پاکیزگی آن‌ها که پیش از این از زبان آسیابان بدان اشاره شده بود، صحه گذارد. در این نگاره، نگارگر به خوانش پوششی از دختران آسیابان پرداخته که نه در ظاهر زیرمتن ـ شعر ـ بلکه در باطن آن نهفته است. آنجا که آسیابان در معرفی دخترانش می‌گوید:

رسیده بدین سال دوشیزه‌اند　　به دوشیزگی نیز پاکیزه‌اند؛

و نیز شاعر آنان را به راستی و درستی وصف می‌کند:

بدان روی و آن موی و آن راستی　　همی شاه را دختر آراستی.

با این‌همه بسیاری از نگاره‌ها به‌طور مشخص بر نمایش پوشیدگی زنان در فضای بیرونی تاکید خاص دارند و به‌طورمشخص به بازنمایی چگونگی پوشش زنان در شرایطی چون سفرها، معابر عمومی، یا مجالس خاص با حضور نامحرمان، می‌پردازند. در نگارهٔ ۷ که برگی از ظفرنامه تیموری است و موضوع آن به استقبال تیمور از همسر یک امیرزاده اختصاص دارد، زنان علاوه‌بر لباس پوشیده‌ای که بر تن دارند، روبنده‌ای نیز بر چهره دارند که مبین، پوششی افزون‌تر است. در عین حال، همسر امیرزاده که از جایگاه مهم‌تری نیز برخوردار است در درون کابین و در پوشش چادری که بر روی آن است قرار داده شده تا بر اهمیت حفظ حریم او تاکید بیشتری شده باشد.

تصویر ۷. استقبال تیمور از همسر امیرزاده، ظفرنامه تیموری، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، تبریز

نمونهٔ دیگری از این نوع مستوری زنان در فضای عمومی را می‌توان در نگارهٔ ۸ مشاهده کرد که به مضمون ورود زلیخا و عزیز به مصر اختصاص دارد. در اینجا نیز زلیخا درون کابینی قرار

دارد که از همه سو محصور است. وی که از یک دریچه این کابین در حال نظاره کـردن فضـای بیرون است، در حالتی به تصویر درآمده که با دست راست، گوشهٔ جامه‌اش را بر بخشی از چهـره قرار داده و آن را پوشانده است. این تمهید هنرمندانه نشان می‌دهد که زلیخا در مواجهه با فضای آکنده از جمعیت پیرامون، حتـی در درون کـابین نیـز سـعی دارد بـا پوشـاندن بخشـی از چهـره، فاصله‌گذاری بیشتری را میان خود و دیگران ایجاد نماید. بانوانی که در پشت سر مرکب زلیخا در حال همراهی هستند نیز روبنده خاصی دارند که نیمی از صورت ایشان را پوشانده اسـت. ترسـیم این نوع روبنده برای زنان در نگاره‌ها برای فضاهای داخلی کاربرد ندارد و از آن تنهـا در پوشـش زنان برای فضاهای بیرونی استفاده می‌شود.

تصویر ۸. زلیخا و عزیز به مصر وارد می‌شوند، هفت اورنگ جامی، ۱۵۶۵-۱۵۵۶ م

برخی از دیگر پوشش زنان با جایگاه معمولی‌تر در فضاهای عمومی را، می‌توان در نگارهٔ ۹ مشاهده کرد. در این نگاره که به تصویرگری مقطعی از داستان لیلی و مجنون اختصاص دارد، پیرامون موضوع اصلی که در قسمت پایین نگاره ترسیم شده، صحنه‌هایی از فعالیت روزانه را در سایر قسمت‌ها به تصویر درآورده که زنان در آن نقش برجسته‌ای دارند. در این نگاره ۱۰ زن حضور دارند که مشغول کارهایی چون غذا دادن به حیوانات، شیردوشی، نخ‌ریسی، شیردادن به نوزاد خود و ... هستند.

تصویر ۹، لیلی و مجنون، خمسه نظامی، منسوب به میرسیدعلی، تبریز، ۴۳- ۱۵۳۹

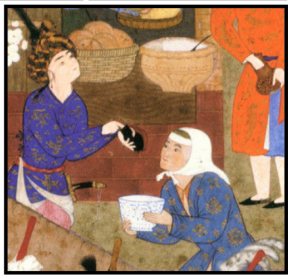
این نگاره که تصویری از یک زندگی روستایی را در جوانب مختلف آن در بردارد نشان‌گر پوشش زنان به‌طور فعالانه در فضایی عمومی است. پوشش برخی از زنان به تبع فعالیت‌های در حال انجام طراحی شده است؛ زنی که در حال شستن لباس طراحی شده، آستین‌هایی بالازده دارد، پیرزنی که در حال نخ‌ریسی است نیز در همین حال تصویر شده است. در سایر موارد، نگاره زنان متعددی را در حالات گوناگون نشان می‌دهد که علی‌رغم برخورداری از فعالیت‌های پرتحرک مربوط به کارهای روزانه، پوشش‌ها و زینت‌هایشان، از الگوهای ثابتی برخوردار است که معمولا مورد استفاده زنان بوده است؛ آن‌ها لباس‌های منقوش رنگی و زیبا بر تن دارند،

سربندهای سفید را به شیوه‌های گوناگون به سر بسته‌اند و سیمایشان نیز بـا ظرافـت و زیبـایی آراسـته است. در تمامی این موارد نیز نحوهٔ نشان دادن زنان به‌نحوی اسـت کـه مسـتوری و محجـوبی پیکـر ایشان مورد نظر نگارگر قرار داشته و هیچ‌کدام از آن‌ها، به تبع نمایش حـالات پرتحـرک، در وضـعیتی تصویر نشده‌اند که بر ویژگی‌های زنانه اندام ایشان تاکیدی شده باشد. به این ترتیـب تصـاویر زنـان در عین انجام کار و فعالیت، به‌لحاظ بصری محترم و برخوردار از حیا است.

در نگارهٔ ۱۰ که آن نیز صحنه‌هایی از درون یک بارگاه و نیز نماهایی از فضای عمومی کوچه و بازار را نشان می‌دهد، زنانی در حال فعالیت روزانه ترسیم شده‌اند. در این نگاره ۹ تن از زنان حضور دارند که برخی از آن‌ها در فضای درونی قصر هستند و برخی در فضای بیرون آن. در بخشی از اثر، زنی در حـال خریـد از یک فروشنده ترسیم شده و در بخش دیگر، زنی در حال پرکردن ظرف خود از آب، در درون یک آب‌انبـار نشان داده شده است. زنانی نیز در بالای بام قصر در حال نظاره کردن ضیافت هستند. پوشش زنانی که در معابر حضور دارند به لحاظ تزیینات، اندک اختلافی با پوشش زنان درون قصر دارد و ساده‌تر است. پوشـش زنان در معابر، پیراهن‌های بلند و رنگارنگ است و تفاوت چندانی با پوشش‌های معمول در درون خانه‌ها در آن دیده نمی‌شود. بلندای این لباس‌ها و نوع طراحی آن‌ها چنان است کـه در تمـامی حـالات ایسـتاده یـا نشسته، در عین برخورداری از آزادی عمل در انواع حرکت‌ها و حالات، اندام را نیز کاملا پوشش می‌دهد.

تصویر ۱۰، ضیافت در بارگـاه، خمسـه نظـامی، منسوب به میرسیدعلی، تبریز،۴۳- ۱۵۳۹.

نگارهٔ ۱۱، بر مبنای مـتن ادبـی شـاهنامه ترسـیم شـده و تصویرگر شهری آباد است که به مدد نخ‌ریسـی دختـران و بـه یمن طالع یک کرم ابریشم، شهرت یافتـه اسـت. روایـت ایـن نگاره مبتنی بر داستان دختری در زمان اشکانیان است کـه بـا حفظ و نگهداری از یک کرم و به مدد طـالع آن، بـا ریسـیدن روزافزون نخ از پنبه، سبب توانگری خانواده‌اش و نیز رونق و آبادانی دیار خود می‌شود.



تصویر ۱۱. حکایت کرم هفتواد، شاهنامه، منسوب به دوست محمد، تبریز

دخترانی که در این نگاره حضور دارند، در بخش مستقلی از ترکیب نگاره قرار گرفته و در حال نخ‌ریسی ترسیم شده‌اند. وضعیت قرارگیری و حالت نشستن ایشان که متناسب با فعالیتی که به آن مشغول هستند طراحی شده، با تمهید هنرمندانهٔ نگارگر، به‌صورت محترمانه‌ای ترسیم شده به‌نحوی که لباس‌های بلندی که بر تن دارند، حاجب و پوشانندهٔ کاملی برای اندام ایشان شده است. این نوع تصویرگری از زنان در حالت نشسته، به این نگاره اختصاص ندارد و در غالب آثار نگارگری، نوع طراحی بر همین قاعده انتخاب می‌شود تا نهایت مستوری در نمایش پیکر زنان به کار رفته باشد. این دختران با لباس‌هایی متشکل از پیراهن، بالاپوش و سربند ترسیم شده‌اند.

جلوهٔ بصری پوشش زنان در فضای خصوصی

مهم‌ترین فضای خصوصی که برای بررسی نحوهٔ بازنمایی پوشش زنان می‌تواند مد نظر قرار گیرد، خلوت‌های محرمانه‌ای است که میان همسران وجود دارد. آنچه در این باره مهم است مواجهه نگارگر با موضوع نمایش روابط محرمانه در خصوصی‌ترین روابط میان همسران و بازنمایی آن است.

نگاره‌های متعددی وجود دارند که به اقتضای تصویرگری برای متون ادبی مرتبط، تصویری از هم‌کناری دو تن را ترسیم کرده‌اند. در نمونه‌های اصیل نگارگری، زنان در این فضای

خصوصی به پیدایی درآمده، پوشیده ترسیم شده‌اند. بدیهی است که نگاره‌هایی نیز وجود دارند که از این اصالت دور شده و در صدد نمایش احوالات نفسانی مرتبط با موضوع برآمده و از این اصل عدول کرده‌اند که از مصادیق بررسی این مقاله محسوب نمی‌شوند. اما در اصیل‌ترین نگاره‌ها، گرچه از زیرمتن ادبی‌ای برخوردار باشند که در آن‌ها به مدد کلام، خیال‌پردازی‌های شاعرانه و ملموسی از این فضا به عمل آمده باشد؛ جانب پوشش در بازنمایی تصویری ایشان نگاه‌داشته می‌شده تا حریم وجود زنان به تبع تصویرپردازی حرمت‌شکنانه از ایشان آسیب نبیند. به این ترتیب است که حتی در این موارد نیز، پوشش زنان، بازتاب همان ممیزات پسندیده‌ای است که مبنای نظری ادبیات و نگارگری در بارهٔ زنان نیز بر آن پایه استوار است.

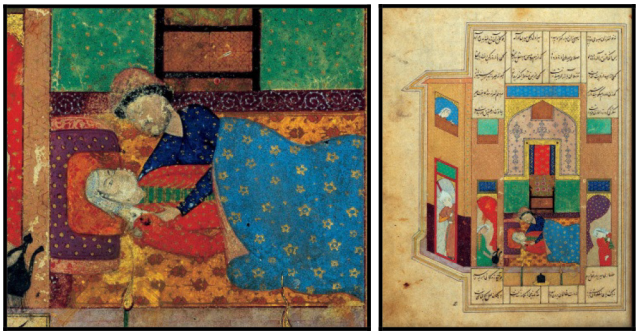
در صورت نمایش چنین فضاهایی، نگارگران با کاربست تمهیدات خاص، در تاکید بر حفظ حرمت زنان کوشیده‌اند. به این منظور در یک روش، تصویر زنان در این فضای خصوصی، به بخشی از ترکیب‌بندی اثر تعلق می‌یابد که در زمرهٔ درونی‌ترین و محصورترین فضاهای معماری است، گرچه قاعدهٔ برش به بیننده کمک می‌کند تا از ورای این دیوارها و حیاط‌ها و درها قادر به دیدن این فضا گردد. دیگر آنکه در تمامی این موارد علاوه‌بر آنکه همسران لباس پوشیده‌ای بر تن دارند، رواندازِ آن‌ها نیز سطح وسیعی از اندام‌های افراد به‌خصوص زنان را از معرض دید بیننده مخفی می‌کند. در روشی دیگر، حاضران دیگری که کمی دورتر ترسیم شده‌اند، در حال خواب تصویر شده‌اند تا تاکیدی بر عدم اشراف دیگران و نامحرمان، بر این فضای خصوصی شود. نگارهٔ ۱۲ که تصویرگر شب وصلت اردشیر و گلنار را نشان می‌دهد برخوردار از هر دو تمهید فوق است. از یک‌سو گرچه صحنه در نزدیک‌ترین قسمت به بیننده ترسیم شده است اما معماری بنا گویای آن است که باید چند در و مانع گذشت تا به این فضا رسید. از سوی دیگر، سه بانوی دیگری که در این نگاره در فضای بیرونی‌تر حضور دارند در خواب به سر می‌برند.

تصویر ۱۲. اردشیر و گلنار، شاهنامه، منسوب به میرمصور، ۲۸-۱۵۲۷ م

در نگارهٔ ۱۳، شیرویه در صدد قتل خسرو برآمده در حالیکه خسرو و شیرین کنار یکدیگر آرمیده‌اند. نگارگر در چنین فضایی، همچنان به قاعدهٔ پوشیدگی زنان وفادار مانده و در حالیکه خسرو و شیرین در نهانی‌ترین فضای ممکن به نمایش درآمده‌اند، پوشش شیرین کامل است و تنها، سربند نازک‌تری بر سر دارد. ازسوی دیگر، تصویر بازنمایی شده از ارتباط میان این دو تن، فاقد هرگونه رابطهٔ محرمانه است و آنچه در برابر مخاطب قرار داده شده، تصویری از شیرین، بدون اشاره به هرگونه ویژگی‌های خاص در چنین فضایی است. شیرین همچنان آرام و متین در کنار خسرو، نقاشی شده است و با پرهیز از هرگونه تمسک به نمایش اندام یا حالاتی در این ارتباط خصوصی، شخصیت باوقار شیرین همچنان برجای خود باقیست.

تصویر ۱۳. کشته شدن خسرو به دست شیرویه، هنرمند نامعلوم، خمسه نظامی

افزون بر این، نگارهٔ دیگری که شیرین را در کنار خسرو در چنین فضایی نشان می‌دهد، برگی از خمسهٔ نظامی است که نمایانگر شب وصل این دو است(تصویر ۱۴). در این نگاره نیز از شیرین جز صورت وی بر بیننده نمایان نیست و همچون نگارهٔ پیشین، پوشش کاملی دارد.



تصویر ۱۴. عروسی خسرو و شیرین، خمسه، هنرمند نامعلوم،تبریز،۹۳۳ ه . ق

در نگارهٔ ۱۵ نیز که مضمون آن، ورود شب‌هنگام یک دزد بر سر بالین صاحبخانه و همسر اوست، همین قاعده وجود دارد و زنی که در بستر قرار گرفته دارای پوششی معمولی و کامل است. آنچه در حالت این زن بازنمایی شده نیز قابل تامل است. او درحالی‌که نیم‌خیز شده، با دست راست خود رواندازِ را به سمت خود می‌کشد که می‌تواند نمایشی از تلاشش برای پوشاندن بیشتر خود در مواجهه با حضور یک نامحرم تلقی شود.

تصویر ۱۵. صاحبخانه دزد را با چوب دست می‌زند، کلیله و دمنه، هنرمند نامعلوم،هرات، ۹۸۸ ه . ق

درون خانه‌ها و فضاهای محصور، یکی از مصادیق فضاهای خصوصی است. چنان‌که پیش‌تر ذکر شد در این فضاها نیز زنان پوشش چندان متفاوتی با فضاهای عمومی ندارند اما به‌طور استثنا و موکداً در مناسبت‌هایی چون ایام سوگواری، زنان در این فضا ممکن است با پوشیدگی کمتری به نمایش درآمده باشند. این تغییر در پوشش، اشاره به سنت‌ها و آئین سوگواری‌های ایران قدیم دارد که همراه با کندن موی و خراشیدن روی توسط زنان بوده است. در این نگاره‌ها نیز حداکثر میزانی که از پوشش معمول زنان حذف شده، به موی و گریبان آنان محدود شده است.

در نگاره‌ای با همین مضمون، مراقبت نگارگر از چگونگی پوشش زنان در مراسمی مشابه قابل توجه است. این نگاره زنان را در حال سوگواری بر مرگ تیمور نشان می‌دهد اما از آنجا که فضایی که در آن قرار دارند ترکیبی از حضور نامحرمان است، آن‌ها گرچه در حال شیون و زاری ترسیم شده‌اند، اما پوشش معمول آن‌ها به کمال حفظ شده است (تصویر ۱۶).

تصویر۱۶. مرگ تیمور، ظفرنامهٔ تیموری، نامعلوم،تبریز، نیمهٔ اول سدهٔ دهم ه . ق

در نگارهٔ ۱۷ نیز که مضمون آن سوگواری بر مرگ اسکندر است، گرچه زنان بدون سرپوش و با گیسوان آشفته نقاشی شده‌اند اما مکان قرارگیری آن‌ها در ترکیب‌بندی نگاره، نشان می‌دهد که در درون فضایی محصور و به دور از دید نامحرمان قرار دارند و مردان حاضر در صحنه، قادر به دیدن آن‌ها نیستند.

تصویر ۱۷. مرگ اسکندر، خمسه نظامی، هنرمند نامعلوم، سدهٔ دهم هـ. ق

گروه دیگری از بازنمایی تصویر زنان در فضاهای خصوصی نیز به مجالس بزم و سرور مرتبط می‌شود که در آن‌ها زنان، پوشش متمایزی در قیاس با فضاهای عمومی‌تر دارند. در نگاره ۱۸، جمعی از زنان در حال نوازندگی و پایکوبی ترسیم شده‌اند. در این نگاره، تصویر بازنمایی شده از زنان، از همان پوششی برخوردار است که در فضاهای عمومی‌تر دیده می‌شود و تنها بخش بیشتری از موهای ایشان فاقد پوشش نقاشی شده است.

تصویر ۱۸. مجلس در طبیعت، پنج گنج، مقصود، ۹۲۸ ه . ق

بررسی نگاره‌ها نشان می‌دهد که نحوهٔ انتخاب پوشش برای زنان در نگاره‌ها در مکان‌های عمومی و فضای باز، ناظر بر آن است که به چه میزان در معرض تداخل با جمع نامحرمان قرار داشته یا نداشته‌اند. توضیح بیشتر این معنا با بررسی نگاره ۱۹، میسر می‌شود. این نگاره که به بازنمایی مجلسی از حضور سلطان همایون و اطرافیانش در طبیعت پرداخته، حضور جمعی از زنان را در همراهی با ایشان نشان می‌دهد. پنج تن از زنان در این نگاره نشان داده شده‌اند که نگارگر برای آن‌ها، مکان مستقلی را در ترکیب در

نظر گرفته و آنان را در حصاری از صخره‌ها جای داده است. در حالیکه تعداد زیادی از مـردان در قسمت پایین نگاره ترسیم شده‌اند، تفکیکی که در ترکیـب وجـود دارد سـبب شـده اسـت تـا در طراحی پوشش زنان، آزادی عمل بیشتری وجود داشته باشد زیرا به ایـن ترتیـب، آن‌هـا از انظـار مردان دور پنداشته می‌شوند. این زنان که با نیم‌تاج‌هایی بر سر، جایگاه اجتماعی آن‌ها نیز نشـان داده شده، به دلیل انتخاب نوع ترکیب‌بندی، علی‌رغم آنکه در یک فضای باز قرار دارند، نشانی از پوشش‌های رایج‌تر در فضاهای عمومی همچون روبنده، در لباس آن‌ها دیده نمی‌شود.

تصویر ۱۹. سلطان همـایون در طبیعـت، دوسـت محمـد، حدود ۱۵۵۰

نتیجه‌گیری

تحلیل پوشش زنان در این مقاله، آثار اصیل نگارگری اسـلامی ایـران، پـیش از مواجهـه بـا فرهنگ غربی را مد نظر قرار داد و به منظور شناخت پوشش بازتاب‌یافتـه زنـان در آثـار اسـتادان طراز اول دوران بالندگی نگارگری و یا پیروان مکاتب ایشان، نمونه‌هـایی از ایـن گـروه آثـار کـه معرف پوشش غالب زنان است را تحلیل کرد.

خوانش این آثار، بر مبنای زیرمتن ادبی هر یک از آن‌ها صورت گرفت زیرا همنشینی همواره ادبیات و نگارگری اسلامی ایجاب می‌نمود که در قرائت معنای نگاره‌ها، تحلیـل نشـانه‌شناسـانه، همزمان زیرمتن ادبی و زبرمتن تصویری را در نظر آورد تا چگونگی بازتولید بصری پوشش زنـان که نخست در متون ادبی بازتاب یافته، در آثار نگارگری دریافته شود. در ایـن میـان، نتـایجی در خصوص میزان انطباق مولفه‌های تصویری در بارهٔ پوشش زنان با آموزه‌های دینـی حاصـل شـد زیرا در خوانش بینامتنی، متون ادبی خود محل تصادم متون دینـی اسـلامی هسـتند و از ایـن‌رو

خوانش میان متن نگاره و متن ادبی، همچنین می‌تواند چگونگی بازتاب آموزه‌های اسلامی را در متون نگارگری نمایان سازد.

تحلیل نگاره‌ها برای بازشناسی چگونگی بازتولید تصویری منش زنان در فضاهای عمومی و خصوصی به اثبات یک اصل کلی منجر گردید؛ اینکه تصویر زنان در نگاره‌ها، واجد مستوری ذاتی است؛ آنان بدون توجه به اینکه در فضای عمومی یا خصوصی بازنمایی شده باشند، با پوششی محجوبانه در برابر دیدگان مخاطب قرار داده می‌شوند. به‌طور کلی، نگارگران، یا در تطابق با متن ادبی که غالبا زنان را با پوشیدگی و مستور توصیف نموده، تصویر پوشیده‌ای از زنان ترسیم می‌نمایند و یا به بازتولید آن در قالب یک زِبرمتن، بازهم در خوانش نوین خود از آن، تصویر زنان را با پوشیدگی ارائه می‌کنند. در مجموع می‌توان گفت که در نگاره‌ها، تفاوت‌های اندکی در بازنمایی پوشش زنان بر مبنای فضاهای عمومی و خصوصی وجود دارد. این آثار، همچون متون ادبی زیرین خود، به‌طور مشخص بر نمایش پوشیدگی زنان در فضای بیرونی و در میان نامحرمان تاکید خاص دارند و در شرایطی چون سفرها، حضور در معابر عمومی، یا مجالس خاص با حضور نامحرمان، به‌طور مشخص به بازنمایی مستوری افزون‌تر زنان با استفاده از پوشش‌هایی چون کابین، روبنده و یا چادر می‌پردازند. البته، پوشش و حالات رفتاری زنان با جایگاه معمولی‌تر در فضاهای عمومی، به دلیل اشتغال به فعالیت‌های جاری، چندان تفاوتی با پوشش ایشان در فضاهای خصوصی‌تر ندارد اما متضمن پوشیدگی کامل است. هیچکدام از زنان، به تبع نمایش حالات پرتحرک در مکان‌های عمومی، در وضعیتی تصویر نشده‌اند که بر ویژگی‌های زنانه اندام ایشان تاکیدی شده باشد.

در این نگاره‌ها، مهم‌ترین فضای خصوصی، خلوت محرمانه میان همسران است که به تبع مضامینی که مبنای نگاره‌ها هستند، به آن‌ها پرداخته شده است. در نمونه‌های اصیل نگارگری، زنان در این فضای خصوصی، پوشیده و موقر ترسیم شده‌اند. این نگاره‌ها، حتی اگر از زیرمتن ادبی‌ای برخوردار باشند که در آن‌ها به مدد کلام، خیال‌پردازی‌های شاعرانه و ملموسی از این فضای محرمانه به عمل آمده باشد؛ جانب پوشش و رفتار عفیف در بازنمایی تصویری ایشان را نگاه داشته‌اند تا حریم وجود زنان به تبع تصویرپردازی حرمت‌شکنانه از ایشان آسیب نبیند.

در برخی نگاره‌های معدود و به‌طور استثنا نیز، در مناسبت‌هایی چون آئین‌های سوگواری و یا برخی ضیافت‌ها، زنانی که در فضاهایی محصور و خصوصی هستند با پوشیدگی کمتری به نمایش درآمده‌اند. این تغییر در پوشش، اشاره به سنت‌ها و آئین سوگواری‌های ایران قدیم دارد

که همراه با کندن موی و خراشیدن روی توسط زنان بوده است. در این نگاره‌ها حداکثر میزانی که از پوشش معمول زنان حذف می‌شود روسری و سربند آن‌ها است. همچنین تصویر بازنمایی شده از زنان در حال سرور و پایکوبی از همان پوششی برخوردار است که در فضاهای عمومی‌تر دیده می‌شود و تنها بخش بیشتری از موهای ایشان فاقد پوشش نقاشی شده است.

بررسی نمونه‌ها در این مقاله نشان داد که نحوهٔ ترسیم پوشش متفاوت برای زنان در نگاره‌ها در مکان‌های عمومی و فضای باز، ناظر بر آن است که به چه میزان در معرض تداخل با جمع نامحرمان قرار داشته یا نداشته‌اند.

منابع و مآخذ

آریان، قمر (۱۳۸۲) «**نگرشی به‌جایگاه زن در قرآن و ادبیات فارسی، گلستان قـرآن**»، نیمـه دوم مـرداد ۱۳۸۲ – شمارهٔ ۱۵۵، صص ۱۸–۱۶.

آقاحسینی، حسین و معینی‌فرد، زهرا (۱۳۸۹) «**بررسی بینامتنی تصویر شکار در غزلیات شمس، فنون ادبی، فنون ادبی**»، دانشگاه اصفهان سال دوم، شمارهٔ ۲،(پیاپی۳) پاییز و زمستان، صص –۳۴–۱۹.

آلن، گراهام(۱۳۸۰) ***بینامتنیت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز.

جوادی آملی، عبدالله (۱۳۶۹) ***زن در آئینه جلال و جمال***، تهران: مرکز نشر فرهنگی رجا.

جوادی یگانه، محمدرضا و سید علی کشفی (۱۳۸۶) «**نظام نشانه‌ها در پوشش**» .کتاب زنان: فصلنامه شـورای فرهنگـی اجتماعی زنان. سال دهم. شمارهٔ ۳۸. زمستان. ۸۷–۶۲

چندلر، دانیل (۱۳۸۷) ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا زیر نظر فرزان سجودی، تهران: سورهٔ مهر.

ستاری، جلال (۱۳۷۳) ***سیمای زن در فرهنگ ایران***، تهران: مرکز.

طباطبایی، سید محمد حسین (۱۳۹۹ ق) ***المیزان فی تفسیر القرآن***، موسسهٔ الاعلمی، بیروت، ج ۱۶.

علوی، فریده و رجبی، آروین (۱۳۹۱) «**خوانش بینامتنی هزار و یک‌شب: بستر تلاقی ادبیـات شـرق و غـرب**»، نشریهٔ ادبیات تطبیقی، سال سوم، شمارهٔ ۶. تابستان، صص: ۱۳۳–۱۱۷.

قهرمانی، مریم(۱۳۹۲) ***ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان***، تهران: ناشر– مولف.

مقدم اشرفی. م (۱۳۶۷) ***همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سده ششم تا یازدهم هجری قمـری)***، ترجمـه رویین پاکباز، تهران: نگاه.

نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۷) «**باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشـابینامتنیت بـاختینی**»، پژوهشـنامه علوم انسانی: شمارهٔ ۵۷، بهار، « صص: ۴۱۴ – ۳۹۷ ».

Barthes, R. (1977). ***Image, Music***, Text. London: Hammersmith.