

بازنمایی تصویر زن در نگاره‌های خمسه برلاس

براساس نظریه میدان پی‌یر بوردیو

فاطمه شیرازی^۱، زینب صابر^{۲*}، محمدرضا حسنی^۳

چکیده

خمسه نظامی از اواخر قرن هشتم هجری به دلیل داشتن داستان‌هایی عاشقانه و غنایی مورد توجه نگارگران ایران قرار گرفته است. در بسیاری از داستان‌های خمسه، زنان قهرمانان اصلی هستند یا در داستان نقشی اساسی دارند که خود بیانگر میزان اهمیت زنان در منظومه‌های نظامی است. نظامی، برخلاف نگاه منفی رایج به زنان در جامعه، با رویکردی مثبت جایگاهی رفیع به آنان می‌بخشد. در دوره‌های مختلف نیز این داستان‌ها، به‌خصوص لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و هفت‌گنبد بهرام گور، که در آن زنان حضوری پررنگ دارند، مورد توجه نگارگران قرار گرفته و تصویرسازی شده است. با بررسی و تجزیه و تحلیل تصاویر زنان در خمسه‌های دوره‌های متفاوت می‌توان به زمینه فرهنگی-اجتماعی و همچنین جایگاه زنان در هر دوره پی برد. لذا با مطالعه تصویر زنان در نسخه‌های مصور می‌توان به بررسی جایگاه زنان در دوره‌های مختلف پرداخت. این رساله به چگونگی بازنمایی زنان در تصاویر خمسه قرن نهم (خمسه برلاس) می‌پردازد. بررسی این نگاره‌ها با توجه به تعریف جامعه‌شناسی هنر پی‌یر بوردیو و نظریه تأثیر میدان‌های مختلف در خلق اثر هنری صورت می‌پذیرد. میدان‌هایی چون میدان ادبی، تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و... میزان تأثیر این میدان‌ها در به تصویر کشیدن زنان در خمسه یادشده، از جمله موارد مورد بحث در این رساله است. در نتیجه‌گیری نهایی می‌توان گفت بازنمایی تصویر زن در خمسه قرن نهم (خمسه برلاس) به دلیل سبک هنری بهزاد و توجه او به واقع‌گرایی اجتماعی، بیشتر برگرفته از زمینه‌ها یا میدان‌های اجتماعی و فرهنگی عامه است.

کلیدواژگان

خمسه برلاس، زن، نظامی، نظریه میدان، نگارگری.

۱. کارشناسی ارشد دانشگاه هنر اصفهان
fatemehshirazi_90@yahoo.com

۲. استادیار دانشکده صنایع دستی دانشگاه هنر اصفهان
saber_zb@yahoo.com

۳. استاد دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان
m.r.hassani@arts.usb.ac.ir

۱. کارشناسی ارشد دانشگاه هنر اصفهان
۲. استادیار دانشکده صنایع دستی دانشگاه هنر اصفهان
۳. استاد دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۲۹

مقدمه

یکی از آثار مهم نظامی گنجوی، شاعر بزرگ فارسی‌زبان، *خمسه* یا *پنج‌گنج* است که بین سال‌های ۵۷۰ تا ۵۹۹ قمری سروده شده است. *خمسه* مشتمل بر پنج مثنوی (*مخزن‌الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت‌پیکر* و *اسکندرنامه*) است. نظامی در سه مثنوی *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون* و *هفت‌پیکر* موضوعی عاشقانه را به بهترین نحو نشان داده است که در آن زن نقشی اساسی دارد. از جمله زنان *خمسه نظامی* می‌توان به میهن‌بانو، شیرین، لیلی، فتنه و... اشاره کرد که صفاتی مثبت یا منفی دارند. تعدد زنان و همچنین پرداختن به خصوصیات و جنبه‌های مختلف نقش زن در داستان‌ها، بیانگر اهمیت نقش و جایگاه زن نزد نظامی است که خود جای تأمل دارد. زنان در طول تاریخ، به‌منزله بخش مهمی از جامعه، در آثار و نگاه هنرمندان، متفکران و ادبا، عموماً مورد بی‌توجهی و بی‌مهری قرار گرفته‌اند. در ادبیات، چه در نظم و چه در نثر فارسی، نگرش عمده به زنان نگرشی منفی است و کمتر به مواردی برمی‌خوریم که با رویکردی مثبت به زنان نگریسته شده باشد. اما نظامی با نگاهی انسانی بیشتر به توصیف صفات نیک زنان می‌پردازد و با رویکردی مثبت به آنان می‌نگرد؛ به‌طوری‌که می‌توان گفت *خمسه نظامی* محلی است برای ارج نهادن به زنان. نظامی را می‌توان نخستین شاعری دانست که به شکل چشمگیری به زن و شخصیت او بها می‌دهد و با نگاه منفی به زنان به مبارزه می‌پردازد. خاقانی در مورد نگاه منفی شاعران به زن در اعصار گذشته، این‌گونه می‌نویسد:

برخورد منفی شاعران را با زن نباید زیر سؤال برد، زیرا شرایط اجتماعی و سیاسی آن زمان، این موقعیت را برای زن به‌وجود آورده است و شاعران نیز خودبه‌خود تحت تأثیر شرایط زمان و اجتماع خود بوده‌اند، تفکر منفی آن‌ها نسبت به زن، احساس و عقیده شخصی آن‌ها نبوده است، بلکه تفکر حاکم زمانه آن‌ها بوده است [۱۶، ص ۱۴].

همچنین، در سنت نگارگری ایرانی، *خمسه نظامی* از کتاب‌های محبوب محسوب می‌شود؛ به‌طوری‌که در گذر زمان با *خمسه‌هایی* روبه‌رو هستیم که در دوره‌های مختلف تاریخی مصور شده است. هنرمندان در دوره‌های مختلف، از جمله دوره تیموری، به مصورسازی *خمسه* پرداختند که از مهم‌ترین این هنرمندان می‌توان به بهزاد، نگارگر دربار سلطان حسین بایقرا، اشاره کرد. در این مقاله، *خمسه مصورشده سده نهم هجری* بررسی و مطالعه می‌شود. تصاویر مصورشده در این نسخه بیشتر تصاویر مثنوی‌های *هفت‌پیکر* و *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* *خمسه نظامی* است به نظر می‌رسد این سه مثنوی بیشتر مورد توجه نقاشان و نگارگران در دوره‌های مختلف تاریخی قرار گرفته که به تصویرسازی آن پرداخته‌اند. اهمیت و چرایی مصورسازی این داستان‌ها، که زنان در آن‌ها نقشی کلیدی و پررنگ دارند، باعث می‌شود تصاویر این داستان‌ها گزینه‌های مناسبی برای این تحقیق باشند. با وجود یکسان‌بودن منبع ادبی (*خمسه نظامی*) *خمسه‌های مصورشده* ویژگی‌های متفاوت و مستقلی از یکدیگر دارند و هریک،

با توجه به میدان‌های تاریخی متفاوت، بازگوکننده بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه هر عصر است که تصویری متفاوت و مستقل از زن در هر دوره را ارائه می‌دهند.

پی‌یر بوردیو، در تعریف جامعه‌شناسی هنر معتقد است برای بررسی اثر هنری باید چگونگی تولید آن اثر را مد نظر قرار داد و هر اثر هنری در زمان تولید تحت تأثیر میدان‌های مختلف اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و... قرار می‌گیرد و بدون شناخت این میدان‌ها و چگونگی ارتباطشان با یکدیگر، شناخت و تجزیه و تحلیل اثر هنری امکان‌پذیر نیست. همچنین تعریف او از میدان اثر هنری عبارت است از: هر اثر از مجموع و کشمکش فضاها یا میدان‌های مختلفی چون میدان‌های علمی، ادبی، فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و... تولید می‌شود که به نوعی با اثر در ارتباط بوده یا به صورت مستقیم و غیرمستقیم بر آن اثر گذاشته‌اند. با توجه به این تعریف‌ها، به بررسی میدان‌های ادبی مرتبط با چگونگی مصورسازی زنان در خمسه مصور عصر تیموری (خمسه برلاس) می‌پردازیم. همچنین، تصاویر نسخه‌های یادشده بازگوکننده آداب، رسوم، نگرش مردم و حتی سلیقه حامیان و سفارش‌دهندگان (شاهان و دربار) در هر دوره است. هر نقاش، با توجه به شرایط اجتماعی محیط پرورش‌یافته خود و با توجه به عوامل فرهنگی متفاوتی که بر او و نگرش او تأثیر گذاشته است، دست به خلق اثر می‌زند. در این میان، علاوه بر بررسی میدان ادبی نگاره‌ها، بررسی میدان تاریخی و اجتماعی عصر خلق اثر نیز برای دانستن چگونگی شرایط فرهنگی آن دوره و همچنین چگونگی تأثیرات حامیان هنر و درباریان امری ضروری به نظر می‌رسد. یکی از موضوعات مهم در عرصه پژوهش هنر، فهم رابطه اثر هنری، هنرمند و جامعه آن‌هاست. این تحقیق می‌تواند به ما کمک کند تا با تأکید بر یک سوژه خاص (زن در نگارگری)، نسبت میان این سه عنصر را بهتر درک کنیم.

چارچوب نظری این رساله براساس جامعه‌شناسی هنر پی‌یر بوردیو تنظیم شده است که به بررسی میدان‌های متفاوت مؤثر در خلق اثر هنری می‌پردازد. این میدان‌ها عبارت‌اند از میدان‌های تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و... که هنرمند در خلق اثر هنری به میزان‌های متفاوت از آن‌ها تأثیر می‌گیرد و اثر او بازگوکننده کشمکش موجود بین این میادین است. روش پژوهشی این رساله نیز تاریخی-توصیفی است. این رساله براساس داده‌های تاریخی و فرهنگی اجتماعی عصر تیموری به توصیف و تجزیه و تحلیل نگاره‌های خمسه برلاس می‌پردازد. همچنین، روش تجزیه و تحلیل نگاره‌ها نیز توصیفی-تحلیلی است که به تجزیه و تحلیل صوری و محتوایی نگاره زن در خمسه برلاس می‌پردازد و آن‌ها را به لحاظ ترکیب‌بندی، جایگاه و موقعیت زن و... مقایسه و بررسی می‌کند.

پیشینه تحقیق

در سال ۱۳۸۴، هلیا دارابی، دانشجوی ارشد پژوهش هنر از دانشگاه تهران، به راهنمایی یعقوب آژند رساله‌ای با عنوان «تصویر زن در نگارگری مکتب تبریز صفوی» ارائه کرد که در آن سه

کتاب مصور شاهنامه طهماسبی، خمسه طهماسبی و هفت‌اورنگ جامی ابراهیم‌میرزا را بررسی کرده بود. ایشان در این رساله به بررسی موقعیت و مقام زنان و همچنین چگونگی پوشاک آن‌ها در تصاویر پرداخته است.

سیده راضیه یاسینی نیز در کتابی با عنوان زن در نگارگری به بررسی زیبایی‌شناسی زن در دین می‌پردازد و همچنین با توجه به ظاهر و نوع پوشاک زنان در تصاویر، آن‌ها را به سیزده گروه شخصیتی مختلف دسته‌بندی می‌کند.

در این رساله، با توجه به اهمیت نقش زن در داستان‌های خمسه نظامی، به مقایسه بازنمایی زن در خمسه دوره تیموری (خمسه برلاس) پرداخته می‌شود و سعی بر آن است دلایل تفاوت بازنمایی نگاره زن در تصاویر این نسخه، با توجه به میدان‌های مؤثر در خلق اثر، تبیین شود.

جامعه‌شناسی هنر از نظر پی‌یر بوردیو

تجزیه و تحلیل‌های تصاویر خمسه‌های مصور مطالعه‌شده این مقاله، براساس نظریه‌های پی‌یر بوردیو، درخصوص مطالعه میدان‌های تولید اثر هنری انجام می‌شود. در این قسمت، به بررسی نظریه‌های او در مورد جامعه‌شناسی هنر و حوزه‌های تولید اثر هنری می‌پردازیم، زیرا بوردیو معتقد است:

جامعه‌شناسی آثار فرهنگی (هنری) نه فرد هنرمند (یا مجموعه‌ای صرفاً آماری از هنرمندان) است و نه رابطه‌ای هنرمند (یا یک مکتب هنری) با یک گروه اجتماعی خاص که عاملی تأثیرگذار یا تعیین‌کننده در زمینه فرم و محتوا یا هدف غایی تولید هنری پنداشته می‌شود، بلکه تلاشی است برای برقراری رابطه مستقیم میان تاریخچه محتوا و فرم آثار هنری با تاریخ گروه‌های اجتماعی غالب و کشمکش آن‌ها برای تسلط بر جامعه. جامعه‌شناسی محصولات فرهنگی باید مجموعه روابط (چه روابط عینی و چه روابطی که از خلال انواع تعامل‌ها شکل می‌گیرند) میان هنرمند و دیگر هنرمندان و فراتر از این‌ها، کل عوامل دخیل در تولید اثر هنری، یا لاقلاً عوامل دخیل در ارزش‌های اجتماعی اثر هنری (منتقدان، مدیران گالری‌ها، حامیان و...) را مورد مطالعه قرار دهد. این رویکرد در تقابل است با توصیف قاطع ویژگی‌های اجتماعی تولیدکنندگان (دوران کودکی، تحصیلات و... آنان) و نوعی جامعه‌شناسی دریافت که اثر هنری را مستقیماً با بینش زندگی گروه‌های مختلف مخاطبان و به عبارت دیگر با جامعه‌ای که با توجه با ظرفیتش برای پذیرش آثار هنری سنجیده می‌شود مرتبط می‌کند [۸، ص ۶۸].

به نظر بوردیو، جامعه‌شناسی اثر هنری این شیوه گوناگون برای نادیده گرفتن خود فزاینده تولید را رد می‌کند. این جامعه‌شناسی زمینه تولید فرهنگی و نیز به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر، رابطه میان زمینه تولید با زمینه مصرف‌کنندگان را مطالعه می‌کند؛ جبری اجتماعی که ردّ پایش را در اثر هنری باقی می‌گذارد [۶، ص ۱۲۸].

نظریه میدان بورديو

حوزه‌های متفاوت زندگی، هنر، علم، دین، اقتصاد، سیاست و نظایر آن، عوامل صغیر و مدل‌های کوچک متمایزی از قاعده‌ها، مقررات و اشکال قدرت را شکل می‌دهد که بورديو آن را میدان می‌نامد.

میدان در وهله اول، فضای ساخت‌مندی از جایگاه‌هاست. میدان قدرتی است که تصمیمات مشخص خود را بر کسانی که وارد آن می‌شوند تحمیل می‌کند. در وهله دوم، میدان صحنه کشاکشی است که کنش‌گران و نهادها از طریق آن در پی حفظ یا براندازی نظام موجود توزیع سرمایه هستند. میدان در این معنا کارزاری است که در آن شالوده‌های هویت و نظام سلسله‌مراتبی پیوسته و به‌طور لاینقطع محل بحث و جدال قرار می‌گیرد. میدان‌ها مجموعه‌های تاریخی هستند که در طول زمان به وجود آمده، رشد کرده، تغییر شکل داده و گاهی تضعیف شده یا از بین می‌روند. سومین ویژگی هر میدان با میزان آزادی عمل آن مشخص می‌گردد. معنی این ویژگی آن است که هر میدان دارای امکانات و قابلیت‌هایی است که در طول مراحل رشد خود به دست آورده تا خود را در برابر تأثیرات خارجی مصون نگه دارد و بر ضوابط و ملاک‌های ارزیابی خود در برابر و در مواجهه با میدان‌های مجاور و متجاوز صحنه گذاشته و آنان را رعایت کند [۴، ص ۳۳۶].

ریچارد جنکینز نیز در کتاب خود به نام پی‌یر بورديو مفهوم میدان را این‌گونه توصیف می‌کند:

بنا به تعریف بورديو، میدان‌ها با اقلامی تعریف و مشخص می‌شوند که محل منازعه و مبارزه هستند. هر میدان به دلیل محتوای تعریف‌کننده خود، منطق متفاوتی و ساختار ضرورت و مناسبت بدیهی‌انگاشته متفاوتی دارد که هم محصول و هم تولیدکننده ریختاری است که مختص و درخور آن میدان است. میدان نظام ساخت‌یافته موقعیت‌هاست (که توسط افراد یا نهادها اشغال می‌شود) که ماهیت آن تعریف‌کننده وضعیت برای دارندگان این موقعیت‌هاست [۱۳، ص ۱۳۵].

وضعیت اجتماعی تولید هنری و تولید فرهنگی

اف لین در مقاله خود به بررسی دو اثر پرستش مگی و فواره‌دوشان می‌پردازد و عوامل مؤثر در چگونگی خلق این آثار و همچنین چگونگی دریافت مخاطب را با توجه به نظریه‌های بورديو توضیح می‌دهد:

چنان‌که باکسندل نشان می‌دهد، در هر کدام از این قراردادها، اندازه، موضوع و حتی طیف رنگ‌هایی که در نقاشی مورد نظر به کار رفته معمولاً با ذکر دقیق جزئیات نوشته شده است. بدین ترتیب، درحالی‌که مخاطب معاصر ترجیح می‌دهد نقاشی‌های رنسانس آغازین را عالی‌ترین حد درجه بیان نبوغ شخصی آفریننده آن‌ها بداند، اما این آثار نه تنها نبوغ هنرمند خلاق و خودسالار به‌شمار نمی‌رود، بلکه انتخاب و استفاده از رنگ‌های گران‌قیمت مانند طلائی یا لاجوردی در اصل مشخصه‌ای آشکار و جلوه‌فروشانه ثروت و موقعیت نهادها و افرادی است که مالک اثر هنری مورد نظر هستند. به همین ترتیب، موضوع نقاشی، نمایش کارکردی اجتماعی یا مذهبی است که به‌آسانی می‌توان آن را تشخیص داد. کارکردی که به‌مثابه نمونه‌ای از

ارزش‌های خاص و مشترک درباری و یا ابزاری برای آموزش مذهبی تفسیر می‌شود. بنابراین، نقاشی‌هایی مانند پرستش مگی گیرلانديو آثاری هستند که در اصل برای نمایش کارکردهای خاص و آشکار مذهبی و اجتماعی سفارش داده شدند. اما با این‌همه، مخاطب معاصر تمایل دارد آن‌ها را به‌مثابه آثار نبوغ خودسالار هنرمند تفسیر کند. چیزهایی درخور و زیبا که بیش از هر چیز به خاطر شکل، و نه کارکردشان، ستایش می‌شوند [۱۲، ص ۱۲۰].

هنرمند فقط زمانی می‌تواند علیه قراردادهای کهنه شورش کند و از هنر تکراری و تجاری‌شده به هنر ناب برسد که از تاریخ میدان و دستاوردها و طیف موقعیت‌هایی که پیشینیان و هم‌تایان امروزی‌اش در آن اشغال کرده‌اند، آگاهی داشته باشد. بورديو اصرار دارد که:

جامعه‌شناسی هنر نباید در پی آن باشد که پیدایش اثر هنری را با رویکردی ساده‌انگارانه تنها با در نظر گرفتن سرچشمه اجتماعی آفریننده آن شرح دهد. انتخاب‌های سبک و نوآوری‌های زیبایی‌شناسانه را با در نظر گرفتن عوامل تاریخی که طیفی از موقعیت‌های ممکن را در اختیار هنرمند قرار می‌دهد، می‌توان شرح داد و نه تنها براساس عوامل خارجی مانند سرچشمه اجتماعی، سرچشمه‌های اجتماعی ممکن است نقشی داشته باشند، اما این نقش تنها در حدی است که بر شکل‌گیری رغبت‌ها و خصلت‌ها تأثیر می‌گذارد و از طریق آن‌ها منتقل یا تجزیه می‌شوند و در یک دوره تاریخی خاص به منطق میدان هنری بازترجمه می‌شوند [۶، ص ۱۳۵].

استقلال هنرمند نیز ریشه در معجزه نبوغ خلاقه‌اش ندارد، بلکه پیامد اجتماعی تاریخ اجتماعی زمینه‌ای نسبتاً مستقل است. جامعه‌شناسی هنر باید نه تنها شرایط اجتماعی تولید تولیدکنندگان (عوامل تعیین‌کننده آموزش و انتخاب هنرمندان)، بلکه شرایط اجتماعی تولید زمینه تولید را به‌عنوان مکانی که به تولید هنرمند به‌عنوان تولیدکننده اشیا و بت‌واره و به عبارت دیگر، اثر هنری به‌مثابه موضوع ایمان، عشق و لذت زیباشناختی، گرایش دارد نیز ابژه مطالعه خود قرار دهد [۸، ص ۷۳].

در ادامه، با توجه به تعریف و نظریه میدان بورديو، به بررسی میدان‌هایی می‌پردازیم که به صورت مستقیم یا غیرمستقیم بر روند تصویرسازی زنان در خمسه برلاس تأثیر گذاشته‌اند. نخستین میدان، میدان ادبی تصاویر است که همان متن خمسه نظامی است. دومین میدان، میدان فرهنگی و اجتماعی است که نقاش تحت‌تأثیر این میدان به بازسازی زنان در نسخه یادشده می‌پردازد. این میدان، اولاً شامل حامیان درباری و سفارش‌دهندگان اثر است که خواست و سلیقه آنان بر خلق اثر بی‌تأثیر نبوده است. درثانی، شامل میدان فرهنگی و اجتماعی برگرفته از نسخ تاریخی عصر تیموری است که به نوعی شرایط اجتماعی- فرهنگی، آداب و رسوم و... مرتبط با زنان آن دوره را آشکار می‌کند.

نگرش به زن در میدان ادبی و متن خمسه نظامی

در حوزه ادب فارسی، شاهد برخوردهای متفاوتی با مقوله زن هستیم؛ گاه به آن شکلی آرمانی می‌بخشند و گاه با نفرت از آنان نام می‌برند و در اکثر موارد نیز با نگاهی مادی‌گرایانه به

خصوصیات و زیبایی‌های ظاهری زنان توجه می‌کنند. نظامی نیز گاه با رویکردی مثبت به صفات نیک زنان و گاه با رویکرد منفی به صفات زشت و ناپسند زنانه اشاره می‌کند. بررسی این قسمت به تجزیه و تحلیل و درک چگونگی شباهت‌ها و تفاوت‌های تصاویر (میدان هنری) خمسه مصور دوره تیموری، با زنان ساخته و پرداخته شده در اشعار نظامی (میدان متن ادبی) کمک می‌کند. در اشعار کهن فارسی، حضور زنان در شعر بسیار کم‌رنگ است و آنجا هم که حضور دارد، به صورت حاشیه‌ای و در کنار سایر وقایع و حوادث اصلی از زنان سخن به میان می‌آید. شاعران بیشتر از زن به‌عنوان معشوق و یار یاد می‌کنند. تکیه شاعران بر خصلت معشوق بودن زن است و از این رو به ستایش او می‌پردازند. در این نوع اشعار، شاعران به قضاوت درباره ویژگی‌ها و خلق‌وخوی زنان پرداخته‌اند، نه شخصیت آن‌ها. ستاری معتقد است:

زن که یکی از پایه‌های اصلی زندگی و تمدن بشر است، سهم عمده‌ای در بالابردن تمدن بشر داشته و یکی از پایه‌های دوام نسل انسان بوده است، اما شأن و مقام زن در طول تاریخ به دلایل مختلف اجتماعی، اقتصادی و سیاسی فرازونشیب‌های زیادی داشته است [۲۵، ص ۱۵].

طباطبایی نیز در این باره می‌نویسد:

زن، در طول تاریخ، شاهد رفتارهای مختلفی از جانب مردان بوده است. گاه عزیز و محترم و گاه مطرود و منفور. اما به‌خاطر ویژگی‌های خاص خود از جمله ضعف وجودی، غالباً مقهور و مظلوم و مورد شکنجه و آزار و از طبیعی‌ترین حقوق انسانی خود محروم بوده است [۲۴، ص ۱۳].

جلال ستاری در کتاب *سیمای زن در فرهنگ ایرانی* به دسته‌بندی انواع نگرش شاعران گذشته به زن می‌پردازد و آن را به سه گروه تقسیم می‌کند:

در آثار منظوم گذشته، می‌توان از سه دیدگاه سیمای زن را به تماشا نشست: دسته اول به زنانی اختصاص می‌یابد که مورد سپاس و ستایش قرار می‌گیرند که این دسته را می‌توان در ادبیات منظوم حماسی جست‌وجو کرد. دسته دوم مختص به زنانی است که جنبه تحقیر و توهین به آنان بیش از جنبه تکریمشان نمودار است. این دسته در ادبیات منظوم تعلیمی بیشتر یافت می‌شوند. دسته سوم، زنانی دلربایند که شاعر را به شعر و غزل‌سرایی وامی‌دارند. این دسته از زنان، ادبیات غنایی ما را تشکیل می‌دهند [۲۵، ص ۵۶].

نظامی نیز برای زن مقام والایی قائل است و او را بازیچه مرد و وسیله کام‌جویی نمی‌داند. بلکه او را انسانی والا به‌شمار می‌آورد و در وجود زن انسان را می‌جوید. زن در اشعار نظامی شایسته عشق و افتخار و شرف می‌شود. شیرین نمونه کامل زنی است که نظامی می‌پسندد. اگرچه او بارها درباره زنان نظری سوای عقیده متداول در عصر خود ابراز داشته است، مطمئناً تحت‌تأثیر و افکار شایع زمان خود بوده است. نظامی، طبق تربیت و فرهنگ زمان خود، توصیه می‌کند که اگر زن متمرّد و سرکش بود، لازم است چون طفلی سر جای نشانده شود و تأدیب و گوشمالی گردد. زن از دیدگاه نظامی ارج و اهمیت خود را دارد و انتقادهای جزئی که در خلال داستان‌ها و بنا به موقعیت آمده است، در برابر

تمجیدهای او از زن ناچیز است. به‌طور کلی، سیمای زن در خمسه باابهت، همراه با شرف و افتخار ترسیم شده است [۲۸، ص ۳۲۷].

پیر گنجه با نگاهی روشن‌فکرانه صفات نیک زنان را بیشتر از صفات زشت آنان برمی‌شمارد و با رویکردی مثبت به آن می‌نگرد و اگر گاه به صفات زشتی چون حسادت، حيله‌گری و... اشاره می‌کند، گفتارهایی است که بر زبان قهرمانان داستان، گاه از سر خشم، رفته است. در هیچ‌یک از داستان‌ها و منظومه‌هایی که پیش از نظامی نوشته شده، به زن و شخصیت او این‌گونه بها داده نشده است، چراکه همواره تمثال زن در طرحی منفی نمایان شده است، اما نظامی این سنت غلط را رد می‌کند و تمثالی مثبت از زن می‌آفریند [۲۱، ص ۷].

در خمسه نظامی شاهد سه نوع نگرش اساسی به زنان هستیم که عبارت‌اند از: نگرش به زیبایی زنان، نگرش منفی و نگرش آرمانی.

نگرش به زیبایی زنان

زنانی که در ادبیات نقش مثبتی دارند، عموماً زیبارویند و بالعکس زنانی با نقش منفی، بیشتر زشت‌منظر یا پیر و فرتوت‌اند. شاعرانی همچون نظامی، برای رسیدن به هدف و وصف زنان مثبت، همه زیبایی‌ها و خوبی‌ها را در شعر یا شخصیت‌های داستانی‌اش جمع می‌کند. به شکلی که همه این زنان یا معشوقه‌ها ویژگی‌های یکسان و متشابه دارند. همه قدی بلند و کشیده، چشمانی زیبا و سیاه، صورتی خورشیدگونه، گیسویی مشکین و کمند و زبانی شکرریز دارند.

کشیده‌قامتی چون نخل سیمین دو زنگی بر سر نخلش رطب‌چین
گر اندازه ز چشم خویش گیرد بر آهوئی صد آهو بیش گیرد
[۱۸، ص ۱۳۶]

این نوع توصیف‌ها در خمسه در واقع تفاوت‌ها و فاصله‌های افراد را به‌درستی نشان نمی‌دهند و از این افراد نمونه‌های مثالی و بسیار متشابه می‌سازد. این امر را علاوه بر شعر، در تصویرسازی‌های مینیاتورهای ایرانی نیز به‌خوبی می‌توان دید. در این تصاویر هم، همه معشوقان ویژگی‌های متشابه و یکسانی دارند.

نگرش منفی

شاعران و نویسندگان پیشین در ایجاد نگرش منفی به زنان بسیار مؤثر بوده‌اند. حتی در برخی موارد زن بودن خود دشنامی برای مرد به حساب می‌آمد. رشد این نوع نگرش باعث شد زن را ذاتاً معیوب بدانند. در ادب فارسی، نمی‌توان شاعری را یافت که هیچ تأثیری از این نگرش نگرفته یا اشاره‌ای به آن نداشته باشد، اما میزان این تأثیر و اعتقاد متفاوت است.

اغلب تعریض‌هایی که نظامی در آثار خود به زنان داشته است، توجیه‌پذیر هستند و نکته‌ای دارند که می‌تواند نظامی را از نگرش منفی به زنان مبرا سازد. تقریباً تمام موارد مذکور، در

گفت‌وگوها و عقاید و اعمال قهرمانان داستان‌ها ابراز می‌شوند، اما نظامی سیر حوادث داستان‌ها را چنان هدایت می‌کند که سرانجام خلاف آن‌ها ثابت شود. وقتی لیلی را ناخواسته به شوی می‌دهند، او خون جگر خورده از وی دوری می‌کند، اما کسی پیش مجنون خبر دروغ می‌آورد که اکنون لیلی با شوی خود خوش می‌گذارد و دیگر به یاد تو نیست. آن‌گاه خصایلی را به زنان نسبت می‌دهد [۱۴، ص ۱۲۰].

زن گر نه یکی هزار باشد	در عهد کم‌استوار باشد
چون نقش وفا و عهد بستند	بر نام زنان قلم شکستند
این کار زنان راست‌باز است	افسون زنان بد دراز است

[۱۸، ص ۴۵۲].

این موارد بیانگر اعتقاد عمومی و عرف اجتماعی درباره زنان بوده است نه عقیده شخصی نظامی، زیرا در بسیاری از اشعار نظامی می‌بینیم که او به ستایش و تمجید زنان می‌پردازد. همچنین، اکثر قهرمانان داستان‌های او زن‌اند و این نشان از اهمیت و شأن و منزلت زن نزد نظامی دارد. نظامی می‌کوشد با آفرینش قهرمانان زن در داستان‌های خود نگرش منفی جامعه را به زنان تغییر دهد.

نگرش آرمانی

نگرش آرمانی به زن را معمولاً می‌توان در متون عرفانی و داستانی ادبیات فارسی یافت. شاعران یا داستان‌سرایان با نگرشی مثبت به بازآفرینی آرمانی زن می‌پردازد. این بازآفرینی عمدتاً با نوع نگرش سنتی و عرفی موجود در جامعه، که همان نگرش منفی است، متفاوت است. شاعر از زن نمونه‌ای مثالی و آرمانی ساخته و همه ایده‌آل‌های یک زن را در او متجلی می‌کند. زن در این نگرش معشوق، مادر، مربی، سیاست‌مدار و حکیم است و حتی برخی صفات مردانه را هم دارد. میهن‌بانو از جمله زنانی است که نظامی در کنار سایر صفات نیکو و برجسته، صفت مردانگی را هم به او نسبت می‌دهد:

همه اقلیم اراں تا به ارمن	مقرر گشته بر فرمان آن زن
ز مردان بیشتر دارد سترگی	میهن بانوش خوانند از بزرگی

[۱۸، ص ۱۳۷].

در آثار نظامی، نگرش آرمانی به زن بر دیگر نگرش‌ها غلبه آشکار دارد و زن در کانون توجه قرار می‌گیرد؛ مثلاً چنان‌که «برتلس»، خاورشناس روسی، هم یادآوری کرده، در منظومه خسرو شیرین، قهرمان واقعی داستان و نقطه مرکزی آن، شیرین است نه خسرو. در داستان‌های نظامی، این شخصیت‌ها و ویژگی‌های آن‌هاست که داستان را به پیش می‌برند نه سلسله حوادث داستان. در شخصیت‌پردازی‌های نظامی به‌وضوح می‌توان برتری شخصیت‌های زن را نسبت به

شخصیت‌های مرد دید. در این داستان‌ها، قهرمانان برخلاف سنت‌های موجود در ادبیات کهن فارسی زن هستند. از جمله این زنان می‌توان به شیرین، لیلی، نوشابه، میهن و زنان هفت‌پیکر اشاره کرد [۱۴، ص ۱۲۰].

نظامی علاوه بر صفاتی که اشاره شد، ویژگی‌های دیگری را هم در داستان‌های خویش به قهرمانان زن نسبت داده است؛ همچون: عاشقی و دل‌دادگی، عفاف، سخاوت، تقوا، احترام به آیین و اخلاق، وفاداری، خردمندی و آموزگاری، حکمرانی و سیاست و عدالت.

میدان فرهنگی و اجتماعی زنان در عصر تیموری

تصاویر نسخه‌های یادشده همه تأثیراتی از آداب، رسوم، سنت‌ها و علایق مردم آن دوره دارد. همچنین هر اثر بازگوکننده آداب، رسوم، نگرش مردم و حتی سلیقه حامیان و سفارش‌دهندگان (شاهان و دربار) عصر خود است. نقاش، با توجه به شرایط اجتماعی محیط پرورش‌یافته خود و با توجه به عوامل فرهنگی متفاوتی که بر او و نگرش او تأثیر گذاشته است، دست به خلق اثر می‌زند. در این میان، بررسی میدان حامیان و سفارش‌دهندگان و همچنین میدان تاریخی و اجتماعی عصر تیموری برای دانستن چگونگی شرایط فرهنگی آن دوره امری ضروری به نظر می‌رسد.

سفارش‌دهندگان و حامیان درباری

فضای آرام و شرایط فرهنگی موجود در هرات سبب شد سلطان حسین از حامیان پروپاقرص هنر و ادب شود. او با کمک وزیر باکفایتش، امیرعلی شیرنواپی، زبان جغتایی (ترکی شرقی) را به مرحله‌ای از رشد ادبی رساند و از دو تن از شخصیت‌های بزرگ فرهنگی ایران حمایت کرد: جامی شاعر و بهزاد نقاش. وقار و گرانمایگی نگاره‌های این دوره مکتب هرات بازتابی از فضای آرام و متین دربار سلطان حسین است. مدعوین در اجتماعات سلطنتی نه تنها به تناسب شأن و منزلتشان جای داده می‌شدند، بلکه موظف بودند شئون فرهنگی را هنگام انجام دادن مباحث ظریف هنری در زمینه شعر، موسیقی و هنر رعایت کنند. در چنین شرایطی، قشر فرهنگی نخبه‌ای فراهم آمد [۳۱، ص ۷۶]. برای همیاری هنرمندان، در این دوره طولانی تولید نسخ خطی تذهیب‌شده با مواد ارزشمند طلا، نقره و فیروزه، حمایت دربار ضروری بوده است. از این‌ها گذشته، هنرمندان فقط در کتابخانه‌های سلطنتی به مدل‌ها و شاهکارهای پیشین دسترسی داشتند. می‌توان گفت که این حمایت همیشه از سوی رهبران سیاسی صورت نمی‌گرفت، بلکه بالعکس اغلب اعضای نه‌چندان قدرتمند خاندان‌های حاکمه بودند که وقت و پول خود را صرف سفارش‌های هنری می‌کردند. سلطان حسین بایقرا شخصاً از حامیان هنر و ادب بود و هرات در روزگار او به یکی از کانون‌های تجمع هنرمندان و ادبا و فضلا و مشاهیر عرفا و شعرا تبدیل شد. به تعبیر سام‌میرزا، سلطان حسین پادشاه عدل‌گستر و شهنشا

رعیت‌پرور بود و در ایام دولتش چون ایام بهار، خرم و در ایام او دوازده هزار علما موظف بودند. دربار سلطان حسین بایقرا از تفاهم اشرافیت زمین‌دار شکل گرفته بود و هم‌زیستی آن‌ها منظره فرهنگی یکپارچه‌ای را نشان می‌داد که در آن اعیان و اشراف نیز به سهم خود در بهره‌یابی و بهره‌وری هنری دست داشتند. از حامیان هنر و پشتیبانان علم و ادب این روزگار می‌توان از میرعلیشیرنواپی، معاشر و مشاور سلطان حسین بایقرا، امیر نظام‌الدین شیخ احمد سهیلی، معروف به شیخ سهیلی، از نخبگان، خواجه قوام‌الدین نظام‌الملک خوافی مؤلف شرف‌نامه، شجاع‌الدین محمد بورونداق امیری، از امرای قبیله برلاس، و عبدالرحمن جامی، شاعر معروف این دوره، را نام برد. این افراد جملگی در پشتیبانی از سازندگی و هنر و معماری به مشارکت و هم‌حسی برخاستند و موجی از جریان‌های هنری ایجاد کردند و دوره پسین مکتب هرات ارزنده‌ترین میراثی بود که از عملکرد اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی آن‌ها برخاست [۲، ص ۹۲].

نظام حمایتی نخبگان تیموری از فعالیت‌های فرهنگی و هنری پیوندی مستقیم با آمال و نیت‌های سیاسی و دستگاه حاکمه آن‌ها داشت. هر حاکمی را ملازمانی بود که در دربار او گرد می‌آمدند و از امور هنری و ادبی حمایت می‌کردند. آن‌ها در باب پیشبرد هنرها هزینه‌های زیادی سرمایه‌گذاری می‌کردند و این کار خود نماد و نشانه قدرت آن‌ها بود. دربار آن‌ها از این طریق به اعتبار فرهنگی دست می‌یافت و این اعتبار فرهنگی نشان از قدرت و اقتدار و حتی مشروعیت آن‌ها در نظر رعایا و رقابیش محسوب می‌شد. درحقیقت، برای آن‌ها اعتبار فرهنگی اعتبار سیاسی در پی داشت و خود دربار نیز وسیله‌ای برای حکومت مطلقه برشمرده می‌شد. دربار سلطان حسین بایقرا به اعتبار اقتصادی توانست به اعتبار فرهنگی دست یابد و این اعتبار فرهنگی هم وسیله‌ای برای ارتقای اعتبار سیاسی او بود. خواند میر در حبیب‌السییر خود دست‌کم از دویست تن فرهیخته صحبت می‌کند که در دربار سلطان حسین بایقرا گرد آمده بودند و در دربار او ۱۵۰ تا ۲۰۰ تن شاعر می‌زیستند [همان]. کتابخانه درواقع قریح خلاقه هنرمندان را در یک چارچوب دولتی و رسمی قرار داد که نتیجه آن پیوند نزدیک هنرپرور و هنرمند بود و همین مسئله این امکان را برای سلسله تیموریان پیش آورد که دست به کارهای باشکوه فرهنگی بزنند. ترکیب غنی و یک‌دست رشته‌های گوناگون هنری این دوره بیان‌کننده طرز نگرش تیموریان و توقع آن‌ها از طرز نگرش دیگران بدان‌ها بود. پیوند بین هنرپرور (حامی) و هنرمند چارچوب محکم و منسجمی پدید آورد که شالوده‌ای برای دستاوردهای هنری درخشان دوره سلطان حسین بایقرا شد [۲، ص ۲۵۷].

تحقیر زنان

تاریخ مکتوب و شفاهی ایران، مملو از کلمات و جملات و ابیات ضد و نقیض درباره زن است. شاعران و نویسندگان مختلف برای بیان عقاید خود، بدون توجه به اصل رسالت خود، به‌عنوان یک متفکر، در اصلاح اندیشه جامعه هر جا که لازم دیده‌اند، به تعریف و تمجید و هر جا که نیاز

به مخالفت بوده، به تکذیب پرداخته‌اند. ابن عربشاه در کتاب خود در پایان حکایتی که در آن زنان در دفاع از شوهر خود مکر می‌کنند (این شوهر تیمور است) می‌گوید:

شاه منصور (آل مظفر) آن زمان جایگاه تیمور را در نظر آورده قصد جان او کرد. وی بگریخت و روجامه‌ای بر سر افکنده در سراپرده زنان روی بنهفت. زنان سوی شاه منصور شتافته چنین گفتند: اینجا حرم نسوان و جایگاه پردگیان است. آن‌گاه انبوهی از لشکریان را به وی نمودند و گفتند که مقصود و منظور تو آنجاست و آنکه تو می‌جویی در میان ایشان است. پس آنان را به جای خود گذاشته روی بگرداند و بدان سوی که بروی بنمودند مرکب راند. در این حال، سپاه دشمن وی را حلقه‌وار در میان گرفته و... [۳، ص ۴۳].

این جامه یا روسری یا چادر، که تیمور بر سر کرد، همان تکه پارچه‌ای است که در تاریخ مردان یکدیگر را برای تحقیر کردن به داشتن آن متهم می‌کردند یا برای مجازات، افراد را تهدید به بر سر یا بر تن کردن آن می‌کردند. منتخب/تواریخ در زمان تیموریان از شاهزاده‌ای خودشیفته این‌گونه نوشته است:

سلطان حسین بن شیخ اویس بن شیخ حسن به‌غایت صاحب جمال بود و پیوسته با جمال خود عشق می‌ورزید در خلوت و مقنعه در سر خود می‌کرد و به آینه می‌نگریست و زارزار می‌گریست... بیست و هشت سال عمر کرد و قضیه قتل او در سنه اربع و ثمانین و سبعمائه (۷۸۴ ه.ق.) بود [۳۴، ص ۱۶۴].

ابن عربشاه در عجایب/المقدور خبر می‌دهد که حتی بردن نام زنان از گناهان زشت و ننگین است. سلطان غازی ابویزید در نامه خود به تیمور پیشنهاد می‌کند که در صورت شکست هریک از آنان در جنگ، فرد شکست‌خورده زنان خود را طلاق گوید:

چون تیمور آن نامه را خواند، او را مردی دیوانه خواند. از آن روی که نامه خود را به ذکر نام زنان به پایان برده بود و بردن نام زنان در بر تیموریان از زشت‌ترین ننگ‌ها و بزرگ‌ترین گناهان می‌بود؛ چندان که هیچ‌گاه به لفظ زنان زبان ننگشودندی و از بردن نام ایشان پیوسته در اجتناب بودند و هرگاه زنی از ایشان دختری بزادی، گفتندی که مخدره‌ای زاده است یا پرده‌نشینی بیاورد [۳، ص ۱۷۶].

عشق و احترام به زنان

در این دوره، نمونه‌هایی، هرچند اندک، از عشق و احترام به زنان را می‌توان دید. به نظر می‌رسد احترام به مادر امری مهم‌تر و ضروری‌تر به شمار می‌آمد. مادران به نسبت از ارج و احترام بیشتری نسبت به دختران و همسران برخوردار بوده‌اند، ولی این احترام و علاقه هم آن‌چنان که باید کافی نبوده است. در برخی کتب تاریخی دوره تیموری با عشق پدر به دختر یا مرد به همسر نیز مواجه می‌شویم. مواردی هم وجود دارد که نشان‌دهنده وفات به دلیل عشق به همسر است. یکی دیگر از نمونه‌های احترام به زنان در این عصر، احترام تیمور به زنان، در واقعه مرگ اوست که برای وصیت کردن معرفی جانشین خود زنان و امرای خود را فرامی‌خواند.

همچنین، هنگام مرگ تیمور برای کنترل اوضاع کشور زنان را به مشاوره می‌خواهند: پس از مرگ تیمور، امرا ابتدا خواستند مرگ او فاش نشود و به همین جهت زنان را از تغییر لباس و نوحه و عزاداری منع می‌کردند. پس از آن، با مشورت زنان و خانم‌های حرم به امیرزاده خلیل سلطان و امرایی که در تاشکنت بودند خبر فرستادند [۳۳، ص ۱۰۳۶].

در *عجایب‌المقدور* آمده است که خلیل سلطان با همسر خود، شادمملک، در امور مملکت مشورت می‌کرد و این زن در امور مملکت بسیار تأثیرگذار بود [۳، ص ۲۸۵].

حضور زنان در جامعه

حضور زنان ایرانی به مجامع مذهبی و ادبی منحصر و محدود نبوده، بلکه طبق گزارش ابن عربشاه، زنان تیمور در مجالس بزم و باده‌گساری نیز شرکت می‌کرده‌اند. در جشن عروسی الوغ‌بیک، زنان تیمور حضور داشته‌اند. کلاویخو در فصل دهم *سفرنامه* خود از نیشابور تا جیحون از محلی به نام سالوگرسوچه نام می‌برد که صاحب آن در گذشته و دو پسر به جای گذاشته بود:

تیمور که ده روز پیش در این حدود از آنجا گذشته بود، نسبت به این جوانان اظهار علاقه کرده و آنان را در پناه خویش گرفته و با خود به سمرقند برده است... صاحب کنونی این آبادی زن بیوه‌ او، یعنی مادر این جوانان، است. وی از ما بسیار با احترام و اعزاز پذیرایی کرد و دستور داد که آنچه از خوراکی و وسایل آسایش مورد نیاز ما باشد، به ما داده شود و نیز این خانم برای صرف نهار به نزد ما آمد [۳۰، ص ۲۰۱].

یکی دیگر از نشانه‌های حضور زنان در جامعه، شرکت آنان در امور خیریه و به‌خصوص ساخت اماکن مذهبی است که در این دوره بسیار رواج داشته است:

گوهرشاد آغا، زن شاهرخ، شروع به ساختن مسجد جامعی در جوار قبه امام رضا کرده بود که بنای آن در آن موقع به پایان رسید [۳۳، ص ۱۱۵۴].

پوشاک

شاردن، *سفرنامه‌نویس عصر صفوی*، درباره‌ی لباس‌های عصر تیموری، که در خزانه‌ی دربار صفوی دیده است، می‌نویسد:

مردمان مشرق‌زمین 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 دربند آن نیستند که رنگ یا نوع پارچه یا دوخت پوشاک خود را تغییر دهند. من بارها لباس‌هایی را که از زمان تیموریان در خزانه‌ی پادشاه نگه‌داری شده دیده‌ام، به نظر تحقیق در آن‌ها تغییری نکرده‌ام و دریافته‌ام که از 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 [۲۷، ص ۸۰۰].

درباره پوشش زنان تبریز و استفاده آنان از عطریات و لوازم آرایش در سفرنامه کلاویخو آمده است:

در بازار تبریز، پارچه‌های ابریشم و پنبه و تافته و ابریشم خام و جواهرات و همه‌گونه ظروف می‌توان یافت... بنابراین، مثلاً 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. جامه زنان در خیابان عبارت است از پارچه سفیدی که سراپای آنان را می‌پوشاند و نقابی از موی اسب که بر چهره می‌افکنند تا هیچ‌کس آنان را نشناسد [۳۰، ص ۱۶۰].

ابن عربی نیز در جریان جشن ازدواج الوغ‌بیک از برپایی خیمه‌ها و سراپرده‌های مزین‌شده و همچنین منسوجات و روپوش‌هایی بسیار فاخر سخن به میان می‌آورد:

در آنجا تخت‌ها بود که بدان تکیه همی‌کردند و قفل‌ها و کلیدها و طرفه‌ها و تحفه‌ها که روپوش‌های گرانبها بر آن گسترده بودند. از جمله روپوش چوخایی که از خزانه سلطان بایزید روده بود، به پهنای ده ذرع با نقش‌های بدیع از رستنی‌ها و اماکن و اشکال پرندگان و درندگان و صورت پیران و جوانان و زنان و کودکان و خط‌های زیبا و اعجوبه‌های شهرها و کوه‌ها به بهترین رنگ‌آمیزی و نقاشی چنان‌که پنداشتی پیکره‌های جنبنده آنان با تو سخن می‌رانند و میوه‌های رسیده آن تو را به چیدن می‌خوانند. این روپوش یکی از نادره‌های جهان بود که به توصیف درنیاید [۳، ص ۲۱۸].

زیورآلات

ابن عربی در توصیف جشن ازدواج الوغ‌بیک از برپایی خیمه‌ها و سراپرده‌های مزین‌شده به جواهرات و انواع زیورآلات خبر می‌دهد:

در آن دیوار، خیمه‌ها و پوشش‌های فراوان بود. یکی سراپای زرانود و درون و برونش از پروبال پرندگان آراسته، دیگری از پرنیان و به رنگ‌ها و نقش‌های بدیع مزین گشته، یکی از سر تا پای لولو رخسند که جز خدای تعالی هیچ‌کس قیمت یک دانه آن ندانستی، دیگری از انواع جواهر تابناک که بر صفحات زر نشانده شده و سقفش از سیم خام، و هریک از آن‌ها را درها بود و تخت‌ها که بدان تکیه همی‌کردند و قفل‌ها و کلیدها و طرفه‌ها و تحفه‌ها که روپوش‌های گرانبها بر آن گسترده بودند [همان].

چگونگی بازنمای تصویر زنان در نگاره‌های خمسه برلاس

امیرعلی برلاس از امیران هنرپرور دربار سلطان حسین بایقرا بود که این خمسه نظامی با حمایت او و برای کتابخانه او تهیه شده است. بعضی از نگاره‌های آن را بهزاد در سال ۹۰۰ق. کشیده است و هفت قطعه نگاره آن دارای رقم قاسم‌علی (چهره‌گشا)، شاگرد بهزاد، است و تاریخ ۸۹۹ق. دارد و در چند نگاره بهزاد هم سال ۸۹۸ق. ثبت شده است. این خمسه از نظر تصویرگری از آثار باشکوه مکتب پسین هرات به‌شمار می‌رود. امروزه متعلق به کتابخانه بریتانیا در لندن است. سه تا از

نگاره‌های این نسخه، به‌ویژه دیدار/اسکندر با مرد عابد، احتمالاً حسین بایقرا را نشان می‌دهد [۱]، ص ۲۳۸]. این خمسه ۲۲ تصویر دارد که ۱۱ تصویر آن دارای نقوش زنان است که در تجزیه و تحلیل چند تصویر از آن به بررسی میدان‌های ادبی و تاریخی و فرهنگی هر اثر و میزان تأثیر آن‌ها در چگونگی مصورسازی تصویر زنان در این نگاره‌ها می‌پردازیم.

پیرزن و سلطان سنجر



شکل ۱. پیرزن و سلطان سنجر

منبع:

(https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=or.6810)

میزان مطابقت نگاره با میدان ادبی: در شکل ۱، که برگرفته از داستان مخزن/الاسرار شکایت پیرزن به سلطان سنجر و دادخواهی از اوست، نقاش تنها بیت آغازی را عیناً به تصویر درآورده است:

پیرزنی را ستمی درگرفت دست زد و دامن سنجر گرفت
[۱۸، ص ۶۰].

نقش‌مایه‌هایی چون پیرزن، سلطان سنجر و دامن گرفتن برگرفته از متن ادبی است، اما بقیه تصاویر و چهره‌پردازی‌ها برگرفته از تخیل نقاش و سنت نگارگری ایرانی است، زیرا در متن ادبی هیچ اشاره‌ای به منظره، تعداد افراد یا جزئیات آنان نشده است.

میزان مطابقت زن مصورشده با میدان ادبی نگاره: در این داستان، فقط از پیرزن نام برده می‌شود و هیچ‌گونه اشاره‌ای به مشخصات یا حالات او نشده است. تصویر در اینجا از میدان اجتماعی و ذهن خلاق نقاش برگرفته شده است.

میزان مطابقت زن مصورشده با میدان تاریخی و فرهنگی نگاره: زن در شکل ۱، پیرزن است. او لباسی بلند به رنگ تیره بر تن دارد که تا ساق پا می‌رسد. لباس کاملاً ساده و بدون تزئین است.

پیرزن چادری سفید بر سر دارد که در زیر چانه گره خورده است و به دور او پیچیده و اندازه آن تا ساق پای پیرزن می‌رسد (این نوع پوشش کاملاً با نوع پوشش زنان عامه در عصر تیموری مطابقت دارد). موهای پیرزن به رنگ سفید نقاشی شده است. نقاش قامت پیرزن را خمیده نشان داده است که می‌تواند بیانگر رنج و عزایی باشد که از سمت مأمور شاه به او رسیده است (براساس میدان ادبی نگاره). این داستان یا این تصویر در واقع تأکیدی بر اهمیت و احترام به مادران یا پیرزنان است، زیرا این زن بدون هیچ ترسی دامن سلطان را گرفته و دادخواهی می‌کند. این امر خود بیانگر جایگاه اجتماعی پیرزنان و احترام ایشان در عصر سلطان سنجر است. هر چند در برخی متون ادبی پیرزن نقشی منفی و حيله‌گر و مکار و عجوزه دارد. در شکل ۱، زشتی صورت پیرزن می‌تواند اشاره‌ای به این کارکرد اجتماعی باشد. پوشش پیرزن نیز کاملاً مطابق با پوشش زنان در این دوره است، زیرا همان‌طور که گفتیم زنان در این دوره چادری سفید بر سر داشته‌اند. همچنین در این دوره زنان پیر اصولاً از روبند یا برقع استفاده نمی‌کردند.

نشان دادن تصویر خسرو به شیرین بار اول



شکل ۲. نشان دادن تصویر خسرو به شیرین بار اول (منبع: همان)

میزان مطابقت نگاره با میدان ادبی: شکل ۲، بیان‌کننده داستان نشان دادن تصویر خسرو به شیرین است. تصویر براساس اشعار 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. تصویر دقیقاً این لحظه داستان را نشان می‌دهد. تعداد ابیاتی که در این تصویر کشیده شده‌اند ۱۱ بیت است که تعدادی در متن نگاره نیز به آن‌ها اشاره شده است. گویا نقاش قصد دارد به بیننده نشان دهد که کدام ابیات را مصور کرده است. بیت آغازین مرتبط با شکل ۲ این چنین است.

که در پایین کوه گران‌سنگ چمن‌گاهی است گردش بیشه‌ای تنگ
[۱۸، ص ۱۴۱].

شکل ۲ تعداد زیادی از اشعار را به تصویر می‌کشد. گلشن، کوه گران‌سنگ، نشستن پری‌رویان، نشستن دوستانه باهم، آوردن می، ظروف گلاب، دیدن تصویر توسط شیرین، حتی درختان و شمشادها که آن‌ها نیز جفت‌اند همه برگرفته از میدان و زمینه ادبی نگاره است. فضای تصویر با فضا سازی اشعار نظامی کاملاً مطابقت دارد. نقاش با خواندن اشعار فضایی را متصور شده که برگرفته از فضا سازی نظامی است. نظامی به تعداد زیادی از همراهان شیرین، که زن‌اند، اشاره دارد، اما تعداد آن‌ها و چگونگی قرارگیری آنان در تصویر برگرفته از آیین و مراسم دربار تیموری است، زیرا نظامی اشاره‌ای به زنان نوازنده یا نوع آلات نوازندگی آنان و حتی حضور مرد سیاه‌صورتی که پشت سر شیرین است ندارد. همه این‌ها برگرفته از خلاقیت نقاش است. این خلاقیت نیز برگرفته از بافت تاریخی و فرهنگی دوره نقاش (تیموری) است.

میزان مطابقت زن مصورشده با میدان ادبی نگاره: متن ادبی در مورد زنان می‌نویسد که در حال رقص‌اند و به شادی می‌پردازند، اما نقاش در این تصویر به نشان دادن ابزار موسیقی و نوازندگی بسنده می‌کند و از کشیدن رقص زیبارویان امتناع می‌ورزد که خود بیانگر تطبیق‌بخشیدن تصویر با بافت فرهنگی نقاش است نه فرهنگ دوره نظامی یا پادشاهی ساسانی. متن ادبی به ماه‌صورت بودن شیرین اشاره دارد و نقاش نیز سعی بر زیبارو کشیدن شیرین دارد. یکی از نمادهای زیبایی این دوره، ابروان پیوسته است. دو زن روبه‌روی شیرین، که همدیگر را در آغوش کشیده‌اند، و همچنین زنان نشسته در پایین تصویر، برگرفته از متن ادبی هستند. نظامی به دوستانه‌بودن و دوه‌دو نشستن آن‌ها در اشعار اشاره کرده است. نظامی در متن ادبی شیرین را در حال می‌گساری متصور می‌شود، اما نقاش، بنا به عرف جامعه، که می‌گساری را برای زنان ناپسند می‌داند، در دست شیرین قطعه پارچه‌ای می‌کشد.

میزان مطابقت زن مصورشده با میدان تاریخی و فرهنگی نگاره: لباس شیرین کاملاً برگرفته از پوشاک رایج این دوران است. لباس زنان شامل سه قسمت ۱. پیراهن زیر؛ ۲. ردای بلندی که اصولاً آستین بلند دارد و روی آن قبا پوشیده می‌شود؛ ۳. قبا یا لباس بلندی که بر روی ردا پوشیده می‌شود و اصولاً آستین کوتاه دارد و از قسمت جلو باز است. آستین‌های بسیار بلند مخصوص زنان ثروتمند عالی‌قدر بوده است که کار نمی‌کردند و سایر زنان جامعه از این نوع پوشاک استفاده نمی‌کردند. ردهای بلند و فاخر و آستین‌های بلند مختص زنان اشراف، کلاه یا نیم‌تاج، روسری یا روبندهای کوتاه، که به پشت سر می‌رود، رشته‌های مرواریدی که دور صورت قرار می‌گیرد، ابروان پیوسته، قد بلند و موهای بلند همه نمادهای زیبایی برای زنان این دوره‌اند (براساس میدان فرهنگی و اجتماعی). همچنین، نواختن چنگ نیز یکی از کارهای رایج زنان در ایام شادی و پایکوبی به حساب می‌آمد. نظامی سعی در تصویرسازی زیبا از این صحنه

در متن خود دارد و به اکثر اصطلاحات زیبایی برای توصیف پری‌رویان متوسل می‌شود، اما نقاش در اینجا به تصویرسازی زیبارویانی از جنس دربار می‌پردازد (درباری با نژاد مغول) تا بتواند زیبایی آرمانی مورد پسند نژاد مغول را به تصویر بکشد. شیرین نیم‌تاجی بر سر دارد که جایگاه او را در عصر ساسانی نشان می‌دهد. اما همین تاج پارچه‌حجایی در پشت دارد که متناسب با فرهنگ جامعه ایران در عصر تیموری است. شیرین به صورت شاهزاده‌ای تیموری به تصویر درآمده 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.

نقاش برای برآورده کردن خواست سفارش‌دهنده (دربار) از عناصر زیبایی‌درباری نیز استفاده کرده است؛ به‌خصوص این عناصر و زیبایی‌ها را در تجملات اشیا و لباس‌های گرانبهای شیرین می‌توان دید. فرش مصور شده در شکل ۲ بدون پرسپکتیو و با ظرافت‌کاری‌های دقیق به تصویر درآمده که احتمالاً هدف نقاش معرفی این نوع فرش است. حضور زنان نوازنده و رامش‌گر در این صحنه نیز خود نشان‌دهنده یکی از رسوم رایج در زمان تیموریان و دربار شاهان است. به‌تصویر کشیدن نوازندگی و موسیقی که در متن ادبی به آن اشاره نشده است، خود به نشان‌دادن فضای رمانتیک و آرام‌بخش صحنه کمک کرده است. حضور اشیای مختلف، از جمله گلدان چینی سفیدرنگ در جلوی تصویر، بسیار اهمیت دارد. این گلدان بیانگر نوعی از ظروف متداول و اشرافی است که از چین وارد می‌شد و بسیار مورد اهمیت درباریان قرار داشت. ظروف و تنگ‌های موجود و نوع پوشش شیرین و تعداد ملازمان و همچنین لمیدن او در وسط تصویر بیانگر جامعه درباری و اشرافیت شیرین است. گویا این تصاویر قصد دارند ویژگی‌های دربار تیموری و شکوه و جلال آن را به بیننده نشان دهد.

فرهاد هنگام رسیدن به کاخ شیرین



شکل ۳. فرهاد هنگام رسیدن به کاخ شیرین (منبع: همان)

میزان مطابقت تصویر با متن ادبی: شکل ۳ فقط براساس سه بیت از ابیات داستان عاشق شدن فرهاد به شیرین در خمسه مصورسازی شده است؛ آنجا که شاپور فرهاد را به قصر شیرین می‌آورد و شیرین از پس پرده با او سخن می‌گوید و سفارش کردن جوی شیر را در دل کوه می‌دهد. این سه بیت از این قرارند:

رقیبان حرم بناختندش	به واجب جایگاهی ساختندش
برون پرده فرهاد ایستاده	میان در بسته و بازو گشاده
در اندیشه که لعبت‌باز گردون	چه بازی آورد از پرده بیرون

[۱۸، ص ۲۲۴].

شکل ۳ با توجه به میدان ادبی، فرهاد را در بیرون و شیرین را در فضای داخل نشان داده است. سایر افراد مصورشده در متن ادبی حضور ندارند و ساخته و پرداخته ذهن شاعرند. همچنین، شاعر در متن داستان هیچ اشاره‌ای به چگونگی فضای داستان یا قصر نکرده است. در قسمت بالای تصویر و درون کتیبه، متنی در ستایش امیرعلی فارسی برلاس (سفارش‌دهنده مصورسازی این نسخه نظامی) نوشته شده است، که از سه بیت استفاده شده در مصورسازی این نگاره، دو بیت در متن تصویر به کار رفته است.

میزان مطابقت زن مصورشده با میدان ادبی نگاره: در این داستان، نظامی فقط درباره سخنوری شیرین صحبت کرده است و هیچ تصویری از او ارائه نمی‌دهد. اما نوع ترکیب و نشستن شیرین در تصویر او را در حال سخن گفتن نشان می‌دهد که از این منظر با متن ادبی مطابق است.

میزان مطابقت زن مصورشده با میدان تاریخی و فرهنگی نگاره: شکل ۳ شیرین را در حالت نشسته و دور از سایر زنان نشان می‌دهد که تأکیدی بر جایگاه اجتماعی اوست. او لباسی با آستین بسیار بلند بر تن دارد که در این دوره متداول و مختص زنان دربار و اشراف بوده است. شیرین تاجی بر سر دارد که نشان شاهزاده‌بودن اوست. به قسمت پشت این تاج نیز پارچه‌ای وصل است که همان روبند است (مختص زنان مسلمان). در این تصویر، شیرین گوشواره و جواهراتی دارد که زنان در این دوره برای تزیین استفاده می‌کردند و داشتن جواهرات بیانگر مقام و منزلت اجتماعی هر فرد بوده است. گوشواره‌های این تصویر احتمالاً همان‌هایی است که شیرین بعدها به فرهاد هدیه می‌دهد و هدف نقاش از تصویر آن‌ها شاید برای یادآوری ارزش معنوی آن‌هاست. لباس شیرین نیز طبق لباس زنان این دوره سه قسمت دارد. شیرین در این تصویر ابروانی پیوسته، پهن و سیاه دارد که در این دوره متداول و نشان زیبایی بوده است. گویا نقاش سعی بر آن دارد که همه زیبایی‌های متداول دوره تیموری را در شیرین (زن آرمانی شعر نظامی) به تصویر کشد. زنان ندیمه همه لباسی ساده دارند. چهار زن از این زنان روسری سفید کوتاه (مقنعه) به سر دارند که زیر گلو گره خورده است. همچنین، یک

زن (روبه‌روی شیرین) حجابی بر سر دارد که به سمت عقب برگشته است. این نوع پوشش به شکلی است که موی زن از اطراف صورت و پشت سر پیداست، که بیانگر پوشش منطقه یا طبقه خاصی از زنان در این دوره است. در کنار او، زنی دیگر حضور دارد که روی حجاب سفید خود نوار پارچه‌ای بلندی را به سر بسته است که اصولاً این نوار را زنان روستایی و مسن به سر می‌بستند. گویا برگرفته از دوره‌ای قدیمی‌تر بوده است. نقاش در این تصویر سعی دارد زنانی از طبقات مختلف جامعه تیموری را به بیننده نشان دهد. او سعی دارد به این وسیله بافت فرهنگی و اجتماعی عصر خود را به آیندگان نشان دهد. او خود را به زنان و مردان دربار محدود نمی‌کند و از دیوارهای کاخ پا را فراتر می‌گذارد و مردم خارج از کاخ را وارد کتاب‌های سلطنتی می‌کند. قسمت عمده شکل ۳ به مصور کردن بنا و معماری و تزئینات آن اختصاص داده شده است. نقاش (بهزاد) سعی کرده تزئینات و کاشی‌کاری‌ها و ظرافت‌های بنا و عمارت شیرین را متجمل و زیبا جلوه دهد. او قصد دارد شکوه و عظمت معماری عصر تیموری را به بیننده نشان دهد. در قسمت بالا و سمت راست تصویر، پنجره‌ای وجود دارد که اتاقی را نشان می‌دهد که در آن یک دختر و پسر مشغول صحبت‌اند. همچنین در سمت چپ تصویر زنی دیگر را به صورت نشسته با لباس زردرنگ می‌بینیم که به کار خود مشغول است. این قسمت‌ها بیانگر سبک مختص به بهزاد و روزمره‌نگاری او در تصویر است.

مرگ مجنون بر سر تربت لیلی



شکل ۴. مرگ مجنون بر سر تربت لیلی (منبع: همان)

میزان مطابقت نگاره با میدان ادبی: شکل ۴ براساس داستان مرگ مجنون بر سر تربت لیلی نقاشی شده است. این تصویر نیز کار بهزاد است. مجنون بر سر تربت لیلی آمده و در همان جا جان می‌بازد. حیوانات گرد او را می‌گیرند و اجازه نمی‌دهند کسی به او نزدیک شود. اطرافیان از مرگ او خبر ندارند. حیوانات بعد از یک سال پراکنده می‌شوند و مردم او را می‌یابند.

ولی فقط استخوان او برجا مانده و حدس می‌زنند این مجنون است که در وفای لیلی جان باخته است. تقریباً می‌توان گفت شش بیت داستان عیناً مصور شده است. این ابیات با این بیت آغاز می‌شود:

این گفت و نهاد بر زمین سر
وان تربست را گرفت در بر
[۱۸، ص ۲۵۰].

مباحث مجنون سر نهاده به تربت لیلی، حضور دادن گرد او و دو فرد نظاره‌کننده در پشت صخره (نماد دوری)، مباحثی هستند که طبق اشعار به تصویر درآمده‌اند، ولی سایر صحنه‌پردازی‌ها برگرفته از ذهن خلاق نقاش است. اندام نحیف و لاغر مجنون نیز برگرفته از بیت: «زان حال که بود زارتر گشت/ بی زورتر و نزارتر گشت» است.

میزان مطابقت زن مصور شده با میدان ادبی نگاره: در متن ادبی شکل ۴، هیچ اشاره‌ای به حضور زن در این داستان نشده است، اما در تصویر زنان و مردان، به‌جز مجنون، به تعداد مساوی مصور شده‌اند که نوعی تعادل را ایجاد می‌کند. هدف نقاش از تصویر زنان در این داستان نشان دادن جامعه روزمره عصر خود بوده است. قبیله لیلی بهانه‌ای است برای بهزاد تا بتواند زندگی جاری در جامعه عشایری عصر خود را نشان دهد.

میزان مطابقت زن مصور شده با میدان تاریخی و فرهنگی نگاره: رنگ لباس زنان قرمز، زرد، نارنجی و آبی نسبتاً روشن است که باعث جلب توجه بیننده می‌شود و نقطه تأکیدی بر آنان است. سه زن روستایی هر سه لباسی ساده و بلند دارند. همچنین، روسری‌هایی گره‌خورده زیر چانه و با دنباله‌ای سه‌گوش و بلند تا کمر، به سر دارند. دو زن روی این روسری نواری پارچه‌ای به دو سر بسته‌اند. در خیمه سمت چپ، یکی از زنان با لباس نارنجی است که نوع لباس و پوشش سر آن بیانگر طبقه متفاوت او نسبت به سایر زنان است. پوشش این زن بسیار شبیه پوشش زنان دربار است؛ با نیم‌تاجی به سر و به شکلی که موهای آن از اطراف پیداست. شاید حضور زنان روستایی در تصویر به تنهایی نقاش را راضی نکرده و برای جذابیت بخشیدن و زیبایی نگاره و همچنین جلب رضایت روحیه اشرافی سفارش‌دهنده کتاب، به نقش‌پردازی زنی یا زیبارویی از طبقه بالاتر می‌پردازد. کارهایی که زنان انجام می‌دهند (نخ‌ریسی و دوشیدن شیر) از جمله کارهای اصلی زنان روستایی در این دوره به حساب می‌آید.

پس از بررسی به روش یادشده، شاهد حضور زنان در ۱۱ نگاره از ۲۲ نگاره خمسه برلاس بودیم که نتایج حاصل به شرح ذیل است:

تجزیه و تحلیل و نتایج تصاویر بررسی شده

در این پژوهش، کوشیدیم با توجه به اندیشه بوردیو، بازنمایی تصویر زن در نگاره‌های خمسه

برلاس را تحلیل و بازنمایی تصویر زن در این کتاب نگاره را ارزیابی کنیم. در بررسی انجام‌شدهٔ *خمسهٔ برلاس*، متوجه می‌شویم که این *خمسه* در برگرفتنی‌های ادبی، بیشتر به داستان‌هایی توجه دارد که زنان در آن نقشی اساسی دارند. نقاشان این زنان را بیشتر مورد توجه قرار داده و مصور کرده‌اند. حتی در تصاویری که در متن ادبی جز زن اصلی داستان به زن دیگری اشاره نشده است، نقاش به تصویرسازی زنان دیگری در کنار آن‌ها می‌پردازد. این نوع مصورسازی را بیشتر در آثار بهزاد شاهد هستیم که با توجه به میدان تاریخی و فرهنگی عصر خود به مصورسازی صحنه‌های عامه و روستایی پرداخته و به‌خوبی موقعیت و جایگاه زنان در جامعهٔ خود را نشان می‌دهد؛ به‌خصوص زندگی قبیله‌ای که نشان‌دهندهٔ چگونگی کار، پوشاک یا مسئولیت‌های زنان این دوره است. اما از آنجا که این کتاب، کتابی است که برای شخصی از طبقهٔ دربار مصور می‌شود، نقاش روحیهٔ اشرافی و تجمل‌گرایی سفارش‌دهنده را نیز در نظر می‌گیرد و در بسیاری از تصاویر در کنار زنان خدمه یا زنان معمولی، زنانی از طبقهٔ بالاتر و قشر مرفه جامعه نیز حضور دارند. این زنان اصولاً همان زنان اصلی داستان‌ها هستند که به دلیل اهمیتشان در متن ادبی در اینجا نیز مورد توجه قرار گرفته و در بالاترین سطح طبقاتی تصویر قرار می‌گیرند و اصولاً جامه‌هایی پر تجمل و مزین به انواع زیورآلات دارند. همچنین، همهٔ عناصر زیبایی به شکل یکسان در کل آن‌ها وجود دارد که باعث می‌شود بسیار شبیه هم باشند.

نگارگر برای جلب رضایت سفارش‌دهنده در تصاویر نسخ درباری یا اشرافی به‌منظور بالابردن ارزش اثر از رنگ‌های گرانبه‌های طلایی و نقره‌ای یا لاجورد به نسبت بیشتر استفاده می‌کند. نگارگر برای نشان‌دادن مقام و جایگاه والای معنوی و مادی افراد نیز از این رنگ‌ها در تصویرسازی استفاده می‌کند؛ مثلاً در تصویرسازی پیامبر یا شاه و قهرمان اصلی تصویر. نقاش به شکلی زیرکانه برای نشان‌دادن وضعیت موجود اجتماعی، در تصویر به مصورسازی ابنیه و بنا می‌پردازد. در شکل ۱، (فرهاد هنگام رسیدن به کاخ شیرین) نقاش قسمت عمدهٔ تصویر را به بنا و جزئیات و تزیینات آن اختصاص می‌دهد. نشان‌دادن بنا علاوه بر آنکه بیانگر مقام و منزلت شیرین است، به نوعی معماری‌های باشکوه دربار تیموری را به رخ بیننده می‌کشد.

یکی دیگر از نشانه‌های تأثیر میدان اجتماعی، به‌خصوص اجتماع دربار، را در به تصویر کشیدن زیبارویان می‌توان دید. همهٔ این زنان چهره‌های مغولی دارند. زیبارویان متن ادبی (*خمسهٔ نظامی*) اکثراً با توصیفات زیبارویانی با نژاد ایرانی همخوان‌اند، اما زیبارویان عصر تیموری همه، زنانی با نژاد مغول‌اند. گویا میدان اقتصادی افراد شامل تعلق آنان به دربار، ثروت، تجمل و لباس‌های فاخر، جزء زیبایی‌های زیبارویان به حساب می‌آمد. از این رو، همهٔ زیبارویان *خمسهٔ تیموری* برگرفته از دربارند و نژادی مغول دارند. به‌صورت کلی، می‌توان گفت تصویر زنان در *خمسهٔ برلاس* بیشتر برگرفته از میدان تاریخی و فرهنگی نقاش (عصر تیموری) است تا میدان ادبی (*خمسهٔ نظامی*)، زیرا حتی در مصورسازی‌های شاهزاده‌های ساسانی نیز نگارگر

لباس و حجاب زن مسلمان را به آنان می‌پوشاند تا مورد قبول فرهنگ رایج عصر او باشد. زن در این تصاویر به دو صورت کلی دیده می‌شود: یکی زن روستایی، عشایری و خدمه و دیگری زن متجمل و درباری.

در بررسی میدان ادبی، به این نتیجه می‌رسیم که تصاویر در اکثر موارد به متن ادبی خمسه توجه کرده است و صحنه کلی داستان برگرفته از توصیفات نظامی است. نگارگر حتی الامکان سعی دارد معنای نهفته در شعر نظامی را به زبان تصاویر نشان دهد. مثلاً قدرت و ابهت و اقتدار شیرین را با تخت شاهانه/ لباس‌ها/ چهره و حتی تعداد کنیزان او نشان می‌دهد. همچنین، همان‌طور که گفته شده، نظامی نیز در آفرینش داستان‌های خود زنانی خاص را می‌آفریند. زنانی چون لیلی، شیرین یا نوشابه که جزء زنان استثنائی در جامعه ایرانی‌اند. زنانی که عاشق می‌شوند، به حکومت می‌رسند یا بسیار صبورند. سفارش‌دهنده درباری اثر نیز به همین دلیل، یعنی استثنائی بودن زنان نظامی، که باعث جذابیت داستان شده است، به سمت مصورسازی خمسه روی می‌آورد. یکی دیگر از دلایل مصورسازی خمسه در این دوره‌ها را می‌توان قابلیت داستان‌های خمسه در نمایش قدرت و تجمل و شکوه دربار دانست. در هر صورت، نقاش برای مصورسازی تصاویر ابتدا به متن ادبی رجوع می‌کند و از آن کمک می‌گیرد، اما عامل مهم دیگر، یعنی بافت فرهنگی و میدان اجتماعی هنرمند، نیز بر آفرینش هنر تأثیر به‌سزایی دارد. هنرمند نمی‌تواند از بافت رایج عصر خود خارج شود یا آن را ندیده بگیرد. به‌طوری‌که در دوره تیموری هنرمند به دلیل اینکه حامیان هنری دربار همه رعیت‌نواز بوده‌اند و به امور عام‌المنفعه مشغول بوده‌اند، به تصویرسازی محیط‌های اجتماعی در تصاویر خمسه‌ها یا دیگر کتب درباری روی می‌آورد. از این‌رو، در خمسه تیموری شاهد واقع‌گرایی اجتماعی در تصاویر هستیم.

منابع

- [۱] آژند، یعقوب (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.
- [۲] _____ (۱۳۸۹). *نگارگری ایران* (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). ج ۱ و ۲، تهران: سمت.
- [۳] ابن عربشاه، (۱۳۳۹). *زندگی شگفت‌آور تیمور* (عجایب‌المقدور فی اخبار تیمور)، ترجمه محمدعلی نجاتی، تهران: علمی و فرهنگی.
- [۴] ستونز، راب (۱۳۷۹). *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ترجمه مهرداد میر دامادی، تهران: مرکز.
- [۵] بری، مایکل (۱۳۸۵). *هفت‌پیکر نظامی*، ترجمه جلال علوی‌نیا، تهران: نی.
- [۶] بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۹). *تمایز*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: ثالث.
- [۷] _____ (۱۳۸۰). *نظریه کنش*، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.
- [۸] _____ (۱۳۸۵). *اما چه کسی «خالقان» را خلق کرد*، ترجمه نیک ملک‌محمدی، زیباشناخت، ش ۱۵.

- [۹] _____ (۱۳۷۹). «تکوین تاریخی زیبایی‌شناسی ناب»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، ش ۱۷.
- [۱۰] _____ (۱۳۷۷). «ذوق هنری و سرمایه فرهنگی»، ترجمه لیلی مصطفوی، نامه فرهنگ، ش ۳۰.
- [۱۱] ثروت، منصور (۱۳۷۸). گنجینه‌های حکمت در آثار نظامی، تهران: امیرکبیر.
- [۱۲] جرمی اف. لین (۱۳۸۷). «چه زمانی هنر هنر می‌شود؟»، ترجمه مهسا رجبی، فصل‌نامه هنر، ش ۷۸.
- [۱۳] جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). پی‌یر بوردیو، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نی
- [۱۴] جودی نعمتی، اکرم (۱۳۸۸). «زن در آیین شعر فارسی»، فصل‌نامه شورای فرهنگی و اجتماعی زنان.
- [۱۵] حجازی، بنفشه (۱۳۷۶). به زیر مقنعه (بررسی جایگاه زن ایرانی از قرن اول هجری تا عصر صفوی)، تهران: علم.
- [۱۶] خاقانی، علی (۱۳۷۶). زن از نگاه شاعر، تهران: ندای فرهنگ.
- [۱۷] خواند، میر (۱۳۳۳). تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر، تهران: خیام.
- [۱۸] دستگردی، وحید (۱۳۸۳). خمسه نظامی براساس نسخه سعدلو (قرن هشتم هجری)، تصحیح مقدمه و واژه‌نامه: سامیه بصیر مژدهی، بازنگریسته بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: دوستان.
- [۱۹] راوندی، مرتضی (۱۳۴۰). تاریخ اجتماعی ایران، تهران: سپهر.
- [۲۰] رجبی، حسن (۱۳۷۴). مشاهیر زنان ایرانی و پارسی‌گوی از آغاز تا مشروطه، تهران: سروش.
- [۲۱] رضایی، رقیه (۱۳۸۹). حکمت علمی زنانه در خمسه نظامی.
- [۲۲] ریاحین‌الشریعه در ترجمه بانوان شیعه (۱۳۴۹). تهران: اسلامیه.
- [۲۳] زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹). پیرکنجه در جست‌وجوی ناکجا آباد، تهران: سخن.
- [۲۴] طباطبایی، سوده سادات (۱۳۸۷). «بررسی اجمالی ارزش و جایگاه زن در اقوام و ملل»، نشریه مشکوه.
- [۲۵] ستاری، جلال (۱۳۷۵). سیمای زن در فرهنگ ایران، تهران: مرکز.
- [۲۵] سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر (۱۳۷۷). سیمای دو زن، تهران: پیکان.
- [۲۷] شاردن، شوالیه (۱۳۷۴). سفرنامه شوالیه شاردن، ترجمه اقبال یغمایی، ج ۲ و ۴، تهران: توس.
- [۲۸] علاقه، فاطمه (۱۳۸۱). «سیمای زن از دیدگاه نظامی»، نشریه فرهنگ، ش ۱۰.
- [۲۹] غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵). هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، تهران: هیرمند.
- [۳۰] کلاویخو (۱۳۳۷). سفرنامه کلاویخو، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- [۳۱] کنبی، شیدا (۱۳۹۱). نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- [۳۲] محمد بن خاوندشاه بلخی (میرخواند) (۱۳۳۹). تاریخ روضة‌الصفاء، تهران: مرکزی و دیگران.
- [۳۳] محمد بن خاوندشاه بلخی (میرخواند) (۱۳۷۳). روضة‌الصفاء، تصحیح عباس زریاب، تهران: علمی.
- [۳۴] نطنزی، معین‌الدین (۱۳۳۶). منتخب‌التواریخ معینی، تهران: خیام.
- [۳۵] یزدی، شرف‌الدین علی (۱۳۳۶). ظفرنامه، تصحیح محمد عباسی، تهران: رنگین.

منابع تصاویر:

خمسه برلاس:

(https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=or.6810).