Journal of Islamic Crafts 2025; 9 (1); 57-77

Journal of Islamic Crafts

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.388

Original Paper Open Access

Iconology of Shirin's motif in Three Qajar Pictorial Rugs with the Theme Shirin's bath and Khosrow's gaze

Abolghasem Dadvar[1,*], Elaheh Panjehbashi[2], Shaghayegh Godazgar[3]

1. Professor, Art Research Department, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran
2. Associate Professor, Painting Department, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran
3. Master of Art Research, Art Research Department, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

Received: 2025/05/8 Accepted: 2025/6/17

Abstract

Carpets, like other works of art, have always reflected the intellectual, cultural, and visual transformations of society and have provided a platform for representing ideas, beliefs, and social conditions. As one of the important manifestations of the artistic developments of the Qajar era, pictorial carpets included diverse themes such as images of kings, ancient Iranian works, epic and romantic stories of classical Iranian literature, images of women, and religious themes. The love story of Khosrow and Shirin, by the poet Nizami Ganjeh of the sixth century AH, played a significant role in the formation of these carpets. This study seeks to answer why and how the scene of Shirin bathing and Khosrow's gaze was represented in Qajar pictorial carpets, and what connections this representation had with the social, cultural, and aesthetic contexts of the Qajar era? The research aims to analyze the explicit and implicit implications of the motif of Shirin, through an iconological analysis of three Qajar pictorial rugs. This research is fundamental in purpose and its method is descriptive-analytical. Data collection was done through a library research and the samples were three Shirin's Bathing rugs. The findings show that the close connection between literature and image led to the depiction of many literary stories on artworks. The high potential for visualizing the story of Khosrow and Shirin made it an ideal subject for representation on carpets. The representation of Shirin's bathing scene on rugs was influenced by the cultural and social conditions of the Qajar period and the emergence of the myth of the foreign woman as an idealized woman and carrying implications of the changing position of women in the visual mentality of that period.

Keywords:

Qajar, Pictorial carpet, Shirin's bath, Iconology, Erwin Panofsky.

* Corresponding Author: a.dadvar@alzahra.ac.ir

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

Introduction

Like other works of art, carpets have always been a reflection of intellectual and cultural transformations and a medium for expressing the ideas and conditions of society. During the Qajar period, a new movement and style emerged, with the image becoming the central theme of the carpet. Various themes, such as literary stories, religious and mystical topics, depictions of kings, ancient Iranian artifacts, beautiful women, animals, and Western themes were featured on the pictorial carpets of this period. Among the literary stories depicted on these carpets is the love story of Khosrow and Shirin, which dates back to the Sassanid period and was written by the 6th-AH poet Nezami Ganjavi. This story significantly influenced the creation of pictorial carpets of that era. During the Qajar period, women were subject to strict dress codes and veiling, and the depiction of Shirin's semi-naked body in the scene of Shirin's bathing and Khosrow's gaze contrasted with the real-life position of women in the religious society of that time. This study examines the motif of Shirin in three Qajar pictorial carpets with the theme of Shirin's bath using Panofsky's theory. The research question is why and how the scene of Shirin bathing and Khosrow's gaze was represented in Qajar pictorial carpets, and what connections this representation had with the social, cultural, and aesthetic contexts of the Qajar era? These rugs are considered texts in the studies of Iranian cultural and artistic history that reflect their society and time; Therefore, the significance of research lies in the careful examination and analysis of these carpets, as they not only recount the social, cultural, and political conditions of their time but also facilitate an understanding of the perspectives and ideas of their creators or patrons.

Materials and Methods

This study examines three pictorial carpets from the Qajar period with the theme of Shirin's bathing. The research is fundamental in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method. data was collected through library documents, electronic books and articles, direct observation of images, and note-taking. The statistical population is the pictorial carpets of Khosrow and Shirin from the Qajar period, and three carpets from the late Qajar period were selected as the sample of the study. The sampling method is non-random, and the data analysis is qualitative. The reason for selecting Panofsky's iconological approach is to understand the underlying concepts in the motif of Shirin on these three carpets.

Results

In the study of the motif of Shirin in the three carpets depicting Shirin's bathing from the Qajar period with Panofsky's views, the first phase of findings showed that in all three carpets, Shirin is depicted semi-naked and seated, with a cloth wrapped around her waist, covering her up to her knees. In carpets 1 and 2, Shirin has dark black eyes, eyebrows, and long, thick hair, which is reminiscent of the Qajar women's image. However, in the third carpet, Shirin has light brown eyes, eyebrows, and long hair, and her face does not closely resemble that of Iranian women. In the second phase, since Nezami Ganjavi's poem of Khosrow and Shirin is the hypotext for the image of Shirin's bathing on these carpets, a comparative study of the poem with the motif of Shirin was conducted. The findings showed that Shirin's depiction in carpets 1 and 2 does not match the poem, as she is portrayed with a red-colored cloth, but the third carpet is in accordance with the poem, as the cloth around her waist is blue. The presence of Shirin's maid in carpet 2 does not align with the poem, but the presence of Shirin's horse in this carpet does. In carpet 2, Shirin is depicted with connected eyebrows, like the women of the Qajar period, and it seems that the designer or weaver has blended some characteristics of their own time with the main elements of the story while remaining faithful to the text. In carpet 3, Shirin's face and other elements, such as the motif of the swastika depicted on the lower throne beneath Shirin, may indicate her Armenian background. Further examination shows that before the creation of these pictorial carpets of Shirin's bathing in the Qajar period, scenes from this story had already been depicted in illustrated books, calico curtain, lithographed books, and tiles.

Discussion

The interpretation of the third phase indicates that the Qajar artist, in depicting Shirin's character on the carpets, remained faithful to Nezami's narrative .However, this depiction acted contrary to the lived experiences of women in the Qajar period. The representation of Shirin in the pictorial carpets depicting her bathing scene carries implications of the formation of the myth of the foreign woman and the change in aesthetic taste under the influence of Western culture and part of the patriarchal visual ideology of this period, which turns the female body into a spectacular object.

Conclusion

The research findings indicate the factors such as the expansion of relations with Europe and its influence, the interest of the Qajar kings in Western culture, the prevalence of photography, lithography, and the arrival of prints, photographs, and postcards of European women in Iran, have led to the influence of Western culture and the formation of the myth of the foreign woman. The formation of the myth of the foreign woman during the Qajar period led to a change in aesthetic standards, and the foreign woman became the standard and model of the ideal woman. The emergence of the myth of the Western woman during the Qajar period elevated Shirin's figure as an Armenian and Western woman, contributing to the frequent depiction of scenes from Nezami's Khosrow and Shirin over other classical Iranian literary stories on pictorial carpets.

The strong connection between literature and imagery led to the illustration of many literary stories on works of art. Nezami's narrative style, which portrays various scenes from the story, made it an ideal subject for depiction on carpets. In these carpets, it is apparent that the Qajar artist added or altered elements from their time, possibly unconsciously, as being influenced by the spirit of the time ,and had seen cultural and social elements reflected in the artworks of earlier periods and their contemporaries. These rugs exhibit a representational and unprecedented view of women, which indicates a change in the position of women in the visual mentality of the Qajar period.

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۴؛ ۹ (۱): ۷۷-۵۷

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.388

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

شمایل‌شناسی نقش‌مایه‌ی شیرین در سه قالیچه‌ی تصویری قاجاری با مضمون آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو

ابوالقاسم دادور[۱*]، الهه پنجه‌باشی[۲]، شقایق گدازگر[۳]

۱. استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

۲. دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

۳. کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۲۷

چکیده

قالی‌ها نیز همچون دیگر آثار هنری همواره بازتابی از تحولات فکری، فرهنگی و بصری جامعه بوده‌اند و بستری برای بازنمایی اندیشه‌ها، باورها و شرایط اجتماعی فراهم کرده‌اند. قالیچه‌های تصویری به‌عنوان یکی از جلوه‌های مهم تحولات هنری عصر قاجار، مضامین متنوعی چون تصویر پادشاهان، آثار باستانی ایران، داستان‌های حماسی و عاشقانه از ادبیات کلاسیک ایران، تصویر زنان و مضامین مذهبی را دربرمی‌گرفتند. داستان عاشقانه‌ی خسرو و شیرین اثر منظوم نظامی‌گنجه‌ای شاعر قرن ششم ه.ق. سهم به‌سزایی در شکل‌گیری این قالیچه‌ها داشته و پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که چرا و چگونه صحنه‌ی آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو در قالیچه‌های تصویری دوره‌ی قاجار بازنمایی شده و این بازنمایی چه ارتباطی با زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و زیباشناختی دوره‌ی قاجار داشته است؟ هدف پژوهش، واکاوی دلالت‌های آشکار و پنهان نقش‌مایه‌ی شیرین با تمرکز بر تحلیل شمایل‌شناختی در سه نمونه قالیچه‌ی تصویری قاجاری با مضمون آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو است. این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و روش آن توصیفی-تحلیلی است. جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای بوده و نمونه‌های موردمطالعه، سه قالیچه‌ی آب‌تنی شیرین است. یافته‌ها نشان می‌دهند پیوند عمیق ادبیات و تصویر موجب تصویرگری بسیاری از داستان‌های ادبی بر آثار هنری شد و قابلیت تصویرسازی فراوان در داستان خسرو و شیرین، آن را بستر مناسبی برای نقش‌شدن بر قالیچه‌ها کرده است. نقش‌کردن تصویر آب‌تنی شیرین بر قالیچه‌ها، متأثر از شرایط فرهنگی و اجتماعی دوره‌ی قاجار و شکل‌گیری اسطوره‌ی زن فرنگی به‌عنوان زن ایده‌آل و حامل دلالت‌هایی از تغییر جایگاه زن در ذهنیت بصری آن دوره بوده است.

واژگان کلیدی

دوره‌ی قاجار، قالیچه‌ی تصویری، نقش‌مایه‌ی شیرین، خسرو و شیرین، شمایل‌شناسی، اروین پانوفسکی.

*مسئول مکاتبات: a.dadvar@alzahra.ac.ir

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

۱. مقدمه

قالیچه‌های تصویری دوره‌ی قاجار متمایز از قالی‌های تصویربافی‌شده‌ی پیشین هستند که در طرح و نقش سنتی آن‌ها تصویر به کار رفته است؛ زیرا در دوره‌ی قاجار، جریان و سبک جدیدی به وجود آمد و تصویر به موضوع اصلی قالی تبدیل شد. این امر باعث شد قالی دارای کاربردی تازه شود و به‌جای صرفاً فرش‌شدن روی زمین و زیر پا قرار گرفتن، همچون یک تابلوی نقاشی روی دیوار نصب شود. مضامین مختلفی چون داستان‌های ادبی، مذهبی، عرفانی، تصویر پادشاهان، آثار باستانی ایران، زنان زیبا، جانوران و موضوعات غربی بر قالیچه‌های تصویری دوره‌ی ترکان قاجار نقش شده‌اند. از جمله داستان‌های ادبی که بر قالیچه‌های تصویری این دوره نقش شده است، داستان عاشقانه‌ی خسرو و شیرین از دوره‌ی ساسانیان است که در منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای شاعر قرن ششم ه.ق. به نظم درآمده است. داستان خسرو و شیرین نظامی از داستان‌های موردعلاقه‌ی هنرمندان بوده که صحنه‌هایی از آن در ادوار مختلف در آثار هنری به تصویر کشیده شده‌اند. صحنه‌ی آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو از جمله صحنه‌های این داستان است که تصویر شیرین برخلاف عرف جامعه، بر آثار هنری مختلف از جمله قالیچه‌ها نقش شده است. در دوره‌ی قاجار همواره محدودیت پوشش و حجاب برای زنان وجود داشت و نقش‌کردن بدن نیمه‌برهنه‌ی شیرین بر قالیچه‌ها در تضاد با حضور واقعی زن در جامعه‌ی مذهبی آن دوره بوده است. پژوهش حاضر به بررسی نقش‌مایه‌ی شیرین در سه قالیچه‌ی تصویری اواخر دوره‌ی قاجار با مضمون آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو می‌پردازد و به دنبال کشف معنای مستتر در خلق این قالیچه‌ها از نظریه‌ی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky, 1892-1968) بهره می‌گیرد که روشی از مطالعات تاریخ هنر است و به محتوای اثر هنری در تقابل با فرم آن می‌پردازد؛ زیرا در این روش، علاوه بر توجه به وجه صوری موضوعات، به چرایی آن‌ها پرداخته می‌شود و می‌توان از صورت اثر هنری به‌معنای آن یا به عبارت دیگر از فرم به محتوا رسید. هدف پژوهش، واکاوی دلالت‌های آشکار و پنهان نقش‌مایه‌ی شیرین با تمرکز بر تحلیل شمایل‌شناختی در سه نمونه قالیچه‌ی تصویری قاجاری با مضمون آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو است. پژوهش حاضر به این پرسش پاسخ می‌دهد که چرا و چگونه صحنه‌ی آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو در قالیچه‌های تصویری دوره‌ی قاجار بازنمایی شده و این بازنمایی چه ارتباطی با زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و زیباشناختی این دوره داشته است؟ به دلیل محدودیت‌های پژوهش و امکان‌پذیر نبودن دستیابی و بررسی کلیهٔ قالی‌های تصویری آب‌تنی شیرین در دوره‌ی قاجار، سه نمونه قالیچه‌ی آب‌تنی شیرین برای مطالعه انتخاب شدند. این قالیچه‌ها در مجموعه‌ها و گالری‌های خصوصی خارج از کشور نگهداری می‌شوند، لذا ضروری است به‌جهت جمع‌آوری منابع مکتوب، مستند و تصویری از این آثار، مطالعاتی پیرامون آن‌ها انجام پذیرد. قالی‌های تصویری آب‌تنی شیرین دوره‌ی قاجار که با برهم‌زدن سبک سنتی و کلاسیک قالی ایرانی از جهت نقش و کاربرد متمایز شدند، چون متونی در مطالعات تاریخ فرهنگی و هنری ایران به شمار می‌روند که بازتاب جامعه و زمانه‌ی خود هستند؛ لذا اهمیت پژوهش در واکاوی و مطالعه‌ی دقیق این قالی‌ها است که بازگو کننده‌ی اوضاع اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زمان خلق آنها و تسهیل‌گر درک نظر و اندیشه‌ی خالق یا سفارش‌دهنده‌ی آن‌ها است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

پیشینه‌ی پژوهش حاضر در دو بخش منابع مرتبط با تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین و منابع مرتبط با آرای پانوفسکی ارائه می‌شود. شه‌کلاهی (۱۴۰۱)، در مقاله‌ی الگوی ساختاری حاکم بر نگاره‌های (آب‌تنی شیرین) در سنت نقاشی ایرانی در پی یافتن الگوی ساختاری حاکم بر تصویرگری آب‌تنی شیرین دریافته است که نگاره‌ها در سه عامل خطوط رهنمون‌گر، گردش چشم در نگاره و جهت نگاه پیکره‌ها شباهت ساختاری دارند و با وجود ساختارشکنی اندک نگارگران، در مؤلفه‌ی تناسبات کادر با یکدیگر تفاوت دارند (شه‌کلاهی، ۱۴۰۱). ابراهیم‌زاده و سهیلی (۱۳۹۹)، در مقاله‌ی مطالعه‌ی تطبیقی منظومه‌های غنایی–عاشقانه‌ی ادبیات ایران در کاشی‌نگاره‌های دوره‌ی قاجار؛ مطالعه‌ی موردی: کاشی‌نگاره‌های خانه‌ی دکتر محسن مقدم، دو کاشی‌نگاره‌ی داستان یوسف و زلیخا و آب‌تنی شیرین را مطالعه کردند و دریافتند که مؤلفه‌های ساختاری منظومه‌ها تا حد زیادی قابل‌تعمیم به روایت‌های کاشی‌نگاره‌ها هستند (ابراهیم‌زاده و سهیلی، ۱۳۹۹). سهرابی و همکاران (۱۳۹۸)، در مقاله‌ی گفتگومندی سراسطوره‌های مسلط بر هنر دوره‌ی قاجار و نقش آن در تصویرگری شخصیت شیرین با انتخاب شخصیت شیرین به‌عنوان دیگری یا فرنگی، با بررسی تصاویر صحنه‌ی آب‌تنی شیرین دریافتند که در دوره‌ی قاجار بین سه سراسطوره‌ی فرنگی، ایرانی و اسلامی گفتگویی صورت گرفته که سراسطوره‌ی اسلامی نقش میانجی دو سراسطوره‌ی دیگر را داشته، اما سرانجام با گذر زمان و قوت‌گرفتن این گفتگو، سراسطوره‌ی اسلامی از آن خارج شده است (سهرابی و همکاران، ۱۳۹۸). در بخش دوم، الهیاری (۱۴۰۳) در مقاله‌ی تحلیل بصری نگاره‌ی (شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد) با شیوه‌ی آیکونولوژی با بررسی نگاره‌ی فوق دریافته است که از نظر بصری، نگاره منطبق با متن ادبی داستان

نبوده و فضای عاشقانه و تغزلی داستان به یک فضای خشک و رسمی درباری تبدیل شده است. هنرمند بر اساس دیدگاه سیاسی اجتماعی خود، بی‌عدالتی و فساد دربار شاه طهماسب صفوی را در اثر منعکس کرده و به پیام‌های هشدارآمیز غیرمستقیمی مبنی بر نابودی سلطنت در صورت ادامه‌ی آشفتگی‌ها اشاهر کرده است (الهیاری، ۱۴۰۳). رضائی و یوزباشی (۱۴۰۳)، در مقاله‌ی شمایل‌شناسی نقش‌مایه‌ی زن در دیوارنگاره‌های سقانفار کیجاتکیه‌ی بابل، به دنبال کشف دلایل فراوانیِ نقش‌مایه‌ی زن دریافتند که همزمانی تاریخ ساخت این بنا با دوره‌ی قاجار که دربردارنده‌ی تغییرات اساسی بوده، موجب تأثیرپذیری هنرمندان بومی از شرایط زمانه در یک بافت تاریخی خاص و انعکاسش در آثار هنری آن‌ها شده است (رضائی و یوزباشی، ۱۴۰۳). عرفان‌منش و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ی تحلیل آیکونولوژیک عنصر تاج در قالیچه‌های محرابی دوره‌ی قاجار (مطالعه‌ی موردی قالیچه‌ی محرابی مظفرالدین‌شاه) با تحلیل نقوش قالیچه‌ها دریافتند که به دلیل وجود گفتمان باستان‌گرایی، هویت تاج متفاوت از دوره‌های پیشین است و تاج کیانی نشانگر فر کیانی، نور الهی، اعطای فره الهی به شاه و خلقتی جدید است (عرفان‌منش و همکاران، ۱۴۰۱). بررسی‌ها نشان می‌دهند که تاکنون مطالعه‌ای در مورد تصویر آب‌تنی شیرین بر قالیچه‌های تصویری دوره‌ی قاجار صورت نگرفته و این پژوهش از لحاظ موضوع و محتوا نمونه‌ی مشابهی ندارد. پژوهش‌های پیشین در مورد بازنمایی آب‌تنی شیرین بر آثار هنری، بیشتر بر آثار نگارگری یا کاشی‌نگاره‌ها متمرکز بوده و تحقیق مستقلی از این روایت بر قالیچه‌های تصویری دوره‌ی قاجار انجام نشده است. وجه تمایز مقاله‌ی پیش‌رو با سایر پژوهش‌ها، مطالعه‌ی قالیچه‌های تصویری آب‌تنی شیرین دوره‌ی قاجار به صورت مشخص و واکاوی لایه‌های معنایی پنهان و آشکار نقش‌مایه‌ی شیرین بر سه نمونه از قالیچه‌های تصویری این دوره با رویکرد شمایل‌شناسی پانوفسکی است. لذا این پژوهش با بررسی شمایل‌شناسانه جهت کشف معانی عمیق‌تر بازنمایی شیرین بر قالیچه‌های موردنظر، دارای نوآوری در این گونه مطالعات میان‌رشته‌ای است.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر به مطالعه‌ی سه قالیچه‌ی تصویری دوره‌ی قاجار با مضمون آب‌تنی شیرین می‌پردازد. این پژوهش به لحاظ هدف، بنیادی و از نظر روش توصیفی–تحلیلی است. جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای صورت گرفته و از سیستم‌های اطلاع‌رسانی رایانه‌ای (کتب و مقالات الکترونیکی)، مشاهده‌ی مستقیم تصاویر و فیش‌برداری استفاده شده است. جامعه‌ی آماری، قالیچه‌های تصویری خسرو و شیرین دوره‌ی قاجار است و نمونه‌های مطالعاتی، سه قالیچه‌ی تصویری اواخر دوره‌ی قاجار با مضمون آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو هستند. به دلیل محدودیت‌های پژوهش، روش نمونه‌گیری به صورت غیرتصادفی بوده و علت انتخاب این قالیچه‌ها امکان جمع‌آوری منابع مکتوب، مستند و تصویری از این آثار است که در مجموعه‌ها و گالری‌های خصوصی خارج از کشور نگه‌داری می‌شوند. تجزیه و تحلیل اطلاعات از نوع کیفی بوده و تحلیل نقوش و تصاویر با استفاده از رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی صورت گرفته است که علت انتخاب این رویکرد، شناخت مفاهیم مستتر در نقش‌مایه‌ی شیرین بر سه قالیچه‌ی فوق است. در این پژوهش، پس از توضیح نظریه‌ی شمایل‌شناسی پانوفسکی در بخش مبانی نظری، سه قالیچه‌ی موردنظر پژوهش در سه سطح توصیف، تحلیل و تفسیر مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. در مرحله‌ی نخست، به جزئیات بصری و معنای ابتدایی تصاویر پرداخته می‌شود. در مرحله‌ی دوم، مضمون آثار و تطبیق متن ادبی با تصاویر قالیچه‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد و در مرحله‌ی سوم، با توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی حاکم بر دوره‌ی زندگی هنرمند، تفسیر نقوش و تصاویر صورت می‌گیرد.

٤. قالی‌های تصویری دوره‌ی قاجار

دوره‌ی قاجار (Qajar period, 1795-1925) مرحله‌ی اصلی گذار از جامعه و فرهنگ پیشامدرن به سوی جامعه‌ی مدرن و توسعه‌ی نوین ایران محسوب می‌شود (کدی، ۱۳۸۱، ص. ۹). این دوره، بستر تحولات فراوان فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بود که تأثیر فراوانی بر هنر ایران گذاشت و تمایل به تصویرپردازی در هنرهای مختلف شکل گرفت و موجب پدیدآمدن قالیچه‌های تصویری یا به عبارت دیگر قالیچه به‌مثابه یک تصویر شد که در آن به‌جای نقوش انتزاعی و تجریدی که طرح‌های رایج و مرسوم قالی ایرانی هستند، از تصویر به‌عنوان طرح قالی استفاده شد (کشاورز افشار، ۱۳۹۳، ص. ۲۶). مهم‌ترین موضوعات قالی‌های تصویری دوره‌ی قاجار، تصاویر پادشاهان، دراویش، زنان زیبا و داستان‌های ادبی، موضوعات مذهبی، و حیوانات گوناگون بوده‌اند (ژوله، ۱۳۹۰، ص. ۴۰–۴۱). در طرح‌های تصویری، اکثراً موضوعات ادبی، به‌خصوص صحنه‌هایی از شاهنامه‌ی فردوسی و خمسه‌ی نظامی مشاهده می‌شود. از دهه‌ی ۱۲۹۰ ه.ق. به بعد، موضوعات غربی روی فرش پدید آمد که شامل تصویر اسطوره‌ها و اشخاص غربی هستند که از روزنامه‌ها، کتاب‌ها، کارت‌های پستی و نقاشی‌های اروپایی اقتباس شده بودند (یارشاطر، ۱۳۸۴، ص. ۱۰۲). در نتیجه‌ی افزایش ارتباط با غرب تمایل به هنر انسان‌گرا، فردیت و انسان‌محوری در هنر دوره‌ی قاجار گسترش یافت. علاوه بر حفظ ارزش‌های کهن،

این دوره به جاذبه‌های نو نیز توجه داشت. ایدئولوژی جدید باستان‌گرایی در دوره‌ی قاجار رواج یافت که در پی جایگزین‌کردن یک فرهنگ جدید و کم‌رنگ کردن فرهنگ و مذهب کنونی جامعه به‌عنوان عامل عقب‌ماندگی بود (عرفان‌منش و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۴۱). از عوامل مؤثر در تصویرگری فرش‌های دوره‌ی قاجار می‌توان گرایش به هنر غربی و طبیعت‌پردازی، ظهور عکاسی و چاپ سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، موضوعات برگرفته از ادبیات و فرهنگ باستانی ایران، کشف محوطه‌های باستانی و معرفی آثار دوره‌های قبل را نام برد (آهنی و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۲۰). هنر ایران در دوره‌ی قاجار از سه عنصر هنر صفوی، ایران باستان و غرب تأثیر پذیرفت و بستر به‌روز تغییرات فراوان در شیوه‌ی بیان هنری بوده است (طلوع‌حسینی، ۱۳۹۹، ص. ۴۵). قالی‌های تصویری به‌مثابه یکی از گفتمان‌های هنری عصر قاجار، به تصویرسازی شرایط اجتماعی و اندیشه‌های عرفانی، دینی و هنری آن دوره پرداختند (متفکر آزاد و محمدزاده، ۱۴۰۲، ص. ۵۴). با وجود تمام اقتباس‌های صورت‌گرفته، استفاده از حاشیه و تزئینات سنتی، روح فرش ایرانی را به این قالیچه‌ها بخشیده و تداعی‌کننده‌ی جغرافیا و مکتب فرشبافی آن‌هاست (رشادی و همکاران، ۱۴۰۲، ص. ۲۲۲). با وجود آن‌که تصویر در سنت فرش‌بافی ایران از دیرباز به‌کار رفته است، قالیچه‌های تصویری دوره‌ی قاجار متفاوت از فرش‌های تصویری پیشین هستند. تعداد زیادی از این قالیچه‌ها صحنه‌هایی از ادبیات کلاسیک ایران مانند پنج‌گنج نظامی را نقش کرده‌اند که در ادوار پیشین موردتوجه نقاشان، تصویرگران و نقالان بوده‌اند. صحنه‌ی آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو از جمله صحنه‌های منظومه‌ی خسرو و شیرین است که تحت تأثیر تحولات هنری آن دوره عمومیت یافته و بر قالیچه‌ها نقش شده است.

۵. حیات زنان در دوره‌ی قاجار

اگرچه مورخان دوره‌ی قاجار را نقطه‌ی عطفی در گذرگاه تاریخی زنان ایرانی و فصل جدیدی برای آن‌ها می‌دانند، اما در عمل زنان سال‌ها به‌عنوان شهروند درجه‌ی دو باقی ماندند و حضور اجتماعی آن‌ها جز تعداد اندکی از زنان دربار و اشرافی در پرده‌ی ابهام بود (کدیور، ۱۳۹۶، ص. ۱۱). نگاه شی‌انگارانه و کالایی به زن در فرهنگ پدرسالار قاجار امری ذاتی بود و به زن صرفاً به‌عنوان کالایی جنسی برای اطفای شهوت مردان و ابزاری برای پرورش کودکان می‌نگریستند. در این دوره، تبعیض جنسیتی زنان همواره وجود داشته که ریشه در باور مردان به جایگاه فرودست زنان داشته است که آن‌ها را از منظر کرامت انسانی در مرتبه‌ای پایین‌تر و پست‌تر از مردان می‌دانستند (شریفی ساعی و آزاد ارمکی، ۱۴۰۰، ص. ۱۱۷). پوشش زنان در دوره‌ی ترکان قاجار شامل چادری بلند، روبنده‌ای سفیدرنگ با دریچه‌ی مشبک و چاقچور است که آن را به‌جای چکمه و شلوار می‌پوشد (شیل، ۱۳۶۸، ص. ۶۳–۶۴). زن صرفاً می‌تواند در برابر شوهر و چند تن از نزدیک‌ترین محارم بدون حجاب ظاهر شود (پولاک، ۱۳۶۸، ص. ۱۲۰). زنان شهری طبقه‌ی بالا با حجاب کامل از خانه خارج می‌شدند، اما در درون خانه آزادتر بودند (کدی، ۱۳۸۱، ص. ۳۴). بیشتر عمر زنان در اندورنی و به امورات خود می‌گذشت و خوش‌بختی هر زن ایرانی در این است که غذا و لباسش تأمین باشد و بتواند آرایش و گردش کند (دیولافوا، ۱۳۶۴، ص. ۱۹۲–۱۹۴). زندگی زنان به‌ویژه زنان شهری در دوره‌ی قاجار منحصر به اندرونی خانه و حرم‌سرا بود. زنان باید قسمت اعظم عمر خود را در خانه بگذارنند و اگر هم زنی بنا بر ضرورتی خواست از خانه خارج شود، باید تنها یا در معیت دیگر زنان باشد (آنه، ۱۳۷۰، ص. ۱۶۰). در دوره‌ی قاجار، قالی جزو کالاهای پراهمیتی بود که زنان نقش مهمی در تولید آن داشتند، اما با وجود سختی‌های فراوانی که بر آن‌ها وارد می‌شد، سود چندانی نصیب‌شان نمی‌گشت (دلریش، ۱۳۷۵، ص. ۴۶–۴۸). زنان و کودکان در دوره‌ی قاجار نیروی کار ارزان محسوب می‌شدند و برخلاف مردان که نیروی اصلی کار در جامعه بودند، توقع چندانی در دریافت دستمزد نداشتند و دستمزد ماهانه‌ی یک بافنده با هزینه‌ی ناهار او برابری می‌کرد (عیسوی، ۱۳۶۲، ص. ۴۶۹–۴۷۰). زنان در این دوره بیشتر به حاشیه رانده می‌شدند و نگرش به آن‌ها با تحقیر همراه بود که نمونه‌هایی از آن در آثار سفرنامه‌نویسان و خاطرات آن دوره اشاره شده است. در نزد شوهر اگر حرفی از زنش به میان آید، نباید نام او را به زبان آورد، بلکه باید او را به نام یکی از پسرانش و یا مادر بچه‌ها خطاب کرد (دالمانی، ۱۳۳۵، ص. ۳۰۹). پس از سفر ناصرالدین‌شاه به اروپا و از اواسط سلطنت وی، توجه به شیوه‌ی زندگی و لباس و پوشاک اروپاییان آغاز شد. بعد از انقلاب مشروطه که تحولات مهم سیاسی–اجتماعی در جامعه پدید آمد، وضعیت زنان هم مورد توجه قرار گرفت و زمینه‌ی برانداختن رسوم کهنه، خانه‌نشینی، خودآرایی و تفنن پدید آمد (ذکاء، ۱۳۳۶، ص. ۲۲–۲۴). «ظهور تصاویر زنان در پوشش‌ها و حالات مختلف در دوره‌ی قاجار، گویای وقوع انقلابی در نقش سنتی زن در جامعه‌ی دینی ایرانی بود» (میرزایی و باقری‌زاده، ۱۴۰۲، ص. ۱۱۲). در دوره‌ی قاجار زن فرنگی مورد توجه بسیاری از مردان دربار و اهالی قلم و هنر ایرانی قرار گرفت و شاهان و دیگر سیاحان در بخشی از سفرنامه‌های خود به توصیف زنان و وضعیت آن‌ها پرداختند. زن فرنگی برای مردان قاجاری پدیده‌ی تازه‌ای بود و با شکل‌گیری اسطوره‌ی زن فرنگی در این دوره، معیارهای زیبایی‌شناسی تغییر یافت و زن فرنگی بهترین نمونه برای یک زن ایده‌آل گشت (نامور مطلق، ۱۳۹۲، ص. ۶۳۳–۶۳۴). در تعداد زیادی از سفرنامه‌های دوره‌ی قاجار، مردان ایرانی در فرنگ، توصیفات فراوانی از زیبایی زنان فرنگی نوشته‌اند و آن‌ها را زیباتر از زنان ایرانی می‌دانستند و صفاتی نظیر لاغر اندامی

و خوش‌سیمایی را در آن‌ها می‌ستودند که به‌ظاهر در زنان ایرانی غایب بودند (محمدی و سید احمدی زاویه، ۱۳۹۶، ص. ۷–۸).

٦. منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی

پنج گنج یا خمسه که شامل پنج مثنوی است، مهم‌ترین اثر و شاهکار نظامی گنجه‌ای شاعر قرن ششم ه.ق. است که در قلمرو داستان‌های غنایی قرار دارد (نیرو، ۱۳۹۵، ص. ۲۰). منظومه‌ی خسرو و شیرین، مثنوی دوم از خمسه‌ی نظامی است و داستان عشق خسروپرویز شاهزاده‌ی ایرانی را با شیرین شاهزاده‌ی ارمنی نقل می‌کند. نظامی داستان خسرو و شیرین را تحت تأثیر خاطره‌ی دوران وصال همسرش، آفاق، سرود و عشق و شوری را که در وجود او برانگیخته بود، در عشق خسرو و شیدایی فرهاد منعکس کرد (زرین‌کوب، ۱۳۸۹، ص. ۲۳). نظامی در پایان کتاب صراحتاً می‌گوید که شیرین در داستان خسرو و شیرین برگرفته از شکل و شمایل آفاق است (ثروتیان، ۱۳۶۹، ص. ۴۷). خسرو با شنیدن وصف شیرین عاشق او می‌شود و شاپور نقاش را پی او می‌فرستد. شاپور در این مأموریت پیروز می‌شود، اما دیدار خسرو و شیرین به‌آسانی میسر نمی‌شود، تا این‌که برای نخستین بار در شکارگاه به هم می‌رسند. خسرو از شیرین مراد می‌طلبد، اما شیرین او را سرزنش و به گرفتن تخت شاهی تشویق می‌کند. خسرو به یاری رومیان به سلطنت می‌رسد و مریم دختر پادشاه روم را به همسری برمی‌گزیند. فرهاد، مهندس ایرانی، عاشق شیرین می‌شود و مریم می‌میرد و خسرو به عشرتکده‌ی اصفهان می‌رود و زنی به نام شکر اصفهانی را به دربار می‌آورد. سرانجام فرهاد با توطئه‌ی خسرو در راه عشق پاک خود جان می‌بازد. شیرین به رسم و آیین با خسرو ازدواج می‌کند، اما شیرویه پسر خسرو از مریم، پدر را می‌کشد تا با شیرین ازدواج کند و در نهایت شیرین در دخمه‌ی خسرو خودکشی می‌کند. در سراسر این داستان پرشور، شیرین مظهر پاکی، پارسایی و زیبایی و خسرو، شاهزاده‌ای عیاش و خوش‌گذران است و شاعر بدین‌ترتیب نیک و بد دربار ساسانیان در زمان خسرو را به نظم کشیده و تاریخ ایران را به زبان رمز و کنایه بیان کرده است (ثروتیان، ۱۳۷۶، ص. ۵۷–۵۸). این مثنوی در ظاهر داستان عشق شیرین و خسروپرویز است، اما در باطن اهداف ارزشمندی را دنبال می‌کند. پاکی و پارسایی زنان و وفاداری یک زن ایرانی را تا پایان قصه‌ی غم‌انگیز و خودکشی شیرین نشان می‌دهد. نظامی همسر ترک وفادار خود را در صورت و سیرت شیرین جاودانه می‌کند و جمال و اخلاق شیرین را به‌جای آفاق قپچاقی بر زبان می‌آورد. نظامی در سراسر این داستان می‌کوشد شخصیت یک شاه ایرانی پیش از اسلام را با تمام داد و بی‌دادها از تمام جهات نشان دهد و در عین حال انصاف در داوری را نیز رعایت کند (ثروتیان، ۱۳۹۹، ص. ۷).

۷. مبانی نظری پژوهش

«شمایل‌نگاری شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است که به مضمون یا معنای آثار هنری در تقابل با فرم آن می‌پردازد» (پانوفسکی، ۱۳۹۶، ص. ۳۴). اروین پانوفسکی از برجسته‌ترین مورخان هنر قرن بیستم، برای نخستین بار شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی را به صورتی روش‌مند تفکیک کرد و به‌طور ویژه به مطالعه‌ی هنر رنسانس پرداخت و معتقد بود که این روش مطالعه‌ی تصویر، منحصر به دوره یا سبک هنری خاصی نیست و کل تاریخ هنر را دربرمی‌گیرد (نصری، ۱۳۹۱، ص. ۱۱). در خوانش تصاویر، پانوفسکی مراتب سه‌گانه‌ای را در نظر می‌گیرد که نخستین مرتبه، توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه (Pre-iconographical description)، مرتبه‌ی دوم، تحلیل شمایل‌نگارانه (Iconographical analysis) و مرتبه‌ی سوم، تفسیر شمایل‌شناسانه (Iconological interpretation) است (نصری، ۱۴۰۰، ص. ۲۴). برای درک روش خوانش آیکونولوژیک فرض بر این است که آثار هنری و معماری را می‌توان در سه سطح مختلف تفسیر کرد: نخست، سطح فرم و ادراک ظاهری، سپس، سطح معانی نمادین بیرونی و در نهایت، سطح سوم که به عمیق‌ترین لایهٔ معنای درونی و فرهنگی اشاره دارد و در این مرحله، معانی درونی به معانی بیرونی و شکل قابل‌مشاهده‌ی اثر پیوند می‌خورند (Sherer: 2020: 217). مرحله‌ی اول، توصیف پیش‌آیکونوگرافی است که فرم‌ها را آنالیز می‌کند و موضوع اولیه یا طبیعی را شامل می‌شود و با مطالعه‌ی نقش‌مایه‌ها و فرم‌های نابی که معانی اولیه و طبیعی را دربرگرفته‌اند، موضوعات واقعی و بیانی را از هم تشخیص می‌دهد (عبدی، ۱۳۹۰، ص. ۳۲). در مرحله‌ی اول، صرف‌نظر از وجود دانش در مورد آثار هنری، اثر هنری صرفاً توصیف می‌شود و به صورت‌های محسوس آن مانند خط، رنگ، سطح و ترکیب‌بندی توجه می‌شود (نصری، ۱۴۰۰، ص. ۲۴–۲۵). در مرتبه‌ی دوم یا تحلیل شمایل‌نگارانه، برخلاف مرحله‌ی نخست، فیگورها و وقایع معنای خود را به‌طور مستقیم و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند و این مرحله تحلیل معنای ثانویه یا قراردادی است (نصری، ۱۳۹۱، ص. ۱۳). هنگامی که در مورد مسئله‌ی موضوع در مقابل فرم صحبت می‌کنیم، در واقع به دنبال معنای ثانویه یا قراردادی هستیم؛ دنیای مضامین خاص یا مفاهیم مشخصی که در تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها مستتر هستند، در برابر حوزه‌ی موضوع اولیه یا طبیعی که در نقش‌مایه‌های هنری آشکار می‌شود. به عبارت دیگر، هدف موضوع ثانویه یا قراردادی، ورود به دنیای رمزگان اثر است (عبدی، ۱۳۹۰، ص. ۵۵). «در این مرتبه برخلاف مرتبه‌ی قبلی نه با یک معنای محسوس، بلکه با امری معقول یعنی محتوای ادبی، سر و کار داریم» (نصری، ۱۳۹۱، ص. ۱۴). مرحله‌ی سوم، تفسیر

آیکونولوژی است که به‌جای تاریخ هنر صرف بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی تمرکز دارد و هرچند که این ارزش‌ها بر کار هنرمندان تأثیر داشته، اما آن‌ها این ارزش‌ها را عامدانه به‌کار نبرده‌اند. در این مرحله با مطالعه‌ی چگونگی بازتاب تحولات اجتماعی در هنرهای تجسمی، اثر هنری به‌عنوان یک سند یا گواهی بر زمانه‌ی خود محسوب می‌شود (نصری، ۱۴۰۰، ص. ۱۷). به مرحله‌ی سوم گاهی تفسیر ذاتی یا محتوایی نیز گفته می‌شود. این مرحله‌ی معنایی به‌عنوان اصلی فراگیر، دو مرحله‌ی پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافی را دربرمی‌گیرد. به‌عبارت دیگر، این مرحله از تفسیر که هدف نهایی آن کشف دورنی‌ترین معنای یک اثر هنری است، وابسته به چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌هاست (عبدی، ۱۳۹۰، ص. ۶۲). در این مرحله، مورخ هنر باید علاوه بر بازنگری به آن‌چه که فکر می‌کند معنای ذاتی اثر است، اسنادی را که گواه گرایش‌های سیاسی، شعری، مذهبی، فلسفی و اجتماعی شخصیت، دوره یا کشور مرتبط با اثر است، بررسی کند (Panofsky, 1955: 39).

۸. مطالعه‌ی نقش‌مایه‌ی شیرین در سه قالیچه‌ی آب‌تنی شیرین متعلق به دوره‌ی قاجار، با آرای پانوفسکی

قالیچه‌های شماره‌ی ۱، ۲ و ۳ صحنه‌ی آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو را به تصویر کشیده‌اند؛ قالیچه‌ی شماره‌ی ۱ قالیچه‌ای است بافت لیلیان اراک که شواهد تاریخی، کیفیت و اعتبار فرش‌های آن، حاکی از سابقه‌ی طولانی فرشبافی در این منطقه است (شکل ۱). قالیچه‌ی شماره‌ی ۲ که در یک مجموعه‌ی خصوصی در خارج از کشور نگهداری می‌شود، بافت راور کرمان است. بهترین طرح‌های تصویری اغلب در حوزه‌ی قالی‌بافی راور بافته شده‌اند که به‌طور کلی مضامین عارفانه و عاشقانه را دربرمی‌گیرند (شکل ۱). قالیچه‌ی شماره‌ی ۳ بافت ساروق است و در مجموعه‌ای خصوصی در خارج از کشور نگهداری می‌شود؛ این قالیچه کتیبه‌ای دارد که بر آن نوشته شده است: «لعل شیرین به کام خسرو شد/ رنج بیهوده می‌برد فرهاد» (شکل ۱). در ادامه سه مرحله‌ی آیکونولوژی نقش‌مایه‌ی شیرین بر این قالیچه‌ها مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند.



الف–A ب–B ج–C

شکل ۱. الف. قالیچه‌ی شماره‌ی ۱: لیلیان اراک ، ۸۳ × ۹۳ سانتی‌متر، پشم و نخ، اوایل قرن ۱۴ه.ق. (تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۲۲۴) ب. قالیچه‌ی شماره‌ی ۲: راور کرمان، ۱۳۷ × ۲۲۶ سانتی‌متر، نیمهٔ اول قرن ۱۴ه.ق.(Douraghy, 2018) ج. قالیچه‌ی شماره‌ی ۳: ساروق اراک، ۷۱ × ۷۹ سانتی‌متر، ۱۳۳۸ه.ق. (Nazmiyal Antique Rugs, n.d.)

Figure 1. A. Carpet No. 1: Lillian, Arak, 83 × 93 cm, wool and thread, early 14th century AH (Tanavoli, 1989, p. 224); B. Carpet No. 2: Ravar, Kerman, 137 × 226 cm, first half of the 14th century AH (Douraghy, 2018); C. Carpet No. 3: Saruq, Arak, 71 × 79 cm, 1338 AH (Nazmiyal Antique Rugs, n.d.)

۸-۱. مرحله‌ی اول: توصیف پیشاشمایل‌نگاری

در مرحله‌ی اول یا توصیف پیشاشمایل‌نگاری، به توصیف فرمی و بصری تصویر شیرین پرداخته می‌شود. در قالیچه‌ی شماره‌ی ۱ که صحنه‌ی آب‌تنی شیرین را به تصویر کشیده است، شیرین در حالتی نیمه‌برهنه در پایین تصویر دیده می‌شود و پارچه‌ای قرمزرنگ به دور کمر خود بسته است که مانند دامنی کوتاه تا بالای زانوی او را پوشانده است. پارچه‌ای که شیرین به دور خود بسته، دارای

خطوطی راه‌راه است که احتمالاً نشان‌دهنده‌ی چین‌خوردگی پارچه است. در تصویر این قالیچه، شیرین بر کنده‌ی درختی کنار چشمه نشسته، در حالی که یک پایش را داخل آب و پای دیگر را روی آن قرار داده است. او با چشم و ابرو و موهای بلند و پرپشت مشکی و اندامی پُر نقش شده و گیسوان بلند خود را با دو دست گرفته، به‌نحوی که گویا در حال چکاندن آب اضافی موهایش است. گردن‌بندی مهره‌مانند به دور گردن شیرین دیده می‌شود و بدن و صورت وی از سه‌رخ رسم شده است، اما نگاه او به روبه‌رو نیست و به سمت راست تصویر می‌نگرد (شکل ۲).

در قالیچه‌ی شماره‌ی ۲، شیرین در گوشه‌ی پایین سمت چپ قالیچه دیده می‌شود که کنار چشمه‌ی آب نشسته است. در این قالیچه نیز شیرین یک پای خود را بر دیگری انداخته، اما مشخص نیست روی چه چیزی نشسته؛ گویی فضای زیر او خالی است و غیرعادی به نظر می‌رسد. شیرین نیمه‌برهنه نقش شده و پارچه‌ای قرمزرنگ روی قسمت میانی بدن برهنه‌ی خود انداخته است؛ چین و شکن‌های پارچه دیده می‌شود و افتادگی آن، حالتی لطیف و حریرگونه را تداعی می‌کند. به نظر نمی‌آید او پارچه را محکم به دور کمر خود بسته باشد، زیرا پارچه از یک سو میان دو پای او رفته است و از سوی دیگر انتهای پارچه روی بازوی او قرار دارد. یک دست شیرین روی زانو است و دست دیگرش را بالا برده و به حالت سه‌رخ، با نگاهی به روبه‌رو، چشمانی درشت، ابروانی پیوسته، گونه‌هایی گل‌انداخته و موهایی بلند و مشکی نقش شده که یادآور تصویر زنان قاجاری است. در این قالیچه ندیمه‌ای پشت سر شیرین قرار دارد و پارچه‌ای را پشت شیرین نگه داشته تا او را بپوشاند (شکل ۲).

در قالیچه‌ی شماره‌ی ۳، شیرین به صورت نیمه‌برهنه در سمت راست قالیچه نقش شده و پاچه‌ای آبی‌رنگ به دور کمر خود بسته که مانند دامن کوتاهی تا روی ران‌های او را پوشانده است؛ خطوطی راه‌راه روی پارچه دیده می‌شود که احتمالاً نشان‌دهنده‌ی چین و شکن‌های پارچه است. شیرین چشم و ابرو و موهایی بلند به رنگ قهوه‌ای روشن دارد و چهره‌اش شباهت چندانی به زنان ایرانی ندارد؛ موهای قهوه‌ای‌رنگ او در دو طرف بدن تا کمر ادامه دارد و خطوطی موازی و شعاع‌مانند از آن‌ها ساطع شده است. او با ناز و عشوه سر خود را خم کرده و به بالا، ظاهراً به خسرو که سوار بر اسب است نگاه می‌کند. شیرین روی تختی چندضلعی نشسته که سطوح آن با نقوشی پوشانده شده است و سطح جلوی تخت، نقشی از سواستیکا یا گردونه‌ی مهر بر خود دارد. او با هر دو دست گیسوان بلند خود را گرفته و یک پای خود را در آب و پای دیگر را پشت آن برده و به تخت تکیه داده است. حالت دست‌ها و پاهای شیرین و خمیدگی سر و صورت گل‌انداخته‌ی او به‌گونه‌ای است که گویی از این‌که خسرو او را دیده، دچار شرم شده و گیسوان خود را چنگ می‌زند (شکل ۲).



الف-A ب-B ج-C

شکل ۲. الف. شیرین در قالیچه‌ی شماره‌ی ۱، ب. شیرین و ندیمه در قالیچه‌ی شماره‌ی ۲، ج. شیرین در قالیچه‌ی شماره‌ی ۳

Figure 2. A. Shirin in Carpet No. 1; B. Shirin and her maid in Carpet No. 2; C. Shirin in Carpet No. 3

۸-۲. مرحله‌ی دوم: تحلیل شمایل‌نگاری

منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی، پیش‌متن تصویر آب‌تنی شیرین بر این قالیچه‌ها است؛ لذا در مرحله‌ی تحلیل شمایل‌نگاری، به مطالعه‌ی تطبیقی متن شعر نظامی با نقش‌مایه‌ی شیرین پرداخته می‌شود (جدول ۱). صحنه‌ی آب‌تنی شیرین مربوط به نخستین دیدار خسرو و شیرین کنار چشمه است در حالی که هنوز یکدیگر را نمی‌شناسند. شیرین که با دیدن تصویر خسرو دل‌باخته‌ی او شده بود، برای دیدار او سوار بر اسب شد و راه مداین را در پیش گرفت؛ به‌تاخت رفت تا این‌که به مکان سبز و خرمی رسید که چشمه‌ساری در آن بود و برای رفع خستگی آن‌جا توقف کرد. اطراف چشمه کمی تاخت و چون تا مسافتی دور کسی را ندید از اسب پیاده شد و آن را در جایی بست؛ لباسش را درآورد و پارچه‌ای لطیف و کبودرنگ بر کمر خود پیچید و وارد آب شد. قرینه‌ی شعر نظامی مبنی بر این داستان بدین شرح است:

ز رنج راه بود اندام خسته — غبار از پای تا سر برنشسته
به گِرد چشمه جولان زد زمانی — ده اندر ده ندید از کس نشانی
فرود آمد به یک سو بارگی بست — درِ اندیشه بر نظارگی بست
چو قصد چشمه کرد آن چشمهٔ نور — فلک را آب در چشم آمد از دور
سهیل از شَعر شکّرگون برآورد — نفیر از شَعریِ گردون برآورد
پرندی آسمان‌گون بر میان زد — شد اندر آب و آتش بر جهان زد

(نیرو، ۱۳۹۵، ص. ۹۹-۱۰۰)

از سوی دیگر، خسرو که با بروز مسئله‌ای از ترس شاه به سوی ارمنستان گریخت، برای رفع خستگی اسب‌ها به غلامان دستور توقف داد و از قضا این اتفاق در همان مکانی افتاد که شیرین به آب‌تنی می‌پرداخت. خسرو در آن سبزه‌زار به تنهایی می‌گشت تا این‌که چشمش به چشمه افتاد و دید که دختری اسبش را بسته و در آب نیل‌گون چشمه در حال شستشوی خویش است. او که چشمش به بدن سپید و زیبای شیرین افتاد دلش به آتش کشیده شد و نمی‌توانست چشم از او بردارد. ناگهان چشم شیرین به خسروپرویز افتاد و از شرم بر خود لرزید و چاره‌ای جز این ندید که با گیسوانش خود را احاطه کند؛ خسرو هم از روی جوان‌مردی رویش را برگرداند و به جایی دیگر خیره شد:

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

(همان، ۱۰۴-۱۰۵)

شیرین که عنصر اصلی صحنه‌ی آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو است، در متن شعر برهنه توصیف شده در حالی که پارچه‌ای لطیف و کبودرنگ به دور کمر خود پیچیده است: «سهیل از شَعر شکّرگون برآورد/ نفیر از شَعریِ گردون برآورد» (همان، ص. ۹۹). سهیل کنایه از اندام شیرین و شَعر به‌معنی نوعی پیراهن ابریشمی است، بدین معنی که اندامش را از پیراهن آمیخته به شکر بدنش جدا کرد یا لباسش را درآورد. در بیت بعد بیان می‌شود: «پرندی آسمان‌گون بر میان زد/ شد اندر آب و آتش بر جهان زد» (همان، ص. ۱۰۰). پرند، نوعی پارچه‌ی ابریشمین است، بدین معنی که پارچه‌ای لطیف و کبود بر خود پیچید و وارد آب شد. از این منظر، قالیچه‌های شماره‌ی ۱ و ۲ با متن منظومه همخوانی ندارند زیرا شیرین را با پارچهٔ قرمزرنگی نقش کرده‌اند و تنها قالیچه‌ی شماره‌ی ۳ با متن منظومه همخوانی دارد چراکه پارچه‌ای که به دور کمر شیرین تصویر شده به رنگ آبی است (جدول ۱).

قالیچه‌ی شماره‌ی ۲ علاوه بر شیرین و خسرو، ۵ فرد دیگر را نقش کرده است که در قالیچه‌های دیگر دیده نمی‌شوند. یک زن مسن که ظاهراً ندیمه‌ی شیرین است، پشت سر او نقش شده و پارچه‌ای را دور او نگه داشته که در متن شعر اشاره‌ای به حضور ندیمه نشده است، لذا با متن منظومه همخوانی ندارد (جدول ۱). در قالیچه‌های شماره‌ی ۱ و ۳، تنها اسب خسرو در تصویر نقش شده، اما در قالیچه‌ی شماره‌ی ۲، سر اسب همراهان خسرو و اسب شیرین نیز نقش شده است. در متن منظومه آمده هنگامی که خسرو به چشمه می‌رسد، از تماشای شیرین و اسب وی شگفت‌زده می‌شود و با حسرت با خود می‌گوید که ای کاش آن زن و اسب متعلق به او بودند: «گر این بت جان من بودی چه بودی/ ورین اسب آنِ من بودی چه بودی» (همان، ص. ۱۰۲)؛ لذا با توجه به متن شعر،

حضور اسب شیرین در قالیچه‌ی شماره‌ی ۲ با متن منظومه همخوانی دارد (جدول ۱).

جدول ۱. مطالعه‌ی تطبیقی متن منظومه‌ی خسرو و شیرین با نقش‌مایه‌ی شیرین در قالیچه‌های شماره‌ی ۱، ۲ و ۳
Table 1. Comparative Study of Nezami's Khosrow and Shirin with the Motif of Shirin in Carpets No. 1, 2, and 3

عنصر بصری Visual Element	متن منظومه‌ی خسرو و شیرین Text of Nezami's Khosrow and Shirin	قالیچه‌ی شماره‌ی ۱ Carpet No. 1	قالیچه‌ی شماره‌ی ۲ Carpet No. 2	قالیچه‌ی شماره‌ی ۳ Carpet No. 3
شیرین Shirin	با پارچه‌ای کبودرنگ With a blue-colored cloth	قرمز Red	قرمز Red	آبی Blue
ندیمه‌ی شیرین Shirin's maid	عدم حضور Absent	عدم حضور Absent	حضور Present	عدم حضور Absent
اسب شیرین Shirin's horse	حضور Present	عدم حضور Absent	حضور Present	عدم حضور Absent

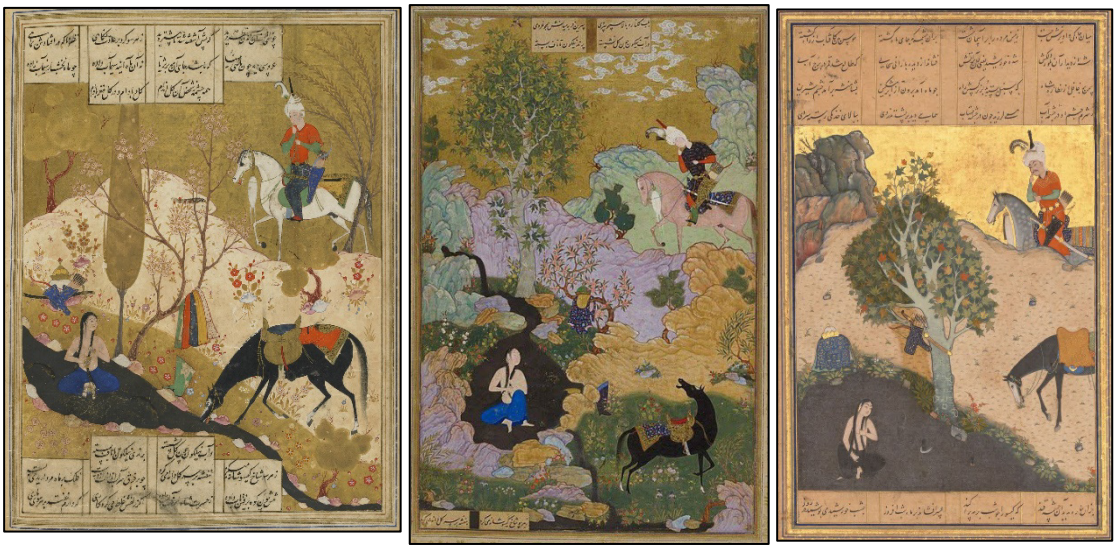
در قالیچه‌ی شماره‌ی ۱، شیرین که زنی ارمنی است، با اندامی پُر، صورتی گرد، چشم و ابرو و موی مشکی و دهانی غنچه نقش شده که تداعی‌گر زن زیبای قاجاری است. در قالیچه‌ی شماره‌ی ۲ نیز شیرین با چشم و ابرو و موی بلند مشکی و ابروانی پیوسته مانند زنان قاجاری نقش شده است. به نظر می‌رسد طراح یا بافنده، ضمن وفاداری به متن شعر، تغییراتی اعمال کرده یا برخی از ویژگی‌های زمانه‌ی خود را با عناصر اصلی داستان در آمیخته است. در قالیچه‌ی شماره‌ی ۳، شیرین متفاوت از دو قالیچه‌ی دیگر نقش‌شده است؛ چشم و ابرو و موی او در این قالیچه برخلاف رنگ مشکی آن‌ها در دو قالیچه‌ی دیگر، به رنگ قهوه‌ای روشن است. چهره‌ی شیرین در این تصویر به صورتی متفاوت و با ابروانی نازک نقش شده است که می‌تواند اشاره‌ای به ارمنی‌بودن وی باشد. در این قالیچه عناصر دیگری نیز نقش شده‌اند که می‌توانند نمایانگر ارمنی‌بودن شیرین باشند. نقش‌مایه‌ی سواستیکا که بر تخت زیرین شیرین تصویر شده، تداعی‌گر صلیب است (شکل ۲). سواستیکا، چلیپا یا گردونه‌ی مهر از دوران پارینه‌سنگی مشاهده شده و در ایران باستان نماد چرخه‌ی زندگی و برکت بوده است. در اغلب تمدن‌های جهان سواستیکا در ارتباط با اساطیر، نیروهای آسمانی به‌ویژه خورشید تفسیر شده که خورشید نماد میترا یا مهر، خدای ایرانیان پیش از زرتشت، نیز بوده است (متولی و همکاران، ۱۴۰۳، ص. ۷۸). در روند دگرگشتی فرمی، این نگاره از شکل منحنی به شکل هندسی با خطوط شکسته‌ی باز و زوایای قائم به اشکال به‌علاوه یا صلیب شکسته تبدیل شده است (موسوی‌لر و رسولی، ۱۳۹۵، ص. ۵۵).

در سده‌های پس از اسلام، پیوستگی نقاشی با ادبیات فارسی از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران به شمار می‌رود. نقاش از مضامین متنوع ادبی بهره می‌گیرد و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشتند، زیرا هنرور و سخن‌ور مسلمان هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زدند. هدف آن‌ها دست‌یافتن به صور مثالی و درک حقایق ازلی بود و در هنر آن‌ها قلمرو زیبایی با جهان معنی مقارن بود (مقدم اشرفی و پاکباز، ۱۳۶۷، ص. ۱۰–۱۱). داستان‌های خمسه‌ی نظامی را باید یکی از عوامل مؤثر در پیدایش هنر تصویرسازی و نقاشی ایران به شمار آورد. می‌توان گفت داستان‌های این اثر بعد از شاهنامه‌ی فردوسی، اثرگذارترین نمونه در هنرهای تصویری ایران هستند و قرن‌ها الهام‌بخش نقاشان بوده‌اند. در دو قرن اخیر داستان‌های نظامی به‌وفور روی آثار هنری ایران به‌ویژه پرده‌های قلمکار تصویر شدند و از میان آن‌ها، داستان خسرو و شیرین بیشتر مورد توجه قالی‌بافان قرار گرفته است (تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۶۰–۶۱). زبان نظامی پرمایه، خوش‌آهنگ و سرشار از تصویرهای خیال‌انگیز است که زبانی مناسب برای نقل قصه‌های شورانگیز بوده و با تأمل کامل برای انتقال معانی موردنظر به کار رفته است (زرین‌کوب، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۳).

قلمکارهای تصویری، کتاب‌های چاپ سنگی و سپس عکاسی، تأثیر زیادی در توسعه‌ی قالیچه‌های تصویری داشتند. پیدایش صنعت چاپ در اواسط قرن سیزدهم ه.ق. موجب شد آثار نقاشان و مصوران در دسترس مردم قرار گیرند. شرح داستان‌ها و تصاویر کتب مصور چاپی تبدیل به یکی از بهترین سرگرمی‌های مردم عادی و منبع خوبی برای استفاده‌ی صنعتگران شد (تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۱۲). در دوره‌ی ناصرالدین‌شاه قاجار، متون کلاسیک ادبیات فارسی مانند آثار فردوسی و نظامی،کلیله‌ودمنه، بوستان و آثار دیگر به صورت متعدد و مصور چاپ شدند (پاکباز، ۱۳۹۲، ص. ۱۶۷).

در دوره‌ی قاجار، با گسترش روابط با غرب، رواج عکاسی، چاپ سنگی، ورود عکس‌ها و کارت‌پستال‌های زنان اروپایی و حضور برخی زنان فرنگی در ایران، توجه به زنان فرنگی و استفاده از تصویر زنان در آثار هنری این دوره شدت یافت. با تغییر معیارهای

زیبایی‌شناسی تحت تأثیر رواج اسطوره‌ی زن فرنگی در این دوره، هر زنی که به‌نحوی با فرنگ در ارتباط بود، ارزشمند و مهم پنداشته شد و برخی از شخصیت‌های اسطوره‌ای زن در ادبیات کلاسیک ایران مانند شیرین در منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی که زنی فرنگی محسوب می‌شد، اهمیتی ویژه یافتند و بر انواع آثار هنری تصویر شدند (نامور مطلق، ۱۳۹۲، ص. ۶۳۴). اسطوره‌ی زن فرنگی که از جمله دستاوردهای سراسطوره‌ی فرنگ برای جامعه‌ی شیفته‌ی‌غرب دوره‌ی قاجار است، دلیل توجه زیاد تصویرگران قاجاری به روایت خسرو و شیرین می‌باشد. اسطوره‌ی زن فرنگی باب میل جامعه‌ی مردسالار آن دوره بود و نگاه مخصوصی که مرد ایرانی همواره به زن دیگری یا غیرایرانی دارد و در روایت خسرو و شیرین دیده می‌شود، حضور فعال این اسطوره را توجیه می‌کند (سهرابی و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۱۸۷). داستان خسرو و شیرین نظامی سرشار از بیان روایات و توصیف حوادث و احساسات مختلف انسانی است و صحنه‌هایی از آن مانند آب‌تنی شیرین بر آثار هنری ادوار مختلف نقش شده‌اند؛ این آثار هنری را می‌توان همچون متونی به شمار آورد که پیش‌زمینه‌ی خلق قالیچه‌های تصویری آب‌تنی شیرین دوره‌ی قاجار بوده‌اند. در سده‌هایی قبل از خلق قالیچه‌های تصویری آب‌تنی شیرین در دوره‌ی قاجار، نگاره‌هایی از آن در کتب مصور تصویر شده‌اند. در شکل ۳، سه نمونه نگاره از سده‌ی ۱۰ ه.ق. و مکاتب هرات، تبریز و شیراز دیده می‌شود که صحنه‌ی آب‌تنی شیرین را تصویر کرده‌اند (شکل ۳).



الف-A ب-B ج-C

شکل ۳. الف. آب‌تنی شیرین: مکتب هرات، ۹۳۱ ه.ق، شیخ‌زاده، موزه‌ی متروپولیتن نیویورک (Metmuseum, n.d.) ب. مکتب تبریز، دوره‌ی صفوی، ۹۴۶ ه.ق.، خمسه‌ی طهماسبی، سلطان محمد نقاش، کتابخانه‌ی بریتانیا، لندن (British Library, n.d.) ج. مکتب شیراز، دوره‌ی صفوی، ۹۵۵ ه.ق، گالری فریر واشنگتن دی.سی (Smithsonian, n.d.)

Figure 3. A. Shirin Bathing: Herat School, 931 AH, Sheikhezadeh, The Metropolitan Museum of Art, New York (Metmuseum, n.d.); B. Tabriz School, Safavid period, 946 AH, Khamsa-ye Tahmāsbī, Sultan Muhammad, British Library, London (British Library, n.d.); C. Shiraz School, Safavid period, 955 AH, Freer Gallery, Washington, D.C. (Smithsonian, n.d.)

در دوره‌ی قاجار، ایران دچار تحولات گسترده‌ای در زمینه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی شد که هنرهای مختلف را تحت تأثیر قرار داد و موجب پیدایش جنبش فراگیر تصویرگرایی شد؛ نقاشان، سازندگان پرده‌های قلمکار، مصوران کتب چاپی و در نهایت قالی‌بافان به این جریان پیوستند. تناولی بیان می‌کند که خالقان پرده‌های قلمکار از نخستین هنرمندانی بودند که به تحول هنری تصویرسازی ملحق شدند و به‌جای گل و بته‌های مرسوم، تصاویری از داستان‌های کلاسیک ایران چون خسرو و شیرین و لیلی و مجنون را در مقیاس بزرگ نقش کردند (شکل ۴). با توجه به شباهت ابعاد و ترکیب‌بندی پرده‌های قلمکار به فرش، این پرده‌ها مدل ایده‌آلی برای قالی‌بافان به شمار می‌رفتند (تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۱۲).



ب-B الف-A

شکل ٤. الف. پرده‌ی قلمکار آب‌تنی شیرین، ۱۸۰ × ۱۲۳ سانتی‌متر، اصفهان، اوایل قرن ۱۴ ه.ق.، مجموعه‌ی خصوصی (تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۶۴)، ب. پرده‌ی قلمکار ملاقات لیلی و مجنون، ۲۴۰ × ۱۳۵ سانتی‌متر، اصفهان، اوایل قرن ۱۴ ه.ق.، مجموعه‌ی خصوصی (همان، ص. ۶۷)

Figure 4. A. Shirin Bathing calico curtain, 180 × 123 cm, Isfahan, early 14th century AH, private collection (Tanavoli, 1989, p. 64); B. The Meeting of Layla and Majnun calico curtain, 240 × 135 cm, Isfahan, early 14th century AH, private collection (ibid., p. 67)

پیدایش صنعت چاپ در دوره‌ی قاجار موجب رواج کتب چاپ سنگی شد و بسیاری از صحنه‌های داستان خسرو و شیرین از جمله تصویر آب‌تنی شیرین به صورت چاپ سنگی منتشر شدند و در دسترس عموم قرار گرفتند (شکل ۵).



ج-C ب-B الف-A

شکل ۵. الف. چاپ سنگی استحمام شیرین در چشمه و دیده‌شدن توسط خسرو: سال ۱۲۶۴ ه.ق. (کاظمی، ۱۳۸۶، ص. ۵۸)، ب. چاپ سنگی استحام شیرین، سال ۱۲۶۹ ه.ق. (خمسه‌ی نظامی، ۱۲۶۹، ص. ۶۷)، ج. چاپ سنگی استحمام شیرین، اصفهان، ۱۸۰ × ۱۲۳ سانتی‌متر، اوایل قرن ۱۴ ه.ق.، مجموعه‌ی خصوصی (تناولی، ۱۳۶۸، ص. ۶۴)

Figure 5. A. Lithograph of Shirin Bathing and Being Seen by Khosrow, 1264 AH (Kazemi, 2007, p. 58); B. Lithograph of Shirin Bathing, 1269 AH (Khamsa-ye Nezami, 1269, p. 67); C. Lithograph of Shirin Bathing, Isfahan, 180 × 123 cm, early 14th century AH, private collection (Tanavoli, 1989, p. 64)

نمونه‌هایی از تصویر آب‌تنی شیرین در کاشی‌نگاره‌های دوره‌ی قاجار نیز دیده می‌شود (شکل ۶). کاشی‌نگاری دوره‌ی قاجار در

ادامهٔ هنر کاشی‌کاری دوره‌ی صفوی و زند است و در این دوره کاشی به‌مثابه یک بوم نقاشی در نظر گرفته شده و مضامین مذهبی، رزمی، بزمی و تزیینی بر آن تصویر می‌شدند (ابراهیم‌زاده و سهیلی، ۱۳۹۹، ص. ۸–۹). هنر و معماری دوره‌ی قاجار در پیوند سنت و مدرنیته در قالب تزیینات فراوان نمایان شدند و هنر نقاشی روی کاشی در قالب تزیینات بنا، در امتداد سنت‌های باستانی ایران رواج یافت و با تأثیرپذیری از هنرهای نوپای آن دوره مانند عکاسی و چاپ سنگی، وارد مرحله‌ی جدیدی شد (پنجه‌باشی و دولاب، ۱۳۹۹، ص. ۳۰۱).



الف–A



ب–B

شکل ٦. الف. کاشی‌نگاره‌های آب‌تنی شیرین، خانه‌ی مقدم (ابراهیم‌زاده و سهیلی، ۱۳۹۹، ص. ۱۴)، ب. کاشی‌نگاره‌ی آب‌تنی شیرین، سردر هلالی وسطی عمارت باغ ارم شیراز (پنجه‌باشی و دولاب، ۱۳۹۹، ص. ۳۰۸)

Figure 6. A. Tile panels of Shirin Bathing, Moghaddam House (Ebrahimzadeh & Soheili, 2020, p. 14); B. Tile panel of Shirin Bathing, Central Arched Portal of Eram Garden Palace, Shiraz (Panjebashi & Dolab, 2020, p. 308)

۸-۳. مرحله‌ی سوم: تفسیر شمایل‌شناسی

در مرحله‌ی سوم یا تفسیر شمایل‌شناسی، در جستجوی معنای ذاتی یا محتوای نقش‌مایه‌ی شیرین بر قالیچه‌ها، عوامل اجتماعی، تاریخی و فرهنگی دوره‌ی قاجار و شیوه‌ی اندیشیدن، گرایشات ذهنی و انگیزه‌ی خالقان اثر در آن دوره مورد توجه قرار گرفته است. در جامعه‌ی سنتی و مذهبی دوره‌ی قاجار که زنان حق مراوده و هم‌صحبتی با جنس مخالف یا خروج از منزل بدون همراهی مردی از محارم خویش را نداشتند، شاهد قالیچه‌هایی هستیم که تصویر زنی بی‌حجاب و نیمه‌برهنه را به نمایش گذاشته‌اند. چنانچه پیش‌تر در مبحث حیات زنان در دوره‌ی قاجار اشاره شد، وضعیت اجتماعی زنان در دوره‌ی قاجار حاکی از آن است که فرودست پنداشتن و حقیرشمردن زنان به طرق مختلف در جامعه رایج بود، زیرا آن‌ها را در جایگاهی پایین‌تر از مردان می‌پنداشتند. زنان همواره خوار و

خفیف شمرده شده و با محدودیت‌های بی‌شماری در پوشش، خروج از منزل، سوادآموزی و یا اجبار به ازدواج زودهنگام مواجه بودند. زنان به‌عنوان جنس ضعیف و بی‌ارزش، آن‌قدر بی‌هویت شمرده می‌شدند که حتی آن‌ها را به نام خود صدا نمی‌زدند. جامعه‌ی قاجار، جامعه‌ای دینی و مذهبی بود و مسئله‌ی حجاب در آن نقش پررنگی داشت و چادر پوشش اصلی زنان در خارج از خانه بوده است. در فرهنگ مردسالار دوره‌ی قاجار، تبعیض جنسیتی زنان امری عادی بود و زن‌ها نقش چندانی در اجتماع نداشتند و در صورت مشارکت اجتماعی، حضور آن‌ها با ملاحظات اخلاقی مبنی بر تفکیک زنان از مردان همراه بوده است.

شیرین در قالیچه‌ی شماره‌ی ۱ با برخی معیارهای زیبایی زنان قاجاری مانند اندام پُر، چشم و ابرو و موهای بلند و پرپشت مشکی به صورتی نیمه‌برهنه کنار چشمه نقش شده است. چنانچه در متن منظومه اشاره شده، هنگامی که شیرین متوجه حضور خسرو می‌شود، بدن خود را با موهای خویش می‌پوشاند و خالقان اثر می‌توانستند شیرین را این‌چنین بر قالیچه‌ها نقش کنند؛ اما گویی تغییر در نظام فکری دوره‌ی قاجار آن‌ها را به سوی نمایش برهنگی شیرین سوق داده است. شیرین در قالیچه‌ی شماره‌ی ۲ نیز با چشمان درشت، ابروان پیوسته و موهایی بلند و مشکی یادآور تصویر زنان زیبای قاجاری است، اما برخلاف تجربه‌ی واقعی زیست زنان در جامعه‌ی مذهبی آن دوره، در حالتی نیمه‌برهنه نقش شده است. در این قالیچه، پوشش کمر شیرین حجابی محکم و پایدار به نظر نمی‌رسد و با وجود چهره‌ی قاجاری و پرده‌ی حاجب، برهنگی شیرین برای مخاطب مشخص است. گویی ایدئولوژی مردسالار دوره‌ی قاجار، تلاش چندانی برای حفظ حجاب شیرین بر قالیچه ندارد و بدن برهنه‌ی او چون یک عنصر تماشایی در معرض نمایش قرار می‌گیرد. شیرین در قالیچه‌ی شماره‌ی ۳، در مواجهه با نگاه خیره‌ی خسرو آشکارا نیمه‌برهنه نقش شده است. شیرین در این تصویر فاقد معیارهای زیبایی زنان قاجاری است و با چشم و ابرو و موهایی به رنگ قهوه‌ای روشن تصویر شده است. رنگ قهوه‌ای، ابروان نازک و چهره‌ی شیرین در این قالیچه که شباهتی به زنان قاجاری ندارد، می‌توانند نشانه‌ی فرنگی بودن وی باشند. خالقان اثر با وجود نمایش شرم شیرین از دیدن خسرو که در خمیدگی سر و حالت دست‌ها و پاهای او مشاهده می‌شود، تلاشی برای پوشاندن برهنگی او نکردند و گویی فرنگی‌بودن شیرین مجوز نمایش برهنگی او بوده است (شکل ۱).

هنر دوره‌ی قاجار به دلیل نمایش فراوان تصویر زن در آثار هنری، نمودی زنانه یافته است و بازنمایی روایت آب‌تنی شیرین سابقه‌ی فراوانی بر انواع آثار هنری دارد؛ بدین ترتیب هنرمند قاجاری با پایبندی به سنت تصویری عصر خویش، شیرین را بر قالیچه‌ها نقش کرده است. هنرمند طراح یا قالی‌باف قاجاری در بازنمایی روایت شیرین بر قالیچه‌ها، به متن داستان نظامی وفادار بوده و آن را در اثر هنری خود منعکس کرده است. نظامی روایت شیرین را به‌گونه‌ای وصف کرده است که گویا در جامعه‌ای عاری از هرگونه تبعیض جنسیتی آزادانه زندگی می‌کند؛ اما به نظر نمی‌رسد که هنرمند قاجاری با چنین تفکری تصویر شیرین را بر قالیچه‌ها نقش کرده باشد. بازنمایی تصویر آب‌تنی شیرین بر قالیچه‌های قاجاری را می‌توان یک بازنمایی آرمانی و زیباشناختی از زن، تحت تأثیر شرایط فرهنگی و اجتماعی دوره‌ی قاجار، دانست که حامل دلالت‌هایی از تغییر جایگاه زن در افق فکری و ذهنی هنرمندان قاجاری تحت تأثیر روح زمانه و نفوذ فرهنگ غرب است. اعتبار شیرین به‌عنوان زنی فرنگی و به‌تصویرکشیدن آن بر قالیچه‌ها، نتیجه‌ی امری در ناخودآگاه جمعی است که تحت تأثیر روح زمانه و شکل‌گیری اسطوره‌ی زن فرنگ در جامعه‌ی مردسالار قاجار پدید آمده است. با رواج اسطوره‌ی زن فرنگی و تغییر ذائقه‌ی زیبایی‌شناختی در دوره‌ی قاجار، زنان محصور در حجاب با اندامی پُر، ابروان پیوسته و موی پشت لب دیگر زیبا محسوب نمی‌شدند؛ چنانچه تصویرگری شیرین بر قالیچه‌ها گواه این تغییرات است. با توجه به شرایط اجتماعی، تاریخی و فرهنگی دوره‌ی قاجار، به نظر می‌رسد بازنمایی تصویر شیرین در صحنه‌ی آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو بر قالیچه‌ها، بخشی از ایدئولوژی بصری مردسالارانه‌ی این دوره است که بدن زن را به ابژه‌ای تماشایی و مالکیت‌پذیر تبدیل می‌کند.

۹. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، سه نمونه قالیچه‌ی تصویری از دوره‌ی قاجار با مضمون آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو، با هدف خوانش شمایل‌شناسانه‌ی نقش‌مایه‌ی شیرین با آرای پانوفسکی مورد بررسی قرار گرفتند. در پی یافتن پاسخی برای پرسش پژوهش مبنی بر این که صحنه‌ی آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو چرا و چگونه در قالیچه‌های تصویری دوره‌ی قاجار بازنمایی شده و این بازنمایی چه ارتباطی با زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و زیباشناختی دوره‌ی قاجار داشته است؟ سه مرحله‌ی رویکرد شمایل‌شناسی بر اساس آرای پانوفسکی مبنای تحلیل قرار گرفته‌اند. در مرحله‌ی نخست یا توصیف شمایل‌نگاری، نقش‌مایه‌ی شیرین که دربردارنده‌ی معنای اولیه است به صورت ظاهری و بصری توصیف شد. در هر سه قالیچه فرم ظاهری شیرین تقریباً مشابه یکدیگر است و در حالتی نیمه‌برهنه کنار چشمه نشسته و به آب‌تنی می‌پردازد. سپس در مرحله‌ی تحلیل شمایل‌نگاری، تطبیق متن منظومه‌ی نظامی با تصویر قالیچه‌ها نشان داد که هنرمند ضمن وفاداری به متن ادبی، تغییراتی اعمال کرده یا برخی از ویژگی‌های زمانه‌ی خود را با عناصر اصلی داستان

در هم آمیخته است. در این مرحله به رسانه‌های دیگر از جمله نگاره‌های کتب مصور، چاپ سنگی، پرده‌های قلمکار و کاشی‌نگاره‌ها به‌عنوان متونی که در خلق قالیچه‌های آب‌تنی شیرین مؤثر بوده‌اند، اشاره شده است. به علت پیوند زیاد ادبیات و تصویر در دوره‌ی قاجار، هنرمندان داستان عاشقانهٔ خسرو و شیرین را که برای مردم موضوعی شناخته‌شده و جذاب بوده انتخاب کرده‌اند. از سوی دیگر، شیوه‌ی روایت‌گری نظامی به‌نحوی است که صحنه‌های مختلف داستانی و قدرت وصف زیادی در منظومه وجود دارد و به همین دلیل داستان او بستر مناسبی برای تصویرشدن بر قالیچه‌ها بوده است. در این قالیچه‌ها مشاهده می‌شود که هنرمند قاجاری عناصری از زمانه‌ی خویش را به داستان اضافه کرده یا در آن تغییر داده است که ممکن است کاملاً به صورت ناخودآگاه اتفاق افتاده باشند، زیرا هنرمند تحت‌تأثیر روح زمانه‌ی خویش بوده و بازتاب عناصر فرهنگی و اجتماعی هر دوره در آثار هنری همان دوره را در ادوار پیشین و هم‌عصر خود دیده و از آن‌ها الهام گرفته است. در بسیاری از نگاره‌های کتب مصور، کتب چاپ سنگی یا کاشی‌نگاره‌ها با مضمون آب‌تنی شیرین، افراد با ابروان پیوسته، پوشاک زمانه‌ی خلق اثر و در نمونه‌هایی از دوره‌ی صفوی با کلاه قزلباشی دیده می‌شوند؛ در حالی که داستان خسرو و شیرین مربوط به زمان پیش از اسلام و دوره‌ی ساسانیان است. در مرحله‌ی آخر یا تفسیر شمایل‌شناسی، یافته‌ها نشان می‌دهند که عواملی مانند گسترش روابط با اروپا و تأثیرپذیری از آن، علاقه‌ی شاهان قاجاری به فرهنگ غرب، رواج عکاسی، چاپ سنگی، ورود باسمه‌ها، عکس‌ها و کارت‌پستال‌های زنان اروپایی به ایران، موجب نفوذ فرهنگ غرب و شکل‌گیری اسطوره‌ی زن فرنگی شده است. شکل‌گیری اسطوره‌ی زن فرنگی در دوره‌ی قاجار موجب تغییر در معیارهای زیبایی‌شناسی شد و زن فرنگی معیار و الگوی زن آرمانی و ایده‌آل گشت. اسطوره‌ی زن فرنگی موجب اعتبار و اهمیت شخصیت نام‌آشنای شیرین به‌عنوان زنی ارمنی و فرنگی شد و یکی از دلایلی گشت که صحنه‌هایی از داستان خسرو و شیرین نظامی بیش از دیگر داستان‌های ادبی کلاسیک ایران بر قالیچه‌های تصویری نقش شده و منجر به خلق قالیچه‌های تصویری آب‌تنی شیرین و نظاره‌ی خسرو شود. در این قالیچه‌ها نوعی نگاه بازنمایانه و بی‌سابقه به زن مشاهده می‌شود که دلالت بر تغییر جایگاه زن در ذهنیت بصری دوره‌ی قاجار دارد.

سپاسگزاری: این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد شقایق گدازگر در رشته‌ی پژوهش هنر با عنوان مطالعه‌ی قالی‌های تصویری خسرو و شیرین در دوره‌ی قاجار با تکیه بر آرای اروین پانوفسکی (۱۸۹۲–۱۹۶۸ م.) با هدایت دکتر ابوالقاسم دادور و دکتر الهه پنجه‌باشی در دانشکده‌ی هنر دانشگاه الزهرا است؛ از راهنمایی‌های ارزنده‌ی استادان محترم راهنما و مشاور در دانشگاه الزهرا کمال تشکر را دارم.

مشارکت نویسندگان: انتخاب موضوع مطابق با پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات، گردآوری و تنظیم تصاویر و جدول، ویراستاری ادبی، نگارش چکیده و چکیده‌ی مبسوط انگلیسی و در مجموع، نگارش تمامی بخش‌های مقاله بر عهده‌ی نویسنده‌ی سوم بوده است و نویسندگان اول و دوم، نسخه‌ی تمام‌شده‌ی مقاله را مطالعه کرده و با آن موافقت نموده‌اند.

تأمین مالی: این پژوهش هیچ بودجه خارجی دریافت نکرده است.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ‌گونه تضاد منافع را اعلام نمی‌کنند.

دسترسی به داده‌ها و مواد: برای مطالعه و بررسی قالیچه‌های تصویری آب‌تنی شیرین، از منابع معتبر از جمله کتب موجود در کتابخانه‌ی دانشگاه الزهرا و مقالات منتشرشده در نشریات معتبر و مرتبط با موضوع اصلی مقاله استفاده شده است.

منابع

References

Abdi, N. (2011). An Introduction to Iconology: Theory and Application Case Study of Iranian Paintin. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ahani L, khazaie M, Abdollahi Fard A. (2021). An Analysis of signs of power in the pictorial carpets of the Qajar era. SciJPH 2021; 11 (21) :17-27. doi: 10.52547/ph.11.21.17 [In Persian]

Allahyari S. (2024). The visual analysis of Khosrow's portrait painted and shown to Shirin by Shapur with iconology. JIC 2024; 8 (1) :79-89. Doi: 10.52547/jic.8.1.321 [In Persian]

Anet, C. (1991). The red flowers of Isfahan (Iran by automobile) (F. Jelveh, Trans.). Tehran: Revayat Publishing. [In Persian]

British Library. Shirin and Khosrow Scenic Persian Sarouk Rug. Images Online. Retrieved November 30, 2025, from https://imagesonline.bl.uk/asset/7879/

Delamain, H.-R. (1956). Travelogue: From Khorasan to Bakhtiari (A.-M. Farahvashi, Trans.). Tehran: Gilan Press. [In Persian]

Delrish, B. (1996). Women in the Qajar era. Tehran: Islamic Propagation Organization, Art Bureau, Office for Religious Studies in Art. [In Persian]

Dieulafoy, M. J. (1985). Iran, Chaldea and Susa (A.-M. Farahvashi, Trans.). Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]

Douraghy, M. Mehdy. Persian Pictorial Rugs [PDF]. Retrieved November 30, 2025, from https://www.3750lsd.net/wp-content/uploads/2018/02/Persian-Pictorial-Rugs_HIGHREZ.pdf
Ebrahimzadeh, S. and Soheili, J. (2020). Comparative Study of Lyrical and Romantic Literature Poetry of Iran Existing in Tile Paintings of Qajar Era (Case Study: Tile Paintings of Mohsen Moghadam's House). Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 12(2), 7-18. doi: 10.22051/jjh.2020.27189.1426 [In Persian]
Erfanmanesh, S. , Amani, Z. and Amani, H. (2022). Iconological Analysis of the Crown Element in the Altar Carpets (Mihrābi Rug) of the Qajar Era Case Study: The Mihrābi Rugof Mozaffar al-Din Shah. The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar, 19(113), 77-86. doi: 10.22034/bagh.2022.318580.5059 [In Persian]
Erfanmanesh, S. , Amani, H. and Nemat shahrbabaki, A. (2021). A comparative study of verbal cues in the Mihrab frontal part in the Mirabi (niche) rugs of Safavid and Qajar eras. Journal of Art and Civilization of the Orient, 9(34), 35-44. doi: 10.22034/jaco.2021.315442.1223 [In Persian]
Issawi, C. (1983). The Economic History of Iran: 1800-1914. (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Gostareh Publishing. [In Persian]
Jouleh, T. (2011). Research in Persian Carpets. Tehran: Yesavoli. [In Persian]
Kadivar, P. (2017). The secluded women of the Naserid era. Tehran: Gol Azin. [In Persian]
Kazemi, N. (2007). A Study of Five Lithographic Editions of Nezami's Khamsa from the Qajar Period (Master's Thesis in Painting). Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran. [In Persian]
Keddie, N. R. (2002). Iran under the Qajar and the Rise of Reza Khan. Translated by: Mahdi Haghighatkhah. Tehran: Qoqnoos Publishing. [In Persian]
Keshavarz Afshar, M. (2014). Imagery in Iranian Carpets. Chideman, No. 5, pp. 26–33. [In Persian]
Metropolitan Museum of Art. Khusrau Catches Sight of Shirin Bathing. The Met Collection. Retrieved November 30, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446594
Mirzaei, A., & Bagherizadeh, F. (2023). Reflection of Women's Portraits in Pictorial Carpets of Qajar Era. Negareh Journal, 18(65), 111-129. doi: 10.22070/negareh.2021.14637.2791 [In Persian]
Moghaddam Ashrafi, M; Pakbaz, R. (1988). The Confluence of Painting and Iranian Literature. Tehran: Negah. [In Persian]
Mohammadi, M. and Seyyed Ahmadi Zavieh, S. S. (2017). A Turn in Beauty Culture: The Evolution of Personal Beauty Standards through the Qajars to Pahlavi Era. Journal of Fine Arts: Visual Arts, 22(3), 5-16. doi: 10.22059/jfava.2017.63163 [In Persian]
Motafakker Azad, M. and Mohammadzadeh, M. (2023). A Study of the Religious Discourse of Qajars Pictorial Carpets in Carpet Museum of Iran. Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 15(2), 45-56. doi: 10.22051/jjh.2022.40647.1805 [In Persian]
Motevalli, M. , Ghazizadeh, K. and Afshari, M. (2024). The Theme and Effective Factors in the Transformation and Development of «Swastika» Motif in Iranian Art from Ancient to Seljuk Period. Paykareh, 13(35), 75-96. doi: 10.22055/pyk.2024.18903 [In Persian]
Mousavilar, A; Rasouli, A. (2016). Interatextuality Structure in Design and Pattern of Carpet. Tehran: Alzahra University and Markab-e Sepid. [In Persian]
Namvar Motlagh, B. (2013). An Introduction to Mythology (Theories and Applications). Tehran: Sokhan. [In Persian]
Nasri, A. (2021). Image and Word: Approaches to Iconology. Tehran: Cheshmeh Publishing. [In Persian]
Nasri, A. (2012). Image Reading from the Perspective of Erwin Panofsky. Kimiya-ye-Honar, 1(6), 7-20. [In Persian]
Nazmiyal Antique Rugs. Pictorial Shirin and Khosrow Scenic Persian Sarouk Rug. Retrieved November 30, 2025, from https://nazmiyalantiquerugs.com/pictorial-shirin-and-khosrow-scenic-persian-sarouk-rug
Nezami's Khamsa. (1852). Lithographic Edition. Tehran: Dar al-Khilafa Press. [In Persian]
Niru, S. (2016). Orphan's Gem: A Complete Commentary on Khosrow and Shirin by Hakim Nezami of Ganja, edited by Mohammad Moftahi. Tehran: Rozegar. [In Persian]
Pakbaz, R. (2013). Iranian painting: From ancient times to the present. Tehran: Zarrin & Simin. [In Persian]
Panjehbashi, E. and Doulab, F. (2020). A Comparative Study of the Female Body in Tiling of the Buildings of "Eram Garden" and "Zinat Al-Muluk House" with Emphasis on Propp's Morphological Theory. Journal of Woman in Culture and Arts, 12(2), 289-322. doi: 10.22059/jwica.2020.298745.1409 [In Persian]
Panofsky , E. (1955). Meaning in the Visual Arts (Papers in and on Art History), Doubleday Anchor Books, Doubleday & Company, Inc, Garden City, N.Y.
Panofsky, E. (2017). Meaning in the Visual Arts. translated by: Neda Akhavan Aghdam, Tehran: Cheshmeh Publishing. [In Persian]
Polak, J. E. (1989). Persia: The land and its inhabitants (Polak's Travelogue: Iran and the Iranians. (K. Jahandari, Trans.), Tehran: Kharazmi Publishing. [In Persian]
Reshadi, H. , Salehi, S. and Norouzi Ghara Gheshlagh, H. (2023). An Investigation and Analysis of the Reflection of National Identity Indicators and Dimensions in Pictorial Carpets of the Qajar Era. Journal of Iranian Handicrafts Studies, 6(1), 213-236. doi: 10.22052/hsi.2023.253218.1131 [In Persian]
Rezaei, S. and Youzbashi, A. (2024). An Iconological Approach to Study of Female Motifs in Themes of Graffiti in Saqanefar of Kijatekiyeh, Babol. Journal of Woman in Culture and Arts, 16(2), 287-313. doi: 10.22059/jwica.2023.354892.1890 [In Persian]
Servatian , B. (2020). Khosrow and Shirin (A Rewiting of the book Khosrow and Shirin by Nezami of Ganje). Tehran:

Mirasban. [In Persian]
Servatian, , B. (1990). The Invisible Mirror of Nezami of Ganje in the Makhzan al-Asrar Masnavi. Tehran: Kalameh Publishing Institute. [In Persian]
Servatian, B. (1997). The Thoughts of Nezami of Ganje. Tehran: Aydin. [In Persian]
Shahkolahi, F. (2023). Overruling Structural Pattern of the "Shirin Bathing" Works in the Persian Painting Tradition. Negarineh Islamic Art, 9(24), 146-160. doi: 10.22077/nia.2023.5866.1672 [In Persian]
Sharifi Saei, M. H. and Azadarmaki, T. (2021). Women in the age of Patriarchy: Jistorical analysis of the social and cultural situation of Iranian women in the Qajar period. Sociology of Culture and Art, 3(2), 122-102. doi: https://doi.org/10.34785/J016.2021.812 [In Persian]
Sheil, L. M. (1989). Glimpses of Life and Manners in Persia. (H. Aboutorabian, Trans.). Tehran: Nashr-e No. [In Persian]
Sherer , D. (2020). Panofsky on Architecture: Iconology and the Interpretation of Built Form, 1915–1956, Part I. History of Humanities, 5(1), 189-224. doi: https://doi.org/10.1086/707699
Smithsonian, National Museum of Asian Art. Shirin and Khosrow Rug (F1908.262). Retrieved November 30, 2025, from https://asia.si.edu/object/F1908.262/#object-content
Sohrabi, M. , Namvar Motlagh, B. and Mehrabi, F. (2019). Dialogism of the Dominant Archimyths on the Art of the Qajar Period and Its Role in Illustrating "Shirin" Character. Journal of Woman in Culture and Arts, 11(2), 179-197. doi: 10.22059/jwica.2019.282063.1288 [In Persian]
Tanavoli, P. (1989). Pictorial Rugs of Iran. Tehran: Soroush. [In Persian]
Tolou hosseini, Z. S. (2021). Iconology Regarding the Role of the Winged Figure in the Paintings of the Tomb of Shahzadeh Ibrahim of Kashan City. Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi, 3(4), 33-50. doi: 10.22034/ra.2021.241886 [In Persian]
Zarrinkoub, A. (2010). Ganje's elderly in search of Nowhere. About Life, Works and Thought of Nezami. Tehran: Sokhan. [In Persian]
Zoka, Y. (1957). Persian Women's Costumes (from the 19th century to the present day). Tehran: Department of Museums and Folk Culture, General Directorate of Fine Arts. [In Persian]
Yarshater, E. (2005). History and Art of Carpet Weaving in Iran (Entry Carpet of Encyclopaedia Iranica). translated by: R. Lali Khamse, Tehran: Niloufar. [In Persian]

ابراهیم‌زاده، سید وحید؛ سهیلی، جمال‌الدین. (۱۳۹۹). مطالعه‌ی تطبیقی منظومه‌های غنایی–عاشقانه ادبیات ایران در کاشی‌نگاره‌های دوره‌ی قاجار؛ مطالعه‌ی موردی: کاشی‌نگاره‌های خانه‌ی دکتر محسن مقدم، جلوه‌ی هنر، ۱۲(۲)، ۷–۱۸.
10.22051/jjh.2020.27189.1426

الهیاری، سهند. (۱۴۰۳). تحلیل بصری نگاره‌ی شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد با شیوه‌ی آیکونولوژی. هنرهای صناعی اسلامی، ۸ (۱) :۷۹– ۸۹.

آنه، کلود. (۱۳۷۰). گل‌های سرخ اصفهان (ایران با اتومبیل). ترجمه‌ی فضل‌الله جلوه، تهران: نشر روایت.

آهنی، لاله؛ خزائی، محمد؛ عبداللهی فرد، ابوالفضل. (۱۴۰۰). تحلیل نشانه‌های قدرت در قالی‌های تصویری دوره‌ی قاجار، پژوهش هنر، ۱۱(۲۱)، ۲۸–۱۷. 10.52547/ph.11.21.17

پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز). تهران: زرین و سیمین.

پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۶). معنا در هنرهای تجسمی، ترجمه‌ی ندا اخوان‌اقدم، تهران: نشر چشمه.

پنجه‌باشی، الهه؛ دولاب، فاطمه. (۱۳۹۹). مطالعه‌ی تطبیقی پیکره‌ی زن در کاشی‌کاری بناهای (باغ ارم) و (خانه‌ی زینت‌الملوک) با تأکید بر نظریه‌ی ریخت‌شناسی پراپ، زن در فرهنگ و هنر، ۱۲(۲)، ۲۸۹–۳۲۲.
https://doi.org/10.22059/jwica.2020.298745.1409

پولاک. جیکوب ادوراد (۱۳۶۸)، سفرنامه‌ی پولاک (ایران و ایرانیان)، ترجمه‌ی کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). قالیچه‌های تصویری ایران، تهران: سروش.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۷۶). اندیشه‌های نظامی گنجه‌ای. تهران: آیدین.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۶۹). آیینه‌ی غیب نظامی گنجه‌ای در مثنوی مخزن‌الاسرار. تهران: موسسه‌ی نشر کلمه.

ثروتیان، بهروز (۱۳۹۹). خسرو و شیرین (بازنویسی کتاب خسرو و شیرین اثر نظامی گنجه‌ای). تهران: میراثبان.

خمسه‌ی نظامی. (۱۲۶۹). چاپ سنگی، تهران: چاپ دارالخلافه.

دالمانی، هانری رنه. (۱۳۳۵). سفرنامه از خراسان تا بختیاری. ترجمه‌ی علی‌محمد فره‌وشی (مترجم همایون)، تهران: چاپ گیلان.

دلریش، بشری. (۱۳۷۵). زن در دوره‌ی قاجار. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، دفتر مطالعات دینی هنر.

دیولافوا، مادام ژان. (۱۳۶۴). ایران، کلده و شوش. ترجمه‌ی علی‌محمد فره‌وشی (مترجم همایون)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ذکاء، یحیی. (۱۳۳۶). لباس زنان ایران از سده‌ی سیزدهم هجری تا امروز تهران. اداره‌ی موزه‌ها و فرهنگ عامه، اداره کل هنرهای زیبای

کشور.
رشادی، حجت‌اله؛ صالحی، سمیه؛ نوروزی قره‌قشلاق، حسین. (۱۴۰۲). بررسی و تحلیل میزان بازتاب شاخصه‌ها و ابعاد هویت ملی در قالیچه‌های تصویری دوره‌ی قاجار، هنرهای صناعی ایران، ۶(۱)، ۲۱۳-۲۳۶. 10.22052/hsi.2023.253218.1131
رضائی، ثمره؛ یوزباشی، عطیه. (۱۴۰۳). شمایل‌شناسی نقش‌مایه‌ی زن در دیوارنگاره‌های سقانفار کیجاتکیه‌ی بابل، زن در فرهنگ و هنر، ۱۶ (۲)، ۳۱۳-۲۸۷. https://doi.org/10.22059/jwica.2023.354892.1890
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۹). پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد: درباره‌ی زندگی، آثار و اندیشه‌ی نظامی. تهران: سخن.
شه‌کلاهی، فاطمه. (۱۴۰۱). الگوی ساختاری حاکم بر نگاره‌های (آب‌تنی شیرین) در سنت نقاشی ایرانی، نگارینه‌ی هنر اسلامی، ۹(۲۴)، ۱۶۰-۱۴۶. 10.22077/nia.2023.5866.1672
ژوله، تورج. (۱۳۹۰). پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.
سهرابی، مهین؛ نامور مطلق، بهمن؛ مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). گفتگومندی سراسطوره‌های مسلط بر هنر دوره‌ی قاجار و نقش آن در تصویرگری شخصیت شیرین. زن در فرهنگ و هنر، (۲)۱۱، ۱۷۹-۱۹۷. DOI: 10.22059/jwica.2019.282063.1288
شریفی ساعی، محمد حسن؛ آزاد ارمکی، تقی. (۱۴۰۰). زنان در عصر پدرسالاری: روایت تاریخی از وضعیت اجتماعی و فرهنگی زنان در دوره‌ی قاجار. جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۲(۳)، ۱۰۲-۱۲۲. https://doi.org/10.34785/J016.2021.812
شیل، لیدی مری. (۱۳۶۸). خاطرات لیدی شیل (همسر وزیرمختار انگلیس در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه). ترجمه‌ی حسن ابوترابیان، تهران: نشر نو.
طلوع‌حسینی، زهره‌السادات. (۱۳۹۹). شمایل‌شناسی نقش انسان بالدار در نقاشی‌های بقعه‌ی شاهزاده ابراهیم کاشان، *رهپویه‌ی هنر*، ۳(۴)، ۵۰-۳۳. 10.22034/ra.2021.241886
عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه‌ی موردی نقاشی ایرانی، تهران: سخن.
عرفان‌منش، ساحل؛ امانی، زهرا؛ امانی، حامد. (۱۴۰۱). تحلیل آیکونولوژیک عنصر تاج در قالیچه‌های محرابی دوره‌ی قاجار (مطالعه‌ی موردی قالیچه‌ی محرابی مظفرالدین‌شاه)، باغ‌نظر، ۱۹(۱۱۳)، ۷۹-۸۸. 10.22034/bagh.2022.318580.5059
عرفان‌منش، ساحل؛ امانی، حامد؛ شهربابکی، نعمت. (۱۴۰۰). مطالعه‌ی تطبیقی نشانه‌های کلامی موجود در پیشانی محراب قالیچه‌های صفویه و قاجاریه. هنر و تمدن شرق، ۹(۳۴)، ۳۵-۴۴. 10.22034/jaco.2021.315442.1223
عیسوی، چارلز. (۱۳۶۲). تاریخ اقتصادی ایران (عصر قاجار، ۱۲۱۵-۱۳۳۲ ه.ق.). ترجمه‌ی یعقوب آژند، نشر گستره.
کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۳). تصویرگرایی در فرش ایران، چیدمان، شماره ۵، ۲۶-۳۳.
کاظمی، ناهید (۱۳۸۶). بررسی پنج خمسه نظامی (چاپ سنگی) دوره‌ی قاجار (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی نقاشی)، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
کدی، نیکی، آر. (۱۳۸۱). ایران دوران قاجار و برآمدن رضاخان. ترجمه‌ی مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.
کدیور، پریسا. (۱۳۹۶). پرده نشینان عهد ناصری. تهران: گل آذین.
متفکر آزاد، مریم و محمدزاده، مریم. (۱۴۰۲). مطالعه‌ی گفتمان دینی قالی‌های تصویری دوره‌ی قاجار موزی فرش ایران، جلوه‌ی هنر، ۱۵(۲)، ۵۶-۴۵. 10.22051/jjh.2022.40647.1805
متولی، محمد؛ قاضی‌زاده، خشایار، افشاری، مرتضی. (۱۴۰۳). بن‌مایه و عوامل تحول و تطور (نقش سواستیکا) در هنر ایران از دوره‌ی باستان تا سلجوقی، پیکره، ۱۳(۳۵)، ۷۵-۹۶. 10.22055/pyk.2024.18903
محمدی، منظر؛ سید احمدی زاویه، سید سعید. (۱۳۹۶). تحول معیارهای زیبایی فردی در گذار از عصر قاجار به پهلوی. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، (۳)۲۲، ۵-۱۶.
مقدم‌اشرفی، م؛ پاکباز، رویین. (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات ایران. تهران: نگاه.
موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ رسولی، اعظم. (۱۳۹۵). ساختار درون‌متنی طرح و نقش فرش دستباف ایران، تهران: دانشگاه الزهرا (س) و مرکب سپید.
میرزایی، عبداله؛ باقری‌زاده، فاطمه. (۱۴۰۲). بازتاب تصاویر زنان در قالی‌های تصویری دوره‌ی قاجار، نگره، شماره‌ی ۶۵، ۱۱۱-۱۲۹. 10.22070/negareh.2021.14637.2791
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۲). درآمدی بر اسطوره‌شناسی (نظریه‌ها و کاربردها)، تهران: سخن.
نصری، امیر. (۱۴۰۰). تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی، تهران: نشر چشمه.

نصری، امیر. (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، فصلنامه‌ی کیمیای هنر، سال اول، شماره‌ی ۶، ۷-۲۰.
نیرو، سیروس. (۱۳۹۵). در یتیم: شرح کامل خسرو و شیرین حکیم نظامی گنجه‌ای، ویرایش محمد مفتاحی، تهران: روزگار.
یارشاطر، احسان. (۱۳۸۴). تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران (مدخل فرش دایره‌المعارف ایرانیکا). ترجمه‌ی ر.لعلی خمسه، تهران: نیلوفر.