زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۹: ۵۴۳ـ۵۶۶
DOI: 10.22059/jwica.2021.319245.1546

زنانه‌نگاری در نسخهٔ مصور *حملهٔ حیدری*
(مقایسهٔ تطبیقی جایگاه زن در نگاره‌های نسخ مصور *حملهٔ حیدری*)

فاطمه ماه‌وان[۱]

چکیده

مردان در حماسه‌ها عهده‌دار نقش‌های اصلی هستند و حضور زنان در سایه قرار می‌گیرد. اگر این حماسه موضوع دینی داشته باشد، منع حضور زنان دوچندان می‌شود. پژوهش حاضر جایگاه زن را در نگاره‌های نسخهٔ *حملهٔ حیدری* باذل مشهدی (مورخ۱۲۲۲ ه.ق، محفوظ در کتابخانهٔ ملی فرانسه) از منظر موضوع، ارتباط متن و تصویر، شاخصه‌های تصویری و... بررسی می‌کند. برای نشان‌دادن اهمیت جایگاه زن در این نسخه، نگاره‌های آن را با یکی از نسخ هم‌عصر، یعنی چاپ سنگی مصور *حملهٔ حیدری* راجی کرمانی، مقایسه می‌کنیم. این دو نسخه تقریباً در یک دورهٔ زمانی (عصر قاجار) اما در دو مکان مختلف (هند و ایران) مصور شده‌اند. این مقایسه تطبیقی نشان می‌دهد که *حملهٔ* باذل، زن را در نقش‌های متنوع و گوناگونی به تصویر درآورده است؛ از زن در جایگاه قدیس یا فرشته گرفته تا زنانی در نقش نوازنده و رقصنده. اما تصویر زن در نگاره‌های *حملهٔ* راجی به فرشته و قدیس محدود می‌شود. نگارگر این نسخه با ابداع شیوه‌ای نوین و خلاقانه، نه‌تنها بر حضور زنان چشم نپوشیده، بلکه آنان را دوشادوش یا حتی پیشاپیش مردان ترسیم کرده است. این موارد سبب می‌شود که زن در نگاره‌های *حملهٔ حیدری* باذل از چارچوب‌های فکری و فرهنگیِ سنتی فراتر رود و نقش‌هایی را عهده‌دار شود که در تصاویر کمتر حماسه‌ای می‌توان نظیر آن را پیدا کرد.

کلیدواژگان

حملهٔ حیدری، حماسهٔ دینی، باذل مشهدی، راجی کرمانی، زنانه‌نگاری، حضرت فاطمه(س).

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه فردوسی مشهد
f.mahvan@ferdowsi.um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۲/۲

مقدمه

زنانه‌نگاری از تصاویر پیش از اسلام تا دورهٔ معاصر مورد توجه نگارگران قرار گرفته است، اما چگونگی تصویرسازی زن همواره دستخوش تغییر بوده است. زن در آثار قبل از دورهٔ تیموری تصویری مثالی و اسطوره‌ای دارد، ولی از دورهٔ صفوی به بعد کارکرد او به جایگاهی جنسیتی در نقش ندیمه، رقاص، نوازنده، می‌گسار و زن حرمسرا تغییر پیدا می‌کند. آثاری با موضوع عشق و تغزل قابلیت بیشتری برای تصویرگری زنان دارند. بااین‌حال، گاه نگارگران آثار حماسی را که ژانری مردانه تلقی می‌شوند نیز مورد توجه قرار داده‌اند؛ نظیر نگاره‌های *حملهٔ حیدری* باذل که این سنت را در هم شکسته و زنان را میاندار میدان حماسه کرده است. در نگاره‌های *حملهٔ حیدری* زن نه در جایگاه مثالی و اسطوره‌ای ترسیم شده و نه نقش‌های جنسیتی نظیر رقاص و زن حرمسرا را عهده‌دار شده است، بلکه زنی است که پابه‌پای مردان در نگاره‌ها حضور پیدا کرده و حتی گاه جلوتر از مردان در صف ایستاده و نقش مرکزی‌تری دارد. پژوهش حاضر با مقایسهٔ تطبیقی دو نسخهٔ ذیل جایگاه زن را در یک حماسهٔ دینی بررسی می‌کند:

۱. نسخهٔ *حملهٔ حیدری*، تألیف باذل مشهدی، مورخ ۱۲۲۲ ه.ق، به شمارهٔ Supplément Persan 1030 محفوظ در کتابخانهٔ ملی فرانسه، مزین به ۲۴۱ نگارهٔ زیبا و نفیس به سبک نگارگری مکتب هند.

۲. چاپ سنگی *حملهٔ حیدری*، تألیف راجی کرمانی، دورهٔ قاجار، به شمارهٔ ۱۷۸۴۷ محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، مزین به ۵۰ نگارهٔ سیاه و سفید به سبک قاجار.

در این پژوهش، ابتدا جایگاه زن در نگاره‌های *حملهٔ* باذل را بررسی می‌کنیم و سپس برای نشان‌دادن نقش برجستهٔ زنان در این نسخه، آن را با نگاره‌های نسخهٔ هم‌عصرش، یعنی *حملهٔ* راجی، قیاس می‌کنیم. دلیل انتخاب *حملهٔ* راجی این بود که در بررسی‌هایی که در میان نسخ چندین کتابخانه و موزهٔ جهان انجام دادم، تنها سه نسخهٔ مصور از *حملهٔ حیدری* یافتم؛ به غیر از دو نسخهٔ یادشده، یک نسخهٔ مصور دیگر هم در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود که فقط ۸ نگاره دارد و حتی یک تصویر زن هم در میان نگاره‌های آن وجود ندارد. بنابراین، تنها نسخهٔ مصور قابل قیاس با *حملهٔ* باذل، چاپ سنگی *حملهٔ* راجی بود؛ با این مزیت که هر دو نسخه هم‌زمان با حکومت قاجار در ایران به تصویر درآمده‌اند و این هم‌زمانی مقایسه را دقیق‌تر می‌کند. پرسش‌های پژوهش به شرح ذیل است:

۱. چه زنانی در نگاره‌های دو نسخهٔ مورد بحث موضوع تصویرگری قرار گرفته‌اند؟
۲. نوع پوشش زنان در نگاره‌های این دو نسخه چگونه است؟
۳. زنان در قیاس با مردان در تصاویر این دو نسخه چه جایگاهی دارند؟

پیشینهٔ تحقیق

درخصوص نگاره‌های *حملهٔ حیدری* و جایگاه زنان در آن تاکنون هیچ پژوهشی انجام نگرفته است. درخصوص جایگاه زن در نگارگری ایرانی و هندی پژوهش‌هایی صورت گرفته است که گرچه ارتباط مستقیم با مقالهٔ حاضر ندارد، نمونه‌های آن را ذکر می‌کنیم:

راضیه یاسینی (۱۳۹۷)، *تصویر زن در نگارگری*، تهران: علمی و فرهنگی: این پژوهش ویژگی‌های معنوی زنان در نگاره‌ها و ارتباط آن با تفکر و عرفان اسلامی را بررسی کرده و درنهایت به این نتیجه رسیده که عرفان اسلامی الهام‌بخش نگارگران برای تصویرسازی زنان بوده است. ازاین‌رو، زن در نگارگری تصویری عفیف و موقر دارد و مظهر جمال الهی است.

بهزاد محبی، فریدون حسنخانی قوام و مهسا رنجبر (۱۳۹۶)، «بررسی نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی»، *پژوهش‌نامهٔ زنان* (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، ویژه‌نامهٔ فرهنگ، ادب و هنر، صص ۹۷ـ۱۲۱: مقاله بر این نکته تأکید دارد که در پی بهبود جایگاه اجتماعی زنان در دورهٔ صفوی، تصویر آنان در نگارگری نیز تغییر پیدا کرد و بیشتر به صورت نگاره‌های تک‌برگی عرضه شد. سپس آثار رضا عباسی را به‌عنوان یکی از پیشگامان نگاره‌های تک‌برگی بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که تصویرگری زنان در این دوره بیشتر به منظور نمایش زنانگی و تأکید بر جنبه‌های جنسیتی بوده و بیشتر به نقش زنان به عنوان ندیمه، عاشق و رقصنده توجه شده است.

زهره ولی‌یاری اسکندری (۱۳۹۰)، بررسی جایگاه و شکل عنصر زن در نگارگری سنتی ایران (از مکتب هرات تا ابتدای دورهٔ قاجار)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس: این پایان‌نامه سه دورهٔ تیموری، صفوی و قاجار را بررسی کرده و درنهایت به این نتیجه رسیده که زن در آثار تیموری، همچون دوره‌های قبل، تصویری مثالی و اسطوره‌ای دارد و بسیار موقر ترسیم شده است. در دورهٔ صفوی، بر اثر ارتباط با غرب تصویری واقع‌گرایانه‌تر از زن ارائه شده است. در دورهٔ قاجار با تأثیرپذیری از نقاشی غرب جایگاه زن به رقاصه، نوازنده، می‌گسار و زنان حرمسرا تغییر یافته است.

در زمینهٔ زنان در نگاره‌های هندی به پژوهش ذیل دست یافتیم که از آنجا که قصد دارد تا زنانی را که نگارگر بودند معرفی کند، با زمینهٔ مطالعاتی پژوهش ما متفاوت است:

سحر سهراب (۱۳۹۵)، نگارگران زن و زن در نگاره‌های مکتب هند و ایرانی گنجینهٔ هنرهای تزئینی اصفهان، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور تهران: این پژوهش پس از معرفی زنان نگارگر، آثار هند و ایرانی در موزهٔ هنرهای تزئینی اصفهان را بررسی کرده و به این سؤال پاسخ می‌گوید که آیا ممکن است نگارگر این آثار از زنان نگارگر باشد؟

حملهٔ حیدری

حملهٔ حیدری باذل مشهدی

حملهٔ حیدری اثر باذل مشهدی، منظومه‌ای حماسی و دینی در شرح جنگ‌های حضرت محمد(ص) و حضرت علی(ع) است که در قرن ۱۲ به سبک و سیاق *شاهنامه* سروده شده است. این اثر در قالب مثنوی و بحر متقارب سروده شده و ابیات آن در نسخ مختلف بین ۲۰ تا ۳۰ هزار ثبت شده است. منظومه با این بیت آغاز می‌شود:

به نام خداوند بسیاربخش خردبخش و دین‌بخش و دیناربخش

و بیت پایانی چنین است:

بکن غور ز انصاف در این سخن و زان پس تو دانی بکن یا مکن

باذل در سبب نظم کتاب می‌گوید شبی دربارهٔ کارهای خود می‌اندیشید که الهام غیبی بر او نازل شد:

به فکر غزل تا به کی خون خوری؟ چنین خون بی‌حاصلی چون خوری؟

چه حاصل تو را از غزل، غیر این که بر او کند سامعت آفرین

ز هاتف شنیدم چو این گفت نغز به سر آمد از ذوق در جوش مغز

دواندم به هر سوی پیک خیال ندیدم یکی قصه بی قیل و قال

که بی‌آب روغن نیاید ز ماست به غیر دروغی نبد هیچ راست

زدم رأی با دل، در این مدعا به پاسخ، دلم گفت: «باذل»! چرا؟

نبندی عروس سخن را حلی ز نعت نبی و ز مدح علی؟

حملهٔ حیدری تلفیقی از تاریخ و افسانه است. پیش از این اثر، حماسه‌های دینی دیگری نظیر *حمزه‌نامه*، *ابومسلم‌نامه* و *مختارنامه* تاریخ و افسانه را باهم درآمیخته و گاه صبغهٔ ایرانی و عرب‌ستیزانه به آن دادند و به همین دلیل با مخالفت علمای دینی مواجه شدند. کهن‌ترین نمونهٔ آن منظومه *خاوران‌نامه* اثر ابن حسامی خوسفی مورخ ۸۳۰ و *شاهنامهٔ حیرتی* مورخ ۹۶۷ است. اما *حملهٔ حیدری* برجسته‌ترین منظومه‌ای است که جنگ‌های تاریخ اسلام را در قالب حماسی و به سیاق *شاهنامهٔ* فردوسی به نظم کشیده است. باذل برای سرودن این اثر از *شاهنامه* به‌عنوان الگویی برای شخصیت‌پردازی، آرایش صحنه‌های جنگ، نوع روایت و... استفاده

کرده و برخی از ابیات *شاهنامه* چنان در نهان‌خانهٔ ذهن او نشسته که بر شیوهٔ سرایش او اثر گذاشته است. افزون بر این، خود او نیز در «سبب تألیف کتاب» از *شاهنامه* به‌عنوان اثری فاخر یاد می‌کند. ذبیح‌الله صفا [۷، ص ۳۸۰] در کتاب *حماسه‌سرایی در ایران* مأخذ *حملهٔ حیدری* را کتاب *معارج النبوه و مدارج الفتوه* اثر معین‌بن حاجی محمد فراهی می‌داند. شاعر در این اثر، برخلاف آثار شاعران هم‌عصرش، به مدح شاهان نپرداخته و با اینکه باذل خود به کار دیوانی مشغول بوده، مدح مولا را با مدح امرا درهم نیامیخته است.

تاریخ سرایش این منظومه به‌درستی معلوم نیست، اما برخی معتقدند که این منظومه در سال ۱۱۱۹ ه.ق به پایان رسید و باذل پنجاه سال از عمر خود را صرف سرودن آن کرده است [۱۰، ج۱۱، ص۷۸]. باذل پس از مناجات و نعت رسول(ص) و حضرت علی(ع) داستان تاریخ اسلام را از بعثت پیامبر(ص) تا کشته‌شدن عثمان به نظم کشیده، اما داستان در همین‌جا با مرگ باذل ناتمام مانده است. پس از او چندین نفر این اثر را تکمیل کردند.

حملهٔ حیدری راجی کرمانی

پس از باذل مشهدی شاعران دیگر آثاری را به تقلید از *حملهٔ حیدری* پدید آوردند؛ از جمله راجی کرمانی، گل احمد، مهدی علی‌خان عاشق هندی، محب علی‌خان حکمت، عیانی و افتخار العلمای صهبا. معروف‌ترین این آثار *حملهٔ حیدری* تألیف ملابمانعلی راجی کرمانی است که از آن با عنوان *حملهٔ راجی* هم یاد می‌شود. *حملهٔ حیدری* راجی در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۲۴ـ۱۸۰۴/ ۱۲۴۰ـ۱۲۲۰ هم‌زمان با سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار در سی هزار بیت و با تأثیرپذیری از *شاهنامهٔ* فردوسی در بحر متقارب سروده شد و با این بیت شروع می‌شود:

به نام خداوند دانای فرد که از خاک آدم پدیدار کرد

این اثر در آگره، مرادآباد، لکهنو، متحرا، لاهور، بمبئی، تهران، تبریز و اصفهان به صورت چاپ سنگی و سربی منتشر شد. اولین چاپ سنگی آن به سال ۱۲۰۹ قمری در بمبئی صورت گرفت، سپس در سال‌های ۱۲۶۷ ق و ۱۳۱۰ ق به ترتیب در لکهنو و متهرا تجدید چاپ شد [۸، ص ۳۲].

نسخه‌شناسی

۱. نسخهٔ خطی مصور *حملهٔ حیدری* تألیف باذل مشهدی[۱] ۲۴۱ نگاره به سبک نگاره‌های هندی

۱. میرزا محمد رفیع مشهدی شاهجهان آبادی معروف به باذل مشهدی در شاهجهان آباد دهلی متولد شود. باذل توسط عمویش، میرزا محمد طاهر ملقب به وزیر خان، به دربار راه پیدا کرد. وی ابتدا امور دیوانی محمد معزالدین، پسر اورنگ زیب، را برعهده داشت و سپس به خدمت او درآمد و یک چند قلعه‌دار دژ گوالیار شد و پس از آن به حکومت بانس بریلی رسید و پس از مرگ عالمگیر، عزل شد و در دهلی گوشه عزلت گزید و

دارد و به شمارهٔ Supplément Persan 1030 در کتابخانهٔ ملی فرانسه نگهداری می‌شود. این نسخه مورخ ۱۲۲۲ ه.ق، دارای ۵۸۰ برگ و آراسته به سرلوح مذهب، شمسه، تذهیب‌های تمام‌صفحه، جدول‌کشی، اسلیمی و نقوش گیاهی، نقوش هندسی تزئینی از جمله مثلث‌های رنگین است. نگاره‌ها به سبک هندی ترسیم شده و این شاخصه‌ها را در مواردی نظیر چهره‌نگاری، نوع پوشش و گزینش رنگ (غلبهٔ رنگ قرمز و طیف‌های آن) مشهود است (تصویر ۱).

تصویر ۱. نگاره‌ای از *حملهٔ حیدری* باذل مشهدی، محفوظ در کتابخانهٔ ملی فرانسه

۲. نسخهٔ چاپ سنگی *حملهٔ حیدری* تألیف راجی کرمانی، دارای ۵۰ نگاره به سبک قاجاری است و به شمارهٔ ۱۷۸۴۷ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. این چاپ سنگی ۴۱۴ صفحه دارد و اشعار در جدول‌های چهارستونی نوشته شده است. در شمسه آغازین نسخه عبارت دعایی، عنوان اثر و نام میرزا آقا کمره‌یی نوشته شده است. این نام در ترقیمه

همان‌جا به سال ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۴ ه.ق درگذشت [۱۰، ج ۱۱، ص ۷۸]. باذل فردی اخلاق‌گرا، فاضل، مردم‌دوست و خیر بود. او مدتی در جلسات شعر ناصر علی سرهندی (متوفی ۱۱۰۸ قمری) شاعر معروف آن روزگار شرکت داشت و باهم دوستان نزدیکی بودند، اما میان ایشان اختلاف افتاد و او از باذل بدگویی کرد. سراج‌الدین علی خان آرزو نویسندهٔ *مجمع‌النفائس* هم در سنین جوانی و به سال ۱۱۱۶ قمری با او ملاقات کرد و از سرایش *حملهٔ حیدری* خبر داد (همان).

نسخه به‌عنوان کاتب آمده است «حرره المذنب الفقیر میرزا آقا کمره‌یی». سرلوح نسخه با نقوش اسلیمی و تذهیب تزئین شده و در مرکز آن تصویر دو اژدها به صورت خطوط اسلیمی‌مانند ترسیم شده که دو پرنده که از دهانشان بیرون آمده با منقار گردن آن‌ها را گرفته است. در بالای این نقش، تصویر پادشاهی است که کمر هر دو اژدها را در دست گرفته؛ به گونه‌ای که گویی اژدها تحت سیطرهٔ قدرت اوست. بر شانه‌های این پادشاه دو بال است که می‌تواند نماد فره ایزدی یا قداست باشد. در نمادشناسی این نقش می‌توان تاج را نماد مشروعیت پادشاهی، بال را نماد قداست و غلبه بر اژدها را نماد قدرت دانست (تصویر ۲).

تصویر ۲. سرلوح *حملهٔ حیدری* تألیف راجی کرمانی، محفوظ در کتابخانهٔ مجلس

زن در نگارگری

به منظور بررسی تصویر زن در نگاره‌های *حملهٔ حیدری*، ابتدا تصویر زن در نگارگری و تطور آن را بررسی می‌کنیم تا دریابیم شیوهٔ تصویرگری زن از نگاره‌های پیش از اسلام تا دورهٔ قاجار چه تحولاتی را پشت سر گذاشته است و درنهایت نگاره‌های *حملهٔ حیدری* چه جایگاهی در این میان دارد:

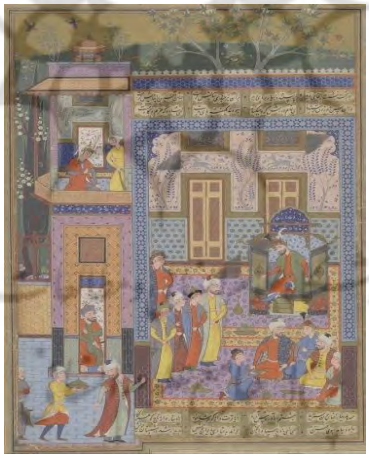
زن در آثار پیش از اسلام، با نقشی فراطبیعی و به صورت رب‌النوع تصویر شده است. از جمله تندیس رب‌النوع باران و آبادانی که با موتیف مثلث، نماد جنسیت زنانه، همراه است [۴، ص۴]. یکی تصاویر کهن زنان ایرانی در دیوارنگاره‌های پنجکنت[۱] بر جای مانده است. در این دیوارنگاره‌ها،

۱. پنجکنت نام شهری در شمال تاجیکستان، در سمت راست رودخانهٔ زرافشان و شصت‌کیلومتری شرق سمرقند

تصویر زنانی سوارکار و تیرانداز را می‌بینیم که یکی از آن‌ها زنی با شمشیری آخته در حال نبرد با پهلوان را نشان می‌دهد. این تصویر به رزم سهراب و گردآفرید منسوب است [۳، ص ۱۶۱].

با ورود اسلام به ایران، صورت‌گری انسان تحریم و فقط تصویر نباتات و جمادات را جایز شمرده شد، زیرا طبق دیدگاه اسلامی تصویرگری موجودات زنده، الگوبرداری از کار خداوند و نوعی شرک تلقی می‌شد. همین امر موجب شد تا در بسیاری از نگاره‌ها چهره‌ها خراشیده و مخدوش شود یا به شکل انتزاعی به تصویر درآید. طبیعی است که این منع دربارهٔ تصویر زن جدیت و شدت بیشتری داشت.

وجه دیگر تصویرگری زنان با تفکیک جنسیت زنانه و مردانه در نگاره‌ها ارتباط دارد. در نگارگری ایرانی پیکرهٔ زنان و مردان بسیار شبیه به هم ترسیم می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که به دشواری از هم قابل تمییز هستند و بیش از اینکه از طریق چهره و پیکره از یکدیگر قابل تشخیص باشند، از طریق نوع جامه و پوشش می‌توان آن‌ها را از یکدیگر بازشناخت. پیکرهٔ مردان شبیه پیکره‌های زنانه، با اندام ظریف، چهرهٔ کشیده، ابروهای کمانی و لب‌های باریک ترسیم می‌شود و پیکرهٔ زنان فاقد برجستگی‌های زنانه و شبیه به مردان است. پس می‌توان گفت در نگارگری ایرانی بیش از آنکه جنسیت اهمیت داشته باشد، با مفهوم کلی انسان، فارغ از جنسیت مواجهیم (تصویر ۳).



تصویر ۳. تشابه پیکره‌های زنان و مردان، *شاهنامه*، نگارگر قاسم محمد شیرازی، قرن ۱۰، محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون

است. شهر پنجکنت از مراکز عمدهٔ فرهنگ و تمدن در آسیای میانه است. نزدیکی پنجکنت به دو شهر سمرقند و کوروش‌کده یا استروشن، که به دست کوروش بنا شده، عامل دیگر اهمیت این منطقه است. دیوارنگاره‌های پنجکنت از قدیم‌ترین نمونه‌های تصویرگری داستان‌های حماسی است.

درخصوص نوع پوشش زنان در نگاره‌ها باید گفت که تصویر زن عموماً مستوره و پوشیده است؛ به‌گونه‌ای که نه‌فقط در فضای بیرونی، که حتی در اندرونی خانه و محافل خصوصی هم با پوشش کامل ترسیم می‌شود [۱۲، ص۱۴۵ـ۱۴۶]. زنان برای نمایش حجب و حیا چهره را با آستین پوشانده یا سر را به نشانهٔ شرم پایین می‌اندازند. در کنار این تصویر محجوب زنانه، تصاویری از زنان رقصنده و سوگوار با گیسوان بلند و پریشان نیز ترسیم شده است که در قیاس با نمونه‌های پیشین تعداد آن محدودتر است [۱۲، ص۱۵۱] (تصویر ۴). در موارد اندکی نظیر نگارهٔ *آب‌تنی‌کردن شیرین و نظارهٔ خسرو به او*، زن نیمه‌عریان ترسیم شده است.

تصویر ۴. گیسوان بلند زنان رقصنده (حرمسرای سلطان حسین بایقرا)، *دیوان امیرخسرو دهلوی*، منسوب به شاه مظفر، هرات، ۸۸۶

شیوهٔ تصویرگری زنان در دورهٔ صفوی به مرور تغییر کرد. در این دوره، تحت‌تأثیر نقاشی اروپایی جنسیت زنانه و مردانه به طور متمایز از هم در نگاره‌ها نشان داد شد. مهم‌تر اینکه زنان چنان اهمیت یافتند که تک‌نگاره‌هایی به تصویرگری پیکرهٔ آنان اختصاص یافت. البته این زنان بیشتر در نقش معشوقه، همسر درباریان، رقاص و نوازنده با حضوری وسوسه‌انگیز و در حالاتی نظیر رخ‌نمایی از پشت حجاب، عشوه‌گری، کفش را با ناز از پا درآوردن، حالات متفکرانه و ابهام‌گونه نمایش داده می‌شدند [۹، ص۶۹]، (تصاویر ۵ و ۶).

تصویر ۵. تک‌نگارهٔ *زن*، منسوب به رضا عباسی، اصفهان

تصویر ۶. نگارهٔ زن قاجاری در حال رقص

مقایسهٔ تطبیقی جایگاه زن در نگاره‌های دو نسخهٔ مصور *حملهٔ حیدری*

پس از بررسی پیشینهٔ تصویرگری زنان در سنت نگارگری، تصویر زنان را در دو نسخهٔ مصور حملهٔ حیدری شامل: ۱. نسخهٔ *حملهٔ حیدری* باذل مشهدی، محفوظ در کتابخانهٔ ملی فرانسه ۲. نسخه *حملهٔ حیدری* راجی کرمانی، محفوظ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی بررسی می‌کنیم تا نشان دهیم هر نسخه از چه شاخصه‌های تصویری برای زنان استفاده کرده و چه شیوه‌های تصویری نوینی را ابداع کرده است.

زن در نگاره‌های *حملهٔ حیدری* باذل مشهدی

در نسخهٔ *حملهٔ حیدری* مورخ ۱۲۲۲ تصویر زن نه مانند زن در نگاره‌های سده‌های آغازین اسلام در پرده و زیر سایهٔ حضور مردان و نه مانند نگاره‌های پس از صفوی در نقش رقاص یا زن عشوه‌گر است. بلکه حضور فعال آن‌ها در تصاویر در گرو نقش برجسته و مؤثر آنان است. زنانی که موضوع اصلی نگاره حول آنان می‌چرخد، در کنار مردان و حتی گاه جلوتر از مردان در صف می‌ایستند و حضور برجستهٔ آنان این حماسهٔ دینی را که عموماً اثری مردانه تلقی می‌شود تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

در نگاره‌های آثار حماسی زنان حضور برجسته‌ای ندارند، حال اگر این حماسه صبغهٔ دینی هم داشته باشد، ممنوعیت حضور زن دوچندان می‌شود. اما در نگاره‌های نسخهٔ مورد بحث، زنان چنان در صحنه حاضرند که گاه به جای اثری رزمی، به یک حماسهٔ بزمی نزدیک می‌شود. هندی بودن خاستگاه این نسخه را نباید در این شیوهٔ تصویرگری بی‌تأثیر دانست؛ نگارگر یا نگارگران هندی نسخه، این حماسهٔ دینی را مطابق با معیارهای فرهنگی خود رنگارنگ و متنوع ترسیم کرده‌اند. به همین دلیل، حجابی که در فرهنگ اسلامی ما بین زن و مرد ایجاد می‌شود در نگاره‌های این نسخه از میان برداشته شده و حتی جایگاه زن که در فرهنگ شرق و از جمله در فرهنگ هند پایین‌تر از مرد تصور می‌شود در این نسخه مورد عنایت نگارگر قرار نگرفته و چه‌بسا زن را جلوتر و مقدم بر مرد ترسیم کرده که این مورد اخیر نه از فرهنگ هندی، بلکه شاید از جسارت طبع نگارگر سرچشمه گرفته باشد. بی‌شک جامه‌های رنگین زنان، ساری ملون که به جای پوشش عربی بر سر بسته‌اند یا زنانی که در حال دف‌نوازی ترسیم شده‌اند نیز نمونه‌های دیگری از بازتاب فرهنگ رنگین و پرطرب هندی در نگاره‌های این حماسهٔ دینی به شمار می‌آیند.

زن در متن و تصویر

شاخصه‌های ذکرشده را در نگارهٔ *فرارسیدن سیدعالم به فتح و فیروزی به مدینهٔ مشرفه* به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۷)؛ به‌گونه‌ای که زنان میزبان اصلی حضرت محمد(ص) هستند، زنانی با جامه‌های سرخ، آبی و زرد و ساری‌های رنگین که گیسوان مشکی آنان با فرق‌های گشوده از زیر ساری نمایان است، همان‌گونه زنان هندی خود را می‌آرایند. این زنان به نشانهٔ پاسداشت و ابراز شادمانی از ورود پیامبر(ص) ساز طرب به دست گرفته و دف می‌نوازند و عده‌ای دیگر از زنان برای همراهی کف می‌زنند. این در حالی است که در متن نسخه از بزم و طرب سخنی به میان نیامده، بلکه گفته شده با دیدن پیامبر(ص) همه سجده‌کنان بر زمین افتادند:

پس اول به شکر جهان‌آفرین فتادند سجده‌کنان بر زمین (نسخه، ص ۹۹ ر)

همچنین در متن نسخه بیش از آنکه به حضور زنان اشاره شود، از مردان و «سرفرازان دین»

نام برده شده است. در ابیات ذیل از «مردم» یا «اصحاب دین» سخن به میان آمده است، اما در هیچ‌کجا از واژهٔ «زنان» به‌عنوان کسانی که به استقبال پیامبر(ص) آمدند نامی برده نشده است:

روان در جلو «سرفرازان دین» ظفرمند برگشته از دشت کین (همان)

بیفتاد چون چشم «اصحاب دین» بر آن موکب فتح و نصرت‌قرین (همان)

اما این نگاره یک مجلس زنانه را نشان می‌دهد و جالب است که برای ثبت این لحظهٔ مهم، یعنی «رسیدن سیدعالم به مدینه»، برخلاف ابیات موجود در متن، هیچ مردی در صحنه حضور ندارد و کل مجلس در سیطرهٔ حضور زنان است.

تصویر ۷. اهمیت حضور زنان در نگارهٔ *فرارسیدن سیدعالم(ص) به مدینه*

نگارهٔ *تشرف فرمودن سید ابرار(ص) به خانهٔ حضرت جعفر طیار برای تعزیه پرسیدن*: پیامبر(ص) به خانهٔ جعفر طیار وارد می‌شود و از روی لطف دو پسر او را کنار خویش می‌نشاند (تصویر ۸):

قدم کرده پس رنجه خیر البشر سوی خانه جعفر نامور

[...]

چو شد داخل خانه خیرالانام بگسترد بانو برایش مقام

دو دختر بدش چون دو گیتی‌فروز و لیکن مکلف نگشته هنوز

پسرهای خود را بیاورد پیش نبی خواندشان از کرم نزد خویش

(نسخه، ص ۲۸۱ پ)

برای نمایش قداست رسول(ص) پیکرهٔ او با پرتوی از نـور پوشـانده شـده اسـت. در قسـمت بالای تصویر رسول(ص)، در کنار دو فرزند جعفر طیار بر قالیچـه‌ای نشسـته و زنـان، بـا همـان چهره‌پردازی و پوششـی کـه در نگـارهٔ پیشـین وصـف آن آمـد، دو سـوی حضـرت نشسـته یـا ایستاده‌اند. بعضی از زنان در سوگ شهادت جعفر طیار با دسـتمالی در دسـت اشـک‌هایشـان را پاک می‌کنند:

از آن لطـــف بـــا رقـــت آمیختـــه — دل بـــانو از هـــول شـــد ریختـــه
بگفـت ای فـدای رهـت جـان و سـر — بفرمـــا چـــه داری ز جعفـــر خبـــر
نمانـد آن زمـان تـاب در آن جنـاب — بـــه چشـــم منـــور بگردانـــد آب
بفرمـــود کـــان مـــؤمن پـــاک دیـــن — بـــه راه خداونـــد جـــان آفـــرین
فـدا کـرده جـان و تـن خـویش را — بـدان‌سـان کـه باشـد ز مـردان روا
چـــو بشـــنید بـــانو از او آن جـــواب — بیفتـــاد در گریـــه و اضـــطراب

(همان)

هرچند در متن فقط به شیون و زاری همسر جعفر طیار اشاره شده، نگاره تعـداد زیـادی از زنان را نشان می‌دهد که در برابر پیامبر با حالتی اندوهگین صف زده و اشـک مـی‌ریزنـد. هـیچ قرینهٔ متنی مبنی بر حضور این زنان در ابیات نیامده و احتمالاً نگارگر به‌عنوان نمـاد همـدردی با همسر جعفر طیار بر تعداد این زنان سوگوار افزوده است؛ به‌گونه‌ای که آنچـه در نگـاه اول در تصویر به چشم می‌آید تعداد زیاد زنان است و نه تصویر پیامبر(ص) و فرزندان جعفر طیار.

نگارهٔ *ابوبکر در حال احتضار* نیز به غیر از یک‌سوم بالای تصویر، کـه روایـت داسـتان یعنـی احتضار ابوبکر را بازگو می‌کند، بقیه فضای تصویر را زنان سوگوار تشکیل می‌دهد. ایـن سـاختار در نگارهٔ *جبرئیل در ازدواج حضرت فاطمه(س)* که جمع کثیری از زنان با طبق‌هـایی در دسـت در مقابل تختگاه جبرئیل صف زده‌اند نیز دیده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که در هر سـه نگـاره تصـویر زنان در قیاس با موضوع اصلی داستان در اولویت قرار گرفته است (تصاویر ۸، ۹، ۱۰).

تصویر ۸. حضور برجستهٔ زنان در نگارهٔ *تشرف فرمودن سید ابرار(ص) به خانهٔ حضرت جعفر طیار*

تصویر ۹. حضور برجسته زنان در نگارهٔ *ابوبکر در حال احتضار*

تصویر ۱۰. حضور برجستهٔ زنان در *جبرئیل و ازدواج حضرت فاطمه (س)*

زنان در برابر مردان

در بعضی نگاره‌ها، زنان در روبه‌روی مردان نشسته‌اند یا به عبارتی تفاوتی میان زن و مرد برای حضور در مجلس نیست. این در حالی است که در سنت اسلامی زن، به‌خصوص در مجلس عزا، باید در پرده باشد. در نگارهٔ *ذکر دعوت نمودن مصعب به ایمان درآمدن سعد معاذ و جمعی کثیر از یثرب* زنان در جلو جماعت و مردان در پشت سر آنان ایستاده‌اند. شاید نگارگر با این ترکیب‌بندی قصد داشته این معنا را منتقل کند که زنان در ایمان آوردن پیش‌قدم بودند (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

تصویر ۱۱ و ۱۲. حضور زنان در کنار مردان یا مقابل مردان در صف جلو

از زنان بهشتی تا زنان تن‌فروش

نگارهٔ *سپهر مینافام و ملاقات با حضرت خالق نور و ظلام* تصویری از زنان بهشتی را نشان می‌دهد. زنانی با صورت گرد و سفید، گیسوان بلند سیاه و جامه‌های رنگین که در چهار ردیف در پس‌زمینهٔ سرسبز طبیعت بهشتی در حال معاشرت و گفت‌وگو هستند. با دقت در تصویر متوجه می‌شویم این چهار ردیف با جوی‌های باریک آب از هم تفکیک شده و تابوشکنی نگارگر اینجاست که در هر جوی زنانی نیمه‌عریان در حال شنا را به تصویر کشیده است. هرچند

نمایش زن نیمه‌عریان در تضاد با سنت اسلامی است، نگارگر این نسخه تحت‌تأثیر سنت نقاشی هند، شیوهٔ تصویری متفاوتی را برای ترسیم بهشت به نمایش گذاشته است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳. تصویری متفاوت از زنان بهشتی

این تابوشکنی در اولین نگارهٔ نسخه برجستگی بیشتری دارد (تصویر ۱۴)؛ تصویر دو زن نیمه‌عریان، یکی در حال رقص و دیگری نشسته، هر دو در مرکز تصویر که گرداگرد آنان را مردان سواره و پیاده فراگرفته‌اند که احتمالاً به زنان تن‌فروش اشاره دارد. نه‌فقط مرکزیت تصویری این زنان، بلکه استفاده از پرسپکتیو مقامی نیز تمام توجه را به تصویر آنان معطوف می‌کند، زیرا تصویر دو زن در اندازهٔ بزرگ ترسیم شده؛ حال آنکه تصویر مردان با اینکه در قسمت جلو تصویر هستند برخلاف قواعد پرسپکتیو در اندازهٔ کوچک ترسیم شده است. این نگاره مربوط به اشعاری با عنوان «در درگاه احدیت دست دعا و تضرع بر آوردن به خطایای خود» و تجسم گناهانی است که شاعر از آن استغفار می‌طلبد و با این ابیات آغاز می‌شود:

الهی منم بندهٔ عاصی‌ات — نکردم ز خود هیچگه راضی‌ات
به سر برده در معصیت زندگی — نیاورده یک دم به جا بندگی

(نسخه، ص ۶ پ)

یک‌سوم بالای تصویر دکان‌هایی خشتی با سقف‌های گنبدی را نشان می‌دهد که تبلور این ابیات است:

رسیدم چو در چارسوی جهان — ز هر جنس دیدم هزاران دکان

به پیش آمد ابلیس دلال‌وار — مرا دید دانست کامد شکار

درآمد ز شادی به بازارها — ز هر جنس آورد خروارها

به پیش من آن جنس‌ها را گشود — به یک دیدنش هوشم از سر ربود

(همان، ص ۷ پ)

هرچند دربارهٔ دکان دنیا و عرضهٔ اجناس آن توسط ابلیس در چندین بیت سخن رفته است، شاعر از وسوسه‌انگیزی زنان و تمایلات نفسانی سخنی نگفته است و نگارگر بنا به پنداشت یا سنت تصویری هند پیکرهٔ این زنان را موضوع محوری تصویر قرار داده است.

تصویر ۱۴. تصویر زن در نگارهٔ *دعا و تضرع در درگاه احدیت*

نگارهٔ حضرت زهرا(س)

تصویر حضرت زهرا(س)، به نشانهٔ قداست، در هیئت پرتوی از نور نشان داده شده است. شیوهٔ معمول برای نمایش قدیسین ترسیم هالهٔ نور دور سر یا پوشاندن چهره با روبند یا نور است، اما اینکه کل پیکره در نور پوشانده شود شیوه‌ای است که نگارگر خلاق این نسخه ابداع کرده است. پرتوی که سراسر با رنگ طلا پوشانده و اطراف آن با شنگرف قلم‌گیری شده است؛ درحالی‌که حضرت زهرا(س) در بالای مجلس بر قالیچه‌ای نشسته و به پشتی تکیه زده است. زنان با جامه‌های پوشیدهٔ رنگین و ساری درحالی‌که کف دست‌ها را بر هم گذاشته و در مقابل سینه گرفته‌اند (حالتی شبیه ناماسته یا سلام در فرهنگ هندی)، (تصویر ۱۵) دو سوی تصویر در چند ردیف نشسته یا ایستاده‌اند و سراپا به سخنان حضرت زهرا(س) گوش سپرده‌اند (تصاویر ۱۶ و ۱۷).

تصویر ۱۵. تصویر حضرت زهرا(س) به شکل شعلهٔ نور و قرارگیری دست‌های زنان به نشانهٔ سلام (ناماسته)

تصویر ۱۶ و ۱۷.تصویر حضرت زهرا(س) به شکل شعلهٔ نور

زن در نگاره‌های *حملهٔ حیدری* راجی کرمانی

زنان مقدس

در نگاره‌های *حملهٔ حیدری* راجی کرمانی زنان عمدتاً پوشیده‌روی و با پیراهن‌های بلند گشاد و روبند تصویر شده‌اند؛ از جمله نگارهٔ *ذکر درون بردن مهد حضرت امیر به مکه و سرنگون‌شدن بت‌ها* که شش زن، که احتمالاً باید از قدیسین یا فرشتگان باشند، فاطمه بنت اسد را همراهی می‌کنند. همهٔ این زنان به پیراهن‌های بلند گشاد، روسری و روبند ملبس‌اند (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۸. ذکر درون بردن مهد حضرت امیر به مکه و سرنگون‌شدن بت‌ها

زن در قالب فرشته

برجسته‌ترین حضور زن در این نسخه تصویر فرشتگان در قالب پیکرهٔ زنانه است. این فرشتگان نیز همانند زنان پیراهن بلند گشاد پوشیده‌اند، اما وجه تمایزشان تاج‌های جواهرنشان و بال‌هایی شبیه بال کبوتر است. نگارهٔ *ازدواج حضرت فاطمه(س)* چهرهٔ این بانو را پوشیده با روبند و هالهٔ نور و ملبس به روسری و پیراهن بلند نشان می‌دهد و فرشتگان در سوی او صف زده‌اند؛ فرشتگانی که از نظر نوع پوشش تفاوت چندانی با حضرت زهرا ندارند و وجه تمایزشان بال، تاج مرصع و چهره‌هایی شبیه بانوان قاجاری است. هریک از فرشتگان هدیه‌ای به ارمغان آورده است؛ یکی آینه در مقابل رخسارهٔ حضرت فاطمه(س) گرفته، دیگری شمعدان در دست دارد، فرشتهٔ دیگر با گلاب‌پاش فضا را عطرآگین می‌کند و فرشتگان دیگر نیز اسپند و لوازم عروسی را در دست دارند (تصویر ۱۹). تصویر فرشتگان در نگارهٔ *رفتن رسول خدا(ص) به غار ثور و ریختن قریش در خانهٔ حضرت به جهت کشتن او* نیز همین ویژگی‌ها را دارد (تصویر ۲۰).

تصویر ۱۹. تصویر فرشتگان در نگارهٔ *ازدواج حضرت فاطمه*

تصویر ۲۰. فرشتگان در نگارهٔ *رسیدن افواج ملائکه به یاری حضرت خیرالبشر*

جبرئیل هم تصویری متمایز از سایر فرشتگان ندارد و همانند فرشتگان دیگر با چهرهٔ قاجاری، گیسوان بلند مشکی، بال‌های کبوترگونه، پیراهن بلند، تاج مرصع در کنار پیامبر(ص) ترسیم شده است (تصاویر ۲۱ و ۲۲).

تصویر ۲۱. جبرئیل در نگارهٔ *هجوم قریش به خانهٔ رسول خدا(ص) به جهت کشتن او*

تصویر ۲۲. جبرئیل در نگارهٔ *نازل‌شدن حضرت جبرئیل به خانهٔ پیغمبر(ص)*

مقایسهٔ تطبیقی شیوهٔ تصویرگری زن در دو نسخهٔ *حملهٔ حیدری*

تصویر زن در نگاره‌های *حملهٔ* راجی به نگاره‌های حضرت زهرا(س) و تصاویر فرشتگان محدود می‌شود و حضور دیگری از زنان به‌ویژه طبقات مردمی نمی‌بینیم. این در حالی است که در نگاره‌های *حملهٔ* باذل به حضور زن از اقشار مختلف توجه شده است؛ از زنان طبقات مردمی گرفته تا زنان دف‌نواز و حتی تصاویری از زنان نیمه‌عریان. می‌توان گفت برخلاف حضور پررنگ و متنوع زن در نگاره‌های *حملهٔ حیدری* باذل، در تصاویر *حملهٔ حیدری* راجی کرمانی زن بیشتر تجسمی فرابشری دارد و در قالب فرشتهٔ یاری‌گر ظاهر شده است. به عبارت دیگر، زن بیش از آنکه حضور انسی داشته باشد، حضوری جنی یا فرابشری را عهده‌دار شده است.

جدول ۱ شاخصه‌های تصویری زن در نگاره‌های دو نسخهٔ *حملهٔ حیدری* باذل مشهدی و *حملهٔ حیدری* راجی کرمانی را نشان می‌دهد.

جدول ۱. مقایسهٔ تطبیقی نگاره‌های *حملهٔ حیدری* باذل مشهدی و *حملهٔ حیدری* راجی کرمانی

شیوهٔ تصویرگری	*حملهٔ حیدری* باذل مشهدی	*حملهٔ حیدری* راجی کرمانی
گوناگونی زنان	حضرت زهرا(س)، زنان دف‌نواز و رقصنده، زنان نیمه‌عریان، زنان از طبقات مردمی، فرشتگان	حضرت زهرا(س)، فاطمه بنت اسد، فرشتگان
جایگاه زنان و مردان	جلوتر یا در کنار مردان، مرکز تصویر	زن در کنار مرد ترسیم نشده است
نوع پوشش	ـ پیراهن‌های رنگین ـ ساری‌هایی که گیسوان مشکی آنان با فرق‌های گشوده از زیر آن پیداست.	ـ پیراهن‌های بلند گشاد، روبند ـ زنان روسری و فرشتگان تاج بر سر دارند.
تصویرگری حضرت زهرا(س) و قدیسین	تمام پیکره پوشیده در پرتوی نور	هالهٔ نور گرد سر
تصویرکلی زن	توجه به طبقات مختلف زنان از نوازنده تا قدیس	تجسمی فرابشری و فرشته‌وار از زن

جمع‌بندی

پژوهش حاضر با بررسی نگاره‌های دو نسخهٔ *حملهٔ* باذل و *حملهٔ* راجی به این نتیجه دست یافت که تصویر زن در نگاره‌های *حملهٔ حیدری* باذل از چند منظر حائز اهمیت است:

ـ کثرت حضور زنان در نگاره‌ها؛

ـ توجه به حضور زن در تصاویر حتی آنجا که در متن نامی از او نیامده است؛

ـ ترسیم زنان دوشادوش یا حتی پیشاپیش مردان؛

ـ نمایش زن در طیف‌های مختلف از حوریه و قدیس گرفته تا زنان رقاصه و نوازنده.

این شیوهٔ تصویرگری متفاوت زن از عوامل چندی می‌تواند اثر گرفته باشد نظیر ویژگی‌های مکتب نگارگری هند و همچنین جسارت نگارگر که گرچه نام و ترقیم او در نگاره‌ها ثبت نشده است، شاید بتوان این احتمال را داد که نگارگر این نسخه زن باشد. برخلاف حضور برجستهٔ زن در نگاره‌های *حملهٔ* باذل، در *حملهٔ* راجی زنان تنها در نقش قدیس و فرشته با روبند و لباس‌های پوشیده ظاهر می‌شوند. به عبارتی، زن در نگاره‌های *حملهٔ* راجی موجودی دست‌نیافتنی و فرابشری است که با هاله‌ای از تقدس ظاهر می‌شود، اما *حملهٔ* باذل زن را موجودی زمینی و در بزم و رزم در کنار مردان ترسیم می‌کند. حتی وقتی موضوع حول روایتی مردانه می‌چرخد نیز این زنان هستند که سراسر فضای تصویر را فراگرفته‌اند؛ به گونه‌ای که گویی گردش امور را در دست دارند. به همین دلیل، زن در نگاره‌های این نسخه نه شخصیتی فرعی و حاشیه‌ای که محور اصلی تصویر است. همین امر سبب شده که نگاره‌های این حماسه دینی به حماسه‌ای زنانه شبیه شود؛ بی‌آنکه اصولاً در متن آن زن تشخص و برجستگی خاصی داشته باشد. به این جهت می‌توان گفت نگاره‌های *حملهٔ حیدری* باذل روایتی متفاوت را از زن در یک حماسهٔ دینی ارائه می‌دهد، به‌گونه‌ای که نظیر آن در نسخ مشابه کمتر یافت می‌شود.

منابع

[۱] باذل مشهدی، محمدرفیع (۱۲۲۲). *حملهٔ حیدری* (نسخهٔ خطی)، پاریس: کتابخانهٔ ملی فرانسه.

[۲] ـــــــــــــ (بی‌تا). *حملهٔ حیدری*، تهران: علمی.

[۳] بلنیتسکی، الکساندر (۱۳۹۰). *هنر تاریخی پنجکنت*، ترجمهٔ عباس عزتی، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن)، فرهنگستان هنر.

[۴] بهنام، عیسی (۱۳۴۶). «ایلام مهد اولیه تمدن ایرانی»، *هنر و مردم*، ش ۵۸، ص۲ـ۷.

[۵] راجی کرمانی، ملابمانعلی (بی‌تا). *حملهٔ حیدری* (نسخهٔ خطی)، تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

[۶] سهراب، سحر (۱۳۹۵). «نگارگران زن و زن در نگاره‌های مکتب هند و ایرانی گنجینهٔ هنرهای تزئینی اصفهان»، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور تهران.

[۷] صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). *حماسه‌سرایی در ایران*، چ ۵، تهران: امیرکبیر.

[۸] کاشفی خوانساری، علی (۱۳۸۰). «حملهٔ حیدری (تأملی دربارهٔ داستان‌های منظوم مولای متقیان و معرفی یک شاعر)»، *کتاب ماه هنر*، ش ۳۱، فروردین و اردیبهشت، ص ۲۸ـ۳۲.

[۹] کنبی، شیلا (۱۳۸۹). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*، ترجمهٔ یعقوب آژند، چ۲، تهران، فرهنگستان هنر.

[۱۰] میرانصاری، علی (۱۳۶۸). «باذل مشهدی»، *دانش‌نامهٔ بزرگ اسلامی*، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۱، ص ۴۳۲۱.

[۱۱] ولی‌یاری اسکندری، زهره (۱۳۹۰). «بررسی جایگاه و شکل عنصر زن در نگارگری سنتی ایران (از مکتب هرات تا ابتدای دورهٔ قاجار)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

[۱۲] یاسینی، راضیه (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی تصویر زن در ادب فارسی و نگاره‌های ایرانی»، *پژوهش‌نامهٔ زنان* (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، س۵، ش ۲، پاییز و زمستان، ص ۱۳۹ـ۱۶۲.

[۱۳] ـــــــــــــ (۱۳۹۷). *تصویر زن در نگارگری*، تهران: علمی و فرهنگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی