Journal of Iranian Studies
Shahid Bahonar University of Kerman
ISSN: 1735 - 0700

Visual Manifestation of Covering Crone in Qajar Paintings of Khosrow and Shirin

Sahar Ettehadmohkam [1] | **Bahman Namvarmotlagh** [2]✉

1. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Shiraz University of Art, Shiraz, Iran. Email: s.ettehadmohkam@shirazartu.ac.ir.
2. Associated Professor, Department of French & Latin Language and Literature, Faculty of Literature an d Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.. Email: bnmotlagh@yahoo.fr3

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 06 June 2022
Received in revised form 25 February 2023
Accepted 06 May 2023
Published online 24 june 2024

Keywords:
Myth analysis,
Myth-Text,
Khosrow and Shirin Painting,
Qajar Culture

ABSTRACT

Purpose: With the promotion of European culture in Qajar era, it caused significant changes in fields of culture and art. One of influential Qajar painting and tile manifestations is scene of Shirin bathe who has been as a symbol of Persian woman but concept of "tt ee"". aa aar mmaee iiees ff eee ccene haee eeen tttt ggggddddddddmm images of pre-Qajar artistic schools with the appearance of "ceee nnng ceeee" eewween gggg ssss www and eeeen S..... Therefore the research answers what is the function and cause of the emergence of "curtain and old woman" as covering crone in tiles of Qajar era in the context of a society in transition from traditional culture to modernity and what is the textual myth? Has it been formed? This research aimed to identify the cultural and social factors affecting the visual expression of "covering crone" that has produced specific cultural concepts of Qajar culture and aesthetics.

Method and Research: This research employed descriptive-aaalyiical dddddd dddddaaalyiical dddddd dd rrrrrr r rrr a'' s myth analysis.

Finding and Conclusion: The manifestations of the old woman and the curtain show the traditional and Islamic culture, mediation between the lover and the beloved, hiding the beloved, legitimizing the religious-Islamic meeting of the lover and the beloved, emphasizing non-sanctity, expressing the transition from tradition to modernity. The duality of traditional and Western culture (self and other) dominates Qajar period. And from an aesthetic point of view, the duality of beauty-ugliness, old-youth, and fertility-sterility is manifested in the old woman highlights the two mythical characters of Khosrow and Shirin.

Cite this article: Ettehadmohkam, S., Namvarmotlagh, B. (2024). Visual Manifestation of Covering Crone in Qajar Paintings of Khosrow and Shirin. *Journal of Iranian Studies*, 23 (45), 1-23. http//doi.org/10.22103/JIS.2023.19620.2345

© The Author(s). Ettehadmohkam, S., Namvarmotlagh, B. Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/ 10.22103/JIS.2023.19620.2345

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The scene of Shirin bathe and Khosrow's Gaze is one of the most obvious myth-text that have gone beyond their symbolic boundaries and multiplied throughout the history of Iranian art through transformations and it expresses the historical and cultural authenticity of each period embodied in the paintings. This mythical moment can find transformative symbolic developments in the paintings of this scene, which follow implicit connotations and cultural and aesthetic manifestations in Qajar era. The added old woman and curtain which is definitely cultural attitudes of the era because Qajar is a period of transition from traditional society to modernity that influences political, social, cultural and economic fields. The people were strictly adhering to customs, national traditions and religious rituals but facing the world of western had a significant impact on the intellectual and cultural developments of Iranian Qajar society. It seems some cultural and aesthetic concepts are expressed and the myth of Shirin bathe scene is transformed. The purpose of this research is to identify the discourse by using mythology method that caused the manifestation of old woman and curtain especially in aaa''i ii aa aaaaaggg.

Methodology

The research method is descriptive-analyiical and eee aaaaaaah ss rrrrrr r rrr a''s rrrrr r ff myth analysis. In myth analysis, much attention was paid to the relationship between myth and the context of the myth, and the studies related to the myth went beyond the limits of the texts. Therefore, the study of social myths and their social function became very important. Mythology studies the myth in its social context and the paradigm of the era and a myth is never presented alone and completely independently, but it is always a set of myths that are connected interactively. Myths study in literature and art according to their social context too. So the main goal of myth researcher will still be literature and art, but the social element also plays an important role in this study. Based on this view, a literary or artistic myth is examined and studied in connection with the social space and its metatextual context. In other words, myths have a deep connection with each other and society.

Discussion

Visual signs of Khosrow and Shirin's myth-text in Qajar period have broken boundaries of Iranian painting rules related to architecture, such as head tiling at entrance of buildings. The multiplicity and variety of visual signs along with distortion, reduction or increase of main words of the myth-text can be reflected in its visual manifestation. The roots of this aaarrrrr rrrrrr rrrrr r ee ddddd nn Irannnnn''s ttttttt t, cttt rr e add ttt ellecllll llllll l iisss governing Qajar. In tiles, two elements have been added between Khosrow and Shirin: old woman and curtain while there is no mention of veil and old woman in verbal text. On one hand, this unveiling hides Shirin from Khosrow's view, and on the other hand, it shows Shirin's nakedness to viewers in extra textually! To understand this visual evolution and paradoxical elements myth analysis makes possible to find reason by studying social and cultural conditions of this historical period.

Looking at modern Iran, four cultural currents have influenced and spread generally: Traditional, Islamic, and imported and court culture. This cultural fusion followed rules and eegsssssssss nnnnnnn hww oo ciiii ee cmmmmmmmttt rr al ele,,,,,, , iiii lll ttyss ii xggg customs, traditions of these two cultures with each other and anomalies created by correct aa yss nnnnnnnm rr aoooggggggg hh eee ee haaaaaaa aattesss add aaaaaaaaa allll llll y eerrrr e a strong theory to explain course of a culture and reason for differentiating cultures and predictable or unrr etttt aeee cqqqqqqqnce'' eccrrrrrr r add ecceeeeeeee wwweee,, ff eee courtiers have necessary standards to be exemplary and leading, at first they would have taken

cultural elements of countries such as England and France, and the degree of Iranianization and ability They estimated its link with Iranian cultural elements and tested and accepted Western customs in court and subculture of those around the king, and implemented process ff ttt eaaaiizggg cmmmmmmaiien eeeeeey nn eennnnaiity add eee cmmmttttt y hhat depended on them. It would be better to understand the benefits and harms of this mechanism of cultural transfer to avoid damages and inconsistencies caused by the conflict of guest culture and elements of the host culture. Mythological elements of the old woman and the curtain in scene of Shirin bathing and Khosrow's gaze are examples of such developments. So old woman can be investigated from two aspects: 1- cultural structure and function, 3- in terms of aesthetics (aesthetics).

Cultural structure and function: representative of traditional and Islamic culture, Mediator between lover and beloved, Hiding the lover, Religious-Islamic legitimization, Emphasizing the privacy of the lover and the beloved despite the position of the lover and the beloved, Emphasis on sweet virginity, Maintain sweet decency, Expressing the period of transition from tradition to modernity, Creating a paradox of discovery and sweet concealment, Creating a paradox between Shirin's nakedness and covering her nakedness from Khosrow, Creating a paradox between traditional culture and foreign culture (self and other), Expressing the wishes of the king to live like a foreigner and at the same time bound to the traditional culture, Expressing the wishes of the king, the Qajar painter to his lover and wife. Aesthetically: Antithesis between ugliness and beauty, youth - old age, fertility-sterility.

Conclusion

If myths are considered to be legends that have elements of reality and inspiration inside them, definitely by exploring the way of narrating and reading, meaning can be continuously discovered and extracted in oral, written and visual narratives. Emergence of a common and eeeeated eeeee tt nn eeo’’’’ s cmmmnn eeeec,, rr ttggg s add eee ss ff eii,,,, ,ccccllll y nn paintings has causes reasons that by thinking and focusing on these commonalities, it is possible to understand mythological content and why they became mythic. Poets and painters attettt ed oodddddddeeraal add llllll lmmeni’’’ ’’ cccc ess add cmmmmmns ff myssss ooooooo and Shirin" and why and how this myth developed in the relationship between two heroes, especially characteristics of "meeting" and their appearance in each other's eyes is the subject of this research.

Veiling is an expression of Islamic culture that emphasizes privacy of the lover and the beloved, self and the other. In the aesthetic point of view, old woman has an anti-state. His presence near young girls - as luck would have it - when he meets his lover, is to intensify and bring out his beauty, and it makes a contrast between beauty/ugliness, youth/old age, and fertility/sterility.

It is a really paradoxical and contradictory situation which requires court to have religious oodtmmacyss mmaee nn rr eer oo aass rrmm aaattt oon oo rrrrr rrry, tt tttt aass rrr ough some cultural signs and symbols based on Shari'a rulings to become a modern society.

Therefore, it can be assumed that the curtain in this tile painting really represents the boundary between foreign culture and national culture in Qajar era. On one hand, the courtiers order such a tile painting from artist to shout out female nudity as an accepted norm and a cultural value, and on the other hand, they give a curtain in the hand of an old woman who symbolizes Shirin. Fascinating culture and sensuality is the center of Farang, cover it up, hide and make it among veiled.

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰
دانشگاه شهید باهنر کرمان

تجلی بصری پیرزن حاجب در نگاره‌های خسرو و شیرین دورهٔ قاجار

سحر اتحادمحکم [۱] | بهمن نامورمطلق [۲]✉

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشگاه هنر شیراز، ایران. رایانامه: s.ettehadmohkam@shirazartu.ac.ir
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: bnmotlagh@yahoo.fr

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۴

کلیدواژه‌ها:
اسطوره‌کاوی،
اسطوره‌متن،
خسرو و شیرین،
فرهنگ قاجار.

چکیده

زمینه/هدف: ترویج فرهنگ فرنگی در عصر قاجار سبب تحولات قابل توجهی در زمینه‌های فرهنگ و هنر گردید. یکی از نمودهای تأثیرگذار در نگاره‌ها و کاشی‌نگاره‌های دورهٔ قاجار صحنهٔ آب‌تنی شیرین است که در این صحنه، شیرین به مثابه زن فرنگی و مفهوم دیگری تجلی یافته است. تصاویر قاجاری کاشی‌نگاره‌های این صحنه با تصاویر مکاتب هنری پیش از قاجار با ظهور"پیرزن حاجب" میان خسرو و شیرین متمایز شده است. پرسش این است که در بستر یک جامعهٔ در حال گذار از فرهنگ سنّتی به مدرنیته، کارکرد و علت پیدایش "پرده و پیرزن" در کاشی‌نگاره‌های عصر قاجار چگونه است و چه اسطوره‌متنی منجر به شکل‌گیری آن شده است؟ هدف از انجام مطالعه، شناسایی عوامل فرهنگی و اجتماعی مؤثر بر تجلی بصری "پیرزن و پرده" که موجب تولید مفاهیم فرهنگی ویژهٔ دورهٔ قاجار و بیان زیباشناختی برخی از مفاهیم شده است.

روش/ رویکرد: تحقیق حاضر، توصیفی-تحلیلی و رویکرد مطالعاتی، تحلیل اسطوره‌کاوی از منظر ژیلبر دوران است.

یافته‌ها/ نتایج: پیرزن و پرده در کاشی‌نگاره‌های قاجاری نمایانگر فرهنگ سنتی و اسلامی، میانجی بین عاشق و معشوق، پنهان کردن معشوق، مشروعیت بخشیدن دینی-اسلامی به ملاقات عاشق و معشوق، تأکید بر نامحرمیت، بیانگر دورهٔ گذار از سنت به تجدد و تکیه بر دوگانگی فرهنگ سنتی و فرهنگ فرنگی(خود و دیگری) حاکم بر دورهٔ قاجار است و از منظر زیباشناختی، دوگانهٔ زیبایی-زشتی، پیری-جوانی، باروی-عقیمی با حضور پیرزن دو شخصیت اسطوره‌ای خسرو و شیرین را در نگاره‌ها برجسته می‌سازد.

استناد: اتحادمحکم، سحر؛ نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۳). تجلی بصری پیرزن حاجب در نگاره‌های خسرو و شیرین دورهٔ قاجار. *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، ۲۳ (۴۵)، ۲۳-۱.

http//doi.org/10.22103/JIS.2023.19620.2345

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۱.مقدمه

۱،۱. بیان مسئله

یکی از حساس‌ترین دوره¬های تاریخ ایران، عصر قاجار است که دورهٔ گذار از جامعهٔ سنتی به سوی مدرنیته و دورهٔ تغییرات اساسی در زمینه¬های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی است. بر روح و فکر اکثریت قریب بـه اتفـاق جامعهٔ ناصری، تعصبات ملی و مذهبی شدیدی حاکم بود. مردم سخت پایبند آداب و رسـوم و سـنن ملـی و شـعائر مذهبی بودند، اما مواجهه با دنیای جدید فرنگ، تأثیر به‌سزایی در تحولات فکری و فرهنگی جامعهٔ ایران دورهٔ قاجـار داشت. در پیوند با تحولات فکری و فرهنگی جامعهٔ ایران در این دوره است که امکان تحلیل در حوزه‌هـای مختلـف را برای اهل فن فراهم می¬کند. این امر زمانی اهمیت ویژه می¬یابد که مسئلهٔ پژوهش مورد نظر، با شـناخت فضـای حاکم بر اندیشه¬های رایج در دورهٔ قاجار و با تکیه بر محیط اجتماعی و فرهنگی عصر قاجار، امکان بررسی ریشه‌ها و تحولات تاریخی را در این بازهٔ زمانی فراهم می¬سازد(شکوه، ۱۳۹۷: ۱۲۸).

فرهنگ هر سرزمینی به ویژه فرهنگ ایرانی، دارای پاره¬ای اسطوره‌متن‌های هنری و ادبی است که ریشه‌های ایـن فرهنگ را محکم و استوار نگه داشته و در طول تاریخ به گونه¬های متفـاوتی ظهـور و تجلـی یافتـه اسـت. یکـی از ویژگی اسطوره، حرکت پنهان و آشکار در طول زمان و مکان و تبدیل شدن آن به یـک الگـو بـرای تکـرار و تکثیـر است، یک اسطوره‌متن همانند اسطوره، با الگوشدگی متولد می‌شود و با تکرارپذیری زندگی می‌کند. اسـطوره‌مـتن‌هـا موجب تداوم عناصر فرهنگی یک جامعه در طول تاریخ می¬شوند و این عناصـر را بـا گسـترش خـود از نسـلی بـه نسلی دیگر و از عصری به عصر دیگر منتقـل مـی¬کننـد(نامورمطلق ، ۱۳۸۷: ۷). خسـرو و شـیرین نظـامی یکـی از اسطوره‌متن‌هایی است که از دیرباز تاکنون مورد توجه هنرمندان بوده و در هنرها و متن¬هـای مختلفـی تجلـی یافتـه است. خسرو و شیرین دومین منظومه و معروفترین اثر و شاهکار نظامی است. در حقیقت نظـامی بـا سـرودن آن راه خود را بازمی‌یابد و طریقی تازه در سخنوری و بزم‌آرایی پیش می‌گیرد. این منظومهٔ شش هزار و چند صد بیتی دارای بسیاری قطعات است که بی‌هیچ شبهه از آثار جاویدان زبان پارسی است. صحنهٔ آب‌تنـی شـیرین و نظـارهٔ خسـرو از بارزترین اسطوره‌متن‌هایی است که در طول تاریخ هنر ایرانی با اعمال دگرگونی¬هـایی از مرزهـای نشـانه¬ای خـود فراتر رفته و متکثر شده است و بیانگر اصالت تاریخی و فرهنگی هر دوره¬ای است که در نگـاره¬هـا تجسـم یافتـه است. این لحظهٔ اسطوره‌ای در مکاتب هنری پیش از عصر قاجار مورد توجه هنرمندان بوده است، اما در این عصـر از تاریخ هنر ایرانی تحولات نشانه¬ای دگرگون کننده¬ای را در نگاره¬های این صـحنه مـی¬تـوان یافـت کـه دلالـت ضمنی و تجلیات آشکار فرهنگی و زیباشناختی را در پی دارد. یکی از این تحولات، تجلی عناصـر بصـری پیـرزن و پرده(پیرزن حاجب) است که به طور حتم زادهٔ نگرش¬ها و بینش¬های فرهنگی دورهٔ قاجار است و به نظر می‌رسـد برخی مفاهیم فرهنگی و زیباشناختی را بیان و اسطوره‌متن صحنهٔ آب‌تنی شیرین را متحول می¬سازد. پـژوهش پـیش رو سعی دارد با روش تحلیل اسطوره¬ای(اسطوره‌کاوی) گفتمانی را که موجب تجلـی پیـرزن حاجـب بـه ویـژه در کاشی¬نگاره¬های دورهٔ قاجار شده است، شناسایی کند.

۱. ۲. پیشینهٔ تحقیق

اخوان بزاز در سال ۱۳۹۵ پـژوهشی بـا عنـوان «بررسـی مضـمون دیگـری در قلمـدان‌هـای دورهٔ قاجـار بـا روش سراسطوره» به عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد و بـه راهنمـایی مهـین سـهرابی نصـیرآبادی و بهمـن نـامورمطلق انجـام داده کـه بـه بررسـی و مستندسـازی ویژگی¬های هویت فرنگی‌مآبانهٔ دورهٔ قاجار و قالب‌هـای اسـطوره‌ای آن پرداخته و در نهایت به ایـن نتیجه رسیده که اسطورهٔ زن فرنگی، که ارتباط عمیقـی بـا اسـطوره¬هـای شـهر و دیـن فرنگـی دارد، به عنوان نماد جنبه‌های مادیِ دسـتاوردهای اندیشـهٔ سراسـطورهٔ فرنگـی(اروپـای پـس از رنسـانس) تصویری چیره و مسلط بر اندیشه و باورهای دورهٔ قاجار است. سهرابی و همکـاران(۱۳۹۸) در پژوهشـی بـا عنـوان گفت‌وگومندی سراسطوره‌های مسلط بر هنر دورهٔ قاجـار و نقـش آن در تصـویرگری شخصـیت شـیرین بـه مفهـوم "دیگری" و به گفتگو بین سه سراسطورهٔ فرنگی، ایرانی و اسلامی کـه سراسـطورهٔ اسـلامی در آن نقـش میـانجی دو سراسطورهٔ دیگر و فراهم کنندهٔ مقدمات گفت‌وگو را برعهده داشته، پی برده¬اند که درنهایـت، بـا گذشـت زمـان و قوّت گرفتن این گفتگو، سراسطورهٔ اسلامی از آن خارج شده است. اتحادمحکم در سـال ۱۳۹۰ پژوهشـی بـا عنـوان «تجلی کلامی و تصویری داستان خسرو و شیرین نظامی در دورهٔ قاجار با مطالعهٔ اسطوره¬کاوی» به عنوان پایان‌نامـهٔ کارشناسی ارشد و به راهنمایی بهمن نامورمطلق و مجتبـی عطـارزاده انجـام داده کـه بـه بررسـی تصـاویرِ مـتن کلامـی(شعر) خسرو و شیرین نظامی در دورهٔ قاجار با روش مـتن بافـت‌پژوهـی و اسـطوره‌کـاوی ژیلبـر دوران پرداخته است. نتیجهٔ این پژوهش حاکی از آن است که در دورهٔ قاجار داسـتان خسـرو و شیرین به ویـژه شـیرین بـه عنوان زن، بسیار مطرح بوده و علت آن را ارتباطـات بسـیار بـا فرنـگ، اعـزام محصـلان و هنرمنـدان بـه غـرب از سـوی دربـار و رفـت‌وآمـد سـیّاحان بـه آنجـا و بـالعکس آمدوشد فرنگیان به ایران می¬داند. عفت‌السادات افضـل طوسی، گلناز سلاحی و لادن سلاحی در سال ۱۳۹۲ مقاله‌ای بـا عنـوان"مطالعهٔ کاشـی‌نگـاره‌هـایی بـا نقـوش زنـان قاجاری در خانه¬های شیراز» انجام داده¬اند کـه در مجلـهٔ زن در فرهنگ و هنر چـاپ شـده اسـت. ایـن مقالـه بـه بررسی ویژگی‌های هویتی زن در زمان قاجار و کنش‌ها و خصوصیات شخصیتی او، با مطالعهٔ تحلیلـی مجموعـه‌ای از اسـناد تصـویری، یعنـی تک‌فریم‌های زنان در کاشی‌های خانـه¬هـای دورهٔ قاجـار در شـیراز پرداختـه اسـت. هـدف ایـن پژوهش معرفی و ارائهٔ مستندهای نگارگری شده¬ای اسـت کـه دیـدگاه معاصـر سراسـطوره‌هـا را تبیین می‌کند. خندابی در سال ۱۳۹۹ در پژوهشی با عنوان "مطالعهٔ بیش‌متنی نگاره‌های «آب‌تنی شیرین» در نگـارگری ایرانی و نقاشی معاصـر «خسـرو و شـیرین» بـر مبنـای آرای ژرار ژنـت " تـابلوی «صـحنهٔ آب‌تنـی شـیرین» رکنـی حائری‌زاده را با نظریهٔ پیش‌متنیت ژرار ژانت مطالعه کرده است. با بررسی متن‌هـای پیشـین ایـن نگـاره، پـژوهش در صدد بررسی تغییرات صورت گرفته و متأثر از عصر معاصر بوده است. یافته¬های حاصل از این تحقیق نشان داد کـه چه نوع تغییراتی صورت گرفته است و این تغییرات چه معانی جدیدی را در اثر معاصر تولید کرده‌انـد. ایـن مطالعـه نشان داد گونهٔ تراوستیسمان به تخریب پیش‌متن و تنزل دادن آن می‌پـردازد و از تلاقـی دو شـاخص کـارکرد طنـز و رابطهٔ تراگونگی(تغییر سبک پیش‌متن) حاصل مـی‌گـردد. فرجیـانی وکثیـری در سـال ۱۳۹۵ در مقالـه¬ای بـا عنـوان "بررسی ساختار نگاره¬های مربوط به دیدار خسرو و شیرین و کـاربرد آن در تصویرسـازی افسـانه¬هـای کـردی"، ساختار نگاره‌های مربوط به دیدار خسرو و شیرین و کاربرد آن در تصویرسازی افسانه‌های کردی را بررسی کرده‌انـد

و نمودهای آن را در این افسانه‌ها نشان دادند. اصغرزاده و اسکندری در پژوهشی با عنوان" تصویرسازی تئاتری و سینمایی در خسرو و شیرین نظامی"(۱۳۹۲) به خوانش قسمت¬هایی از متن خسرو و شیرین پرداخته¬اند تا ظرفیت¬های سینمایی و تئاتری آن را به نمایش بگذارند.

۳,۱. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش که با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد مطالعاتی تحلیل اسطوره‌کاوی از منظر ژیلبر دوران سامان یافته است، پرسش این است که کارکرد و علت پیدایش "پرده و پیرزن" در کاشی‌نگاره‌های عصر قاجار چگونه است و چه اسطوره‌متنی منجر به شکل‌گیری آن شده است؟ فرض بر این است که پرده و پیرزن نمادی از گذار فرهنگی، عبور از فرهنگ سنتی به مدرنیته و بیانگر فرهنگ شیعی-اسلامی در جامعهٔ عصر قاجار باشد.

٤,۱. مبانی نظری

اسطوره همانند دیگر واژه¬ها و مفاهیم کهن و باستانی دارای معانی گوناگون است. این ویژگی چندمعنایی در اسطوره از دیگر واژه¬ها و مفاهیم به مراتب بیشتر وجود دارد که همین امر موجب دشواری در تعریف و تحقیق در این حوزه شده است. از آنجایی که اسطوره دارای یک تعریف ویژه و معیّن نیست، بلکه تعاریف بسیار متنوعی دارد که بدون توجه به این تنوع، هر تحقیقی دچار مشکل و اغلب تناقض¬گویی می¬شود. چنانکه ملاحظه خواهد شد، میان اسطوره از دیدگاه فروید با اسطوره از دیدگاه یونگ یا اسطوره از دیدگاه لوی استروس با اسطوره از دیدگاه رولان بارت و یا اسطوره در آثار الیاده یا اسطوره در آثار برونل تفاوت¬ها گاهی چنان فاحش هستند که گویی این میان فقط یک اشتراک لفظی وجود دارد. بر این اساس، لازم است هر تحقیق در مورد اسطوره با تعریف شروع شود تا معلوم گردد اسطوره در آن تحقیق در کدام معنا به کار می¬رود. از این‌رو، در این خصوص نخستین پرسشی که مطرح می¬شود این است که اسطوره را چگونه و با چه عنصری می¬توان تعریف کرد. اسطوره واژه¬ای است که امروزه به عنوان معادل «میت» قرار می¬گیرد. واژهٔ میت خود از واژهٔ کهن یونانی یعنی میتوس برگرفته شده است و میتوس به معنای روایت، گاهی نیز افسانه، به کار برده شده است. به بیان نامورمطلق(۱۳۸۸)، در مطالعات اسطوره‌ای از آغاز پیدایش تاکنون، نظریه‌ها و روش‌های مختلفی وجود دارد. روش مطالعه‌ای که در بررسی موضوع این پژوهش به کار می¬آید، روشی است که در دههٔ ۱۹۸۰ توسط شخصی به نام ژیلبر دوران تحت عنوان اسطوره‌کاوی برای تحلیل اسطوره وضع گردید. واژهٔ اسطوره‌کاوی در مقابل روانکاوی توسط محققان عرصهٔ اسطوره‌پژوهی ابداع گردید(نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۹۹ب).

در تحلیل اسطوره‌ای به روابط میان اسطوره و بافت اسطوره بسیار توجه شد و مطالعات مربوط به اسطوره از محدودهٔ متن‌ها خارج گردید. بنابراین، بررسی اسطوره‌های اجتماعی و کارکرد اجتماعی آن‌ها از اهمیت زیادی برخوردار شد. یکی از مسایل مهم در خصوص اسطوره‌کاوی که چه بسا عامل اختلاف ظریف میان نظریه‌پردازان شده، چگونگی ارتباط اسطوره‌کاوی با جامعه است. به عبارت دیگر، این پرسش مطرح است که جامعه و جامعه‌شناسی چه نقشی در اسطوره‌کاوی ایفا می‌کنند؟ در صورت نخست، این مسئله هنگامی اهمیت می¬یابد که برخی از نظریه‌پردازان با صراحت موضوع اسطوره‌کاوی را جامعه تصور کرده‌اند. اسطوره‌کاوی، اسطوره را در بافت

اجتماعی خود و پارادایم دوران مورد مطالعه قرار می‌دهد. همچنین، برای اسطوره‌کاو یک اسطوره هیچ‌گاه به تنهایی و کاملاً مستقل مطرح نمی‌شود، بلکه همواره مجموعه‌ای از اسطوره‌ها هستند که با یکدیگر در ارتباط و تعامل می‌باشند. یونگ و پیروانش از این وضعیت اسطوره‌ها با نام صورت‌های فلکی اسطوره‌ای یاد می‌کنند. زیرا مجموعهٔ این اسطوره‌ها با یکدیگر صورتی را خلق می‌کنند که بیانگر طبیعت گروهی آن اسطوره‌ها است(نامورمطلق، ۱۳۸۸ : ۱۰۰ الف).

صورت دیگری که برای اسطوره‌کاوی قابل تصور است، مطالعهٔ اسطوره‌ها در ادبیات و هنر با توجه به بافت اجتماعی آن‌هاست. در این تصور دوم، هدف اصلی اسطوره‌کاو همچنان ادبیات و هنر باقی خواهد ماند، اما عنصر اجتماعی نیز در این مطالعه نقش مهمی ایفا می‌نماید. بر این پایه، یک اسطورهٔ ادبی یا هنری در پیوند با فضای اجتماعی و بافت فرامتنی آن مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرد. به عبارت صریحتر، اسطوره‌ها با یکدیگر و با جامعه پیوندی عمیق دارند و بی‌توجهی به این پیوندها می‌تواند موجب آسیب در فرایند و نتایج تحقیق شود.

بنابراین، رابطهٔ میان اسطوره‌کاوی و جامعه به دو صورت قابل تصور است: نخست این‌که به طور کلی این رویکرد قصد دارد جامعه و پارادایم حاکم بر آن را مورد بررسی قرار دهد و دوم این‌که هدف اصلی آن اسطوره¬های ادبی و هنری است بر خلاف دیگر رویکردها که تنها به مطالعهٔ اسطوره¬ها بدون در نظرگرفتن بستر اجتماعی آن‌ها می‌پردازد، اسطوره‌کاوی قصد دارد این اسطوره‌ها را در بافت اجتماعی آن‌ها مورد بررسی قرار دهد(نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۸۹).

۵،۱. یافته‌ها و نتایج

در کاشی‌نگاره‌های دورهٔ قاجار علاوه بر خسرو و شیرین، عنصر پیرزن و پردهٔ حایل‌گذار میان خسرو و شیرین اضافه شده است. در صورتی که در متن کلامی خسرو و شیرین نشانی از پرده و پیرزن نیست. این پرده‌گذاری از یک سو شیرین عریان را از دیدگان خسرو مستور و مخفی می‌کند و از سوی دیگر، عریانی شیرین را به مخاطب(بینندگان) برون‌متنی نشان می‌دهد. در واقع پارادوکسی در کاشی‌نگاره مشهود است که نتیجهٔ شرایط پارادوکسیکال اجتماعی و درباری است که از یک‌سو امر و زمینه برای تغییر پوشش و پرده‌نشینی زنان می‌کنند و از سوی دیگر، مشروعیت خود را از نهاد دین و اوامر اجتماعی و فراخصوصی کسب و تدارک می‌کنند. کاشی‌نگاره، پیام پارادوکسیکالی دارد، چراکه وضعیت اجتماعی و فکری زمانِ خلق آن متناقض و همگون است. گروهی زنان را مستور و پرده‌نشین می‌خواهند و گروهی دیگر او را بازاری و اجتماعی می‌طلبند.

۲. بحث و بررسی

۱،۲. پیکرهٔ مطالعاتی

از ویژگی‌های مهم هنر ایرانی، پیوستگی و همراهی نظام کلامی و تصویری است. شاعر و نقاش هر دو با بهره‌گیری از صور خیال و امکانات خاص هنری¬شان، یکی با استفاده از الفاظ و کلمات و دیگری با کاربرد خط و رنگ به توصیف عالم ماورایی می¬پردازند. همانگونه که پیوستگی و ارتباط بین ادبیات و نقاشی را می¬توان، از فعل آن‌ها نیز دریافت. دو فعل نگاریدن و نگاشتن و لغات و کلمات مشتق از آن‌ها، هر دو عمل نقاشی کردن و نوشتن را در بر

می‌گیرد. از همین رو، دوران اوج و پیشرفت نقاشی ایرانی همزمان با اوج غنای ادب کلاسیک پارسی است که پس از افول غنا و عمق محتوایی ادبیات، نقاشی ایرانی نیز از مسیر حرکت همراه با ادب پارسی منحرف گردید و به موضوعات تازه¬ای روی آورد و در نهایت نیز، به تدریج غنا و یگانگی¬اش را از دست داد. البته این بدین معنا نیست که نقاشی ایرانی تنها در کنار ادبیات پارسی قابل تعریف است و از خود استقلالی ندارد، بلکه این آثار، خود دارای ارزش ذاتی و کیفیت تصویری هستند و به تنهایی نیز در حد قابل توجهی، قادر به انتقال مضامین ادبی و داستانی خود می¬باشند؛ شاهد این مدعا، اوراق تصویری جدا شده از نسخ خطی است که سال¬ها در موزه‌های مختلف و معتبر در سرتاسر دنیا، به صورت مستقل و جدا از متن ادبی‌شان به نمایش درآمده و تحسین تماشاگران عام و خاص را برانگیخته‌اند(زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۳۱). بنابراین، یکی از مشخصه¬های هنر ایرانی تأثیر هنر کلامی بر هنر تصویری آن است؛ تجلیات کلامی چون ادب حماسی(شاهنامه)، غنایی(لیلی و مجنون، خسرو و شیرین نظامی، شیخ صنعان و دختر ترسا منطق¬الطیر عطار) و...بر هنرهای تجسمی مختلفی چون نگارگری و نقاشی، چاپ سنگی، صنایع دستی، کاشی‌کاری و ... نقش می‌بندند. از مهم¬ترین اسطوره‌متن‌های ادب پارسی، مثنوی خسرو و شیرین نظامی است که تصاویر زیادی از آن در اکثر آثار هنری دورهٔ قاجار تجلی می‌یابد.

لازمهٔ بررسی اسطوره‌کاوانه، مطالعهٔ متن به صورت درزمانی و همزمانی است. در بررسی درزمانی این اسطوره‌متن با تأکید به دگرگونی‌های صورت گرفته در روایت خسرو و شیرین و ویژگی‌های اسطوره‌ای آن اشاره می‌شود. در این قسمت نگاه بیشتر تاریخی(سیر خطی) خواهد بود، سپس در مطالعهٔ همزمانی به روابط همزمان میان اسطورهٔ شیرین و جامعهٔ قاجار ایرانی پرداخته می¬شود تا دلیل تحولات ایجاد شده در صور اسطوره¬ای شیرین(در صحنهٔ آب‌تنی او) تبیین و تشریح شود.

روایت اسطوره‌ای خسرو و شیرین در دورهٔ پیش و پس از نظامی تا دورهٔ معاصر به صورت¬های گوناگون تکرار شده است: داستان عشق‌بازی‌های خسرو وشیرین از جملهٔ داستان¬های اواخر عهد ساسانی است که در کتاب‌هایی از قبیل المحاسن و الاضداد جاحظ بصری، غرر الاخبار ملوک الفرس ثعالبی و شاهنامهٔ فردوسی آمده است. در این داستان‌ها عشق‌بازی خسرو با کنیزک ارمنی(آرامی) از عهد هرمز آغاز شده و همین کنیزک است که بعدها از زنان مشهور حرمسرای خسرو گردید؛ لیکن در خسرو و شیرین نظامی، شیرین شاهزادهٔ ارمنی است. گویا این داستان پس از قرن چهارم تا دورهٔ نظامی توسعه و تغییراتی یافته و به صورتی که در خسرو و شیرین می¬بینیم، به نظامی رسیده است(صفا، ۱۳۸۳ : ۳۱٦). منظومهٔ غنی ٦۵۰۰ بیتی "خسرو و شیرین" دومین مثنوی از خمسهٔ نظامی و معروف‌ترین اثر و به عقیدهٔ گروهی از سخن‌سنجان، شاهکار اوست.

نظامی این داستان تاریخی را در عالم خیال پرورش داده و به خواست دل خود بازآفرینی کرده است. افسانهٔ خسرو و شیرین دارای صحنه‌های بسیار زیباست که همه آفریدهٔ اندیشه و خیال نظامی است: شاپور نگارگر ایرانی، زیبایی‌های شیرین را در مجلس بزم شاهزادهٔ ایرانی، نزد خسروپرویز وصف می‌کند. خسرو به شاپور فرمان می¬دهد تا برای فریفتن و آوردن شیرین به ارمنستان برود. شاپور با کشیدن صورت خسرو، در گردشگاه¬های ارمنستان شیرین را به کمند عشق خسرو می¬اندازد. با همین عشق، ماجراهای این افسانهٔ شیرین تاریخی آغاز می¬شود. شیرین از شکارگاه با شبدیز شبرنگ به سوی مداین می‌تازد. در مداین دشمنان هرمز پادشاه ساسانی به نام خسرو

سکه می¬زنند. خسرو به سوی ارمنستان فرار می¬کند. در راه شیرین را در چشمه¬ساری می¬بیند که چون ماهی در آب چشمه تن می¬شوید:

ز هر سو کرد بر عادت نگاهی نظر ناگه بر افتادش به ماهی
در آب نیلگون چون گل نشسته پرندی نیلگون تا ناف بسته
همه چشمه ز شخص آن گل‌اندام گل بادام و در گل مغز بادام

(نظامی، ۱۳۷۹: ٧٤)

شیرین به مشکوی خسرو می¬رسد که درآنجا سه¬هزار زن، ملاحت‌ریزه شهربند مشکوی شاهزادهٔ جوان هستند. خسرو به ارمنستان می¬رسد و از حال شیرین به مهین‌بانو عمهٔ شیرین(پادشاه ارمن) خبر می¬دهد. هرمز می‌میرد و خسرو به مداین برمی¬گردد، در حالی که شاپور و شیرین به ارمنستان و نزد مهین¬بانو می¬روند. خسروپرویز از بهرام چوبین سردار ایرانی شکست می¬خورد و به آذربایجان می¬گریزد و از آنجا به سوی موغان می¬راند و به سوی ارمن رهسپار می¬شود. خسرو و شیرین در شکارگاه به همدیگر می¬رسند و این پرده یکی از صحنه¬های دیدنی است:

نظر بر یکدگر چندان نهادند که آب از چشم یکدیگر گشادند
نه از شیرین جدا می‌گشت پرویز نه از گلگون گذر می‌کرد شبدیز...

(همان، ۱۰۵)

نظامی تصویری چنان دل‌نشین و خیال‌پرور از شیرین و رابطهٔ وی با خسرو و فرهاد ارائه می‌دهد که موجب برگرفتگی‌های فراوانی در ادبیات و هنر ایرانی گردیده است. در واقع، پس از نظامی داستان شیرین توجه بسیاری از شاعران را به خود جلب کرد و منظومه‌های بسیاری به تقلید از خسرو و شیرین نظامی سروده شد. پس از نظامی شاعران بزرگی همچون امیرخسرو دهلوی، وحشی بافقی، عرفی شیرازی، وصال شیرازی، ندایی بخارایی، نویدی نیشابوری، امیرعلی‌شیر نوایی، الفت کاشانی، سالم تبریزی، عارف اردبیلی، عبدالله هاتفی، و ده¬ها شاعر دیگر، مثنوی هایی به اقتفا از "خسرو و شیرین" نظامی ساخته¬اند(محجوب، ۱۳۷۳: ۸٦). همچنین خسرو و شیرین، سرودهٔ محمدخان دشتی در قرن ۱۳، که به نام ناصرالدین شاه و به پیروی از نظامی سروده شده است.

این سروده به دلیل تأثیر بسیاری که بر ادبیات پس از خود گذاشته است، به عنوان یک الگوی کم¬نظیر مورد پیروی و تقلید شعرای پس از خود قرار گرفته است و همین باعث تکرار شدن این داستان و تبدیل آن به یک اسطوره‌متن شده است. در واقع، یکی از دلایلی که بیانگر اهمیت شیرین به عنوان یک زن اسطوره¬ای است، حضور نام وی در عنوان داستان¬های گوناگون به ویژه داستان نظامی گنجوی است.

۲،۲. پیش‌متن‌های تصویری اسطوره‌متن آب‌تنی شیرین و نظّارهٔ خسرو

تکثیر بینامتنی خسرو و شیرین در فرهنگ و هنر ایرانی به حوزهٔ ادبیات محدود نمی‌شود، بلکه به دیگر حوزه‌ها به ویژه هنر نیز راه می¬یابد. هنرهای دیگر نیز به صحنه¬های مختلف این داستان از اولین دیدار دو معشوق در کنار آب تا مرگ اسطوره¬ای آن دو توجه نموده و به شیوهٔ خود به اقتباس از این روایت پرداخته‌اند. هنرهای تجسمی قسمتی از این برگرفتگی‌ها را به نمایش گذاشته‌اند که به اختصار به آن‌ها اشاره می‌شود. به این دلیل که هدف این

نوشتار تصاویر آب‌تنی شیرین در کاشی‌نگاره‌های دورهٔ قاجار است، بنابراین چند نمونه بـه عنـوان پیشـینه‌ای از ایـن متن هنری نشان داده می¬شود و بعد به تصاویر قاجاری کاشی‌نگاره‌های این لحظهٔ اسطوره¬ای می‌پردازیم:

پدیـــــــد آمد چو مینو مرغـــــزاری در او چون آب حیـــــــوان چشـــمه‌ساری

(نظامی، ۱۳۷۹: ۹۸)

طی دوره‌های متمادی، اسطوره‌متن خسرو و شیرین نظامی در مکاتب مختلف هنـر ایرانـی، در نشـانه‌هـای تصـویری تجلی می¬یابد. مکاتب پیش از مکتـب قاجار(مکتـب هنـد در دورهٔ مغـول، مکاتـب تبریـز و شـیراز دورهٔ تیمـوری، ترکمانان، مکتب تبریز و اصفهان صفویه و...) داستان آب‌تنی شیرین را اکثراً به صورت تک‌نگاره تصویر کرده‌اند.

طبیعت همواره در نقاشی ایرانی جایگاه و جلوهٔ خاص خود را داراست، در نگاره¬های حمام شـیرین در چشـمه نیز، نگارگر بیش از شاعر به توصیف و پرداخت طبیعت پیرامون شیرین پرداخته و در این امر از وی پیشی می¬گیرد. در این بخش از داستان، نظامی بیش از آن‌که به توصیف فضای طبیعی و خلوت صـحنه بپـردازد، بـه خلـق مـاجرا و هیجان تصویری مضمون صحنه پرداخته و در توصیف طبیعت اطراف، تنها به بیان یک بیت اکتفا نموده است.

پدیـــــــد آمد چو مینو مرغـــــزاری در او چون آب حیـــــــوان چشـــمه‌ساری

(نظامی، ۱۳۷۹: ۹۸)

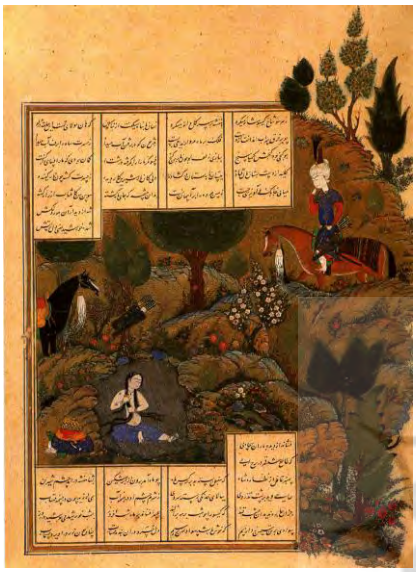
هنرمند نگارگر این بخش از داستان را زمینه¬ای مناسب برای ایجاد و پرداخت صحنه¬ای بدیع از عالم ماورایی(عالم مثال) در نظر داشته و براساس مضمون داستان، صحنه¬ای زیبا و چشم¬نواز از طبیعت خالی و خلوت، با حضور دو قهرمان اصلی داستان، خلق می¬کند. در کل تاریخ نقاشی ایرانی، گرچه نقاش به خلق صحنه¬های طبیعـی و فضـای پیرامون محمل شخصیت‌های انسانی، توجه خاصی مبذول داشته و به آن، گاه در حد افراط می¬پرداخته اسـت، ولـی با وجود این، خلق صحنه¬های خالی از پیکرهٔ انسانی بسیار کم و نادر است و در اغلب صحنه¬ها، اشخاص زیـادی به نمایش درآمده¬اند که خلوت و دنجی جلوه¬گاه طبیعی را بر هم می¬زنند. با توجه به این‌که مضمون ایـن بخـش از داستان فضایی خالی و خلوت از حضور نامحرمان را می¬طلبد، بنابراین در بیشتر این نگاره¬ها، شاهد چیرگـی دو پیکرهٔ انسانی، خسرو و شیرین، بر فضای کل نگاره، البته بدون برهم زدن آرامش و خلـوت فضـای طبیعـت هسـتیم. بنابراین با توجه هنرمندان ایرانی در تصویرسازی نگاره¬هایشان براساس آثـار ادبـی، مضـمون کلـی اثـر را گرفتـه و براساس بینش و سنت هنری زمانهٔ خود، به آن پرداخته¬اند و بیش از آن‌که مـتن اثـر را مـدّ نظـر داشـته باشـند، بـه قراردادهای از پیش تعیین‌شده در سنت نقاشی ایرانی وفـادار بـوده¬انـد(زابلـی‌نـژاد، ۳۲ : ۱۳۸۷). بنـابراین تجلیـات تصویری و تکثیر اسطوره‌متن آب‌تنی شیرین و نظارهٔ خسرو براساس متن کلامی آن تا پیش از دورهٔ قاجار منحصر بـه فضای کتابت و نگارگری در اندازهٔ محدود بوده و حداکثر شامل سه عنصر خسرو، شیرین و طبیعت است.

۳،۲. تجلی اسطوره‌کاوانهٔ تصویری آب‌تنی شیرین در دورهٔ قاجار

نشانه‌های تصویری اسطوره‌متن خسرو و شیرین در دورهٔ قاجار علاوه بر وارد شدن عناصر مردمی و عامیانـه و تغییـر سبک از قواعد غیر منعطف نگارگری به شیوهٔ قهوه‌خانه‌ای، از مرزهای نشانه‌ای منحصر به نگارگری فراتـر مـی‌رود و در نظام¬های نشانه¬ای وابسته به معماری از جمله کاشی‌کاری سر در ورودی عمارات و نقش برجسته، و در چـاپ سنگی تجلی می¬یابد. تعدد و تنوع نشانه¬های تصویری همراه با تحریف، تقلیل یا افزایش کلام اصلی اسـطوره‌مـتن

در تجلی بصری آن قابل تأمل است. ریشه¬های این دگرگونی را باید در هویت هنر ایرانی، فرهنگ و بنیان‌های فکری حاکم بر دورهٔ قاجار یافت. هنر دورهٔ قاجار نشانگر سه مشخصه و ویژگی بنیادی بود. ورود دم افزون عناصر هنر مردمی و عامیانه، و وابستگی رشدیابنده به تأثیرات هنر غربی. هنر این دوره با این‌که از نظر کیفی در سطح پایین‌تر از هنر ادوار پیشین قرار داشت و از حیث شکوه و عظمت قابل مقایسه و هم‌سنجی با آن نبود، اما ویژگی و هویت کاملاً مستقل و پالوده¬ای را به نمایش گذاشت(اسکارچیا ،۱۳۸٤ :۳۵).

تصویر۱. کاشی‌نگارهٔ آب‌تنی شیرین و نظارهٔ خسرو، کاخ گلستان، قاجار، عکس از نگارنده.



تصویر ۲. آب‌تنی شیرین و نظارهٔ خسرو، مکتب ترکمانان، (گری، همان، ۱۲۰).

تصویر۳. کاشی‌نگارهٔ آب‌تنی شیرین و نظارهٔ خسرو، نارنجستان قوام، شیراز، عکس از نگارنده.

با مقایسه‌ای اجمالی می¬توان دریافت که از لحاظ کیفی و کمّی عناصر تصویری این لحظهٔ اسطوره¬ای در دوران پیش از قاجار با پس از آن متفاوت است. همان‌طور که در پیش اشاره¬ای مختصر به فضای مینیاتوری آب‌تنی شیرین و نظارهٔ خسرو شد، عناصر تصویری آن شامل خسرو، شیرین و طبیعت غالب بر فضای نگارگری است. اما

در دورهٔ قاجار می¬بینیم که در کاشی‌نگاره‌ها علاوه بر این دو، عنصر پیرزن و پردهٔ حایل‌گذار میان خسرو و شیرین اضافه شده است. در صورتی که در متن کلامی خسرو و شیرین نشانی از پرده و پیرزن نیست. این پرده‌گذاری از یک سو شیرین عریان را از دیدگان خسرو مستور و مخفی می¬کند و از سوی دیگر، عریانی شیرین را به مخاطب(بینندگان) برون‌متنی نشان می‌دهد.

تحلیل اسطوره‌کاوانه و درک عناصر پارادوکسیکال پرده و پیرزن آب‌تنی شیرین در دورهٔ قاجار با فهم اندکی از شرایط اجتماعی و فرهنگی این دورهٔ تاریخی ممکن است. بنابراین، برای پی بردن به کارکرد عنصر سوم و چهارم حایل‌گذار(پرده و پیرزن)، به طور مختصر به اوضاع فرهنگی قاجار می‌پردازیم.

٤,٢. وضعیت فرهنگی ایران در دورهٔ قاجار

در بررسی اوضاع فرهنگی جامعه باید ابتدا به جریانات فرهنگی حاکم بر اجتماع آن روز پرداخت تا فضایی که ترسیم می‌گردد منطبق بر واقعیت‌ها باشد. در ایران معاصر به طور کلی چهار جریان فرهنگی نفوذ و رواج داشته و دارد(جدول ۱).

جدول۱. وضعیت فرهنگی ایران در دورهٔ قاجار، مأخذ: (شکوری، ۱۳۷۱: ۸۲-۸٦).

وضعیت فرهنگی	مشخصات
فرهنگ سنتی	آمیزه‌ای از آداب و رسوم محلی، خرافات، ظواهر جزیی و ناچیزی از آداب زندگی و معاشرت اسلامی به صورت ناپیوسته است. اکثریت مسلمانان، تحت تأثیر چنین فرهنگی بوده و هستند، لکن ناآگاهانه و به غلط آن را فرهنگ اسلامی پنداشته‌اند. برخی نیز آن را فرهنگ ملی می‌نامند.
فرهنگ اسلامی	مجموعهٔ اندیشه‌ها و تفکراتی است که دارای پیکره‌ای استوار و پیوسته همچون یک منظومهٔ قانونمند بوده است. از تمامیت اسلام برخاسته است. هدف درنظرگرفتن ابعاد مختلف اسلام نه در یک بُعد ویژه و محدود
فرهنگ وارداتی	مجموعهٔ تفکرات، آداب و رسوم و ارزش‌های فکری و فرهنگی‌ای است که به صورت مهاجم، از خارج از مرزهای جهان اسلام و آن سوی دنیا(غرب)، به میان مسلمانان وارد شده است. ناسازگار ماهوی با فرهنگ اسلامی و ناسازگار ظاهری با فرهنگ سنتی است. به فرهنگ استعماری معروف است.
فرهنگ درباری	در ایران معاصر، مفهوم فرهنگ درباری نسبت به گذشته متفاوت است. فاقد عناصر بومی و انسجام و پیوستگی ظاهری بود. مجموعهٔ آداب و رسوم، معیارها و ارزش‌هایی است که بر دربار و شئون زندگی درباریان و وابستگان آنان جاری بوده باشد. فرهنگی، کاملاً مختلط و ناخالص بوده است. آمیزه‌ای از سه فرهنگ جداگانهٔ "سنتی"، "وارداتی" و "درباری" بوده است. منظور از واژهٔ درباری که یکی از رئوس این مثلث را تشکیل می‌دهد، مجموعهٔ فرهنگی به ارث رسیده از سلاطین و دربارهای قدیم-از ماقبل اسلام و عصر بنی‌امیه- تا کنون است.

تقابل عرف جامعهٔ غرب با عرف جوامع شرقی و از جمله جامعهٔ ایران قاجار، بیش از آن‌که موجب سریان عناصر فرهنگی از فرهنگ قوی‌تر به فرهنگ ضعیف‌تر باشد، نتیجهٔ این بود که در علوم طبیعی و تکنولوژی کشورهای غربی خصوصاً قبل از جنگ¬های جهانی، تکاملی حیرت¬آور رخ داده بود. گویی نخبگان و دانشمندان جوامع غربی(و به تعبیر قدیمی¬تر آن، جوامع فرنگی) با اکتشافات و اختراعات فوق¬العاده تسهیل‌کننده و تسریع‌کنندهٔ رسیدن بشر به حاجات و مطلوبات خود، جهان جدیدی را پیش روی انسان¬ها نشان می¬دادند که در آن نقش خداوند به عنوان قانون‌گذار و ارائه دهندهٔ الگوی آرمانی جامعه‌سازی به حاشیه رفته بود و انسان با عقل و خرد ابزارساز و ماشین‌ساز خود، زمینه را برای بنا شدن جامعه‌ای با محوریت و اصالت انسان فراهم می¬کرد. در چنین جامعه¬ای، خود به خود نوعی روحیه برای فتوحات و جهان¬گشایی¬های فرهنگی و عقیدتی پدید می¬آمد. این توسعه‌طلبی و نفوذ فرهنگی خواه ناخواه عواملی از درون جامعهٔ هدف و فتح‌نشده را برای تحقّق مقصود خود به کار می¬گرفت. این عوامل که از یک سو مفتون فرهنگ فرنگ بودند و از سوی دیگر محصول فرهنگ ایرانی بودند، در درک و بازیابی هویت خود به آینه‌ای برای تجلی فرهنگی دیگر بدل می‌شدند. یعنی عرف جامعهٔ ایران آن‌ها را از خود می‌دانست، اما وجه و رویهٔ دیگر آن‌ها رو به فرهنگ غیر خودی بود.

این امتزاج و ترکیب فرهنگی در بطن خود از قوانین و قواعدی پیروی می¬نمود. دانستن چگونگی ترکیب آداب و عناصر فرهنگی و میزان امکان‌پذیری آمیزش مظاهر آداب و سنن این دو فرهنگ کلان با یکدیگر و موانع و ناهنجاری¬های مولود شیوهٔ ناصحیح اخذ یا جذب این الگوها و استانداردهای رفتاری، کاملاً نیازمند یک تئوری قوی برای تبیین سیر یک فرهنگ و سرّ و سبب تمایز فرهنگ‌ها و عواقب و تبعات پیش‌بینی‌پذیر یا غیر قابل پیش‌بینی این مواجهات و برخوردهاست. برای فهم عوامل و موانع و ماهیّت مواجههٔ فرهنگ عرف عصر ناصری با فرهنگ جوامع تحت سیطرهٔ دول اروپایی از نظریهٔ نوربرت الیاس که یکی از بهترین نظریات برای این منظور است، استفاده شده است:

نوربرت الیاس نظریه‌ای دارد به نام خودی/غیر خودی‌ها. وی بر مبنای این نظریه در کتاب مهم و ارزشمند خود به نام فرایند متمدن شدن، فرایند متمدن شدن غرب را در کشورهای اروپایی از قرون اولیهٔ میلادی تا قرن نوزدهم و بیستم تحلیل می¬کند. از آنجا که ایران و ایرانیان در قرن نوزدهم در اثر مواجههٔ با فرنگ و فرنگیان در برابر انتخاب یا تحمیل برخی آداب و استانداردهای رفتاری فرهنگ و تمدنیِ غیر از فرهنگ و تمدن خودشان یعنی دیگری قرار می‌گیرند، فرایند متمدن شدن محلی، رقیبی را در کنار خود می¬بینند که همان فرایند متمدن شدن فرنگی است(فرجی، ۱۳۸٤ : ۱۲۸). در واقع، اواخر قرن نوزدهم دورهٔ گذار آداب ایرانی–اسلامی است. در این دوران بعد از قرن‌ها شاهد کتاب‌های آداب و معاشرتی همچون تأدیب النسوان و تأدیب الاطفال هستیم که هم سبقهٔ محلی(فرهنگ خود ما ایرانیان که عمدتاً براساس آداب دینی رایج در ایران یا آداب به جا مانده از فرهنگ و تمدن باستانی ایران و یا به مقدار کم برگرفته از آداب و رسوم مأخوذ فرهنگ یونان باستان) دارد، و هم سبقهٔ فرنگی که امری بی‌سابقه است. حال سؤال این است که با فهم فرایند متمدن شدن ایرانیان، چگونه می¬توان ظهور بی¬سابقهٔ تصویر عریان شیرین را(که بیان تصویری الهام‌گرفته از متن کلاسیک سنتی است) در کاشی‌نگاره‌های دورهٔ قاجار تفسیر و تبیین کرد؟ به بیان دیگر، از آنجا که هنر هر جامعه‌ای در هر دوره¬ای یکی از بهترین تجلی¬گاه¬های فرهنگ و تمدن آن

جامعه و دورهٔ تاریخی است، می¬توان پرسید ظهور این سبک و جلوهٔ هنری مولود ظهور چه تحول و تغییری در الگوها و آداب ایرانیان بوده است؟ و به زبان دیگر، در تحلیل موضوع این پرسش به ذهن متبادر می¬شود که مگر فرهنگ و آداب و استانداردهای رفتاری ایرانیان چه ویژگی¬هایی داشته است که اجازه و مجال پیدایش کاشی‌نگاره‌های حاکی از آب‌تنی یک زن عریان و تماشا شدن وی توسط یک مرد(یا یک مرد پادشاه)را نمی‌داده است؟ و روی دیگر این پرسش این است که اگر تغییری در فرهنگ وآداب ایرانیان(و به طور اخص: هنرمندان ایرانی) رخ داده است، چگونه موجب ایجاد و فراهم آوردنِ امکان و جواز عرفی مذهبی-سیاسی نمایش دادن آن و میزان، کیفیت و کمّیت انتشار آن آثار هنری در منظر و دید عمومی می‌شود؟ و البته این پرسش پارادوکسیکال نیز در ذهن محقق می¬روید که از آنجا که به تعبیر فروید، فرایند متمدّن شدن همراه با نوعی کنترل نفس و سرکوب غرایز و افزایش خودکنترلی و افزایش قیودات اجتماعی است، اما فرایند متمدن شدن(بدون نگرش ارزشی به آن) توأم با نوعی آزادی دادن به نفس و میدان دادن به غرایز و کاهش خودکنترلی(چه زن، چه مرد) در جریان تجدد فرهنگ و جامعهٔ ایران است؟ برای پاسخ به این پرسش¬ها لازم است به چند نمونهٔ تاریخی اشاره کنیم و آنگاه به نقش دربار که در سیستم سلطنتی کانون و نمایندهٔ اصلی جامعه است و به تعبیر نوربرت الیاس، شهر، بوزینه‌وار از دربار تقلید می‌کند و دربار کانون نگاه مردم بوده است، می‌پردازیم.

تحول آداب و الگوهای رفتاری ایرانیان در دوران معاصر، فی‌المثل آداب غذا خوردن، آداب حمام رفتن، آداب روزنامه‌نگاری، آداب کنش‌های سیاسی، آداب تعلیم و تعلّم و یا سایر آداب حتی مثلاً آداب شراب¬خواری در کتاب اخلاق ناصری، اکنون مورد توجه ما نیست.آنچه بیشتر در خور توجه است، آداب پوشش و آداب روابط زن و مرد است. تحولی که در این حوزه صورت می¬گیرد، کاملاً به تحقیق ما مربوط است؛ یعنی از چهار جهت: ۱- آدابی که شخص هنرمند از آن تأثیر می¬گیرد، ۲- آدابی که اثر هنری از آن تأثیر می¬گیرد، ۳- آدابی که در جهانی که اثر هنرمند به آن اشاره می¬کند، وجود دارد و ٤- آدابی که زمینهٔ دلالتی اثر هنرمند از طریق آن بر مخاطب تأثیر می‌گذارد. این تحول در آداب چه تحمیلی چه اختیاری، خالق اثر هنری و بیننده را که تأثیرپذیر و مفسّر و مؤلف این تأثیرپذیری‌هاست، به شدّت منفعل می‌کند. در دورهٔ قاجار که دورهٔ گذار از فرایند متمدن شدن محلی به فرنگی است، مردم و هنرمندان و حتی شاه و دربار در برابر میزان تقیّد به آداب اسلامی-ایرانی دچار نوعی تردید و تذبذب(نوسان شدید تصمیم) هستند. به تعبیر ذکاءالملک در اواخر قرن نوزدهم "مردم مذبذبینِ بین ذلک ماندند" که البته این تذبذب در نهایت جای خود را به مقاومتی تمدنی می‌دهد.

با توجه به شواهد و توضیحات فوق، می¬توان دریافت که دربارهای شاهان قاجار که نخستین کسانی بودند که بیش و پیش از دیگر اجزای جامعهٔ ایرانی از مقاومت تمدنی در برابر آداب فرهنگی غربی دست کشیدند، برای آن‌که این تغییر و تحول فرهنگی خود را اولاً موجّه جلوه دهند و ثانیاً به سایر اجزای جامعه تسرّی دهند تا با همرنگ کردن جماعت، مانع رسوایی خود شوند و یا به هر انگیزه و هدف دیگری(که ارزیابی اخلاقی این انگیزه‌ها و اهداف از حوصلهٔ این تحقیق بیرون است)، هنرمندان و نقاشان و نگارگران را موظف کردند یا ترغیب نمودند یا مجال دادند که با ترسیم و تولید کاشی‌نگاره‌ها که در آن پیکر عریان یک زن دیده می‌شد و برگرفته از اشعار حکیم عارفی همچون نظامی(صاحب مخزن‌الاسرار) بود، این پذیرش فرهنگی و نگرش تمدنی جدید و بی¬سابقه را که در

شخصیت خودشان ریشه دوانده بود، هیئت تصویری بدهند و آرام آرام زمینه را برای یافتن هیئت رفتاری آن در جامعه فراهم کنند.

حال آن‌که اگر درباریان به عنوان یک طبقهٔ اجتماعی که تحت نظر و واجد استانداردهای لازم برای سرمشق بودن و پیش‌رو بودن هستند، در ابتدا عناصر آدابی و عرفی فرهنگ کشورهایی همچون انگلستان و فرانسه را اخذ و جذب می‌نمودند و میزان ایرانی‌سازی و قابلیت پیوند آن با عناصر فرهنگ ایران را تخمین می‌زدند و در وهلهٔ اول آداب و سنن غربیان را در آزمایشگاه دربار و در خرده‌فرهنگ اطرافیان شاه امتحان و پذیرایی می‌نمودند و فرآیند درونی کردن عرف جامعهٔ غربی را در شخصیت و جماعت وابسته به خود، اجرا می‌کردند، بهتر می¬شد به فواید و مضارّ این مکانیزم انتقال فرهنگی پی برد و از آسیب¬ها و ناهمخوانی¬های ناشی از تعارض فرهنگ میهمان و شئون و اجزای فرهنگ میزبان پرهیز کرد.

برای پی بردن به آنچه موجب تشخّص و تمایز فرهنگ غرب است، خوب است بدانیم که آنچه در مغرب‌زمین رخ داد، چیزی به جز تحولی در انسان‌شناسی و خداشناسی و طبیعت‌شناسی نبود، و دربار بدون آن‌که از این تغییرات علمی و تحولی که در آگاهی بشر غربی رخ داد، نشانه و علایمی را ظاهر کند، به تقلیدی سطحی و دربست و بی‌چون و چرا اقدام نمود. چنین پیروی کورکورانه‌ای نتیجه‌ای به جز احتیاج حیاتی و دم به دم برای جمعیت پیرو در زمینهٔ کسب تکلیف و آگاهی از منابع رفتارآفرین و خلاقیت‌های بینش‌ساز از فرهنگ میهمان نداشت. به عبارتی دیگر، درباریان دم به دم می¬باید چشم به راه سیاحان، مسافران، سیاحت‌نامه‌نویسان و هر غرب‌آشنای دیگری باشند تا بدانند و بفهمند که چه رفتاری باید انجام بدهند و چگونه در مجامع ظاهر شوند و چه بپوشند و چه بخورند و چگونه زندگی کنند تا مبادا از قافلهٔ نیک‌سرشت و نیک‌سرنوشت تمدن غربی عقب بمانند.

۵,۲. عناصر اسطوره‌ای پیرزن و پرده در صحنهٔ آب‌تنی شیرین و نظارهٔ خسرو

در فرهنگ لغت، پیر، واژه‌ای که در دو مفهوم کلی سال‌خورده و کهن‌سال و راهنما، مراد و قطب به کار رفته است(دهخدا، ۱٤۰۰) و با نگاهی فرهنگی به جایگاه پیرزنان در خانواده و طوایف، نقش پیرزنان نیز در مدیریت و رتق و فتق امور نقشی اساسی و غیر قابل چشم‌پوشی است. فرستادن جهاز و خلعتی نیز توسط پیرزنان گیس‌سفید انجام می‌گرفت(کراسنو ولسکا، ۱۳۸۲: ۱۷۱). در بسیاری از آیین‌هایی که برای رسیدن به حاجت و نیازی در میان عامهٔ مردم رواج دارد، پیران نقشی اساسی و عمده را برعهده دارند. برای نمونه، عنصر و نماد پیرزن را می‌توان در آیین‌های مربوط به باران‌خواهی و آفتاب‌خواهیِ پاره‌ای از مناطق ایران پی‌جویی نمود(جانب‌اللهی،۱۳۸۵: ۵۵-۵٦). در دیباج دامغان نیز در آیینی نمادین، زنی سالمند را بر منبر مسجدی که درون آب جاری قرار می‌دادند، می‌نشاندند و او را به صیغهٔ آب درمی‌آوردند(شاه حسینی، ۱۳۸٦: ۱۰۵).

در فرهنگ لغات، طیف معنایی واژهٔ "پرده" از معنای لایه و پوشش تا معنای نوا و آهنگ موسیقی خاص کشیده شده است. فرهنگ فارسی معین می¬نویسد که معنای پوشش، روی بند، پارچه¬ای برای درب ورودی، چادر بسیار بزرگ(سراپرده)، حجله، پارچهٔ شعبده‌بازی، لایهٔ سفیدرنگ درون انار، درون پیاز، درون تخم¬مرغ، درون بدن(رحم، گوش، بینی و ..)، نوا و آهنگ معیّن موسیقی، زه و بندهای تار و چنگ و تنبور و ...، منظرهٔ صحنهٔ نمایش، نقش مضاف و قبل از مضاف الیه به معنای جا و مکان و سطحی از واقعیت وجود، نشانهٔ دوشیزگی، همگی در واژهٔ

"پرده" قد برافراشته¬اند. بنابراین، پرده به نشانهٔ "دوشیزگی" با ماهیت شیرینِ مصوّر و ارتباط او با خسرو، بی‌دلیل نیست. اما چرا این پرده‌گذاری توسط یک پیرزن صورت می‌گیرد؟ پیرزن از دو وجه قابل بررسی است:۱- ساختار و کارکرد فرهنگی، ۳- از لحاظ استتیکی(زیبایی‌شناختی).

در اکثر داستان‌های تغزلی شاهد ارتباط عاشق و معشوق(دختر و پسر) و ماجراهایی که این دو در وصال یکدیگر پشت سر می¬گذارند، هستیم. اما ارتباط مستقیم دختر و پسر به دلیل شرایط عرف اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ خود میسّر نیست و نقض نجابت و عفت جنس مؤنث و خلاف شرع است. از منظر فرهنگی، حضور پیرزن مبین فرهنگ سنتی-ایرانی است که بنابر نیاز به شخص سومی به عنوان میانجی(حلقهٔ اتصال، میانگر ارتباط دوگانه) و مشروعییت بخشیدن به روابط میان عاشق و معشوق، حفظ نجابت و دوشیزگی معشوق است. پرده‌پوشی او نیز بیانگر فرهنگ اسلامی است که بر نامحرمیت عاشق و معشوق، خود و دیگری تأکید دارد. در نگاه زیباشناختی، پیرزن حالت آنتی(ضد) دارد. حضور او در کنار دختران جوان —دم بخت- در هنگام ملاقات معشوق خود، به منظور تشدید و به چشم آمدن زیبایی اوست و تقابل زیبایی/ زشتی، جوانی/پیری، باروری/عقیمی است. حال باید از منظر اسطوره¬کاوی(متن-بافت‌پژوهی) دید در کاشی‌نگاره‌های آب‌تنی شیرین و نظارهٔ خسرو با مرکزیت اسطوره زن(شیرین)، "پیرزن" و "پرده" چه نقش و کارکردی در فرهنگ قاجاری دارند؟

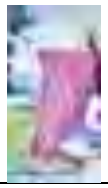
چنانکه که قبل از این به اشاره گفتیم، جامعه و دربار ایران در دورهٔ ناصرالدین شاه، دورهٔ "گذار" خود را از فرهنگ سنتی شریعت‌محور به فرهنگ جدید غرب‌محور سپری می‌کرد و لذا در عین حال که دربار می‌خواست آداب و روش‌های زندگی و قواعد هنجاری غربیان را جذب و نهادینه کند، تعارض ریشه‌ای در این فرآیند، وجدان اخلاقی و شخصیت اجتماعی مردم و نخبگان، به‌ویژه درباریان، را می‌آزرد و متلاطم می‌کرد. این دشواری عبور از یک طرز زندگی به طرز دیگر، به نظر و فرضیهٔ ما، خود را، در کاشی‌نگارهٔ آب‌تنی شیرین با نماد "پرده"ای که پیش چشم خسرو(و نه پیش چشم بینندهٔ فرضی کتیبه)، کشیده می¬شود، عیان و ظاهر می¬سازد. به عبارت دیگر، ما معتقدیم شرایط واقعاً پارادوکسیکال و متناقض‌نمایی که از یک‌سو دربار را دارای وجههٔ مشروعیت دینی می‌خواهد و از سوی دیگر، برای عبور از سنت به تجدد بایستی از برخی نشانه¬ها و نمادهای فرهنگی مبتنی بر نهاد شریعت عبور کند تا به صورت و سیرت متجدّد غربی درآید. بنابراین، می¬توان فرض کرد(و به درستی این فرض اذعان کرد) که پرده در این کاشی‌نگاره به واقع نمایانگر و نمایاننده و نمایندهٔ مرز بین فرهنگ فرنگی و فرهنگ وطنی در آن دوره و دیار است. از یک‌سو درباریان، یک چنین کاشی‌نگاره‌ای را به هنرمند عصر ناصری سفارش می‌دهند تا عریانی زن را به عنوان یک هنجار مقبول و یک ارزش فرهنگی فریاد بزنند و از سوی دیگر، پرده‌ای را در تصویر به دست پیرزنی می‌دهند که شیرین را که نماد فرهنگ جذاب و نفسانیات‌محور فرنگ است، بپوشاند و محجوب کند و آن را در زمرهٔ پردگیان و پرده‌نشینان درآورد. می‌توان پرسید اگر پیکر عریان شیرین نمایشش مقبول و مطلوب است، چرا از چشم خسرو که مظهر یک شاه ایرانی است، باید مخفی و مستور باشد؟ آیا جز این است که حذف این شخص—یعنی پیرزن- و این نماد و شیء-یعنی پرده- می‌تواند افکار عمومی را نسبت به مراعات احکام شرعی توسط شاه واقعی در آن عهد —یعنی ناصرالدین شاه- بدبین و مردّد کند؟ کاشی‌نگاره می‌توانست نمایش آب‌تنی شیرین بدون حضور و تصویر شاه باشد، اما این عدم حضور، انگیزه و فایدهٔ سفارش‌دهندگان و نگارگران را برای یادکرد و بزرگداشت شاه

تأمین نمی‌کرد و اگر شاه بود و پیرزن پرده‌پوش و نقش عریان و بی‌حجاب و لباس نبود هم باز انگیزه و فایدهٔ کاشی‌نگاره، برای تکریم و تجلیل شاه، عینیّت و تحقّق نمی¬یافت. درست است که حضور این پیرزن و پردهٔ حاجب و استغفارکنندهٔ او در متن ادبی نظامی نیست، اما به راحتی می¬توان تصدیق کرد و پذیرفت که سفارش‌دهندگان و آمران و نیز خالقان و نگارندگان این نگاره می¬توانستند از این شخصیت و شیء صرف نظر کنند، اما بدن عریان شیرین و پیکرهٔ بی‌حجاب او و شاه نیز هست. نظر و فرضیهٔ ما این است که مطابق آنچه درمورد گذار از سنت به تجدد گفیم، حضور پیرزن پرده به دست الزامی و حتّی جبری است، یعنی در آن دوران نمی¬شد که نباشد و باید می‌بود. به بیان دیگر، پیام و معنی ضمنی کاشی‌نگاره به گمان این است که: "ای مردم و ای زنان! چندان در حجاب و سایر عناصر فرهنگی مبتنی بر شریعت نباشید! شما آسوده باشید و از پوشش و آداب شرعی آن چشم بپوشید! هرچند شاه شما، به عنوان حافظ مملکت شما، خود را مقیّد به احکام و مؤمن به باورهای دینی می‌داند و می¬خواهد!"

هرچند حضور پیرزن در کاشی‌نگاره، در نگاه اول به عنوان عنصری که خواستهٔ شاه(خسرو) را در نظر ندارد و کسی که مزاحم رویت بی‌واسطهٔ شیرین توسط اوست، جلوه‌گر شده است، اما انکار نمی¬توان کرد که حضور و آفریده شدن آن در کاشی‌نگاره‌های نصب شده در مرآی عمومی و جلوهٔ اجتماعی به خواست و صلاحدید درباریان و کارمندان حکومتی شاه واقعی است و نه تنها حیات تصویری آن مزاحم نیست، بلکه مطلوب و مأذون نیز هست. در واقع پارادوکسی در کاشی‌نگاره مشهود است که نتیجهٔ شرایط واقعاً پارادوکسیکال اجتماعی و درباری است که از یک‌سو امر و زمینه برای تغییر پوشش و پرده‌نشینی زنان می¬کنند و از سوی دیگر، مشروعیت خود را از نهاد دین و اوامر اجتماعی و فراخصوصی کسب و تدارک می¬کنند. کاشی‌نگاره، پیام پارادوکسیکالی دارد، چراکه وضعیت اجتماعی و فکری زمانِ خلق آن متناقض و همگون است. گروهی زنان را مستور و پرده‌نشین می¬خواهند و گروهی دیگر او را بازاری و اجتماعی می‌طلبند.

جدول۲.تجلی بصری صحنهٔ آب‌تنی شیرین مبتنی بر فرهنگ چهارگانهٔ قاجاری، مأخذ: نگارنده

فرهنگ سنتی	فرهنگ اسلامی	فرهنگ وارداتی	فرهنگ درباری
پیرزن	پرده‌پوشی	عریان‌نمایی شاهزاده شیرین	خسرو شاه

به طور کلی می توان گفت نمودهای تصویری نمادین در نگاره‌های صحنهٔ آب‌تنی شیرین و نظارهٔ خسرو عصر قاجار مبتنی بر فرهنگ چهارگانهٔ قاجاری و تقابل سنت و تجدد در پیرزن و پرده‌پوشی او، شاهزاده شیرین، و خسرو شاه، و ملازمانش تجلی می‌یابد.

جدول۳. کارکرد اسطوره‌کاوانهٔ پیرزن و پرده در صحنهٔ آب‌تنی شیرین نگاره‌های قاجاری، مأخذ: نگارنده.

نقش و کارکرد پیرزن و پرده	
ساختار و کارکرد فرهنگی	بیانگر تمنیات شاه، نگارگر قاجاری به معشوق و زن
	نمایانگر فرهنگ سنتی و اسلامی
	میانجی بین عاشق و معشوق
	مشروعیت بخشیدن دینی–اسلامی
	پنهان کردن معشوق
	تأکید بر نامحرمیت عاشق و معشوق علی‌رغم جایگاه عاشق و معشوق
	تأکید بر دوشیزگی شیرین
	حفظ نجابت شیرین
	بیانگر دورهٔ گذار از سنت به تجدد
	ایجاد پارادوکس پیدایی و پنهانی شیرین
	ایجاد پارادوکس بین عریان‌نمایی شیرین و پوشاندن عریان او از خسرو
	ایجاد پارادوکس میان فرهنگ سنتی و فرهنگ فرنگی(خود و دیگری)
	بیانگر تمنیات شاه به فرنگی‌وار زیستن و در عین حال مقیّد به فرهنگ سنتی
از لحاظ زیباشناسی	آنتی‌تز(ایجاد تقابل) میان زشتی و زیبایی
	جوانی–پیری
	باروری–عقیمی

۳. نتیجه‌گیری

اگر اسطوره‌ها افسانه‌هایی دانسته شوند که عناصری از واقعیت و الهام‌بخشی را در درون خود دارند، قطعاً با کاوش در شیوهٔ روایت و خوانش آن‌ها می‌توان مستمراً رازهای این واقع‌جویی و الهام‌افکنی را در روایات شفاهی، کتبی و تصویری کشف و استخراج کرد. ظهور یک عنصر مشترک و مکرّر در گفتمان عامیانه، نوشته¬ها و اشعار نخبگان، به ویژه در نقوش نگارگران علل و دلایلی دارد که با تدبّر و تمرکز در این اشتراکات، می¬توان به فهم محتوای اسطوره‌ای و چرایی اسطوره شدن آن‌ها بیشتر پی برد.

اسطوره را نمی‌توان "معنی" کرد، بلکه باید آن را با تئوری‌های مقبول خود در تاریخ‌شناسی، طبیعت‌شناسی، متن‌شناسی، جامعه‌شناسی و شرایط و مراحل تکوّن تاریخی آن، تفسیر و تأویل کرد. انگاشته¬ها و نگاشته‌های شاعران و نقاشان، و تلاش برای فهم عناصر کلامی و تصویری تولیدکنندگان و مصرف¬کنندگان اسطورهٔ "خسرو و شیرین" و چرایی و چگونگی تطوّر این اسطوره در روابط این دو قهرمان، خصوصاً ویژگی "ملاقات" و "دیدار" و جلوه‌نمایی آن‌ها در چشم و نظر یکدیگر موضوع این پژوهش است. در نقاشی‌های مکاتب قبل از دورهٔ قاجار(مکاتب مغول، صفویه و دورهٔ ایلخانان)، میان عاشق و معشوق(خسرو وشیرین) در صحنهٔ آب‌تنی شیرین، هیچ حایلی نیست و حجاب‌ها از میان برخاسته است. می‌توان علت تجلی و ظهور پیرزن و پرده به مثابه اسطوره‌متن عصر ناصری و روش اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران را در بافت فرهنگی عصر قاجار یافت. از منظر فرهنگ‌شناسی، فرهنگ دورهٔ قاجار را می توان فرهنگ چهارگانهٔ سنتی، اسلامی، وارداتی و درباری دانست و هر یک از عناصر تصویری تجسّم‌یافته در صحنهٔ آب‌تنی شیرین تجلی و نمایندهٔ فرهنگ‌های نامبرده است و کارکرد فرهنگی خاص خود را دارند: پیرزن نمایندهٔ فرهنگ سنتی، پرده یا حاجب نشانهٔ فرهنگ اسلامی، عریان‌نمایی شیرین بیانگر فرهنگ وارداتی و خسرو شاه و ملازمان تجلی فرهنگ درباری عصر قاجار هستند. در تفسیر و تأویل چنین تجلیاتی باید بیان کرد که ورود و یادگیری محقّقانه یا مقلّدانهٔ آداب شیوه‌ها و استانداردهای رفتاری فرنگیان غرب‌نشین به ویژه شاعران و نقاشان و مجسمه‌سازان آن‌ها، به دایرهٔ بازدیدها و علایق و مطالعات دربار قاجار و سپس مردمی که توسط این دربار مدیریّت می‌شوند، نقش مهمی در این تطوّر هنری دارد. در نقد ضمنی چنین تقلیدهایی باید اشاره کرد دربار باید ابتدا در گزینش عناصر و آداب و جلوه¬های فرهنگ قرن نوزدهم و بیستم غرب: اولاً این عناصر و آداب را توسط نخبگان ایران‌شناس، گزینش می‌کرد و ثانیاً این عناصر و آداب را چنان فهم و تفهیم، یا پذیرش و اجرا می‌کرد که آمیزش و ترکیبی هماهنگ و سازگار میان سنت‌های خودی(ایرانی–اسلامی) و فرهنگ دیگری(فرنگی)پدید می‌آمد.

در مینیاتورها، کاشی‌نگاره‌های صحنه و لحظهٔ اسطوره‌ای آب‌تنی شیرین، پرده، حاجب و حایلی بین خسرو و شیرین به وسیلهٔ پیرزنی پرده‌دار آفریده و دیده می¬شود، به نظر می‌رسد ظهور و حضور آن احتیاج نخبگان دربار به صورت سفارش آگاهانه و نگارگران به صورت ناخواسته با قرار دادن تصویر زن عریانی در "این سوی پرده" در منظر و مرآی بیننده، می‌خواهند تجدد خود را به رخ بکشند، اما چون جامعه هنوز برای پذیرش شاهی نظرباز که بی اعتنا به احکام شرعی است(و البته در فرض ما، خسرو نماد و اسطوره‌ای از شاه ایرانی و در آن زمان ناصرالدین شاه است) آمادگی ندارد، بنابراین آن سوی پرده "شاه" محجوب به پرده‌ای به دست پیرزن سترون می‌شود. به طور کلی، تجلیات پیرزن و پرده را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد: ساختار و کارکرد فرهنگی و از لحاظ زیباشناسی. ساختار و

کارکردهای فرهنگی تجلیات پیرزن و پرده نمایانگر فرهنگ سنتی و اسلامی، میانجی بین عاشق و معشوق، پنهان کردن معشوق، مشروعیت بخشیدن دینی–اسلامی به ملاقات عاشق و معشوق، تأکید بر نامحرمیت علی‌رغم جایگاه والای شیرین و خسرو، تأکید بر دوشیزگی شیرین، حفظ نجابت شیرین، بیانگر دورهٔ گذار از سنت به تجدد، ایجاد پارادوکس میان پیدایی و پنهانی شیرین، عریان‌نمایی شیرین به مخاطب و پوشاندن عریان او از نگاه خسرو، فرهنگ سنتی و فرهنگ فرنگی(خود و دیگری)، بیانگر تمنیّات شاه به فرنگی‌وار زیستن(پیرو دیگری) و در عین حال مقیّد به فرهنگ سنتی(پایبند به خودی)، بیانگر تمنیات شاه، نگارگر قاجاری به معشوق و زن است. از منظر زیباشناختی پیرزن و پرده خالق درون‌مایهٔ آنتی‌تز(تقابل، تضاد) زیبایی–زشتی، پیری–جوانی، باروی–عقیمی شده است که با حضورش دو شخصیت اسطوره‌ای خسرو و شیرین و محتوای اسطوره‌ای داستان صحنه را در نگاره‌ها برجسته می‌سازد.

منابع

اسکارچیا ، حیان روبرتو. (۱۳۸٤). *هنر صفوی، زند، قاجار*. ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: نشر مولی.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، حسن بلخاری و دیگران. (۱۳۸۷). *اسطوره‌متن هویت‌ساز*. به کوشش بهمن نامورمطلق، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

بخت‌آور، الهه، رؤیا تقی‌پور و دیگران. (۱۳۸۹). *اسطوره‌متن بینانشانه‌ای؛ حضور شاهنامه در هنر ایران*. به کوشش بهمن نامورمطلق، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

پوپ، آرتور اپهام‌پوپ.(۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: نشر مولی.

جانب‌اللهی، محمدسعید. (۱۳۸۵). *چهل گفتار در مردم شناسی مید(دفتر دوم و سوم)*. تهران: گنجینهٔ هنر.

نصرالله، جوادی‌پور. (۱۳۷۰). «بوی جان، شیرین در چشمه‌سار». سال ۱۱، شمارهٔ ۵، تهران: *نشر دانش*.

دهخدا، علی‌اکبر (۱٤۰۰). *لغت‌نامه* آنلاین. مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا و مرکز بین المللی آموزش زبان فارسی. https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary تاریخ بازیابی: ۱۱/ ۱۰ /۱٤۰۰.

زابلی‌نژاد، هدی. (۱۳۸۷). «بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین». *کتاب ماه هنر*. شمارهٔ ۱۲٦، تهران، صص ۳۰–٤۰.

نظامی گنجوی. (۱۳۷۹). *خسرو وشیرین*. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۸) **ب**. «گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی؛ بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطهٔ آن‌ها». *فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر* . شمارهٔ ۱٤ ، دوره ٤، تهران: فرهنگستان هنر. صص۹۲ — ۱۰۸ .

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۸). **الف**. «اسطوره سنجی نزد ژیلبر دوران(مورد کاربردی آثار خاویر دومستر)». *نشریهٔ نقد زبان و ادبیات خارجی*. دورهٔ اول.ش ۲. صص ۸۰–۸۳.

نامورمطلق، بهمن .(۱۳۹۲). *نظریه‌ها و نقدهای ادبی (٦)(درآمدی بر اسطوره‌شناسی)*. تهران: نشر سخن.

مارزلف، اولریش. (۱۳۹۰). *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی*. ترجمهٔ شهروز مهاجر. تهران: نشر مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

سهرابی، مهین، نامورمطلق، بهمن و فاطمه مهرابی. (۱۳۹۸). «گفت‌وگومندی سراسطوره‌های مسلط بر هنر دورهٔ قاجار و نقش آن در تصویرگری شخصیت شیرین». *نشریهٔ زن در فرهنگ و هنر*. شمارهٔ ۲، دورهٔ ۱۱، صص ۱۷۹–۱۹۷.

سیف، هادی. (۱۳۷٦). *نقاشی روی کاشی*. تهران: نشر سروش.

حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۸٤). *شاهکارهای نگارگری ایرانی*. مترجمان پیام پریشان‌زاده و همکاران و کلود کرباسی و ماری پرهیزگاری. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

شاه‌حسینی، علیرضا. (۱۳۸۷). *دیباج(چهارده کلاته) گوهری در شمال دامغان*. به کوشش عنایت‌الله رنجبر. تهران: نشر حبله رود.

شکوری، ابوالفضل. (۱۳۷۱). *جریان‌شناسی تاریخ‌نگاری‌ها*. قم: بنیاد تاریخ انقلاب اسلامی ایران.

کراسنو ولسکا، آنا. (۱۳۸۲). *چند چهرهٔ کلیدی در اساطیر گاه‌شماری ایرانی*. ترجمهٔ ژاله متحدین. تهران: نشر ورجاوند.

گری، بازل. (۱۳۸۵). *نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ عربعلی شروه. چاپ دوم. تهران: نشر دنیای نو.

فرجی، مهدی. (۱۳۸٤). *بررسی فرایند متمدن شدن در ایران: از دورهٔ ناصری تا پایان پهلوی اول*. به راهنمایی دکتر یوسف اباذری. دکتر سارا شریعتی. اساتید مشاوره: دکتر ابراهیم توفیق، دکتر نعمت‌الله فاضلی، دکتر سعید معیدفر، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران. جامعه‌شناسی فرهنگی. مقطع دکتری.

فرجیانی، مریم، اعظم کثیری، آتوسا. (۱۳۹۵). «بررسی ساختار نگاره‌های مربوط به دیدار خسرو و شیرین و کاربرد آن در تصویرسازی افسانه‌های کردی». *همایش بین المللی شرق شناسی. فردوسی* و فرهنگ و ادب پارسی. دورهٔ اول. تهران.

References

Bakhtavar,E. Taghipour, R. (2010). Myth-text of Inter-sign; Presence of Shahnameh in Iranian Art. Through the efforts of B. Namvrmotlagh. Tehran: Elmi-Farhangi. (in Persian)

Dehkhoda, A. (2022). Online Dictionary. Dehkhoda Dictionary Institute and International Center for Persian Language Education. Retrieved in 01/01/2023.

Esmaeelpour, A., Bolkhari, H. (2008). Myth-text of identity. Through the efforts of B. Namvrmotlagh. Tehran: Elmi-Farhangi. (in Persian)

Faraji, M. (2005). Investigating Process of Becoming Civilized in Iran: from Nasrid Period to the end of the first Pahlavi. Supervised by Y. Abazari, S. Shariati. Consulted by E. Tofigh, N. Fazeli, S. Maeedfar. Faculty of social science, Tehran University, Ph. D Thesis.

rrr ajiaii , aa a nA A'zzmmKssiriA A(6666)I Ivvsstigtt igg rrr ttt rr e ff Pii ntiggs Rll atdd tM Meeting of Khosrow and Shirin and its Use in Depicting Kurdish Legends, *International Conference on Oriental Studies*, Ferdowsi and Persian culture and literature, First Course, Tehran.

Gary, B. (2006). *Persian Painting*. translated by A. Sharveh, The second edition, Tehran: Donya-e-no. (in Persian)

Hosinirad, A. (2005). *Irainian Masterpieces of Persian Painting*. Translated by P. Parishanzadeh, K. Karbasi and M. Parhizgari. Tehran: Museum of Contemporary Art. (in Persian)

Janeb elahi, M. (2006). *Forty discourses in Anthropology* (second and third book). Tehran: Ganjineh-e-Honar. (in Persian)

Javadipour, N. (1991). *Smell of life, Shirin in the Fountain*. 11(5), Tehran: Danesh. (in Persian).

Kerasnovelska, A. (2003). *Some Key Figures in Iranian Chronology Mythology*. Translated by Zh.Motahedin. Tehran: Varjavand. (in Persian)

Marzlof, O. (2011). *Narrative Illustration in Persian Lithographic Books*. Translated by Sh. Mohajer. Tehran: Nazar. (in Persian).

Namvarmotlagh, B. (2009). Transition from Mythology to Myth Analysis; Investigating Two Mythological Methods and Their Relationship, *Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar*, 14(4), Tehran: Farhangestan-e Honar. Pp. 92-108.

Namvarmotlagh, B. (2009). A Mythology by Gilbert Duran (applicable case of Xavier Domster's works). *Journal of Critical Language & Literary Studies*, 1(2), PP.80-83.

Namvarmotlagh, B. (2013). *Literary Theories and Criticism (An Introduction to Mythology)*.Tehran: Sokhan. (in Persian)

Nezami ganjavi, J. (2000). *Khosrow and Shirin*.. Through the efforts of S. Hamidian. Tehran: Gharteh. (in Persian).

Pope, A. (1998). *Survey of Persian Art*. Translated by Yaghub Azjand. Tehran: Mola. (in Persian).

Scarcia, G. (2005). *Safavid, Zand, Qajar Art*. Tehran: Mola. (in Persian).

Seif, H. (1999). *Painting on Tile*. Tehran: Soroush. (in Persian)

Shahhoseini, A. (2008). *Dibaj (Fourteen Kelate*), *a Gem in the north of Damghan*. Through the efforts of E. Ranjbar. Tehran: Hileh Rude. (in Persian)

Shakuri, A. (1992). *Flowology of Historiography*. Qom: Iranian Islamic Revolution History Foundation. (in Persian).

Sohrabi, M., Namvarmotlagh, B. & Mehrabi, F. (2019). A Discussion of Legends Dominating in Qajrr'A Art aII I te eeee in tttt ryyigg Crrr ccter of iii ri,, *Journal of Farhang and Honar*, 11(2), pp. 179-197.

Zabolinezhad,H. (2008). Review of Khosrow and Shirin Story in Miniatours. *Ketabmah*, Vol. 126, pp.30-40.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی