

The Iconological Reading of Lily's Character in the Paintings of Lily and Majnoon According to the Social Implications of the Qajar Period from the Perspective of Erwin Panofsky (1892-1968)

Elaheh Panjehbashi*

Abstract

Painting influenced by Iranian literature and history is one of the manifestations of the relationship between art and literature, which has always had a special place in Iranian culture. The study of these works can lead to new readings in the field of image studies with regard to social implications. The scene of the meeting of "Laili and Majnoon" is one of the most prominent scenes of the love story in *Khamseh Nizami*, which has been depicted many times by Iranian artists. The purpose of this research is to read iconologically and find out the analysis of Lily's personality in some paintings of the meeting between Lily and Majnoon. Introducing and analyzing the visual features that have received less attention is one of the development goals of this research. The research question is as follows, based on reading iconology from Panofsky's point of view; How is the character of Lily represented by Qajar era artists? The research method in this research was descriptive-analytical and using library resources. The method of analyzing the works is based on the iconological reading from the perspective of Panovsky (1892-1968 AD) based on the character of Lily in these paintings. The results of this research show that Lily's character based on the iconological reading at first glance; It has been influenced by the appearance of women in the Qajar period and its reflection in the images in makeup and clothing, but in the stage of interpretation and analysis of Laili's character as a female character; His

* Associate Professor Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran,

e.panjehbashi@alzahra.ac.ir, 0000-0001-5631-8622

Date received: 21/12/2023, Date of acceptance: 09/05/2024



attempt to change the social conditions of the Qajar period is little seen. The tendency to deconstruct the traditional view of women beyond the Qajar period can be seen in the paintings of this period, and transgender thinking is represented in all dimensions of women's characterization in the images. Along with the analysis of the continuation of Lily's role in Qajar period painting; The semantic analysis of this topic and its visual features in the paintings of Lily and Majnoon's visit are less known, which is one of the developmental goals of the present research.

Keywords: Qajar, Social, Iconology, Panofsky painting, Lily, Khamse Nizami.

Introduction

Painting influenced by Iranian literature and history is one of the manifestations of the relationship between art and literature, which has always had a special place in Iranian culture. The study of these works can lead to new readings in the field of image studies with regard to social implications. The meeting scene of "Laili and Majnoon" is one of the most prominent scenes of the love story in Khamse Nizami, which has been depicted many times by Iranian artists. The purpose of this research is to read iconologically and find out the analysis of Lily's personality in some paintings of Lily and Majnoon meeting each other, some examples of which are examined in the Qajar period. The research question is as follows, based on reading iconology from Panofsky's point of view; How is the character of Lily represented by Qajar era artists?

Material & Methods

The research method in this research was descriptive-analytical and using library resources. The method of analyzing the works is based on the iconological reading from the perspective of Panovsky (1892-1968 AD) based on the character of Lily in these paintings.

Discussion & Result

The necessity and importance of the research is to analyze the character of Lily and its representation in the scenes of the meeting between Lily and Majnoon in numerous paintings of the Qajar period with different techniques. The character of a woman in the Qajar period has always been a submissive and submissive woman, but in the painting scenes, she is depicted as a free and independent woman and shows a symbolic interaction from this point of view, which is important in the Women and the image of

3 Abstract

women in every period are a reflection of their social conditions, women in the Qajar period have tried to remove social connotations and have taken steps in this direction, albeit unsuccessfully. Women have appeared in secondary roles in popular and romantic stories that have been accepted, and in Iranian fiction literature, the military view of women; A mystical and equally male and active look is shown as a main character. This shows that in the paintings of Lili and Majnoon, the painters are loyal to their female painting style, but they do not reflect the cultural and social characteristics of their time. In these paintings, Lily has gone beyond the artificial and decorative look in the first layer of matching with Panofsky's idea in the form of the paintings and has been shown towards social changes beyond her time. This detailing is present in military stories and the Qajar artist consciously recreated it and adapted it to his society. At first glance, the images of Laili are derived from the appearance of women in the Qajar period, but in the interior, they are in conflict with the real conditions of the social meanings of women in the Qajar period. One of the common methods of reading images is to study its iconography. One of the important images in the painting influenced by literature in the Qajar period is the scene of the representation of Laili and Majnoon in confrontation with each other. The study of these images, in accordance with the opinion of Erwin Panofsky, a researcher of image science, indicates that Lily is represented in a formal and visual way in the first stage, influenced by the thought of makeup and grooming and the appearance of women during the Qajar period. The madman is active and dynamic and tries to confront the social conditions of his time and benefits from the ability to make decisions for himself. She is depicted in the private space of two lovers in the open environment and in a space other than the indoor and enclosed space inside the building without mahram and a third person talking to the opposite sex and mahram, and it shows the independent female identity of Lily and her incompatibility with the social conditions and restrictions of women. It is in the Qajar period. In the interpretation stage, it is clear that the representation of Lily in these images has tried to overcome the identity and limitations of the Qajar era and the social implications of this period and go beyond it and achieve an independent identity for a woman.

The analysis of the findings of the research in accordance with Panofsky's opinion shows that the paintings of Lily and Majnoon in question have the same appearance characteristics in the representation of Lily influenced by the appearance in the paintings of the Qajar period and it shows the connection between the art of painting and literature in the Qajar period as in the past.

Conclusion

The basic structure of all paintings and its components have commonalities in the pictures and are the same in the description stage. It shows the main characteristic of being decorative and representing a love story in an analytical perspective and the desire to change and achieve a female identity in this period in the later stages and in the interpretation stage it is determined that Lili looked at the independence and freedom of women in the Qajar period, which is related to the social reality of women in the period. Qajar is completely different in time, but it is close to the feminist approach of Nizami. The desire to deconstruct and move away from the traditional view of women is evident in the interpretation of these works. It can be concluded that the design of the character of Laili in the painting of Laili and Majnoon in the early Qajar period was influenced by the distance from the traditional role of women in the Qajar period, emphasizing the female identity and influenced by the changes and social implications of their time. Qajar artists have acted in accordance with the military thinking and different from the presence of women in the Qajar period in the representation of Lili and they have only paid attention to women in this period. The display of a decorative view of women in the representation of Lily's character is far from the semantic changes hidden in the images and has a double emphasis on the changes in the social conditions of women in the Qajar period. In this period, transgender thinking was revealed in all dimensions of women's character illustration, and it was not specific to Lily's character, but Lily was studied as an example in these paintings.

Lily's character based on the iconological reading of the first scene; It has been influenced by the appearance of women in the Qajar period and its reflection in the pictures in makeup and clothing, but in the stage of interpretation and analysis of Laili's character as a female character; His attempt to change the social conditions of the Qajar period is little seen. The tendency to deconstruct the traditional view of women beyond the Qajar period can be seen in the paintings of this period, and transgender thinking is represented in all dimensions of women's characterization in the images. Along with the analysis of the continuation of Lily's role in the painting of the Qajar period; The semantic analysis of this topic and its visual features in the paintings of Lili and Majnoon's visit are less known, which is one of the developmental goals of the present research.

5 Abstract

Bibliography

- Ahmadnejad, Kamel. (1990). Analysis of Ganjavi's military works, Tehran: Scientific Publications.in Persian
- Esfandiari Mohna, Fatemeh, Najarian, Mohammad Reza, Khodadadi, Mohammad. (2021). Investigation and analysis of Contrasts from the point of view of syntactic semantics in the two poems of Khosrow and Shirin and Layli Majnoon Nizami Ganjavi, two scientific quarterly journals of applied vocabulary and rhetorical criticism, volume 6, number 2, 137-154. in Persian
- Akhwani, Saeed, Mahmoudi, Fataneh. (2017). Analyzing the layers of Meaning in the Illustrations of the Khavaran Nameh version with an iconological approach, Visual Fine Arts, Vol. 2, pp. 24-34. in Persian
- Akhovat, Ahmad. (1992). Story Grammar, Isfahan: Farda. in Persian
- Ahmadi, Behzad and others. (2017). Examining the naming of persons in Baneh from the point of view of social Nomenclature, Journal of Language and Dialect Studies of Western Iran, 6, No. 22, pp. 1-19 in Persian
- Ettehadieh (Mafi system). Mansoure. (1998) Women in the Qajar Society, Kalk, vol. 55-56. pp. 27-50. in Persian
- Olivier, (1992). Travelogue of Olivier, translated by: Mohammad Taher Mirza and Gholamreza Varham, Tehran: Information. in Persian
- Ettehadieh (Mafi system). Mansoure. (2009). Women who wore hats under the mask, Tehran: Tarikh Iran Publishing House. in Persian
- Ursel, Ernest. (1974). Ursel's travelogue, Translated by Ali Asghar Saeedi, Tehran: Zovar. in Persian
- Beheshti Sarasht, Mohsen, Parvish, Mohsen. (2014). Investigating the social and cultural demands of women in the Qajar press with an Emphasis on the women's magazine, Women in Culture and Art, Volume 7, Vol. 3, pp. 327-341. in Persian
- Benjamin, Samuel. (1984). Iran and Iranians in the era of Naser al-Din Shah, memoirs of the first Ambassador of the United States of America to Iran, translated by: Mohammad Hossein Kordbcheh, Tehran: Javidan. in Persian
- Benjamin, Samuel Green Wills. (1984). Iran and Iranians, Benjamin's memoirs and travelogue, Tehran: Aftab. in Persian
- Parsa, Seyed Ahmad, Rahimi, Mansour. (2016). Investigating the semantic signs of the story of Laili and Majnoon Jami based on discourse analysis, Scientific Research Journal of Literary Techniques, Year 9, Number 1, pp. 1-18. in Persian
- Panofsky, Erwin. (2016). Meaning in visual arts, translated by: Neda Akhwan Moghadam, Tehran: Cheshme. in Persian
- Dehkhoda, Ali Akbar. (1951). Dictionary, L. Lab, Majlis Printing House, Publishers: University of Tehran. in Persian
- Hekmat, Ali Asghar. (2013) William Shakespeare's Romeo and Juliet and Lily and Majnoon Nizami, Tehran: Agah. in Persian

- Heydari Nouri, Reza. (2013). A perfect human being from a military point of view, religious-theological researches, number 13, pp. 73-98. in Persian
- Habibi, Ruqayeh, Mansourian, Hossein, Forsati Joibari, Reza. (2021). Female Character in military thinking based on Simon de Beauvoir's point of view (Case study: Tahmasabi's Military Khamsa), No. 43, Volume 18, pp. 169-187. in Persian
- Hossein Zaveh, Fahima; Zanjanizadeh. (2019) Naming patterns of women in the literature of the Qajar era home school; A research on the social history of popular literature in Iran, Social History Research, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Year 10-1, pp. 172-149. in Persian
- Hassan Nia, Nazem. (2012). Qajar court women and economic and social demands with emphasis on documents, Payam Baharestan, D2, year 6, p. 22, pp. 220-263. in Persian
- Hosseinifar, Zahra; Sadat Shafiei, Somayeh. (2023). Women's values at the beginning of Iran's modernization era, a semiotic analysis of the titles of the first women's schools, compiled from the book: Social history of women in the Qajar era, Samiye Sadat Shafiei, Tehran: III. in Persian
- Khazaneh dar, Marouf. (1976). Al-Rawiyah al-Sharia Laili and Majnoon fi al-Dab al-Kurdi, included in: All Literature of Baghdad University, No. 20, pp. 205-220. in Persian
- Khodami, Ruqaye, Ramazani, Mahnaz, Sarmad, Zahra. (2022). Investigating misogyny and misogyny in Jami's point of view based on Laili and Majnoon Salaman and Absal, Quarterly Journal of Persian Language and Literature Tafsir and Analysis (Dehkhoda), Volume 14, Number 51, pp. 295-319. in Persian
- Khazane Darlo, Mohammad Ali. (1996). Persian poems of the 9th-12th centuries, Tehran: Rozhan. in Persian
- Jirahande, Sara, Mohseni, Morteza. (2016). Imagery of lover in Laili and Majnoon Nizami based on figurative and linguistic image, Literary and Rhetorical Research Quarterly, 5th year, No. 20, pp. 69-90. in Persian
- Dehmardeh, Haider Ali, Khosh Jahan, Farhad. (2011). Comparison of Laili and Majnoon Nizami with Laili and Majnoon of Shahrastan, Shahid Bahonar University Literature and Language Journal, No. 29, pp. 85-108. in Persian
- Dalmani, Henry Rene. (1999). From Khorasan to Bakhtiari, translated by Gholamreza Saeedi, Tehran: Tavous. in Persian
- Delrish, Bushra. (1997). Women in the Qajar Period, Department of Religious Studies, Art.
- Dubois, Simon. (2008). Gen 2, translated by Qasim Sanavi, Tehran: Tous. in Persian
- Zakari Kish, Omid. (2017). Analysis of lyrical aspects in love stories based on Khosrow, Shirin Lili and Majnoon Nizami, text of literary research, year 22, number 78, pp. 271-247. in Persian
- Zulfiqari, Hassan. (2014). Iran's popular language and literature, Tehran: Samt. in Persian
- Rezaei Hamzeh, Ali, Hajaji Kahjouq, Aziz. (2018) Love and its true path in the poetic poems of Khosrow, Shirin, Laili, and Majnoon Nizami, Baharestan Quarterly, year 16, number 43, Bahar, pp. 171-190. in Persian

7 Abstract

- Robinson, Bo. (2009) Nizami military stone print of 1848 and other Qajar stone books, translated by Seyed Hossein Marashi, Payam Baharestan, year 1, number 4, pp. 1074-1069. in Persian
- Zarinkoub, Abdul Hossein. (2007). The sea in the jar (criticism and interpretation of Masnavi parables) Tehran: Elmi. in Persian
- Zarinkoub, Abdul Hossein. (2004). Pir Ganja in search of nowhere, Tehran: Sokhan. in Persian
- Zahid Zahidani, Seyed Saeed, Mousavi, Zahra, Rouhani, Ali. (2010) Investigating the collective actions of Iranian women, a case study: Qajar period women, Shia women, year 7, vol. 23, pp. 57-94. in Persian
- Fatahi, Zakia. (2013). Common view of Ibn Arabi and Molavi about the true dignity of women in creation, women in society, number 2, pp. 104-85. in Persian
- Flore, Willem. (2010). Social history of sexual relations in Iran, translated by: Mohsen Mino Khord, Sweden: Ferdowsi Publications. in Persian
- Ghazizadeh, Khashayar, Haseli, Parviz. (2018). Artistic expression in the illustrations of the story of Lili and Majnoon in Khamseh Tahmasabi, Negreh, No. 50. pp. 77-89. in Persian
- CanBie, Sheila. (2003). Iranian painting, translated by Mehdi Hosseini, Tehran: Art University. in Persian
- Karimzade Tabrizi, Mohammad Ali. (1990). Lives and works of ancient Iranian painters, volume 2, number 1038, London: Mostofi. in Persian
- Kadivar, Parisa. (2016). Ahed Naseri's curtain-raisers, Tehran: Gol Azin. in Persian
- Collier Rice, Clara. (2013). Iranian women and their way of life, translation: Asadullah Azad, Tehran: Ketabdar. in Persian
- Kasravi, Ahmad (1984). Iran's Constitutional History, Volume 1, Tehran: Amir Kabir. in Persian
- Sotodian, Mehdi. (2008), The Roots of the Story of Lily and Majnoon, Persian Literature Quarterly, Vol. 18, pp. 95-115. in Persian
- Sultan Mohammadi, Amir. (2017). Criticism of the translation of Ahwal Nami and comparative criticism of Laili and Majnoon with Laili and Majnoon Nizami, two quarterly journals of literary science, Spring and Summer, pp. 58-31. in Persian
- Sajjadi, Ziaudin. (1999). Laili and Majnoon in the 6th century AH and Laili and Majnoon Nizami, Poetry Quarterly, No. 25, pp. 8-17. in Persian
- Sadat Shafi'i, Samayeh. (2023). Gender study of popular beliefs in the Qajar era, compiled from the book: Social history of women in the Qajar era, Samia Sadat Shafii, Tehran: III. in Persian
- Sadat Shafi'i, Samayeh. (2013). A sociological look at women's leisure during the Qajar era, Social Science Quarterly, Vol. 66, pp. 202-248. in Persian
- Safa, Zabihullah. (2004). History of literature in Iran, summary of volumes 1-2, Tehran: Ferdous. in Persian
- Alipour, Marzieh. (2013). Review of the visual effects of Aiyun Akhbar al-Ragh in Tehamasbi's Horoscope, Farhang Razavi Quarterly, Vol. 7, pp. 81-106. in Persian
- Abdi, Nahid. (2011). Analysis of Bahram Gore's painting Killing the Dragon, Art Review, Vol. 1, pp. 97-83. in Persian

- Abdi, Nahid. (2008). An analytical study of Iranian painting in the schools of Herat and Tabriz from the perspective of iconography, Ph.D., supervisor: Mehdi Hosseini, Faculty of Arts, University of Arts. in Persian
- Abdi, Nahid. (2011). An introduction to iconology: theories and applications, Tehran: Sokhn in Persian.
- Gholamrezaei, Mohammad. (1991). Poems of lyrical stories, Tehran: Farda Beh. in Persian
- Moghadam Ashrafi, M. (1988). Synchronization of painting with literature in Iran from the 6th to the 11th century A.H., translation: Rouyin Pakbaz, Tehran: Negah. in Persian
- Meskob, Shahrukh. (1999). About the history of Qajar painting, Iran Nameh, No. 67, pp. 422-405. in Persian
- Mushtaq Mehr, Rahman and Bafker, Sardar. (2015). Content and formal indicators of Ghanaian literature, Sistan and Baluchistan University Ghanaian literature researches, 14th year, number 26, pp. 183-202. in Persian
- Nizami Ganjavi. (2014). Lili and Majnoon, corrected by: Behrouz Sarvatian, Tehran: Amirkabir. in Persian
- Nizami Ganjavi. (1990). Laili and Majnoon, Barat Zanjani, Tehran: University of Tehran. in Persian
- Nasri, Amir. (2010). The approach of iconography and iconography in art studies, Art, Volume 1, pp. 56-62. in Persian
- Nasri, Amir. (2017). Approaches to iconography, Tehran: Cheshmeh. in Persian
- Nasri, Amir. (2010). Approaches to iconography and iconography in art studies, Roshd Art Education, Vol. 23, pp. 56-64. in Persian
- Nasri, Amir. (2011). Reading the image from the perspective of Arvin Panofsky, Chemistry of Art, Vol. 6, pp. 20-7. in Persian
- Nasri, Amir. (2017). Image and word: approaches to iconography, Tehran: Cheshme. in Persian
- Panofsky, Erwin. (1972). Studies in iconology humanistic themes in the art of the Renaissance. Icon Editions, New York: Routledge. in Persian
- Panofsky, Erwin. (1955). Meaning in the Visual Arts, Dobleday Anchor Books, New York.
- Foucault, Michel. (1978). The history Sexuality, English Translation: Robert Hurley. Pantheon books: New York.
- Parsons, Talcott. (1954). The kinship System of the Contemporary United State, in Essays in Sociological Theory (pp. 189-194). New York: Free Press.
- Orrelle, E. & Horwitz, L. K. (2016). The pre-iconography, iconography and iconology of a sixth to fifth millennium BC.
- www.bohnams.com
- www.Christies.com
- www.metmuseum.org
- www.chiswickauctions.co.uk

خوانش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون باتوجه به دلالت‌های اجتماعی دوره قاجار از منظر اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م)

الهه پنجه‌باشی*

چکیده

نقاشی با تأثیرپذیری از ادبیات و تاریخ ایرانی، یکی از نمودهای ارتباط هنر و ادبیات است که در فرهنگ ایرانی همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است. مطالعه این آثار می‌تواند به خوانش‌های جدیدی در زمینه مطالعات تصویر با توجه به دلالت‌های اجتماعی منجر شود. صحنه دیدار «لیلی و مجنون» از شاخص‌ترین صحنه‌های داستان عاشقانه درخمسسه نظامی است که توسط هنرمندان ایرانی بارها به تصویر درآمده است. هدف از این پژوهش خوانش آیکونولوژی (Iconology) و پی بردن به واکاوی شخصیت لیلی در چند نقاشی دیدار لیلی و مجنون با یکدیگر است که چند نمونه آن در دوره قاجار مورد بررسی قرار می‌گیرد. سؤال پژوهش به این شرح است بر مبنای خوانش آیکونولوژی از منظر پانوفسکی؛ شخصیت لیلی توسط هنرمندان دوره قاجار چگونه بازنمایی شده است؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای بوده است. شیوه تحلیل آثار بر مبنای خوانش آیکونولوژیک از منظر پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م) بر مبنای شخصیت لیلی در این نقاشی‌ها است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد شخصیت لیلی بر مبنای خوانش آیکونولوژیک در نگاه نخست؛ متأثر از ظاهر زنان در دوره قاجار و بازتاب آن در تصاویر درآرایش و پوشش بوده است ولی در مرحله تفسیر و تحلیل شخصیت لیلی به عنوان شخصیتی زنانه؛ تلاش او برای تغییر شرایط اجتماعی دوره قاجار هر چند اندک دیده می‌شود. تمایل به ساختار شکنی از نگاه سنتی به زن فراتر از دوره قاجار در آثار نقاشی این دوره دیده می‌شود و تفکر فراجنسیتی در تمامی ابعاد

* دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران، e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۰



شخصیت‌سازی زنان در تصاویر بازنمود می‌یابد. در کنار واکاوی تداوم نقش نمودن لیلی در نقاشی دوره قاجار؛ واکاوی معنایی این موضوع و ویژگی‌های بصری آن در نقاشی‌های دیدار لیلی و مجنون کمتر شناخته شده است که از اهداف توسعه‌ای پژوهش حاضر است.

کلیدواژه‌ها: قاجار، اجتماعی، آیکونولوژی، پانوفسکی نقاشی، لیلی، خمسه نظامی.

۱. مقدمه

داستان‌های عاشقانه در طول تاریخ ایران و دوره‌های مختلف هنری همواره مورد توجه قرار داشته و با توجه ذوق و سلیقه هنرمندان به تصویر درآمده‌اند. داستان لیلی و مجنون اثر نظامی گنجوی شاعر ایرانی، یک از داستان‌های عاشقانه مورد علاقه هنرمندان بوده است که به کرات در دوره‌های مختلف مصور شده است. نظامی در سده ۶ ه.ق برای نخستین بار این منظومه را با ۴۷۰۰ بیت به نظم کشیده و هنرمندان متعددی در دوره‌های مختلف صحنه‌های آن را با ذوق و سلیقه خود بارها به ترسیم درآورده‌اند. این داستان دارای دو شخصیت اصلی لیلی و مجنون به عنوان دو عاشق است که اتفاقاتی برای آنان در راه وصال عشق می‌افتد و سرانجام نیز این امر میسر نمی‌شود. صحنه دیدار لیلی؛ از مجنون در بیابان برای قانع کردن او و دست کشیدن از این عشق برمبنای اشعار در بیابان اتفاق می‌افتد. لیلی در این روایت در حال صحبت با مجنون در بیابان است؛ ظاهر مجنون مردی لاغر و نمایش تأکیدی بر استخوان و دنده‌های بدن است که با حیوانات متعدد احاطه شده است. این روایت عاشقانه از صحنه‌های رایج دوره قاجار است که با تکنیک و ابعاد مختلف بارها تصویر شده است. پژوهش حاضر براساس همین مقایسه اجتماعی و تطبیق با نظریه پانوفسکی و مقایسه آن با روزگار قاجار و شرایط عدم حضور زنان در جامعه بدون پوشش عرف پیش خواهد رفت. برخلاف شرایط اجتماعی دوره قاجار که زنان حق هم صحبتی با غیرمحرمان را نداشتند؛ این نگاه در نقاشی‌های دیدار لیلی و مجنون تعدیل شده و اثبات توجه هنرمندان دوره قاجار براساس تضاد با رویدادهای زمانه را آشکار خواهد کرد. **هدف** از این پژوهش خوانش آیکونولوژیک تصاویر و پی بردن به نحوه بازنمایی لیلی در نقاشی‌های صحنه دیدار برمبنای خوانش آیکونولوژیک است. **سؤال پژوهش** به این شرح است برمبنای خوانش آیکونولوژی از منظر پانوفسکی، شخصیت لیلی توسط هنرمندان دوره قاجار چگونه تصویر شده است؟ **ضرورت و اهمیت تحقیق** پرداختن به واکاوی شخصیت لیلی و بازنمایی آن در صحنه‌های دیدار لیلی و مجنون در نقاشی‌های متعدد دوره قاجار با تکنیک‌های متفاوت و نحوه بازنمایی زن در دوره قاجار در نقاشی‌های این دوره

خوانش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الله پنجه باشی) ۱۱

است. شخصیت زن در دوره قاجار همواره به‌عنوان زنی مطیع و فرمان‌بردار بوده است ولی در صحنه‌های نقاشی به‌صورت زنی آزاد و مستقل به تصویر درآمده است و کنش متقابل نمادینی را از این منظر نشان می‌دهد که در مطالعه تصاویر هنری این دوره حائز اهمیت است.

۲. روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام شده است. جامعه آماری تعداد پنج نقاشی با ساختار یکسان از دوره قاجار بوده که برای بررسی دقیق‌تر به روش نمونه‌گیری خوشه‌ای تصادفی انتخاب شده است و باتوجه به موضوع یکسان مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات از نوع کیفی بوده و شیوه تحلیل آثار براساس بررسی اصول و قواعد تجسمی به کاررفته در ویژگی ظاهری نقاشی‌ها براساس تحلیل منطقی و قیاسی است.

۳. پیشینه تحقیق

تاکنون تعداد بی‌شماری از پژوهشگران به داستان عاشقانه لیلی و مجنون در ادبیات پرداخته‌اند و پژوهشگرانی نیز در حیطه تصویر به خوانش این آثار پرداخته‌اند، اکثر پژوهش‌ها به بخش ادبی داستان متمرکز بوده و این موضوع به لحاظ هنری و براساس خوانش آیکونولوژیک مورد توجه نبوده است؛ همین موضوع ضرورت این پژوهش و جنبه نوآوری آن را نشان می‌دهد. در ادامه به معرفی پژوهش‌های نام‌برده مرتبط با این حیطه پرداخته می‌شود. **مقالات:** اخوانی و محمودی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخه خاوران نامه» به رویکرد آیکونولوژی در نقاشی پرداخته‌اند و به خوانش آیکونولوژیک تصویر و لایه‌های آن توجه داشته‌اند. علی پور (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جلوه‌های بصری عیون اخبار الرضاع در فال‌نامه تهماسبی» پرداخته‌اند و در حوزه در دوره صفوی پرداخته است. نصری در مقالات خود (۱۳۸۹) با عنوان «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری» و (۱۳۸۹) همچنین در مقاله دیگری با عنوان «رویکردهایی شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری» به رویکرد شمال‌شناسی در حوزه مطالعه تصویرپرداخته است. او در مقاله دیگری (۱۳۹۱) با عنوان «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی» این مبحث را مورد مطالعه قرار داده است. عبدی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نگاره بهرام گور کشتن ازدها

را» به مطالعه حوزه تصویر و خوانش آیکونولوژی آن پرداخته است و نگاره را به مثابه یک متن در نظر گرفته است. کتب: پانوفسکی (۱۳۹۶) «معنا در هنرهای تجسمی» را مورد بررسی قرار داده است و سه مرحله پانوفسکی را تشریح کرده است. نصری (۱۳۹۷) در کتاب «رویکردهایی به شمایل‌شناسی» حوزه مطالعه تصویر از منظر پانوفسکی را مورد بررسی قرار داده است. عبدی (۱۳۹۰) در کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها» به روش‌های پانوفسکی و دیدگاه او در حوزه مطالعات تصویر پرداخته است. پایان‌نامه: عبدی (۱۳۸۷) «بررسی تحلیلی نگارگری ایران در مکاتب هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی» در پایان‌نامه مقطع دکتری خود به خوانش تصاویر نگارگری هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی پرداخته است. در مجموع می‌توان نتیجه گرفت که مقالات و کتب در مطالعات ادبی کافی بوده ولی در زمینه انعکاس هنری آن با توجه به دلالت‌های اجتماعی زن در دوره قاجار پژوهش‌ها محدود بوده است؛ بنابراین در این مقاله سعی می‌شود با بهره‌گیری از منابع مرتبط و با استفاده از رویکرد پانوفسکی به این مهم پرداخته شود.

۴. مبانی نظری: آیکونولوژی از منظر اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م)

اروین پانوفسکی؛ مورخ هنر اهل آلمان (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م) برای دست‌یابی به معانی نهفته در آثار هنری، زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مرتبط با آثار را بررسی و به جستجوی باورهای مذهبی، فلسفی و گرایش‌های گوناگون در یک کشور و ملت برآمد (Panofsky, 1972: 16). او از برجسته‌ترین صاحب‌نظران شمایل‌نگاری قرن بیستم بود؛ وی برای نخستین بار بین شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تفکیک روشمندی را ایجاد نمود و با توجه به این مهم به مطالعاتی در زمینه هنر رنسانس پرداخت. او معتقد بود که روش وی در مطالعه تصاویر شامل کل تاریخ هنر شده و نمی‌توان آن را به دوره یا سبک خاصی منحصر نمود (نصری، ۱۳۸۹: ۵۸). این چهره برجسته مکتب وارنبرگ، شیوه مطالعاتی با عنوان «شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی» را بنیان نهاد. از مهم‌ترین آثار پانوفسکی کتابی به نام «مطالعه در آیکونولوژی» است که در آن به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه و تحلیل آثار پرداخته است (اخوانی، محمودی، ۱۳۹۷: ۲۵). شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی؛ از جمله رویکردهای مطالعه تصویر به شمار می‌رود که هرچند قدمت آن به دوره رنسانس بازگشته اما به‌عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینه علم تصویر می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. شمایل‌نگاری؛ به هنر یا مذهب و آیین خاصی اختصاص ندارد و می‌تواند همه هنرها؛ مذاهب و آیین‌ها از کهن‌ترین ادوار تا روزگار معاصر را

خوانش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الله پنجه باشی) ۱۳

مورد بحث قرار دهد (نصری، ۱۳۹۷: ۱۵). او در مقدمه متن خود آیکونوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر برمی‌شمرد که به مضامین و معنای یک اثر هنری به عنوان نقطه مقابل فرم آن می‌پردازد (Panofsky, 2009: 220). پانوفسکی با تعریف؛ تمایز و افتراق میان مضمون؛ معنا و محتوای فرمی سه مرحله از تفسیر را در خوانش خود مورد بحث قرار داده است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲). او به منظور کشف لایه‌های پنهان معنایی در آثار هنری؛ این سه مرحله را در مطالعه اثر هنری پیشنهاد می‌کند. طرح وی با مرحله توصیف یا پیش آیکونوگرافی آغاز و شامل توصیف تصویر و الگوهای بصری شناخته می‌شود (Orrelle&Horwitz, 2016: 6). مرحله دوم تحلیل آیکونوگرافیک است که به تصاویر داستان‌ها و تمثیل‌ها می‌پردازد؛ شناخت نسبت به موضوعات یا مفاهیم خاص منتقل شده از راه منابع ادبی یا سنت‌های شفاهی را شامل می‌شود (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۴۴). مرحله سوم، تفسیر آیکونوگرافی اثر است که پانوفسکی آن را آیکونولوژی نامیده است. آیکونولوژی با ارزش‌های نمادین مستتر در تصاویر در ارتباط است. ارزش‌ها و نمادهایی که اساس شیوه اندیشیدن یک ملت بر آن بنا شده و فرهنگ و جهان‌بینی افراد جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد (Orrelle&Horwitz, 2016: 6). مطالعات هنری به آیکون توجه ویژه‌ای دارد و حضور آن را به دو صورت موضوع مطالعات هنری و روشی برای تحقیقات مطرح می‌نماید. آیکونوگرافی به تفسیر یا توصیف محتوای آثار هنری و تاریخی می‌پردازد (علی پور، ۱۳۹۴: ۲۰۰). آیکونولوژی را می‌توان شاخه‌ای از علم مطالعاتی در تاریخ هنر دانست که به مضامین یا معنای آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد (عبدی، ۱۳۹۰: ۸۴). پانوفسکی معتقد بود سه سطح معنایی مجزا از درک و تفسیر اثر هنری باید وجود داشته باشد و شامل آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونوگرافیک در حوزه شمایل‌شناسی باشد (علی پور، ۱۳۹۴: ۲۰۰). در مرحله پیش آیکونوگرافی، اثر هنری بر اساس عناصر بصری همچون: رنگ، فرم، ترکیب‌بندی و غیره مورد بررسی قرار می‌گیرد. در اینجا تنها به توصیف دنیای ساختارها و نقش‌مایه‌ها پرداخته شده و دستیابی به موضوعات اولیه یا طبیعی تصویر از مهم‌ترین اهداف این مرحله است (Panofsky, 1955: 33). در تحلیل شمایل نگارانه یا آیکونوگرافی، اثر هنری از جنبه معنایی و قراردادی مورد بررسی قرار گرفته و محقق می‌کوشد تا معنای ثانویه و مستتر در نقش‌مایه‌های تصویر را شناسایی نماید. در این مرحله پژوهشگر به دنبال نزدیک شدن به نیت مؤلف با استفاده از جنبه روایی اثر است؛ لذا منابع با واسطه و بی‌واسطه ادبی و غیره ادبی بررسی شده و شناسایی تصاویر؛ داستان‌ها و تمثیل به معنای دقیق کلمه در حوزه تحلیل شمایل‌نگاری قرار داشته و معنای ثانویه یا قراردادی خوانش انجام می‌گردد (Panofsky, 1972: 6). در مرحله سوم

خوانش تفسیری پانوفسکی؛ تفسیری شمایل‌شناسانه یا آیکونولوژیک مورد بحث است و محقق فراتر از تحلیل و باهدف دست‌یابی به معنای اثر و با درکنار هم قراردادن داده‌های به‌دست‌آمده از منابع مختلف به تفسیر اثر هنری پرداخته و زمینه‌های تاریخی، اجتماعی ... مرتبط با اثر را بررسی می‌نماید. (همان: ۱۶).

۵. نگاهی به مولفه‌های داستان لیلی مجنون در تاریخ ادبی

وابستگی هنرهای متعدد خصوصاً در حوزه مطالعات تصویرنگاری در تاریخ ایران به ادبیات عاشقانه، غنائی، حماسی و مذهبی می‌پردازد. اشعاری که به مجموعه خاطرات ذهنی و عامیانه مردم راه‌یافته و هنرمندانی که در تکاپوی نقش کردن این داستان‌های عاشقانه برآمده‌اند و کتاب‌های شعر را مصورسازی نموده‌اند. منظومه‌های غنائی عاشقانه که آثار غنی ادبیات را در خود دارند بستر مناسبی را برای هنرمندان طول تاریخ و به ویژه در دوره قاجار فراهم نموده‌اند (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۲). منظومه‌های عاشقانه تصویرشده متأثر از اشعار فارسی که به روایت‌های عاشقانه میان عاشق و معشوق می‌پردازد و با چاشنی تخیل، احساسات و اندرزه‌ها تصویرپردازی شده‌اند (مشتاق مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۶). داستان عاشقانه لیلی و مجنون از جمله منظومه‌های غنی ادبیات فارسی بوده که از دیرباز مورد استقبال نویسندگان و شعرای فارسی زبان و غیرآن قرار گرفته تا جایی که بیش از ۷۰ مثنوی به تقلید از مثنوی لیلی و مجنون نظامی سروده شده است. خود نظامی نیز در سرودن این داستان از منابع عربی الهام گرفته است (ستودیان، ۱۳۸۷: ۹۵). داستان لیلی و مجنون همواره زبانزد شعرا و ادبا در دوره‌های تاریخی مختلف بوده و در قرن سوم ه. ق ابن قتیله دینوری در کتاب «الشعر و الشعرا» فصلی را به قیس عامری و حکایات منسوب به او اختصاص داده است (دهخدا، ۱۳۳۰: ۳۹۸). لیلی و مجنون شاعر با پردازش رزمی به ماجرای عاشقانه‌ای پرداخته و مراحل سیر و سلوک را با بیانی شاعرانه طرح نموده و در خلال آن زوایای فکری و عارفانه خود را بیان کرده است (رضایی حمزه‌کندی، حجاجی، ۱۳۹۸: ۱۷۲). نظامی که از او به عنوان استاد سخن ایرانی نام برده می‌شود در این داستان توانسته است با اعجاز کلام خود عشق‌های جاویدانی همچون خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد، لیلی و مجنون را به رشته نظم درآورد (همان: ۱۷۸). او برای بیان و تاثیرگذاری بیشتر؛ عواطف بشری را با نگاهی عمیق مورد بحث قرار داده و از انواع روش‌های برجسته‌سازی و هنجارگریزی استفاده نموده است. یکی از این روش‌ها استفاده از تناقض بیانی است که از زیباترین روش‌های بیان بوده و شاعر از ساختاری جدید و متفاوت برای پروردن

خوانش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الله پنجه باشی) ۱۵

سبک شعر خود استفاده کرده است (اسفندیاری مهنی و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۴۶). محور اصلی تمام منظومه‌های نظامی عشق است و او در اشعار خود ترکیبی از شخصیت پردازی به صورت شخصی معصوم و عارفانه را با دانش و حکمت خود معرفی می‌کند و با مفاهیم اجتماعی به تصاویر خیالی خود در شعر بدیع و خالص می‌پردازد (احمد نژاد، ۱۳۶۹: ۱۵). زبان نظامی سرشار از تصویرهای خیال‌انگیز بوده و این زبان آکنده از تصاویر خیالی است که با قدرت و با تناسب بیان کاملاً از روی تأمل به این موضوع پرداخته است (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۲۲۳). داستان عاشقانه، مربوط به عشقی بین دختر و پسری با نام لیلی و قیس از قبیله بنی عامر همراه با درد، حرمان، شوق، نرسیدن و سرانجامی تلخ (سلطان محمدی: ۳۸). این داستان تمثیلی است با پیام استحاله انسان در عشق که دارای دو شخصیت اصلی و متصل به عالم حقیقت است که نظامی با استفاده از آن‌ها به تبیین عشق عارفانه و روحانی پرداخته است. در این داستان مشخص می‌شود که عشق این دو شخص آلوده به غرض نبوده و عشق حقیقی دل را به هم پیوند زده است و شاعر به دیده معرفت به این ماجرا نگریسته است (رضایی حمزه کندی، حجاجی کهجوق، ۱۳۹۸: ۱۸۰). مثنوی لیلی و مجنون نمایشی از عشق متعالی است؛ در داستانی که در زبان عربی با نام لیلی و مجنون شناخته شده و به نثر بوده است. نظامی مواردی که در کتاب «الفهرست ابن الندیم» باقی مانده است را به شعر درآورده است (احمد نژاد، ۱۳۶۹: ۳۱). او در مثنوی خود با بیانی نمادین و رمزآمیز طریقت عشق و عشق حقیقی را ترسیم کرده است (رضایی حمزه کندی، حجاجی کهجوق، ۱۳۹۸: ۱۸۸). نظامی در روایت خود حالت‌های احساسی شخصیت‌های داستان را توصیف و وجه تغزلی شعر را تقویت نموده است (ذاکری کیش، ۱۳۹۷: ۲۷۰). یکی از نمونه‌های لیلی و مجنون دوره زندیه که به نمونه‌های دوره قاجار نزدیک است لیلی و مجنون «نامی» است. نامی اصفهانی، از شاعران و تاریخ‌نگاران عهد کریم‌خان در دوره زندیه بوده و از کسانی است که در خمسه سرایی مقلد نظامی بوده و منظومه لیلی و مجنون را به صورت شعر سروده است (دهم‌رده و خوش جهان، ۱۳۹۰: ۸۷). بعد از نظامی تا عصر نامی در دوره زندیه؛ حدود سیزده لیلی و مجنون دیگر سروده شده است (خزانه دارلو، ۱۳۷۵: ۴۸-۴۹). در مورد عملکرد نظامی به عنوان بزرگ‌ترین لیلی و مجنون سرای فارسی، حکمت در این باره می‌نویسد: «... نظامی این داستان غم‌انگیز را که براساس تحقیقات، نفیس‌ترین گوهرهای پنج‌گانه اوست، از اخباری چند که در حدود قرن هشتم مسیحی از احیا و قبایل نجد باقی مانده است» (حکمت، ۱۳۹۳: ۱۰۸). همچنین صفا در این باره معتقد است: «نظامی در ابداع این داستان مبتکر نبوده، ولی خود هنگام نظم آن تصرفات بسیاری داشته است»

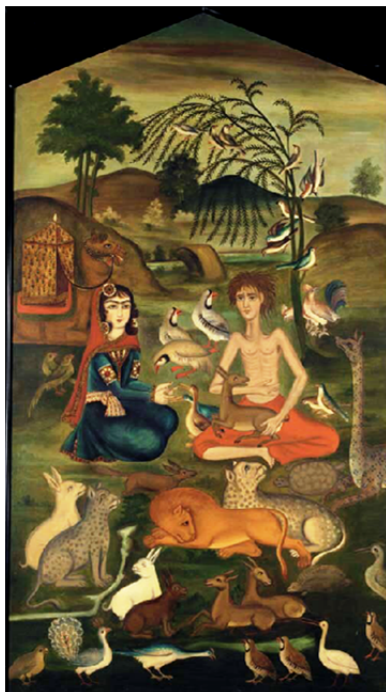
(صفا، ۱۳۶۳: ۸۰۳). همین افزودن‌ها بر اصل داستان اصلی باعث اختلاف نظر در مورد شخصیت مجنون و نحوه علاقه‌مندی او به لیلی شده است (ستودیان، ۱۳۸۷: ۱۱۴). پس از اسلام یکی از حکایات رایج داستان عاشقانه لیلی و مجنون بوده که به گونه‌های مختلفی در میان مردم روایت می‌شده است؛ این حکایت چنان در فرهنگ مردم ریشه دوانیده بود که در میان مردم ماجرای این عشق را همچون رمزی از عشق حقیقی برای خود نقل می‌کردند (خزانه‌دار، ۱۹۷۶: ۲۰۷). داستان عاشقانه لیلی و مجنون حاصل دل‌باختگی و شیدایی قیس بن عامر از جوانان ناحیه مجد در سرزمین حجاز بوده که در حدود قرن اول ه. ق می‌زیسته و معشوقش لیلی نیز به گفته اخفش دختر مسعد بن محمد بن ربیع و به گفته ابو عمرو شیبانی، لیلی کنیه‌اش ام مالک و دختر مهدی بن سعد بوده است (سجادی، ۱۳۷۸: ۱۷). عشق قیس و لیلی، در آغاز دور از چشم اغیار بوده اما سرانجام علنی شده و باعث می‌شود که پدر لیلی از ملاقات آن دو جلوگیری کند. عاشق و معشوق پنهانی به دیدار یکدیگر رفته و علاقه قیس به حدی می‌شود که بزرگان بنی عامر راه‌حل را در خواستگاری از لیلی می‌دانند اما پدر لیلی با این ازدواج مخالفت می‌کند (ستودیان، ۱۳۸۷: ۹۸). غیرت و تعصب عربی در سر راه این عشق پرشور و معصوم، ممانعت پدید می‌آورد. لیلی به خانه شوهری به نام ابن سلام می‌رود و قیس که از مداخله پدر و از وساطت نوفل بهره‌ای نمی‌یابد؛ مجنون واقعی می‌شود و سر به بیابان می‌گذارد و با جانوران صحرا انس می‌گیرد. نه خبر وفات پدر و مادر که دور از غم او می‌میرند او را از شیدایی بازمی‌آورد و نه مرگ ابن سلام؛ او را به وصال و کام لیلی می‌رساند. در این میان لیلی نیز ناکام از دنیا رفته و مجنون هم وقتی بر سر تربت او می‌رود، جان می‌دهد. نظامی صحنه‌های داستان را آن‌چنان گویا ترسیم کرده است که خواننده بی‌اختیار همراه قهرمان داستان پیش می‌رود (غلام‌رضایی، ۱۳۷۰: ۲۳۳). نظامی قهرمانان منظومه خویش، لیلی و قیس را با صفات و سجایای نیک ترسیم کرده و از آن‌ها چهره‌هایی جهانی در عرصه ادبیات می‌آفریند (قاضی‌زاده، حاصلی، ۱۳۹۸: ۷۹). این صحنه از داستان مورد علاقه هنرمندان بوده و بارها توسط آنان به روش‌های مختلف به تصویر درآمده است. در این صحنه لیلی به سراغ مجنون رفته تا او را قانع کند تا دست از این عشق بردارد. مجنون با حیوانات انیس او تصویر شده که آنان را احاطه کرده اند و در پشت مجنون درخت بیدی به نماد پریشانی، بی‌قراری و آشفتگی در عشق دیده می‌شود. لیلی با شخصیتی آرام، مستقل و مقتدر در پی قانع کردن مجنون در تصویر دیده می‌شود. در این تصاویر به جنسیت لیلی و نمایش آن؛ تحلیل شخصیت لیلی و روابط قدرتمند زن و مرد در عشق؛ کنش تقابلی و نمادین لیلی و مجنون در مقابل هم توجه شده است. تصاویر ۱ الی ۵

خویش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الهه پنجه باشی) ۱۷

نمونه‌های شاخص دیدار لیلی و مجنون تصویرشده در دوره قاجار است که در ادامه با نظریات اروین پانوفسکی مورد تطبیق قرار می‌گیرد. لازم به ذکر است نقاشی ۲ و ۳ از شباهت بصری بالایی برخوردار بوده و به نظر می‌رسد مضمون یکی ولی با توجه به نحوه سبک شخصی دو هنرمند، توسط دو هنرمند متفاوت نقاشی شده است و این که کدام اثر مضمون اصلی کار دو هنرمند بوده برای ما مشخص نیست.



تصویر ۱. عنوان: صحنه دیدار لیلی و مجنون، تکنیک: آبرنگ وری کاغذ، هنرمند: محمدحسین بن میرزا محمد مازندرانی، سال: ۱۲۴۷ ه.ق / ۱۸۳۱ م، ابعاد: ۱۴۷ × ۹۳ میلی‌متر.



تصویر ۲. عنوان: صحنه دیدار لیلی و مجنون، تکنیک جناغی^۱ تکنیک: رنگ و روغن، هنرمند:؟
سال: ۱۸۴۰ م / قرن ۱۲ ه.ق، ابعاد: ۱۰۸×۱۹۷ سانتی متر.

www.Christies.com

خویش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الهه پنجه باشی) ۱۹



تصویر ۳. عنوان: صحنه دیدار لیلی و مجنون، نقاشی جناغیتکنیک: رنگ و روغن، هنرمند:؟
ابعاد: ۵۱۲×۱۰۷۱ سانتی‌متر، سال: ۱۸۴۰ م / قرن ۱۲ ه.ق.

www.Christies.com



تصویر ۴. عنوان: صحنه دیدار لیلی و مجنون، تکنیک: رنگ و روغن، سال: نیمه قرن ۱۸ م/ ۱۲ ه. ق، از مجموع ۸ نقاشی داستان، محل نگهداری: موزه مترو پولیتن، ابعاد: ۱۱۱۴×۱۱۲۰۰ سانتی‌متر، شماره موزه‌ای: ۱۹۸۷.۳۵۵.۱.

خویش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الله پنجه باشی) ۲۱



تصویر ۵. عنوان: دیدار لیلی و مجنون، تکنیک: رنگروغن روی بوم، هنرمند: محمد زمان سوم
(ر.ک. کریم زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۸۱۶-۸۲۰) ابعاد، ۶. ۱۳۹ × ۸۵.۵ سانتی متر.

www.chiswickauctions.co.uk

۶. تاریخ اجتماعی زنان در دوره قاجار

زنان در طی قرن‌ها فراموش شدگان و تحریف شدگان تاریخ مردانه بوده‌اند؛ تاریخی که همواره به سیاست، جنگ‌ها و شرح احوال پادشاهان پرداخته است. این شیوه از تاریخ نویسی ملهم از نگاهی است که سال‌ها شیوه غالب تاریخ نویسی بود (حسینی فر، سادات شفیع، ۱۴۰۲: ۲۷۵). دوره قاجار آغاز فصل جدیدی در باب حیات اجتماعی زن ایرانی را باز می‌نماید و زن ایرانی با تغییراتی عرصه اجتماع وارد شد (بهشتی سرشت و پرویش، ۱۳۹۴: ۳۲۷). مهم‌ترین مشکل تحقیق درباره موقعیت اجتماعی زنان در دوره قاجار کمبود منابع مستقیم است (اتحادیه، ۱۳۸۸: ۲۹). اگرچه مورخان دوره قاجار را نقطه عطف و بزنگاه مهمی در گذرگاه تاریخی زنان و فصل جدیدی برای زن ایرانی می‌دانند اما در عمل زنان تا سال‌ها به عنوان

شهروند درجه دو باقی مانده و جز عده معدودی از زنان دربار و طبقه اشراف، حضور اجتماعی دیگر زنان جامعه در پرده ای از ابهام است (کدیور، ۱۳۹۶: ۱۱). حیات اجتماعی زنان در دوره قاجار دارای معنای مجزایی نبوده و زنان شهری زندگی شان محدود به مکان هایی همچون حرمسرا، اندرونی و خانه بوده ولی زنان روستایی و عشایر وضعیت آزادتری برای حضور در اجتماع داشته و هم پای مردان به فعالیت مشغول بودند. درکل نگرش عموم جامعه به ویژه مردان درباره زنان با تحقیر همراه بوده و شی انگاری زنان و نمودهای جنسیتی آن در نوشته های سیاحان و خاطرات آن دوره برجای مانده است. زنان در قلب اجتماع حضور نداشته و درحاشیه بوده اند. یکی از شیوه های نام گذاری و خطاب زنان در درون و بیرون از خانه در آثار سفرنامه نویسان خارجی پس از سفر به ایران اشاره شده است. درقصه های ادبیات عامیانه دوره قاجار «ادبیات مکتب خانه ای» در نام گذاری زنان قصه نیز، نوعی ایدئولوژی جنسیتی مطرح بوده است (حسین زاوه، زنجانی زاده، ۱۳۹۹: ۱۵۲). زمینه های اجتماعی همواره به کنش انسان ها معنا می بخشد و برخی از پیامدهای آن را مشخص می سازد (فوکو، ۱۹۷۸: ۱۰۶). پارسونز، نقش های جنسیتی را به دو دسته نقش های ابزاری و نقش های بیانی تقسیم می کند و معتقد است نقش های اجتماعی به ایجاد هویت نقش منجر می گردد (پارسونز، ۱۹۵۴: ۷۸). برجسته کردن زیبایی به وسیله نام گذاری، ذهنیت مردانه را متمرکز بر نگاه ابزاری برای لذت جویی زنانه باز می نمایاند (دوبووار، ۱۳۸۸: ۲۶۱-۲۶۴). نام گذاری داستان ها و شخصیت های داستانی در ادبیات عامیانه یک دوره تاریخی یکی از معیارهای مهم جامعه شناختی است که می تواند نوع نگرش جنسیت محور یا فراجنسیتی راویان قصه و خوانندگان روایات را در آن دوره خاص نشان می دهد. وقتی که میزان حضور هر دو جنس از لحاظ کنش و ایفای نقش در داستان به یک اندازه است، از نام هر دو شخصیت قصه گرفته شده است چنانچه در منظومه های عاشقانه فارسی تساوی در نام گذاری رعایت شده است (حسین زاوه، زنجانی زاده، ۱۳۹۹: ۱۷۰). زنان در دوره قاجار پیش از آن که با سرکوب جنسیتی در جامعه روبه رو شوند؛ آن را درخانه تجربه کرده و تبعیض جنسیتی در این دوره امری عادی بوده است (کسروی، ۱۹۸۴: ۲۶۶). جامعه ایرانی در این دوره کاملاً جنسیتی بوده و دنیای مردانه از دنیای زنانه به طور کلی تفکیک شده بوده است؛ به نحوی که مردها صرفاً با مردها مراوده و زنان با زنان مراوده داشته و ارتباط با جنس مخالف تحت هیچ شرایطی مجاز نبوده است (اولیویه، ۱۹۹۲: ۸۳). در دوره قاجار همه زنان شهری باید با چادر و روبنده به رفت و آمد می پرداختند (اورسل، ۲۰۰۳: ۲۶۶). در آن دوره دیدن چهره یک زن تابو بوده و این فرهنگ با چنان شدتی

اجرا می شد که حتی در معماری این دوره نیز اثر گذارده بوده است (بنجامین، ۱۹۸۴: ۸۲). زنان دوره قاجار؛ حق نداشتند پیش از ازدواج با همسر خویش سخن بگویند و او را انتخاب کنند (دالمانی، ۱۳۷۸: ۴۲۴؛ کولیور رایس، ۱۳۸۳: ۷۹). ذکر این نکته ضروری است که در مطالعه تاریخ اجتماعی دوره قاجار منابع اندکی به حوزه زنان اشاره داشته داشته و این نگاه بیشتر از دیدگاه مسترقین در معاشرت اندک با زنان ایرانی صورت پذیرفته است که در ادامه به آن پرداخته می شود. «فرهنگ عمومی دوره قاجار به گونه ای بوده که زنان با مردان غریبه حق صحبت نداشته و هیچ زنی حق نداشت باهیچ مرد نامحرمی در خیابان حرف بزند» (دالمانی، ۱۳۷۸: ۴۲۱). شکل گیری تحولات فکری جدید در میان گروهی از زنان جامعه ایران و برخی دگرگونی ها در موقعیت و نقش سنتی آنان در جامعه یکی از مهم ترین رویدادهای تاریخ و فرهنگ در جامعه ایران است. تحولات فکری و دگرگونی های به وجود آمده در موقعیت و نقش زنان ایرانی دوره قاجار از عوامل و علل متفاوتی ریشه می گرفت (زاهد زاهدانی و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۹). دوره قاجار تحت تاثیر فضای جهانی و عوامل داخلی؛ تحولات فرهنگی و سیاسی مهمی را طی کرد که در این میان زنان ایرانی که نیمی از جامعه آن روز ایران را تشکیل می دادند دارای نوعی خود آگاهی شدند (حسینا، ناظم، ۱۳۹۲: ۲۲۰). در این دوره حتی زنانی که در طبقات ممتاز جامعه قرار داشتند و در خانواده های سرشناس و یا اشرافی پرورش یافته بودند ناشناس باقی ماندند؛ حتی اگر به زندگی آنان نیز اشاره ای شده است گذرا و ناچیز و در زیر لوای نام مردان بوده است (اتحادیه، ۱۳۸۸: ۱۰). رسیدن به تصویر درستی از زندگی و وضعیت اجتماعی زنان در تاریخ معاصر ایران، با در نظر داشتن نقش های زنان و در عین حال الگوهای گذراندن اوقات فراغت آنان ممکن است (سادات شفیع، ۱۳۹۲: ۲۰۵). در دوره قاجار زنان محصول شرایط اجتماعی خویش بودند؛ در این میان تلفیق های گوناگون اجتماعی در تکوین شخصیت آنان نقش اساسی داشت (دلریش، ۱۳۷۶: ۱۰۵-۱۱۱). آنچه به عنوان باورهای عامیانه در زندگی اجتماعی امروزه جامعه ایران جاری است؛ درک این پیوند است که ضرورت واکاوی کرد و کارهای ایرانیان را روشن می سازد و شناختی به دست می دهد که مطالعه تغییرات اجتماعی و ابعاد مختلف آن را آشکار می سازد (سادات شفیع، ۱۴۰۲: ۱۵۴). تغییر نگرش جنسیتی در تصاویر لیلی و مجنون و دادن هویت مستقل به شخصیت لیلی برخلاف زنان این دوره و هم صحبتی با مردی نامحرم، با آرایش و پوشش خلاف عرف جامعه قاجار و بازنمایی آن در تصاویر نقاشی این دوره می تواند نشان از تغییرات در افق ذهنی زنان و تفکر فراجنسیتی در دوره قاجار را نشان دهد که مغایر با فرهنگ سنتی ایران در آرایش، پوشش و

شرایط اجتماعی بوده است و می‌تواند نشان از تغییرات فکری هنرمندان در اثر تاثیرپذیری از فرهنگ غرب باشد.

۷. واکاوی شخصیت لیلی در داستان لیلی و مجنون

ادبیات مکتب خانه ای به عنوان بخشی از ادبیات داستانی عامه، مجموعه ای از داستان های شفاهی است که به عنوان منابعی پرکاربرد در دوره قاجار مجدداً بازنویسی و به صورت چاپ سنگی منتشر شده اند. قصه های عامیانه با واقعیت های زندگی مردم پیوند عمیقی داشته و برآمده از ذهن و زبان مردم بوده اند؛ و بازتاب روشنی از زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم را نمایش می دهند که بستری مناسب برای مطالعات جامعه شناختی و سندی از تاریخ این دوره هستند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۰). نام شناسی داستان یکی از بخش های تازه علم نام شناسی است که در آن سیاست های نویسنده داستان در انتخاب نام های شخصیت ها و دیگر اجزای داستان مطالعه می شود؛ در واقع استفاده از نام، نخستین و ساده ترین گام نویسنده برای شخصیت پردازی و نمایش رهیافت و خاستگاه فکری خویش نویسنده است (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۶۴). نام گذاری یک شخصیت در داستان بخش مهمی است که بارمعنایی قصه برعهده شخصیت اصلی و نام او شکل می گیرد. نام به عنوان یک عنصر زبانی شامل بخشی از داستان، نتیجه مراودات اجتماعی و تعامل فرد با محیط پیرامونی خویش است (زندای و احمدی، ۱۳۹۵: ۱). نام شخص به ویژگی هایی مانند طبقه اجتماعی، مذهب، هویت قومی، یا گذشته فرد ارتباط پیدا می کند. نام ها؛ نیز نیاز جامعه را بازتاب می دهند و برحسب تغییرات در ویژگی های مردم به عنوان افراد و هم به عنوان اعضای گروه های مختلف اجتماعی دچار دگرگونی می شوند. نام نمایانگر هویت و همچون یک اهرم اجتماعی است (احمدی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۸-۲۰). در داستان ها اغلب نقش های اصلی و محوری به مردها واگذار می شود و به طور معمول قصه ها با حضور یک قهرمان مرد شروع می شود و زنان در نقش های فرعی و گاه مکمل ظاهر می شوند. زنان در قصه های عامیانه حضوری متفاوت داشته و گاه شخصیت اصلی قصه بوده که معمولاً فعال ولی منفی و به ندرت مثبت جلوه می نمایند و زنان بیشتر در نقش های فرعی مشاور و راهنما حضور دارند (فلور، ۲۰۱۰: ۴۵). در داستان های عامیانه بازتاب زندگی اجتماعی مردم؛ نقش زنان در داستان ها از نقش آنان در جامعه پیروی کرده و بیشتر براساس نقش های فرعی و وابسته صورت گرفته است (دلریش، ۱۳۷۶: ۲۷). زن در آثار ادبی زبان فارسی؛ گاه دارای نقشی کلیدی و گاه چنان تنزل پیدا کرده که تنها صفات و ویژگی های منفی از او تصویر شده

خوانش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الله پنجه باشی) ۲۵

است (خدای و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۹۶). محور این منظومه بر حول عشق «عذری یا الحبه العذری» می‌چرخد؛ یعنی عشقی پاک و بی‌وصال. داستان در قبیله ایاز شکل گرفته که هنوز سنت‌ها و قوانین بی‌روح گذشته بر آن حاکم است. شاعر در این روایت لیلی را در یک جامعه بسته و متعصب می‌آفریند؛ در این قبیله بر مبنای رسمی ظالمانه وقتی عشق دختری با محبوبش آشکار شود خانواده دختر را به آن مرد به همسری نمی‌دهند (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۱۱۵). لیلی در داستان نظامی، سمبلی از کمال بوده تا مجنون و دیگران را به خود جذب کند (حیدری نوری، ۱۳۹۳: ۹۳). نظامی در این تمثیل جنسیت را کنارگذاشته و زن را رمز و نشانی از آفریدگار معرفی می‌کند. در اندیشه صوفیانه او زن تجلی جمال خداوند بوده و این تفکر ریشه در نظریه ابن عربی داشته که معتقد است «زن مظهر جمال است و مرد مظهري از جلال الهی؛ هر دو از اسماء خداوند بوده و مظاهر گوناگونی دارند». جلوه خداوند در عالم نمود جمالی بوده و از رحمت و لطافت الهی حکایت داشته است (فتاحی، ۱۳۹۳: ۹۲). در داستان لیلی و مجنون، لیلی به عنوان رمزق بر مجنون به عنوان سالک متجلی شده و مجنون در چهره او جمال خداوند را می‌بیند. این زیبایی بر جمال مادی متکی نبوده و از نوع معنوی شناخته می‌شود. لذت جسمانی در این دیدار جایی نداشته و چهره‌ای والاتر نزد مخاطب دارد (حبیبی و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۸۱). عناصری که نظامی در بیان تصویر معشوق استفاده کرده اغلب در حوزه طبیعت و مادی بوده است (جیرهنده، محسنی، ۱۳۹۶: ۷۳). شخصیت‌پردازی لیلی در داستان؛ نمایش زنی آزاد و مستقل بوده است. عشق از نوع عارفانه و فرا زمینی بوده و بیشتر بر شخصیت‌پردازی لیلی و مجنون تأکید دارد. شخصیت لیلی در روایت عاشقانه شخصیتی منفعل نبوده و از نوع فاعل است. هنرمند نقاش با توجه و تأثیر پذیری از هنر زمانه خویش در عرصه نقاشی تلاش داشته است تا زنان را با نمایش پوشش داخل منزل و بی‌حجاب در عرصه خارج از منزل نمایش دهد و این امر متأثر از ذهنیت هنرمند بوده و تنها آرایش و پوشش را می‌توان مشابه وضعیت زن در دوره قاجار تلقی کرد و با وضعیت جاری زنان در دوره قاجار و واقعیت جامعه دارای تناقض است.

۸. تطابق آیکونوگرافی دیدار لیلی و مجنون بر مبنای دیدگاه اروین پانوفسکی

۱.۸ مرحله نخست توصیف: تحلیل فرمی و سبک‌شناسی دیدار لیلی و مجنون

در مرحله نخست از خوانش آیکونوگرافی بر مبنای دیدگاه پانوفسکی؛ بر شناخت ظاهری آثار و نقش مایه‌های موجود در تصاویر و ساختار بصری و فرمی آن تکیه می‌شود. در مرحله توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود نقاشی صورت نمی‌گیرد و بیان آن، متکی بر برخورد اولیه

مخاطب با اثر و برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی مخاطب از داستان لیلی و مجنون و شخصیت لیلی مدنظر است.

در مرحله توصیف پیشاشمایل نگارانه، به بیان مسئله پرداخته می‌شود که هنگام مواجهه با اثر هنری تنها می‌توان اثر را توصیف کرد، صرف‌نظر از اینکه علمی نسبت به آثار هنری داشته یا نداشته باشیم. در این مرحله به صورت‌های محسوس آثار هنری مثل خط و رنگ و سطح و ترکیب‌بندی و... توجه می‌شود (پانوفسکی، ۱۳۹۱: ۶).

«در این مرحله فرم‌های ناب که به‌عنوان عامل در بردارنده معنای ابتدایی اثر شناخته می‌شوند، نقش مایه‌های هنری هستند که بررسی این آرایه‌ها در گام توصیف یا پیش‌آیکونوگرافی قرار دارد» (عبدی، ۱۳۹۱: ۶۸). برداشت پانوفسکی در این مرحله بیش از هر چیز مبتنی بر تمایز سه مفهوم شکل‌گرفته است: شکل؛ مضمون؛ معنا (عوض پور، ۱۳۹۵: ۴۷). در مرحله نخست و توصیف پیش‌آیکونوگرافی محدود به دنیای ساختار و نقش مایه‌ها بوده، چرا که دستیابی به معنا یا موضوع اولیه که خود معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود از اهم اهداف در خوانش است (اخوانی، محمودی، ۱۳۹۷: ۲۶). توصیف پیش‌آیکونوگرافی در حقیقت یک آنالیز فرمی از اثر بوده و از طریق مطالعه نقش مایه‌ها و فرم‌های نابی که حامل معانی اولیه و طبیعی هستند؛ موضوعات واقعی و بیانی از یکدیگر شناسایی می‌شوند (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲). در این مرتبه دو بخش حائز اهمیت است نخست معنای ناظر به‌واقع یا معنای عینی؛ در این مرتبه رها از احساسی که به اثر هنری موجود است به توصیف اثر پرداخته می‌شود (نصری، ۱۳۸۹: ۵۹).

در این مرحله به مختصات تصویری اثر مانند رنگ، فرم و اشیایی که حالت بازنمایانه دارند مانند کیفیت بیانی، رخداد، خصوصیت احساسی حالت و ژست پرداخته می‌شود. فرم‌های طبیعی یا اولیه به‌کاررفته در اثر همان عالم زمینه‌ساز نقش مایه هنری است که در موقعیت پیش‌شمایلی قرار می‌گیرد (Panofsky, 1972: 7-5). این مرحله ما را به شناخت کلی از اثر در یک دورنمای کلی رهنمون می‌سازد. مرحله توصیف اثر، به شناسایی اثر پرداخته و نقش مایه‌های موجود در آن را از یکدیگر تفکیک نموده و ما را به معنای اولیه اثر آشنا می‌سازد. آشنایی با معنای ابتدایی؛ اولین نقطه در بررسی هر اثر است که فرم‌های محسوس و آشنا را مورد مطالعه قرار می‌دهد. از این منظر در آثار بازنمایی شده از لیلی در دیدار با مجنون از لحاظ فرمی به صورت زنی با تأثیرپذیری از چهره و پوشش زمانه خود تصویر شده است. در تصاویر مورد بحث با حفظ همگامی ادبیات و نقاشی در دوره قاجار؛ تصاویر پیر و ادبیات نظامی و نگاه او به زن بوده اند و هنرمند خلاقیت‌های بصری خود را در عین ساختار مشابه در تصاویر نشان داده

خویش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الله پنجه باشی) ۲۷

است. سبک هنری و فرهنگی دوره قاجار در وجه نقاشی و پوشش دوره قاجار در تصاویر لیلی در پنج تصویر مورد نظر قابل بازشناسی بوده و خصایص و ویژگی‌های آن و جزئیات مربوط به آرایش و پوشش زنان را در فضای حرمسرا آشکار می‌سازد. در تصویر ۱ لیلی بدون حجاب با موی بلند و پریشان تصویر شده است؛ لیلی در حال صحبت است و به جلو خم شده و در حال قانع نمون مجنون است. لیلی پوشش داخلی زنان دوره قاجار را بازتاب می‌دهد در حالی که در فضای خارج از منزل است. در تصویر شماره ۲؛ لیلی با ظاهر زنان دربار قاجار در دوره اول قاجار در حرمسرا تصویر شده است و سریر و نیم تاجدر ظاهر او دیده می‌شود و پوشش سرخی بر سر دارد و در حال قانع کردن مجنون است که پوشش سرخ او می‌تواند نمادی تمثیلی از عشق باشد. در تصویر ۳ که شباهت نزدیکی با تصویر ۳ دارد؛ ظاهراً لیلی عیناً تکرار شده است. در تصویر ۴ لیلی با لباسی قرمز تصویر شده است که نمادی از عشق سوزان است، پوشش سر لیلی از نوع پوشش راه راه پارچه‌های ارزان برای زنان در دوره قاجار بوده است. در تصویر ۵ ظاهر لیلی با پوشش سرسپید نشان از پاکی و تقدس تصویر شده است.

۲.۸ مرحله دوم تحلیل: کشف روابط بین لیلی و مجنون

در گام دوم در تحلیل آیکونوگرافی؛ به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر وارد و این مرحله ورود به حوزه دیگری از معناشناسی را مطرح می‌نماید که به معنای فرانمود نیز تعبیر می‌شود و نتیجه آن واکنش‌های برانگیخته شده در مخاطب نسبت به آگاهی در مرحله اولیه پدید آمده درباره اثر می‌نماید (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۱). در این مرحله از معنا برخلاف مرتبه نخست پیکرها و وقایع؛ معنای خود را مستقیم و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند و معنایی فراتر از آن در عالم تصویر دیده می‌شود و مواجهه ما با آن‌ها هنگام مشاهده متفاوت است (نصری، ۱۳۹۷: ۲۶). در مطالعه شمایل‌نگاری هر قوم باید پس‌زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی آن قوم شناسایی شده باشد. در بسیاری مواقع مخاطبان و مورخان آثار هنری قادر نیستند بر اساس ویژگی‌های صوری آثار هنری، به تحلیل شمایل‌نگارانه بپردازند لذا نیازمند شناخت پس‌زمینه‌های ذکر شده هستند تا مشخص شود که نیت مؤلف تا چه اندازه در پیدایش آثار هنری دخیل بوده است (نصری، ۱۳۸۹: ۶۰). از آنجاکه اشکال با مفاهیم قراردادی پیشین معرفی می‌شوند در این مرحله از مطالعه تصویر، آرایه‌های هنری و ترکیب‌بندی و نقوش با مضامین یا مفاهیم در اثر پیوند داده و اشکالی به‌واسطه معنای ثانویه آشکار و به‌صورت قراردادی ظاهر می‌شوند. در این مرحله در برابر معنای اولیه (توصیف)؛ معنای ثانویه‌ای در مطالعه شکل می‌گیرد. مطالعه معنای ثانویه،

دنیای مضامین خاص با مفاهیم مشخص در تصویر است که داستان و تمثیل در آن به منصفه ظهور می‌رسد (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۵). در این مرحله نقش مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضامین یا مفاهیم مرتبط و اشکال به واسطه معنای ثانویه، به صورت مفاهیم قراردادی در اثر خودنمایی و با مخاطب پیوند داده می‌شوند. نشانه‌های قراردادی شناخته شده در این مرحله می‌توانند در ترکیب تصاویر مورد بررسی قرار گیرند. یک نقش خاص یا موتیف مشخص هنری می‌تواند در سیر تحول و ارزیابی و تفسیر اثر هنری با توجه به شاخصه‌های زمانه خویش در هر عصر مجدداً تکرار شود. در این مرحله به طور دقیق‌تر به تفسیر و تحلیل نشانه‌ها پرداخته خواهد شد؛ در این مرحله حالت اسطوره‌ای در فضای تصویر و یا داستانی و تمثیلی نیز مطرح می‌شود. در پیکرنگاری از شخصیت لیلی در نقاشی‌های مورد بحث در پژوهش حاضر؛ پس از مرحله نخست متأثر از پوشش زمانه خود بوده است بنابراین و فرم ظاهری مشخص و تقریباً یکسان با تفاوت‌های اندکی در ظاهر در همه نقاشی‌ها روبرو هستیم که متأثر از پوشش و آرایش زمانه قاجار بوده است. او به صورت قراردادی در کنش تقابلی با مجنون در حال صحبت یا قانع کردن تصویر شده است. در این مرحله پس از نمایش چهره زیبا و آرایش و پیرایش قاجاری باید بر شخصیت آزاد و مستقل لیلی در تصاویر در تلاش برای گفتگو با مجنون، قانع کردن او و تلاش برای تغییر شرایط رابطه در تصویر دقت شود. در تصویر ۱ لیلی در حال قانع کردن دو دست خود را به حالت تمنا دراز کرده است. در تصاویر ۲ و ۳ لیلی دو دست خود را به صورت ساده و نزدیک به هم قرارداده و در حال تحلیل و گفتگو است. در تصویر ۴ لیلی یک دست خود را به صورت اشاره بالا آورده و دست دیگر را مشت کرده است. در تصویر ۵ لیلی در حال گفتگو نیست و خیلی ساده و مطیع با گلی در دست تصویر شده است که آن را تقدیم مجنون می‌کند. تأکید بر جنسیت زنانه در تقابل با زنان دوره قاجار، نشان می‌دهد لیلی در این تصاویر دارای شخصیتی رشد یافته و دارای آگاهی بوده است. شخصیت منفعلی نداشته و خود فاعل در داستان است. همان‌طور که در کنار مجنون به صورت تساوی بیانگر نگاه نظامی به زن و مرد، حقوق مساوی و عدم زن ستیزی او در زمانه خویش است که در تصاویر دوره قاجار انعکاس یافته است.

۳.۸ مرحله سوم تفسیر آیکونولوژی و خوانش شخصیت لیلی

گام سوم از خوانش آیکونولوژی؛ به بحث و بررسی لایه معنایی سوم و نهایی در یک اثر می‌پردازد و معنای پنهان و پوشیده در آن را مورد خوانش قرار می‌دهد. این مرحله در تلاش برای

خوانشی متفاوت از اثر بوده و در نتیجه تفسیر یا تحلیل حاصل از مطالعه آیکون‌ها و نمادها در تصویر با توجه به شناخت از ویژگی‌های بصری و شکلی آن در تفسیر به دست آمده است. در مطالعه لایه‌های پنهان اثر، برآمد تفسیر درگام سوم مطالعه مدنظر خوانش گر است. در این مرحله، سخن مستتر درگنه تصویر آشکار می‌شود و نشانه گان مشخص و واضح آن مورد تفسیر قرار می‌گیرد. گام سوم آیکونولوژی که با عنوان تفسیر محتوایی یا ذاتی نیز شناخته می‌شود، با بازشناخت معنای موجود در بطن یا محتوای موضوع، هدف نهایی یک بررسی را مورد کند و کاو قرار می‌دهد. این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگزیدن ارزش‌های آیکونیک در درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است (عبدی، ۱۳۹۱: ۶۲). در این مرحله با تحلیل صرف مواجه نبوده بلکه به تفسیر اثر نیز پرداخته می‌شود (نصری، ۱۳۹۷: ۳۰). فهم این سطح از موضوع با محقق ساختن آن دسته از اصول بنیادینی صورت می‌گیرد که بیانگر گرایش‌های اساسی یک ملت، یک دوره، یک مذهب و یا باور فلسفی هستند که از سوی هنرمند مورد شناسایی قرار گرفته و در اثر هنری او به نمایش درآمده است (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۶۶). بازنمایی لیلی در نقاشی‌های دوره قاجار نمایی از تغییر و تحولات زنان در بازنمایی تصاویر این دوره است.

برخلاف نقاشی‌های پیکرنگاری از زنان که در فضای بسته و محدود، داخلی و قاب گونه تصویر شده‌اند؛ لیلی در بیابان تصویر شده است فضای خارج از فضای امن که برای زنان در دوره قاجار است و فردی از محارم او را همراهی نمی‌کند و تنهایی مستقل لیلی که مرحله نخستینی از فعالیت‌های آزادتر برای زنان است را نوید می‌دهد. تلاش برای هویت بخشی به زنان، جدا شدن از شیء شدگی در تصاویر نقاشی دوره قاجار، در تقابل دیداری لیلی و مجنون شکسته شده است که در تمامی تصاویر دیده می‌شود. لیلی در این تصاویر نقاشی در حال صحبت و قانع کردن مجنون و تصمیم گرفتن برای رابطه است در حالی که در دوره قاجار قالب تصمیم‌گیری توسط مردان انجام می‌شد. نگاه زنانه در اشعار نظامی بر روی تصاویر نقاشی دوره قاجار تاثیرگذار بوده و رویکردی عینی یافته و برآن تأکید شده است. بازنمایی نگاه زنانه به لیلی در تصاویر لیلی و مجنون را می‌توان آغازی برای تعریف استقلال، هویت جنسی زن قاجاری دانست که از نگاه زیبایی صرف فاصله گرفته و در تصاویر بازنمایانده شده است. احاطه شدن فضای تصاویر با حیوانات، تکیه مجنون به درخت بید به عنوان تمثیلی از آشفتگی و پریشانی در عشق در تمامی تصاویر دیده شده است. محل جای‌گیری لیلی و مجنون در کادر ترکیب بندی، درخت بید در پشت مجنون با موهای آشفته و پریشان، استفاده از رنگ قرمز به

عنوان رنگ غالب دوره قاجار در نقاشی، به‌عنوان نمادی از عشق به صورت یکسان در گونه‌شناسی پیکربندی تمام این نقاشی‌ها در دوره قاجار باز نمود داده شده است و به نظر نمی‌رسد این امر حاصل اتفاق باشد. این موارد در جداول شماره ۱ و ۲ تجمیع شده است.

جدول ۱. بازنمایی لیلی از منظر مراحل مطالعه تصویر پانوفسکی.

مراحل	غالب معنایی مراحل	نحوه بازنمایی لیلی	نحوه بازنمایی زن در دوره قاجار
مرحله نخست	توصیف	لیلی زنی متأثر از آرایش و پوشش قاجار	همخوانی دارد بازنمایی زنانه متأثر از زن ظاهری دوره قاجار
مرحله دوم	تحلیل	زنی در حال صحبت و قانع کردن مجنون فاعل نه منفعل تصمیم‌گیرنده	همخوانی ندارد نمایش زنی بر خلاف دلالت‌های اجتماعی زن در دوره قاجار تصمیم‌گیرنده فاعل نه مفعول
مرحله سوم	تفسیر	در تضاد با واقعیت اجتماعی زن در مورد قاجار تلاش برای تغییر دستیابی به هویت زنانه مستقل	همخوانی ندارد دارای هویت مستقل و آگاه و حضور فعال در اجتماع در تضاد با دلالت‌های اجتماعی

منبع: نگارنده، ۱۴۰۲

خوانش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الهه پنجه باشی) ۳۱

جدول ۲. تطبیق تصاویر لیلی و مجنون با تحلیل آیکونولوژی مراحل پانوفسکی از تصویر.

توصیف	تحلیل	تفسیر	نحوه بازنمایی لیلی	فرد قدرتمند در تصویر	کنش تقابلی نمادین	تصویر
نمایش لیلی با ظاهر زن در دوره قاجار	فاعل پویا	تلاش برای تغییر دست‌یابی به هویت اجتماعی زنانه	لیلی در حال گفتگو بدون پوشش سر حرکات دست	لیلی	دارد لیلی با تحرک در مورد مجنون آرام	
نمایش لیلی با ظاهر زن در دوره قاجار	فاعل پویا	تلاش برای تغییر دست‌یابی به هویت اجتماعی زنانه	لیلی در حال گفتگو پوشش سر دارد حرکات دست	لیلی	دارد لیلی با تحرک در مورد مجنون آرام	

	<p>دارد لیلی با تحرک در مورد مجنون آرام</p>	<p>لیلی</p>	<p>لیلی در حال گفتگو پوشش سر دارد حرکات دست</p>	<p>تلاش برای تغییر دست‌یابی به هویت اجتماعی زنانه</p>	<p>فاعل پویا</p>	<p>نمایش لیلی با ظاهر زن در دوره قاجار</p>
	<p>دارد لیلی با تحرک در مورد مجنون آرام</p>	<p>لیلی</p>	<p>لیلی در حال گفتگو پوشش سر دارد حرکات دست</p>	<p>تلاش برای تغییر دست‌یابی به هویت اجتماعی زنانه</p>	<p>فاعل پویا</p>	<p>نمایش لیلی با ظاهر زن در دوره قاجار</p>
	<p>دارد لیلی مقابل مجنون هر دو آرام</p>	<p>-</p>	<p>نمایش لیلی به‌صورت تزئینی با دسته‌گل پوشش سر دارد</p>	<p>تلاش برای تغییر دست‌یابی به هویت اجتماعی زنانه</p>	<p>فعال نیست با دسته‌گل در دست</p>	<p>نمایش لیلی با ظاهر زن در دوره قاجار</p>

منبع: نگارنده ۱۴۰۲.

زنان و تصویر زنان در هر دوره بازتاب شرایط اجتماعی خویشند، زنان در دوره قاجار سعی برکنار زدن دلالت‌های اجتماعی داشته‌اند و در این مسیر هرچند ناموفق گام‌هایی برداشته‌اند. زنان در داستان‌های عامیانه و عاشقانه که مورد قبول بوده است در نقش‌های فرعی ظاهر می‌شده‌اند و لی در ادبیات داستانی ایران نگاه نظامی به زن؛ نگاهی عارفانه و مساوی مرد و فعال و همچون یک شخصیت اصلی نمایش داده می‌شود. این امر نشان می‌دهد در تصاویر لیلی و مجنون، نقاشان در صورت ظاهر وفادار به سبک نقاشی زنانه خویش هستند ولی ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی زمانه خویش را بازتاب نمی‌دهند. در این نقاشی‌ها لیلی از نگاه تصنعی و تزئینی در لایه اول تطبیق با نظر پانوفسکی در صورت ظاهر نقاشی‌ها فراتر رفته و به سمت تغییرات اجتماعی فراتر از زمانه خویش نمایش داده شده است. این جزئی‌نگری در داستان‌های نظامی موجود بوده و هنرمند قاجار با آگاهی آن را بازآفرینی و با جامعه خویش در ظاهر تطبیق داده است. در نگاه نخست بازنمایی لیلی براساس آرایش و پوشش متأثر از نحوه لباس پوشیدن زنان در دوره قاجار بوده ولی در لایه معنایی با شرایط زندگی زنان به صورت فرهنگی و سنتی دارای تناقض است.

۹. نتیجه‌گیری

یکی از روش‌های رایج خوانش تصاویر مطالعه آیکونوگرافی آن است. یکی از تصاویر حائز اهمیت در نقاشی متأثر از ادبیات در دوره قاجار صحنه بازنمایی لیلی و مجنون در تقابل با یکدیگر است. مطالعه این تصاویر در تطابق با نظر اروین پانوفسکی مطالعه گر علم تصویر مشخص می‌نماید که لیلی به صورت فرمی و بصری در مرحله نخست متأثر از تفکر آرایش و پیرایش و ظاهر زن در زمانه دوره قاجار بازنمایی شده است، در مرحله تأویل مشخص می‌شود شخصیت لیلی در حال صحبت، قانع کردن مجنون و فاعل و پویا بوده و سعی دارد با شرایط زمانه اجتماعی خود تقابل داشته و از قابلیت تصمیم‌گیری برای خویش بهره‌مند است. او در فضای خصوصی دو عاشق در محیط باز و فضای غیر از فضای داخلی و محصور داخل بنا بدون محارم و فرد سومی در حال صحبت با غیر همجنس و محرم تصویر شده است و نشان از هویت مستقل زنانه لیلی و عدم تطابق او با شرایط اجتماعی و محدودیت‌های زنان در دوره قاجار است. در مرحله تفسیر مشخص می‌شود بازنمایی لیلی در این تصاویر سعی داشته به هویت و محدودیت‌های زمانه قاجار و دلالت‌های اجتماعی این دوره غلبه داشته و از آن فراتر رفته و به هویت مستقلی برای یک زن دست یابد. تحلیل یافته‌های پژوهش در تطبیق با نظر

پانوفسکی نشان می‌دهد که نقاشی‌های لیلی و مجنون مورد بحث از ویژگی‌های ظاهری یکسانی در بازنمایی لیلی متأثر از صورت ظاهر در نقاشی‌های دوره قاجار برخوردار بوده و نشان از ارتباط هنر نقاشی با ادبیات در دوره قاجار همچون گذشته دارد. ساختار اصولی همه نقاشی‌ها و اجزای آن دارای اشتراکاتی در تصاویر بوده و در مرحله توصیف یکسان است. شاخصه اصلی تزئینی بودن و بازنمایی داستانی عاشقانه در نگاه تحلیلی و تمایل به تغییر و دست‌یابی به هویت زنانه در این دوره در مرحله‌های بعد را نشان می‌دهد و در مرحله تأویل مشخص می‌کند لیلی نگاه به استقلال و آزادی زن در دوره قاجار داشته که با واقعیت اجتماعی زنان در دوره قاجار کاملاً فاصله زمانی دارد ولی به رویکرد زن‌گرایانه نظامی نزدیک است. تمایل به ساختارشکنی و فاصله گرفتن از نگاه سنتی به زنان در تفسیر این آثار هویدا است. می‌توان چنین نتیجه گرفت که طراحی شخصیت لیلی در نقاشی لیلی و مجنون در دوره ابتدایی قاجار تحت تأثیر فاصله گرفتن از نقش سنتی زن در دوره قاجار با تأکید بر هویت زنانه و متأثر از تغییرات و دلالت‌های اجتماعی زمانه خویش تصویر شده است. هنرمندان قاجاری در بازنمایی لیلی مطابق با تفکرات نظامی و متفاوت با حضور زن در دوره قاجار عمل کرده و تنها در شبیه‌سازی به زن در این دوره توجه داشته‌اند. خودنمایی نگاه تزئینی به زن در بازنمایی شخصیت لیلی با تغییرات معنایی نهفته در تصاویر فاصله داشته و تأکیدی مضاعف بر تغییرات شرایط اجتماعی زنان در دوره قاجار دارد. در این دوره تفکر فراجنسیتی در تمامی ابعاد مصورسازی شخصیت زنان باز نمود یافته و مختص به شخصیت لیلی نبوده ولی لیلی به عنوان یک نمونه در این نقاشی‌ها مورد مطالعه قرار گرفته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. بسیاری از نقاشی‌های رنگ و روغن دوره فتحعلی شاه در قسمت فوقانی به صورت جناغی تغییر شکل داده شده و بریده شده‌اند تا برای تزئین طاقچه‌ها و دیوارهای بنا با همان شکل مناسب باشند (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۱۲۱).
۲. محمد زمان سوم: نقاش اوایل دوره قاجار و اواخر دوره زندیه (کریم زاده تبریزی، ۱۳۶۹، ج ۲، شماره ۱۰۳۸، ص ۸۱۶-۸۲۰).

کتاب‌نامه

احمد نژاد، کامل. (۱۳۶۹). تحلیل آثار نظامی گنجوی، تهران: انتشارات علمی.

خوانش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الله پنجه باشی) ۳۵

- اسفندیاری مهنی، فاطمه، نجاریان، محمدرضا، خدادادی، محمد. (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل تقابل‌ها از منظر علم معانی نحو در دو منظومه خسرو و شیرین و لیلی مجنون نظامی گنجوی، دو فصلنامه علمی به لغت کاربردی و نقد بلاغی، دوره ۶، شماره ۲، ۱۳۷-۱۵۴.
- اخوانی، سعید، محمودی، فتانه. (۱۳۹۷). واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخه خاوران نامه با رویکرد آیکونولوژی، هنرهای زیبا تجسمی، ش ۲، ص ۲۴-۳۴.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
- احمدی، بهزاد و دیگران. (۱۳۹۷). بررسی نام گذاری اشخاص در بانه از دیدگاه نام‌شناسی اجتماعی، مجله مطالعات زبان و گویش‌های غرب ایران، د ۶، ش ۲۲، ص: ۱۹-۱.
- اتحادیه (نظام مافی). منصوره. (۱۳۷۷) زن در جامعه قاجار، کلک، ش ۵۵-۵۶، ص: ۲۷-۵۰.
- اولیویه، (۱۳۷۱). سفرنامه اولیویه، ترجمه: محمد طاهر میرزا و غلامرضا ورهام، تهران: اطلاعات.
- اتحادیه، منصوره. (۱۳۸۸). زنانی که در زیر مقنعه کلاه‌داری کردند، تهران: نشر تاریخ ایران.
- اورسل، ارنست. (۱۳۵۳). سفرنامه اورسل، ترجمه: علی اصغر سعیدی، تهران: زوار.
- بهشتی سرشت، محسن، پرویش، محسن. (۱۳۹۴). بررسی مطالبات اجتماعی و فرهنگی زنان در مطبوعات قاجار با تاکید بر نشریه بانوان، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۷، ش ۳، ص ۳۲۷-۳۴۱.
- بنجامین، ساموئل. (۱۳۶۳). ایران و ایرانیان در عصر ناصرالدین شاه، خاطرات نخستین سفیر ایالات متحده آمریکا در ایران، ترجمه: محمد حسین کردبچه، تهران: جاویدان.
- بنجامین، ساموئل گرین ویلز. (۱۳۶۳). ایران و ایرانیان، خاطرات و سفرنامه بنجامین، تهران: آفتاب.
- پارسا، سید احمد، رحیمی، منصور. (۱۳۹۶). بررسی نشانه معناشناختی داستان لیلی و مجنون جامی بر پایه تحلیل گفتمان، مجله علمی پژوهشی فنون ادبی، سال نهم، شماره ۱، ص ۱-۱۸.
- پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۶). معنا در هنرهای تجسمی، ترجمه: ندا اخوان مقدم، تهران: چشمه.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۰). لغت‌نامه، ل. لب، چاپخانه مجلس، انتشارات: دانشگاه تهران.
- حکمت، علی‌اصغر. (۱۳۹۳) رومئو و ژولیت ویلیام شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی، تهران: آگه.
- حیدری نوری، رضا. (۱۳۹۳). انسان کامل از نگاه نظامی، پژوهش‌های اعتقادی - کلامی، شماره ۱۳، ص ۹۸-۷۳.
- حبیبی، رقیه، منصوریان، حسین، فرصتی جویباری، رضا. (۱۴۰۰). شخصیت زن در سبک‌فکری نظامی بر اساس دیدگاه سیمون دوبووار (مطالعه موردی: خمسه نظامی طهماسبی)، شماره ۴۳، دوره ۱۸، ص ۱۶۹-۱۸۷.
- حسین زاوه، فهیمه؛ زنجانی زاده. (۱۳۹۹) الگوهای نام گذاری زنان در ادبیات مکتب خانه ای عصر قاجار؛ پژوهشی در تاریخ اجتماعی ادبیات عامه در ایران، تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۱۰- ش ۱، ص ۱۴۹-۱۷۲.

- حسن نیا، ناظم. (۱۳۹۲). زنان دربار قاجار و مطالبات اقتصادی و اجتماعی با تاکید بر اسناد، پیام بهارستان، ۲۰، سال ۶، ش ۲۲، ص ۲۲۰-۲۶۳.
- حسینی فر، زهرا؛ سادات شفیعی، سمیه. (۱۴۰۲). ارزش های زنان در آغاز عصر مدرن شدن ایران تحلیلی نشانه شناسانه بر عناوین اولین مدارس زنانه، گردآوری گردآوری از کتاب: تاریخ اجتماعی زنان در عصر قاجار، سمیه سادات شفیعی، تهران: ثالث.
- خزانه‌دار، معروف. (۱۹۷۶). الروایه الشریعه لیلی و مجنون فی اللب الکردی، مندرج در: کلیه الاداب دانشگاه بغداد، العدد ۲۰، ص ۲۰۵-۲۲۰.
- خدای، رقیه، رمضانی، مهناز، سرمد، زهره. (۱۴۰۱). بررسی زن‌ستیزی و زن‌ستایی در دیدگاه جامی با تکیه بر لیلی و مجنون سلامان و ابسال، فصل‌نامه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره ۱۴، شماره ۵۱، ص ۲۹۵-۳۱۹.
- خزانه دارلو، محمدعلی. (۱۳۷۵). منظومه‌های فارسی قرن ۹-۱۲، تهران: روزنه.
- جیرهنده، سارا، محسنی، مرتضی. (۱۳۹۶). تصویرپردازی معشوق در لیلی و مجنون نظامی بر اساس تصویر مجازی و زبانی، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال پنجم، شماره ۲۰، ص ۶۹-۹۰.
- دهمرد، حیدر علی، خوش جهان، فرهاد. (۱۳۹۰). مقایسه لیلی و مجنون نظامی با لیلی و مجنون شهرستانی، نشریه ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر، شماره ۲۹، ص ۸۵-۱۰۸.
- دالمانی، هنری رنه. (۱۳۷۸). از خراسن تا بختیاری ترجمه غلامرضا سعیدی، تهران: طاووس.
- دلریش، بشری. (۱۳۷۶). زن در دوره قاجار، دفتر مطالعات دینی هنر.
- دوبوار، سیمون. (۱۳۸۸). جنس دوم، ترجمه: قاسم صنعوی، تهران: توس.
- ذاکری کیش، امید. (۱۳۹۷). تحلیل وجه‌هایغنائی در داستان‌های عاشقانه با تکیه بر خسرو و شیرین لیلی و مجنون نظامی، متن پژوهش ادبی، سال ۲۲، شماره ۷۸، ص ۲۴۷-۲۷۱.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). زبان و ادبیات عامه ایران، تهران: سمت.
- رضایی حمزه، علی، حجاجی کهجوق، عزیز. (۱۳۹۸). عشق و سیمای رهروان حقیقی آن در منظومه‌هایغنائی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی، فصلنامه بهارستان، سال ۱۶، شماره ۴۳، بهار، ص ۱۹۰-۱۷۱.
- رابینسون، بو. (۱۳۸۸). چاپ سنگی نظامی ۱۸۴۸ و دیگر کتاب‌های سنگی قاجاری، ترجمه: سید حسین مرعشی، پیام بهارستان، سال ۱، شماره ۴، ص ۱۰۷۴-۱۰۶۹.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). بحر در کوزه (نقد و تفسیر تمثیلات مثنوی) تهران: علمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد، تهران: سخن.
- زاهد زاهدانی، سید سعید، موسوی، زهرا، روحانی، علی. (۱۳۸۹). بررسی کنش های جمعی زنان ایرانی مطالعه موردی: زنان دوره قاجار، بانوان شیعه، سال ۷، ش ۲۳، ص ۵۷-۹۴.

خوانش آیکونولوژیک شخصیت لیلی در نقاشی‌های لیلی و مجنون ... (الهه پنجه باشی) ۳۷

فتاحی، ذکیه. (۱۳۹۳). نگاه مشترک ابن عربی و مولوی درباره منزلت حقیق زن در خلقت، زن در جامعه، شماره ۲، ص ۸۵-۱۰۴

فلور، ویلم. (۲۰۱۰). تاریخ اجتماعی روابط سکسی در ایران، ترجمه: محسن مینو خرد، سوئد: انتشارات فردوسی.

قاضی زاده، خشایار، حاصلی، پرویز. (۱۳۹۸). بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی، نگره، شماره ۵۰، ص ۷۷-۸۹

کن بای، شیلا. (۱۳۸۲). نقاشی ایرانی، ترجمه: مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

کریم زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۹). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، جلد دوم، شماره ۱۰۳۸، لندن: مستوفی.

کدیور، پریسا. (۱۳۹۶). پرده نشینان عهد ناصری، تهران: گل آذین.

کولیور رایس، کلارا. (۱۳۸۳). زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان، ترجمه: اسدالله آزاد، تهران: کتابدار.

کسروی، احمد. (۱۹۸۴/۱۳۶۳). تاریخ مشروطه ایران، ج ۱، تهران: امیرکبیر.

ستودیان، مهدی. (۱۳۸۷). ریشه‌یابی داستان لیلی و مجنون، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی، ش ۱۸، ص ۹۵-۱۱۵

سلطان محمدی، امیر. (۱۳۹۷). نقد ترجمه احوال نامی و نقد مقایسه‌ای لیلی و مجنون او با لیلی و مجنون نظامی، دو فصلنامه علوم ادبی، بهار و تابستان، ص ۳۱-۵۸

سجادی، ضیا الدین. (۱۳۷۸). لیلی و مجنون در قرن ۶ ه و لیلی و مجنون نظامی، فصلنامه شعر، شماره ۲۵، ص ۸-۱۷

سادات شفیعی، سمیه. (۱۴۰۲). مطالعه جنسیتی باورهای عامیانه در عصر قاجار، گردآوری از کتاب: تاریخ اجتماعی زنان در عصر قاجار، سمیه سادات شفیعی، تهران: ثالث.

سادات شفیعی، سمیه. (۱۳۹۳). نگاهی جامعه شناختی به فراغت زنان در دوران قاجار، فصلنامه علوم اجتماعی، ش ۶۶، ص ۲۰۲-۲۴۸.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات در ایران، خلاصه جلد ۱-۲، تهران: فردوس.

علی پور، مرضیه. (۱۳۹۳). بررسی جلوه‌های بصری عیون اخبار الرضاع در فال‌نامه تهماسبی، فصلنامه فرهنگ رضوی، ش ۷، ص ۱۰۶-۸۱

عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). تحلیل نگاره بهرام گور کشتن ازدها را، نقدنامه هنر، ش ۱، ص ۸۳-۹۷

عبدی، ناهید. (۱۳۸۷). بررسی تحلیلی نگارگری ایران در مکاتب هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی، مقطع دکتری، استاد راهنما: مهدی حسینی، دانشکده هنر دانشگاه هنر.

عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن.

غلام‌رضایی، محمد. (۱۳۷۰). داستان‌هایغنائی منظوم، تهران: فردا به.

مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سده ۶ تا ۱۱ ه.ق. ترجمه: رویین پاکباز، تهران: نگاه.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۸). درباره تاریخ نقاشی قاجار، ایران نامه، شماره ۶۷، ص ۴۲۲-۴۰۵.

مشتاق مهر، رحمان و بافکر، سردار. (۱۳۹۵). شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنائی، پژوهش‌های ادب غنائی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال چهاردهم، شماره ۲۶، ص ۱۸۳-۲۰۲.

نظامی گنجوی. (۱۳۹۴). لیلی و مجنون، تصحیح: بهروز ثروتیان، تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجوی. (۱۳۶۹). لیلی و مجنون، برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران.

نصری، امیر. (۱۳۸۹). رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری، هنر، ش ۱، ص ۶۲-۵۶.

نصری، امیر. (۱۳۹۷). رویکردهایی به شمایل‌شناسی، تهران: چشمه.

نصری، امیر. (۱۳۸۹). رویکردهایی شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری، رشد آموزش هنر، ش ۲۳، ص ۶۴-۵۶.

نصری، امیر. (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه آروین پانوفسکی، کیمیای هنر، ش ۶، ص ۷-۲۰.

نصری، امیر. (۱۳۹۷). تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی، تهران: چشمه.

Panofsky, Erwin. (1972). Studies in iconology humanistic themes in the art of the Renaissance. Icon Editions, New York: Routledge.

Panofsky, Erwin. (1955). Meaning in the Visual Arts, Doubleday Anchor Books, New York.

Foucault, Michel. (1978). The history Sexuality, English Translation: Robert Hurley. Pantheon books: New York.

Parsons, Tacott. (1954). The kinship System of the Contemporary United State, in Essays in Sociological Theory (pp 189-194). New York: Free Press.

Orrelle, E. & Horwitz, L. K. (2016). The pre-iconography, iconography and iconology of a sixth to fifth millennium BC.

www.bohnams.com

www.Christies.com

www.metmuseum.org

www.chiswickauctions.co.uk