زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۳: ۳۹۱ـ۴۰۸

خاتون‌های *شاهنامهٔ بزرگ مغولی*
(تحلیل نقش و جایگاه زنان در *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* با رویکرد بازتاب)

الهه شهراد[۱]

چکیده

با ظهور مغولان (ایلخانان) در ایران، هنر مصورسازی کتاب به‌طور رسمی شکل گرفت و از این دوران به بعد این هنر مسیر شکوفایی را پیمود. *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* (دموت)، شاهکار نگارگری عهد ایلخانی، به‌منزلهٔ نخستین نسخهٔ مصور درباری در دوران ابوسعید بهادر خان، در تبریز تصویرسازی شد و پس از آن به‌تدریج دیگر شاهنامه‌های مصور به‌وجود آمد. حضور چشمگیر زنان در نگاره‌های این نسخه، یکی از نکات متمایز این شاهنامه است. این مقاله مبتنی بر این فرضیه است که میزان و نحوهٔ حضور زنان در این شاهنامه با جایگاه و شرایط اجتماعی زنان در عهد ایلخانی مرتبط است. در این راستا، شناخت ابعاد اجتماعی شاهنامهٔ بزرگ و به‌طور اخص نقش و جایگاه زنان در نگاره‌ها هدف اصلی پژوهش است و نگارنده با رویکرد جامعه‌شناسانه در پی کشف نحوهٔ بازتاب جامعه در اثر هنری است. در این زمینه، ۵۲ نگاره از این شاهنامه با روش تحلیلی- توصیفی بررسی شده و ابزار تحلیل، نظریهٔ بازتاب در جامعه‌شناسی هنر است. بنا بر یافته‌های تحقیق، همان‌طور که زنان در عهد ایلخانی از جایگاه و منزلت استثنایی در تاریخ ایران برخوردارند، به گونه‌ای که این دوران را عصر برابری مرد و زن می‌دانند، زنان در نگاره‌ها نیز به صورت چشمگیر و متمایزی دیده می‌شوند. این حضور در صحنه‌هایی با مضامین درباری پررنگ‌تر است و نوع حضور زنان در نگاره‌ها با نحوهٔ زندگی ایشان منطبق است. بدین‌ترتیب، بار دیگر مشخص می‌شود که اثر هنری به‌منزلهٔ فرآورده‌ای اجتماعی ارزش‌ها و باورهای زمان را با خود همراه دارد.

کلیدواژگان

رویکرد بازتاب، زن در نگاره، *شاهنامهٔ بزرگ مغولی*، عهد ایلخانی

---

۱. مربی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور eshahrad@yazdpnu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۱۸

مقدمه

شاهنامهٔ بزرگ مغولی، شاهکار نگارگری عهد ایلخانی، از نخستین شاهنامه‌های مصور در ایران به‌شمار می‌رود. تاریخ دقیق ایجاد این اثر نفیس به‌سبب موجود نبودن آغاز و پایان کتاب معلوم نیست. اما درنتیجهٔ یک جمع‌بندی کلی تاریخ احتمالی آن را ۱۳۳۰ـ۱۳۳۶م/ ۷۳۰ـ۷۳۵ق رقم زده‌اند. با جداشدن بدنهٔ این شاهنامه در قرن بیستم، به دلیل منفعت‌طلبی دموت، دلال و توزیع اوراق بین مجموعه‌ها و گالری‌های اروپایی و گم‌شدن و از بین رفتن بسیاری از برگه‌های آن، مطالعه بر این نسخه دشوار شد. به‌هرترتیب، با توجه به سرگذشت متفاوت این شاهنامه، تعداد ۵۸ نگاره از آن باقی مانده که در بین موزه‌ها و مجموعه‌های سراسر جهان پراکنده است. این مقاله با هدف شناخت بهتر و آشنایی دقیق‌تر با ابعاد اجتماعی *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* و به‌طور اخص نقش زنان در این شاهنامه این اثر را بررسی کرده است. به‌طورکلی بررسی تأثیرات جامعه بر اثر هنری برمبنای رویکرد بازتاب شکل می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

بحث دربارهٔ *شاهنامهٔ بزرگ* از یک قرن پیش آغاز شده و اهمیت این نسخهٔ گرانبها به‌منزلهٔ شاهکار هنری مورد توجه نویسندگانی چون شیلا بلر، اولگ گرابر، ایوان سچوکین، جاناتان بلوم، لیندا کوماروف، سودآور، مهدی حسینی، عبدالمجید شریف‌زاده، بتول احمدی، و سایرین قرار گرفته است. علاوه بر این، در این زمینه سیدمحمود حسینی کتابی با عنوان *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* (دموت) را به رشتهٔ تحریر درآورده که نکات جدیدی را در زمینهٔ تاریخگذاری و شناسایی نقاشان این نسخه دربردارد.

پژوهش‌های انجام‌یافته روی این نسخه اغلب از نظر تاریخگذاری و زیبایی‌شناسی بوده و ابعاد اجتماعی این نسخه به صورت مجزا تابه‌حال بررسی نشده است. اگرچه مضامین غیرمتعارف، تم متفاوت، ابعاد بی‌نظیر، و نوع صحنه‌آرایی این شاهنامه بسیاری از محققان را بر این باور داشته که رابطهٔ تنگاتنگی بین این اثر هنری با زمان ایجاد آن وجود دارد، همهٔ این پژوهشگران این نکته را فقط به صورت گذرا، بدون توضیح اضافه، با اشاره‌ای کوتاه بیان داشته‌اند. طبق بررسی‌های انجام‌یافته تاکنون تحقیق مستقلی پیرامون بررسی نقش زنان در نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ* با رویکرد بازتاب انجام نیافته است.

روش تحقیق

این مقاله مبتنی بر شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری مطالب از نوع کتابخانه‌ای است. با توجه به پراکندگی نگاره‌ها در بین مجموعه‌های مختلف اغلب تصاویر از درگاه اینترنتی موزه‌ها گردآوری شده است. ابزار تحلیل، نظریهٔ بازتاب در جامعه‌شناسی هنر است.

جامعه‌شناسی هنر

با توجه به چندوجهی و پیچیده بودن هنر، رویکردهای مختلف در زمینهٔ هنر وجود دارد. یکی از این رویکردها، که هنر را در رابطه با زمان معاصرش مورد توجه قرار می‌دهد و در این مقاله مورد توجه قرار گرفته، رویکرد جامعه‌شناسانه است. این نگرش مخالف رویکردهایی است که هریک به طریقی هنر را برتر از تعیین‌کننده‌های تاریخی و بینشی می‌دانند و تاریخ هنر را تکامل درونی سبک، یعنی مستقل از عوامل اجتماعی یا تاریخی، به‌شمار می‌آورند. برعکس اثر هنری به‌منزلهٔ فرآورده‌ای اجتماعی به‌ناچار مهرِ عقاید، ارزش‌ها، و باورهای زمان را با خود همراه دارد.

شناخت محتوای اثر هنری و جوهر اجتماعی آن از اهداف اصلی جامعه شناسی هنر است. سعی دانش مزبور بر آن است که روابطی را که هنر را با جامعه و مظاهر گوناگون زندگی اجتماعی پیوند می‌دهند با روش علمی بررسی کند. مهم‌ترین و کلی‌ترین موضوع در جامعه‌شناسی هنر یافتن شیوهٔ پیوند یا نسبت‌ها و رابطه‌های بین هنر و جامعه است. به‌طورکلی، دو تئوری عمده دربارهٔ رابطه هنر و جامعه عبارت‌اند از: الف) رویکرد شکل‌دهی ب) رویکرد بازتاب.

الف) رویکرد شکل‌دهی

رویکرد شکل‌دهی مبتنی بر این باور است که هنرها در مرتبه‌ای بالاتر از جامعه قرار دارند و هنرمند با ارائهٔ ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های جدید در اثرش، آن‌ها را در جامعه طرح و نهادینه می‌کند. بنابراین، بسیاری از تغییرات ارزشی و رفتاری در جوامع مختلف تحت‌تأثیر آثار هنری رخ می‌دهد. براساس رویکرد شکل‌دهی، هنر می‌تواند «ایده‌ها و افکار» را در ذهن مردم جای دهد [۲۲،ص۳۵]. تئوری‌های شکل‌دهی در بیشتر موارد به آثار منفی هنر بر جامعه تأکید می‌ورزند [۱۱،ص۶۹].

ب) رویکرد بازتاب

تئوری بازتاب بر این نظر استوار است که آثار هنری همانند آینه‌ای جامعهٔ معاصر خود را بازتاب می‌دهند. البته همان‌طور که آینه تنها بخشی از واقعیت گزینش‌شدهٔ مورد نظر را در چارچوب قاب خویش بازمی‌تاباند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به نمایش می‌گذارند. همچنین، همان‌طور که همهٔ آینه‌ها تخت نیستند تا شیء بیرونی را دقیقاً همان‌طور که است نشان دهند، آثار هنری نیز به میزان‌های متفاوتی واقعیت را به نمایش می‌گذارند یا از آن انحراف دارند. براساس این تئوری، هنرها واقعیت را به رمز برمی‌گردانند و آنچه را در جامعه وجود دارد به صورتی نمادین و رمزگونه به نمایش می‌گذارند. بنابراین، شکل هنر متأثر از قواعد زیباشناختی است، درحالی‌که محتوای آن از جامعه نشئت گرفته است [۱۱،ص۷۵]. به این ترتیب چنانچه

در جهت درک مفاهیم آشکار و پنهان به تحلیل و بررسی اثر هنری بپردازیم و سپس با توجه به مفاهیم به‌دست‌آمده از بررسی اثر هنری و این مبنا که مفاهیم حاصل از بررسی اثر هنری نشئت‌گرفته از جریان‌های موجود در جامعهٔ معاصرِ اثر هنری است، می‌توان به یک‌سری از وقایع جامعهٔ معاصر اثر هنری پی‌برد که بر آثار هنری تأثیر گذاشته و به وسیلهٔ آثار هنری بازتابانده شده‌اند. به این نوع از رویکرد، که درحقیقت به بررسی تأثیرات جامعه بر اثر هنری از طریق مطالعه اثر می‌پردازد و معتقد به این سخن است که هنرها وقایعی از جامعه را در خود آشکار می‌سازند، رویکرد بازتاب می‌گویند [۲۲،ص۱۲].

بنیاد این مقاله بر پایهٔ تئوری اخیر (رویکرد بازتاب) است. در این راستا، مشخص می‌شود که وضعیت زنان در نگاره‌های این شاهنامه تا چه اندازه با وضعیت واقعی زنان در عهد ایلخانی مطابقت دارد. با توجه به این رویکرد، درحقیقت شرط لازم، اما نه کافی، شناخت اثر هنری و مطالعهٔ آن در شرایط اجتماعی پیرامونش است.

شرایط اجتماعی- اقتصادی- سیاسی زنان در عهد ایلخانی

مغول سنت نفوذ، اهمیت، و قدرت زن و فعالیت مؤثر در جامعه را برای ملل تابعهٔ خود به ارمغان آورد. این سنت در مواجهه با فرهنگ و نظام اجتماعی هر منطقه تحول و دگرگونی یافت و در بسیاری از موارد به جهت قدرت و استحکام آن تا حد بسیاری به آن جوامع تحمیل شد. در دوران ابتدایی اسلام، نفوذ زن در ایران کمرنگ حس می‌شد، اما به‌تدریج درخلال حکومت‌های غزنوی، سلجوقی، خوارزمشاهی زن جایگاهی متفاوت از پیش در جامعه می‌یابد[۱] و این‌گونه مغول سنت احترام و اهمیت به زن را بر زمینهٔ مطلوب و استواری که در طی دو قرن و نیم در ایران فراهم شده بود گسترد [۶].

شاید اغراق نباشد اگر بگوییم مقام و اهمیت زن در عصر مغول در هر مرتبه و طبقه‌ای از طبقات جامعه قابل مقایسه با هیچ‌یک از ادوار دیگر نیست؛ به‌طوری‌که این وضع، مردمان بیگانه معاصرش را به شگفتی و اعجاب واداشته است. در تأیید این سخن، گفتهٔ ابن‌بطوطه در سفرنامه‌اش را می‌آوریم؛ آنجا که می‌نویسد «چیزی که در این بلاد مایهٔ تعجب فراوان است احترامی است که مغول دربارهٔ زنان خود داشتند، مقام زن نزد این قوم بیشتر از مقام مرد است» [۳،ص۳۲۹].

زندگی آزاد و بی‌پیرایه در دشت‌های وسیع، عدم وابستگی به خانه و سکون در یک محدودهٔ خاص که زن را وادار به نشستن و مراقبت از فرزندان می‌کرد، به دنیا آوردن فرزند به روی اسب

---

۱. نمونه‌هایی از زنان مهم این دوره ترکان‌خاتون همسر ملکشاه، قتلغ ترکان همسر براق حاجب، پادشاه خاتون دختر قتلغ ترکان، ترکان‌خاتون همسر سلطان تکش و مادر سلطان محمد خوارزمشاه [۱۶، ص۴۳۸ــ۵۳۳]، [۱۲،ج۲،ص۱۷۸]، [۸،ص۲۴۶].

یا در حال کوچ‌نشینی[۱]، و از همه مهم‌تر وضع اقتصادی قبیله‌ای که گردانندهٔ اصلی آن زن بوده همه دلایلی بر قدرت زن در آن دوران است [۶،ص۷۹].

دختردار شدن نزد مغول نه‌تنها مذموم نبود، بلکه دختران مقام بالایی داشتند؛ چنانکه سلاطین مغول در زمان دختردارشدن برای هم نامه‌های تبریک‌آمیز می‌نوشتند [۹؛ ۱۹،ص۳۲۱]. در *تاریخ سری مغولان* آمده: «سرنوشت هر دختری این است که به مردی داده شود و نه اینکه در خانه پیر گردد» [۱۸،ص۱۹]. از سوی دیگر، مادر نزد مغول مرتبه‌ای والا داشته، چنانکه در متون مختلف، چون *جوامع‌التواریخ*، بدون استثنا هر کجا از شاهزاده و سلطانی سخن به میان آمده از مادر وی نیز یاد شده است [۲۱،ج۳،ص۸۹].

بنا به سنت مغول، زن در قبیله دوشادوش مرد کار می‌کرد. به نقل از کارپن، همهٔ کارها همچون پوست‌دوزی، لباس‌دوزی، ساختن کفش، چرم‌دوزی، آماده‌سازی و راندن عرابه‌ها، بارکردن شتران، نمد مالیدن با زنان بوده است [۱۳،ص۴۹]. زنان، علاوه بر کارهای روزمره، در گردش چرخ اقتصادی نیز حضور مستقیم داشته و در بازار به تجارت و خریدوفروش مشغول بوده‌اند [۳،ص۳۲۹ـ۳۳۰].

نکتهٔ دیگر آنکه خاتون‌های مغول مال و املاک زیادی داشتند. آن‌ها دارای درباری جداگانه با عواید و خزانهٔ مخصوص بوده که عمال و کارگزاران متعددی در این دستگاه به خدمت مشغول بودند. اردو و بارعام ایشان ترتیب و تشریفاتی خاص داشته[۲] علاوه بر این پس از فوت خاتون، اردوی وی به خاتون دیگر به ارث می‌رسید [۱۳،ص۱۰۲].

زنْ گذشته از اهمیتی که در اقتصاد داشت، نقش مهمی در زندگی اجتماعی نیز ایفا می‌کرد. در این زمینه، هیچ فعالیتی حتی ریاست ایل، شکار، و جنگ به‌تنهایی به مرد اختصاص نداشت [۷]. به اعتقاد مغول، زن و مرد باید آمادهٔ جنگ باشند و سلاحشان همراه و آماده [۶،ص۱۱۶]. خاتون‌های مغول نه‌تنها در نبرد شرکت می‌کردند[۳]، که در برانگیختن جنگ، نقشه‌کشی جنگ، و حتی گاهی تغییر در وضع نبرد[۴] نیز دخیل بوده‌اند. به گزارش مری هال زنان از چنان جسارتی برخوردار بوده‌اند که پس از خاتمهٔ نبرد قدم به میدان کشته‌ها بگذارند و مجروحان را بکشند [۲۰،ص۱۸].

مغول‌ها به‌هیچ‌وجه تعصبات مذهبی نداشتند. در این دوره، زن در انتخاب مذهب آزادی کامل داشت؛ به‌حدی‌که می‌توانست آیینی مغایر با مذهب شوهر خود داشته باشد. درنتیجه خوانین

---

۱. جوجی فرزند ارشد چنگیز خان به همین طریق به دنیا آمد [۲۱،ج۲،ص۸۹].

۲. در باب ثروت واردوی زنان: [۳،ص۳۳۰، ۳۳۸، ۳۴۰]، [۲۱،ج۳،ص۷].

۳. یاسویی در نبرد چنگیز خان با تنگقوت‌ها و یاسوگان در نبرد با ممالک خوارزمشاهی حضور داشت و گوربا سوخاتون اول در جنگ زره به تن داشت و می‌جنگید و دختر چنگیز در قتل عام نیشابور شرکت داشت. [۸،ص۱۰۶]، [۲۱].

۴. [۲۱،ج۱،ص۱۲۳و۱۲۴]

به‌تدریج از حالت بی‌طرفی خارج شده و خود تحت‌تأثیر عقاید مذهبی زنان و مادرانشان بـه صـدور فرامینی اقدام کرده‌اند که گاهی تأثیرات بسیار مهمی بر تصمیمات سیاسی و اجتماعی آن‌ها نهاده است[۱] [۲،ص۲۱۴]. این اهمیت و قدرت با در دست گرفتن ریاست ایل به اوج خود می‌رسـید و از آن زمان که مغولان به دنبال اقدامات چنگیزخان تا حد یک امپراتوری جهانی در دنیای آن روزگار شهرهٔ آفاق شدند، به زنان نیز اجازهٔ حکومت بر مغلوبان داده شد [۱۷،ص۱۷۱].

یکی از موارد مهم و قابل ذکر قدرت زنان در امپراتوری و دستگاه سـلطنتی ایلخـانی اسـت. خاتون‌ها، پس از تشکیل حکومت ایلخانی، نقش خود را در امور حکومتی همچنان حفظ کردند. همسرِ خان، یعنی خاتون‌ها، بنا به سنت ایلی قدرت و اهمیت بسیار داشته و رسماً در کار ملـک با شوهران خود شریک و سهیم بوده‌اند. ایشان در مجالس مهم مملکتی شرکت کرده و صـاحب رأی و نظر بودند [۸،ص۱۳۲و۳۰۲]. نقل است در *تاریخ جهانگشا* که خاتون‌ها در همهٔ مجـالس از قبیل رزم، بزم، شوراها، و بارعام در خدمت سلطان حضور داشتند [۸،ص۱۳۶ــ۱۳۷]. همسـر اول خان مهم‌ترین زن وی محسوب می‌شد. هنگام تبدیل حکومت به امپراتوری، همان‌گونه کـه خان را رسماً به تخت می‌نشاندند، ملکه نیز بـه تخـت مـی‌نشسـت و تـاج بـر سـرش مـی‌نهـاد [۴،ص۴۴]. علاوه بر این، ایشان در انتخاب سلطان، امر جانشینی، و انتخـاب وزیـر نیـز دخالـت داشتند [۱۲،ج۳، ص۲۷۵، ۲۷۶، ۳۰۴]. زنان در این عهد به مقام نیابت سلطنت مـی‌رسـیدند و در مواقع لزوم مستقلاً به جای سلطان به ادارهٔ امور می‌پرداختند.[۲] در باب نفوذ سیاسـی ایشـان، از ابن‌بطوطه نقل است که مقـام زن نـزد مغـول چنـان بلنـد اسـت کـه بـالای فـرامین شـاهی می‌نویسند «به فرمان سلطان و خواتین» [۳،ص۲۲۲].

با آنچه ذکر شد، مسلم نقش و جایگاه زن در این عهد مشخص شد. در ادامه، نقش و جایگاه زنان در نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* بررسی می‌شود تا ارتباط‌هـای پنهـان و آشـکار هنـر و جامعه در این اثر هنری مشخص شود.

خاتون‌های *شاهنامهٔ بزرگ مغولی*

شاهنامهٔ بزرگ مغولی شاهکار نگارگری عهد ایلخانی با قطع ۲۹٫۶* ۴۰٫۷ را عـده‌ای از هنرمنـدان نامعلوم تحت حمایت دربار و در شهر تبریز کتابت و مصورسازی کرده‌اند. به‌طور طبیعـی، حمایـت دربار از این نسخه مواردی چند را به‌دنبال دارد؛ از یک‌سو به دلیل قدرت اقتصادی بالای حکومـت بهترین امکانات همچون کارگاه، رنگ، کاغذ، و دیگر مواد اولیه در اختیار بهتـرین و برگزیـده‌تـرین هنرمندان وقت قرار می‌گرفته و از سوی دیگر مسلم در پس این حمایت، نظر، سـلیقه، و خواسـت پادشاه در انتخاب مضامین و شکل‌گیری نگاره نیز بی‌تأثیر نبـوده اسـت. همچنـان‌کـه بسـیاری از

۱. در این راستا، تأثیرات مذاهب دوقوزخاتون همسر بزرگ هلاکوخان و مریم دختر امپراتوری روم شـرقی، همسـر آباقا، در امور مملکت قابل توجه است [۱۵،ص۱۷۶ـ۱۱۰].
۲. [۸،ج۱،ص۱۳۲]، [۳،ص۲۱۹ـ۲۲۳].

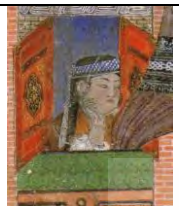
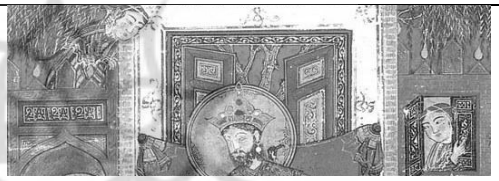
متخصصان چون شیلا بلر، شیلا کن‌بای، و سودآور این نسخه را با وقایع زمانه‌اش مرتبط دانسته و مضامین منتخب برای مصورسازی، مشروعیت خاندان سلطنتی، و نقش زنان در تأسیس سلسله‌ها را در ارتباط با شرایط عهد ابوسعید دانسته‌اند [۵،ص۶۲؛ ۱۴،ص۳۶؛ ۲۴،ص۱۱۵]. درخصوص جایگاه زنان در عهد ابوسعید، همین نکته کافی که وی پس از رسیدن به ایلخانی ایران، در سال ۷۱۹ق شاهزاده‌خانمی را به حکومت فارس برگزید. این خاتون از قرار معلوم زنی عاقله، عادله، و باتدبیر بود و در آبادی شیراز می‌کوشید [۱]. اما در باب بررسی نقش زن در نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ مغولی*، یکی از مشکلات اساسیِ پیش رو تشابه تصویر زن و مرد از حیث ظاهری است، زیرا عموماً زنان و مردان جوان که فاقد ریش‌اند، تفاوت چندانی ندارند، تمایزات اندام لحاظ نمی‌شد و پوشش یکسان، بلندی موی مردان، و استفادهٔ آن‌ها از زیورآلات، چون گوشواره، تشخیص هویت را دشوارتر نیز می‌کند. به‌هرصورت، تشخیص جنسیت در بسیاری از موارد شک‌برانگیز است. از مواردی که ما را در شناسایی زنان این شاهنامه کمک می‌کند یکی نقش صورت زنان است، که تاحدودی ظریف‌تر و گردتر از مردان تصویر شده، و دیگری نوع سرپوش آن‌هاست. سربند خاص و پوشش مقنعه مانند شیشه‌ای که در بعضی از نگاره‌ها سر و بردوش زنان را پوشانده، مشخصاً نشان از مؤنث‌بودن پیکره دارد. این سرپوش‌ها مانند پارچهٔ حریر نازکی است که شفاف است و حکم حجاب و پوشش‌دهنده را ندارد؛ چنان‌که همهٔ جزئیات سر و بدن از زیر آن مشخص است و فقط لبه‌ها و حاشیه‌های این پارچه هویت آن را، که روی سر قرار گرفته، مشخص می‌کند. این نوع پوشش ما را در شناسایی زنان این شاهنامه یاری می‌دهد.

مضامین مصور این *شاهنامه* به‌طورکلی به سه بخش ۱. مجالس درباری، تاجگذاری، و مراسم زندگی شاهان و قهرمانان شاهنامه؛ ۲. شکار و نبرد؛ و ۳. صحنه‌های مرگ و سوگواری تقسیم‌بندی می‌شود.

یکی از مضامین اصلی که در این نسخه مورد توجه و مصورسازی قرار گرفته صحنه‌های جلوس شاهان و بارعام ایشان در متن دربار است. اغلب این تصاویر در فضای داخلی قصر تصویر شده و از حیث حضور زنان در نگاره‌ها قابل توجه است.

با نگاه به صحنه‌های جلوس شاهان و نگاره‌هایی که حول محور پادشاهان و مجالس رسمی حکومتی ایشان ترسیم شده پادشاه به‌منزلهٔ کانون توجه با لباسی فاخر در وسط تابلو به روی تختی مزین و پرطمطراق نشسته است. او، در اغلب تصاویر، در یک دست خود جام یا دستاری به دست دارد و درحالی‌که دست دیگر را به زانو زده به جلو (مخاطب) می‌نگرد. در اکثر این نگاره‌ها، ندیمان و دیگر افراد در مرتبه‌ای پایین‌تر دورتادور او را فراگرفته‌اند و دایره‌ای بصری ایجاد کرده که پادشاه را احاطه کرده است. اگرچه در متن این مجالس و در کنار پادشاهان هیچ زنی مشاهده نمی‌شود، اما در بسیاری از تصاویری که از صحنه‌های دربار نقش شده یک یا چند زن در صحنه حضور دارند. این زنان به گونهٔ بسیار جالب و منحصربه‌فردی در لایهٔ دوم به کار رفته و در پشت پنجره‌های باز، که به مجلس مشرف است، دیده می‌شوند (جدول۱).

جدول۱. تعدادی از نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ* با مضامین درباری

بخشی از نگاره	زنان در نگاره
پادشاهی زوطهماسب، گالری فریر، مؤسسهٔ اسمیتسونیان، واشنگتن دی‌سی www.asia.si.edu	
آمدن زال نزد شاه منوچهر، کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین www.cbl.ie	
 *بهرام گور نرسی را به حکومت نصب می‌کند* www.lacma.org	
صورت گشتاسب و آمدن اسفندیار [۲۳،ص۶۰۰]	
پادشاهی ضحاک www.turkotek.com	
اردشیر و همسرش www.lacma.org	

خاتون‌های *شاهنامه* به صورت ناظرانی آگاه و هشیار با دقت بر صحنه نظارت کامل دارند. ایشان درحالی‌که دست‌ها را به چانه زده، سر را به بیرون پنجره کشیده، با دقتی خاص بر آنچه در حال رخ دادن است گوش فراداده‌اند. آن‌ها تنها نیستند و در مواردی تعدادشان به چهار نفر نیز می‌رسد. حضور زنان به این شیوه در نگارگری برای نخستین‌بار در این *شاهنامه* دیده می‌شود. این‌گونه حضور، که در اغلب تصاویر *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* که حول محور پادشاهی و مجالس شاهان می‌شود تکرار شده، بسیار جالب و حائز اهمیت است. مسلم تکرار این نوع صحنه‌پردازی اتفاقی نیست و ما را با وجوهی از تاریخ و جامعهٔ آن دوران آشنا می‌کند.

با توجه به اینکه در تاریخ این دوره از حضور مستقیم زنان در دربار، به تخت نشستن ایشان هنگام جلوس پادشاه، صاحب رأی بودن، و حتی در مواردی زمامداری ایشان در غیاب پادشاه سخن به میان آمده که نشان از نقش پررنگ زنان در دربار آن دوره داشته و انتظار می‌رود در نگاره‌هایی با مضامین پادشاهی شاهد حضور چشمگیر زنان باشیم. اگرچه به‌رغم مستندات تاریخی و اجتماعی آن دوره نمی‌توان برابری زنان و مردان را در نگاره‌ها مشاهده کرد، نقش پررنگ ایشان درخور توجه است.

مسلم اصلی‌ترین و مهم‌ترین اتفاقات در دربار رخ می‌داد و تصمیمات مهم مملکتی، که تبعات آن در همهٔ سرزمین ایران ادامه می‌یافت، در این جلسات به شور و تصویب می‌رسید. اگرچه خاتون‌های این *شاهنامه* در صحنه‌های جلوس حضور فعال و مستقیمی ندارند، حضور دائمی ایشان در اکثر مجالس شاهان، به‌منزلهٔ ناظرانی دقیق در صحنه از اهمیت عملی ایشان نمی‌کاهد و می‌تواند نشان از تأثیرات غیرمستقیم و پنهان آنان در دربار داشته باشد.

از آنچه از نگاره‌ها برمی‌آید، مسلم خاتون‌های ایلخانی فقط به امور خانه و خانه‌داری و مشاغل روزمرهٔ زنان مشغول نبوده، حضور ایشان در صحنه‌های درباری مبین نظارت زنان بر امور مملکتی، آگاهی ایشان از تصمیمات درباری، و درنهایت دخالت غیرمستقیم و پنهان ایشان در امور جاری است.

نقش نمودن زنان در پشت پنجره‌ها مشخص می‌کند زنان با هوشیاری بر آنچه در حال رخ دادن است نظارت دارند. زنان پشت پنجره‌ها، که در بسیاری از تصاویر عمومیت دارد و به گونهٔ عنصر مشترک بسیاری از تصاویر با مضامین مشابه است، می‌تواند مبین حضور و تأثیرگذاری غیرمستقیم ایشان در دربار آن زمان باشد. زنان در این تصاویر نقش فرعی دارند و حتی اگر در نگاه اول به چشم بیننده نمی‌آیند، با دقت به کار خویش مشغول‌اند.

و اما یکی دیگر از نگاره‌های این شاهنامه، که نقش زن در آن به‌وضوح مشخص است، داستان غذا دادن مهبود به انوشیروان است (شکل۱).

شکل۱. ***انوشیروان درخانهٔ مهبود*** **www.metmuseum.org**

داستان از این قرار است: انوشیروان، پادشاه نامدار ایرانی، وزیری حکیم به نام مهبود داشته که در محضر وی صاحب نفوذ و محرم اسرار بوده. این امر باعث حسادت بسیاری از جمله زروان شد. مهبود به‌عنوان امین پادشاه وظیفه داشت هر روز برای پادشاه ظرفی از بهترین غذاها تهیه کند و توسط دو پسرش برای وی بفرستد. زروان برای نابودی وی از یک جادوگر یهودی کمک خواستند و بدین‌ترتیب چند روز بعد زروان سر راه پسران مهبود قرار گرفت و از آنان خواست سرپوش غذا را بردارند. چون سرپوش غذا برداشته شد، بر آن سِحر دمید. پسران مهبود که از ماجرا آگاه نبودند، غذا را بر خوان انوشیروان نهادند. در این لحظه، زروان سراسیمه رسیده و به انوشیروان گفت که غذا به زهر آلوده است. چون پسران برای اطمینان پادشاه از صحت غذا از آن تناول کردند به یکباره جان دادند و پادشاه دستور به قتل مهبود و خویشان وی داد. اما این نیرنگ درنهایت فاش شد و انوشیروان دستور داد زروان و جادوگر را نیز بر دار آویختند. مضمون این داستان بسیار شبیه وقایعی است که در دربارهای ایلخانی رخ می‌داده است.

خشونت، قتل به مجرد سوءظن از طرف ایلخانان و تهمت، خیانت و ناجوانمردی وزرا و امرای ایلخانی به یکدیگر از مشخصه‌های بارز این دوران محسوب می‌شود. چنان‌که در عهد ایلخانی همهٔ وزرای کاردان ایرانی، به جز یک نفر، که به مرگ طبیعی مرده، همگی به سبب تهمت به خیانت و سوءظن پادشاه به قتل رسیدند [۱۵،ص۱۸۲و۱۸۳].

در این صحنه‌پردازی، نگارگر بر متن وفادار نبوده و صحنه‌ای متفاوت را به تصویر کشیده است. این تصویر تلفیقی از فضای داخلی و بیرونی قصر است. در فضای داخلی شاه با همسرش، درحالی‌که لباس شاهی بر تن و تاج مطلا بر سر دارند، در حال گفت‌وگو و باده‌گساری‌اند. پادشاه در یک دست

جام و دست دیگر دستار و خاتون نیز سیبی در دست دارد. از نکات جالب در این نگاره رنگ لباس‌ها است که به نظر می‌رسد با جنسیت آن‌ها مطابقت داشته باشد. لباس پادشاه به رنگ آبی و لباس خاتون قرمز نقش شده است. سرپوش شیشه‌ای روی سر و بر دوش خاتون پوشش مخصوص زنان این *شاهنامه* است. شاه و همسرش در یک جایگاه و یک اندازه نقش شده‌اند که می‌تواند نمایانگر یکسان بودن ارزش و مقام ایشان باشد. با توجه به قانون پرسپکتیو مقامی در ایران (اندازهٔ انسان‌ها در هنر براساس مقام ایشان است؛ مثلاً پادشاه در اندازهٔ بزرگ و ندیمان در اندازه‌های کوچک‌تر ترسیم می‌شوند)، ترسیم پیکره‌ها در یک اندازه نشان از اهمیت برابر ایشان دارد. اما در فضای خارجی دو نگهبان در پاسداری از قصر در حال قدم زدن و نگهبانی ترسیم شده‌اند. به نظر می‌رسد موردی در بیرون قصر و در سمت راست تابلو در حال رخ دادن است که نگاه آن‌ها را به آن سمت کشیده است. در طبقهٔ دوم قصر و بالای سر نگهبانان، دو زن به صورت مجزا حضور دارند. یکی از زن‌ها در بالای دیوار قصر به پایین خم شده و نگهبانان را زیر نظر دارد و زن دیگر از پشت پنجره، همسوی با نگهبانان، دوردست‌ها را می‌نگرد. این نگاره یکی از بهترین نمونه‌ها برای بررسی نقش زن در *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* است، زیرا دو طبقه از زنان در آن حضور دارند: یکی همسر پادشاه که مشخصاً کنار وی نشسته و دیگری زنان دربار که در پشت‌بام حضور دارند. خاتون همگام و هم‌مرتبهٔ پادشاه در کنار وی ترسیم شده که کاملاً در ارتباط و هم‌راستای نقش واقعی او در دورهٔ ایلخانی است. اما زنان درباری مخفیانه در حال نظارت بر امور تصویر شده‌اند، جالب آنکه هیچ‌یک ناظر مجلس پادشاه و همسرش نیستند و هر دو بر نگهبانان و فضای بیرون قصر نظارت می‌کنند. این نگاره از آن جهت که هم خاتونی را در متن ماجرا و هم زنان ناظر بر ماجرا را دارد بسیار جالب توجه است.

در بین نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ*، یکی دیگر از نگاره‌های متمایز و تکرارنشدنی آگاهی‌یافتن سیندخت از کار رودابه است. این تنها نگاره‌ای است که در آن هیچ مردی حضور ندارد و داستان حول محور زنان می‌چرخد (شکل ۲).

شکل ۲. ***آگاهی‌یافتن سیندخت از کار رودابه*** **گالری فریر، مؤسسهٔ اسمیتسونیان، واشنگتن دی‌سی**
www.asia.si.edu

به نظر می‌رسد زنان در این نگاره مجدانه درحال حل مسئله‌ای خصوصی‌اند. داستان دربارهٔ عشق زال و رودابه است. از این جهت که مهراب (پدر رودابه) از نژاد ضحاک است و دشمن دیرین سام (پدر زال) محسوب می‌شود، این وصل غیرممکن به نظر می‌رسد و عشقی مخفیانه آغاز می‌شود. زال، ناآرام و بی‌قرار، دلداده و آرزومند وصل دلدار، به وسیلهٔ زنی که در کاخ مهراب آمدوشد دارد برای رودابه هدیه‌ها می‌فرستد و رودابه نیز هدایایی گرانبها از آن‌جمله سربند شاره‌ای به زن می‌دهد تا نزد زال بَرد. از اتفاق، سیندخت زن را می‌بیند و به او مشکوک می‌شود. او را نزد خود می‌خواند و آستین و برزن زن را جست‌وجو می‌کند. جامه‌های گرانبها و شاره سربند را نزد او می‌یابد. او را بر زمین می‌افکند و کشان‌کشان نزد رودابه می‌برد. از او می‌پرسد این زن کیست و این جامه‌ها را برای کدام مرد می‌برد؟ رودابه به گریه درمی‌آید و راز دل می‌گشاید و از ملاقات و عهد خویش با زال سخن می‌گوید. سیندخت که از این واقعه سخت هراسان است، زن را انعام می‌دهد و مرخص می‌کند.

تصویر به نمایش سیندخت در حال سرزنش دخترش، رودابه، که در برابر او ایستاده و جرئت کرده زال جوان را مخفیانه نزد خود بخواند اختصاص یافته است. به احتمال قوی، زنی که سمت راست بر زانو نشسته شخصی است که موجب آشکارشدن عشق زال و رودابه شده، سیندخت مقتدرانه بر سکو نشسته، رودابه با حالتی خجل و محزون دستانش را به حالت اطاعت برهم نهاده و روبه‌روی مادر ایستاده، زن خبرچین با جامهٔ قرمز در مقابل سیندخت به زانو در آمده است. این بانوان هر سه با لب‌های بسته و زبان‌های خاموش به تصویر آمده‌اند و فقط حرکت دستان و جهت نگاهشان حاکی از ارتباط کلامی‌شان است. نگارگر با قراردادن رودابه و زن خبرچین در مقابل سیندخت موضع مخالف آن‌ها را به نمایش می‌گذارد.

انتخاب تصویر از لحظهٔ آگاهی سیندخت، از میان همهٔ حوادث و ماجراهای موجود در داستان زال و رودابه، می‌تواند دلالت بر مفاهیم بسیاری در متن یک نگاره باشد. درواقع، پنهان‌کاری رودابه از سیندخت، خبرچینی اطرافیان، و آگاه‌شدن او از رخدادن همهٔ این حوادث در یک فضای بستهٔ درباری، ارتباط ویژه‌ای با فضای خصوصی زنان در دربار ایلخانی دارد. تصویر این تابلو از معدود نگاره‌ها در تاریخ‌نگاری ایرانی است که زن نقش اول را دارد و علاوه بر این در آن هیچ اثری از مرد یافت نمی‌شود. پیکرهٔ بانوان در قطع و اندازهٔ مردان ترسیم شده و فقط نوع پوشش و حالت چهره‌ها جنسیت را بر ما مشخص می‌کند. عناصری چون نوع پوشش و تزئینات شکوهمند فضای داخلی، بیانگر رخدادن داستان در فضای درباری است. مصورسازی صحنه در فضای درونی قصر با درها و پنجره‌های بستهٔ دو طرف حکایت از خصوصی‌بودن بحث دارد؛ پنجره‌هایی که در همهٔ صحنه‌های دربار باز و دربردارندهٔ خاتون‌هاست در اینجا کاملاً بسته‌اند. با این تفاسیر، صحنه حاکی از برملا شدن رازی مهم در محفلی خصوصی و تلاش مجدانهٔ خاتون برای سرپوش نهادن و پنهان نگه‌داشتن آن و حل مقتدرانهٔ مسئله به‌تنهایی دارد. درواقع،

نقشمایهٔ زنان در این نگاره نه تزئین، که واقعیت حیات اجتماعی خاتون مغولی است. چنان‌که در تاریخ این دوره آمد، خاتون‌های ایلخانی هریک خیمه‌ای خصوصی داشته و رتق‌وفتق امور و مدیریت کارهایشان را به‌تنهایی انجام می‌دادند. ایشان مدیرانی کارآمد بودند که نتیجهٔ عملی آن را می‌توان دخالت مستقیم ایشان در مسائل جاری مملکت، تأثیر بر مذهب پادشاه، و حتی زمامداری مملکت در مواقع لزوم یاد کرد [۳؛ ۴؛ ۸؛ ۱۲].

از دیگر مضامین اساسی این *شاهنامه* شکار و نبرد است. به‌رغم آنکه در تاریخ دورهٔ ایلخانی از حضور فعال زنان در شکار و جنگ‌های خونین یاد می‌شود، در هیچ‌یک از صحنه‌های شکار و نبرد، به‌جز شکار بهرام گور با آزاده، که مشخصاً حول محور زن و تبحر در شکار می‌چرخد، نقشی از زن دیده نمی‌شود.

از مضامین دیگری که در *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* به صورتی غیرمتعارف به آن پرداخته شده نمایش صحنه‌های مرگ و اندوه است. آنچه به‌طورکلی در تصاویر مرگ و سوگواری مشاهده می‌شود، غم و اندوه افزونی است که همهٔ عناصر صحنه در نمایش آن شرکت می‌جویند. درحالی‌که پیکره در تابوتی روی دست عزاداران در حرکت یا روی تختگاه قرار دارد، جمعیت زیادی از خیل عزاداران در حالت‌های پریشانی و افسردگی و زاری به نمایش درمی‌آیند. چهره‌های غمگین، موهای افشان، دست‌های باز رو به آسمان یا گره‌شده روی سر، حالات، و حرکت‌های پیکره‌ها همگی حکایت از غمی عظیم درنتیجهٔ از دست دادن شخصی عزیز دارد. در صحنه‌های عزاداری، زنان در کنار مردان و همگام با ایشان به سوگواری مشغول‌اند. نگارهٔ *مویهٔ فریدون بر ایرج* نمونه‌ای از این صحنه‌هاست که در فضای داخلی رخ داده. در این صحنه، فریدون زنی را که از شدت اندوه بی‌جان روی زمین افتاده در آغوش گرفته و زنان دیگر با حالتی پریشان و گریان به تصویر آمده‌اند. تنها صحنه‌ای از مرگ در این *شاهنامه* که حس اندوه و سوگواری را ندارد، به دار آویختن مانی، نقاش ایرانی، است. در این نگاره، انسان‌ها به گونه‌ای عادی به کار خویش مشغول‌اند و دو زن از پشت پنجره در حال تماشای صحنه‌اند (جدول۲).

اما از حیث ظاهری، زنان *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* به سه دسته قابل رده‌بندی‌اند. گروه اول، که اکثریت را در نگاره‌ها شامل می‌شوند، زنانی با صورت‌های گرد، چشم‌های بادامی، لب‌های ریز، و سربندهای شیشه‌ای‌اند که عموماً در مجالس درباری و پادشاهی حضور دارند. نوع سرپوش حریری و شفاف، آن‌ها را از دیگران متمایز می‌کند. گروه دوم زنانی‌اند که بسیار شبیه زنان در نقاشی‌های چینی‌اند. این زنان صورت‌هایی ظریف و پوشش کیمونویی دارند و بدون حجاب ترسیم می‌شدند. از مشخصه‌های این زنان آرایش موی آن‌هاست که اغلب به صورت بافته و حلقه‌ای درحالی‌که بالای سرشان جمع شده نمایش داده شده است. گروه سوم، که فقط در یک نگاره دیده می‌شود، تصویر یک زن از طبقهٔ عامه است. پوشش او بسیار ساده است و مقنعهٔ نخی سفید و ساده‌ای بر سر دارد [۹،ص۲۷۹] (جدول۳).

جدول۲. تعدادی از نگارها با مضمون مرگ و سوگواری

بخشی از نگاره	زن در نگاره
 مویه فریدون بر ایرج www.amgalant.com	
 مرگ مانی نقاش (موزهٔ رضا عباسی)	
 مرگ اسکندر www.amgalant.com	

نگارنده

جدول۳. سه نمونه از زنان *شاهنامهٔ بزرگ* براساس ظاهر

نمونهٔ نوع اول	نمونهٔ نوع دوم	نمونهٔ نوع سوم
آگاهی سیندخت از کار رودابه www.asia.si.edu	*مهران شاهزادهٔ چینی را انتخاب می‌کند* موزهٔ بوستون www.mfa.org	*بهرام گور و گاو روستایی* [۹،ص۲۷۹]

نگارنده

جدول۴. جایگاه زنان در *شاهنامهٔ بزرگ* بر مبنای مضمون نگاره‌ها

مضمون نگاره[1]	نام نگاره	محل مجلس	حضور زنان در نگاره[2]	تعداد زنان در نگاره	جایگاه زنان در نگاره
بارعام	*پادشاهی زوطهماسب پنج سال*	فضای داخلی	*	۴	پشت پنجره
بارعام	*پادشاهی ضحاک هزار سال*	فضای داخلی	*	۱	پشت پنجره
بارعام	*پادشاهی اسکندر*	فضای داخلی			
مجالس درباری	*نصب نرسی به حکومت خراسان*	فضای داخلی	*	۲	پشت پنجره و بام
م. درباری	*نامهٔ انوشیروان به خاقان چین*	فضای داخلی			
م. درباری	*آمدن زال نزد شاه منوچهر*	فضای داخلی	*	۱	پشت پنجره
م. درباری	*پاداش انوشیروان به بزرگمهر*	فضای داخلی و خارجی			
م. درباری	*پنجمین بزم انوشیروان*	فضای داخلی			
م. درباری	*غلبهٔ کیخسرو بر دیوها در کاخ بهمن*	فضای داخلی			
م. درباری	*صورت گشتاسب و آمدن اسفندیار نزد او*	فضای داخلی	*	۶	پشت پنجره
م. درباری	*دیدار زال با موبدان*	فضای داخلی			
م. درباری	*اردشیر و دستور او*	فضای داخلی			
م. درباری	*انوشیروان در خانهٔ مهبد*	فضای داخلی و خارجی	*	۳	متن مجلس، پشت پنجره
مراسم متفرقه	*مهران ستاد شاهزاده‌خانم چینی را انتخاب می‌کند*	فضای داخلی	*	۵	متن مجلس
م. متفرقه	*پرسش فریدون نسب خود از مادر*	فضای داخلی	*	۱	متن مجلس
م. متفرقه	*اردشیر و همسرش*	فضای داخلی	*	۲	متن مجلس
م. متفرقه	*آگاهی سیندخت از کار رودابه*	فضای داخلی	*	۳	متن مجلس
م. متفرقه	*بهرام گور و گاو روستایی*	فضای خارجی	*	۱	متن مجلس

۱. با توجه به اینکه فقط در یک نگاره با مضمون نبرد و شکار زن حضور دارد، این مضمون در جدول لحاظ نشده است.

۲. با توجه به شباهت زنان و مردان در نگاره‌ها، محرز و مشخص‌شدن هویت زن در نگاره ملاک بوده است.

ادامهٔ جدول۴. جایگاه زنان در *شاهنامهٔ بزرگ* بر مبنای مضمون نگاره‌ها

مضمون نگاره[1]	نام نگاره	محل مجلس	حضور زنان در نگاره[2]	تعداد زنان در نگاره	جایگاه زنان در نگاره
م. متفرقه	*رسیدن بهمن نزد زال*	فضای خارجی			
م. متفرقه	*خواب‌گفتن کیدمن با مهران*	فضای خارجی	*		متن مجلس
م. متفرقه	*دیدار اسکندر از شهر برهمنان*	فضای خارجی			
م. متفرقه	*دیوار کشیدن اسکندر در برابر یأجوج و مأجوج*	فضای خارجی			
م. متفرقه	*بیرون آمدن اسکندر از ظلمات*	فضای خارجی			
م. متفرقه	*رسیدن اسکندر به درخت گویا*	فضای خارجی			
مرگ	*صورت تابوت رستم و زواره*	فضای خارجی			
مرگ	*عزاداری بر تابوت اسفندیار*	فضای خارجی			
مرگ	*عزاداری بر تابوت اسکندر*	فضای داخلی	*	۶	متن مجلس
مرگ	*آویختن مانی بر دار*	فضای داخلی و خارجی	*	۲	پشت پنجره
مرگ	*آوردن تابوت ایرج بر فریدون*	فضای خارجی	*		متن مجلس
مرگ	*مویهٔ فریدون بر ایرج*	فضای داخلی	*	۴	متن مجلس

نتیجه‌گیری

یکی از مشکلات پیش‌رو در این مقاله، پراکندگی نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* در بین بیست گالری در سراسر جهان بود. با جست‌وجوی فراوان ۵۲ نگاره از ۵۸ نگارهٔ باقی مانده از این نسخهٔ گرانبها یافت و در این مقاله بررسی شد. نگاره‌ها براساس مضمون و محتوای اثر به سه گروه: بارعام، مجالس درباری، و مراسم شاهان (۲۴ نگاره)، مراسم نبرد و شکار (۲۲نگاره)، مجالس مرگ و سوگواری (۶ نگاره) رده‌بندی شده است. بیشترین تعداد زنان در نگاره‌ها مربوط به گروه اول است. از ۲۴ نگارهٔ این گروه، زنان در ۱۲ نگاره حضور دارند. این حضور در ۶ نگاره به صورت ناظران پشت صحنه بوده و در ۶ نگارهٔ دیگر زنان به متن مجلس رفته و در صحنه حضور فعال دارند. جالب آنکه بانوان در نگاره‌هایی با مضمون بارعام و مجالس مهم درباری ناظرانی پشت پنجره‌اند و در مراسم فرعی و متفرقهٔ دربار در متن ماجرا قرار دارند. از دیگر سو، در مجالسی که زنان در کنار مردان تصویر شده‌اند از جهت اندازه و جایگاه برابری دارند که نشان از اهمیت یکسان ایشان دارد. مسلم داستان‌هایی که از دربار به تصویر درآمده‌اند مربوط به مهم‌ترین مسائل حکومتی بوده که در دربار رقم می‌خورده است. حتی اگر در متن داستان *شاهنامه* از حضور و وجود این زنان سخنی نرفته است، نگارگر با ذهنیت خلاق خویش آگاهانه یا ناآگاهانه در این صحنه‌ها زنان را به تصویر می‌کشد. با این تفاسیر، حضور چشمگیر زنان در

نگاره‌هایی با مضامین درباری با آنچه در باب وضعیت اجتماعی خاتون‌های ایلخانی آمد منطبق است. از دیگر سو، نقش نمودن زنان در پشت پنجره‌ها، که در بسیاری از تصاویر عمومیت دارد، می‌تواند نشانهٔ حضور، توجه، و هوشیاری زنان در مجالس درباری باشد. اما از ۲۲ نگاره با مضمون شکار و نبرد فقط در یک نگاره با عنوان *شکار بهرام گور با آزاده* نقش زن دیده می‌شود. به‌رغم آنکه در تاریخ این دوره از حضور زنان در نبرد یاد شده، در هیچ‌یک از تصاویری که حول محور نبرد پادشاهان ترسیم شده زنی دیده نمی‌شود. از دیگر صحنه‌هایی که زنان در آن حضور فعال و پویایی دارند مجالس مرگ و عزاداری است که زنان در کنار مردان و همگام با ایشان به سوگواری مشغول‌اند. از سوی دیگر، نگاره‌ها را می‌توان براساس محل وقوع آن در داخل قصر و فضای بیرون به دو بخش تقسیم کرد. از ۲۰ نگاره‌ای که در فضای داخلی ترسیم شده، زنان در ۱۲ نگاره حضور دارند که به این ترتیب حضور فعال ایشان در ۶۰درصد تصاویر قصر مشخص می‌شود و از ۳۲ نگاره که در فضای باز بیرون ترسیم شده (هیچ بنای معماری در آن دیده نمی‌شود) فقط در۴ نگاره زنان دیده می‌شوند. درنهایت، با توجه به جایگاه استثنایی زنان در دورهٔ ایلخانی و حضور چشمگیر ایشان در نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* مشخص می‌شود چگونه هنر چون آینه‌ای جامعهٔ خویش را بازتاب می‌دهد.

منابع

[۱] آژند، یعقوب (۱۳۸۸). «تعامل فرهنگ‌های ایرانی، اسلامی، و ترکی در شیراز (سدهٔ هشتم و نهم قمری)»، *تاریخ ایران*، ش ۶۰/۵، ص۱ـ۱۵.

[۲] آشپولر،برتولد (۱۳۶۵). *تاریخ مغول در ایران*، ترجمهٔ محمود میرآفتاب، تهران: علمی فرهنگی.

[۳] ابن بطوطه (۱۳۳۷). *سفرنامه*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

[۴] القاشانی، ابوالقاسم عبدالله بن محمد (۱۳۴۸). *تاریخ اولجایتو*، به اهتمام مهین همبلی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

[۵] بلر، شیلا؛ جاناتان، ام. بلوم (۱۳۸۱). *هنر و معماری اسلامی (۲)*، ترجمهٔ اردشیراشراقی، تهران: سروش.

[۶] بیانی،شیرین (۱۳۵۲). *زن در ایران عصر مغول*، تهران: دانشگاه تهران.

[۷] تسف، ولادیمیر (۱۳۶۵). *نظام اجتماعی مغول* (فئودالیسم خانه‌به‌دوشی)، ترجمهٔ شیرین بیانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

[۸] جوینی، عطاملک محمد (۱۳۷۸). *تاریخ جهانگشای جوینی*،ترجمهٔ منصور ثروت، تهران: امیرکبیر.

[۹] حسینی، محمود (۱۳۸۹). *شاهنامهٔ بزرگ مغولی* (دموت)،تهران: عطار.

[۱۰] حیدری باباکمال، یدالله؛ بهرامی نهادفر، مرتضی؛ شکری، طاهره؛ اسکندری، نصیر (۱۳۹۱). «بررسی و مطالعهٔ جایگاه زنان و خاتون‌ها در عصر مغول با استناد به شواهد تاریخی و داده‌های باستان‌شناسی»، *زن در فرهنگ و هنر*، ش۴، ص۳۹ـ۵۸.

[۱۱] راودراد، اعظم (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی اثر هنری*، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، ش۲، ص۶۶ـ۹۱.

[۱۲] شیرازی، فضل‌الله بن عبدالله (۱۳۶۲). *وصاف الحضره*، به اهتمام عبدالمحمد آیتی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

[۱۳] کارپن، پلان (۱۳۶۳). *سفرنامهٔ پلان کارپن*، ترجمهٔ ولی‌الله شادان، تهران: فرهنگسرای یساولی.

[۱۴] کن‌بای، شیلا (۱۳۸۱). *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
[۱۵] مرتضوی، منوچهر (۱۳۵۸). *مسائل عصر ایلخانان*، تهران: تاریخ و فرهنگ ایران.
[۱۶] مستوفی قزوینی، حمدالله بن ابی بکر بن احمدبن نصر (۱۳۳۹). *تاریخ گزیده*، به کوشش عبدالحسین نوائی، تهران: امیرکبیر.
[۱۷] ملک‌زاده، الهام (۱۳۸۷). «وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زنان در دورهٔ مغول و ایلخانی»، *مسکویه*، ش۴، ص۱۶۷ـ۲۰۷.
[۱۸] ناشناخته (۱۳۵۰). *تاریخ سری مغولان*، ترجمهٔ، شیرین بیانی، تهران: دانشگاه تهران.
[۱۹] نخجوانی، محمدبن‌هندوشاه (۱۹۶۴). *دستور الکتاب فی تعیین‌المراتب*، به سعی و اهتمام عبدالکریم علی‌اوغلی علی‌زاده، مسکو.
[۲۰] هال، مری (۱۳۸۰). *امپراتوری مغول*، ترجمهٔ نادر میر سعیدی، تهران: ققنوس.
[۲۱] همدانی، رشیدالدین فضل‌الله (۱۳۷۳). *جامع‌التواریخ*، به تصحیح و تحشیهٔ برزین، تهران: فرهنگستان علوم.
[22] Alexander,D.Victoria (2003). Sociology of The Arts, Melborn& Berlin, Blackwell publishing.
[23] Sims,E (2002). Persian Painting and Its sourse,Yale university press, New Haven.
[24] Komaroff,linda,Carboni, Stefano (2002). The Legacy of Genghiz khan, The metropolitan museum of art, New york, Yale university press, New Haven and London.

تاریخ استفاده از سایت ۱۳۹۳/۷ بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی