مطالعهٔ جایگاه زن در دوره آل‌جلایر در ایران (مطالعه موردی: نگاره‌های همای و همایون)

فاطمه موحدیان عطار[۱]، علی خاکسار[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۹ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۲ □ صفحهٔ ۷۶-۶۱
Doi: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

چکیده

همای و همایون، مثنوی عاشقانه‌ای است در «دیوان خواجوی کرمانی» و یکی از مهم‌ترین آثار خطی دوره آل‌جلایر به تاریخ ۲۸ جمادی‌الاول ۷۹۸ه.ق به شمار می‌رود، که شامل داستان عشق همای (شاهزاده ایرانی) و همایون (دختر خاقان چین) و دو دیوان *کمال‌نامه* و *روضة‌الانوار* است. این دیوان به خط «میرعلی تبریزی» (مبتکر خط نستعلیق) نگاشته و توسط «جنید نقاش» (سلطانی) به‌عنوان نخستین نگارگر رقم‌دار ایرانی، تصویر شده است. با این توصیف، نوشتار حاضر، تلاشی است جهت پی‌بردن به جایگاه زن در دوره آل‌جلایر در جامعه ایران، بر مبنای تحلیل نگاره‌های داستان «همای و همایون» در دیوان خواجوی کرمانی. بر این اساس، مسئله اصلی پژوهش حاضر آن است که جایگاه زن در دوره آل‌جلایر بر مبنای نگاره‌های همای و همایون چگونه ترسیم می‌شود؟ این پژوهش، با اتخاذ روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکردی تاریخی به واکاوی جایگاه زن بر اساس نگاره‌های همای و همایون پرداخته است؛ که در این راستا، ده نگاره با عنوان همای و همایون که در کتب نگارگری موجودند، ند، از حیث رویدادها و عناصر اصلی تصاویر، ازجمله فرم، اندازه، شیوه برخورد، تعامل و قرارگیری فیزیکی شخصیت‌های همای و همایون مورد تحلیل قرار گرفته است. نتایجی که از مجموع تحلیل نگاره‌های همای و همایون برمی‌آید بر آن اذعان دارد که خلق نگاره‌های «همای و همایون» با مختصات هنری خاص خود جهت ترسیم جایگاه انسانی و متفاوت از دوره‌های پیشین از زن، بر اساس ذهنیت و تخیل محض نقاش خلق نشده است و بازتابی از شرایط فرهنگی، اجتماعی زمانه بوده و روح حاکم بر خود را عیان می‌سازد و برخلاف نگاره‌های موجود، جایگاه زن به عنوان ابژه‌ای جنسی و دارای نقشی مفعولی ترسیم نشده است.

کلیدواژه‌ها: زن، جایگاه زن، همای و همایون، جنید، دیوان خواجوی کرمانی.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد رشته تاریخ هنر جهان اسلام، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: movahedian9898@gmail.com
۲. استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: alikhaksar@ut.ac.ir

استناد: موحدیان عطار، فاطمه؛ و خاکسار، علی. (۱۴۰۲). مطالعهٔ جایگاه زن در دوره آل‌جلایر در ایران، (مطالعه موردی: نگاره‌های همای و همایون). رهپویه حکمت هنر. ۲ (۲): ۷۶-۶۱.
https://rph.soore.ac.ir/article_709004.html

مقدمه

در ایام فترتِ پس از درگذشت ابوسعیدخان تا ظهور تیمور گورکانی، قلمرو ایلخانان مغول میان اُمرای متنفذ تقسیم و موجب شکل‌گیری سلسله‌هایی همچون آل‌جلایر (۷۴۰ - ۸۳۶ ه.ق)، آل‌مظفر (۷۵۴-۷۹۵ ه.ق) و اینجوها (۷۲۶ - ۷۵۲ ه.ق) گردید، که از آن میان، آل‌جلایر مشهورترین است. اگرچه با به حکومت‌رسیدن سلسله‌های کوچک محلی در قرن هشتم ه.ق، ثبات سیاسی ایران تضعیف شد، اما در مدت کوتاهی، مراکز هنری مهمی توسط آن‌ها شکل گرفت. هرکدام از این مراکز، توسط تعدادی از استادان خوشنویس، نقاش و ... که در کتابخانهٔ آخرین سلطان ایلخانی خدمت می‌کردند، اداره می‌شد. مؤسس سلسلهٔ آل‌جلایر «شیخ حسن بزرگ» بود. «سلطان احمد» (از سلاطین آل‌جلایر) با اینکه در سلطنت بسیار سنگدل بود، در هنر طبعی ظریف داشت. او حامی هنرمندان بود و خود نیز شاعر و نقّاش بود. در دوره سلطنت او شهرهای تبریز و بغداد دارای مکتب نگارگری بودند؛ به‌گونه‌ای که تیمور پس از فتح بغداد، گروهی از نقاشان آنجا را به آسیای میانه فرستاد و شیوهٔ نقاشی لطیف، تغزلی و بزمی جلایریان در دوره تیموریان به منزلهٔ شیوه‌ای کلاسیک پایه‌ریزی شد. ازاین‌رو، در طول دورهٔ حکومت شیخ حسن و جانشینانش (سلطان اویس و سلطان احمد جلایر) مهم‌ترین مراکز هنری این دوره شهرهای تبریز و بغداد (پایتخت‌های تابستانی و زمستانی) به شمار می‌رفت. آن‌ها فضای هنری خلاق و نوآوری را با حضور هنرمندان برجسته‌ای همچون استاد شمس‌الدین، استاد جنید نقاش (سلطانی)، عبدالحی نقاش و میرعلی تبریزی[1] (مبتکر خط نستعلیق) ایجاد کرده بودند (خزایی، ۱۳۹۸: ۵۸).

فعالیت کتابخانه‌های ایلخانان و سلسله‌های بعد از آن‌ها در ایران از قبیل آل‌اینجو و آل‌مظفر و آل‌جلایر بر توسعه تجربه‌های نگارگری قرن هشتم ه.ق تحت تأثیر چشمگیری قرار گرفت. واپسین فعالیت هنری ممتاز این سلسله‌ها در ایران که اتفاقاً یکی از تأثیرگذارترین و کامل‌ترین مجموعه‌های نگارگری ایرانی نیز نام گرفته است، «دیوان خواجوی کرمانی» است، که نسخه‌سازی آن در اواخر سده هشتم ه.ق در بغداد تکمیل شده است. فارغ از اعتلای شاخصه‌های زیبایی‌شناختی این نگاره‌ها، مؤلفه‌های بصری آن، الگویی برای نگارگری تیموری و ترکمانی در سده بعد به شمار می‌آید (بابائی فلاح، ۱۴۰۰: ۲۰-۲۱)، که در این میان، نگاره‌های همای و همایون به شکلی متفاوت به تصویر درآمده‌اند.

این موضوع که در طول تاریخ رابطه زن و مرد بر چه اساسی نهاده شده، نکته‌ای است که می‌تواند در ادبیات، تاریخ اجتماعی و انسانی مورد توجه قرار گیرد. به‌رغم آنکه زن یکی از پایه‌های اصلی زندگی و تمدن بشری است، اما شأن و مقام وی در طول تاریخ به دلایل مختلف اجتماعی، اقتصادی و سیاسی دستخوش فراز و نشیب‌های زیادی شده است (ستاری، ۱۳۷۵: ۱۵). ازاین‌رو، مطالعات جنسیّت بر این متمرکز است که عمل افراد در سطح اجتماع، فارغ از خصوصیات زیست‌شناختی آن‌ها، مقوله‌ای برساخته از اجتماع است (گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

هنر، به‌عنوان بی‌واسطه‌ترین ابزار و مساعدترین زمینه برای تظاهر و تجلّی هر حضوری، بهترین معرفی را از جایگاه ارزشی آن «حضور» ارائه و از طریق آن، مسیرهای اعمال هویّت را مورد تأکید قرار می‌دهد. چراکه اصولاً در بستر هنر، جنس، تمایلات جنسی، جنسیت، موقعیت اجتماعی و اقتدار فرهنگی، جملگی دارای نقش‌های قدرتمندی هستند (کورس‌میر، ۱۳۹۷: ۱۳). ازاین‌رو، خوانش هویّت زن در نگاره‌های «همای و همایون»، نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که جایگاه زن در نگاره‌ها به شکلی متفاوت از سایرین تصویر شده است.

تأکید حضور متفاوت زن در قاب نقاشی دوران جلایریان، به مثابه بستری جهت مطالعهٔ سازوکارهای حاکم بر هویّت‌بخشی مقوله‌ای است که در پژوهش‌های پیشین چندان مورد توجه نبوده، و اهمیت این تحقیق آن است که در راستای واکاویدن این مسئله گام برداشته است. بر این مبنا پژوهش حاضر می‌کوشد بر مبنای تحلیل جامعه‌شناختی نگاره‌های همای و همایون در دیوان خواجوی کرمانی و بررسی تفاوت‌های جایگاه زن در این نگاره‌ها با سایر آثار نگارگری ادوار تاریخی ایران، هویّت و جایگاه زنان در جامعه جلایریان و نقش آنان در بستر اجتماع را تبیین نماید. بر این بنیان، پرسش اصلی پژوهش آن است که هویّت زن با توجه به نگاره‌های «همای و همایون» در نقاشی مکتب جلایریان چگونه به تصویر کشیده شده است؟ و علت بازنمود متفاوت هویّت زن در نقاشی مکتب جلایری چیست؟

روش تحقیق

روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی و بر اساس هدف، بنیادین است و با استفاده از رویکردی تاریخی به واکاوی جایگاه زن بر اساس نگاره‌های همای و همایون پرداخته است. از سویی، جمع‌آوری اطلاعات با مراجعه به اسناد کتابخانه‌ای و متّکی بر منابع مکتوب صورت گرفته است. در راستای این پژوهش، ده نگاره با عنوان همای و همایون که در کتب نگارگری موجودند، ند، از حیث رویدادها و عناصر اصلی تصاویر، ازجمله فرم، اندازه، شیوه برخورد، تعامل و قرارگیری فیزیکی شخصیت‌های همای و همایون در هر تصویر و درنهایت با کنار هم قرار دادن یافته‌های هر یک از تصاویر، به شیوه‌ای استقرایی تحلیل نهایی ارائه شده است.

پیشینه پژوهش

بیانی (۱۳۸۲)، در کتاب «تاریخ آل‌جلایر» و ترابی (۱۳۹۹)،

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

در کتاب «تاریخ جلایریان: از نظام قبیلگی تا پایان سلطنت» به توضیح و تفصیل نحوه شکل‌گیری، اوج قدرت، دور افول و فروپاشی حکومت جلایریان پرداخته‌اند. جنکینز (۱۳۹۱) در کتاب «هویّت اجتماعی» بر منابع ساخته‌شدن هویّت در صحنه اجتماع، زمان و مکان تأکید دارد. یاسینی (۱۳۹۲) در کتاب «تصویر زن در نگارگری» ذیل حکمت، عرفان و ادب فارسی بدون پرداختن به زیست اجتماعی زن، به خوانش و تفسیر زن در نگارگری ایرانی پرداخته است. شِخَب-ابوضیاء (۱۴۰۱) در کتاب «تصویر زن در هنر قاجار» نحوهٔ کاربرد تصویر زنان را به منظور شناخت تاریخچهٔ زندگی روزمره و نقش آن‌ها در فعالیت‌های مرتبط با دنیای اشرافی دوره قاجار ارائه می‌کند و در پی آن است که نشان دهد چگونه مفاهیم زیبایی زنانه، در گذر زمان متحول گشته و چگونه زن به‌عنوان یک نماد در هنر قاجار ظاهر می‌گردد. نجم‌آبادی در کتاب «زنان سبیلو و مردان بی‌ریش» (۱۴۰۱)، دگرگونی امور جنسیتی را در دوران قاجار روایت می‌کند و معتقد است تصاویر می‌توانند مؤید متون باشند. حجازی (۱۳۹۲) در کتاب «ضعیفه؛ بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر صفوی» موقعیت فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، جنسی و خانوادگی زنان در دوره صفوی را مورد مداقه قرار می‌دهد. طاهر (۱۳۹۸) در کتاب «جنسیت و قدرت در دیوارنگاره‌های صفوی» به بررسی فرهنگ جنسی اصفهان در سده یازدهم می‌پردازد. شه‌کلاهی و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله «بازتاب تن‌کامگی زنانه در عصر صفوی در نقاشی‌های مکتب اصفهان»، زنان به تصویر کشیده شده در نقاشی مکتب اصفهان را در مقام اُبژه‌هایی جنسی، ذیل سیاست‌های حاکم مورد خوانش قرار داده است. عبدی و پنیریان (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «بررسی آیکونوگرافیک دیواره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان با مضمون گلگشت و سرور»، زنان به تصویر کشیده شده در این تصاویر را بازنماینده فرهنگ جنسی اصفهان سدهٔ یازدهم می‌دانند و بازنمایی زن به عنوان اُبژه جنسی را مربوط به واقعیت‌های اجتماعی معاصرشان در دربار می‌دانند. بختیاری و فهمیی‌فر (۱۳۹۲) در مقاله «سیمای زن در نقاشی ایران دورهٔ پیش‌ازتاریخ تا اواخر صفویه» با بررسی تاریخ طویلی از تصویر زنان در نقاشی ایرانی به این نتیجه می‌رسند که تحولات، منجر به ارائهٔ تصویری متفاوت از زن به لحاظ شکل ظاهری و جایگاهش در آثار هنری شده است. نوری‌مجیری (۱۳۹۸)، در کتاب «زن در عصر صفوی» از محدودیت‌های زنان برای کنش‌های اجتماعی سخن گفته و در مقابل، شرکت در ساخت‌وسازهای عام‌المنفعه را محل بروز کنش وسیع اجتماعی زنان برشمرده است. بر این اساس، این پژوهش در راستای تحقیقات پیشین و با منظری متفاوت بر جایگاه و هویّت زن در نگاره‌های همای و همایون پرداخته است.

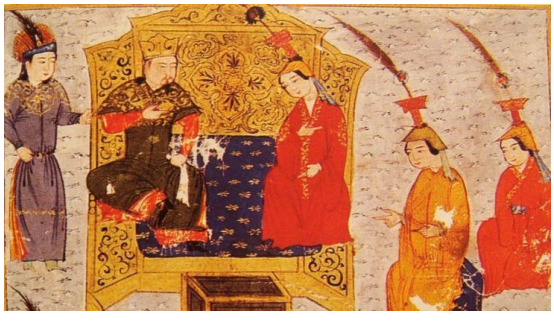
شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آل‌جلایر

در ایام فترتِ پس از مرگ ابوسعیدخان در سال ۷۳۶ه.ق تا ظهور تیمور گورکانی (۷۷۱-۸۰۷ ه.ق) قلمرو ایلخانان مغول بین اُمرای متنفذ تقسیم و سلسله‌هایی مانند آل‌جلایر، آل‌مظفر، اینجوها و ... تشکیل شد. مشهورترین آن‌ها سلسلهٔ آل‌جلایر است (خزایی، ۱۳۹۸: ۵۸). پایه‌گذار این سلسله شیخ حسن بزرگ نام داشت که از نوادگان ایلکانیان (عنوان اُمرا و شاهزادگان مغول) بود؛ به همین علت این سلسله را ایلکانیان نیز می‌خوانند. جلایریان از سلسله‌های محلی ایران بودند که از سال ۷۴۰ تا سال ۸۱۳ه.ق بر عراق امروزی و سپس آذربایجان و قسمت‌هایی از غرب و مرکز ایران سلطه یافتند. تبار آن‌ها به مغولان می‌رسید و پس از فروپاشی ایلخانان در سال ۷۳۶ه.ق برای به دست آوردن قدرت به پا خاستند و شیخ حسن بزرگ جلایری توانست پس از درگیری‌های پی‌درپی با آل‌چوبان بر بخشی از غرب ایران تسلط یابد و سلسله آل‌جلایر را بنیان گذارد (آژند، ۱۳۸۲: ۸۴). این سلسله، مهم‌ترین سلسله در دوران آشوب بین سقوط ایلخانان و ظهور تیمور بود. حکام آل‌جلایر توانستند در مناطق تحت نفوذ خود، آرامشی نسبی ایجاد کنند. پس از سلطنت شیخ حسن بزرگ، فرزندش «اویس» در بغداد بر تخت فرمانروایی نشست و توانست تبریز را به تصرف درآورد. با وفات سلطان اویس، پسرش حسین ایلکانی جانشین او شد. اما پس از چندی، «سلطان حسین» به دست برادرش «احمد» به قتل رسید. «سلطان احمد ایلکانی» پادشاهی سفاک بود. با ورود لشکر تیمور به بغداد، این پادشاه به مصر گریخت و پس از مرگ تیمور، دوباره به بغداد بازگشت. سرانجام در سال ۸۱۳ه.ق مغلوب شد و دفتر حکومت آل‌جلایر بسته شد (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۶۶). سلسله فرزندان شیخ حسن از جهت وسعت مملکت و اعتبار نظامی و سیاسی، چندان اسم‌ورسمی پیدا نکرد و با اینکه آل‌جلایر در زمانه‌ای وارد صحنه سیاسی ایران شد که شوریدگی سیاسی و روابط ملوک‌الطوایفی بر ایران حاکم بود، ولی توانستند در مدت‌زمان کوتاهی فرهنگ و تمدن ایران را در حدود متصرفات خویش، با وجود کشمکش‌ها و رقابت‌ها متمرکز سازند و با تشویق و حمایت از هنرمندان، اُدبا و صنعتگران، دوره‌ای درخشان به میان آورند (آژند، ۱۳۸۲: ۸۵) از شعرای نامی این دوران می‌توان «شرف‌الدین رامی»، «خواجه حافظ»، «خواجه محمد عصّار»، «سلمان ساوجی» و «عبید زاکانی» را نام برد که مداحی «خواجه جمال‌الدین سلمان ساوجی» از ایشان، بیش از هر چیز خاندان جلایریان را معروف ساخته است (پیرنیا و اقبال آشتیانی، ۱۳۸۴: ۵۹۴). بیشتر مورخان برای اثبات گرایش آل‌جلایر به تشیع، وصیت بنیان‌گذار این سلسله مبنی بر این‌که او را در نجف به خاک بسپارند و یا انتخاب اسامی همچون حسن و حسین را مطرح کرده‌اند (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۶۷).

سلطان احمد جلایر

بغداد دوره جلایری به دلیل جنس فرهنگی حاکمان وقت، بسیار تحت تأثیر فرهنگ ایرانی و زبان فارسی بود. هنرشناسی و هنردوستی این حاکمان به‌رغم قساوت و بی‌رحمی ذاتی، راهگشای سبک ویژه نگارگری ایرانی در قرن نهم ه.ق گردید. (بابائی فلاح، ۱۴۰۰: ۱۵۵). سلطان احمد، یکی دیگر از سلاطین آل‌جلایر بود و با اینکه در سلطنت بسیار سنگدل بود، در هنر طبعی ظریف داشت. او حامی هنرمندان بود و خود نیز شاعر و نقاش بود. وی بنیان نسخ مصوّر ادبیات فارسی متعلق به قرن هشتم ه.ق را در کلاسیک‌ترین حالت خود شکل داد (بلر، ۱۳۹۴: ۴۷). در دوران سلطنت او شهرهای تبریز و بغداد دارای مکتب نگارگری بودند؛ به گونه‌ای که تیمور پس از فتح بغداد، گروهی از نقاشان آنجا را به آسیای میانه فرستاد. نمونه‌هایی از معماری دوران آل‌جلایر نیز در تبریز و بغداد به جا مانده که از شکوفایی هنر معماری در آن عصر خبر می‌دهد (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۶۷). او پادشاهی ادیب و صاحب «دیوان اشعار سلطان احمد جلایر» از نوابغ حکومتی در حوزهٔ نگارگری است. او از سال ۸۰۸ تا ۸۱۲ ه.ق به تألیف، تشعیر و تذهیب هشت صفحه از دیوان اشعار خود مشغول بود (خلج امیر حسینی، ۱۳۸۷: ۸۷). همچنین حمایتش از هنرمندان مکتب آل‌جلایر سبب شد پنج نسل از هنرمندان ایرانی از ترکیبات بکر به وجود آمده، منتفع شوند (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۵۰). «به‌علاوه امضای جنید که در پایین نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی تعبیه شده و واژه «سلطانی» را به همراه دارد، اشاره به حامی جلایری وی (سلطان احمد) دارد» (بلر، ۱۳۹۴: ۲۹).

سلطان احمد جلایر قبل از اینکه بتواند پایه‌های حکومت خود را محکم کند در ابتدا با شورش برادران خود مواجه شد و با حمله تیمور به این قلمرو این اوضاع رو به وخامت گذاشت. بدین معنی که بیشتر سال‌های سلطنتش را در دوره تیمور و با استفاده از تاکتیک جنگ‌وگریز گذراند (ترابی، ۱۳۹۹: ۱۳۱). در اصل مرگ سلطان احمد را می‌توان پایان دوره فرمانروایی جلایریان دانست.



تصویر ۱. فاطمه‌خاتون. (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۴۸)

چراکه بعد از درگذشت وی در طی مدت کوتاهی قلمرو جلایریان همگی به تصرف قره‌قویونلوها در آمد (ترابی، ۱۳۹۹: ۱۶۶).

نقش سیاسی زن در دوره آل‌جلایر

با مرگ «اُکتای قاآن»، پسر چنگیز، امپراتوری مغول به مدت چهار سال در اختیار همسرش «توراکینا خاتون» قرار گرفت. توراکینا با زنی ایرانی به نام «فاطمه خاتون» (تصویر ۱) آشنا شد که از اسیران فتح توس و مشهد بود. فاطمه خاتون از سادات خراسان و از خاندانی بزرگ بود و شخصیتی جذاب داشت و توانست نفوذ فوق‌العاده‌ای در ذهن توراکینا خاتون پیدا کند. او با به حکومت‌رسیدن توراکینا، رشتهٔ بسیاری از امور را در دست گرفت. با حضور فاطمه خاتون در صدر تصمیم‌گیری‌های امپراتوری مغول، کار ایرانیان رونق گرفت و بسیاری از مناصب به آن‌ها سپرده شد (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۴۸).

در مدت هفده سال سلطنت مستقل «شیخ حسن بزرگ» در عراق، غالب امور را «دلشادخاتون»، زوجه مدبر او اداره و مدیریت می‌کرد و در بغداد به تربیت شعرا، آبادی شهر و اشاعه خیرات و مبرات اشتغال داشت و یک قسمت مهم از دیوان «خواجه سلمان ساوجی» مدایح این خاتون است (پیرنیا و اقبال آشتیانی، ۱۳۸۴: ۵۹۵).

در نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی، علاوه بر ساختار سلطنتی دیوان، به‌ویژه در مثنوی همای و همایون، نقش زنان از اهمیت قابل‌توجه و ویژه‌ای برخوردار است. به‌طور سنتی، زنان در هنر اسلامی جایگاه اندکی دارند. سلاطین بسیار مصور شده‌اند ولی ملکه‌ها کمتر. این شرایط در دوره مغول تغییر کرد و زنان به‌خصوص در نگاره‌ها و صنایع فلزی، نقش و اهمیت بیشتری یافتند. حضور زنان نشانگر تغییر وضعیت و شرایط اجتماعی آنان است، زیرا زنان در این دوره منبع درآمد مستقل از تجارت، مالیات داشته و البته از ملازمان و کارگاه‌های خود برخوردار بودند و همچنین در اشعار خواجو که برای سلطان احمد جلایر فراهم آمده است، زن‌ها از جایگاه مستحکمی برخوردارند (بلر، ۱۳۹۴: ۳۲-۳۳).

مکتب نقاشی آل‌جلایر

پیدایش مراکز بزرگ فرهنگی در مراغه و تبریز و تأسیس کتابخانه‌های بزرگ در این دو شهر، به پیدایش مکتب‌های نگارگری تازه انجامید. در سده‌های (۸ و ۹ ه.ق/ ۱۴ و ۱۵م) بغداد (پایتخت سلطان احمد جلایری)، شاهد ظهور نگارگری توانا به نام «جنید» بود. اثر جاویدان او یعنی «همای و همایون» سرودهٔ خواجوی کرمانی و مصور شدهٔ وی در (۷۹۹ ه.ق/ ۱۳۹۷ م) سرآغاز مکتبی نو در

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

هنر نگارگری ایران شد، که در حال حاضر، این نسخه خطی نفیس در موزه بریتانیا نگاهداری می‌شود. آثار «جنید نقاش سلطانی» چون نگاشته‌های «احمد موسی» اوجی تازه در نگارگری ایرانی است (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۰: ۳۶۷-۳۶۸). هنرمندان مکتب جلایریان توانستند مسئله ارتباط میان فضا و تصویر را برای حاکمان آل‌جلایر، حاکمان تیموری و جانشین آن‌ها حل کنند و بدین‌صورت اصول و قوانین قراردادی مستحکمی را برای نگارگری ایرانی به وجود آوردند (رهنورد، ۱۳۸۶: ۳۹).

شیوه طراحی‌های مکتب جلایریان در دوران بعد همچنان تداوم یافت. توجه هنرمندان ایرانی در طراحی به سطوح و حرکت خطوط و هماهنگی بین آن‌ها قابل‌توجه است و همچنین مهارت فنی و مطالعه بر سنت و عناصر کهن ایرانی جنید، منجر به شکل‌گیری روشی خلاقانه و نوین در طراحی و نقاشی ایرانی شد. این شیوه در مکاتب تبریز و شیراز در اواخر حکومت ترکمانان و مکتب هرات در دوره تیموری شکوفا گردید و درنهایت مکتب تبریزِ عهد صفویان از تلفیق دو مکتب اخیر حاصل شد. در پایان شاید بتوان چنین گفت که بنیان‌گذاری شکل رسمی طراحی و نگارگری ایرانی به دست هنرمندان مکتب آل‌جلایر بنا نهاده شد (خزایی، ۱۳۹۸: ۶۴).

دیوان خواجوی کرمانی

«دیوان خواجوی کرمانی» دارای تاریخ ۷۹۸ ه.ق /۱۳۹۶م، یکی از معروف‌ترین و مهم‌ترین آثار خطی دوره جلایریان بوده که درخشش فرهنگی دوره آل‌جلایر را می‌توان در این دیوان که شامل نسخ ممتاز از نگارگری است، شاهد بود. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۶). این کتاب توسط جنید تصویر شده است. این نسخه خطی دربردارنده سه مثنوی شامل داستانِ ماجرای عشق شاهزاده ایرانی (همای) و دختر خاقان چین (همایون)، دیوان *کمال‌نامه* و *روضة‌الانوار* است که به خط «میرعلی تبریزی» نگاشته شده است. این دیوان که به منزله یکی از شامخ‌ترین نسخه‌های نگارگری ایران مورد بررسی قرار گرفته است (بلر، ۱۳۹۴: ۸).

از تاریخ‌های «انجامه» چنین برمی‌آید که خوشنویس «میرعلی بن الیاس»، متن سه مثنوی خواجوی کرمانی را در کتابخانه سلطنتی در بغداد، از اواسط ۷۹۸ ه.ق/ ۱۳۹۵ م. تا حداقل بهار ۷۹۹ ه.ق/ ۱۳۹۶م. کتابت کرده است. افزودن نگاره‌ها احتمالاً یک یا دو سال به تاریخ‌های فوق می‌افزاید؛ ولی به‌هرتقدیر زمان اجرای آن دقیقاً بین دو دوره تبعید سلطان احمد از بغداد است (بلر، ۱۳۹۴: ۲۴).

خواجوی کرمانی

«کمال‌الدین ابوالعطاء محمودبن علی‌بن محمود»، معروف به «خواجوی کرمانی»، یکی از شاعران بزرگ سده هشتم است. او که به «نخلبند» نیز شهرت دارد در اواخر سده هفتم ه.ق در کرمان زاده شد. وی یکی از چهره‌های برجسته در عرصه ادب فارسی است و غالب اشعارش گواه قدرت و مهارت وی در شاعری است (صفا، ۱۳۷۳: ۸۸۶-۸۹۰). مشهورترین شاعر این دوره «حافظ» است و سال‌های شکوفایی وی همزمان با اواخر عمر خواجو بوده است (بلر، ۱۳۹۴: ۱۱).

جنید (جنید بغدادی / سلطانی)

کهن‌ترین نوشته‌ای که نام جنید در آن آمده، مقدمه «دوست‌محمد هروی» بر «مُرقع بهرام میرزا» است که او را شاگرد شمس‌الدین نقّاش، نگارگر برجسته قرن هشتم هجری قمری معرفی می‌کند. گویند که او اهل شیراز بود و به دلیل مسافرت به بغداد در عهد آل‌جلایر، به بغدادی مشهور شده است (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۳۷).

دیوان خواجو کرمانی دارای نُه نگاره است و ازآن‌جهت که تمامی نگاره‌ها دارای شباهت‌ها و جنبه‌های همانند است، می‌توان آن‌ها را از قلم یک استاد واحد، یعنی «جنید سلطانی» دانست. رقم «جنید السلطانی» که لقب خود را از سلطان احمد گرفته از قدیم‌ترین رقم‌هایی است که در نگارگری ایران باقی مانده است (آژند، ۱۳۸۲: ۸۷). در ششمین نگاره در صفحهٔ چهل‌وپنج که صحنهٔ عروسی همای و همایون تصویر شده است، می‌توان شاهد امضای جنید در بالای سر عروس و داماد بود، که چنین نوشته: عمل جنید سلطانی (سید صدر، ۱۳۸۸: ۱۳۸). این امضا بیانگر آن است که در دوران سلطان احمد جلایر برای اولین‌بار هنرمند از اسارت صاحبان هنر رهاشده، اجازه و جرئت یافت که اثری از خود به‌جای گذارد و نام خویش را بر آثار هنری تولید شده‌اش به ثبت برساند.

این دیوان ازجمله مهم‌ترین آثار نقاشی ایرانی به شمار می‌رود و هنرمند آن، پایه‌گذار شیوه‌ای نوین برای نقاشی ایران است که کمال‌الدین بهزاد در سده دهم ه.ق، آن را به کمال می‌رسانَد. استاد جنید نقاش، خود را از قید اسلوب و تقسیم‌بندی‌هایی که خوشنویسان برای نقاشی‌ها در نظر می‌گرفتند و هنرمندان باید در آن محدوده کار کنند، رها می‌سازد. جنید ظاهراً برای اولین‌بار در دیوان همای و همایون خواجوی کرمانی، کل صفحه را به نقاشی اختصاص می‌دهد. در آثار جنید، ترکیب تصاویر آزادتر است و درختان با تنوع بیشتری ترسیم می‌شوند و مهم‌تر از همه خارج شدن بخش‌هایی از نقاشی از چهارچوب اصلی طرح است که در نوع خود ابداعی بسیار مهم در تاریخ این هنر است. این روش در دوره‌های بعد بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد. مکتب نقاشی آل‌جلایر ازهرجهت پیش‌قدم شیوه‌ای است که بعدها در دوران

تیموریان و ترکمانان رونق یافت. اصل و منشأ بیشتر این روش‌ها به خلاقیت جنید مربوط است (خزایی، ۱۳۹۸: ۶۰-۶۱).

همای و همایون

داستان همای و همایون دومین مثنوی در نسخه خطی اصلی سه مثنوی خواجو کرمانی، مشهورترین اثر خواجو و دارای بیشترین مجالس، بلندترین متن و کمترین ابیات در میان نگاره است و در آن نگاره‌ها بزرگ‌ترند. این مثنوی، روایتی عاشقانه است با فرازوفرودهایش مثل داستان رومئو و ژولیت؛ ولی زنان بیشترین حضور را دارند و دارای پرکارترین مجالس هستند (بلر، ۱۳۹۴: ۳۴). در این نسخه برای نخستین‌بار میان متن که کار توانمند «میرعلی تبریزی» است و نگاره‌ها هماهنگی و توازن کاملی ایجاد شده است (پوپ، ۱۳۷۸: ۵۶).

همای و همایون، مثنوی عاشقانه‌ای است به بحر متقارب مثمّن محذوف، که خواجو آن را در کرمان در سال ۷۱۹ه.ق به درخواست «ابوالفتح مجدالدین محمود» آغاز می‌کند و در بغداد در سال ۷۳۲ه.ق در ۴۴۱۸ بیت به اتمام می‌رساند. ماده تاریخ اتمام مثنوی همای و همایون: «کنم بذل بر هرکه دارد هوس/ که تاریخ این نامه «بذل» است و بس». بذل به حروف ابجد برابر است با ۷۳۲. این منظومه، گزارش دلدادگی «همای»، پسر «منوشنگ» شامی و «همایون»، دختر «فغفور چین» است که با وصال آن دو و تولد «جهانگیر» که پس از مرگ همای به‌جای او می‌نشیند، به پایان می‌رسد (خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۱۵). داستان عاشقانه «همای و همایون» بر اساس مثنوی خسرو و شیرین نظامی شکل گرفته است. در این نسخه متن با این «انجامه» به اتمام می‌رسد: «در روز یکشنبه چهارم رجب‌الثانی سال ۷۹۸ق توسط میرعلی ابن الیاس التبریزی صورت ختام یافت» (بلر، ۱۳۹۴: ۱۳).

گذری بر داستان همای و همایون

منظومه همای و همایون یکی از داستان‌های عاشقانه فارسی است که در قالب مثنوی سروده شده و روایت دلدادگی همای (فرزند منوشنگ قرطاس از پادشاهان سلسله کیانیان) و همایون (دختر خاقان چین) است. بر اساس این داستان همای در ابتدای جوانی با کسب اجازه از پدر برای شکار به صحرا می‌رود و سپاهیان او را همراهی می‌کنند. در حین شکار به دنبال گوری زیبا، روان و از همراهان جدا می‌اُفتد. این رویداد سرآغازی بر مجموعه‌ای از وقایع است که او را با همایون آشنا می‌کند. در ابتدا در بیابانی هولناک با کاخی عظیم روبه‌رو می‌شود که در آن تصویری از همایون بر دیوار آویخته شده است. همای که سخت به همایون دل می‌بندد، پس از بازگشت نزد همراهان، شرح ماجرا را بیان می‌کند و به‌رغم مخالفت آنان به‌همراه بهزاد (همزاد خود) به سوی چین روانه می‌شود. پس از سپری‌کردن بخشی از مسیر، شبی همایون را در خواب می‌بیند و همایون نشانه صداقت او در عشق را گذشتن از تعلقات مادّی و مقام دنیوی بیان می‌کند.

بعد از آن، همای سرگشته و حیران راهی مرز چین می‌شود و در آنجا با سعدان بازرگان (تاجر شخصی همایون) ملاقات می‌کند. سعدان، خطرات راه را به همای یادآوری می‌کند اما همای با اراده‌ای راسخ از آتش عظیم و دیوِ قلعه عبور می‌کند. همچنین موفق می‌شود در قلعه، پری‌زاد (دخترعموی همایون) را از بند دیو نجات دهد؛ در مقابل، پری‌زاد قول می‌دهد که همای را به همایون برساند. بنابراین به‌محض رسیدن به چین، شرح دلاوری‌های همای را برای همایون بازگو می‌کند. با رسیدن همای و «سعدان» به چین، فغفور به مناسبات آزادشدن پری‌زاد مهمانی ترتیب می‌دهد. در آن مراسم همایون پنهانی همای را دیده و سخت به او دل می‌بندد. روز بعد همای و همایون در کاخ، یکدیگر را ملاقات می‌کنند و یک شبانه‌روز را به عشرت سپری می‌کنند. صبح روز بعد باغبانِ کاخ که همای را دیده است تهدید می‌کند که ماجرای ورود او به کاخ را به فغفور خبر می‌دهد. همای نیز بی‌درنگ باغبان را به قتل می‌رساند. پادشاه چین پس از شنیدن ماجرا، دستور زندانی کردن همای را صادر می‌کند؛ تا آنکه همای توسط دختری از زندان رها شده و پس‌ازآن به کاخ همایون می‌رود. در آنجا همایون را بر فراز کاخ می‌بینند؛ اما او به سبب دل‌آزردگی شدید از همای، او را به‌تندی از خود می‌راند.

همایون اندکی بعد، از رفتار خود پشیمان می‌شود و در پی همای به بیشه‌ای می‌رود تا از صداقت او در عشق آگاه شود. بنابراین با لباسی مُبدل به نبرد با او می‌پردازد و در لحظه آخر که همای قصد کشتن او را دارد، نِقابش را برداشته، خود را معرفی می‌کند. پس‌ازآن، همای به فغفور چین نامه‌ای می‌نویسد و همایون را از او خواستگاری می‌کند. پادشاه در ظاهر موافقت می‌کند و درخواست می‌نماید که همای، همایون را با احترام به چین بازگرداند. به‌رغم توصیه‌های بهزاد، همای این پیشنهاد را می‌پذیرد. پس از بازگشت همایون به چین، به دستور پادشاه او را پنهان کرده، اعلام می‌نماید که همایون از دنیا رفته است. همای از شدت اندوه همچون دیوانگان سر به صحرا می‌گذارد. پری‌زاد که از واقعیت آگاهی دارد، در پی همایون می‌روند و او را از چاهی که در آن زندانی است نجات می‌دهند. پس‌ازآن همای و همایون به ازدواج هم در آمدند و بزمی برپا نمودند.

مطالعه جایگاه زن در نگارگری (نمونه موردی: کتاب سیر و صور نقاشی ایران)

نگارگری ایرانی می‌تواند بازخوانی نقاشانهٔ مفاهیم گسترده و پیچیده در لایه‌های فرهنگی- اجتماعی باشد. این هنر در کنار بازنمایی

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

متن ادبی خود، شرایط فرهنگی و اجتماعی زمانه و روح حاکم بر جامعه زمان خود را آشکار می‌سازد. در این میان، گاه نگارگر تلاش دارد از منظر شأن و مقام والای یکی از اشخاص، یا جایگاه او نزد مخاطبان و جامعه با تأکید بر ابعاد، اندازه و همچنین موقعیت و نحوه قرارگیری در ترکیب‌بندی، توجه بیشتری را به آن شخصیت معطوف دارد و با بزرگ‌تر و زیباتر کشیدن آن، مقام او را به‌طور کامل برای مخاطب تبیین نماید (هوشیار و افتخاری‌راد، ۱۳۹۵: ۹۷)، که به‌عنوان نمونه می‌توان به نگاره‌های «همای و همایون» اشاره کرد که در آن به بازنمایی مفاهیم ادبی شعر خواجوی کرمانی پرداخته شده است. این نگاره‌ها علاوه بر امتیازات فرمی و محتوایی، جایگاه ویژه‌ای از زن را تصویر کرده است که در مکاتب نگارگری ایران، به‌ندرت مشاهده شده است.

یکی از مجموعه‌های معتبر نگارگری ایرانی، کتاب «سیر و صور نگارگری ایران» است که نگاره‌ها به‌همراه عنوان، سال تولید، مکتب نقاشی، نگارگر و ... ذکر شده است که در تعداد قابل توجهی از نگاره‌ها، «زن» با عناوین متفاوت تصویر شده؛ و به تفکیک می‌توان به بررسی جایگاه زن در نگاره‌ها از نظر موقعیت، عنوان و مکتب نگارگری آن نسخه پرداخت. نگاره‌های انتخاب‌شده برمبنای کتاب مذکور، با نگرشی کل به جزء انتخاب شده است. به‌این‌ترتیب می‌توان، جایگاه و هویّت زن را بر اساس این نگاره‌ها و وجه تمایزشان با نگاره‌های «همای و همایون» توضیح و شرح داد. تقسیم‌بندی نگاره‌ها به شرح ذیل است:

در نگاره‌های «سلطان و خدمه و حشم او و سایر وقایع» (تصویر ۲)، «متهم کردن سودابه سیاوش را» (تصویر ۳)، «اسفندیار و ساحره» (تصویر ۴) و یا «سلطان سنجر و پیرزن» (تصویر ۵)، همان‌طور که از عناوین ذکرشده مشخص است، زن با حضور در پشت عناوینی همچون خدمه و حشم، اِفترازن، پیرزن، شریک جنسی، نقش مفعولی و یا در تعداد قابل‌توجهی از نگاره‌ها در گوشه‌ای محدود و پشت پنجره، به‌عنوان نظاره‌کننده یا استماع‌کننده تصویر شده است.

تصویر ۲. سلطان و خدمه و حشم او و سایر وقایع، مکتب سلجوقی، کتابخانه دولتی وینه. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۴۵)

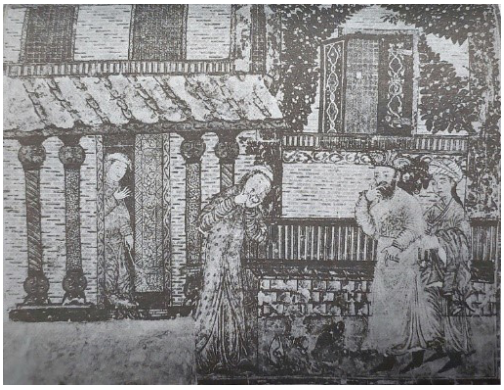
تصویر ۳. متهم‌کردن سودابه سیاوش را، مکتب ایلخانی، نگارخانه هنری فریر. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۸۱)

تصویر ۴. *سلطان سنجر و پیرزن*. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۳۴)

تصویر ۵. *اسفندیار و ساحره*، مکتب ایلخانی، مجموعه خصوصی نیویورک. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۴۵)

در مجموعه دیگری، در نگاره‌های «اردشیر و همسرش» (تصویر ۶) و یا «گشتاسب و دختر امپراطور یونان» (تصویر ۷) نام همسر اردشیر و یا دختر گشتاسب ذکر نشده است. این در صورتی است که در نگاره‌های همای و همایون نام این دو در کنار هم دیده می‌شود. همچنین در نگاره «عزیمت شاهزاده خانم از راه دریا» (تصویر ۸) نام شاهزاده خانم یاد نشده و البته تک فیگور شاهزاده خانم در جمعیتی از مردانِ سواره و پیاده تصویر شده است و یا در نگاره «کشتی نوح» (تصویر ۹) سه پیکره زن در تصویر دیده می‌شود که هر سه در سمت راست تصویر، تقریباً کنار یکدیگر قرار دارند و از نظر ارتفاع هم‌راستا با دیگر پیکره‌ها هستند. با توجه به جهت پیکره‌ها به نظر می‌رسد زنان در انتهای کشتی و پشت سر مردان قرار دارند. در نگاره «نمایندگان مسیحی نجران و اصحاب کسا» (تصویر ۱۰)، یک زن در سمت راست تصویر دیده می‌شود. پیکره زن میان پیکره دیگر مردان قرار دارد و بدن وی توسط دیگر پیکره‌ها پوشیده شده و آنچه او را از پیکر مردان تمیز می‌دهد، نوع پوشش است. در نگاره «کشتن اسفندیار ارجاسب را در دژ برازن و نجات خواهرانش» (تصویر ۱۱) که دو پیکره زن در نقطه مرکزی کادر قرار دارند، خود گویی در یک کادر کوچک در وسط تصویر قرار گرفته‌اند و نقشی منفعل دارند.

تصاویر دیگری نیز قابل‌تفکیک و شناسایی است که تحت عنوان *مشی و مشیانه*، *مجنون و لیلی*، *شیرین و خسرو*، *بیژن و منیژه* معرفی می‌شوند که در هیچ‌یک از آن‌ها به‌اندازه نگاره‌های مرتبط با



تصویر ۶. *اردشیر و همسرش*، مکتب تبریز (۷۴۰ ه.ق). (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۹۳)

تصویر ۷. *گشتاسپ و دختر امپراتور یونان*، مکتب ایلخانی، مجموعه خصوصی نیویورک. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۸۲)

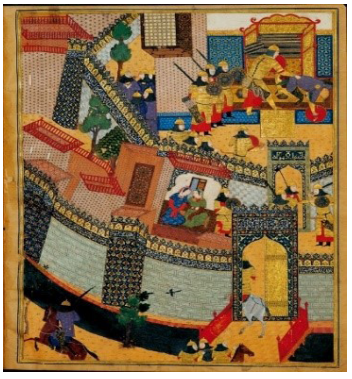
تصویر ۸. *عزیمت شاهزاده خانم از راه دریا*، مکتب هرات (اواخر سده نهم)، نگارخانه هنری فریر. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۶۸)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

همای و همایون به جایگاه تصویری برابر و والاتر زن اشاره و تأکید نشده است. برای مثال: بیژن و منیژه (تصویر ۱۲) که تنها پیکره زن در تصویر، پیکره منیژه است که در منتهی‌الیه سمت راست تصویر، پایین کادر قرار دارد. منیژه با لباسی سراسر سفید ترسیم شده است که خود باعث جلب توجه بیننده به هنگام برخورد با تصویر می‌شود. از فیزیک پیکره تنها صورت و فرم دست‌ها قابل تشخیص است. و یا نگاره «آوردن مجنون با غل و زنجیر» (تصویر ۱۳) جایگاه‌ها و عناوین، متمایز از روایت داستان عاشقانه همای و همایون وجود دارد، درصورتی‌که لیلی و مجنون، بیژن و منیژه و... در دسته‌بندی اشعار و داستان‌های تغزلی و عاشقانه معرفی می‌شوند.

تصویر ۹. *کشتی نوح*، مکتب تبریز (اواخر سده هشتم)، سابقاً در تملک طباق. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۴۰)

تصویر ۱۰. *نمایندگان مسیحی نجران و اصحاب کسا*، مکتب ایلخانی (۷۰۷ ه.ق)، مثنی‌برداری از نسخه خطی ادینبور کتابخانه ملی پاریس. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۶۷)



تصویر ۱۱. *کشتن اسفندیار ارجاسب را در دژ برازن و نجات خواهرانش*، مکتب هرات (۸۳۳ ه.ق)، کتابخانه کاخ گلستان تهران. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۴۶)

تصویر ۱۲. *بیژن و منیژه* (نجات از چاه)، مکتب شیراز (۸۱۳ ه.ق)، موزه بریتانیا. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۲۵)

تصویر ۱۳. *آوردن مجنون با غل و زنجیر به خیمه لیلی*، مکتب تبریز، موزه بریتانیا. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۹۶)

مطالعه جایگاه زن در نگاره‌های همای و همایون

در نگاره «همای و همایون» (تصویر ۱۴)، پیکره زن بزرگ‌تر و یا با ابعاد دو پیکره مردِ موجود در تصویر به نظر می‌رسد و با در نظر گرفتن این نکته که در نگارگری ایران، پرسپکتیو وجود ندارد، تناسب اندام همایون و جایگاه بالاتر او در کادر تصویری قابل ملاحظه را ایجاد کرده است. همچنین موقعیت پیکره زن از محور افقی تصویر بالاتر است و نسبت به دو پیکره دیگر نیز در جایگاه بالاتری قرار گرفته است. رنگ نارنجی لباس همایون، بیش از هر چیز سبب معطوف‌شدن نگاه به پیکره او می‌شود و سپس جهت نگاه او به پیاله بالای سر همای و درنهایت حرکت مورب پیکره همای در کادر تصویری، سبب چرخش چشم و رسیدن مجدد به پیکره ایستاده همایون می‌شود. جهت دست همایون و حالت متفکر در پیکره او بر تسلط وی می‌افزاید و تصویری کم‌نظیر خلق کرده است.

در نگاره «دیدار همای از همایون» (تصویر ۱۵)، نگاه‌ها، حالت سر هر دو طرف و اندازه پیکره‌ها سرشار از حس احترام و برابری است.

در نگاره «دیدار همای از همایون در باغ» (تصویر ۱۶)، برمبنای پوشش، فرم اندام و نوع کلاه مشخص می‌شود که جایگاه همایون بالاتر از سایر پیکره‌های موجود در کادر تصویر شده و دور بودن فیگور از سایرین را القا نمی‌کند. تزئینات لباس همایون پرکارتر است. احترام بین دو فیگور و حالت دست‌هایشان در نگاره مشهود است.

در نگاره «همای در مقابل کاخ همایون» (تصویر ۱۷)، خطوط مورب برخلاف ایستایی سایر نگاره‌ها، القاکننده نوعی شور و هیجان است. نحوه تصویر شدن دست همای که نوعی ستایشگری را منتقل می‌کند و اشتیاق همایون برای دیدن همای، ارتباطی متقابل و دوطرفه را القا می‌کند. رنگ‌های به‌کاربرده‌شده در تصویر، خلوص بالایی دارد. حرکت پرندگان به سمت همایون و از طرف دیگر حضور پرنده‌ای با جهت مخالف در سمت همایون، گردش چشم و حرکت در تصویر را ایجاد کرده است. حرکت پرندگان در حال پرواز معرف نجوای عاشقانه دو دلداده است و رنگ قرمز درخشان جامهٔ همایون نگاه بیننده را به سوی خود جلب می‌کند. فضای

تصویر ۱۴. جنید، همای و همایون، مکتب بغداد-تبریز (۷۹۹ ه.ق)، دیوان خواجوی کرمانی، موزه بریتانیا. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۲۰)

تصویر ۱۵. *دیدار همای از همایون*، نگاره‌ای بر روی ابریشم، مکتب هرات (حدود ۸۳۳ ه.ق)، مجموعه گنتس دوبیهاگ. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۵۰)

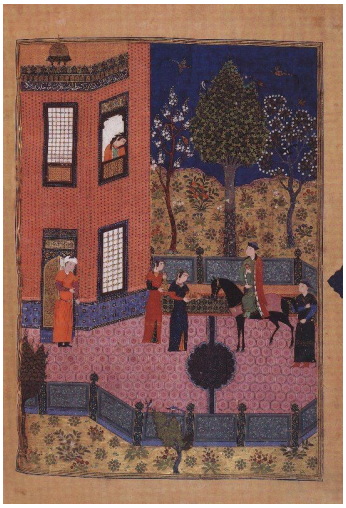
DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

تصویر ۱۶. *دیدار همای از همایون در باغ*، مکتب هرات (حدود ۸۳۴ ه.ق)، موزه هنرهای تزئینی. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۵۱)

تصویر ۱۷. جنید، *همای در مقابل کاخ همایون*، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب بغداد-تبریز (۷۹۹ ه.ق). (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۴۷)

تغزلی نگاره از طریق انبوه درختان و گل و گیاه باغ در تقابل با فضای خلوت بیرون تصویر شده است (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۴۶). به‌طورکلی در این نگاره، نگارگر به وسیله جزئیات ظریف در ترکیب‌بندی تلاش کرده حالت و معنای داستان را منتقل کند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۶). در نگاره «آمدن همای به کاخ همایون»، نقش فاعلی هردو فیگور قابل‌تشخیص است. ترکیب‌بندی‌های مشابه در ادوار دیگر نشان از تأثیرگذاری این نگاره دارد (تصویر ۱۸).

در نگاره *جشن ازدواج همای و همایون* (تصویر ۱۸)، شرم موجود در چهره همای و همایون، قابل‌مقایسه با نگاره *کلیله و دمنه* (تصویر ۲۰) و یا *آمدن تهمینه به بالین اسفندیار* (تصویر ۲۱) است. در مرحله وصال، جهت و نحوه قرارگیری فیگورها، حالت سرها، هم‌سو و در یک راستا تصویر شده است که می‌تواند بیانگر یکی‌شدن و یگانگی میان آن دو باشد و دیگر تقابلی در



تصویر ۱۸. *اردشیر و گلنار*، *شاهنامه* بایسنقری، هرات، ۸۳۳ ه.ق. (رهنورد، ۱۳۸۶: ۲۴۷)

تصویر ۱۹. *جشن ازدواج همای و همایون*، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب بغداد (۷۷۹ ه.ق)، کتابخانه بریتانیا لندن. (بلر، ۱۳۹۴: ۶۱)

تصویر ۲۰. *کلیله‌ودمنه*، آل‌اینجو، نصرالله، مکتب شیراز (۷۳۳ ه.ق).
(رهنورد، ۱۳۸۶: ۲۲۰)

تصویر ۲۱. *آمدن تهمینه به بالین رستم*، انجمن سلطنتی آسیایی. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۴۷)

میان نیست. کاربرد رنگ سبز و قرمز در پوشش پیکره‌های همای و همایون نشانگر مکمل بودن یکدیگر، ازاین‌پس خواهد بود. استفاده از رنگ گرم و اکثراً قرمز در کادر کلی نگاره و تک فیگور سبز همای، نشان از انتخاب رنگ مناسب برای فضای تصویر شده دارد و همچنین شکست در کادر و تفکیک فضاها، نوعی تودرتو بودن را منتقل می‌کند.

در نگاره «مجلس بزم همایون در باغ یاسمن» (تصویر ۲۲)، حالت قرارگیری و چینش گل‌های بالاتر روی درخت بالاسر همای و همایون، برخلاف تناسب قد مرد و زن، توسط خدمه زن و گل‌های پایین‌تر توسط خدمه مرد تصویر شده است و این تفاوت حضور زن در افراد غیرشاخص در تصویر با توجه به تفاوت و خلوص رنگ لباس نیز قابل مشاهده است. این نگاره تنها نگاره‌ای است که همای و همایون با یکدیگر تماس فیزیکی دارند و این ارتباط محدود به دست یکدیگر را گرفتن است.

در نگاره *راه‌یافتن همای به بارگاه فغفور چین* (تصویر ۲۳)، برخلاف سایر جشن‌ها و بزم‌های تصویرشده که معمولاً زنان به‌عنوان رقاص به کادر اضافه می‌شوند، زن، اُبژکتیو تصویر نشده است و مجلس بزم محدود به حضور مردان است و دو نظاره‌کننده زن که می‌تواند با توجه به متن داستانی، همایون و دخترعمویش (پری‌زاد) باشد، به چشم می‌خورد.

در مقایسه با نگاره «دیدن تصویر شیرین توسط خسرو» (تصویر ۲۵) که در کادری کوچک ترسیم شده، نگاره «همای تمثال همایون را به نظاره می‌گیرد» (تصویر ۲۴)، نگاه‌کردن و نظاره‌کردن تمجیدگرایانه تصویر همایون توسط همای ازجمله وجه تمایز این نگاره با سایرین است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

در نگاره «نبرد همای با همایون» (تصویر ۲۵)، تسلط همای بر همایون در این کادر برخلاف تصویر نبردها، چهره فاتح و مغلوب ندارد بلکه هر دو پیروز تصویر شده‌اند .نحوه قرارگیری کمان‌ها، شخصیت‌ها را در توجه قرار داده است.

در تحلیل نگاره «همایون از دیدن تصویر همای مدهوش می‌شود» (تصویر ۲۶)، نحوه ترسیم دست همای بر روی قلبش و حالت افقی پیکره از موارد استثنائی نگاره به شمار می‌رود.

تصویر ۲۲. *مجلس بزم همایون در باغ یاسمن*، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب بغداد-تبریز (۷۹۹ ه.ق)، کتابخانه بریتانیا، لندن. (بلر، ۱۳۹۴: ۶۱)

تصویر ۲۳. *راه‌یافتن همای به بارگاه فغفور چین*، دیوان خواجوی کرمانی. (خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۳۹)

تصویر ۲۳. *راه‌یافتن همای به بارگاه فغفور چین*، دیوان خواجوی کرمانی. (خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۳۹)

تصویر ۲۴. *همای تمثال همایون را به نظاره می‌گیرد*، مکتب هرات. (آژند، ۱۳۸۷: ۷۶)

تصویر ۲۵. *نبرد همای با همایون در لباس مبدل*، دیوان خواجوی کرمانی (۷۹۹ ه.ق)، کتابخانه بریتانیا، لندن. (بلر، ۱۳۹۴: ۶۸)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

تصویر ۲۶. *همایون از دیدن تصویر همای مدهوش می‌شود*، مکتب شیراز (۸۲۳ ه.ق)، موزه دولتی برلین. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۳۵)

نتیجه‌گیری

آثار هنری، منابع تاریخی و متون ادبی عصر جلایریان حکایت از جایگاه متفاوت زن در آن دوران دارد. و به طور اخص، نگاره‌های مرتبط با داستان همای و همایون، و سرودهٔ خواجوی کرمانی، سندی معتبر در این زمینه محسوب می‌گردد. بر این مبنا، پژوهش حاضر ضمن مطالعه شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی دوره جلایریان، نقش زن و همچنین جایگاه حامیان در تولید آثار هنری و تأثیر آن بر هنر نگارگری را مورد مطالعه قرار داد. بر مبنای نتایج حاصل از تحلیل این نگاره‌ها، هنرمند کوشیده است شرایط حاکم بر بستر زندگی خود و جامعه پیرامونش را در آثارش بازنمایی کند. ازاین‌رو می‌توان گفت در نگاره‌های «همای و همایون» تصویرشدن «زن» در قالب شخصیت «همایون» در جایگاهی متفاوت از قالب‌های پیشین صورت پذیرفته و انسجام قابل توجهی دارد که در ۱۰ نگاره موجود، این ترکیب‌بندی و وجه تمایز، مشهود است.

بر این اساس، برخلاف نگاره‌های سایر ادوار که در آن زن در حاشیه تصویر، جایگاه فرعی ترکیب‌بندی، در قالب شخصیت‌های فرعی و با ویژگی‌های اجتماعی و انسانی پایین‌تر از مردان به تصویر کشیده شده‌اند، نگاره‌های همای و همایون از این حیث به‌طور معناداری متمایز است. در نگاره‌های این داستان، همایون از نظر مفهومی و اجتماعی در جایگاه برابر یا بالاتری نسبت به شخصیت همای تصویر شده و از منظر بصری (مانند پرسپکتیو مقامی، جایگاه در ترکیب‌بندی، ابعاد پیکره، تأکید عناصر بصری بر شخصیت زن، نوع انتخاب رنگ و پرداخت چهره و لباس) دارای موقعیت خاص و مهمی است. بنابراین می‌توان ادعا کرد که جایگاه اجتماعی زنان و نوع نگاه جامعه به آنان در دوره جلایریان با سایر ادوار تاریخی ایران تفاوت چشمگیری دارد که در نگاره‌های *همای و همایون* به‌جای‌مانده از آن دوره بازتاب و تجلی یافته است و علت این موضوع را می‌توان در مواردی چون آشفتگی سیاسی، نوع داستان‌پردازی شاعر و هماهنگی آن با نگاره‌های تصویر شده، دیدگاه حاکمان آن دوره، و رویکرد آنان به هنر و جامعه دانست.

پی‌نوشت

۱. «میرعلی تبریزی» یکی از برجسته‌ترین خوشنویسان اواخر سده هشتم، معروف به «قبله الکتاب» که اختراع خط نستعلیق بدو منسوب است و با تلفیق نسخ و تعلیق به وجود آمد؛ در این دوران می‌زیسته و در دربار سلطان احمد خدمت می‌کرده است (شراتو، ۱۳۷۶: ۵۳).ص

فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۲). «مکتب نگارگری بغداد (آل‌جلایر) »، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱۴، ۸۳-۹۲.

---------- (۱۳۸۷). **مکتب نگارگری هرات**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

بابائی فلاح، هادی. (۱۴۰۰). *زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران: در آراء صاحب‌نظران معاصر*، تهران: انتشارات سوره مهر.

بختیاری، پردیس؛ و اصغر فهیمی‌فر. (۱۳۹۲). «سیمای زن در نقاشی ایران دوره پیش از تاریخ تا اواخر صفویه»، *کتاب ماه هنر*، ۱۷۵، ۶۷-۵۸.

بلر، شیلا. (۱۳۹۴). *واکاوی نسخه دیوان خواجوی کرمانی* (کتابخانه بریتانیا، لندن)، مترجم: مهدی حسینی، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

بیانی، شیرین. (۱۳۸۲). *تاریخ آل‌جلایر*، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون*، چاپ سوم، تهران: انتشارات زرین وسیمین.

پوپ، آرتور اپهام و دیگران. (۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران*، مترجم: یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: مولی.

پیرنیا، حسن. آشتیانی، اقبال. (۱۳۸۴). *تاریخ ایران: از آغاز مادها تا انقراض قاجاریه*، چاپ اول، تهران: انتشارات سمیر.

ترابی، رعنا (۱۳۹۹). *تاریخ جلایریان: از نظام قبیلگی تا پایان سلطنت*، تبریز: انتشارات زبان آکادمیک.

جنکینز، ریچارد. (۱۳۹۱). *هویّت اجتماعی*، مترجم: تورج یاراحمدی، تهران: نشر شیرازه.

حجازی، بنفشه/ (۱۳۹۲). *ضعیفه؛ بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر صفوی*، تهران: قصیده‌سرا.

خزایی، محمد. (۱۳۹۸). *هنر طراحی ایرانی اسلامی*، تهران: سمت.

خلج امیر حسینی، مرتضی. (۱۳۸۷). *رموز نهفته در هنر نگارگری*، تهران: آبان.

خواجوی کرمانی، محمود بن علی. (۱۳۹۳). *سه مثنوی؛ همای و همایون، کمال‌نامه، روضه‌الانوار/ خوشنویس: میرعلی بن الیاس تبریزی، نقاش: جنیدالسلطانی*، اعظم حاجی اکبر، چاپ اول، تهران: متن.

رهنورد، زهرا. (۱۳۸۶). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی* (نگارگری)، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.

ستاری، جلال. (۱۳۷۵). *سیمای زن در فرهنگ ایران*، تهران: مرکز.

شِخَب-ابوضیاء، مونیعه. (۱۴۰۱). *تصویر زن در هنر قاجار؛ موزهٔ هنر اسلامی قطر*، مترجم: علیرضا بهارلو، ویراستار: رویا وزیری، تهران: دانیار.

شراتو، اُمبرتو؛ و گروبه، ارنست. (۱۳۷۶). **هنر ایلخانی و تیموری** (تاریخ هنر ایران-جلد ۹)، مترجم: یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

شه‌کلاهی، فاطمه و دیگران (۱۴۰۰). «بازتاب تن‌کامگی زنانه در عصر صفوی در نقاشی‌های مکتب اصفهان»، *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۳ (۳)، ۳۸۷-۳۶۵.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد سوم، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات فردوس.

طاهر، حکیمه. (۱۳۹۸). *جنسیت و قدرت در دیوارنگاره‌های صفوی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

عبدی، ناهید؛ و آزاده پنیریان. (۱۳۹۳). «بررسی آیکونوگرافیک دیواره‌های کاخ چهلستون با مضمون گلگشت و سرور»، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۱۳، ۱۱۰-۹۵.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران؛ و برخی از مشاهیر نگارگری هند و عثمانی*، جلد سوم. لندن.

کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۷). *نقاشی ایرانی*، مهدی حسینی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه هنر.

کورس‌میر، کارولین. (۱۳۹۷). *درآمدی بر زیبایی‌شناسی و جنسیت: نقدی بر گفتمان فمنیستی*، مترجم: میگان دستوری، تهران: منشور صلح.

گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی*، مترجم: حسن چاوشیان، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

موسوی بجنوردی، کاظم و دیگران. (۱۳۹۰). *ایران: تاریخ، فرهنگ*، هنر، چاپ دوم، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

میرزایی عطاآبادی، مجید و دیگران. (۱۳۹۷). *فرهنگ‌نامه تاریخ ایران*، تهران: نشر طلایی.

نجم‌آبادی، افسانه. (۱۴۰۱). *زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش؛ نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیتهٔ ایرانی*، مترجم: آتنا کامل و ایمان واقفی، تهران: انتشارات تیسا.

نوری‌مجیری، مهرداد. (۱۳۹۸). *زن در عصر صفوی*، تهران: ندای تاریخ.

هوشیار، مهران؛ و افتخاری‌راد، فاطمه. (۱۳۹۵). *آشنایی با خیالی‌نگاری*، چاپ اول، تهران: سمت.

یاسینی، راضیه. (۱۳۹۲). *تصویر زن در نگارگری*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

A Study of the Woman's Position in the Jalairid Period in Iran, (Case Study: Paintings of Homay and Homayun)

Fatemeh Movahedian Attar[1], **Ali Khaksar**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 31 October 2023, Accept Date: 23 November 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

Abstract

The research title explores the identity of women during the Al-Jalair period The current article is a significant study aiming to understand the status and identity of women during the Al-Jalair period in Iranian society. This will be achieved through an analysis of the illustrations in the story "Homay and Homayun" in the court of Khajovi Kermani. Humai and Humayun is a romantic Masnawi in "Diwan Khajui Kermani" and is considered one of the most important manuscripts of the Al-Jalair period, dated 28 Jumadi al-Awl 798 AH, which includes the love story of Humai (Iranian prince) and Humayun (daughter of the Khaqan of China) and the two divans of "Kamalnameh" and "Rawzah al-Anwar". This divan was written in the script of "Mir Ali Tabrizi" (the founder of the Nastaliq script) and illustrated by "Junid Naqash" (Sultani), the first Iranian figure painter. During the interregnum after the death of Abu Said Khan in 736 AH until the rise of Timur Gurkani (771-807 AH), the territory of the Mughal Ilkhans was divided among the influential rulers, the most famous of which was the Al-Jalair dynasty (740-836 AH). Although Iran's political stability was disrupted by the emergence of small local dynasties in the 8th century AH, this led to the establishment of significant art centers in a short period. "Sultan Ahmad" (of Al-Jalair Sultans), although very hard-hearted in his reign, had a delicate artistic taste.

He supported artists and was a poet and painter himself. During his reign, the cities of Tabriz and Baghdad had schools of painting. After the conquest of Baghdad, Timur sent a group of painters from there to Central Asia, and the gentle, lyrical, and poetic painting style of the Jalarians was established

1. M.A. Student, History of Islamic Art, Department of Advanced Research in Arts, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: movahedian9898@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Advanced Research in Arts, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: alikhaksar@ut.ac.ir

as a classical style during the Timurid period. Based on this, the primary focus of the present study is to examine how women's identity was depicted during the Al-Jalair period through the artworks of Homay and Homayun. Thus, this study utilized the descriptive-analytical method and historical and sociological approaches to examine the depiction of women's identity in the paintings of Homay and Homayun. The analysis of Homay and Homayun's paintings reveals that the creation of "Homay and Homayun" paintings, with their artistic coordinates, depicts a human identity distinct from previous periods of women. This creation is not solely based on the artist's mentality and imagination but is also a reflection of the cultural and social conditions of the time. It reveals the prevailing spirit, portraying the woman's identity not as a sexual object with a passive role, unlike existing depictions.

Keywords: Woman, Woman's position, Homai and Homayun, Junaid, Divan-e Khajovi Kermani

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)