زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۳: ۱۸۹ـ۲۰۸

بررسی جایگاه اجتماعی زنان و کودکان در دورهٔ شاه طهماسب صفوی (۹۳۰-۹۸۳ق) براساس تطبیقِ نگاره‌های نُسخِ *شاهنامهٔ طهماسبی* و *هفت‌اورنگ* جامی

مهناز شایسته‌فر[۱]، محمد خزایی[۲]، شهین عبدالکریمی[۳*]

چکیده

عوامل سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، و مذهبی دوران صفوی بر حضور زنان در جامعه تأثیرگذار بود. در ساختارهای جدید، نقش زنان براساس جایگاه اجتماعی آن‌ها شکل می‌گرفت. همچنین، با برپایی آرامش، کودکان در جوار مادرانشان، از امنیت و آموزش و پرورش بهتری برخوردار شدند. این عوامل نگارگران را به ترسیم بیشتر تصویر زنان و کودکان در نگاره‌هایشان ترغیب کرد. هدف مقالهٔ حاضر شناخت جایگاه اجتماعی زن و کودک در دورهٔ شاه طهماسب، براساس نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* و *هفت‌اورنگ* جامی (نفیس‌ترین نُسخِ نگارگری دورهٔ مذکور)، است و پرداختن به آن، با توجه به اینکه در این زمینه پژوهشی انجام نشده، لازم بوده و تلاشی است برای پاسخ به این پرسش که ویژگی‌های بصری ترسیم نقش زنان و کودکان در نگاره‌های این دو نسخه کدام است و آیا این ویژگی‌ها نشان‌دهندهٔ جایگاه طبقات مختلف اجتماعی آنان است؟ در این پژوهش، که گردآوری مطالب کتابخانه‌ای است و به روش تطبیقی توصیفی- تحلیلی نگاشته شده، از هر نسخه پنج نگاره در موضوعات متفاوت، که نمایانگر نقش زن و کودک در دربارها و سایر طبقات اجتماعی هستند، مورد بررسی و تطبیق قرار گرفته و می‌توان دریافت که تصویر زن و کودک در نگاره‌های نسخهٔ درباری شاه طهماسبی بازگوکنندهٔ محدودیت‌های زندگی زنان دربار و اشراف است، اما در نسخهٔ *هفت‌اورنگ* جامی زنان و کودکان سایر طبقات اجتماعی در محیط‌های شهری و روستایی آزادانه‌تر در فعالیت‌های اجتماعی حضور دارند.

کلیدواژگان

جایگاه اجتماعی، زنان و کودکان، *شاهنامهٔ طهماسبی*، نگارگری دورهٔ شاه طهماسب صفوی، *هفت‌اورنگ* جامی.

۱. دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران shayesteh@modares.ac.ir
۲. دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران khazaiem@modares.ac.ir
۳. کارشناسی ارشد هنر اسلامی sh.abdolkarimi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۲۸

مقدمه

نگارگری ایرانی در مسیر تاریخی خود تحت شرایط اجتماعی، فرهنگی، و مذهبی، همواره دچار دگرگونی‌هایی شده است. از قرن‌های نهم و دهم هجری موضوعات روزمره و زندگی اجتماعی افراد در عرصهٔ نگارگری ظاهر شد که باعث به‌وجودآمدن نوآوری‌هایی در پیکره‌نگاری انسان شد. در نگاره‌های برجای‌ماندهٔ این دوران، تصویر زنان و کودکان در فضاهای جدید و بیشتر از قبل به چشم می‌خورد. رسمی‌شدن مذهب تشیع و وجود دولت نیرومند مرکزی در دورهٔ صفوی بر نقش اجتماعی زنان نیز تأثیر گذاشت، همچنین، کودکان در سنجش با دوران پیش، از امنیت، آموزش، و پرورش بهتری برخوردار شدند که می‌توان با بررسی این نگاره‌ها به موقعیت و جایگاه اجتماعیِ آن‌ها پی برد. پژوهش حاضر سعی دارد با توجه به عوامل تأثیرگذار اجتماعی، فرهنگی، و مذهبی دورهٔ شاه طهماسب صفوی بر نگارگری این دوره، به اهداف این مقاله که شناخت ویژگی‌های بصری نقش پیکرهٔ زن و کودک در نگاره‌های نُسخِ مصور *شاهنامهٔ طهماسبی* (مکتب تبریز) و *هفت‌اورنگ* جامی (مکتب مشهد) و شناسایی جایگاه اجتماعی زنان و کودکان این عصر از روی نگاره‌هاست، بپردازد؛ تا در نتیجهٔ بررسی این مسئله، به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که: آیا ترسیم نقش پیکرهٔ زنان و کودکان در نگاره‌های این دو نسخه بیانگر جایگاه مختلف اجتماعی آنان است و در هریک از این نُسخ پیکره‌نگاری زن و کودک در چه طبقات اجتماعی به نمایش گذاشته شده است؟ درمجموع، ده نگاره به طور مساوی از نُسخِ *شاهنامهٔ طهماسبی* و سپس *هفت‌اورنگ* جامی، براساس اولویت سال ترسیم و اجرای آن‌ها، بررسی شده است.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌هایی به منظور شناخت جایگاه اجتماعی زنان دورهٔ صفوی صورت گرفته، از جمله مقالهٔ «نگاهی جامعه‌شناختی به موقعیت زنان در عصر صفوی» نوشتهٔ آذر قلی‌زاده در نشریهٔ *پژوهش زنان* ۱۳۸۳ و مقالهٔ «بررسی نقش زنان در عصر صفوی» نوشتهٔ رضا بیطرفان در http://www.rasekhoon.net . همچنین مطالبی در *سفرنامهٔ پیترو دلاواله*، ترجمهٔ محمود بهفروزی (۱۳۸۰)، *سفرنامهٔ اولیویه*، ترجمهٔ محمد طاهرمیرزا (۱۳۷۱)، سفرنامهٔ *برادران شرلی*، ترجمهٔ آوانس (۱۳۶۲)، سفرنامه تاورنیه، ترجمهٔ ابوتراب نوری (۱۳۶۱)، سفرنامهٔ *آدام اولئاریوس*، ترجمهٔ حسین کردبچه (۱۳۶۹)، و *سفرنامهٔ شاردن* آورده شده که همگی به نتیجهٔ مشابهی رسیده‌اند که: عوامل مختلف سیاسی و اجتماعی و مذهبی بر جایگاه و نقش‌های اجتماعی زنان دورهٔ صفوی تأثیرگذار بوده و زنان درباری و اشراف محدودیت‌های بیشتری از زنان سایر طبقات اجتماعی داشته‌اند. همچنین تحقیق‌هایی به منظور شناخت جایگاه شکل

پیکرهٔ انسان در نگارگری ایرانی صورت پذیرفته، از جمله پایان‌نامهٔ «بررسی شکل انسان در آثار کمال‌الدین بهزاد»، تألیف حسین ابراهیم ناغانی و مقالهٔ «بررسی تطبیقی شکل انسان در دو دورهٔ هرات و قاجار» در نشریهٔ *جلوهٔ هنر*، از همان نویسنده که به نتیجهٔ انسان‌مداری هنر نگارگری ایران تأکید داشته است. اما تاکنون درخصوص بررسی جایگاه اجتماعی زنان و کودکان دورهٔ صفوی براساس نگارگری، تا جایی که بررسی شده، تحقیقی انجام نگرفته و این مهم ضرورت انجام‌دادن این مقاله را مشخص می‌کند. امید است پژوهش حاضر این خلأ را تا اندازه‌ای پُر کند و پیش‌زمینه‌ای برای تحقیقات دیگر باشد.

روش‌شناسی تحقیق

پژوهش حاضر در ردهٔ تحقیقات تطبیقی، توصیفی- تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. این پژوهش برمبنای بررسی و تحلیل تصاویر صورت پذیرفته است.

جایگاه اجتماعی زنان و کودکان در دورهٔ شاه طهماسب صفوی (۹۳۰-۹۸۳ق)

نام سلسلهٔ صفویه از شیخ صفی‌الدین اسحاق (۱۲۵۲-۱۳۳۴/ ۶۵۰-۷۳۵) گرفته شده است. اسماعیل، مؤسس سلسلهٔ صفوی، نوادهٔ شیخ صفی، در ۹۰۷ در تبریز به سلطنت نشست و مذهب شیعه را مذهب رسمی کشور اعلام کرد [۱۶،ص۲۷-۴۴]. او در سال ۹۳۰/ ۱۵۲۴ درگذشت و طهماسب، پسرش که فقط ده سال داشت، وارث تاج و تخت شد. شاه طهماسب اگرچه بافرهنگ و باسواد بود، قدرت، شجاعت، و هیبت پدرش را نداشت و از جهان تهدیدگر اطرافش به هنر پناه برد [۲۳،ص۲۳]. اما در سی‌سالگی توجهش را به شرایط سیاسی معطوف کرد و نیروهای نظامی را به کار گمارد که باعث استقرار یک دولت ملی متمرکز در قرن دهم هجری در ایران شد. به‌طورکلی، در سلطنت شاه طهماسب دو مرحله را می‌توان از یکدیگر تفکیک کرد: ۱. مرحلهٔ پیش از توبه که از آغاز بر تخت نشستن وی تا سال ۹۳۹ به طول انجامید؛ ۲. مرحلهٔ پس از توبه که تا پایان سلطنتش ادامه افت [۲،ص۸۹]. قاضی احمد قمی نوشته است که شاه به سبب خوابی که سید محمد پیشنماز دیده بود توبه کرد [۱۹،ص۲۲۵۰]. «او ملتزم به انجام اعمال زاهدانهٔ صوری و سخت شد و علیه شراب، زِنا، موسیقی، و... حکم منع نوشت و از تجمع نقاشان و شاعران مدیحه‌سرا جلوگیری کرد» [۲۳،ص۲۴]. زنان نیز در این برهه به جهت نگرش خاص و تعصب شاه، با محدودیت‌هایی روبه‌رو شدند [۱۸،ص۵۴].

زنان که به‌منزلهٔ نیمی از جمعیت مؤثر جامعه همواره در جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، و فرهنگی حضوری فعال دارند [۲۴،ص۱]، در دوران صفویه به

واسطهٔ رسمیت یافتن تشیع، در چارچوب اعتقادات مذهبی وضع خاصی پیدا کردند. «برتری طبقهٔ جدید شیعی در برابر طبقهٔ سنی به‌تدریج در نقش‌های اجتماعی آنان اثر گذاشت» [۲۶،ص۴۹]. در طول تاریخِ ایران، زنان به لحاظ منزلت فردی و اجتماعی اوج و افول‌های متعددی داشتند. اما همواره حضور زنان در جامعه تحسین‌برانگیز و همراه با وقار، متانت، و پوشیدگی بوده است [۶،ص۹]. در سایهٔ ثبات و آرامشی که صفویان پس از مدت‌ها در ایران به وجود آوردند، اهمیت و نفوذ زنان نیز شکل جدیدی به خود گرفت و حتی آن‌ها در کنار مردان در فعالیت‌های روزمرهٔ زندگی و اقتصادِ خانواده شرکت می‌کردند و در جنبه‌های متأثر از شرایط جدید سیاسی ـ مذهبی حضور می‌یافتند. زمانی که شاه طهماسب مردی متعصب شد، زنان درباری خانه‌نشین شدند؛ تا جایی که زنان بسیار سالخورده نیز جز به هنگام ضرورت از خانه خارج نمی‌شدند. این سختگیری‌های اجتماعی زنان در هفتاد ماده به صورت قانون اجرا و پیگیری می‌شد. روبند بر روی انداختن و چادر به سر کردن در این دوران رواج یافت. پاره‌ای از زنان اشراف، که گاهی بر اسب می‌نشستند یا تیراندازی می‌کردند، در این دوره این آزادی را از دست دادند [۳۱]، زیرا به فرمان شاه و در مادهٔ ۶۳ قانون آمده بود که «در هیچ جا زن بر اسب ننشیند و اگر ضرورت اقتضا کند، تا ممکن باشد بر زین سوار نشود و لجام به دست نگیرد» [۹،ص۷۰۳] و هرچند پیر و مسن باشد در جشن‌ها و معرکهٔ قلندران و بازیگران حضور پیدا نکند [۱۸، ص۵۴]. اما با وجود همهٔ این محدودیت‌ها، زنان درباری از هر فرصتی برای کسب علم و دانش زمان خود سود می‌بردند. در دوران شاه طهماسب، مؤسسات آموزشی برای دختران در شهرهای مختلف ساخته شد و در شهرهای مشهد، سبزوار، استرآباد، قم، کاشان، و... دختران نزد معلمانِ زن به تعلیم مشغول بودند [۳۱]. تعداد زیادی از نهادهای آموزشی عصر صفوی در سایه توجه زنان مرفه این دوره به امور خیریه و کمک به تقویت علم و فرهنگ بنا شد [۱۱،ص۵۰۶]. همسران و دختران حکام صفوی، که سهم مهمی از املاک و زمین‌های آذربایجان داشتند، آن‌ها را وقف می‌کردند [۲۵،صص۹۲ـ۹۳]. برای مثال، به دستور (زینب‌بیگم) دختر شاه طهماسب، آثار زیادی از جمله کاروانسراها، پل‌ها، و درمانگاه‌ها بنا شد [۱۵،ص۴۰۲]. اسکندربیگ منشی وی را زنی خَیِر و بلندنظر معرفی می‌کند [۲۲،ص۲۲۰]. خواهر شاه طهماسب (سلطان‌خانم) نیز به‌عنوان مشوق اصلی خوشنویسی مشهور شد. قاضی احمد گزارش می‌دهد: دوست‌محمد خودش به سلطان‌خانم خوشنویسی درس داد [۱۹،ص۱۴۷]. پری‌خانم و خیرالنساءبیگم، دو شاهزادهٔ دیگرند که مشوق و حامی هنرمندان بودند. اما با تمام این اوصاف زنان درباری و اشراف اغلب در حرمسراها به سر می‌بردند و ارتباطات اجتماعی آن‌ها به‌شدت محدود می‌شد [۲۹،ص۸۷] و مجبور بودند وظایفشان را در محدودهٔ خانه و اندرونی‌ها انجام دهند و اجازهٔ ارتباط و تماس با بیرون از خانه را نداشتند. اما زنان طبقات پایین در روابط اجتماعی خود

آزادتر بودند. در خانواده‌های روستایی، زن موظف به نگهداری و تربیت فرزندان و رسیدگی به امورکشاورزی بود. زنان عشایر علاوه بر کارِ خانه به دامداری نیز مشغول بودند [۳،ص۸۶]. این زنان در محیط‌های بیابانگردی و روستایی از آزادی‌ها و در نتیجهٔ اثرگذاری‌های بیشتری برخوردار بودند که تابع وابستگی اقتصادی به فعالیت‌های آن‌ها بود. از سوی دیگر، به سبب وجود دولت نیرومند مرکزی، کودک ایرانی، در مقایسه با دوران پیش، از امنیت بیشتری برخوردار شد. «نفوذ مراجع مذهبی سبب شد تا از شدت سوءاستفادهٔ جنسی از کودکان حتی در خانواده‌های درباری و بزرگان، که در دوره‌های پیش رواج داشت، کاسته شود»[۱] [۲۱،ص۲۱۹]. همچنین، با رسمی‌شدن مذهب شیعه، بیشتر نوشته‌های این دوره دربارهٔ آیین تشیع، زندگی پیامبر اکرم(ص)، و امامان به‌ویژه حضرت علی(ع)، بود [همان،۲۱۶] و در مدارس از اصل احادیث و روایات دربارهٔ آداب آموزش کودکان استفاده می‌کردند و در کنار قرآن از این نسخه‌ها نیز به‌منزلهٔ کتب درسی سود می‌جستند. در دربار شاه طهماسب آموزشگاه‌هایی وجود داشت که زیر نظر مستقیم شاه توسط معلمان و مربیان درباری به تعلیم و تربیت شاهزادگان، فرزندان درباریان، امرای لشکر، اشراف، و خان‌ها می‌پرداختند. شرف خان بدلیسی، پسر خان کُرد، (متوفی ۱۰۰۵/ ۱۵۹۶) که مدت سه سال در حرم خاص شاه طهماسب بوده می‌نویسد که: «... عادت پادشاه طهماسب چنان بود که اولاد امراء و اعیان خود را در صغر سن به حرم خاص خود برده و در سلک شاهزادگان اختصاص داده، در تربیت و رعایت دقیقه نامرعی نمی‌گذاشت. به تعلیم قرآن و خواندن احکام شرعیه و تقوی تحریض کرده و چون به حد رشد و تمییز می‌رسیدند، به آنان فنون سپاهگری و تیرانداختن و اسب‌تاختن و قاعدهٔ انسانیت می‌آموخت و می‌گفت گاهی به صنعت نقاشی نیز مقید باشید که سلیقه را سرراست می‌کند...» [۵،ص۵۷۶].

در این دوره، به استثنای روحانیان و اشراف، که اطفالشان مراحل مقدماتی تحصیل را در خانه فرامی‌گرفتند، کسانی که توان مالیِ مناسبی داشتند فرزندانشان را برای تعلیم قرآن و خواندن و نوشتن به مکتب‌خانه‌ها می‌فرستادند. وفور مکتب‌خانه‌ها و اقبال اکثر مردم به آموختن قرائت قرآن و احکام دین، مشکل تعلیمات عمومی را تقریباً برای کلیهٔ طبقات مردم قابل حل کرده بود [۲۱،ص ۲۲۵ـ۲۲۶]. شاردن فرانسوی می‌نویسد: ممکن است بعید به نظر رسد که نوباوگان ایرانی تربیت خوبی داشته باشند، ولی آشکار است که هم اطفال خانواده‌های اشراف از تربیت نیکو برخوردارند و هم فرزندان مردم عادی [۱۵،ص۴۱۵].

---

۱. بهره‌کشی جنسی از کودکان در دوران ترکان به روشی همگانی تبدیل شد که در دیوان شاعران به آن اشاره شده است [۲۱،ص۹۶]. شعر عراقی بیانگر این روزگار اسفبار است: سر بسر لطفی و جانی ای پسر...[۴،ص۱۷۴].

نگارگری در اوایل دورهٔ صفوی

دوران صفوی یکی از شکوفاترین ادوار خلق آثار هنری بعد از اسلام است. شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آثار نگارگری و نافذترین حامیان هنرمندان بودند [۲۷،ص۸۶]. شاه اسماعیل تبریز را به مرکز تولید آثار هنری تبدیل کرد و بسیاری از نگارگران، خطاطان، و تذهیب‌کاران از هرات برای کار به آنجا مهاجرت کردند [۱۶،ص۴۶]. او فرزند دوساله‌اش، طهماسب میرزا، را با اتابکیِ امیرخان موصللو حاکم هرات کرد و در سال ۹۲۸ هجری فرمانی به نام کمال‌الدین بهزاد صادر و او را به کلانتری کتابخانهٔ سلطنتی منصوب کرد [۱۹،ص۱۳۵]. استادان طهماسب در کودکی همگی از نام‌آوران زمان خود بودند. از خوشنویسان مُلاعبدی نیشابوری و شاه محمود نیشابوری و مُلارستم علی هروی و از نقاشان سلطان محمد و استاد بهزاد و استاد میرک اصفهانی و میرمصور بودند [۲۲،ص۱۷۴]. طهماسب ده‌ساله پس از مرگ پدرش به تبریز رفت و هنرمندانش را نیز به تبریز منتقل کرد [۲۳،ص ۲۵]. او نگارگران و شاعران را غرق توجه و ثروت کرد و به مدت بیست سال تحت حمایتش هنر کتاب‌آرایی به شکوفایی رسید [همان،ص۲۲]. در دورهٔ او، نگارگری خصوصیات هنر درباری را به خود گرفت [۱۲،ص۱۱]. چهره‌ها و پیکره‌ها به گونه‌ای پرداخت می‌شد که در شأن و مقام رسمی درباریان باشد و شباهتی با شخص تصویرشده نداشت [۱۰،ص۱۳۷]. نگارگران این دوره همچون شاعران به هنگام ترسیم افراد درجهٔ دوم، نظیر زنان و کودکان درباری، نمایندگان مردم، پیشه‌وران، تجار، و سایرین، از آزادی بیشتری برخوردار بودند و ازاین‌رو این افراد را به‌واقع نشان داده‌اند و با ترسیم حالات و حرکات اندام و چهره‌ها و دیگر جزئیات وجوه تمایز و مختصات هریک را به‌خوبی به نمایش درآورده‌اند [همان،ص۱۵۶]. نقاشان تبریز، به‌رغم ریزه‌کاری بسیار، انسان‌ها را تنها نشان نمی‌دادند، هرچند سفارش‌دهندگان، معمولاً شاه و درباریان بودند، انتخاب و گزینش تابلوها، موضوع‌های جذاب و برگرفته از زندگی روزانه و فرهنگ عامه بود [۱۷،ص۱۲۳].

«ویژگی دیگر مکتب تبریز، که متأثر از مذهب بود، در جامهٔ پیکره‌ها رخ نمود، که مردان کلاه دوازده‌تَرکِ قزلباشی بر سر داشتند.»[۱] زنان نیز از روبنده استفاده می‌کردند. همچنین «در این دوره چهرهٔ افراد مقدس با پوشیه به تصویر کشیده می‌شد» [۱۶،ص۱۶۰]. بدین‌ترتیب، مکتب تبریز که یکی از مکاتب درخشان هنر نگارگری ایران است، شکل نهایی خود را پیدا کرد و *شاهنامهٔ شاه طهماسبی* تولید شد [۱،ص۷۰].

---

۱. کلاه قزلباش در نگاره‌های ابتدای دورهٔ صفوی به رنگ سرخ دیده می‌شد. بعدها هنرمندان رخصت یافتند تا از رنگ‌های سیاه و سفید سود جویند. این کلاه پس از مرگ شاه طهماسب از میان رفت [۲۸،ص۶۹].

شاهنامهٔ شاه طهماسبی (مکتب تبریز)

هیچ‌یک از نُسخ خطیِ به جای مانده از *شاهنامه*، از حیث اندازه و شکوهِ کتاب‌آرایی به پای *شاهنامهٔ طهماسبی*[1] نمی‌رسد، که حدود سال (۹۲۸ـ۹۵۷/ ۱۵۲۱ـ۱۵۵۰) تهیه شده است. این نسخه توسط محمود نیشابوری به رشتهٔ تحریر درآمده، ۳۸۰ برگ و ۲۵۸ نگاره دارد. تذهیب درخشان و شکوهمند و تجلید غنی و طراز اول، آن را شاخص‌تر کرده است. این کتاب باشکوه به سبب داشتن تصاویر عمارات بی‌نظیر زمانه، منسوجات و البسه پیکره‌ها از نوادر آثار فرهنگی سدهٔ دهم ایران برشمرده می‌شود [۲۳،ص۱۵]. گفتنی است که این کتاب را شاه اسماعیل در سال ۹۲۸ق به‌عنوان هدیه‌ای برای فرزند نه‌ساله‌اش، طهماسب، سفارش داد [۱،ص۱۱۵]. این نسخه مهم‌ترین پروژه‌ای است که بهزاد در دورهٔ صفوی عهده‌دار شد. دیگر نگارگران آن عبارت‌اند از «میرمصور، آقامیرک، عبدالصمد، میرزاعلی، میرسید علی، عبدالعزیز، شیخ‌زاده، و نقاشان چیره‌دست مکتب کهن هرات و ترکمانان که ویژگی سبک‌های آن‌ها از نگاره‌هایشان مشهود است» [۱۲،ص۱۱۹]. این نسخه از طرف شاه طهماسب به سلطان سلیم دوم عثمانی اهدا و مدت سه قرن در کتابخانهٔ او نگهداری شد [۱۲،ص۱۱۲]. در سال ۱۳۲۱/ ۱۹۵۹ این نسخه به مجموعهٔ بارون ادموند رزشیلد[2] برده شد و فرزند او آن را در سال ۱۳۷۹/ ۱۹۵۹ به آرتور هوتون[3]، کسی که ۷۸ نگاره از آن را به موزهٔ هنر متروپولتین نیویورک بخشید، فروخت. سایر نگاره‌ها اکنون در موزهٔ هنر اسلامی برلین و نزد چند مجموعه‌دار نگهداری می‌شود [۱۶،ص۱۷]. این نسخه در سال‌های اخیر به ایران برگشته و در موزهٔ هنرهای معاصر تهران نگهداری می‌شود [۱۲،ص۱۱۸].

در سال‌هایی که شاه طهماسب به علت توبه‌اش هنر غیرمذهبی را کنار گذاشت، بسیاری از هنرمندان کشور را ترک و به هند، دکن، و... هجرت کردند [۲۳،ص۲۶] و تأثیر مکتب نگارگری تبریز در نواحی دیگر از جمله مشهد، هند، و بخارا مشهود افتاد [۱،ص۸۸]. اسکندربیگ آورده که شاه زمانی که علاقه‌اش را به هنر از دست داد، اصحاب کتابخانه را مرخص کرد که برای خود حامیانی پیدا کنند [۲۲،ص۱۷۴]. ابراهیم برادرزادهٔ شاه طهماسب و یکی از حامیان مهم هنر بود که بعضی از این هنرمندان به کتابخانهٔ او در مشهد رفتند. در مکتب مشهد، نظم

---

۱. حکیم ابوالقاسم فردوسی در سال ۳۲۹ هجری در طوس به دنیا آمد و در سال ۳۷۰ به نظم در آوردن *شاهنامه* را آغاز کرد و آن را که در اصل ۶۰ هزار بیت بوده و در سال ۴۰۰ به پایان رسانده، براساس *شاهنامه* منثور ابو منصوری به نظم کشیده است. او برای سرودن *شاهنامه* از تاریخ اساطیری امیران پیش از اسلام بهره گرفت[۱۰،ص۲۸]. این حماسهٔ ملی ایران پس از اتمام و تکمیل، محبوبیتی عظیم در بین مردم یافت [۸،ص۱۵۸].

2. Baron Edmond Rothschild

3. Arthur A . Houghton

لکه‌های سفید در ترکیب‌بندی قابل اهمیت است که در قالب دستارهای سپید، سربند زنان، و ... پدید می‌آمدند. نمای بنا کمتر نشان داده می‌شد و فضای طبیعت و عرصهٔ عمل مردان و زنان و کودکان اهمیت بیشتری یافت [۳۰،ص۱۵۷]. از مشخصه‌های دیگر آن، اندازهٔ بزرگ سرها و چانه‌های تخم‌مرغی شکل و چهره‌های گرد است [۲۰،ص۸۵]. مهم‌ترین دستاورد مکتب مشهد نسخهٔ *هفت‌اورنگ* جامی بود [همان،ص۲۱۹].

نسخهٔ خطی *هفت‌اورنگ* جامی (مکتب مشهد)

ابراهیم‌میرزا در سال ۹۶۴/ ۱۵۵۶ حاکم مشهد شد و نوشته‌اند که کتابخانهٔ او در مشهد چهارهزار جلد کتاب داشته است [۱۹،ص۱۱۱]. او *هفت‌اورنگ* جامی[1] را در همان سال سفارش داد که متشکل از ۳۰۰ صفحه به خط نستعلیق همراه با حاشیه‌های تزیین‌شده، ۹ سرفصل تذهیب‌شده، همچنین ۲۸ تصویر است [۲۷،ص۸۶] و امروزه در گالری فریر (واشنگتن) نگهداری می‌شود [۷،ص۹۰]. پنج کاتب در یک سال و سه شهر مشهد، هرات، و قزوین آن را کتابت کردند.[2] تصویرگران این نسخه بر اعمال و واکنش‌های انسان تمرکز داشتند. نگاره‌های *هفت‌اورنگ* بدون امضاست، اما آنتونی ولش قلم نگارگرانی چون میرزاعلی، مظفرعلی، آقامیرک، و شیخ‌محمد را در این نگاره‌ها تشخیص داده است [همان،ص۹۰]. پویایی ترکیب‌بندی و واقع‌گرایی پیکره‌های *هفت‌اورنگ* درخور توجه است و نگارگران امور روزمرهٔ مردان و زنان و کودکان طبقات مختلف جامعه و همچنین شرایط زندگی روستاییان و عشایر را به زیبایی ترسیم کرده‌اند و از خصوصیات دیگر آن توازون، تناسب، و تعادل صفحه‌بندی است [۱،ص۱۵۸].

بررسی تطبیقی جایگاه اجتماعی زن و کودک براساس ده نگاره از نُسخِ *شاهنامه طهماسبی* و *هفت‌اورنگ* جامی

نگارگری دورهٔ صفوی منبع خوبی برای شناخت شرایط اجتماعی آن دوره است. علاوه بر مطالب منابع مکتوب، از بررسی نگاره‌های دورهٔ شاه طهماسب صفوی نیز می‌توان به وضعیت اجتماعی زنان و کودکان در آن دوران پی برد. در این بخش، به بررسی تطبیقی جایگاه اجتماعی نگاره

---

۱. نورالدین عبدالرحمن جامی (۸۱۷/ ۱۴۱۴) از شعرای مشهور قرن نهم به شمار می‌رود و به کثرت آثار مشهور است. او در مقابل *خمسهٔ نظامی*، *هفت‌اورنگ* را سرود، که اسامی آن‌ها به قرار زیر است: *سلسلة‌الذهب*، *سلامان و ابسال*، *تحفة‌الاحرار*، *سبحة‌الابرار*، *یوسف و زلیخا*، *لیلی و مجنون*، و *خردنامهٔ اسکندری* [۹،ص۵۹۵].

۲. یعنی شاه محمد نیشابوری، رستم‌علی، محب‌علی مالک دیلمی، و سلطان محمد خندان. ظاهراً پس از کتابت آن، تذهیب و تصویرش شروع شده است و خود ابراهیم‌میرزا در تذهیب آن دست داشته است [۱۹،ص۱۴۸].

زن و کودک در پنج نگاره از نسخهٔ *شاهنامهٔ طهماسبی* و سپس پنج نگاره از نسخهٔ *هفت‌اورنگ* جامی پرداخته می‌شود؛ تا علاوه بر شناخت ویژگی‌های بصری و نقاط افتراق و اشتراک این نگاره‌ها، نتیجه‌گیری شود که در هریک از این نُسخ زنان و کودکان در چه جایگاه اجتماعی به تصویر کشیده شده‌اند.

فردوسی نسخهٔ *شاهنامه* را در سال ۴۰۰ هجری به پایان رسانده و چون در آن زمان پادشاهان ایرانی‌تبار صفاریان و سامانیان برجای نمانده بودند، آن را به سلطان محمود غزنوی عرضه کرد. اولین نگارهٔ مورد بحث از *شاهنامه*، منسوب به میرمصور است که این صحنه را به تصویر کشیده است. در مرکز ایوان قصر، سلطان محمود بر تخت نشسته و به فردوسی که با احترام *شاهنامه* را تقدیم می‌کند می‌نگرد. در دو سمتِ سلطان، صاحب‌منصبان و وزرا ایستاده و به فردوسی چشم دوخته‌اند. در این تصویر، فضای حضور زنان با مردان از هم جدا ترسیم شده است. طبق مطالبی که دربارهٔ جایگاه زنان این دوره ذکر شد، در این نگاره شاهدیم که زنان دربار اجازهٔ حضور در این مجلس را نداشتند و از پشت پنجره و ایوان بالایی بنا و پشت‌بام نظاره‌گر این رویدادند. هیچ‌یک از آن‌ها از روبنده استفاده نکرده‌اند، زیرا مکان آن‌ها از حضور نامحرمان به دور بوده است. در پشت‌بام، پنج کودک در کنار مادرانشان حضور دارند. لباس آن‌ها شبیه هم ترسیم شده و کلاه‌های کوچک با لبه‌ای برگشته به سر دارند و تقریباً هم‌سن‌اند. قبلاً ذکر کردیم که در این دوره کودکان درباری اوقاتشان را در اندرونی کاخ‌ها و در جمع زنانه و تحت تعلیم و تربیت معلمان سرخانه می‌گذراندند. در این نگاره، شاهدیم که این اطفال اجازهٔ ورود به محوطه را ندارند.

تصویر ۱. *نمودن فردوسی هنرش را به سلطان محمود غزنوی*، *شاهنامهٔ طهماسبی*، منسوب به میرمصور، مکتب تبریز،اندازه ۴۷/۳×۱۷، ۹۲۹-۹۴۰، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک [مأخذ۲۳،ص۲۸]

همسر سام، پهلوان ایران‌زمین، فرزندی به دنیا آورد که مویی سفید و صورتی چون خورشید داشت. کاهنان او را شوم و نشانهٔ پیامد ناگواری دانستند و سام کودک خود را در کوه البرز جایگاه سیمرغ به دست سرنوشت سپرد... در این نگاره، صحنهٔ تولد زال به نمایش در آمده که هنرمند آن احتمالاً میرمصور بوده است. او صحنه را در کمال زیبایی به چهار قسمت افقی تقسیم کرده. بخش اول از بالا را به کتیبهٔ متن اختصاص داده، در قسمت دوم، همسر سام درحالی‌که نیمه خوابیده است و روپوش لاجوردی‌رنگ او را پوشانده، برای گرفتن نوزاد متولدشده دستش را جلو برده و متعجب او را می‌نگرد و نیم‌تاجی که بر سر دارد نشان‌دهندهٔ مقام اوست. در قسمت مرکزی و اندرونی بنا، خدمتکاران در تکاپو و جنب‌وجوش به تصویر در آمده‌اند. هریک از آن‌ها ظروف حاوی میوه و گلاب‌پاش و بخوردان در دست دارند و در میان آن‌ها دختربچه‌ای که انگشت حیرت به لب گرفته نیز به چشم می‌خورد. هنرمند برای تأکید بیشتر به صحنه، دو زن را پشت به تصویر کشیده که چشم بیننده را به سمت بالا هدایت می‌کند. قسمت پایین نگاره به خارج بنا تعلق گرفته که مردان صاحب‌منصب و بزرگان با کلاه‌های قزلباش پشت دیوار در ردیفی منظم ایستاده‌اند. در این نگاره، همهٔ عناصر به خدمت درآمده‌اند تا توجه بیننده را به حضور نوزاد با گونه‌های گل‌انداخته و موهای سفید جلب کنند و به‌خوبی شرایط زندگی، البسه، و جایگاه زنان و کودکان درباری دورهٔ شاه طهماسب را بازگو می‌کند (تصویر ۲).

تصویر ۲. ***تولد زال، شاهنامهٔ طهماسبی***، میرمصور، ۹۲۹ـ۹۴۰، موزهٔ هنرهای معاصر [مأخذ: ۱۳، ۲۴۶]

در نگارهٔ بعد شاهد ورود هدایای نفیسی هستیم که توسط سفیر هند به حضور انوشیروان می‌رسند. در *شاهنامه* مشخصات هدایا ذکر شده و هنرمند نیز از متن الهام گرفته و به شرح واقعه پرداخته است. در این نگارهٔ شلوغ و پُرازدحام، که به دلیل تأکید بر هیجان و تحرک صحنه این‌گونه ترسیم شده است، به جز انوشیروان که بر تخت طلایی‌اش با حالتی رسمی نشسته و نظاره‌گر هدایای مرسوله است، بقیهٔ پیکره‌ها همه به نوعی در تعجب و جنب‌وجوش‌اند. در این تصویر نیز، حضور زنان را در پشت‌بام، پنجره، و پشت پردهٔ ورودیِ اندرونی می‌بینیم.

چنین آگهی یافت شاه جهان/ ز گفتار بیدار کارآگهان
که آمد فرستادهٔ شاه هند/ ابا پیل و چتر و سواران سند
شتروار بارست با او هزار/ همی راه جوید بر شهریار
نهادند یکسر همه پیش تخت/ نگه کرد سالار خورشیدبخت (*شاهنامهٔ* فردوسی) [۳۴]

در پشت‌بام دو کودک را مشاهده می‌کنیم؛ اولی در آغوش مادر به سمت کودک بزرگ‌تر برگشته که برای گرفتن او دست‌هایش را جلو برده، مطمئناً دیدن آن هدایا برای آن‌ها شگفت‌انگیز بوده است، اما همچون نگاره‌های پیشین شاهدیم که مرزبندی مشخصی، از نظر مکان قرارگیری زنان و کودکان درباری و قسمت‌های بیرونی بنا که مردان در آنجا حضور دارند، وجود داشته است که این تفکیک دو فضا به‌خوبی در نمای زن پشت پرده به تصویر کشیده شده است (تصویر۳).

تصویر ۳. *انوشیروان هدیه‌های هند را می‌پذیرد*، *شاهنامهٔ طهماسبی*، مکتب تبریز، ۹۲۹ـ۹۴۰، مجموعهٔ سابق هوتن [مأخذ:۳۲]

کیکاووس، که از نیروی فره ایزدی برخوردار بود، شیفتهٔ سخنان شیطان شده و آرزوی فرمانروایی بر آسمان را درسر می‌پروراند. او بر چهارسوی تختی نیزه گذاشته و بر بالای نیزه‌ها گوشت آویزان کرده و چهار عقاب گرسنه را بر پایین نیزه‌ها بست، تا بال بزنند و تخت را به حرکت درآوردند. کیکاووس پرواز کرد تا به نبرد با آسمان رود... در مرکز تصویر، نگارگر تخت باشکوهی را که توسط چهار عقاب قوی از زمین بلند شده به نمایش درآورده که کیکاووس بر آن نشسته و در دو سمت تحتانی نگاره، صاحب‌منصبانی ایستاده و با تعجب به بالارفتن او می‌نگرند. در بین پیکره‌های نظاره‌گر، دو پسربچه دیده می‌شوند که اولی با تاج طلایی که نمایانگر مقام بالای او در بین حاضران است، سرش را به سمت عقب برگردانده و درحالی‌که دو دستش به بالا اشاره دارد، به پسربچهٔ دیگر می‌نگرد. در این نگاره، شاهد حضور کودکان در صحنهٔ رخدادی مهم هستیم که شاید بتوان گفت وجود این شاهدان کوچک در آن مکان لازم به نظر می‌رسیده، زیرا با اینکه از زنان اشراف و صاحب‌منصبان در این فضای باز خارج شهر خبری نیست (طبق محدودیت‌های آن‌ها که در مطالب ذکرشده پیشین آمد) این شاهزادهٔ کوچک و همراهش بدون حضور مادرانشان اجازهٔ خروج از قصر را یافته‌اند تا این رویداد را از نزدیک ببینند و برای آیندگان نقل کنند (تصویر۴).

تصویر۴. *پرواز کیکاووس، شاهنامهٔ طهماسبی*، مکتب تبریز [مأخذ:۳۲]

در شهر کجاران، مردی به هفتواد مشهور بود، زیرا هفت پسر و یک دختر داشت. یک روز که دخترش مشغول به رشتن نخ بود، کرم روی سیب را برداشته و با یاد خدا در دوک گذاشت

و نخ بیشتری ریسید. هر روز به کرم سیب می‌داد و شروع به رشتن می‌کرد تا پدرش را ثروتمند کرد... دوست‌محمد در این نگاره تصویر بیرون برج و باروی شهری را نشان داده است که دو پسربچه بر پشت بام مسجد، که مکان مکتب‌خانهٔ آنان است، نیز دیده می‌شوند. در قسمت تحتانی سمت چپ نگاره، در جمع زنانی که نخ‌ریسی می‌کنند، دختر هفتواد با لباس قرمزرنگ، درحالی‌که سیبی در دست دارد، ترسیم شده است. در کنار دختران، زنی در حال آماده‌کردن غذا دیده می‌شود. زن خدمتکار و پسرش هر دو پوست‌هایی به رنگ تیره دارند. همان‌طور که آمد، اختلاف طبقات اجتماعی زنان و کودکان در دوران شاه طهماسب صفوی را می‌توان از بررسی نگاره‌ها فهمید، زیرا درحالی‌که زنان و کودکان دربار و اشراف حتی اجازهٔ خروج از اندرونی کاخ‌ها را نداشتند، زنان و دختران طبقات پایین در شهر و روستا آزادانه رفت‌وآمد می‌کردند و در امور اقتصادی مشارکت داشتند و زمانی که کودکان طبقات مرفه و شهرنشین در مکتب‌خانه‌ها تحصیل می‌کردند، کودکان فقیر، غلامان، و خدمه در کنار مادر یا پدر مشغول خدمت‌رسانی بودند (تصویر ۵).

تصویر ۵. *هفتواد و کرم، شاهنامهٔ طهماسبی*، منسوب به دوست‌محمد، مکتب تبریز، ۹۲۸ـ۹۴۷، موزهٔ متروپولیتن [مأخذ:۱،ص۱۴۰]

در مرکز نگارهٔ بعد، که اولین تصویر بررسی‌شده از نسخهٔ *هفت‌اورنگ* جامی (مکتب مشهد) است، در سمت راست درون آلاچیقی حضرت سلیمان(ع) و بلقیس نشسته‌اند. نگارگر علاوه بر هالهٔ نور، بر روی چهرهٔ حضرت سلیمان از پوشیه نیز استفاده کرده که ذکر کردیم در این دوره نگارگران به علت احترام به مقام انبیا چهرهٔ ایشان را ترسیم نمی‌کردند. در سمت چپ نگاره،

پیرزنی خمیده و عصا به دست به در کاخ حضرت سلیمان آمده و از مأموران تقاضای دیدار حضرت را دارد. تقریباً هم‌راستای پیکرهٔ پیرزن در بخش تحتانی سمت چپ درون کادر نگاره، زن جوانی نوزادش را که در قنداق پوشانده، در آغوش گرفته و رو به سمت حضرت سلیمان(ع) و بلقیس نشسته است. در دیوار قصر نیز، پنجره‌هایی تعبیه شده که در هریک مادری به همراه فرزندش نظاره‌گر صحنهٔ حیاط کاخ‌اند. نگارگر برای تکرار صحنهٔ حسرت‌خوردن بلقیس از دیدن زنان جوان به همراه فرزندانشان، نگارهٔ مادر و کودک را در سه نقطه به نمایش در آورده است. اما همان‌طور که شاهدیم جایگاه قرارگیری مادر و نوزاد نشسته در حیاط با توجه به اینکه وزیر و مرد جوان سمت راست نیز به سمت آن‌ها رو برگردانده‌اند، توجه بیننده را بیشتر به خود جلب می‌کند، که گذر عمر را از کودکی به جوانی و شادابی و از آن به پیری و فرتوتی نشان داده است. از تطبیق این نگاره با تصویر۳ از *شاهنامه* درمی‌یابیم که با اینکه هر دو رویداد درون محوطهٔ قصر صورت گرفته، برخلاف تصویر ۳، در این نگاره حضور بلقیس در کنار حضرت سلیمان و همچنین زن جوان با نوزادش در جمع صاحب‌منصبان ترسیم شده، نه در اندرونی کاخ یا پشت‌بام (تصویر۶).

کز جهان بر من جوانی نگذرد/ کاندر او چشمم به حسرت ننگرد

در دلم ناید که ای کاش این جوان/ بودیم دمساز جان ناتوان (*سلامان و ابسال*، *هفت‌اورنگ* جامی) [۳۴].

تصویر۶. *مجلس سلیمان و بلقیس*، *هفت‌اورنگ* جامی، مکتب مشهد، ۹۶۳-۹۷۲، گالری فریر، واشنگتن [مأخذ:۱، ص۲۱۱]

شیخ محمد در تصویر بعد، لحظهٔ ورود زلیخا به مصر را به نمایش گذاشته است. در این نگاره، کجاوهٔ شتری خرمایی‌رنگ در مرکز تصویر دیده می‌شود که زلیخا درون آن با لباسی قرمز ترسیم شده است. اسب سفید عزیز مصر نیز روبه‌روی شتر قرار گرفته و به‌خوبی در تصویر دیده می‌شود. پشت سر عزیز مصر خدمه‌ها طبق‌های سکه را در دست دارند و به پیشواز آمده‌اند. در بالای نگاره نیز، برج و باروی مصر دیده می‌شود و در پشت دیوارهای شهر، گنبد و مناره مسجد را می‌توان دید. زنان شهری از پشت باروهای شهر نظاره‌گر صحنه‌اند و با پوشیه‌هایی روی صورتشان را پوشانده‌اند. همچنین، زنان همراه و ندیمه‌های زلیخا نیز روبنده‌هایی دارند که بخشی از چهرهٔ آنان را پوشانده است. به جز زلیخا و ندیمه‌هایش، همچنان شاهد حضور زنان درباری در پشت‌بام‌ها و آن‌سوی پنجره‌ها هستیم. در این نگاره نیز، مانند تصویر۵ از *شاهنامه*، کودکان شهری از منارهٔ مسجد، که محل مکتب‌خانهٔ آن‌هاست، بالا رفته‌اند تا تماشاگران کوچک این ماجرا باشند و بعضی از آن‌ها از شهر خارج شده و آزادانه از بالای درخت به صحنهٔ ورود مهمانان می‌نگرند. بعضی از آن‌ها کوچک‌ترند و از کلاه‌های نمدی ساده با لبه‌های برگشته استفاده کرده و تعدادی دیگر، شبیه بزرگ‌ترها، کلاه قزلباش دوازده‌ترک با میلهٔ قرمزرنگ میانی بر سر گذاشته‌اند. درمجموع، حضور آزادانهٔ آن‌ها در این مراسم شادی، نمایانگر امنیت اجتماعی آن‌ها در این دوره است (تصویر۷).

تصویر۷. *ورود عزیز مصر و زلیخا به پایتخت و استقبال مردم از آن‌ها*، *هفت‌اورنگ* جامی، منسوب به شیخ‌محمد، ۹۶۳ـ۹۷۲، اندازهٔ ۱۹٫۵۰×۲۹٫۱۰، گالری فریر، واشنگتن [مأخذ: ۱،ص۲۰۷]

داستان یوسف و زلیخا به احسن‌القِصص شهرت دارد. پس از ورود حضرت یوسف به خانهٔ عزیز مصر، ابتدا زلیخا، چون مادری دلسوز، به مراقبت از او همت گمارد. حضرت که قرار است هدایت انسان‌ها را برعهده بگیرد، سرآغاز این آزمایش را در چوپانی می‌داند و به این کار مشغول می‌شود. زلیخا نیز با او به صحرا می‌رود. در این صحنه، که منسوب به مظفرعلی است، این حس مادری در چهار شکل به تصویر کشیده شده؛ اول در نقش مادری که کودکش را در آغوش دارد، دوم مادیانی که کُرهٔ خود را شیر می‌دهد، سوم پرنده‌ای که به سوی تخم‌هایش در لانهٔ روی درخت پرواز می‌کند، و چهارم زلیخا که از درون خیمه مراقب یوسف است. در این نگاره، شاهد هالهٔ نور تقدس دور سر حضرت یوسف(ع) هستیم، اما از پوشیه بر روی صورت ایشان استفاده نشده. شاید دلیل آن زیبایی چهرهٔ حضرت بوده که هنرمند سعی کرده آن را از اثر خود حذف نکند. همان‌طور که ذکر شد، هنرمند برای القای حس مادرانه از عناصر بصری کمک گرفته، که کودک این نگاره بیشترین حس را به بیننده انتقال می‌دهد. حالت نشستن و در آغوش گرفتن کودک در این تصویر شبیه نگارهٔ *مادر و فرزند* تصویر۳ از *شاهنامه* است، با این تفاوت که در اینجا مادر و فرزند با آسودگی در محیط باز به نمایش درآمده‌اند و از اندرونی قصر و محدودیت‌های پوششی خبری نیست که به احتمال زیاد به دلیل جایگاه اجتماعی پایین‌تر این زن است، زیرا زلیخا همچنان درون خیمه و به دور از دید نامحرمان ترسیم شده است (تصویر۸).

تصویر۸. *یوسف از گله‌اش حراست می‌کند*، *هفت‌اورنگ* جامی، مکتب مشهد، ۹۶۴ـ۹۷۳، اندازهٔ ۱۶٫۱×۲۱٫۳، گالری فریر، واشنگتن [مأخذ:۱۴،ص۲۱۱]

تصویر بعد موضوع روایتِ مرد روستایی است که الاغ پیر خود را به بازار می‌برد تا بفروشد. فروشنده جار می‌زند که: چه کسی خرِ جوان و تندرست می‌خواهد، مرد روستایی از شنیدن این اوصاف از فروش الاغ پشیمان شده و برمی‌گردد. درون کتیبه بالای دروازهٔ بازار برای دوام دولت شاه طهماسب دعا شده است و همچنین در کتیبهٔ سردر ورودی عبارت «بسم کتابخانهٔ ابوالفتح ابن سلطان ابراهیم میرزا» نگاشته شده و احتمال اینکه جوان سوار بر اسبی را که میرزا علی در تضاد با الاغ نحیف ترسیم کرده، ابراهیم‌میرزا، سفارش‌دهندهٔ این نسخه است، را قوی‌تر می‌کند.

تصویر۹. ***بازار خرفروشان، هفت‌اورنگ*** **جامی، منسوب به میرزاعلی،گالری فریر واشنگتن [مأخذ: ۳۳]**

قبلاً ذکر کردیم که در این دوران زنان و کودکان طبقهٔ متوسط و پایین جامعه آزادانه در کوچه و بازار رفت‌وآمد می‌کردند. در این نگاره شاهدیم که پسربچه به همراه مادربزرگ پیر و خمیدهٔ خود برای خرید نان از منزل بیرون آمده، در سمت چپ پایین تصویر دو کودک دیگر نیز به الاغ فرتوت چشم دوخته‌اند، حضور آن‌ها در بازار از فضای امن آن روزگار برای رفت‌وآمد کودکان در جامعه خبر می‌دهد که احتمالاً در دسته‌های چندنفری از دوستان باهم به مکتب‌خانهٔ محل‌های بازی و خرید می‌رفتند. از تطبیق نقش پیرِزن و همچنین زن پیر عصابه‌دست تصویر۶، با تصاویر ۲ و ۳ از نسخهٔ *شاهنامه*، که زنان پیر و دایه‌های درباری را درون اندرونی‌های کاخ‌ها به تصویر کشیده‌اند، درمی‌یابیم که طبق دستور شاه طهماسب حتی زنان سالخوردهٔ دربار و اشراف اجازهٔ خروج از کاخ‌ها و حضور در کوچه و بازار را نداشتند (تصویر۹).

در نسخهٔ *لیلی و مجنون* جامی، اولین دیدار این دو دلداده نه در مکتب‌خانه، بلکه در بین قبیلهٔ لیلی اتفاق می‌افتد. در این تصویر، نگارگر اولین دیدار این دو معشوق را به نمایش در آورده است. در خیمه‌گاه، مجنون باوقار بر زمین نشسته، در نقطهٔ روبه‌روی مجنون زنی لیلی را تا خیمه‌گاه همراهی می‌کند و لیلیِ زیبا با شرم دست دایه را گرفته و به مجنون می‌نگرد. در بخش فوقانیِ نگاره، افراد تبارِ لیلی دیده می‌شوند که مشغول انجام‌دادن امور روزمره‌اند. در جمع مردان قبیله، در کنار درختِ چنار، زنی مشغول دوشیدن گاو است و هنرمند با تبحر فراوان حتی قطرات شیر دوشیده‌شده را نیز ترسیم کرده است. تقریباً در مرکز نگاره، زنی در حال آشپزی و اضافه‌کردن ادویه به غذا ترسیم شده و پسربچه‌ای بر دوش او و با پاهای برهنه و موهای ژولیده سوار شده، درحالی‌که سرش را به سمت پیرمردی که به چوب‌دستی‌ای تکیه داده برگردانده است. کمی بالاتر نیز دختربچه‌ای دست بر شانهٔ پدر درون خیمه‌ای دیگر دیده می‌شود. در این نگارهٔ زیبا و سرزنده، حضور زنان و کودکان طبقات روستایی و چادرنشین را در محیط‌های باز و در حال انجام وظایف روزمره‌شان شاهد هستیم که به دور از محدودیت‌های اجتماعی وضع‌شدهٔ حکومتی برای طبقات اشراف و نه به‌عنوان خدمتکار و ندیمه مانند زن تصویر۵، از موقعیتی ویژه و آزاد برخوردارند (تصویر۱۰).

تصویر۱۰. *نخستین دیدار قیس با لیلی*، *هفت‌اورنگ* جامی، منسوب به مظفرعلی، ۹۶۳-۹۷۲، گالری فریر، واشنگتن [مأخذ: ۲۳،ص۱۸۸]

نتیجه‌گیری

پیکره‌نگاری زنان و کودکان در نقاشی ایران، متأثر از عوامل اجتماعی، فرهنگی، و مذهبی ادوار تاریخی، متغیر بوده و می‌توان تا حدودی از بررسی نگارگری هر دوره به جایگاه و شرایطِ اجتماعی آنان پی برد. *شاهنامهٔ طهماسبی*، نمایانگر حد اعلای زیبایی و کمالِ هنر کتاب‌آرایی ایران در دورهٔ شاه طهماسب صفوی و از شاهکارهای آثار هنری و فرهنگی سدهٔ دهم ایران برشمرده می‌شود. همچنین، نسخهٔ خطی سفارش‌شده به وسیلهٔ ابراهیم‌میرزا نیز در این دوره، مشتمل بر تصاویر بسیار زیبا و بدیع است و از لحاظ تمامی وجوه هنری، زیباترین نسخهٔ *هفت‌اورنگ* جامی محسوب می‌شود. از بررسی و تطبیقِ نگاره‌های این دو نسخه درمی‌یابیم که نگارگران در *شاهنامهٔ شاه طهماسبی*، که نسخه‌ای درباری و تحت حمایت شاه طهماسب بوده، پیکره‌ها را به گونه‌ای ترسیم کرده‌اند که در شأن و مقام رسمی درباریان باشد و بازگوکنندهٔ محدودیت‌های شرایط زندگی زنان و کودکان دربار و اشراف بوده و آن‌ها را در اندرونی کاخ‌ها، بالای بام‌ها و پشت پنجره‌ها در حال نظارهٔ وقایع، به تصویر کشیده‌اند. اما درزمانی‌که شاه طهماسب حمایت خود را از هنرمندان مکتب تبریز دریغ کرد، نگارگران مهاجر در نسخهٔ *هفت‌اورنگ* جامی مکتب مشهد و تحت نظارت حامی جدید، در نگاره‌هایشان با آزادی عمل بیشتری به ترسیم امور جاری و زندگی طبقات مختلف جامعهٔ شهری و همچنین تصاویر روستایی و چادرنشین پرداختند. در این نسخه، زنان و کودکان اشراف و سایر طبقات اجتماعی در کاخ‌ها، محیط‌های شهری، روستایی، و بیابانگردی، آزادانه‌تر ترسیم شده‌اند و در مراسم، فعالیت‌ها، و روابط اجتماعی حضور دارند و به امور خانوادگی و روزمره‌شان می‌پردازند.

منابع

[۱] آژند، یعقوب (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز* (قزوین و مشهد)، تهران: فرهنگستان هنر.

[۲] آقاجری، سید هاشم (۱۳۸۸). *مناسبات دین و دولت در ایران عصر صفوی*، تهران: طرح نو.

[۳] اولیویه (۱۳۷۱). *سفرنامهٔ اولیویه*، ترجمهٔ محمدطاهر میرزا، تصحیح: غلامرضا ورهرام، تهران: اطلاعات.

[۴] براون، ادوارد گرانویل (۱۳۵۷). *تاریخ ادبی ایران*، ج۳، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.

[۵] بدلیسی، شرف‌الدین بن شمس‌الدین (۱۳۶۴). *شرف‌نامه: تاریخ مفصل کردستان*، تهران.

[۶] بیانی، شیرین (۱۳۸۸). *زن در ایران عصر مغول*، تهران: دانشگاه تهران.

[۷] پاکباز، رویین (۱۳۸۳). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

[۸] پوپ، آرتور (۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمهٔ: یعقوب آژند، تهران: مولی.

[۹] راوندی، مرتضی (۱۳۸۲). *تاریخ اجتماعی ایران*؛ مناظری از زندگی اجتماعی ایران، ج۳، تهران: نگاه.

[۱۰] رحیموا، آ. پولیاکووا (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: روزنه.

[۱۱] رفیعی مهرآبادی، ابواقاسم (۱۳۵۲). *آثار ملی اصفهان*، تهران: انجمن آثار ملی.
[۱۲] رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). *نگارگری*؛ تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی، تهران: سمت.
[۱۳] جمعی از محققان (۱۳۸۸). *شاهکارهای نگارگری*، تهران: فرهنگستان هنر.
[۱۴] سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*، ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.
[۱۵] شاردن، ژان (۱۳۷۲). *سفرنامهٔ شاردن*، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران: طوس.
[۱۶] شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴). *هنر شیعی؛ عناصر هنر شیعی در نگارگری تیموریان و صفویان*، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
[۱۷] شریف‌زاده، سید عبدالمجید (۱۳۸۲). *تاریخ نگارگری*، تهران: کمال هنر؛ خوش نهاد پیمان.
[۱۸] فلسفی، نصرالله (۱۳۵۳). *زندگانی شاه عباس اول*، تهران: دانشگاه تهران.
[۱۹] قاضی احمد قمی (۱۳۸۳). *خلاصهٔ التواریخ*، ج۱، تصحیح: احسان اشراقی، تهران: دانشگاه تهران.
[۲۰] کنبای، شیلا (۱۳۸۰). *نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
[۲۱] محمدی، محمدهادی؛ قایینی، زهره (۱۳۸۰). *تاریخ ادبیات کودکان ایران*، ج۲، تهران: چیستا.
[۲۲] منشی، اسکندربیگ، (۱۳۸۲). *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، ج۱، محقق: ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
[۲۳] ولش، آنتونی (۱۳۸۵). *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمهٔ روح‌الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.
[۲۴] آرزومندیان، راضیه (۱۳۹۱). «بررسی روند تغییرات نقش و جایگاه موقوفات زنان از دورهٔ صفوی تا عصر حاضر»، فصلنامهٔ *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۴، ش۱، بهار، ص۵ـ۲۳.
[۲۵] زرین‌بافت شهر، فریبا (۱۳۸۴). «فعالیت‌های اقتصادی زنان صفوی در زیارتگاه اردبیل»، ترجمهٔ محمد مرو، *تاریخ‌پژوهان*، سال اول، ش۳، ص۸۹ـ۹۹.
[۲۶] حیدریان، زهرا (۱۳۸۸). «زنان واقف در عصر صفوی»، فصلنامهٔ *وقف میراث جاویدان*، س۱۷، ش۶۶، ص ۴۸ـ۵۹.
[۲۷] شعبان‌پور، منیره (۱۳۸۲). «مکتب نگارگری هرات و *هفت‌اورنگ*»، *کتاب ماه هنر*، ص۸۶ـ۹۲.
[۲۸] کریمیان، حسن؛ جایز، مژگان (۱۳۸۶). «تحولات ایران در عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری»، دوفصلنامهٔ *مطالعات هنر اسلامی*، مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی، ش۷، ص۶۵ـ۸۸.
[۲۹] قلی‌زاده، آذر (۱۳۸۳). «نگاهی جامعه‌شناختی به موقعیت زنان در عصر صفوی»، *پژوهش زنان*، دورهٔ ۲، ش۲، تابستان، ص۷۷ـ۸۸.
[۳۰] فرد دهکردی، داریوش (۱۳۷۳). «اصول مبانی نگارگری ایرانی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، هنر، دانشگاه تربیت مدرس.
[31] https://www.rasekhoon.net. (02/03/2014)
[32] http://www.metmuseum.org.(06/11/2012)
[33] http://www.asia.si.edu.(10/11/2014)
[34] http://www.nosokhan.com.(15/9/2012)