The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

ترجمهٔ علمی

قدرت و سیاستِ بازنمایی: تصویرپردازیِ زنانِ بلندپایه در نگارگری دورهٔ ایلخانی[1]

نویسنده: مهرین چیدا-رضوی

امیرحسین داودوندی[1]

۱-دانشجوی دکترای تاریخ ایران بعد از اسلام، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت فایل: ۱۴۰۴/۱۰/۱۰
تاریخ پذیرش فایل: ۱۴۰۴/۰۸/۲۸
صفحات: ۱۱۰ - ۱۳۱

۱-این مقاله در نشریهٔ «انجمن سلطنتی آسیایی» با مشخصات زیر منتشر شده است:
Journal of the Royal Asiatic Society, Volume 32, Special Issue 4: Studies in Honour of Barbara Brend, October 2022, pp. 762-791

دکتر مهرین چیدا-رضوی تاریخ‌نگار هنر است که در حوزهٔ هنر، معماری و فرهنگ مادی در جهانِ مغولیِ جنوب آسیا تخصص دارد. او پژوهشگر همکار در مدرسهٔ مطالعات شرقی و آفریقایی دانشگاه لندن (SOAS, University of London) است.

چکیده

نیمهٔ نخست قرن چهاردهم میلادی در ایرانِ عصر ایلخانی دوره‌ای متمایز به‌شمار می‌آید؛ دوره‌ای که در آن نگاره‌هایی پدید آمدند که زنان بلندپایهٔ مغول را در بستر واقعیِ حیات درباری، در حال مشارکت در مناسبات دربار و در جایگاه اجتماعیِ روزگارشان به تصویر می‌کشیدند. این مقاله بر آن است که میان میزان قدرت و نفوذ این زنان در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعهٔ مغول و نحوهٔ بازنمایی آنان به‌عنوان اعضایی اثرگذار و برجسته از طبقهٔ حاکم، پیوندی مستقیم وجود داشته‌است. همچنین افول تدریجی و سرانجام توقف این‌گونه بازنمایی‌ها با دگرگونی جایگاه سیاسی، فرهنگی و اجتماعی آنان هم‌زمان بوده‌است. نگارنده با بررسی نگاره‌های تاج‌گذاری دورهٔ ایلخانی در آلبوم‌های دیِتس (Diez) و استانبول نشان می‌دهد که خاتون‌ها تا چه اندازه در فرهنگ تصویری این دوره، حضوری آشکار و برجسته داشته‌اند؛ موضوعی که گزارش‌های مکتوبِ بازدیدکنندگانِ دربار مغول نیز آن را تأیید می‌کند. مقاله سپس به این مسئله می‌پردازد که چگونه این تصاویر در نزد ایلخانان متأخر و نیز فرمانروایان ایرانی‌مآب پس از آنان، در فاصلهٔ سده‌های چهاردهم تا شانزدهم میلادی، به نمادهایی برای مشروعیت سیاسی بدل شدند. در پایان، مقاله استدلال می‌کند که تصویرِ زوج سلطنتیِ ایلخانی بر تخت سلطنت، حامل مفهومی از مشروعیت سیاسی و دودمانی بوده و حضور خاتون مغول نقشی اساسی در شکل‌گیری این بار نمادین ایفا می‌کرده‌است.

واژگان کلیدی: نگارگری ایلخانی، بازنمایی زنان، خاتون مغول، نگاره‌های تاج‌گذاری، قدرت، زنان سلطنتی.

1- Amir.davoodvandi@ut.ac.ir
2- M.chidarazvi@gmail.com

مقدمه

مطالعات مربوط به زنان در ایرانِ عصر ایلخانی و آسیای مرکزیِ مغولی در سال‌های اخیر رونق چشمگیری یافته و ابعاد گوناگونِ نقش و تأثیر آنان را در عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی روشن‌تر ساخته‌است.[۱] در پژوهش‌های جدید، نقش زنانِ بلندپایهٔ مغول به‌ویژه در اقتصاد قبایل و نیز درایت، نفوذ و کنشگری سیاسی آنان با دقت و عمق بیشتری بررسی شده‌است.[۲] بااین‌همه، آنچه در این میان همچنان کمتر مورد توجه قرار گرفته، تحلیل تاریخی-هنریِ بازنمایی زنان در این دوره است. پیش از قرن چهاردهم میلادی، زنان در هنر اسلامی اغلب در قالب چهره‌هایی فرعی و حاشیه‌ای همچون خدمتکاران یا رقاصگان به تصویر درمی‌آمدند؛ اما برای مدتی کوتاه در ایرانِ عصر ایلخانی، گونه‌ای تازه از تصویرپردازی پدیدار شد که زنان مغول را در متن زندگی درباری و در جایگاه واقعیِ آنان در ساختار اجتماعی زمانه نشان می‌داد (تصویر ۱). این نگاره‌ها عمدتاً در نیمهٔ نخست قرن چهاردهم میلادی پدید آمدند و سپس، به‌تدریج از صحنهٔ هنر ناپدید شدند. با وجود اهمیت این تحول، تاکنون پژوهشی مستقل که به واکاوی زمینه‌های پیدایش آن و چراییِ کوتاه‌مدت‌بودن تداومش بپردازد، صورت نگرفته است. مقالهٔ حاضر که به باربارا برند تقدیم شده، تلاشی است در جهت واکاوی همین مسئله.[۳]

تصویر ۱. صحنهٔ تاج‌گذاری ایلخانی، تبریز، دههٔ ۱۳۳۰ میلادی. مرکب، رنگ و طلا بر کاغذ. برگرفته از موزهٔ کاخ توپقاپی و ریاست ادارهٔ کاخ‌های ملّی، استانبول. نسخهٔ H.۲۱۵۳، برگ ۱۴۸پ.

ایرانِ عصر ایلخانی در سدهٔ چهاردهم میلادی دوره‌ای متمایز بود؛ دوره‌ای که در آن تصویرِ زنانِ واقعیِ وابسته به طبقات بلندپایه در فضاهای درباری در نگارگری ایرانی پدیدار شد، البته نه در قالب «کلیشه‌ها» یا شخصیت‌های ادبی که پیش‌تر رایج بود.[۴] در این مقاله استدلال می‌شود که میان قدرتی که این زنان در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسیِ جامعهٔ مغولی در اختیار داشتند و نحوهٔ بازنمایی آنان به‌مثابهٔ عناصری مؤثر و بنیادین در طبقهٔ حاکم، پیوندی مستقیم وجود داشته‌است. زنان به‌ویژه خاتون‌ها (ملکه‌ها یا همسران سلطنتی) در دورهٔ آغازین ترکان و مغولان حضوری پررنگ و آشکار هم در عرصهٔ عینی و هم در بازنمایی‌های تصویری داشتند؛ حضوری که با هنجارهای اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ مغولی همخوان بود. آنان در امور مالی و مسائل مربوط به ارث از استقلال برخوردار بودند و در حوزه‌های سیاسی و اقتصادی نفوذی چشمگیر داشتند. با ریشه دواندن هرچه بیشتر ایلخانان در قلمرو فرهنگیِ ایرانی‌مآب و اسلامی، دگرگونی‌هایی در سنت‌های فرهنگی و اجتماعی پدیدار شد. چنان‌که در این مقاله نشان داده خواهد شد، کاهش و سرانجام توقف بازنمایی زنان در آثار عصر ایلخانی که در این پژوهش بررسی شده‌است، هم‌زمان با دگرگونی در قدرت سیاسی، فرهنگی و اجتماعی

۱. فهرستی مختصر از برخی پژوهش‌های متأخرتر در این زمینه ـ همراه با کتاب‌نامه‌های وابسته به آن‌ها ـ بدین قرار است:
R. Frye, 'Women in Pre-Islamic Central Asia: The Khatun of Bukhara', in Women in the Medieval Islamic World: Power, Patronage, and Piety, (ed.) G. Hambly (New York, ۱۹۹۹), pp. ۶۸–۵۵; P. Soucek, 'Timurid Women: A Cultural Perspective', in Women in the Medieval Islamic World: Power, Patronage, and Piety, (ed.) G. Hambly (New York, ۱۹۹۹), pp. ۲۲۶–۱۹۹; L. Komaroff and S. Carboni (eds), The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, ۱۳۵۲–۱۲۵۶ (New York, ۲۰۰۲); B. de Nicola, 'The Economic Role of Mongol Women: Continuity and Transformation from Mongolia to Iran', in The Mongols' Middle East: Continuity and Transformation in Ilkhanid Iran, (eds) Bruno de Nicola and Charles Melville (Leiden and Boston, ۲۰۱۶), pp. ۱۰۵–۷۹; B. de Nicola, Women in Mongol Iran: The Khatuns, ۱۳۳۵–۱۲۰۶ (Edinburgh, ۲۰۱۷).

2. De Nicola, 'The Economic Role of Mongol Women', pp. 79–105; De Nicola, Women in Mongol Iran.

۳. در ۳ مه ۲۰۱۴م، در مؤسسهٔ هنر کورتولد، هم‌زمان با نشست علمیِ نمایشگاه «دربار و صناعت: شاهکاری از شمال عراق»، مقاله‌ای ارائه کردم. در جریان آماده‌سازی مقالهٔ خود با عنوان «زنان، تجمل و منزلت: تصاویر بانوان درباری در نسخه‌های خطیِ جهان ایرانی‌مآب در سده‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی»، برای نخستین بار از باربارا برند درخواست راهنمایی و مساعدت کردم؛ چنان‌که انتظار می‌رفت، یاری‌اش را با نهایت سخاوت به من ارزانی داشت. مقالهٔ حاضر در حقیقت حاصل نهایی همان پژوهش آغازین است و از این‌رو، شایسته می‌نماید که سهم من در بزرگداشت باربارا باشد.

۴. ازآنجاکه این پژوهش بر بازنمایی زنانِ «تاریخی» در دوران ایلخانی و اندکی پس از آن (۱۳۳۵-۱۲۵۶م) متمرکز است، تصاویر زنان به‌مثابهٔ گونه‌های عام و غیرفردی (مانند خدمتکار، رقاصه، نوازنده، مادر یا دختر) و نیز شخصیت‌های برگرفته از متون ادبی و منظومه‌های شعری، در این بحث مدنظر قرار نگرفته‌اند.

زنان بلندپایه در دورهٔ ایلخانی رخ داد، به‌ویژه در میزان آشکارگی و نمود عمومی این ابعاد از قدرت آنان. پژوهشگران پیش‌تر پیوند میان میراث فرهنگی مغولی و جایگاه سیاسی و فرهنگی زنان در عرصهٔ عمومی را نشان داده‌اند؛[۵] و در اینجا این امر همچنین با ظهور بازنمایی‌های تاریخی از زنان در نگارگری عصر ایلخانی مرتبط دانسته می‌شود.

تصویرپردازی خاتون

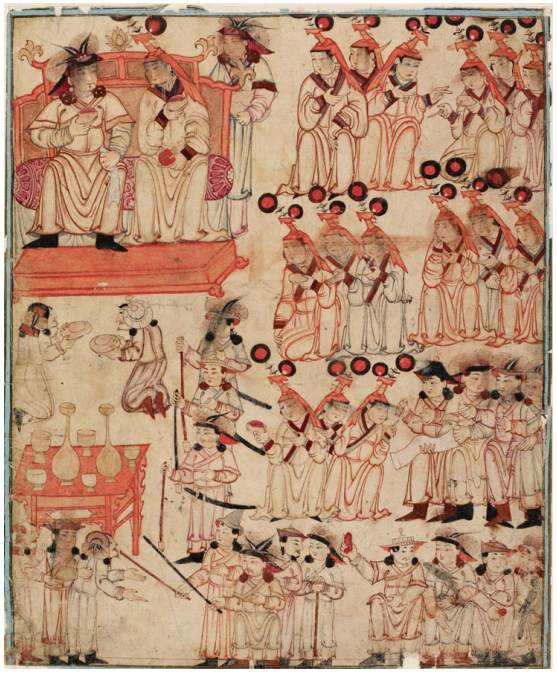
در دورهٔ ایلخانی، خاتون‌ها و دیگر زنانِ وابسته به طبقهٔ بلندپایه در صحنه‌های مصورِ درباری حضور دارند؛ صحنه‌هایی که واقعیت تاریخیِ آن‌ها، چنان‌که در ادامه خواهد آمد، به‌واسطهٔ منابع مکتوب تأیید می‌شود. در بسیاری از این نمونه‌ها، الگوی شمایل‌نگارانه‌ای یکسان تکرار می‌شود: خان و خاتون بر تختی بلند یا سکویی مرتفع در بخش بالای سمت چپ تصویر نشسته‌اند و خاتون در سمتِ چپ خان جای گرفته‌است (تصاویر ۱ تا ۳). این صحنه‌های درباری در فضای باز تصویر می‌شوند؛ فضایی که یادآور زندگی کوچ‌نشینیِ مغولان است. فرمانروا و همسرش ـ که هردو جامه‌های سنتی مغولی بر تن دارند ـ روبه‌روی یکدیگر و پاهایشان از زمین فاصله دارد. بر سرِ خاتون، «بُغتاق» ـ سربند شاخص و متمایز زنان مغول که معمولاً با پری آراسته می‌شد ـ به‌وضوح دیده می‌شود.[۶] در سمت چپ خاتون نیز گروه یا گروه‌هایی از زنانِ بلندپایهٔ مغول نشسته‌اند که احتمالاً دیگر همسران خان، زنانِ خاندان سلطنتی یا ندیمه‌های خاتون را تصویر می‌کنند.

۵ . نک. پانوشت ۴

۶ . چنان‌که ایپشیراوغلو توصیف می‌کند، بُغتاق «به چکمه‌ای وارونه می‌ماند. ارتفاع آن به حدود دو فوت می‌رسید و بخش بالایی‌اش، همچون سرستونی، چهارگوش بود. زنان اشرافی این سرپندِ سبک را که از پوست درخت ساخته و با ابریشم‌های گران‌بها پوشانده می‌شد، بر سر می‌گذاشتند و آن را در بالا با پرهای دمِ اردک وحشی، پرِ طاووس و سنگ‌های قیمتی می‌آراستند. این آرایش سر با کلاهی ویژه، که در قسمت بالای آن شکافی برای این منظور داشت، محکم نگاه داشته می‌شد و در زیر چانه بسته می‌شد». نک. M. S. Ipsiroglu, Painting and Culture of the Mongols, translated by E. D. Phillips (London, ۱۹۶۷), p. ۲۹.

این زنان، هرکه باشند، همگی با پوشاک مغولی بازنمایی شده‌اند و هریک بُغتاق بر سر دارند.

تصویر ۲. صحنهٔ تاج‌گذاری ایلخانی، تبریز، دههٔ ۱۳۳۰ میلادی. مرکب، رنگ و طلا بر کاغذ. برگرفته از موزهٔ کاخ توپقاپی و ریاست ادارهٔ کاخ‌های ملّی، استانبول، H. ۲۱۵۳، برگ ۵۳پ.



تصویر ۳. صحنهٔ تاج‌گذاری ایلخانی، تبریز، دههٔ ۱۳۳۰ میلادی. مرکب، رنگ و طلا بر کاغذ. برگرفته از کتابخانهٔ دولتی برلین ـ میراث فرهنگی پروس، بخش نسخ شرقی، Diez A fol. ۷۰, S. ۲۳, no. ۱.

برخی از برجسته‌ترینِ این تصاویر در آلبوم‌های دیِتس (Diez) در کتابخانهٔ دولتی برلین و نیز در آلبومی در موزهٔ کاخ توپقاپی نگهداری می‌شوند.[۷] نکته‌ای به‌ویژه درخور توجه آن است که این نگاره‌ها به احتمال بسیار برای گنجاندن در نسخه‌های مصوّر جامع‌التواریخ سفارش داده شده بودند؛[۸] همان «تاریخ جهان» سترگی که رشیدالدین فضل‌الله همدانی، وزیر ایلخان غازان‌خان (حک. ۱۳۰۴-۱۲۹۵م) و جانشین او اولجایتو (حک. ۱۳۱۶-۱۳۰۴م)، آن را تألیف کرد. رشیدالدین در خودِ این اثر تصریح می‌کند که در نسخه‌های مصوّر کتاب باید تصاویری از صحنه‌های تاج‌گذاری خان‌ها گنجانده شود و در این تصاویر، تخت، خاتون‌های هم‌عصر، شاهزادگان و امیران به تصویر درآیند.[۹] ازآنجاکه صحنه‌های تاج‌گذاری مورد بحث برای تصویرگری نسخه‌ای از این تاریخ جهان در نظر گرفته شده بودند و قرار بود تاج‌گذاری خان‌های تاریخی را بازنمایی کنند، می‌توان چنین فرض کرد که خاتون‌های تصویرشده نیز قرار بوده‌اند بازنمایی زنانی واقعی و تاریخی باشند. افزون‌بر این، نگاره‌های تمام‌صفحهٔ تاج‌گذاری، نگاره‌های کوچکی از خاتون‌ها در لحظاتی از زندگی درباری و نیز نگاره‌های کوچک‌شدهٔ تاج‌گذاری نیز ساخته شده‌است؛ نوع دوم به احتمال زیاد برای تصویرسازی شجره‌نامهٔ مغولی که در متن گنجانده شده بودند، به‌کار می‌رفت.

در جهان اسلام، پیش از اواخر سدهٔ دوازدهم و اوایل سدهٔ سیزدهم میلادی، بازنمایی‌های تاریخیِ زنان بلندپایه در جامعهٔ آن عصر، به‌غایت نادر است. بازنماییِ صحنه‌های درباری و تاج‌گذاری از دورهٔ اموی به بعد، در بسترهای گوناگونی چون گچ‌بری، سفال، پیکره‌سازی، نقاشی و فلزکاری وجود داشته‌است. هرچند در این آثار هم پیکره‌های مردانه و هم زنانه دیده می‌شود، نقش زنان معمولاً به قالب یک «کلیشهٔ» مشخص مانند خدمتکار، رقاصه یا رامشگر فروکاسته شده‌است. این وضعیت را باید با نمونه‌های بی‌شمارِ فرمانروایان مرد در حال جلوس بر تخت، یا حضور آنان و درباریان مردشان در فعالیت‌های شاهانه‌ای چون شکار، جنگ، بزم می‌گساری و تماشای طرب و رامش مقایسه کرد. به بیان دیگر، تصویری تاریخی از زنان در مقام ملکه، همسر سلطنتی، شاهدخت یا حتی ندیمه عملاً وجود ندارد. تنها در عصر سلجوقیان بزرگ (حک. ۱۱۹۴-۱۰۴۰م) و پس از آن است که می‌توان دگرگونی محسوسی را در بازنمایی زنان در سرزمین‌های تحت فرمان آنان مشاهده کرد. چنان‌که اویا پانجاراوغلو به‌درستی یادآور شده‌است، در اواخر دورهٔ سلجوقی، بازنمایی پیکرهٔ انسانی در سراسر هنرهای بصری و در همهٔ بسترها به‌گونه‌ای چشمگیر فزونی یافت.[۱۰] همین تحول است که امکان مشاهدهٔ تغییر در بازنمایی زنان را فراهم می‌کند.

به سبب کمبود نگارگری بر کاغذ در جهان ایرانیِ پیشامغولی، برای شناخت گونه‌های تصویرگری پیکره‌ای در آن دوره ناگزیر باید به آثاری در دیگر بسترهای هنری از جمله نقاشی‌های دیواری، سفال و فلزکاری رجوع کرد. بخش عمدهٔ این تصاویر بر پایهٔ مضامین شاهانه شکل گرفته و در آن‌ها زنان اغلب در نقش‌هایی چون خدمتکار یا رامشگر ظاهر می‌شوند. بااین‌حال، در همین آثار است که برای نخستین بار بازنماییِ زوج‌های درباریِ نشسته پدیدار می‌شود. نمونه‌های متعددی از این دست را می‌توان بر سفال‌های سلجوقی مشاهده کرد.[۱۱] با وجود آنکه این تصاویر را می‌توان صورت‌های «نویی» از بازنمایی زنان دانست، همچنان بازنماییِ یک کلیشهٔ عام یا رایج به‌شمار می‌آیند؛ در اینجا معمولاً زوجی درباری در حالت نشسته تصویر شده‌اند که اغلب در حال گفت‌وگو یا می‌گساری‌اند (شکل ۴). پیکره‌های مرد و زن هم‌اندازه و روبه‌روی یکدیگر ترسیم شده‌اند. بااین‌همه، این تصاویر از یک بستر مشخص درباری جدا شده‌اند و هرچند در ترکیب‌بندی تصویری به پیکرهٔ زن نیز وزنی برابر داده‌شده‌است؛ اما آن جنبهٔ مستندسازی تاریخی که در نگاره‌های ایلخانی مورد بحث دیده می‌شود، در اینجا وجود ندارد.[۱۲] با وجود این، ورود زنان به چنین

---

۷ . Diez A، برگ‌های ۷۰-۷۲، کتابخانهٔ دولتی برلین؛ TSMK H.۲۱۵۳، موزهٔ کاخ توپقاپی. فهرست کامل نگاره‌هایی با این‌گونه بازنمایی‌ها که نگارنده از آن‌ها آگاهی دارد، در پیوستِ نخست آمده است.

8 . K. Rührdanz, 'Illustrationen zu Rašıd al-Dīn Ta'rıkh Mubārak-i Ghāzānī in den Berliner Diez-Alben,' in L'Iran face à la domination mongole, (ed.) D. Aigle (Tehran, 1997), pp. 295–306.

همچنین بنگرید به یادداشت ۲۳ در ادامه، و نیز:

C. Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era in the Berlin Diez Albums', in The Diez Albums: Contexts and Contents, (eds) J. Gonnella, F. Weis and C. Rauch (Leiden and Boston, 2017), p. 232.

9 . Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era in the Berlin Diez Albums', p. 232.

10 . O. Pancaroğlu, 'The Emergence of Turkic Dynastic Presence in the Islamic World: Cultural Experiences and Artistic Horizons, 950–1250,' in Turks: A Journey of 1000 years, (ed) D. Roxburgh (London, 2005), p. 77.

11 . برای نمونه، نک. کاسه‌ای مینایی از کاشان، متعلق به حدود ۱۲۰۰ میلادی، در مجموعهٔ دیوید، کپنهاگ، شمارهٔ 34/1999 (https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/seljuks/art/34-1999)؛ و کاسه‌ای زرین‌فام از همان مجموعه، مورخ ۶۰۰ هجری، همچنین از کاشان، شمارهٔ 45/2001 (https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/seljuks/art/45-2001)؛ نیز کاسه‌ای مینایی از ایران، ساخته‌شده در اواخر سدهٔ دوازدهم و اوایل سدهٔ سیزدهم میلادی، در موزهٔ هنر متروپولیتن، شمارهٔ 1975.1.1643 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461158)؛ و کاسه‌ای مینایی دیگر از ایران، متعلق به اواخر سدهٔ دوازدهم و اوایل سدهٔ سیزدهم میلادی، در نگارخانهٔ هنر فریر، شمارهٔ F1938.12 (https://asia.si.edu/object/F1938.12/). همهٔ این منابع در ۱۸ اوت ۲۰۲۰ مشاهده شده‌اند.

12 . نمونهٔ شاخصِ متفاوت در این زمینه، بشقاب زرین‌فام بزرگی در موزهٔ هنر متروپولیتن، به شمارهٔ 1983.247 است که در ربع نخست سدهٔ سیزدهم میلادی در کاشان ساخته شده و بازنمایانندهٔ آیینِ عروسی است (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453209؛ دیده‌شده در ۱۸ اوت ۲۰۲۰).

صورتی در نقش‌مایه‌های تزیینیِ عصر سلجوقی شایان توجه است؛ به‌ویژه آنکه در برخی موارد، پیکرۀ منفرد یک زن یا گروه‌هایی از زنان[۱۳] نیز تصویر شده‌اند. از این‌رو، برجستگی تصویری‌ای که در این صحنه‌ها به پیکرۀ زن داده شده درخور توجه است و تا حدی منزلت بصری زن بلندپایه را ارتقا می‌دهد. تداوم این روند در گسترۀ جهان ایرانیِ پساسلجوقی به‌خوبی در ابریق بلاکاس آشکار است؛ اثری که افزون بر صحنه‌های منفرد در قاب‌های مدور تزیینی ـ شامل پیکره‌های مردان در حال انجام فعالیت‌های درباری، صحنه‌های شکار، و موسیقی‌دانان و رامشگران ـ دو تصویر مستقل از زنان نیز در خود دارد: در یکی، بانویی اشرافی درحالی‌که ندیمه‌اش او را نظاره می‌کند، در آینه می‌نگرد؛ و در دیگری، زنی در هودجی بر پشت شتر نشسته است و ملازمان در کنار او گام برمی‌دارند.[۱۴] هرچند این تصاویر نیز بار دیگر بازنمایی‌هایی کلیشه‌وار از زنان درباری‌اند، بااین‌حال، گنجاندن آن‌ها بر روی این ابریق بسیار معنادار به‌نظر می‌رسد.

تصویر ۴. کاسۀ مینایی، ایران، اواخر سدۀ دوازدهم تا سدۀ سیزدهم میلادی. خمیرۀ سنگی، رنگ‌آمیزی با لکه‌رنگ و نقاشیِ روی لعاب. برگرفته از موزۀ هنر متروپولیتن، نیویورک، ۱۹۷۵،۱،۱۶۴۳.

۱۳ . برای نمونه، نک. موزۀ اشمولین، شمارۀ EA۱۹۵۶،۱۰۸، بشقابی زرین‌فام ساخته‌شده در کاشان در اواخر سدۀ دوازدهم میلادی که به‌عنوان تصویری از دو زن توصیف شده‌است (http://jameelcentre.ashmolean.org/object/EA۱۹۵۶،۱۰۸)؛ و نیز شمارۀ EA۱۹۵۶،۵۲، بشقاب زرین‌فام دیگری از کاشان، متعلق به اواخر سدۀ دوازدهم میلادی که پیکرۀ زنی نشسته را بازمی‌نمایاند (http://jameelcentre.ashmolean.org/object/EA۱۹۵۶،۵۲). هردو منبع در ۱۸ اوت ۲۰۲۰ مشاهده شده‌اند.

۱۴ . موزۀ بریتانیا، شمارۀ ۱۸۶۶،۱۲۲۹،۶۱؛ برنج، کنده‌کاری‌شده و مُرصَّع با نقره و مس؛ ساخته‌شده در موصل و مورخ رجب ۶۲۹ هجری (آوریل ۱۲۳۲ میلادی). جزئیات این قاب‌های مدور را می‌توان در این نشانی مشاهده کرد: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_۱۸۶۶-۱۲۲۹-۶۱؛ مشاهده‌شده در ۱۸ اوت ۲۰۲۰.

تصویر ۵. صحنۀ جلوس ایلخانی، تبریز، دهۀ ۱۳۳۰ میلادی. مرکب، رنگ و طلا بر کاغذ. برگرفته از کتابخانۀ دولتی برلین ـ بنیاد میراث فرهنگی پروس، بخش نسخ شرقی، Diez A fol. ۷۱, S. ۵۲.

با بازگشت به صحنه‌های جلوس ایلخانی، چنان‌که تأکید شد، این نگاره‌ها خان و خاتون را در کنار یکدیگر و بر تختی واحد، در فضایی درباری و با اندازه و شأنی برابر به تصویر می‌کشند. از این‌گونه صحنه‌های جلوسِ تمام‌صفحه، تاکنون هشت نمونه شناخته شده‌است: شش مورد، نیمه‌ای از صحنه‌های جلوسِ دوبرگی‌اند که در آن‌ها خان و خاتون در بالای سمت چپِ برگِ راست، در میان صحنه‌ای مفصل و درباری شامل ندیمگان خاتون نشسته‌اند (نک. به تصاویر ۱ تا ۳)؛[۱۵] درحالی‌که دو نمونۀ دیگر، صحنه‌های جلوسِ تک‌صفحه‌ای‌اند که پیکره‌ها در آن‌ها با ابعادی بزرگ‌تر ترسیم شده‌اند و ازاین‌رو شمار اشخاص بازنمایی‌شده در تصویر محدودتر است (تصویر ۵).[۱۶]

چنین صحنه‌هایی که برای تصویرسازی در نسخه‌های تاریخیِ نفیس عصر ایلخانی و گنجاندن آن‌ها ضروری دانسته می‌شد، بازنمایی‌هایی دقیق و معتبر نیز بودند که فضای درباریِ مبتنی بر هم‌پایگی خان و خاتون را به‌درستی بازمی‌نمودند. نشستن خان و خاتون در کنار یکدیگر به این شیوه، واقعیتِ قدرت سیاسی در دربار ایلخانی و فرهنگ مغولی و نیز نقش بنیادین و مهم زنان را به‌روشنی در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌دهد. افزون بر این، صحنه‌های جلوسِ تمام‌صفحه، شماری از نگاره‌های کوچک و ساده نیز وجود دارد که خان

۱۵ . دو صحنۀ جلوس دوسطحی (دوصفحه‌ای) عبارتند از: Diez A، برگ ۷۰، صص. ۲۱–۲۲؛ TSMK H. ۲۱۵۳، برگ ۱۶۶ چپ و برگ ۲۳ راست. همچنین چهار صفحۀ منفرد که در اصل بخشی از صحنه‌های جلوسِ دوسطحی بوده‌اند عبارت‌اند از: TSMK H. ۲۱۵۳، برگ‌های ۵۳ راست و ۱۴۸ راست؛ و Diez A، برگ ۷۰، صص. ۱۰ و ۲۳. برای اطلاعات کامل دربارۀ این برگ‌های نسخه‌های خطی، نک. پیوست ۱.

۱۶ . Diez A، برگ ۷۱، صص. ۴۸ و ۵۲. برای اطلاعات کامل دربارۀ این برگ‌های نسخه‌های خطی، نک. پیوست ۱.

و خاتون را در کنار یکدیگر نشان می‌دهند و احتمالاً برای همراهی با شجره‌نامه‌های مغولی پدید آمده بودند.[۱۷] درحالی‌که صحنه‌های جلوسِ تمام‌صفحه خاتون‌ها را در بستر سیاسی‌شان بازمی‌نمایند، دو تصویر مهم نیز خاتونی را در حال حرکت همراه با خواجگان یا ملازمان جوانش نشان می‌دهند که یکی از آن‌ها در فضایی اردوگاهی ترسیم شده‌است (شکل ۶). این تصویر نیز بازتابی از واقعیت جامعهٔ عصر است؛ در اینجا، آزادی رفت‌وآمد زنان مغول از خلال تصویر خاتونی که در میان اردویی پرجنب‌وجوش گام برمی‌دارد، به نمایش درآمده است.[۱۸]

تصویر ۶. بانویی اشرافی از دورهٔ ایلخانی در حال حرکت همراه با ملازمان جوان در اردوگاه (اُردو)، تبریز، دههٔ ۱۳۳۰ میلادی. مرکب، رنگ و طلا بر کاغذ. برگرفته از کتابخانهٔ دولتی برلین ـ بنیاد میراث فرهنگی پروس، بخش نسخ شرقی، Diez A fol. ۷۰, S. ۱۸, no. ۱.

پیشینهٔ بازنمایی زنان تاریخیِ مغول را می‌توان در نگارگری دورهٔ یوان بازجست؛ برای نمونه، تصویری از چابی، همسر قوبیلای‌خان که در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم میلادی پدید آمده‌است.[۱۹] همچنین مجموعه‌ای از شمایل‌نگاره‌های مشابه تولید شد که دوقوز خاتون، همسر هولاکو نخستین ایلخان را نیز دربر می‌گرفت. نفسِ ساخته‌شدنِ شمایل این خاتون‌های مغول، خود به‌روشنی نشانگر جایگاه و منزلت آنان است. تصاویر زنان در قالب شمایل بانی نیز در نقاشی‌های دیواری شناسایی شده‌است؛ دو نمونهٔ برجای‌مانده از سده‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی، بانوی بانی را با پوشاک رایج روزگار از جمله بُغتاق نشان می‌دهند.[۲۰] بسیار جالب توجه است که در یکی از دیوارنگاره‌های دورهٔ یوان، متعلق به آرامگاهی در دونگ‌ارچون (Dongercun) و مورخ ۱۲۷۰ میلادی، زوجی اشرافی از مغولان به تصویر کشیده شده‌اند.[۲۱] شیوهٔ بازنمایی آنان شباهت بسیاری به صحنه‌های جلوس ایلخانیِ مورد بحث در اینجا دارد، با این تفاوت که زوج یوانی به‌جای نشستن بر سکویی مشترک، بر دو صندلی جداگانه نشسته‌اند. بااین‌حال، نحوهٔ تصویرپردازی آنان با قرار گرفتن زن در سمت چپ مرد بازتاب یکی از «رسوم تثبیت‌شدهٔ جامعهٔ مغولی در قرون میانه» است.[۲۲]

بافت تاریخی: فرهنگ مغولی و زنان ایلخانی

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، نگاره‌های جلوس ایلخانیِ مورد بحث، به‌احتمال بسیار برای تصویرسازی نسخه‌هایی از **جامع‌التواریخ** رشیدالدین پدید آمده بودند. به‌طور مشخص‌تر، گمان می‌رود که این نگاره‌ها به **تاریخ مبارک غازانی**، تاریخ مغولان که جلد نخستِ مجموعهٔ تاریخیِ رشیدالدین را تشکیل می‌دهد، تعلق داشته باشند. ماهیت تاریخیِ این دست‌نویس و نیز کارکرد این تصاویر در متن، آن‌گونه که کارین روهردانتس نشان داده‌است،[۲۳] مؤید آن است که همهٔ این نگاره‌ها با قصد بازنماییِ خان‌ها و خاتون‌های

۱۷ . Diez A، برگ ۷۱: ص. ۴۱، شمارهٔ ۴؛ ص. ۴۲، شمارهٔ ۴؛ ص. ۴۲، شمارهٔ ۶؛ ص. ۴۵، شمارهٔ ۵ (فقط تصویر خاتون)؛ ص. ۴۶، شمارهٔ ۶؛ ص. ۶۳، شماره‌های ۱، ۲، ۳، ۵، ۶ و ۷؛ همچنین Diez A، برگ ۷۳، ص. ۴۷، شمارهٔ ۵؛ و مؤسسهٔ مطالعات شرقی ابوریحان بیرونی وابسته به فرهنگستان علوم جمهوری ازبکستان، شمارهٔ ۱۶۲۰، برگ ۱۰۹. برای اطلاعات کامل دربارهٔ این برگ‌های نسخه‌های خطی، نک. پیوست ۱.

۱۸ . Diez A، برگ ۷۰، ص. ۱۸، شمارهٔ ۱/تصویر بالا؛ و Diez A، برگ ۷۲، ص. ۱۱. برای اطلاعات کامل دربارهٔ این برگ‌های نسخه‌های خطی، نک. پیوست ۱.

۱۹ . Komaroff and Carboni (eds), The Legacy of Ghenghis Khan, p. ۳۰, fig. ۲۷. این نگاره در موزهٔ کاخ ملیِ تایپه، تایوان، نگهداری می‌شود.

۲۰ . یکی از این نمونه‌ها در دامنه‌های تورفان، درهٔ سوم، غار شمارهٔ ۳، سین‌کیانگِ چین، کشف شد و اکنون در موزهٔ هنر هندِ موزه‌های دولتی برلین، به شمارهٔ III ۸۶۱۸، نگهداری می‌شود؛ منتشرشده در: D. Roxburgh (ed.), Turks: A Journey of Mongols Enthroned', in The Diez Albums: Contexts and Contents, eds. J. Gonnella, F. Weis and C. Rauch (Leiden and Boston, ۲۰۱۷), p. ۵۸, cat. ۱۴؛ و نیز در: Y. Kadoi, 'The Years (London ۱۰۰۰–۱۳۵۰), fig. ۹.۶B. دیگر نقاشی دیواری از قوچو، سین‌کیانگ، به دست آمده و اکنون در موزهٔ ارمیتاژ دولتی سن‌پترزبورگ، به شمارهٔ Bac۳۸۶۹، نگهداری می‌شود؛ منتشرشده در: Kadoi, 'The Mongols Enthroned', p. ۲۵۸, fig. ۹.۶A.

21 . Kadoi, 'The Mongols Enthroned' pp. 255–256, fig. 9.4.

22 . Ibid., p. 255.

۲۳ . روهردانتس نشان داده‌است که هریک از این سه گونه تصویر، کارکردی مشخص در متن داشته‌اند. صحنه‌های کوچکِ جلوس برای تصویرسازی آغاز شجره‌نامهٔ هر فرمانروا در تاریخ غازانی به‌کار می‌رفتند؛ صحنه‌های جلوسِ دوصفحه‌ای در ابتدای بخش دومِ شرحِ احوال هر فرمانروا قرار داده می‌شدند؛ و صحنه‌های جلوسِ تک‌صفحه‌ای برای تصویرکردن اعلان‌ها، بزم‌ها یا مراسم پذیرشِ خاص به‌کار می‌رفتند. نک. E. Wright, 'Patronage of the Arts of the Book Under the Injuids of Shiraz', in Beyond the Legacy of Genghis Khan, ed. L. Komaroff (Leiden and Boston, ۲۰۰۶), pp. ۲۶۰–۲۶۱؛ به نقل از: Karin Rührdanz, 'Illustrationen zu Rašīd al-Dīns Ta'rīkh Mubārak-i Ghāzānī in den Berliner Diez-Alben,' pp. ۲۹۵–۳۰۶.

تاریخی آفریده شده بودند. به احتمال زیاد، بخش عمدهٔ این آثار در تبریز و در دههٔ ۱۳۳۰ میلادی مقارن با واپسین سال‌های حکومت ایلخانان تولید شده‌اند؛ اهمیت این هم‌زمانی در ادامه بررسی خواهد شد.

چنین بازنمایی‌هایی از زنان بلندپایه و تاریخیِ مغول، بازتاب‌دهندهٔ جایگاه بنیادین و مهم آنان در جامعهٔ مغولی است؛ زنانی که در عرصه‌های اقتصادی و سیاسی نقشی مؤثر و تعیین‌کننده داشتند. حتی در روایتِ شکل‌گیری تبار مغول نیز به یک زن جایگاهی محوری داده‌شده‌است: ملکهٔ اسطوره‌ای آلانقوا که قبایل مغول و مهم‌تر از همه، تبار چنگیزخان انتسابِ نسبِ خود را به او بازمی‌رساندند.[۲۴] در تواریخی همچون **جامع‌التواریخ** رشیدالدین است که با نام‌ها و ویژگی‌های زنان برجستهٔ مغول آشنا می‌شویم؛ از جمله سرقفتنی‌بیگی، عروسِ چنگیزخان و مادرِ قوبیلای‌خان. رشیدالدین از هوش و درایت کم‌نظیر او یاد می‌کند و می‌نویسد که پس از مرگ همسرش، ادارهٔ سرزمین‌های تحت حاکمیت او را برعهده گرفت[۲۵] و بدین‌سان، از خلال کردار و شیوهٔ حکومت‌داریِ خود، الگویی از فرمانروواییِ شایسته برای چهار پسرش پدید آورد.[۲۶] همچنین مسئولیت آموزش و تربیت آنان نیز بر عهدهٔ او بود.[۲۷] در میان شمار فراوان زنان برجستهٔ مغول، نمونه‌های متعددی نیز از زنانی دیده می‌شود که یا به‌عنوان فرمانروایانی مستقل حکومت می‌کردند، یا در مقام نایب‌السلطنه تا زمان بلوغ پسرانشان قدرت سیاسی و وفاداریِ قبایل و متحدان را حفظ می‌کردند.[۲۸] یکی از این نمونه‌ها ترکان‌خاتون است که از سال ۱۲۵۷ میلادی به‌مدت بیست‌وشش سال، عملاً بر ولایت ایلخانیِ کرمان فرمان راند؛ دوره‌ای که عصر زرین آن ناحیه دانسته می‌شود.[۲۹] حکومت او و شرایطی که به موجب آن اختیار سیاسی و نظامیِ کرمان به وی واگذار شد، نشان می‌دهد که زنان مغول در عصر ایلخانی نه‌تنها می‌توانستند در مقام همسرِ فرمانروا صاحب قدرت باشند؛ بلکه عملاً توانایی حکومت مستقل را نیز داشتند. نمونه‌های متعدد دیگری از زنان مغولِ برخوردار از چنین جایگاه سیاسی‌ای در دورهٔ ایلخانی شناخته شده‌اند؛ از جمله پادشاه‌خاتون، دختر ترکان‌خاتون و چندین خاتون دیگر که در شیراز حکومت می‌کردند.[۳۰]

توان اقتصادیِ زنان مغول از «اُردو»های شخصیِ آنان سرچشمه می‌گرفت؛ اردوهایی (به‌معنای استقرارگاه‌ها و تشکیلات اردوییِ مغولی شامل افراد و اموال، مشابه مفهوم «خاندان» یا «واحد خانوادگی و اقتصادی») که زنان از منافع مالیِ آن بهره‌مند می‌شدند و می‌توانستند آن را از طریق ارث، بنا بر خواست خود، به وارثان زن یا مرد منتقل کنند. اُردوها بر پایهٔ رسوم استپی اداره می‌شدند؛ رسومی که تأمین مالیِ آن‌ها از راه مالیاتِ اخذشده از جمعیت محلی، هدایای اهدایی، و از همه جالب‌تر، سهمی از غنایم حاصل از پیروزی‌های نظامی که به این زنان اختصاص می‌یافت، تأمین می‌شد.[۳۱] ازاین‌رو، زنان نخبهٔ مغول درآمدهای کلانی در اختیار داشتند.

پس از استقرار ایلخانان، نقش‌های فرهنگی، اقتصادی و اجتماعیِ سنتیِ خاتون‌ها و زنان بلندپایهٔ مغول در چهارچوب قلمرو سیاسیِ یکجانشینِ جدید آنان همچنان تداوم یافت. خاتون‌ها همچنان از غنایم و ثروت حاصل از فتوحات نظامی بهره‌مند می‌شدند، هرچند لشکرکشی‌های ایلخانی در قیاس با بسیاری از یورش‌های دورهٔ پیشینِ حیات کوچ‌نشینیِ مغولان، گسترده‌تر و سازمان‌یافته‌تر بود. استقلال مالی و اهمیت آنان به شیوه‌های دیگری نیز استمرار داشت؛ چنان‌که زنان خاندان سلطنتی مقادیر فراوانی کالا و هدیه از خزانه دریافت می‌کردند.[۳۲] همچنین، تیول‌ها و اراضی‌ای به خاتون‌ها واگذار می‌شد که درآمد آن‌ها در اختیار ایشان قرار می‌گرفت. آنان نیز به نوبهٔ خود، از طریق عطایا و فعالیت‌های بازرگانی، ثروت

24 . U. Onon (translator and editor), The Secret History of the Mongols: The Life and Times of Chingghis Khan (New York, 2001), p. 43.

۲۵ .De Nicola, Women in Mongol Iran, p. ۷۳.
درآمدهایی که او از این سرزمین‌ها در مغولستان و شمال چین دریافت می‌کرد، همراه با حمایتی که پس از مرگ همسرش از سوی خاندان او داشت، به وی امکان می‌داد مستقل‌تر از آنچه معمول بود عمل کند؛ تا آنجا که توانست درخواست‌های ازدواجی را که برایش فرستاده می‌شد رد کند.

26 . Komaroff and Carboni (eds), The Legacy of Ghenghis Khan, p.30.

27 . De Nicola, Women in Mongol Iran, p. 73.

28 . Ibid., pp. 65–89.

29 . Ibid., pp. 105–110; G. Lane, Early Mongol Rule in Thirteenth Century Iran: a Persian Renaissance (London, 2003), pp. 105–106.

30 . De Nicola, Women in Mongol Iran, pp. 109–114.

31 . P. Jackson, 'Courts and Courtiers iv. Under the Mongols', Encyclopaedia Iranica, VI/4, pp. 364–366, orig. published 1993; available online at http://www.iranicaonline.org/articles/courts-and-courtiers-iv (accessed 20 August 2020).
برای آگاهی مشخص‌تر دربارهٔ اردوهای زنان، نک.
B. de Nicola, 'Ruling from Tents: the Existence and Structure of Women's ordos in Ilkhanid Iran', in Ferdowsi, The Mongols and Iranian History: Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia. Studies in Honour of Charles Melville, (eds.) R. Hillenbrand, A. C. S. Peacock and F. Abdullaeva (London, 2013), pp. 126–136.

32 . De Nicola, 'The Economic Role of Mongol Women', pp. 91–92.

را در میان جامعهٔ خویش توزیع می‌کردند؛ توانایی آنان برای مشارکت در این فعالیت‌های تجاری در شرایط یکجانشینی به‌مراتب افزایش یافت و موجب گسترش ثروت شخصی و نیز ثروت قبایل وابسته به آنان شد.[۳۳] ازاین‌رو، زنان بلندپایهٔ مغول با وجود ترک شیوهٔ زندگی کوچ‌نشینی همچنان سبک زندگی و جایگاه اقتصادیِ خود را حفظ کردند و حتی رسمِ تعامل مستقیم با بازرگانان و تجار را نیز ادامه دادند. چنان‌که رشیدالدین اشاره می‌کند: «در این دورانِ رونق و وفور نعمت، بازرگانان حضوری مستمر در اردوگاه‌های زنان داشتند. آنان افزون‌بر جابه‌جایی و تأمین کالاهای مورد نیاز خاتون‌ها، مسئولیت نگهداری و مدیریت عواید، اموال و دارایی‌های آنان را نیز بر عهده داشتند».[۳۴]

شواهد متنی برای بازنماییِ اهمیت و استقلال سیاسیِ خاتون‌ها

هم متون ایلخانی و هم گزارش‌های سیاحان و سفیران خارجیِ حاضر در دربارهای مغول، بازتاب‌دهندهٔ هنجارهای فرهنگی و اجتماعیِ مربوط به زنان بلندپایه‌اند. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، رشیدالدین در **جامع‌التواریخ** تصریح می‌کند که تصاویرِ صحنه‌های تاج‌گذاریِ خان باید در نسخه‌های مصورِ این اثر گنجانده شود.[۳۵] از آنجا که او مشخص می‌کند این تصاویر می‌بایست تخت، خاتون‌های آن عصر، شاهزادگان و امیران را دربرگیرند، به‌نظر می‌رسد مقصود، بازنماییِ معتبر و تاریخیِ این رویدادها بوده است. برای نمونه، رشیدالدین در شرح تاج‌گذاریِ منگوقاآن (نوادهٔ چنگیزخان) در سال ۱۲۵۱م می‌نویسد که فرمانروا بر تخت نشسته بود، شاهدخت‌ها در سمت راست او گرد آمده بودند، برادرانش در برابرش ایستاده بودند و خاتون‌ها در سمت چپ او جای داشتند.[۳۶] همان‌گونه که آشکار است، حضور برجستهٔ خاتون‌ها و زنان بلندپایه در آیین‌ها و تشریفات درباری از رسوم شناخته‌شدهٔ مغولی به‌شمار می‌رفت.

نشستنِ همسرِ اصلیِ فرمانروا در سمت چپ او ـ چنانکه در تصاویر ۱–۳ و ۵ دیده می‌شود ـ نیز از دیگر رسوم جامعهٔ مغولی در قرون میانه بود.[۳۷] این جایگاه و به‌طورکلی موقعیت خاص زنان در محیط درباری بارها در گزارش‌های سفرنامه‌نویسان مورد اشاره قرار گرفته‌است؛ آنان اغلب با شگفتی از آزادی‌هایی که این زنان از آن برخوردار بودند سخن می‌گفتند. یکی از این گزارش‌ها را ویلیام روبروک ارائه کرده‌است که میان سال‌های ۱۲۵۳ تا ۱۲۵۵ میلادی به‌عنوان مبلّغ مسیحی در سرزمین‌های تحت سلطهٔ مغول اقامت داشت. او در شرح دیدار خود با منگوقاآن می‌نویسد که همسر جوان خان در کنار او نشسته بود و دختری همراه با دیگر فرزندان در پشت سر او جای داشتند. روبروک همچنین گزارش می‌دهد که او و همراهانش را بر نیمکتی نزدیکِ بانوان نشاندند؛[۳۸] امری که نشان می‌دهد زنان دیگری نیز در مجلس درباری حضور داشتند و برای حاضران قابل رؤیت بوده و در جایگاهی برجسته قرار داشتند. گزارش دیگری از نیمهٔ نخست دههٔ ۱۲۷۰ میلادی در دست است؛ زمانی که مارکوپولو، در جریان دیدار از دربار قوبیلای‌خان (برادر و جانشین منگوقاآن) چنین می‌نویسد: «هرگاه اعلیحضرت مجلس عام و باشکوهی برپا می‌دارد، حاضران براساس ترتیبی معین می‌نشینند. سفرهٔ فرمانروا در برابر تختِ بلند او گسترده می‌شود و او در سمت شمالی آن می‌نشیند، درحالی‌که رویش به‌سوی جنوب است؛ و در کنار او، در سمت چپ، امپراتریس جای می‌گیرد».[۳۹]

جایگاهِ زنان در دربار، بخشی از نمایش گسترده‌ترِ قدرت اجتماعی و سیاسی به‌شمار می‌رفت. چنان‌که جودیت فایفر می‌گوید: «در جامعه‌ای که ترتیب نشستن به‌روشنی بازتاب‌دهندهٔ سلسله‌مراتب سیاسی بود، این موضوع (یعنی محل نشستن افراد در مجلس درباری) اهمیتی به‌سزا داشت».[۴۰] این رسمِ تثبیت‌شدهٔ مغولی ـ یعنی اهمیتِ جایگاه‌گذاری و قرار دادنِ خاتون(ها) در مرتبه‌ای هم‌تراز با خان در محیط درباری ـ در حکومت‌های جدید مغولیِ ایران و آسیای مرکزی نیز استمرار یافت. برای نمونه، این بطوطه که در دههٔ ۱۳۳۰ میلادی از دربار محمد ازبک خانِ اردوی زرین دیدار کرده بود، روایت می‌کند که پس از نماز جمعه، خان

۳۳ . دِ نیکولا اشاره می‌کند که زنان مغول در پیِ دستیابی به کالاهای گران‌بهاتر بودند و این امر، به نوبهٔ خود، به رونق هرچه بیشترِ تجارت دامن می‌زد. این شیوه حتی در دوران جابه‌جایی قبایل در استپ‌ها نیز رواج داشت؛ اما پس از استقرار ایلخانان و شکل‌گیری حکومتی یکجانشین، این روند به‌سرعت گسترش یافت و ثروت و دارایی‌های انباشتهٔ اردوها را به سطحی چشمگیر رساند. نک. De Nicola, 'The Economic Role of Mongol Women', p. 84.

۳۴ Ibid., p. 95. ترجمه‌شده از متن انگلیسی

35 . Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era in the Berlin Diez Albums', p. 232.

36 . Ibid.

37 . Kadoi, 'The Mongols Enthroned', p. 255.

38 . W. Rubruck, The Journey of William of Rubruck to the Eastern Parts of the World, 1253–55, translated and edited by William Woodville Rockhill (London, 1900), p. 172.

39 . M. Polo, The travels of Marco Polo, (ed.) Marsden, 1908; intro. by P. Smethurst (New York, 2005), p. 153.

40 . J. Pfeiffer, '"Not every head that wears a crown deserves to rule": Women in Il-Khanid political life and court culture', in Court and Craft: A Masterpiece from Northern Iraq, (ed.), R. Ward (London, 2014), p. 25.

در خیمه‌ای باشکوه از زر می‌نشست؛ دو تن از همسرانش در سمت راست او، دو تن دیگر در سمت چپ و پسران و دخترش در برابر او جای می‌گرفتند. ابن بطوطه در شرح این مجالس می‌نویسد: «هرگاه یکی از خاتون‌ها وارد می‌شد، سلطان برای او برمی‌خاست و دستش را می‌گرفت تا بر تخت بنشیند؛ اما دربارهٔ طیطغلی که ملکهٔ محبوب او بود، سلطان تا آستانهٔ خیمه به استقبالش می‌رفت، به او ادای احترام می‌کرد و دستش را می‌گرفت و تنها پس از آنکه او بر تخت می‌نشست و جای می‌گرفت، خود سلطان می‌نشست. همهٔ این امور در برابر دیدگان حاضران و بی‌هیچ حجابی انجام می‌شد. سپس امیران بزرگ وارد می‌شدند و کرسی‌هایشان در سمت راست و چپ قرار داده می‌شد...»[41]. سخنان ابن بطوطه نه‌تنها نشان‌دهندهٔ احترام و منزلت آشکاری است که خان در ملأعام برای خاتون‌ها قائل بود؛ بلکه آشکار می‌کند که جایگاه آنان در این مجالس ـ درحالی‌که مردان دربار در مرتبه‌ای فروتر از ایشان می‌نشستند ـ خود نشانه‌ای از شأن و منزلت آنان به‌شمار می‌رفت. ابن بطوطه همچنین تصریح می‌کند که این تشریفات در برابر دیدگان تمام اهل دربار انجام می‌شد؛ نکته‌ای که بر مرئی‌بودن زنان برای همگان تأکید دارد. این امر آشکارا برای او مفهومی بیگانه بود، تا آنجا که نبودِ حجاب را نیز به‌عنوان بخشی از پوشش زنان با شگفتی یاد می‌کند.

در کنار چنین توصیف‌هایی از مجالس بارِعامِ درباری که در آن‌ها برجستگیِ خاتون‌ها و زنان خاندان سلطنتی آشکار است، آزادیِ رفت‌وآمدی که آنان از آن برخوردار بودند نیز از جمله نکاتی بود که توجهِ سیاحان را جلب می‌کرد (نک. تصویر ۶). ابن بطوطه نیز، بار دیگر در توصیف سفر خود به اردوی زرین، به تعاملات زنان در بستر گسترده‌ترِ جامعه اشاره می‌کند. او به‌طورکلی می‌نویسد که زنان مغول چنان مورد احترام‌اند که «از حیث منزلت، بر مردان برتری دارند».[42] او در شرح نخستین باری که همسر یکی از امیران را دید، می‌نویسد که آن زن در ارابهٔ اختصاصی خود نشسته بود و چهار دختر در خدمت او بودند؛ در پیِ آن ارابه نیز ارابه‌های متعدد دیگری حرکت می‌کرد که هریک گروهی از زنانِ ملازمِ او را حمل می‌کردند. هنگامی که او از ارابه فرود آمد، حدود سی تن از آن دختران نیز فرود آمدند تا دامن جامه‌اش را که حلقه‌هایی برای حمل آن بر لباس دوخته شده بود، در دست گیرند. ابن بطوطه می‌نویسد: «او بدین‌سان با وقار گام برمی‌داشت تا به امیر رسید؛ آنگاه امیر برای او برخاست، به او ادای احترام کرد و وی را در کنار خود نشاند، درحالی‌که کنیزانش پیرامون او ایستاده بودند».[43] ابن بطوطه پس از ورود به اُردوی خان که آن را «عظیم‌شهری در حال حرکت» توصیف می‌کند،[44] یادآور می‌شود که همسران خان هریک با ملازمان و همراهان خود از برابر می‌گذشتند. یکی از آنان حتی خادمی نزد ابن بطوطه فرستاد تا سلام او را برساند؛[45] امری که نشان می‌دهد خاتون می‌توانست به ارادهٔ خود با بازدیدکنندگان اردوگاه، حتی مردان بیگانه، سخن بگوید و برای این کار نیازی به کسب اجازه نداشت. این گزارش‌ها به‌روشنی دلالت بر آن دارند که خاتون‌ها از آزادیِ رفت‌وآمد و درجه‌ای از خودمختاری برخوردار بودند. ابن بطوطه سپس حرکت آیینیِ خاتون‌ها در شهرِ اردوگاهی را مشاهده می‌کند و در توصیف پوشاک آنان ـ از جمله سربند سنّتی زنان اشرافیِ متأهل مغول، یعنی بُغتاق ـ نیز سخن می‌گوید؛ همچنین از دیدارهای خود و همراهانش با چهار خاتون یاد می‌کند.[46]

پرده‌نشین‌سازیِ خاتون‌ها

نقش آلانقوا در بنیان‌گذاری تبارنامهٔ مغولان، پیشاپیش نشانگر اهمیت زنان در سازوکارهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعهٔ مغولی بود. این نقشِ برجسته در این حوزه‌ها حتی پس از یورش چنگیزخان بهسوی غرب و استقرار حکومت‌های مغولی در ایران و آسیای مرکزی نیز تداوم یافت.[47] از سال ۱۲۵۸ میلادی ـ زمان فتح بغداد به دست مغولان ـ تا اسلام آوردن ایلخان غازان‌خان در ۱۲۹۴م، «مغولان کوشیدند فاصله و تمایز خود را حفظ کنند و هویت خویش را بر بنیاد شیوهٔ زندگی استپی و یاسای چنگیزخان نگاه دارند».[48] گیلی‌ـ الوی این امر را ناشی از تلاشی برای حفظ برخی جنبه‌های سبک زندگی کوچ‌نشینی در این دوره و نیز ادامهٔ احترام به

41 . Ibn Battuta, The Travels of Ibn Battuta, A.D. 1325–1354, translated and edited by H. A. R. Gibb, vol. 2 (Cambridge, 1962), pp. 480–481.
به‌عنوان همسرِ ارشد، بی‌درنگ در سمت راستِ خان جای (Täi-Dula) طیطغلی می‌گرفت.

42 . Ibid., p. 480.

۴۳ . Ibid., pp. 480–481. ابن بطوطه همچنین بار دیگر تصریح می‌کند که زنان مغول بی‌حجاب ظاهر می‌شدند.

44 . Ibid., p. 482.

45 . Ibid., p. 482.

46 . Ibid., pp. 485–489.

۴۷ . برای نمونه‌هایی از زنان در دربارهای مغولی ـ هم شخصیت‌های تاریخی و هم زنانی که نامشان در جامع‌التواریخ رشیدالدین آمده است ـ و نیز برای بررسی نقش‌های اساسی آنان در ادارهٔ طایفه‌های خود، مداخلهٔ آنان در امور و اقدامات نظامی، فعالیت‌هایشان در حوزهٔ دینی، و جایگاهشان به‌عنوان حلقه‌های کلیدی در برقراری پیوندهای تبارشناختی میان قبایل، نک. De Nicola, Women in Mongol Iran, pp. ۳۸–۴۱.

48 . H. Gilli-Elewy, 'On Women, Power, and Politics During the Last Phase of the Ilkhanate', Arabica 59 (2012), p. 718.

جایگاه سنّتی زنان در جوامع ترک-مغول می‌داند؛[۴۹] امری که نشان می‌دهد زنان تا چه اندازه در بافت اجتماعی و فرهنگی این قبایل نقشی بنیادین داشتند.

بااین‌همه، در نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم میلادی تعارضاتی میان شیوهٔ ادراک ـ یا به‌تدریج در حال دگرگونیِ ادراک ـ از زنان بلندپایهٔ ایلخانی و نحوهٔ کنش و عملکردی که آنان همچنان قادر به اعمال آن بودند، پدیدار شد. بهنظر می‌رسد این وضعیت پیامدِ مسائل سیاسی و مالی بوده باشد. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، به زنان خاندان سلطنتی اراضی تیولی واگذار می‌شد که از محل آن درآمد دریافت می‌کردند؛ اما با گذشت زمان، این نظام دچار فساد شد؛ به‌گونه‌ای که خدمتگزارانِ زنان سلطنتی و نیز حاکمان محلیِ مناطقی که این اراضی در آن قرار داشت، برای سود شخصی خود در آن دستکاری می‌کردند.[۵۰] در پیِ این وضعیت، قوانین تازه‌ای وضع شد که براساس آنها ثروتِ خاتون‌ها تحت نظارت دیوان سلطنتی قرار گرفت. افزون‌بر این، آنان دیگر اجازه نداشتند دارایی‌های خود را به دخترانشان وصیت کنند و ناگزیر بودند آن را به پسران خود منتقل سازند.[۵۱] هرچند خاتون‌ها تا سدهٔ چهاردهم میلادی همچنان از نفوذ و قدرت سیاسی برخوردار بودند، اصلاحات اداری یادشده بی‌تردید از میزان خودمختاری و توان اقتصادی آنان کاست؛[۵۲] به‌ویژه باتوجه به تغییراتی که در نحوهٔ انتقال میراث و دارایی‌های شخصی آنان پدید آمد. ممنوع شدن ارث‌بریِ دختران نیز بهتدریج بهنوعی دگرگونی نسلی انجامید که درنهایت به کاهش بیشتر قدرت اقتصادی زنان ایلخانی انجامید.[۵۳]

بهنظر می‌رسد که هرچه ایلخانان بیش‌ازپیش در مسیر اسلامی‌شدن گام برداشتند، استقلال عمومی خاتون‌ها نیز به‌تدریج محدودتر شد. این روند از دوران فرمانروایی غازان‌خان آغاز شده‌بود؛ اما هنگامی که واپسین ایلخان، ابوسعید (حک. ۱۳۱۶-۱۳۳۵م)، به تخت نشست، ظاهراً فاصله‌گیری آشکارتری از هنجارهای فرهنگی مغولی رخ داد و در مقابل، سنت‌های بومی ایرانی استحکام بیشتری یافتند؛ هم‌زمان تأکید بر آیین‌ها و مناسک اسلامی نیز فزونی گرفت. به گمان من، تعارض میان جایگاه فرهنگی پذیرفته‌شدهٔ زنان بلندپایه در سنت مغولی و روند تدریجی اسلامی‌شدن ایلخانان، از عوامل مهم در ناپدید شدن تدریجی زنان سلطنتیِ تاریخی از عرصهٔ بازنمایی در نگارگری ایرانی بوده‌است. چارلز ملویل نیز به این حذف از حافظهٔ بصری اشاره کرده و می‌نویسد: «هم بازنمایی‌های دربار و هم جایگاه زنان در درون آن، با گذشت زمان و پیشرفت فرایند اسلامی‌شدن به‌سرعت دگرگون شد؛ نه‌تنها چهره‌های عمامه‌دارِ طبقات دینی و دیوان‌سالاری غیرنظامی جای خود را در مجالس درباری یافتند؛ بلکه زنان نیز غالباً حذف شدند؛ هم از صحنه‌های تاج‌گذاری و حتی از مجالس عروسی».[۵۴]

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، گمان می‌رود بسیاری از تصاویر زنان در عصر ایلخانی که موضوع بحث حاضرند، در دههٔ ۱۳۳۰م پدید آمده باشند. انتساب این آثار به چنین دوره‌ای از جهتی بسیار درخور توجه است؛ زیرا این دهه مقارن با زمانی بود که مدارا با آداب و هنجارهای سنّتی زنان مغول کاهش یافته و در مقابل، تأکید بیشتری بر «اسلامی‌سازی» دربار و فرهنگ درباری صورت می‌گرفت. اینکه شمار زیادی از این تصاویر برای **جامع‌التواریخ** رشیدالدین فراهم آمده‌اند نیز نکته‌ای تأمل‌برانگیز است؛ به‌ویژه از آن‌رو که خودِ رشیدالدین با برجستگی فرهنگی و اجتماعی زنان موافق نبود. او حتی ذکر نام زنان را در تاریخ‌نگاری امری نامناسب می‌دانست و هرگاه در **جامع‌التواریخ** از آنان یاد می‌کرد، از خواننده پوزش می‌خواست.[۵۵] بااین‌همه، همین او بود که تأکید داشت صحنه‌های جلوسِ ترسیم‌شده برای کتابش باید خاتون‌ها را نیز دربرگیرد.[۵۶] آیا همین امر، غیبتِ فرمانروایان ایلخانیِ هم‌عصرِ رشیدالدین و همسرانشان را از این‌گونه صحنه‌های جلوس معنادارتر نمی‌سازد؟ و آیا معنادار نیست که تنها فرمانروایان مغولیِ متعلق به گذشته که در آن زمان دیگر چهره‌هایی تاریخی بهشمار می‌آمدند همراه با خاتون‌هایشان در این قالب به تصویر درآمده‌اند؟ بهنظر می‌رسد حضور خاتون در این صحنه‌های جلوسِ تمام‌صفحه، با تأکید بر نسب و مشروعیت دودمانیِ فرمانروا پیوندی

49 . Ibid.

50 . De Nicola, 'The Economic Role of Mongol Women', p. 94.

51 . Ibid., p. 98.

52 . Ibid., p. 94.

۵۳ . چنان‌که دِ نیکولا می‌نویسد: «در دوره‌ای که با کشمکش بر سر قدرت میان بایدو (د. ۱۲۹۵م) و غازان‌خان (حک. ۱۳۰۴-۱۲۹۵م) آغاز شد و با اسلام آوردن غازان‌خان تداوم یافت، زنان اشرافی در دربار مغول برخی از امتیازات خود و نیز نقش برجستهٔ خود در جامعه را همچنان حفظ کردند... همچنین... برخی از زنان تا سدهٔ چهاردهم همچنان مشارکت اقتصادی خود در تجارت را ادامه دادند و از درآمدهای حاصل از مالیات بهره‌مند بودند. بااین‌همه، به قدرت رسیدن غازان‌خان فرایندی تمرکزگرا را آغاز کرد که با تغییر در شیوهٔ نظارت و کنترل بر اردوها ـ که هستهٔ اصلی ثروت زنان به‌شمار می‌آمدند ـ بر خودمختاری و استقلال اقتصادی آنان تأثیر گذاشت». Ibid., p. ۹۷.

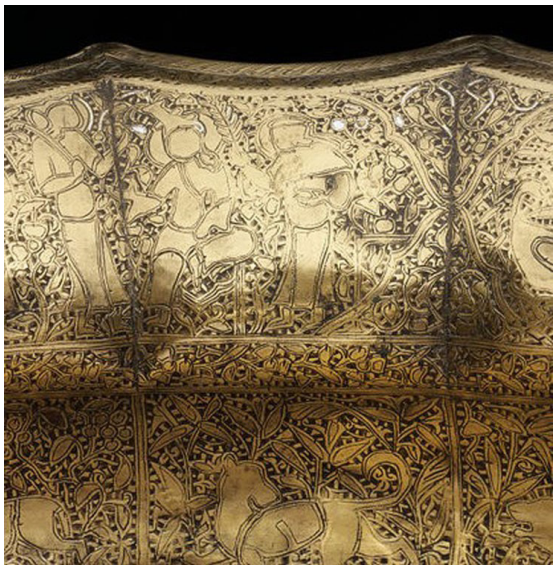
54 . Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era', p. 240.

55 . Gilli-Elewy, 'On Women, Power, and Politics', p. 722.

56 . Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era', p. 232.

مستقیم داشته‌است؛ کارکردی که نه‌تنها در این تصاویر؛ بلکه در نگاره‌های کوچکِ زوج‌های برتخت‌نشسته برای شجره‌نامه‌ها نیز دیده می‌شود. فایفر یادآور شده‌است که اصلاحات غازان‌خان، اگرچه قدرت اقتصادی خاتون‌ها را کاهش داد، «هیچ تأثیری در کاستن از منزلت زنان چنگیزی از رهگذر نسب خونی آنان نداشت».[۵۷] ازاین‌رو، آشکار است که هرچند توان مالی و اقتصادی خاتون‌ها کاهش یافت، اهمیت سیاسی آنان همچنان پابرجا ماند؛ زیرا آنان همچنان منشأ مشروعیت دودمانی و اعتبار سیاسی به‌شمار می‌رفتند. بنابراین، حضور آنان در صحنه‌های جلوس، به خواست رشیدالدین، کاملاً منطقی می‌نماید.

از تطبیق شواهد نوشتاری با صفحه‌های مصوّر چنین برمی‌آید که تصاویر خاتون‌ها در نگاره‌ها با قصد بازتاب واقعیت پدید آمده‌اند؛ واقعیتی که نه‌تنها جایگاه خاتون را به‌عنوان همسر سلطنتی در فضای درباریِ آن عصر نشان می‌دهد؛ بلکه او را در بستر اجتماعی و فرهنگی گسترده‌تر نیز بازمی‌نمایاند. همچنین شایان توجه است که از نیمهٔ دوم دورهٔ ایلخانی، نمونه‌های اندکی از بازنمایی زنان با چنین پوشش و هیئتی در بسترهای هنری دیگر نیز باقی مانده‌است؛ آثاری که برای دربار ایلخانیِ هم‌عصر ساخته شده بودند. درحالی‌که نگاره‌های تمام‌صفحهٔ مورد بحث، خاتون‌ها را در فعالیت‌های آیینیِ درباری و نیز در حال حرکت آزادانه در اردوگاه‌هایشان نشان می‌دهند، بازنمایی‌های موجود بر فلزکاری ایلخانی نیز دست‌کم همان نوع نخست؛ یعنی صحنه‌های تشریفاتی درباری را به تصویر می‌کشند. یکی از این نمونه‌ها لگنی مسی است ساخته‌شده در ایران و مورخ به حدود ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ میلادی که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت نگهداری می‌شود. در میان پیکره‌های انسانی فراوانی که بر سطح آن نقش شده‌اند، پیکر زنی با سربند بُغتاق دیده می‌شود. او اگرچه بر تخت ننشسته است، بر صندلی‌ای از همان نوع نشسته که فرمانروای مردِ تصویرشده نیز بر آن قرار دارد و خدمتکاری در برابر او ایستاده است (تصویر ۷).[۵۸] نمونهٔ دوم، محفظهٔ فلزکاری متعلق به عصر ایلخانی در گالری کورتولد است که به حدود ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۰ میلادی تاریخ‌گذاری شده‌است. در اینجا بر روی درِ آن صحنه‌ای درباری دیده می‌شود که در آن پیکر مرد و زنی در مرکز، بر نیمکتی روبه‌روی یکدیگر نشسته‌اند. زن از نظر اندازه و قامت با پیکر مرد برابر است. او به‌جای بُغتاق، «مقنعه» بر سر دارد؛ پوششی از جامهٔ مغولی که سر را می‌پوشاند؛ اما صورت را نمی‌پوشاند.[۵۹] احتمالاً این نوع پوشش در اینجا از آن رو انتخاب شده که محدودیت فضای درِ ظرف، امکان بازنمایی سربند بلندتر بُغتاق را فراهم نمی‌کرد.



تصویر ۷. جزئیات پیکر خاتونی نشسته با خدمتکار زن، لگن، ایران، حدود ۱۳۰۰–۱۳۲۰ میلادی. آلیاژ مس، کنده‌کاری‌شده و در اصل مرصّع به نقره و طلا. برگرفته از موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن، شمارهٔ ۵۴۶-۱۹۰۵. (© موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن)

میراث ایلخانی در نمایش قدرت و منزلت

با وجود فروپاشی ایلخانان در سال ۱۳۳۵ میلادی و برآمدن قدرت‌های دیگر در منطقه، اقتدار تاریخی مغولان، سنت‌های آنان و نیز نسب و تبارشان همچنان از عناصر مشروعیت‌بخش برای فرمانروایان به‌شمار می‌آمد. فارغ از اینکه هدف از آفرینش صحنه‌های جلوس در **جامع‌التواریخ** چه بوده است، این تصاویر به‌تدریج به نماد پادشاهی و اقتدار سیاسی ایلخانی بدل شدند. بی‌تردید میان این صحنه‌ها و بیان بصریِ قدرت و منزلت در آن‌ها نوعی طنین و تداوم وجود داشت؛ چنانکه این امر در پدید آمدن صحنه‌های جلوسِ پسا-ایلخانی ـ که در آن‌ها همسر فرمانروا نیز حضور دارد ـ در سرزمین‌هایی که پیش‌تر زیر فرمان ایلخانان بودند و

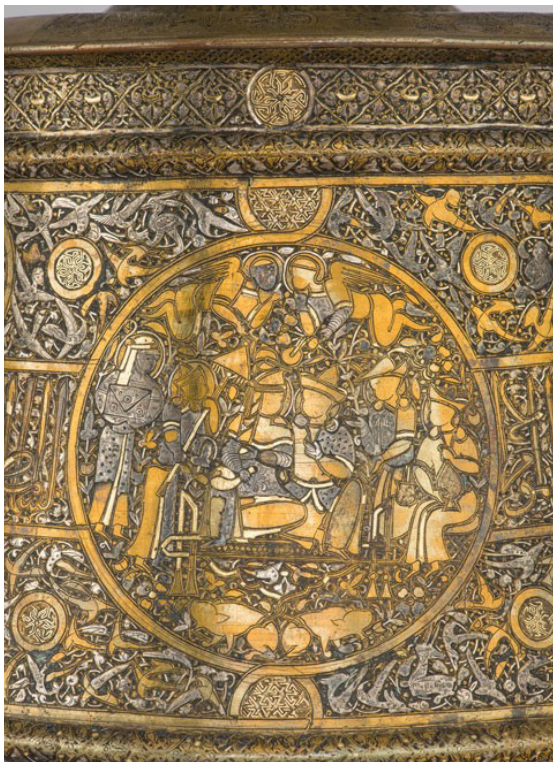
۵۷ Pfeiffer, '"Not every head that wears a crown de- .serves to rule"', p. 25

۵۸ Victoria & Albert Museum, London, 546–1905; ./http://collections.vam.ac.uk/item/O67418/basin-unknown

۵۹ . کیف فلزکاری، موصل، شمال عراق، حدود ۱۳۰۰–۱۳۳۵م، شمارهٔ اموال: GP.209.1966، تراست ساموئل کورتولد، گالری کورتولد، لندن. معرفی کیف کورتولد و جزئیات نقش‌مایه‌های آن ــ از جمله صحنهٔ درباری ــ در منبع زیر آمده است:
R. Ward (ed.), Court and Craft: A Masterpiece from Northern Iraq (London, 2014), pp. 76–99, cat. 1
(برای شرح جزئیات صحنهٔ جلوس، نک. 88–86 .pp). همچنین نک.
https://courtauld.ac.uk/collection/gallery/arts-decorative/metalwork-islamic-the-courtauld-bag-metal/

نیز در نسخه‌ها یا بازآفرینی‌های متأخر که هم در ایران و هم در نواحی دیگر ساخته شدند، آشکار است. تداوم حضور خاتون/همسر در این تصاویر نشان می‌دهد که حضور او به‌منزلهٔ عنصری ذاتی و تعیین‌کننده در شمایل‌نگاری سلطنتی ایلخانی تلقی می‌شده است؛ عنصری که بازتاب‌دهندهٔ قدرت سیاسی بود.

توان و بار نمادین این شمایل‌نگاری از تبریز سرچشمه می‌گرفت؛ شهری که به احتمال زیاد محل پدید آمدن بخش عمدهٔ این نگاره‌های ایلخانی بود و بازتاب بصری و سیاسی آن‌ها بعدها در دیگر نواحی جهان ایرانی‌مآب نیز استمرار یافت. در ربع نخست سدهٔ چهاردهم میلادی، شیراز زیر نظر شرف‌الدین محمود، کارگزار منطقه‌ای ایلخانان، اداره می‌شد. او عملاً ولایت فارس را در اختیار خود گرفت و حدود سال ۱۳۲۵ میلادی ـ حتی پیش از مرگ واپسین ایلخان، ابوسعید، در ۱۳۳۵م ـ فرمانروایی مستقل خود را برقرار کرد. ابواسحاق اینجو (حک. ۱۳۵۳ـ۱۳۴۳م) واپسین فرمانروای این دودمان تازه‌تأسیس بود که به دست محمود بنیان نهاده شده بود. این رایت استدلال می‌کند که ابواسحاق آگاهانه از تصاویر و شمایل‌های مرتبط با فرمانروایی ایلخانی بهره گرفت تا تبار دودمانی خود را اعلام کند؛ زیرا او «نخستین فرد از خاندان اینجو بود که خود را فرمانروایی مستقل و قائم‌به‌ذات، کاملاً جدا از ایلخانان، می‌دانست».[۶۰] به گفتهٔ رایت، یکی از شیوه‌هایی که او از این طریق چنین ادعایی را بیان کرد «بهره‌گیری آشکار از شمایل‌نگاری دودمانی ایلخانی از طریق تولید تصاویری از زوج‌های برتخت‌نشسته بود؛ تصاویری که این بار بیرون از بافت سنّتی متن تاریخ غازانی به‌کار گرفته شدند».[۶۱] رایت تأکید می‌کند که تصویر خان و خاتون در حال جلوس در کنار یکدیگر چنان به‌عنوان شمایل‌نگاری مشروعیت‌بخش تثبیت شده بود که شاهزاده‌ای از دودمان اینجو آگاهانه آن را اقتباس کرد تا حق خود بر تخت سلطنت را القا کند. این امر در چندین اثر مرتبط با حمایت هنری ابواسحاق دیده می‌شود: یک شمعدان که اکنون در موزهٔ هنر اسلامیِ دوحه نگهداری می‌شود،[۶۲] و دو نگارهٔ نسخهٔ خطی؛ یکی از نسخهٔ ۱۳۴۱ کتاب مونس‌الاحرار در مجموعهٔ الصباح در کویت،[۶۳] و دیگری از شاهنامهٔ استیونز مورخ ۱۳۵۳ـ۱۳۵۲م که به‌صورت امانت بلندمدت در گالری آرتور ام. سکلر در واشینگتن دی.سی. نگهداری می‌شود.[۶۴] همچنین سینی‌ای در موزهٔ هنرهای زیبای تفلیس وجود دارد که زوجی بر تخت‌نشسته را نشان می‌دهد؛ این اثر تاریخ ندارد؛ اما لیندا کوماروف آن را به شیرازِ دورهٔ اینجو نسبت داده است.[۶۵]



تصویر ۸. جزئیات یک قاب مدوّر که زوجی سلطنتی را در حال جلوس بر تخت نشان می‌دهد؛ شمعدان، ایران (احتمالاً شیراز)، سدهٔ چهاردهم میلادی، ساختهٔ سَعْد بن عبدالله. برنج با طلاکوبی و نقره‌کوبی و ترکیبی سیاه‌رنگ. برگرفته از موزهٔ هنر اسلامی، موزه‌های قطر، MW.۱۲۲,۱۹۹۹؛ عکس: کریزووالانتیس لامپریانیدیس.

60 . Wright, 'Patronage of the Arts of the Book', p. 265.

61 . Ibid., p. 268.

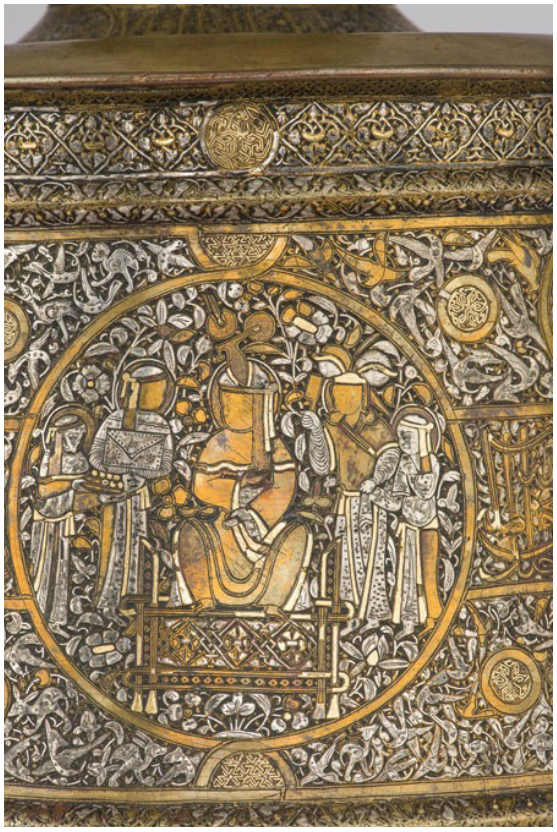
62 . MW.122.1999, Museum of Islamic Art, Doha.

63 . Left page of double-page frontispiece, LNS 9 MS, fol. 2r, Dar al-Athar al-Islamiyya, Kuwait, National Museum, Kuwait City; published in black and white in Beyond the Legacy of Genghis Khan, ed. L. Komaroff (Leiden and Boston, 2006), p. 567, fig. 35; L. Komaroff and S. Carboni (eds), The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353 (New York, 2002), p. 214, fig. 262, cat. no. 9.

64 . Left page of double-page frontispiece, fol. 5r of reconstructed manuscript, Shahnama; LTS 1998.1.1.3, Arthur M. Sackler Gallery, National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., on loan from the Ibrahimi Collection; published in black and white in Beyond the Legacy of Genghis Khan, ed. L. Komaroff (Leiden and Boston, 2006), p. 568, fig. 36.

65 . سینی برنجی با تزئینات مرصّع، ایران، احتمالاً فارس، حدود ۱۳۰۰–۱۳۵۰ میلادی، موزهٔ هنرهای زیبای تفلیس؛
L. Komaroff, 'Paintings in Silver and Gold: The Decoration of Persian Metalwork and its Relationship to Manuscript Illustration 2', Studies in the Decorative Arts, (۱۹۹۴) ۲, p. ۹, fig. ۱۰; Wright, 'Patronage of the Arts of the Book', p. ۲۶۰.

از میان این چهار اثر، تنها موردی که گمان می‌رود مستقیماً به سفارش ابواسحاق ساخته شده باشد، شمعدان دوحه است؛ اثری که در دو قاب مدوّر از چهار قاب مدوّر تزیین‌کنندهٔ بدنهٔ آن، تصویر همسرِ فرمانروا دیده می‌شود. در یکی از این قاب‌های مدوّر، او در کنار فرمانروا بر تخت نشسته است (تصویر ۸)، و در دیگری به‌تنهایی بر تخت نشسته، درحالی‌که دو خدمتکار زن ایستاده در دو سوی او قرار دارند (تصویر ۹). جیمز آلن در پژوهش خود دربارهٔ این شمعدان به کمیابی صحنه‌های جلوسی اشاره کرده‌است که در آن‌ها هم فرمانروا و هم همسر او حضور دارند و به‌عنوان نمونه، همان نگاره‌های یادشده از **مونس‌الاحرار** و **شاهنامهٔ** استیونز را دو نمونه‌ای دانسته که از آن‌ها آگاهی داشته‌است.[۶۶] بااین‌حال، نکته‌ای که حتی شگفت‌انگیزتر است و آلن نیز بر آن تأکید نکرده، کمیابیِ بازنماییِ همسرِ فرمانروا در مقام شخصیتی است که خود به‌طور مستقل بر تخت نشسته باشد. در شمعدان دوحه، این بانو درحالی‌که بر تخت نشسته، با خدمتکارانی در دو سوی خود احاطه شده‌است؛ بااین‌همه، او بزرگ‌ترین پیکرهٔ صحنه به‌شمار می‌آید، حتی در حالت نشسته. پوشاک او نیز ـ که نکته‌ای مهم است ـ آشکارا همچنان مغولی/ ایلخانی است؛ زیرا در این تصویرِ مستقل، سربند بُغتاق بر سر دارد. این امر از آن رو قابل توجه است که در قاب مدوّری که فرمانروا و همسرش را با هم نشان می‌دهد، او چنین سربندی بر سر ندارد. ازاین‌رو، تداعی بصری این پیکرهٔ زنِ برجسته بلافاصله صحنه‌های درباری ایلخانیِ تبریز را به ذهن متبادر می‌کند.



تصویر ۹. جزئیات یک قاب مدوّر که بانویی سلطنتی را در حال جلوس بر تخت نشان می‌دهد؛ شمعدان، ایران (احتمالاً شیراز)، سدهٔ چهاردهم میلادی، ساختهٔ سَعْد بن عبدالله. برنج با طلاکوبی و نقره‌کوبی و ترکیبی سیاه‌رنگ. برگرفته از موزهٔ هنر اسلامی، موزه‌های قطر، ۱۲۲،۱۹۹۹.MW؛ عکس: کریزووالانتیس لامپریانیدیس.

در نگاره‌هایی که آلن به آن‌ها اشاره کرده‌است، در هردو تصویر صحنهٔ جلوس در صفحهٔ چپِ گشودهٔ دو صفحه‌ای قرار دارد؛ فرمانروا و همسر او در کنار یکدیگر بر تخت نشسته‌اند؛ اما در این نمونه‌ها همسر در سمت راست فرمانروا جای گرفته‌است. فرمانروا درحالی‌که به همسر خود می‌نگرد، جامی را بالا برده‌است. پیرامون آنان درباریان، رامشگران و دیگر کارگزاران دربار دیده می‌شوند. ماریانا شریو سیمپسون نیز در بحث خود دربارهٔ نگاره‌های نسخه‌های ایلخانی و اینجویی به همین دو نمونه اشاره کرده‌است.[۶۷] او می‌نویسد

66 . J. Allan, 'The Candlestick of Abu Ishaq Inju in the Homaizi Collection', in Kuwait Arts and Architecture, a Collection of Essays, (eds) Arlene Fullerton and Géza Fehérvári (Kuwait, 1995), p. 69.

67 . M. Shreve Simpson, 'In the Beginning: Frontispieces and Front Matter in Ilkhanid and Injuid Manuscripts', in Beyond the Legacy of Genghis Khan, (ed) L. Komaroff (Leiden and Boston, 2006), p. 234.

که میان سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۳ میلادی در شیراز و اصفهان، تصویر شاهانه‌گونهٔ شمایل‌نگارانهٔ غالب برای نگاره‌ها بوده‌است؛[۶۸] بااین‌حال، تنها همین دو نمونه‌اند که در آن‌ها همسر در کنار فرمانروای مرد به تصویر درآمده‌است. کمیابی چنین بازنمایی‌ای هنگامی بیشتر آشکار می‌شود که در نظرآوریم پژوهش سیمپسون در سال ۲۰۰۶م نشان داد که در سی‌وپنج سال پایانی ایلخانان، یازده نگاره در شیراز و اصفهان پدید آمده‌است که هیچ‌یک از آن‌ها از این شمایل‌نگاری بهره نگرفته‌اند. ازاین‌رو شایان توجه است که هردو نگاره‌ای که زوج سلطنتیِ برتخت‌نشسته را نشان می‌دهند، در حدود میانهٔ سدهٔ چهاردهم میلادی و برای نسخه‌هایی مرتبط با حمایت هنری ابواسحاق ساخته شده‌اند.[۶۹] اینکه آیا سینی تفلیس نیز به او قابل انتساب است یا نه روشن نیست؛ اما به‌طورکلی آن را به فارس در نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم میلادی نسبت داده‌اند. بااین‌حال، شمایل‌نگاریِ نقش‌شده بر آن کاملاً ایلخانی است: صحنهٔ جلوسی که در آن همسرِ زن ـ با سربند بُغتاق ـ در سمت چپ فرمانروا نشسته و خدمتکاران زن او در سمت چپ وی در کنار هم گرد آمده‌اند.[۷۰]

تصاحب و به‌کارگیری صحنه‌های جلوس ایلخانی در شیرازِ اینجویی، و به‌ویژه به دست ابواسحاق، برای بازنمایی قدرت، شکوه و مشروعیت، ظاهراً از سوی دیگر شاهزادگان و فرمانروایان سدهٔ چهاردهم دنبال نشد. شاید با وجود فرّ پادشاهی که با این شمایل‌نگاری پیوند داشت، آنان در عمل نمی‌خواستند با تصاویر و سنت‌های تصویری ایلخانی تداعی شوند. بااین‌حال، این سنت در سدهٔ پانزدهم میلادی در مجموعه‌ای از صحنه‌های جلوس که برای نسخه‌های مصور جامع‌التواریخ و نیز در جُنگی که برای شاهزادهٔ تیموری، اسکندر سلطان، فراهم آمده بود، ادامه یافت. ازاین‌رو، کاربرد اصطلاح «طنین شمایل‌نگارانه» از سوی یوکا کادوی برای توصیف تأثیر این صحنه‌های جلوس ایلخانی بر نگارگری ایرانی پس از دورهٔ ایلخانی بسیار به‌جا است.[۷۱] از نمونه‌های شاخص نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم میلادی می‌توان به صحنهٔ جلوسی اشاره کرد که در شیراز در سال‌های ۱۴۱۱–۱۴۱۰م برای جُنگ اسکندر سلطان ساخته شد (تصویر ۱۰)،[۷۲] و نیز تصویری از غازان‌خان و همسرش در نسخه‌ای از جامع‌التواریخ که حدود سال‌های ۱۴۳۴–۱۴۳۰م در هرات فراهم آمده‌است.[۷۳] جای‌دادن زوج سلطنتی در فضای بار عام در محیطی باز، ترکیب‌بندی نگاره، شیوهٔ نمایش پوشاک و نیز جایگاه و آرایش پیکره‌ها همگی نشان می‌دهد که صحنه‌های جلوس پدیدآمده در دورهٔ ایلخانی به‌عنوان الگوهایی در دسترس هنرمندان این کارگاه‌ها بوده‌اند. هنرمندان (و شاید حامی اثر) در آفرینش صحنه‌های جلوس جدید ترجیح دادند به تصاویر تاریخی بنگرند و از آن‌ها بهره گیرند و اقتباس کنند، به‌ویژه در نمونه‌هایی که در نسخه‌های جامع‌التواریخ گنجانده شده بود، نه آنکه فرهنگ درباری معاصر سدهٔ پانزدهم میلادی را بازتاب دهند؛ فرهنگی که چنین جایگاه برجسته‌ای را برای زنان سلطنتی به رسمیت نمی‌شناخت (برای فهرست این تصاویر مبتنی بر الگوهای تاریخی نک. پیوست دوم). در واقع، این هنرمندان برای بازنمایی‌های پذیرفته‌شده از قدرت و شکوه به تصاویر ایلخانی رجوع کرده و آنچه را می‌دیدند اقتباس کردند؛ امری که از یک سو بر نیروی تأثیرگذار این تصاویر دلالت دارد و از سوی دیگر نشان می‌دهد که حضور همسر سلطنتی تا چه اندازه برای بازنمایی دقیق این مفهوم قدرت و شکوه ضروری و تعیین‌کننده بوده‌است. پدید آمدن چنین صحنهٔ جلوسی در جُنگِ اسکندر سلطان خود مؤید این نکته است؛ زیرا این تصویر از کارکرد نخستین خود یعنی تصویرگری یک متن تاریخی باز هم دورتر شده‌است. دربارهٔ درج آن در نسخه‌های متأخر جامع‌التواریخ نیز جالب توجه است که هنرمندان هرات برای صحنهٔ جلوس غازان‌خان همین شمایل‌نگاری معمول عصر ایلخانی را برگزیدند؛ درحالی‌که خود غازان در نسخه‌های تاریخیِ زمانه‌اش از آن برای بازنمایی دربار خویش استفاده نکرده بود؛ بلکه آن را برای تصویر کردن دربار فرمانروایان پیش از خود به‌کار برده بود. بااین‌همه، تصویر تاریخیِ او که حدود ۱۴۰ سال پس از پایان سلطنتش پدید آمد، در بازنمایی تصویری دربارش او را در پیوند با نیاکان مغولش قرار داد؛ امری که نشان می‌دهد صحنه‌های جلوس ایلخانی با تصویر زوج سلطنتی تا چه اندازه به نمادی هم‌معنا با خود دربار ایلخانی بدل شده بودند.

68 . Ibid., p. 235.

69 . Wright, ‘Patronage of the Arts of the Book’, p. 260.

۷۰ . طرح خطی این صحنه اثر کریستین اینگرسول در:
Komaroff, ‘Paintings in Silver and Gold’, p. ۱۰, fig. ۷;
همچنین تصویر سینی و جزئیاتی از صحنهٔ جلوس در:
R. Ward (ed.), Court and Craft: A Masterpiece from Northern Iraq (London, ۲۰۱۴), pp. ۱۳۳–۱۳۵, cat. ۲۰.

71 . Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, p. 261.

۷۲ . صحنهٔ جلوس، از جنگی برای اسکندر سلطان، شیراز، ۱۴۱۰–۱۴۱۱م، موزهٔ کالوست گلبنکیان، L.A. ۱۶۱، برگ ۲۶۰ پشت. برای اطلاعات انتشار بنگرید به پیوست ۲.

73 . Bibliothèque nationale, Suppl. Persan ms. 3, fols. 227v–228r; Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, p. 263, fig. 9.11.

تصویر ۱۰. صحنهٔ جلوس، از جُنگِ اسکندر سلطان، شیراز، ۱۴۱۰–۱۴۱۱م. مرکب، رنگ، طلا و نقره روی کاغذ. با سپاس از موزهٔ کالوست گلبنکیان، لیسبون، LA ۱۶۱، برگ ۲۶۰ پشت؛ عکاس: کاتارینا گومز فریرا (© بنیاد کالوست گلبنکیان، لیسبون؛ مجموعهٔ بنیان‌گذارِ موزهٔ کالوست گلبنکیان).

تداوم اهمیت این شمایل‌نگاریِ جلوس را بار دیگر می‌توان در افزوده‌ای مغولی از اواخر سدهٔ شانزدهم میلادی بر نسخه‌ای از جامع‌التواریخ متعلق به سدهٔ چهاردهم میلادی مشاهده کرد؛ تصویری تاریخی به سبک مغولی از جغتای‌خان و همسرش که در نگاه نخست می‌تواند به‌آسانی اثری از دورهٔ ایلخانی پنداشته شود.[۷۴] در این مورد، احتمال دارد که این صحنه از نظر سبکی به‌گونه‌ای ساخته شده باشد که با صحنه‌های جلوسی که پیش‌تر در سده‌های چهاردهم و پانزدهم میلادی در نسخه وجود داشته یا به آن افزوده شده بودند، هماهنگ باشد.[۷۵]

با این حال، نگاره‌هایی که در اواخر سدهٔ پانزدهم میلادی به نسخه افزوده شدند، نسخه‌برداری‌های کاملاً دقیقی از صحنه‌های جلوس ایلخانی نیستند؛ بلکه در پاره‌ای جزئیات تصرفاتی صورت گرفته‌است، برای مثال در شیوهٔ نمایش تخت یا در جایگاه و نحوهٔ قرارگیری زنان ملازم.[۷۶] افزون بر این، از میان افزوده‌های متعدد مغولی در این نسخه، همهٔ آن‌ها در این سبک مبتنی بر شواهد تاریخی اجرا نشده‌اند.[۷۷] با این همه، آن دسته که چنین رویکردی دارند، از حیث شیوهٔ بازنمایی، بسیار وفادار به نمونه‌های اصیل ایلخانی‌اند.

هنرمندان گورکانی نیز با بهره‌گیری از این شمایل‌نگاری عصر ایلخانی در برخی دیگر از نسخه‌های تاریخی که در دربار آنان تألیف و مصوّر شد، شمایل‌نگاریِ نگاره‌های جلوس خود را اقتباس و بازپردازی کردند؛ برای نمونه، در نسخه‌ای مصوّر از چنگیزنامه (تاریخ چنگیزخان که متنی برگرفته از جامع‌التواریخ است) که در دربار اکبر ساخته شد، هنرمندان باساوان و بهیم گجراتی نگاره‌ای از یکی از نیاکان چنگیزخان، تومنبه‌خان آفریدند که او را همراه با خاندانش در فضایی درباری و بر تخت نشان می‌دهد (تصویر ۱۱). در این تصویر که اکنون در محیطی گورکانی بازآرایی شده و از حیث فضا و ترکیب‌بندی با بسیاری از صحنه‌های درباری گورکانی در دو دههٔ پایانی سلطنت اکبر همخوانی دارد، تومنبه در کنار همسر خود بر تختی مرتفع نشسته است؛ پسرانشان در برابر آنان قرار دارند و در سمت راست خاتون نیز خدمتکاران زن دیده می‌شوند. تصویر زوج سلطنتی بر تخت در این بازنمایی گورکانی از نیای مغولی آنان طنین‌انداز است؛ تصویری که اهمیت زوج بر تخت در نگاره‌های عصر ایلخانی را به یاد می‌آورد، هرچند بازآفرینی مستقیم آن نیست. چنان‌که کادوی یادآور شده‌است: «... شمایل‌نگاریِ زوج مغول بر تخت تأثیری پایدار بر سنت‌های بعدی نقاشی در قلمرو فرهنگی ایرانی بر جای نهاد؛ نه‌تنها در جامع‌التواریخ بلکه در موضوعات دیگر نیز».[۷۸] با این حال،

---

74 . Raza Rampur Library, P. 1820, M.K.85, fols. 54v-55, c.1350–1400, painting c.1590–95; Kadoi, 'The Mongols Enthroned', p. 265, fig. 9.12.

۷۵ . نک. Kadoi, 'The Mongols Enthroned', p. ۲۶۳.
برخی از تصاویر در زمان کتابت نخستین نسخه، در نیمهٔ دوم سدهٔ چهاردهم میلادی پدید آمدند و برخی دیگر حدود سال‌های ۱۴۹۰-۱۴۷۰م به آن افزوده شدند. افزوده‌های بعدی نیز در دربار مغولان هند، حدود سال‌های ۱۵۹۵-۱۵۹۰م و در دوران سلطنت اکبر به نسخه اضافه گردیدند؛ نک.
Y. Rice, 'Mughal Interventions in the Rampur Jami'al-Tavārīkh', Ars Orientalis (۲۰۱۲), p. ۱۵۳.

۷۶ . برای نمونه، نک. نگارهٔ جلوس گیوک‌خان و همسرش که در نسخهٔ جامع‌التواریخ کتابخانهٔ رضا، در حدود سال‌های ۱۴۹۰-۱۴۷۰م به آن افزوده شده است (کتابخانهٔ رضا رامپور، M.K.۸۵.، ۱۸۲۰، برگ‌های ۷۸پ–۷۹)؛ Kadoi, 'The Mongols Enthroned', p. ۲۶۵. fig. ۹,۱۳.

77 . Rice, 'Mughal Interventions in the Rampur Jami'al-Tavārīkh', p. 152–153; در مجموع، این نسخهٔ خطی دارای ۸۲ تصویر است (ص. ۱۵۲).

78 . Kadoi, 'The Mongols Enthroned', p. 267.

می‌توان افزود که نگاره‌های جلوس ایلخانی حامل نیرویی سیاسی و چشمگیر بودند که به مسئلهٔ مشروعیت و پادشاهی در چشم‌انداز دربارِی جهان ایرانی‌مآب اشاره داشت و این معنا حتی در دو و نیم قرن پس از پایان حکومت آنان نیز همچنان شناخته و درک می‌شد. بخشی جدایی‌ناپذیر از این زبان بصریِ اقتباس‌شده که بعدها توسط فرمانروایان دیگر برای بازنمایی الگوهای قدرت و شکوه به‌کار گرفته شد، حضور خاتون در درون این صحنه‌ها بود.

تصویر ۱۱. تومنبه‌خان، همسر او و نه پسرش، از نسخهٔ چنگیزنامه، هند گورکانی، احتمالاً لاهور، حدود ۱۵۹۶م؛ هنرمندان: باساوان و بهیم گجراتی. آبرنگ مات، مرکب و طلا بر کاغذ. برگرفته از موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک، ۴۸.۱۴۴.

نتیجه‌گیری

خاتون‌ها در سراسر امپراتوری مغول از منزلتی ممتاز و امتیازاتی چشمگیر برخوردار بودند. چنانکه همواره نیز چنین بود، نزدیکی به فرمانروا به‌معنای نزدیکی به کانون قدرت به‌شمار می‌آمد. پس از استقرار سلسلهٔ ایلخانی، این طبقهٔ نوپدید از نخبگان حاکم مغول سنت‌های جامعهٔ استپی را تداوم بخشید؛ سنتی که بر پایهٔ آن، زنان سلطنتی در بافت اجتماعی-اقتصادی دربارهای تازه‌یکجانشین‌شدهٔ آنان جایگاهی برکشیده و اثرگذار داشتند. این واقعیت جامعهٔ آن عصر ـ و نقش زنان در درون آن ـ در نسخه‌هایی چون **جامع‌التواریخ** به صورت تصویری بازنمایی شد. بااین‌حال، هنگامی که جامعهٔ حاکم به‌تدریج از نظم اجتماعی مغولی فاصله گرفت و بیش‌ازپیش در محیط فرهنگی ایرانی‌مآب و اسلامی ریشه دواند، یکی از پیامدهای آن کاهش قدرت مالی و سیاسی خاتون‌ها بود. این نقش ثانویهٔ «جدید» که آنان در چنین شرایطی یافتند، در فرهنگ مادی نیز بازتاب یافت؛ به‌گونه‌ای که دیگر بازنمایی‌های «واقع‌گرایانه» از این زنان پدید نیامد.

چارلز ملویل دربارهٔ آلبوم‌های دیتس یادآور شده‌است که این مجموعه‌ها و محتوای آن‌ها را می‌توان شیوه‌ای برای نگریستن به جهان تُرک-مغولی سدهٔ چهاردهم و پانزدهم میلادی دانست؛ ابزاری برای فهم تاریخ آن دوره که تصاویر موجود در آن همچون وسیله‌ای برای تصویرکردن همان تاریخ عمل می‌کنند.[۷۹] او همچنین می‌نویسد که از خلال این تصاویر، ما این امتیاز را می‌یابیم که «جهانی برآمده از مشاهدهٔ عینی» را ببینیم.[۸۰] در نظر گرفتن این آثار از چنین منظری، کیفیت مستندگونهٔ آن‌ها را برجسته می‌کند و بدین‌ترتیب این واقعیت را تقویت می‌سازد که در صحنه‌های جلوس ایلخانیِ زوج‌های سلطنتی و نیز در صحنه‌های کوتاهِ مربوط به خاتون‌ها در اُردوها، بیننده با محیط درباری تُرک-مغولی چنان‌که در واقع بوده‌است مواجه می‌شود؛ واقعیتی که گزارش‌های مکتوب هم‌زمان نیز آن را تأیید می‌کنند. این امر نشان می‌دهد که زنان نخبهٔ ایلخانی/ مغولی در شرایطی منحصربه‌فرد، به‌گونه‌ای فعال و در برابر دیدگان همگان در حیات اجتماعی مشارکت داشتند. پس از آنکه این‌گونه بازنمایی تصویری از زنان تاریخی از میان رفت، تصویر زن در اغلب موارد به شخصیت‌های ادبی و شاعرانه‌ای محدود شد که برای تصویرگری داستان‌ها و حکایات به‌کار می‌رفتند؛ یا به‌صورت «کلیشه‌ای» در بازنمایی‌های تاریخی ظاهر می‌شدند و یا صرفاً به‌عنوان شخصیتی فرعی در روایت‌هایی که محور آن‌ها مردان بودند.

در مجموع، صحنه‌های جلوس در آلبوم‌های دیتس و استانبول، رؤیت‌پذیری و برجستگی زنان مغول را تأیید می‌کنند[۸۱] و بدین‌ترتیب، شواهد بصری موجود در این آلبوم‌ها را با

79 . Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era', p. 223.
80 . Ibid., p. 224.
81 . Ibid., p. 239.

گزارش‌های مکتوبِ بازدیدکنندگان از دربارهای مغول مطابقت می‌دهند. اهمیت تبار مادریِ مغولی و نقش ضروری آن در تثبیت مشروعیت نیز در بازنمایی‌های تصویریِ خاتون‌ها در شجره‌نامه‌های موجود در جامع‌التواریخ صورت‌بندی بصری یافته‌است.[۸۲] مسئلهٔ مشروعیت همان عاملی بود که فرمانروایان پسا‌ایلخانی، به‌ویژه ابواسحاق را در سال‌های بلافاصله پس از فروپاشی ایلخانان بر آن داشت تا تصویر زوج سلطنتی بر تخت‌نشسته را به‌عنوان ابزاری برای ترویج و تثبیت حقانیت خود در فرمانروایی اقتباس کنند. در دوره‌های بعد، در سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی، هنرمندان تیموری و گورکانی نیز با نگاه به نمونه‌های اصلی ایلخانی و با تقلید یا بازتفسیر آن‌ها، تصاویر مبتنی بر شواهد تاریخی تمام‌صفحه‌ای از صحنه‌های جلوس ایلخانی آفریدند. به‌روشنی می‌توان دید که قدرت و سیاست بازنمایی همواره در این تصاویر حضوری پررنگ دارد و همان‌گونه که این پژوهش نشان داده‌است، خاتون‌ها در تصاویر ایلخانیِ بررسی‌شده در این مقاله حامل و انتقال‌دهندهٔ بارِ مشروعیت و نیروی سیاسی بوده‌اند.

پیوست ۱: نگاره‌های خاتون‌ها در دورهٔ ایلخانی

بند	تاریخ و محل خلق اثر	مجموعه	آخرین اطلاعات نشر
صحنه‌های جلوس دوبرگی با حضور زوج سلطنتی			
آلبوم دیتس، A Fol 70، S.21-S.22	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	کتابخانهٔ دولتی برلین	Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, Plate 2 and p. 65 S.21: Ward, Court and Craft, p. 127, cat. 16 S22: Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 80, fig. 84, cat.no. 19; Blair, A Compendium of Chronicles, p. 96, fig. 58; Komaroff, Beyond the Legacy of Genghis Khan, p. 509, Plate 7; Haase, 'Royal Insignia', in Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 279, fig. 10.1.
برگ TSMK H.2153، 166 رو و برگ 23 پشت	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	کتابخانهٔ موزهٔ کاخ توپقاپی، استانبول	Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era', in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 234, fig. 8.6 fol. 23v: Kadoi, 'The Mongols Enthroned', in in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 254, fig. 9.3; Blair, A Compendium of Chronicles, p. 97, fig. 59
تک‌صفحه‌ای از صحنه‌های جلوسِ دوبرگی			
برگ TSMK H.2153، 53 پشت	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	کتابخانهٔ موزهٔ کاخ توپقاپی، استانبول	Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era', in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 235, fig. 8.7
برگ TSMK H.2153، 148 پشت	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	کتابخانهٔ موزهٔ کاخ توپقاپی، استانبول	Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era', in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 236, fig. 8.8

۸۲. این موضوع پیش‌تر توسط دیگر پژوهشگران بررسی شده است؛ نک. Melville, 'The Illustration of the Turko-Mongol Era', p. ۲۳۹ and note ۶۹.

Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, Plate 1; Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 188, fig. 222, cat.no. 18.	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس، Fol. 70، S.10
Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, Plate 2; Y. Kadoi, 'The Mongols Enthroned', in The Diez Albums: Contexts and Contents, pp. 248, 252, figs 9.1 and 9.2; Haase, 'Royal Insignia', in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 279, fig. 10.2.	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس، Fol. 70، S.23
صحنه‌های جلوس تک‌صفحه‌ای با اندازهٔ متوسط			
Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, Plate 5; Ward, Court and Craft, p. 128, cat. 17.	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس، Fol. 71، S.48
Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, Plate 6; Y. Kadoi, 'The Mongols Enthroned', in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 268, fig. 9.15.	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس، Fol. 71، S.52
تصاویرِ خاتون در زندگی مغولان			
Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, Plate 8; Ward, Court and Craft, p. 129, cat. 18.	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	بانویی در حال حرکت همراه با غلام‌بچگان، آلبوم دیتس A، fol. 72، S. 11
Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, Plate 2; Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 82, fig. 86, cat.no. 30.	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	بانویی در حال حرکت با غلام‌بچگان در یک اُردو، آلبوم دیتس A، fol. 70، S. 18، no. 1
Gonnella, Weis and Rauch, The Diez Albums: Contexts and Contents, Plate 1	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	بانویی در حال زایمان در یک اُردو، همراه با خدمتکاران زن، آلبوم دیتس A، fol 70، S. 8
صحنه‌های نگارگریِ زوج‌های جلوس‌کرده برای جداول تبارنامه‌ای			
Kadoi, 'The Mongols Enthroned', in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 41، no. 4
Kadoi, 'The Mongols Enthroned', in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 42، no. 4
Kadoi, 'The Mongols Enthroned', in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 42، no. 6

Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 45، no. 5 (فقط خاتون)
Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 46، no. 6
Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17; Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 114, fig. 133, cat. no. 21	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 63، no. 1
Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17; Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 114, fig. 133, cat. no. 21	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 63، no. 2
Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17; Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 114, fig. 133, cat. no. 21	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 63، no. 3
Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17; Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 114, fig. 133, cat. no. 21	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 63، no. 5
Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17; Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 114, fig. 133, cat. no. 21	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 63، no. 6
Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 270, fig. 9.17; Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 114, fig. 133, cat. no. 21	کتابخانهٔ دولتی برلین	تبریز، دههٔ 1330 میلادی	آلبوم دیتس A Fol. 71، p. 63، no. 7
Kadoi, ‘The Mongols Enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 273, fig. 9.19,	مؤسسهٔ مطالعات خاورشناسی ابوریحان بیرونی، وابسته به آکادمی علوم جمهوری ازبکستان	ایران، حدود 1300 میلادی	اوگدِی‌خان و همسرش، no 1620، fol. 109

پیوست ۲: گزیده‌ای از صحنه‌های جلوسِ مبتنی بر شواهد تاریخی به شیوهٔ ایلخانی از سده‌های چهاردهم تا شانزدهم میلادی

بند	تاریخ و محل خلق اثر	مجموعه	آخرین اطلاعات نشر
دربارِ مُنگوخان، از جامع‌التواریخ، دست‌نویس P.1820، صص 93-94.	ایران، 1350-1400 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور83	Melville, ‘The Illustration of the Turko-Mongol Era’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 237, fig. 8.9
دربارِ قوبیلای‌خان، از جامع‌التواریخ، دست‌نویس P.1820، صص 123-124.	ایران، 1350-1400 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Melville, ‘The Illustration of the Turko-Mongol Era’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 238, fig. 8.10
تیمور در حال جلوس، از جامع‌التواریخ، دست‌نویس P.1820، صص 154-155.	ایران، 1350-1400 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Blair, A Compendium of Chronicles, pp. 96–97, figs 60–61.
دربارِ آباقاخان، از جامع‌التواریخ، دست‌نویس P.1820، صص 228-229.	ایران، 1350-1400 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Melville, ‘The Illustration of the Turko-Mongol Era’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 238, fig. 8.11
برگ D.31، جغتای‌خان و همسرش، 58 پشت	ایران، اواخر سدهٔ چهاردهم میلادی	انجمن آسیایی، کلکته	Kadoi ‘Mongols enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 262, fig. 9.10
صحنهٔ جلوس، از جُنگِ فراهم‌آمده برای اسکندر سلطان، L.A.161، برگ‌های 260 پشت – 261	شیراز، 1410-1411 میلادی	موزهٔ کالوست گلبنکیان، لیسبون	Kadoi ‘Mongols enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 267, fig. 9.14; Fol. 260v; Blair, A Compendium of Chronicles, p. 103, Fig. 68
محمود غازان و همسرش، از جامع‌التواریخ، Persan m3، برگ‌های 227 پشت – 228	هرات، 1430-1434 میلادی	کتابخانهٔ ملّی فرانسه، پاریس	Kadoi ‘Mongols enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 263, fig. 9.11
گیوک‌خان و همسرش، از جامع‌التواریخ، P.1820، 78 برگ‌های 7984 – پشت	هرات (؟)، 1470-1495 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Kadoi ‘Mongols enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p.265, fig. 9.13
خاتونی در حال جلوس درون یک قاب مدوّر ترسیم‌شده و خانی در حال جلوس در قاب مدوّری دیگر، Diez A، برگ 73، ص 47، شمارهٔ 5	ایران، اوایل سدهٔ پانزدهم میلادی، احتمالاً بر اساس طرحی از سدهٔ چهاردهم میلادی	کتابخانهٔ دولتی برلین	Komaroff and Carboni, The Legacy of Ghenghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1352, p. 188, fig. 223
صحنهٔ جلوس، از جامع‌التواریخ، دست‌نویس P.1820، ص 70	ایران، قرن 15 و 16 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Rice, ‘Mughal Interventions in the Rampur Jami‘ al-Tavar‘ ıkh’, p. 155, fig. 6
زوجی جلوس‌کرده که در نگاره‌ای متأخر از دورهٔ مغولی هند ادغام شده‌است، از جامع‌التواریخ، دست‌نویس P.1820، ص 152	زوج جلوس‌کرده: ایران، سدهٔ پانزدهم یا شانزدهم میلادی؛ نقاشی پیرامونی: جنوب آسیای مغولی، دههٔ 1590 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Rice, ‘Mughal Interventions in the Rampur Jami‘ al-Tavar‘ ıkh’, p. 154, fig. 5

۸۳ . کادوی یادآور می‌شود که در دست‌نویس P.1820، ۱۸۲ در کتابخانهٔ رضا ده صحنهٔ «جلوسِ زوج به شیوهٔ مغولی» وجود دارد. او این موارد را در برگ‌های ۴۳پشت–۴۵، ۵۴پشت–۵۵، ۷۰پشت–۷۱، ۷۸پشت–۷۹، ۹۴پشت–۹۵، ۱۲۴پشت–۱۲۵، ۱۵۴پشت–۱۵۵، ۱۷۴پشت–۱۷۵، ۲۱۴پشت–۲۱۵ و ۲۳۲پشت–۲۳۳ معرفی می‌کند؛ نک. Kadoi ‘Mongols enthroned’ in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. ۲۶۴, note ۷۵.

۸۴ . درحالی‌که ملویل، بلر و رایس هنگام ارجاع به دست‌نویس P.1820، ۱۸۲ در کتابخانهٔ رضا، رامپور از شمارهٔ صفحه استفاده می‌کنند، کادوی به شمارهٔ برگ ارجاع می‌دهد. ازاین‌رو، در این پیوست هنگام ارجاع به آثار هر یک از این پژوهشگران، همان اصطلاح و نظام شماره‌گذاری‌ای که خود آنان به کار برده‌اند حفظ شده است.

زوجی جلوس‌کرده که در نگاره‌ای متأخر مبتنی بر شواهد تاریخی از دورهٔ مغولی هند ادغام شده‌است، از جامع‌التواریخ، دست‌نویس P.1820، ص 32	زوج جلوس‌کرده: ایران، سدهٔ پانزدهم یا شانزدهم میلادی؛ نقاشی پیرامونی: جنوب آسیای مغولی، دههٔ 1590 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Rice, ‘Mughal Interventions in the Rampur Jami‘ al-Tavar‘ ıkh’, p. 159, fig. 8
جغتای‌خان و همسرش، از جامع‌التواریخ، P.1820، 54 برگ‌های پشت – 55	جنوب آسیای مغولی، حدود 1590.1595 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Kadoi ‘Mongols enthroned’, in The Diez Albums: Contexts and Contents, p. 265, fig. 9.12
تومنبه‌خان، همسر او و نه پسرش، از چنگیزنامه، 48.144	جنوب آسیای مغولی، احتمالاً لاهور، حدود 1596 میلادی	موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک	Blair, A Compendium of Chronicles, p. 107, fig. 72 where it was identified as ‘Ghenghis Khan dividing his empire between his sons’
قوبیلای‌خان و امپراتریس او در حال جلوس، از جامع‌التواریخ F1954.31	جنوب آسیای مغولی، 1596 میلادی	گالری هنر فریر، واشینگتن، دی.سی	Beach, The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court, p. 81–2, cat. 12.
صحنهٔ جلوس، از جامع‌التواریخ، P.1820، 66 ص	جنوب آسیای مغولی، دههٔ 1590 میلادی	کتابخانهٔ رضا، رامپور	Rice, ‘Mughal Interventions in the Rampur Jami‘ al-Tavar‘ ıkh’, p. 153, fig. 3

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).