فصلنامه علمی ـ پژوهشی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی
سال هشتم، تابستان ۱۳۹۶، شماره ۲۷
صفحات ۱۳۰ ـ ۱۰۷

The History Of Islamic Culture and Civilization
A Quarterly Research Journal
Vol. 8, Summer 2017, No. 27

بررسی تطبیقی ساختار و ترکیب‌بندی در نگارگری مکتب تبریز دوم و مکتب عثمانی
(مطالعه موردی شاهنامه شاه طهماسب و سلیمان‌نامه)

سارا صادقی‌نیا*
الهام حصاری**

چکیده

در پی عدم حمایت دربار صفوی از هنرمندان، شاهد مهاجرت تعدادی از آنان به دربار عثمانی هستیم. این شرایط، بستر مناسبی را جهت رشد و توسعه نگارگری عثمانی بر پایه دستاوردهای هنری مکاتب ایران در کارگاه‌های تازه تأسیس استانبول به وجود آورد. از این‌رو، در این پژوهش تلاش گردیده است بر مبنای روش تطبیقی ـ تحلیلی، میزان تأثیرپذیری مکتب عثمانی از مکتب تبریز و بررسی وجوه تشابه و افتراق آن دو براساس ابعاد گرافیکی موجود در نگاره‌های دو مکتب با تکیه بر آثار شاهنامه شاه طهماسب و سلیمان‌نامه مورد مطالعه موردی و تحلیل قرار گیرد. نتایج نشان می‌دهد که در نیمه نخست قرن دهم هجری، فعالیت هنرمندان مهاجر ایرانی درکارگاه‌های توپقاپی، تأثیرات قابل ملاحظه‌ای را از دستاوردهای هنر ایران بر نگارگری عثمانی برجای گذاشته و هنرمندان این مکتب توانستند با اقتباس از هنر ارزنده پارسی و تلفیق آن با هنر بومی خود به شیوه ارزنده‌ای از سبک ملی دست یابند.

واژگان کلیدی

ترکیب‌بندی، سلیمان‌نامه، شاهنامه شاه طهماسب، مکتب دوم تبریز، مکتب عثمانی، نگارگری.

*. استادیار دانشگاه دامغان. sadeghis@du.ac.ir
**. کارشناسی ارشد معماری. hessary@gmail.com
تاریخ دریافت: ۹۶/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۰۶

طرح مسئله

مقارن با قرن ۱۰ هجری قمری ایران دوران صفوی و حکومت عثمانی روابط تازه‌ای را در زمینه‌های مختلف سیاسی، فرهنگی و مذهبی تجربه کردند. در آغاز آن دوران که کشور ایران در تلاطم و ناآرامی‌های سیاسی و انتقال پایتخت به شهرهای مختلف غوطه‌ور بود، همسایه غربی ایران، دولت عثمانی، با کشورگشایی و تثبیت مرزهای امپراتوری خود به قدرت و اعتبار خاصی در سیطره جهانی دست یافت و همواره به‌منظور بهبود وضع فرهنگی و هنری قلمروش در پذیرش هنرمندان و اندیشمندان ایرانی به دلیل داشتن زبان مشترک درباری کوشا بود. بدین واسطه بسیاری از هنرمندان ایرانی در جهت یافتن حمایت و پشتیبانی هنری، کشور را به‌سوی کارگاه‌های هنری عثمانی ترک می‌گفتند. این هنرمندان نه تنها با خود تجربیاتشان را همراه می‌بردند، بلکه بسیاری از نسخ خطی را هم به آن کشورها منتقل می‌کردند.[۱] از طرفی دیگر سیل عظیمی از آثار و نسخه‌های نفیس نگارگری ایران با اهداء پیشکش‌هایی نظیر شاهنامه شاه طهماسب به سلطان سلیم دوم، غنایم جنگی و هدایای دیپلماتیک نیز روانه خزانه توپقاپی گردید و جملگی زمینه مساعدی را برای اقتباس از الگوهای ایرانی فراهم نمودند. بدین واسطه کارگاه‌های هنری عثمانی با بهره‌گیری از اندیشه‌های فلسفی و هنری غنی ایرانی، تأثیرات فراوانی را در تکنیک‌های هنری علی‌الخصوص نگارگری و نسخ خطی پذیرفت. بنیان پژوهش حاضر بر این فرضیه استوار شده است که نگارگری عثمانی در نیمه نخست قرن ۱۰ هجری، تأثیرات قابل ملاحظه‌ای را از نگارگری ایران ـ مکتب تبریز دوم ـ اخذ نموده است. از این رو در راستای دستیابی به هدف تحقیق، در ابتدای بحث پس از نگاهی اجمالی به دوران حکومتی صفویان و عثمانی و نگارگری مکتب تبریز دوم و عثمانی به معرفی دو کتاب شاهنامه طهماسبی و سلیمان نامه پرداخته شده، سپس با ارائه یک مدل مفهومی نگاره‌های منتخب مورد مطالعه موردی قرار گرفته‌اند تا بتوانند پاسخ‌گوی پرسش‌های ذیل باشد:

نگاره‌های عثمانی با کدام یک از عناصر شکلی و ترکیب‌بندی مکتب هنری تبریز دوم در اشتراک هستند؟

افتراق عناصر شکلی و ترکیب‌بندی نگاره‌های مکتب تبریز و عثمانی در چیست ؟

پیشینه تحقیق

عمده‌ترین و جدی‌ترین تحقیقات سبک‌شناسانه و تاریخی درباره نگارگری مکاتب تبریز و عثمانی، در

---

۱. شایسته‌فر، ***معنویت دینی در نقاشی‌های دوران صفوی و عثمانی***، ص ۱۳۵.

دو دسته‌بندی کلی قابل بررسی است:[۱]

الف) دسته اول آثاری هستند که عموماً محدود به شناسایی هنرمندان کتاب‌آرای ایرانی در کارگاه‌های دربار عثمانی است. از میان هنرشناسان ایرانی که در این زمینه تلاش کرده‌اند، می‌توان به مقاله دکتر آژند ـ ۱۳۸۹ ـ با عنوان «تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری و گسترش مکتب استانبول» اشاره نمود که با رجوع به اسناد و مدارک توپقاپی سرای و دفاتر اهل حرف آن، نام هنرمندان و ارباب پیشه ایرانی و میزان تأثیرگذاری آنها را در شکل‌گیری مکتب استانبول مشخص می‌سازد. نتایج پژوهش گویای آن است که وجود نقاشان ایرانی در دربار استانبول، موجب بسط، گسترش، رشد و ارتقای مکتب نگارگری استانبول و ایجاد صنوف ویژه در نقاش‌خانه سلطنتی توپقاپی سرای شد.

دکتر فرخ فر ـ۱۳۹۰ ـ نویسنده مقاله «جایگاه هنرمندان کتاب آرای ایرانی در کارگاه‌های هنر توپقاپی سرای با استناد به دفاتر اهل حرف عثمانی سده دهم» نیز به شناسایی هنرمندان کتاب‌آرای مهاجر ایرانی و جایگاهشان در کارگاه‌های هنر توپقاپی سرای پرداخته و به این نتیجه رسیده است که تا پیش از انتقال هنرمندان ایران به دربار عثمانی، فعالیت‌های هنری آنان بسیار محدود و کم‌رونق بوده ولیکن با ورود هنرمندان بالاخص جماعت نگارگران این هنر رشد چشم‌گیری یافته است.

ب) دسته دوم آثاری هستند که در آنها به مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی و عثمانی پرداخته است. از مهم‌ترین پژوهش‌های این عرصه، مقاله الهه بخت آور و دکتر علی‌اصغر شیرازی ـ۱۳۸۴ ـ با عنوان «بررسی نحوه شکل‌گیری مکتب عثمانی و ویژگی‌های آن» است. این مقاله به بررسی وجوه افتراق دو مکتب در کلیات، مضامین و ظاهر پرداخته است و نتیجه این پژوهش مشخص می‌کند، اگرچه آثار آغازین مکتب عثمانی دارای وجوه اشتراک بسیاری با نگاره‌های مکتب تبریز بود، اما با شکل‌گیری کامل این مکتب تفاوت بیشتری در شاخصه‌های کلیات و مضامین دو مکتب نمودار گشت. همچنین در مقاله دکتر شایسته‌فر ـ ۱۳۸۱ ـ با عنوان «معنویت دینی در نقاشی‌های دوران صفوی و عثمانی» علاوه بر معرفی نسخ خطی مذهبی هر دو سبک، به وجود افتراق و تشابهات مذهبی با موضوع شیعه در نگاره‌های هر دو کشور پرداخته است و علل وجود این تشابهات و افتراقات را با تأکید بر شرایط سیاسی، مذهبی، اقتصادی و فرهنگی مورد بررسی قرار داده است. دکتر فرزانه فرخ فر و همکارانش ـ۱۳۹۰ ـ در مقاله «نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران»، با بررسی برخی از نسخ خطی ایران که مرجع مصورسازی نگاره‌های عثمانی بوده‌اند، به مطالعه تطبیقی تشابهات بارز بین آثار دو گروه و بازتاب تأثیرات قابل ملاحظه دستاوردهای هنر ایران زمین در ایجاد بستر مناسب جهت رشد و توسعه نگارگری عثمانی پرداخته‌اند. نتایج این

۱. مشخصات در منابع کتابشناسی همین مقاله آمده است.

پژوهش نمایان‌گر آن است که نگارگری عثمانی در نیمه نخست قرن دهم هجری، برای کسب اعتبار فرهنگی و هنری خود تأثیرات مختلفی را از نگارگری ایران اخذ نموده و به نمایش می‌گذارد. با توجه به پیشینه ارائه شده، جنبه نوآوری پژوهش حاضر نسبت به سایر مطالعات صورت گرفته، بررسی و تحلیل وجوه افتراق و اشتراک آثار منتخب از جنبه ساختار شکل، بیان بصری و نحوه ترکیب‌بندی آثار به صورت کلان و جزئی بوده است. همچنین برخلاف سایر پژوهش‌های دیگر که به صورت کلی نگاره‌ها را مورد مطالعه قرار داده‌اند، در این پژوهش دو کتاب شاخص هر مکتب انتخاب و نگاره‌ها به صورت تطبیقی و تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

روش تحقیق

این پژوهش بر پایه روش توصیفی ــ تحلیلی انجام یافته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با بهره جستن از کتب شاخص شاهنامه شاه طهماسب و سلیمان نامه جمع‌آوری شده است. در پژوهش حاضر تعداد ۱۵ نگاره به صورت تصادفی از هر یک از دو کتب شاهنامه و سلیمان‌نامه انتخاب، سپس با ارائه جداول تحلیلی و آماری میزان اقتباس و تطابق عناصر شکلی و ترکیب‌بندی نگاره‌های دو مکتب، تحلیل و شناسایی شده‌اند.

ایران دوران صفوی

با به قدرت رسیدن شاه اسماعیل در سال ۹۰۷ هجری ـ ۱۵۰۱ میلادی ـ و جلوس وی بر تخت سلطنت در تبریز، شاهد شکل‌گیری اولین حکومت مرکزی منسجم، همراه با اقتصاد و فرهنگ ملی بعد از ساسانیان می‌باشیم. در این دوران، نعمت و فراوانی بسیار، امنیت راهها، شکوفایی بازرگانی و تجارت، تساهل و تسامح مذهبی با اقلیت‌ها، شکوفایی هنرها و صنایع، ظهور اندیشه‌های فلسفی و وجود نخبگان بسیار به چشم می‌خورد.[۱] به گونه‌ای که جمعی از هنرمندان در تبریز به فرمان شاه اسماعیل گرد هم آمدند و با تصمیم وی به تأسیس کتابخانه سلطنتی بزرگ با ریاست بهزاد پرداختند و در صدد تهیه نسخه بسیار نفیسی از شاهنامه فردوسی[۲] برآمدند.

هرچند عمر شاه به اتمام این گنجینه ارزشمند کفاف نداد ولی طهماسب با ذوق هنری خود این رسالت را بر عهده گرفت و هنر را در دوران حکومت خود به اوج اعتلا رساند. در زمان سلطنت

۱. رابینسون، *هنر نگارگری ایران*، ص ۵۱.

2. The Shahnameh or Shahnama is a long epic poem written by the Persian poet Ferdowsi between c. 977 and 1010 CE and is the national epic of Greater Iran.

شاه طهماسب مهارت‌های گوناگون تدوین هنر و کتاب آرایی به بالاترین درجه شکوفایی خود رسید[۱] که می‌توان به کتبی همچون: خمسه نظامی، شاهنامه شاه طهماسب معروف به شاهنامه‌هاتن و هفت اورنگ جامی اشاره نمود. «شاه طهماسب پس از انتقال پایتخت خود از تبریز به قزوین در سال ۹۵۵ هجری، به تدریج توجه و حمایت خود را از هنر و هنرمندان به دو دلیل دریغ نمود: ۱. به دلیل بیماری وی، ۲. به دلیل تمایلات افراطی به اندیشه‌های مذهبی و تحت تأثیر قرار گرفتن موعظه‌هایی در خصوص مغایرت نگارگری با دین مبین اسلام به گونه‌ای که در طی خطبه‌هایی آن را حرام اعلان نمودند»[۲] از طرفی دیگر چون از کودکی علاقه زیادی به خوشنویسی و نقاشی داشت و از استادانی چون بهزاد و سلطان محمد بهره می‌جست، هرگز نتوانست اثری در خور توجه و همتراز با هنرمندان دربارش خلق کند. لذا سرخوردگی ناشی از این عدم موفقیت هنری نیز می‌توانست عامل دیگری در بی‌توجهی وی به هنرمندان باشد و زمینه مهاجرت برخی از آنان به دربار عثمانی را فراهم آورد.

الف) نگارگری مکتب تبریز

هنر نگارگری در سده‌های هشتم تا دهم هجری مدارج کمال را پیمود و سرانجام در سده یازدهم از پویندگی باز ماند.[۳] شاه اسماعیل با تشکیل دولت واحد در ایران امکان تلفیق مهم‌ترین سبک‌های نگارگری پیشین[۴] نظیر: سبک پرمایه و خیال پردازانه دربار ترکمنان قراقویونلوها[۵] در تبریز، سبک آکادمیک و طبیعت‌گرای بهزاد ـ مکتب هرات ـ و سبک متوسط تجاری ترکمانان در شیراز را فراهم ساخت که از ترکیب این سه سنت هنری، کتاب‌آرایی مکتب تبریز به اوج خود رسید.[۶] در نقاشی‌های این دوران، شکوه، عظمت و جلال این عصر که متأثر از تحولات بزرگی در عرصه مسائل فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی بود؛ غیر قابل انکار است. این تحولات در تصویرسازی فیگورهایی با ویژگی قامت‌های رسا، پوشش‌های فاخر، دقت و ظرافت و تنوع رنگ‌های فرح انگیز خود را نشان داد.[۷]

---

۱. شایسته‌فر، *معنویت دینی در نقاشی‌های دوران صفوی و عثمانی*، ص ۱۴۰.

۲. هراتی، *مصاحبه حضوری توسط نگارندگان*، تهران فرهنگستان هنر.

۳. پاکباز، *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون*، ص ۵۹.

۴. همان، ص ۸۴.

5. The Kara Koyunlu or Qara Qoyunlu, also called the Black Sheep Turkomans, were a Shia Oghuz Turkic tribal federation that ruled over the territory comprising the present-day Azerbaijan, Armenia.

۶. آژند، *مکتب نگارگری هرات*، ص ۱۰۱.

۷. گودرزی، *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*، ص ۴۸.

همچنین، نگارگران این مکتب، علاقه وافری به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره، نشان دادن طرز رفتار اشراف، کاخ‌های زیبا و باغ‌های دل‌گشا و زیبا داشتند و از این رو سراسر صفحه را با پیکره‌ها، تزئینات، معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند. در نگارگری‌های متعلق به این مکتب نشانی از ترفندهای سه بعد نمایی ـ پرسپکتیو و سایه روشن ـ نیز به چشم نمی‌خورد.[۱] در این مکتب متن و تصویر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با هم در تعاملند. به‌طوریکه ترکیب‌بندی‌ها با موضوع ابیات مرتبط هستند. از سنت‌های موجود در هر مکتب برای قرارگیری نوشته‌ها، می‌توان به تعداد ردیف‌ها یا ستون‌های متن اشاره کرد که در مورد مکتب تبریز، این تعداد به چهار می‌رسد و شاهنامه شاه طهماسب نیز از این قاعده مستثنی نیست.

دولت عثمانی

دولت عثمانی در قرن هشتم به صورت دولتی کوچک در مرزهای جهان اسلام بنا نهاده شد، و به‌تدریج نواحی و قلمروهای سابق بیزانس در آناتولی و بالکان را تحت تصرف خود درآورد و در سال ۹۲۳ هجری، سرزمین‌های عرب‌نشین را نیز به حوزه حکومتی خود افزود[۲] و سرانجام در پایان سده پانزده به اوج اقتدار و شکوفایی خود دست یافت و توانست به واسطه اقتدارش شمار کثیری از اهل هنر و حرف مختلف را از سرزمین‌های مدیترانه، اروپا و کشورهای اسلامی علی‌الخصوص ایران در دربار خود به کار گمارَد تا به واسطه آن فرهنگ و هنر را در سرزمین خود ارتقا بخشد. سلطان محمد فاتح ـ ۸۵۶ ـ ۸۵۵ هجری ـ سلطان سلیمان قانونی ـ ۹۷۴ ـ ۹۲۶ ـ و سلطان مراد سوم ـ ۱۰۰۳ ـ ۹۸۲ ـ از بزرگ‌ترین مشوقین هنر اسلامی و نیز هنر کتاب آرایی بودند. به گونه‌ای که دوره هر یک از آنها نقطه عطفی برای هنر عثمانی محسوب می‌شد،[۳] در این دوران دولت ایران و حکومت عثمانی روابط تازه‌ای را به دلیل اختلافات سیاسی و مذهبی و حضور اروپاییان در هردو کشور تجربه نمودند، روابطی سرشار از مسالمت و مسامحت که دولت عثمانی با ایران از زمان سلطان سلیم آغاز کرده بود و تا زمان سلطان سلیمان قانونی ادامه داشت و به جنگ او با شاه طهماسب انجامید، در پی جنگ‌های متعدد، عثمانی‌ها تبریز را فتح کرده و موجبات تغییر پایتخت صفویان به قزوین را فراهم نمودند.

الف) نگارگری مکتب عثمانی

اغلب سلاطین عثمانی به همان اندازه که کشورگشایی را دوست داشتند، به کسب معارف نیز

۱. پاکباز، *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون*، ص ۹۲.

2. Halil Lanaliki, The Ottoman Empire. The Classical Age 1300 - 1600, p. 3.

3. Mahir Banu, ***Osmanli Minyatur sanati***, p. 56.

علاقه‌مند بودند و از حامیان هنر به شمار می‌رفتند.[۱] رواج چهره‌نگاری درباری که در دوران سلطان محمد دوم ـ ۸۸۷ ـ ۸۵۷ ق / ۱۴۸۱ ـ ۱۴۵۱ میلادی ـ رونق یافته بود، پس از جلوس سلطان بایزید دوم ـ ۹۱۸ ـ ۸۷۷ ـ مقارن با ـ ۱۵۱۲ ـ ۱۴۸۱ میلادی ـ بر تخت سلطنت، به‌تدریج رنگ باخت و کتاب‌آرایی و مصورسازی نسخ مورد توجه قرار گرفت.[۲] سلطان بایزید دوم همچون پدرش حامی هنر بود و توجه خاصی به هنرمندان و شیوه کارشان نشان می‌داد، از این رو بسیاری از آنها را از اقصی نقاط جهان در دربار خود گرد آورد. اگرچه اسناد و مدارک مربوط به هنرمندان این دوران اندک شمارند ولیکن برخی از منابع، آغاز فعالیت کارگاه‌های استانبول را به این دوران نسبت داده‌اند.[۳] پس از وی، در دوران حکمرانی سلطان سلیم اول ـ ۹۲۶ ـ ۹۱۸ ق ـ تأثیر پذیری از مکاتب نگارگری ایران بسیار مشهود است و این نتیجه مهاجرت و فعالیت گروه عظیمی از هنرمندان ایرانی به کارگاه‌های دربار استانبول می‌باشد.[۴] در عصر سلطان سلیمان قانونی که حدود نیم قرن به طول انجامید، تأثیرات مختلفی که از هنر ایران در دوران آغازین نگارگری عثمانی اخذ گردیده بود، همچنان احساس می‌شد؛ اما در این زمان است که ویژگی‌های حقیقی نگارگری عثمانی به تدریج شروع به ظهور می‌نماید. این توسعه نتیجه حضور هنرمندان ترک هنر آموخته‌ای است که در کارگاه‌های هنری دربار استانبول مشغول به فعالیت بودند.[۵] لازم به ذکر است که تأثیرات هنر غرب نیز در آثار این دوران مشهود است و تلفیق این مکاتب مختلف بیان‌گر وجود بزرگترین کارگاه‌های کتاب‌آرایی عثمانی است که تا قبل از این دوران سابقه نداشته است.[۶]

شرح کتب

الف) شاهنامه شاه طهماسب

یکی از آثار ارزشمندی که توسط شاه اسماعیل به‌عنوان هدیه‌ای برای فرزندش طهماسب به سرپرستی بهزاد و سلطان محمد تدوین شده بود، کتاب ***شاهنامه*** شاه طهماسب معروف به

۱. بخت آور و شیرازی، *نحوه شکل‌گیری مکتب عثمانی و بررسی ویژگی‌های آن*، ص ۳۳.

۲. فرخ فر و همکاران، *نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران*، ص ۲۱.

3. Cagman &In'am, Bayazid Library, M.Cevdet no. 0/71.

4. Uzunçar ili, Osmanli Sarayi'nda, Ehl-I Hiraf (Sanatkârlar) defter, 23çUzun.

۵. فرخ فر و همکاران، *نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران*، ص ۲۱.

6. Çağman, Ehl- I Hiref, Topkapi Sarayi Arş ivi: No 6503.

شاهنامه هاتن می‌باشد که مصورسازی آن از سال ۹۲۸ قمری آغاز گردید. هرچند عمر شاه به اتمام این گنجینه ارزشمند کفاف نداد ولی فرزند وی با ذوق هنری خود این رسالت را برعهده گرفت و نسخه‌ای با ۷۵۸ ورق کاغذ در قطع سلطانی بزرگ در ابعاد ۴۷ در ۳۲ سانتی متر با ۲۵۸ نگاره به همراه خط نستعلیق تدوین نمود.[۱] گردآورندگان شاهنامه مذکور تلاش نمودند تا تغییرات زیادی در رنگ‌آمیزی، اندازه قاب نقاشی، ترکیب‌بندی، هندسه بنیادی اثر و ابداع شیوه‌های نو صورت دهند. شاه طهماسب این کتاب گران‌بها را به سلطان سلیم دوم عثمانی هدیه کرد. سال‌ها بعد مجموعه‌داری به نام روتشیلد[۲] آن را در پاریس خریداری و پس از آن آرتر هاتن[۳] در سال ۱۹۵۹ مالک آن شد. در حال حاضر تعدادی از نگاره‌های آن در موزه متروپلیتن[۴] نیویورک، بخشی از آنها در دست مجموعه‌داران خصوصی و بخشی دیگر درموزه هنرهای معاصر تهران است.

ب) سلیمان‌نامه

در دوران اقامت القاص میرزا و افلاطون شیروانی در استانبول، فتح‌الله عارف چلبی که در آن زمان سمت وزیر دارایی دولت عثمانی را بر عهده داشت، از آنان جهت تولید یک شاهنامه برای سلاطین عثمانی به زبان فارسی و در قالب شاهنامه فردوسی تقاضا نمود.[۵] این سفارش همان شاهنامه ۵ جلدی مصوری است که در سال ۹۶۵ ق ـ ۱۵۵۸ میلادی ـ توسط عارفی به سلطان سلیمان تقدیم گردید و امروزه با عنوان سلیمان نامه عارفی شهرت دارد. نگاره‌های این نسخه نشان‌گر سبک شاهنامه فردوسی است و شباهت‌هایی را با شاهنامه شاه طهماسب به نمایش می‌گذارد.[۶]

مدل مفهومی

در ابتدا نگارندگان تلاش می‌کنند تا فرآیند انجام پژوهش را با ارائه یک مدل مفهومی به تفکیک موضوع نگاره‌ها و دستیابی به معیارهای کلی دسته‌بندی نموده، سپس به‌منظور تدقیق و تفسیر هرچه بهتر این معیارها هریک را به زیر معیارهای متعددی طبقه‌بندی و تشریح کنند.

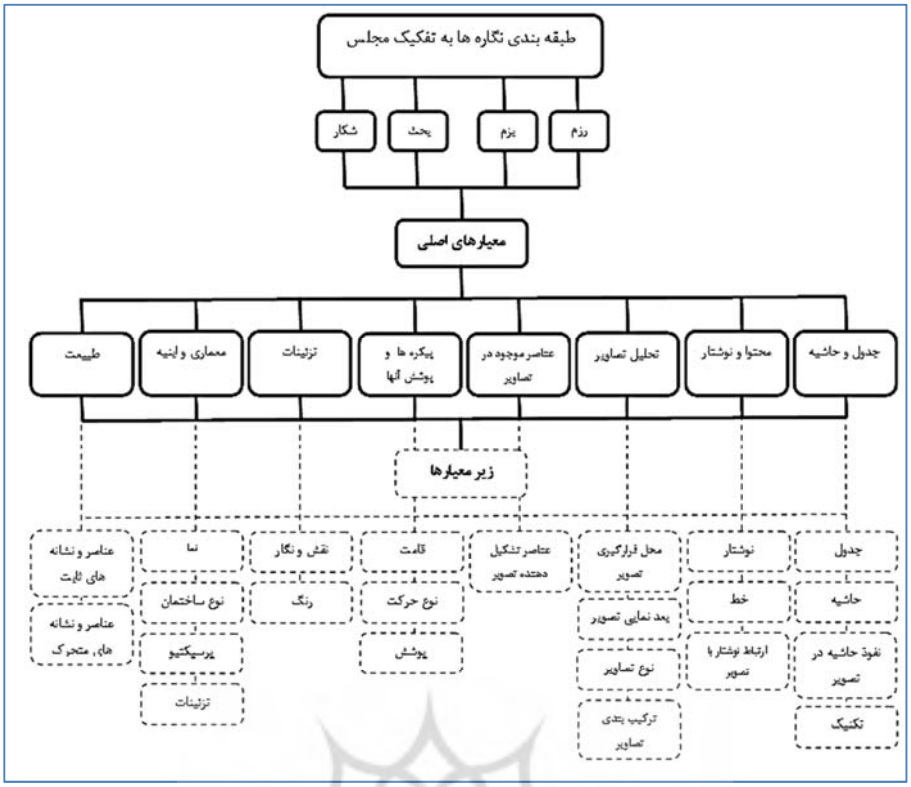
---

۱. کرباسی و همکاران، *شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۲۳۱.

2. Edmond James de Rothschild.
3. Arthur Houghton.
4. Metropolitan Museum of Art.
5. Tanindi, ***Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops***, p. 149.

۶. فرخ فر، *نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران*، ص ۲۷.

نمودار (۱): مدل مفهومی پژوهش. مأخذ: نگارندگان

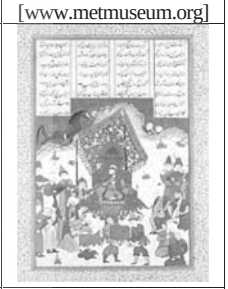


الف) شیوه انتخاب نگاره‌ها جهت طبقه‌بندی

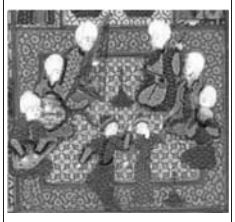
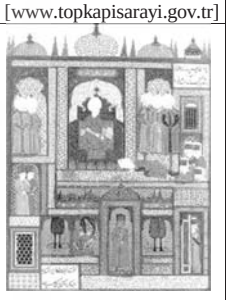
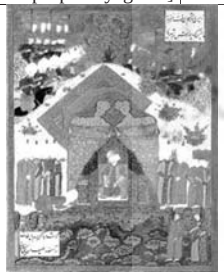
جهت نیل به هدف اصلی از بین نگاره‌های موجود در هر نسخه ۱۵ نگاره گزینش شد که نحوه انتخاب آنها برای دوری از هرگونه شبهه و رسیدن به نتیجه منطقی با موضوعات مختلف به صورت تصادفی بوده است. شایان ذکر است که محدودیت دسترسی به نگاره‌های هر دو نسخه عامل مهمی بود که در انتخاب نگاره‌ها نقش تعیین کننده‌ای داشته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول (۱) نگاره‌های منتخب از شاهنامه طهماسبی. مأخذ: نگارندگان

نوع مجلس: رزم، شماره ۲ [کورکیان،۱۳۷۷]	نوع مجلس: رزم، شماره ۳ [زکی، ۱۳۷۴]	نوع مجلس: رزم، شماره ۴ [www.metmuseum.org]	نوع مجلس: رزم، شماره ۵ [www.metmuseum.org]
نوع مجلس: بزم، شماره ۸ [www.metmuseum.org]	نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۹ [www.metmuseum.org]	نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۰ [www.metmuseum.org]	نوع مجلس: رزم، شماره ۱ [www.metmuseum.org]
			
نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۴ [www.metmuseum.org]	نوع مجلس: حماسی، شماره ۱۵ [www.metmuseum.org]	نوع مجلس: بزم، شماره ۶ [زکی، ۱۳۷۲]	نوع مجلس: بزم، شماره ۷ [www.metmuseum.org]
نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۱ [www.metmuseum.org]	نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۲ [Welch, 1978]	نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۳ [www.metmuseum.org]	

جدول (۲): نگاره‌های منتخب از سلیمان نامه. مأخذ: نگارندگان

نوع مجلس: رزم، شماره ۲ [Atil, 1986]	نوع مجلس: رزم، شماره ۳ [www.topkapisarayi.gov.tr]	نوع مجلس: رزم، شماره ۴ [www.topkapisarayi.gov.tr]	نوع مجلس: رزم، شماره ۵ [www.topkapisarayi.gov.tr]
			
نوع مجلس: بزم، شماره ۸ [www.topkapisarayi.gov.tr]	نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۹ [www.topkapisarayi.gov.tr]	نوع مجلس: بحثو گفتگو، شماره ۱۰ [www.topkapisarayi.gov.tr]	نوع مجلس: رزم، شماره ۱ [www.topkapisarayi.gov.tr]
			
نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۴ [www.topkapisarayi.gov.tr]	نوع مجلس: شکار، شماره ۱۵ [Atil, 1986]	نوع مجلس: بزم، شماره ۶ [Atil, 1986]	نوع مجلس: بزم، شماره ۷ [www.topkapisarayi.gov.tr]
			
نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۱ [www.topkapisarayi.gov.tr]	نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۲ [www.topkapisarayi.gov.tr]	نوع مجلس: بحث و گفتگو، شماره ۱۳ [www.topkapisarayi.gov.tr]	

ب) بخش تحلیلی و آماری پژوهش

در این بخش، با استناد به ویژگی‌های موجود در آثار، معیارهای موردنظر در قالب جداول مختلف دسته‌بنـدی و مورد مطالعه موردی قرار گرفته‌اند و مربع‌های رنگ‌شده در هر یک از جداول به معنای پاسخ مثبت است.

جدول (۳): تحلیل کادر و حاشیه. مأخذ: نگارندگان

تحلیل اثر	مکتب نگارگری تبریز															مکتب نگارگری عثمانی														
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
جدول (کادر)	هنرمند ایرانی خود را محدود به کادر نمی‌داند و با آن آزادانه برخورد می‌کند و با شکستن خطوط پیرامونی رابطه‌ای آزادانه با فضای اطراف تصویر برقرار می‌کند.															هنرمند عثمانی در مورد کادر مقیدتر برخورد می‌کند و به ندرت از خطوط پیرامونی فراتر می‌رود.													
حاشیه: مستطیل																														
حاشیه: شکسته																														
نفوذ تصویر در حاشیه																														
تکنیک: افشان‌نگاری																														
تکنیک: بدون تزئینات																														

جدول (٤): محتوا نوشتار. مأخذ: نگارندگان

تحلیل اثر	مکتب نگارگری تبریز															مکتب نگارگری عثمانی													
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
نظم	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
نثر																														
بدون نوشتار																														
نستعلیق	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
سایر																														
در فضای معماری																					■	■		■	■	■				
مستقل از معماری	■	■	■	■	■	■		■	■	■				■	■	■	■	■	■	■				■			■	■	■	■
هر دو							■				■	■	■													■				

جدول (۵): تحلیل تصاویر مأخذ: نگارندگان

ترکیب‌بندی تصاویر		نوع تصویر		بعد نمایی		تعداد ستون‌های متن	تحلیل اثر	مکتب نگارگری تبریز																			مکتب نگارگری عثمانی														
ماریچی		واقع‌گرا		وجود تاریک و روشن		۴	۱	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
						۴	۲	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۲	۲	۴	۱	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۳	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲
						۴	۳	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۳	۴	۴	۲	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۳	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۵	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۵	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۶	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۶	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۷	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۷	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۸	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۸	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۹	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۹	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۱۰	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۱۰	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۱۱	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۱۱	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۱۲	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۱۲	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۱۳	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۱۳	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۱۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۱۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴
						۴	۱۵	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۱۵	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴	۴

به صورت نامحسوس در برخی از تصاویر قابل مشاهده است.

جدول (۶): بررسی عناصر موجود در تصاویر مأخذ: نگارندگان

تحلیل اثر		مکتب نگارگری تبریز														مکتب نگارگری عثمانی														عناصر موجود در آثار
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	
انسان	۵۷	۶	۲۲	۱۴	۱۶	۲۴	۹	۱۲	۱۷	۱۸	۱۶	۸	۵۹	۲۶	۳۶	۳۰	۱۷	۳۰	۳۲	۲۷	۱۶	۱۵	۸	۲۶	۸۳	۲۳	۱۰	۱۰	۳۰	۲۷	
حیوان	۷	۱	۱	۰	۰	۰	۱	۲	۰	۱۳	۶	۷	۱۸	۲۴	۲۱	۱۰	۰	۷	۰	۰	۴	۰	۰	۰	۴۲	۷	۰	۷	۲۱	۲۶	
ابنیه	۰		۰			۰								۰	۰	۰	۰					۰			۰			۰	۰	۰	
طبیعت خرد (گل و بوته)					۰			۰								۰			۰	۰			۰								
طبیعت کلان (درخت)					۰			۰			۰		۰			۰	۰			۰			۰			۰		۰		۰	
موجود اسطوره‌ای	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	–	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	

جدول (۷): بررسی پیکره‌ها و پوشش مأخذ: نگارندگان

تحلیل اثر		مکتب نگارگری تبریز															مکتب نگارگری عثمانی													
		۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
قامت	کشیده																														
	کوتاه																														
نوع حرکت	نرم و پویا																														
	خشک و سخت																														
پوشش و جزئیات آن	نگارگر ایرانی تفاوت مقام را با پوشش ظاهری افراد نشان می‌دهد. درخشش، تنوع و غنای رنگی بیش از هر چیز در نگاره‌ها وجود دارد. همچنین لباس‌ها دارای ظرافت و تزئینات بیشتر می‌باشند. هنرمند تفاوت نقش افراد را با خصوصیات چهره، حرکت و لباس‌های آنها مشخص می‌سازد.																نگارگر عثمانی مرتبه افراد را با کلاه آنها نشان می‌دهد. نوع پوشش به‌ویژه عمامه یا پوشش سبز رنگ آنها وجه تمایز نگاره‌های دو مکتب است. درخشش، تنوع و غنای رنگی در پوشش افراد کاملاً به چشم می‌خورد. با این تفاوت که البسه با نقوش ساده‌تری تزئین شده‌اند. پوشش سر دربار عثمانی با پوشش سر دربار صفوی متفاوت و یا گاهاً یک شکل اما حجیم‌تر است.															

جدول (۸): تزئینات مأخذ: نگارندگان

تحلیل اثر	مکتب نگارگری تبریز															مکتب نگارگری عثمانی														
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
نقش و نگار	عمده‌ترین تزئینات نگارگری تبریز: بنا، پوشش افراد و خیمه‌ها است، که عمدتاً شامل آرایش غنی کاشی کاری و ریزه‌کاری‌ها، نقوش اسلیمی و ختایی‌ها هستند .کتیبه‌ها به خط نستعلیق ترسیم شده‌اند.															عمده‌ترین تزیینات نگارگری عثمانی: بناها، پوشش افراد و خیمه‌ها به کار رفته که عمدتاً شامل آرایش غنی کاشی کاری‌ها هستند .همچنین نقوش هندسی متفاوت با نوع ایرانی و کتیبه‌ها به خط نستعلیق ترسیم شده‌اند.													
رنگ	در نگاره‌های این مکتب از رنگهای خالص و اغلب به صورت مکمل استفاده شده است. رنگ‌ها درخشان، پرمایه و پرکشش، حساس، آرام، پر طراوت و اشباع شده می‌باشند.															هنرمندان عثمانی بیشتر به رنگ‌های قرمز، ارغوانی، زرد و بنفش علاقه‌مند بودند. همچنین استفاده از رنگ‌های روشن مثل نخودی و زرد و تن‌مایه‌های کبود که به صورت درخشان و خالص استفاده شده‌اند. سنت رنگ‌آمیزی درخشان آسیای میانه و مکتب شیراز را به یاد می‌آورند.													

جدول (۹): معماری و ابنیه مأخذ: نگارندگان

تحلیل اثر		مکتب نگارگری تبریز															مکتب نگارگری عثمانی														
		۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
نما	داخل																														
	خارج																														
نوع ساختمان	عمارت																														
	برج و بارو																														
	قصر																														
	سایر																														
پرسپکتیو	بعدنمایی	در بناهای مکتب تبریز دوم هیچ خطی به‌سوی درون (پرسپکتیو) نمی‌رود بلکه خطوط از رو به رو ترسیم شده‌اند و همچنین اثری از سایه روشن دیده نمی‌شود.															در نگاره‌های مکتب عثمانی عمده‌ترین تأثیر هنر اروپا دیده می‌شود زیرا که در ترسیم بنا از قانون پرسپکتیو و سایه روشن استفاده شده است.														
عناصر تزئیناتی	کاشی کاری																														
	کتیبه‌نگاری																														
	نقاشی روی دیوار																														
	تزئینات هندسی																														
	شیروانی فلزی																														

جدول (۱۰): طبیعت مأخذ: نگارندگان

تحلیل اثر																														
		مکتب نگارگری تبریز														مکتب نگارگری عثمانی														
		۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
عناصر و نشانه‌های متحرک	آسمان طلایی																														
	آسمان آبی																														
	ابر																														
	جویبار																														
عناصر و نشانه‌های ثابت	دشت																														
	کوه و صخره																														

وجوه تشابه و تفارق در نگاره‌های دو مکتب

در طی بررسی جداول، اشتراکات و اختلافات بسیاری در نگاره‌ها یافت شد، که در جدول ذیل به شرح مختصری از آنها پرداخته شده است:

جدول (۱۱): بررسی وجوه اشتراک و افتراق آثار. مأخذ: نگارندگان

وجوه اشتراک	وجوه افتراق
- آثار عثمانی همانند آثار ایرانی سرشار از نقش‌های تزئینی است. با توجه به اینکه عثمانی‌ها در سبک شکل‌یافته خود اکثر آثارشان را با جزئیات و نقوش ساده‌تری نسبت به نگاره‌های ایرانی به تصویر می‌کشیدند.	- هنرمند عثمانی در مورد کادر مقیدتر برخورد می‌کند، این در حالی است که هنرمند ایرانی خود را محدود به کادر نمی‌داند و با حرکاتی آزادانه و شکستن خطوط با فضای اطراف تصویر ارتباطی پویا برقرار می‌کند.
- تنوع و غنای رنگی در کل فضاهای نگاره‌ها اعم از مکتب تبریز و عثمانی به‌ویژه در پوشش افراد به چشم می‌خورد. با اندک تفاوتی که نقوش عثمانی از رنگ‌پردازی و تزئینات کمتری نسبت به ایرانی بهره جسته است.	- رنگ‌های مورد استفاده در نگاره‌های عثمانی بسیار درخشنده، خالص و ترکیب‌بندی‌های نخودی، زرد و کبود بوده و با بهره جستن از رنگ‌هایی همچون قرمز، ارغوانی و بنفش توانسته‌اند به تصاویرشان تنوع و غنای رنگی را بیفزایند.
- استفاده از تزئینات همچون کاشی‌کاری در بناهای هر دو مکتب به چشم می‌خورد.	- رنگ مورد استفاده در نگاره‌های مکتب تبریز رنگ‌های خالص به صورت مکمل پرمایه و پرکشش می‌باشد.
- علاقه به جزئیات معماری داخلی در هر دو سبک نگاره‌ها قابل شناسایی است.	- نگاره‌های عثمانی پر جمعیت و شلوغ با اندام‌های خشک و سرد (شبیه به فیگورهای بیزانس)، قامت‌های کوتاه به تصویر کشیده می‌شدند و در قاب تصویرشان انسان نقش اصلی را با تأکید بر اهمیت پیکره‌اش نسبت به طبیعت پیدا می‌کرد.
- در هر دو سبک نوشته‌های داخل مجلس‌سازی‌ها به خط نستعلیق می‌باشد و این در شرایطی است که این خط دوران شکوفایی خود را طی می‌کرده است.	- در نگاره‌های مکتب تبریز پیکره‌ها کمتر با حرکات نرم و پویا، قامت‌های کشیده و یک اندازه با چیدمانی دایره‌وار در صفحه کشیده می‌شدند و همچنین گونه‌ای طبیعت و پیکره به یک اندازه اهمیت داشتند و مقام فرشته و زن به اندازه مردان اهمیت داشت.

وجوه اشتراک	وجوه افتراق
- آسمان طلایی در هر دو سبک دیده می‌شود، ولیکن نزد ایرانیان جایگاه ویژه و پراهمیت‌تری داشته و آن را به رنگ آبی نیز نشان می‌دهند.	- نگاره ایرانی به واسطه پویایی و حرکت دورانی زندگی را بیش از نگاره عثمانی القا می‌کنند و نقاشان این سبک تنها به تصویر سازی آدم‌ها بسنده نکرده و به بیان ارتباط آن با دنیای پیرامون می‌پرداختند. این درحالی است که نگاره عثمانی کاملاً ایستا و مستقل از نحوه زندگی روزمره افراد است.
- در هر دو نگاره ساختار ادبی نظم دیده می‌شود، هرچند که مقدار آن در نگاره‌های عثمانی بسیار ناچیز است.	- قرارگیری شیروانی‌های فلزی در پشت خط افق کادر از ویژگی‌های آثار عثمانی است . همچنین بناها اغلب از نمای بیرون نمایش داده می‌شدند.
- در انتخاب نوع مجالس دو مکتب تنوع وجود دارد.	- در بنای تبریزی هیچ دو خطی به‌سوی درون نمی‌روند بلکه خطوط از روبه‌رو ترسیم شده‌اند. اثری از سایه روشن دیده نمی‌شود این در حالی است که شیوه عثمانی کاملاً برعکس این روند است.
- چشم انداز طبیعت در بسیاری از نگاره‌ها وجود دارد.	- نفوذ در حاشیه و همچنین جدول شکسته از نوآوری‌های مکتب ایرانی است که در نگاره‌ها مشهود است. درحالی‌که نگاره‌های عثمانی فاقد تزئین در حاشیه هستند.

نتیجه

نگارگری و مصورسازی ایرانی با زبان شاعرانه و هنری خود در طی قرون متمادی توانست بذل عنایت حکومت‌های مختلفی را به خود جلب کند. یکی از بارزترین مکاتبی که متأثر از نگارگری‌های ایرانی به‌طور عام و مکتب تبریز به‌طور خاص بوده است، مکتب عثمانی است که در پژوهش حاضر به آن مختصر اشاراتی شده است. نگارگران مکتب تبریز بیش از آنکه به عالم مادی توجه داشته باشند، به ماوراء آن توجه می‌کردند و هنرمند در این مکتب همواره تلاش می‌کرد تا ذات اشیا را مطابق با حس خیال خود از عالم مثال هرچه بیشتر برای بیننده آشکار کند. وفاداری به شیوه اصیل بعد پردازی ایرانی یکی از اصول مهم در نگاره‌های مکتب تبریز محسوب می‌شده است. نوع فضاسازی در اکثر این نگاره‌ها چند ساحتی است که نشان از توانایی هنرمند در رها کردن خود از محدودیت‌های بصری دارد، به گونه‌ای که نگارگر فارغ از بعد زمان و مکان به ترسیم از رویدادهای

مختلف در ساختاری قوی و پیچیده پرداخته و با تأکید به روانی چرخش چشم براساس ترکیب‌بندی منطبق بر حرکت مارپیچ و رعایت اصل فضای تنفس مانع از ازدحام و شلوغی در نگاره‌هایشان می‌شدند. این در حالی است که در سایر مکاتب معاصرش همچون مکتب عثمانی ازدحام و شلوغی در ترکیب عناصر را شاهد هستیم. در آثار اولیه نگارگران مکتب عثمانی تشابهات بارزی با نگارگری مکتب تبریز منجمله تنوع و غنای رنگی در کل فضاهای نگاره‌ها، علاقه به جزئیات معماری داخلی، تنوع در انتخاب مجالس و بهره‌گیری از آسمان طلایی و چشم انداز طبیعت دیده می‌شود. اما نگارگران عثمانی با توجه بیش از حد به تصویر از توجه به نوشتار و حاشیه غافل شده‌اند و با تأکید بر تاریکی و روشنی و استفاده از اصول و قواعد پرسپکتیو به دلیل اقتباس از هنر بیزانسی به رنگ‌های تیره‌تر و احجام حجیم‌تر با ظرافت کمتر و تزئینات ساده‌تر دست یافتند. آنها نه علاقه‌ای به تکرار سایه روشن‌های مکاتب ایرانی داشتند و نه توان انجام آن همه ظرافت و ریزه کاری‌ها را، چراکه تحت تأثیر هنر غرب استفاده از سایه روشن و خطوط ساده محیطی را تجربه کرده بودند. توجه به موضوعیت نگاره‌های دو مکتب نیز حائز اهمیت می‌باشد. مینیاتورهای ایرانی برای دور شدن از واقعیت و عالم ماده بیشتر بر افسانه‌های تخیلی و منظومات شعری تکیه می‌کردند، حال آنکه مکتب عثمانی بیشتر به خلق تصاویری از وقایع تاریخی و میدان‌های جنگ اهتمام می‌ورزید. این نکته باعث شد که نگارگری ایرانی بتواند در میان مکاتب هم عصرش قد علم کند و مانند همان اسطوره‌ها، محدودیت زمانی و مکانی را پشت سر گذاشته و تأثیرگذارتر از آثار عثمانی به نظر برسد. از این رو می‌توان گفت که با گذشت زمان هنرمندان مکتب عثمانی توانستند با اقتباس از هنر ارزنده پارسی و تلفیق آن با هنر بومی به یک سبک ملی دست یابند، که نقطه عطفی در تاریخ هنرشان محسوب می‌شد. اما نکته‌ای که نمی‌توان آن را نادیده گرفت تأثیر و نفوذ نگارگری ایرانی بر آثار عثمانی است. اگرچه در طراحی برخی عناصر به‌خصوص معماری و البسه از شیوه ایرانی دور شدند اما هرگز نتوانستند و یا نخواستند فضای جذاب نگارگری ایرانی را از نقاشی خود دور کنند و همواره سعی می‌کردند با هم طراز نگه داشتن نگارگری خود با نگارگری ایران و جهان اسلام جایگاه خود را به‌عنوان یکی از مراکز هنرهای اسلامی حفظ کنند. متأسفانه به دلیل بی‌مهری و کم توجهی بسیاری از هنر پژوهان شرقی و غربی این امر نادیده گرفته و سعی شده کمتر به آن پرداخته شود. این در حالی است که حتی عده‌ای از پژوهشگران در جهت عدم اثبات این موضوع تلاش می‌کنند.

منابع و مآخذ

۱. آژند، یعقوب، ***شکل‌گیری شیوه صفوی مکتب تبریز قزوین***، تهران، سایه طوبی، چ ۱، ۱۳۷۹.

۲. ــــــــــــ، ***مکتب نگارگری هرات***، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، چ ٤، ۱۳۹۰.

۳. بخت‌آور، الهه و علی‌اصغر شیرازی، «نحوه شکل‌گیری مکتب عثمانی و بررسی ویژگی‌های آن»، ***فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره***، ش ۱۰، ص ٤١ ـ ۳۰، ۱۳۸۸.

٤. بلر، شیلا و جاناتان بلوم، ***هنر و معماری اسلامی***، ترجمه اردشیر نراقی، تهران، سروش، چ ٦، ۱۳۸۱.

۵. پاکباز، رویین، ***نقاشی ایران از دیرباز تا کنون***، تهران، انتشارات زرین و سیمین، چ ۱۲، ۱۳۹۱.

٦. رابینسون، بزیل ویلیام، ***هنر نگارگری ایران***، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی، چ ٤، ۱۳۹۲.

۷. زکی، محمدحسن، ***تاریخ نقاشی در ایران***، ترجمه ابولقاسم سحاب، تهران، مؤسسه جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب، چ ٤، ۱۳۷۲.

۸. شایسته‌فر، مهناز، «معنویت دینی در نقاشی‌های دوران صفوی و عثمانی»، ***مجله پژوهشی دانشگاه اصفهان*** (علوم انسانی)، سال سیزدهم، ش ۱، ص ۱۵۰ ـ ۱۳۳، بهار و تابستان ۱۳۸۱.

۹. صداقت، معصومه، «نسخه خطی سیرالنبی شاهکار نگارگری مذهبی عثمانی»، ***دو فصلنامه هنرنامه***، ش ۶، ص ۵۶ ـ ٤۳، ۱۳۸۶.

۱۰. فرخ‌فر، فرزانه، محمد خزائی و غلامعلی حاتم، «نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران»، ***نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی***، ش ٤۹، ص ۳۰ ـ ۱۹، ۱۳۹۱.

۱۱. کرباسی، کلود، ماری پرهیزگاری، پیام پریشان‌زاده و عبدالحمید حسینی‌راد، ***شاهکارهای نگارگری ایران***، تهران، انتشارات موزه هنرهای معاصر ایران، چ ۲، ۱۳۹۱.

۱۲. کورکیان، ام و ژپی سیکر، ***باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران***، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۷.

۱۳. گودرزی (دیباج)، مرتضی، ***تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر***، تهران، سمت، چ ۳، ۱۳۹۲.

۱٤. هراتی، محمدمهدی، ***مصاحبه حضوری توسط نگارندگان***، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۹۲.

15. Atil, E., ***Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman the Magnificient***, Washington: National Gallery of Art, 1986.
16. Çağman, F., Zeren, T., ***Ehl-I Hiraf, Topkapi Saray***, T.C. Istanbul: Başbakanlik Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 2010.
17. Çağman, F., Zeren, T., ***in'am***, Istanbul: Bayazid Library, M.Cevdet no. 0/71, 1979.
18. Gray, C.S., ***Geopolitics, Geography and Strategy***, United Kingdom: Routledge, 1999.
19. Halil, I., ***The Ottoman Empire. The Classical Age 1300-1600***, London: Weiden Feld and Nicolson, 1973.

20. Jelavich, B., ***History of the Balkans***, United Kingdom: Cambridge University Press, 1983.
21. Mahir, B., ***Osmanli Minyatur sanati***, Istanbul: Kabalci Yayinev, 2005.
22. Tanindi, Z., ***Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops***, 17, pp: 147-161, 2000.
23. Uzunçarşili, I, Hakiki, T, ***Osmanli Sarayi'nda, Ehl-I Hiraf (Sanatkârlar) defter***, Belgeler 11/15, pp: 23-76, 1986.
24. Welch, S.C., ***Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century***, New York: George Braziller, 1978.
25. http:// www.metmuseum.org/toah/hd/shnm/hdshnm.htm
26. http://www.topkapisarayi.gov.tr/en.htm
27. http://www.britannica.com/EBchecked/topic/262597/Herat-school

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی