# نگارگران ایرانی و تأثیر نسخ مصور بر هنر نگارگری عثمانی

**آنیتا الداغی***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۳/۲۰ (صفحه: ۱۱۱-۱۳۲)

**چکیده**: وجود نسخه‌های نادر از هنر نگارگری ایران در دربار استانبول، بیانگر توجه دولت عثمانی به مکاتب نگارگری ایران است. دولت عثمانی همواره در تلاش برای جذب هنرمندانی چیره‌دست بود تا، به واسطهٔ آثار هنری آنان، رونق و اعتبار دربار استانبول را افزایش دهد. در اوایل قرن دهم هجری، سلطان‌سلیم اول از اغتشاشات سیاسی و ناآرامی‌های ایران بهره برد و تبریز، پایتخت تازه‌تأسیس صفویان، را به مدت کوتاهی تصرف کرد و شمار قابل ملاحظه‌ای از ذخایر و کتب و مرقعات گران‌بها را، همراه با گروهی از هنرمندان، با خود به دیار عثمانی برد. فعالیت هنرمندان ایرانی در کارگاه‌های استانبول و نیز وجود نسخه‌های مصور باارزشی که از نگاره‌های آنها الگوبرداری شد از عوامل اثرگذاریِ سبکِ نگارگری ایران بر نگارگری عثمانی است. این پژوهش سیر تحول هنر نگارگری عثمانی را بر پایهٔ دستاوردهای هنری مکاتب ایران، با تأکید بر دورهٔ صفوی و مکتب تبریز، دنبال می‌کند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که فعالیت هنرمندان مهاجر ایرانی در کارگاه‌های توپقاپی و نسخ مصور ایرانی موجود در

* استادیار دانشگاه پیام نور تهران (aldaghipf@gmail.com)

خزانهٔ توپقاپی‌سرای، که به عنوان الگو در تولید آثار مکتب استانبول استفاده می‌شده، سهم مهمی در شکل‌گیری هنر عثمانی داشته است.

**کلیدواژه‌ها**: نگارگری، عثمانی، ایران، صفوی، نقاشی.

## ۱ مقدمه

به پادشاهی رسیدن شاه اسماعیل صفوی و حمایت او از هنرمندان باعث مهاجرت آنان از شرق ایران به غرب آن گردید و مکتب نگارگری تبریز دورهٔ صفوی با بهره‌گیری از سه سنت هنری یعنی مکتب هرات، مکتب شیراز (دورهٔ ترکمانان) و مکتب ترکمانان (تبریز) شکل گرفت.

هنگامی که شاه اسماعیل در جنگ چالدران از سلطان‌سلیم عثمانی شکست خورد، سلطان‌سلیم شمار زیادی از کتاب‌های گران‌بها و مرقعات ارزشمند را همراه با گروهی از هنرمندان به استانبول انتقال داد. این جابه‌جایی آثار و هنرمندان بعدها انگیزه‌ای برای شکل‌گیری مکتب نگارگری عثمانی شد. امروزه بعضی از زیباترین آثار سبک ترکمان و مرقعات آن، که محل تولید آنها تبریز بوده، در استانبول موجود است.

اولین کارگاه‌های نگارگری استانبول در دورهٔ حکمرانی بایزید دوم برپا شد و وجود هنرمندان بزرگ ایرانی در دربار عثمانی و تقلید از آثار آنان سبب گردید نگارگری به سبک ایرانی جانشین نگارگری به سبک دوره‌های گذشته شود. هم‌زمان با این حرکت، کتاب‌آرایی و مصورسازی نسخ نیز با الگوبرداری از فرهنگ و هنر ایران که در آن زمان سرآمد روزگار خود بود آغاز گردید.

## ۲ پیشینهٔ تحقیق

از میان آثار هنرشناسان و پژوهشگران مکاتب نگارگری می‌توان به مقالهٔ یعقوب آژند با عنوان «تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری و گسترش مکتب استانبول» (۱۳۸۹) اشاره کرد، که با رجوع به اسناد و مدارک توپقاپی‌سرای و دفاتر اهل حِرَف آن، نام هنرمندان

و پیشــه‌وران ایرانی و میزان تأثیرگذاری آنها را مشــخص می‌کند. فرزانه فرخ‌فر نیز در مقالهٔ «جایگاه هنرمندان کتاب‌آرای ایرانی در کارگاه‌های هنر توپقاپی‌سرای با استناد به دفاتر اهل حــرف عثمانی ســدهٔ دهم» (۱۳۹۱) هنرمنــدان کتاب‌آرای مهاجر ایرانی و جایگاهشــان را در کارگاه‌های هنر توپقاپی‌سرای شناسانده است.

یکی دیگر از پژوهش‌های این عرصه مقالهٔ الهه بخت‌آور و علی‌اصغر شــیرازی با عنوان «نحوهٔ شــکل‌گیری مکتب عثمانی و بررســی ویژگی‌های آن» (۱۳۸۸) است، که در آن وجوه افتراق دو مکتب عثمانی و ایرانی در کلیات، مضامین و ظاهر بررسی شده است.

در مقالــهٔ «نگارگری عثمانی با رویکرد به دســتاوردهای هنری ایــران» (۱۳۹۰)، نیز فرزانه فرخ‌فــر و همکارانــش، با بررســی برخی نســخ خطی ایــران که مرجع مصورســازی نگاره‌های عثمانی بوده‌اند، میان آثار دو گروه و دستاوردهای هنری مکاتب ایران در ایجاد، رشد و توسعهٔ نگارگری عثمانی مطالعه‌ای تطبیقی انجام داده‌اند.

در پژوهش حاضر، ســیر تحول هنر نگارگری عثمانی بر پایهٔ دســتاوردهای هنری مکاتب ایران، با شرحی دربارهٔ مکتب تبریز و تأثیر آن بر اقتباس از آثار ادبی ایران، به روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی شده است.

## ۳ عوامل تأثیرپذیری و گرایش دربار عثمانی به هنر نگارگری ایران

از آنجــا کــه ایــران در اوایل دورهٔ صفوی (قرن دهم هجری) در تلاطم و ناآرامی‌های سیاســی و مذهبی و انتقال پایتخت به شــهرهای مختلف بود، بســیاری از هنرمندان وطنِ خود را به مقاصد گوناگون، از جمله یافتن کارگاه‌های هنری، ترک کردند. از سوی دیگر، دولت عثمانی که با کشورگشــایی و تثبیت مرزهای خود همواره در جهت ارتقای اوضاع فرهنگی و هنری قلمــروش می‌کوشــید، از پذیرش و حمایت از این گــروه دریغ نکرد. این هنرمندان نیز هنر و تجربیات ارزشــمند خود را به آن کشــور منتقل کردند و بدین صورت زمینهٔ مســاعدی برای اقتباس از الگوهای ایرانی فراهم شــد و کارگاه‌های هنر عثمانی به صورتی چشــمگیر از هنر ایرانی، به‌خصوص نگارگری، تأثیر پذیرفت.

از دیگر سو، مصورسازی نسخ فارسی تا نیمهٔ قرن دهم هجری جایگاه نخست را در میان تولیدات مکتب استانبول دارا بود. از نیمهٔ قرن دهم هجری به بعد، زبان ترکی عثمانی بر زبان فارسی پیشی می‌گیرد که آشکارا با جریان ملی‌گرایی رستم پاشا در ارتباط است. در این دوره، با آثار ترکی جغتایی (شرقی) بسیاری مواجه می‌شویم که بارها کپی‌برداری و مصورسازی شده‌اند. سرودن اشعار ترکی جغتایی در عصر شاهرخ تیموری رواج یافت و امیر علیشیر نوایی و سایر هم‌عصران او در پیشرفت آن اهتمام ورزیدند (خسروشاهی: ۶۴).

علاوه بر نسخه‌های مصور بسیاری که به فرمان سلیم اول به عنوان غنایم جنگی پس از جنگ چالداران ضبط گردید، برخی از نسخه‌های نفیس مکاتب نگارگری ایران در قالب هدایا همراه با پناهندگان یا اسرای صفوی، ترکمانان و شاهزادگان تیموری به دربار عثمانی رفت (Campbell & Chong: 83). گنجینهٔ با ارزشی که به همراه این اشخاص به خزانهٔ توپقاپی‌سرای منتقل شد و نیز رهنمودهای سه شاهزادهٔ ایرانی یعنی اویغورلو محمد، بدیع‌الزمان میرزا و القاص میرزا، که هر سه از مراکز زندهٔ مکاتب‌نگاری ایران (شیراز، هرات، تبریز) به استانبول رفته بودند و با شیوهٔ مرسوم نگارگری آن روزگار کاملاً آشنا بودند، در توسعهٔ نگارگری عثمانی به سبک مکاتب هنری ایران تأثیر زیادی داشت (فرخ‌فر، خزائی و حاتم: ۲۴).

## ۴ نگاهی به هنرنگارگری در نیمهٔ نخست دورهٔ صفوی

ظهور قدرت صفوی در سدهٔ دهم هجری به مثابهٔ نقطهٔ عطفی در تاریخ ایران و نهادهای حاکمهٔ جامعهٔ ایران به شمار می‌آید. با ظهور این قدرت، فصل جدیدی در تاریخ ایران گشوده شد و مؤلفه‌های جدیدی در جامعهٔ ایران پدید آمد که رسمیت بخشیدن به مذهب تشیع در صدر این مؤلفه‌ها بود. همچنین، نخستین دولت ایرانی در دورهٔ جدید سر برکشید و نهادهای عمده و بنیادین را پدیدار ساخت و باعث به وجود آمدن ساختار اجتماعی ـ اقتصادی جدیدی شد. در این دوره، نعمت و فراوانی بسیار، امنیت راه‌ها، شکوفایی بازرگانی و تجارت،

تساهل و مدارا با اقلیت‌های مذهبی، شکوفایی هنرها و صنایع، ظهور اندیشه‌های فلسفی و وجود نخبگانْ بسیار چشمگیر بود (رابینسون: ۵۱). در همین زمان، جمعی از هنرمندان، به فرمان شـاه اسـماعیل، در تبریز گرد هم آمدند و، با تصمیم‌گیری وی، به تأسیس کتابخانهٔ سلطنتی بزرگ به ریاست کمال‌الدین بهزاد پرداختند و در صدد تهیهٔ نسخهٔ بسیار نفیسی از شاهنامهٔ فردوسی با عنوان شاهنامهٔ طهماسبی یا شاهنامهٔ شاه‌طهماسب برآمدند. این اثر اکنون در موزهٔ توپقاپی نگهداری می‌شود[1].

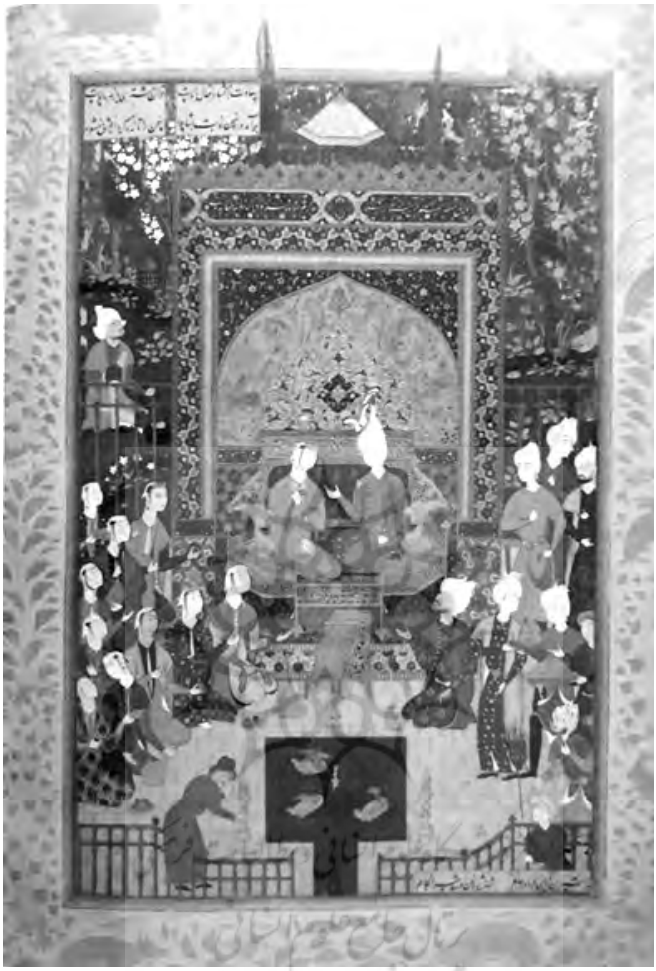
در زمان سـلطنت شـاه طهماسـب مهارت‌های گوناگون هنری و کتاب‌آرایی به بالاترین درجهٔ شکوفایی خود رسید (شایسته‌فر: ۱۴۰). در ذیل به دو نمونهٔ از شاهکارهای کتاب‌آرایی آن دوره پرداخته می‌شود:

۱) خمسـهٔ نظامی، که به فرمان شـاه طهماسـب و تحت حمایت وی، بین سال‌های ۹۴۶ تـا ۹۴۹ق، در تبریـز اجـرا شـد و کتابت آن را شـاه محمود نیشـابوری به عهـده گرفت و در اجرای نگاره‌های آن جمعی از نقاشان برجسته همچون میر سیدعلی حضور داشتند (بینیون، ویلکینسون و گری: ۲۹۴).

نگاره‌های آن از نوع منظره‌پردازی‌ها و رنگ‌بندی و پیکره‌سازی خاص سبک تبریز است و ترکیب‌بندی‌های متعادل و متوازن آنها با سبک هرات همخوانی دارد. بیشتر ترکیب‌بندی‌ها در فضای آزاد مثل باغ قرار گرفته است و صحنه‌های درباری نشان‌دهندهٔ دربار شاه طهماسب است (آژند۲: ۱۰۷). این نسخه ۱۷ نگاره دارد، که چهارده نگاره هم‌زمان با کتابتِ اثر ترسیم شده است. ابعاد برگ‌های آن ۲۵/۴ × ۳۶/۸ سانتیمتر و محل نگهداری آن موزهٔ بریتانیا است[2] (همان: ۱۱۶).

نگاره‌های خمسـهٔ نظامی یکدسـت و هماهنگ‌اند، چرا که به دسـت نقاشان برجستهٔ دورهٔ صفوی ترسیم شده‌اند. در این نگاره‌ها دو یا سه نسل از افراد درباری به تصویر کشیده شده‌اند. تصویر ذیل یکی از نگاره‌های این اثر نفیس است:

1. Topkapi Palace Museum (Istanbul), H. 1517
2. Britannia Museum (London), H. 1517



تصویر ۱ ـ «خسرو و شیرین در حال شنیدن داستان‌های عاشقانه» (از خمسهٔ شاهی)، مکتب تبریز، ۹۴۶-۹۴۹ق، منسوب به آقامیرک، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن[۱]

۲) شـاهنامهٔ طهماسـبی یا شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، که به دسـتور شاه اسماعیل، به عنوان هدیه‌ای برای فرزندش طهماسـب، و به سرپرسـتی کمال‌الدین بهزاد و سـلطان محمد اجرا

۱. تعدادی از تصاویر داخل متن از کتاب نقاشـی ایرانی: نسـخه‌نگاره‌های عهد صفوی (تألیف استوارت کری‌ولش ترجمهٔ احمدرضا تقاء، فرهنگستان هنر، تهران ۱۳۸۴) و تعدادی نیز از سایت www.islamicarts.com برگرفته شده است.

و مصورسـازی آن از سـال ۹۸۰ق آغاز شـد. هرچند عمر شـاه به اتمام این گنجینهٔ ارزشمند کفاف نداد، ولی طهماسـب با ذوق هنری خود این رسـالت را بر عهده گرفت. به این ترتیب، نسـخه‌ای با ۷۵۸ ورق در قطع سـلطانی بزرگ، به ابعاد ۴۷ × ۳۲ سـانتیمتر، با ۲۵۸ نگاره به خط نستعلیق تدوین شد (کرباسی: ۲۳۱).

تصویر ۲ ـ «رستم به دنبال اکوان دیو» (از شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی (هوتون))، مکتب تبریز، ۹۲۸-۹۴۲ق، منسوب به مظفر علی، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک

## ۵ نگارگری عثمانی و مکتب تبریز

نگارگـری و مصورسـازی ایـران، به سـبب ویژگی‌های منحصربه‌فرد، توانسـت طّی قـرون متمادی توجه حکومت‌ها و مکتب‌های هنری مختلفی را به خود جلب کند. یکی از بارزترین مکاتبی که از نگارگری‌های ایران، به طور عام، و مکتب تبریز، به طور خاص، متأثر بوده است مکتب عثمانی است.

اغلب سـلاطین عثمانی، به همان اندازه که کشورگشـایی را دوسـت داشـتند، به کسـب معارف نیز علاقه‌مند بودند و از حامیان هنر به شمار می‌رفتند (بخت‌آور و شیرازی: ۳۳).

نخستین نگاره‌های به‌دست‌آمده از این دوره متعلق به نسخهٔ کلیله و دمنه (۹۰۰ق) است، که اکنون در موزهٔ پرنس وِیلز (بمبئی) نگهداری می‌شـود[1]. نگاره‌های این نسـخه ادغام شیوهٔ مکتب شـیراز قرن نهم هجری/ پانزدهم میلادی را با مکتب مملوکیان نشـان می‌دهد. نمونهٔ دیگرْ خمسـهٔ امیرخسـرو دهلوی (۹۰۳ق) اسـت که از میان ۲۸ نگارهٔ آن، بیسـت نگاره تأثیر مسـتقیم مکتـب هـرات را نمایش می‌دهند، اما هشـت نگارهٔ دیگر که داسـتان بهـرام گور و هفت‌پیکر را مصور کرده‌اند، به طور واضح، خصوصیاتی را از شرق و غرب درهم آمیخته و به نمایش می‌گذارند (Lamm: 14-95).

هنر نگارگری ایران در سـده‌های هشـتم تا دهم هجری مدارج کمال را پیمود و سرانجام در سدهٔ یازدهم از پویایی بازماند (پاکباز: ۵۹). شاه اسماعیل، با تشکیل دولت واحد در ایران، امکان تلفیق مهم‌ترین سبک‌های نگارگری پیشین را فراهم ساخت (همان: ۸۴)؛ نظیر سبک پرمایـه و خیال‌پردازانـهٔ دربار ترکمانان قراقویونلو در تبریز، سـبک آکادمیک و طبیعت‌گرای بهزاد ــ مکتب هرات ــ و سـبک متوسـط تجاری ترکمانان در شـیراز، که از ترکیب این سه سنت هنری، کتاب‌آرایی مکتب تبریز به اوج خود رسید (آژند ۱: ۱۰۱).

شکوه و جلال این عصر، که متأثر از تحولات بزرگ در عرصهٔ مسائل فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی است، در تصویرسازی فیگورهایی با ویژگی قامت‌های رسا، پوشش‌های فاخر، دقت و ظرافت و تنوع رنگ‌های فرح‌انگیز خود را نشان داد (گودرزی: ۴۸).

همچنین، نگارگران این مکتب علاقهٔ وافری به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره، نشان دادن طرز رفتار اشـراف، کاخ‌های زیبا و باغ‌های دلگشـا و زیبا داشـتند؛ از این رو، سراسـر صفحه را

1. Prince of Wales Museum (Bombay), Ms. 51.34

با پیکره‌ها، تزئینات، معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند. در نگارگری‌های متعلق به این مکتب نشانی از ترفندهای سه‌بعدنمایی ــ پرسپکتیو و سایه روشن ــ نیز به چشم نمی‌خورد (پاکباز: ۹۲).

در آثـار اولیـهٔ نگارگران مکتب عثمانی شـباهت‌های بارزی بـا نگارگری مکتب تبریز دیده می‌شـود؛ ازجملـه در تنـوع و غنای رنگی در کل فضاهای نگاره‌هـا، علاقه به جزئیات معماری داخلی، تنوع در انتخاب مجالس و بهره‌گیری از آسمان طلایی و چشم‌انداز طبیعت. اما نگارگران عثمانی، به سـبب توجه بیش از حد به تصویر، از توجه به نوشـتار و حاشـیه غافل شده‌اند و با تأکید بر تاریکی و روشنی و استفاده از اصول و قواعد پرسپکتیو، به دلیل اقتباس از هنر بیزانس، به رنگ‌های تیره‌تر و احجام حجیم‌تر با ظرافت کمتر و تزئینات ساده‌تر دست یافتند. توجه به موضوع نگاره‌های دو مکتب نیز حائز اهمیت است. در مکتب عثمانی بیشتر به خلق تصاویری از وقایع تاریخی و میدان‌های جنگ پرداخته می‌شد؛ این نکته باعث شد که نگارگری ایرانی بتواند در میان مکاتب هم‌عصرش قد عَلَم کند و، مانند همان اسطوره‌ها، محدودیت زمانی و مکانی را پشت سر بگذارد و تأثیرگذارتر از آثار عثمانی به نظر برسد (صادقی‌نیا: ۱۲۸).

## ۶ نگارگران ایرانی

اولین دسته از نقاشان صفوی در دورهٔ سلطان سلیم اول از تبریز به دربار عثمانی انتقال داده شدند. سلطان سلیم، پس از پیروزی بر شاه اسماعیل در جنگ چالدران، تبریز را اشغال کرد. او، پس از اقامتی کوتاه در تبریز، هنگام بازگشت به آناتولی، بسیاری از آثار ادبی ایران را که در کتابخانه‌های تبریز و خزانهٔ سـلطنتی وجود داشـت با خود به اسـتانبول برد؛ همچنین به همراه خود عدهٔ کثیری از هنرمندان و صنعتگران صفویه را به عثمانی کوچ داد، که در میان آنان برجسـته‌ترین نقاشـان اوایل دورهٔ صفوی حضور داشتند. اسـامی برخی از آنان در دفاتر اهل حِرَف دربار عثمانی باقی مانده است؛ از جمله شاه محمد مصور، علاءالدین نقاش، منصور بیگ نقاش، عبدالفتاح نقاش و تعدادی دیگر که اسامی و میزان حقوق دریافتی ماهیانهٔ آنان را حسن افندی، کاتب دربار عثمانی، ثبت کرده است (Uzunçarşılı: 4). در میان این افراد برخی از نقاشان تیموری هستند که شاه اسماعیل آنها را از هرات به تبریز آورده بود. تعدادی از آنان نیز از هنرمندان ترکمن آق‌قویونلو به شمار می‌روند (کریم‌زادهٔ تبریزی: ۱/ ۲۳۹).

عبدالفتاح از دیگر نقاشـان این گروه اسـت که، علاوه بر نقاشـی، در خطاطی و حکاکی نیز مهارت داشت. به خط وی لوحی در مسجد جامع بورسا باقی مانده است (بیانی: ۴۰۸).

این گروه از نقاشـان ایرانی، از طریق مصور کردن نسـخ خطی در استانبول، سبک هنری جدیدی را که بهزاد، سلطان محمد و سایر هنرمندان دربار شاه اسماعیل در تبریز ابداع کرده بودند در دربار سلطان سلیم رواج دادند (دیماند: ۶۱). یکی از این آثار ادبی منطق‌الطیر[1] عطار اسـت که در سـال ۹۲۱ق/ ۱۵۱۵م در دربار عثمانی استنسـاخ و مینیاتورهای آن از سـوی نقاشـان ایرانی ترسـیم شد. مضامین دینی این مینیاتورها در مورد حضرت یوسف و ماجرای فروش او در بازار مصر است که یکی از زیباترین آثار هنری به شمار می‌رود. مینیاتورهای این دوره، جنبهٔ نمادین دارند و در آنها، ترکیب و سازش شگفت‌انگیز رنگ‌ها هدف عمدهٔ هنرمند و رمز موفقیت او محسوب می‌شود (طاهری: ۶۳).

این سبک نقاشی، به همراه سبک جدید صفوی، از طریق ترسیم مینیاتورهای آثار ادبی، وارد هنر نگارگری عثمانی شـد؛ به عبارت دیگر، نقاشـی عثمانی نه بومی بود و نه مربوط به یک مکان، بلکه سبکی بود که از هرات و شیراز به تبریز و سرانجام به استانبول انتقال یافت و توسعه پیدا کرد (Pinder: 86).

دسـتهٔ دوم از نقاشـان مهاجـر ایرانی بـه عثمانی در طول قرن دهم هجـری افرادی نظیر شاه‌قلی، کمال تبریزی و ولی‌جان تبریزی بودند. از مهاجرت اجباری یا اختیاری این هنرمندان اطلاعی وجود ندارد، اما حضور آنان در کارگاه‌های عثمانی تأثیر بسـزایی در هنر نگاری این کشـور به جا گذاشـت. شـاه‌قلی الوانی قمی از نقاشان برجسـتهٔ اوایل دورهٔ صفوی اهل تبریز اسـت، که اجداد وی از قم به تبریز مهاجرت کرده بودند. شـاه‌قلی، شـاگرد آقامیرک بود و در نقاشـی از اسـتادش تقلید می‌کرد. وی در اوایل دورهٔ صفوی به عثمانی رفت و در اسـتانبول چنان اعتبار یافت که به ریاسـت نقاش‌خانهٔ دربار سـلطان سـلیمان قانونی رسید و شاگردان زیادی را تربیت کرد. از جمله شاگردان وی در عثمانی، قرامی، علی‌جان، محب‌علی تبریزی و میرزا مذهّب تبریزی را می‌توان نام برد (کریم‌زادهٔ تبریزی: ۲۳۴).

1. Topkapi Palace Museum, E. H. 1512

کمال تبریزی، از شاگردان میرزا علی، پس از مهاجرت به عثمانی، به دربار سلطان سلیمان قانونی راه یافت. مصطفی عالی وی را، در چهره‌سازی و ارائهٔ حالات پرندگان، از نقاشان ماهر معرفی می‌کند (عالی افندی: ۶۴؛ نیز ← کریم‌زادهٔ تبریزی: ۲/ ۵۵۱). کمال تبریزی، در تزئین کتاب و شاخ و برگی که بر روی جلد کتاب ایجاد می‌کرد، ابتکار خاصی داشت (بوات: ۱۶۳).

در دفاتر اهل حِرَف عثمانی[1]، اسامی آن دسته از نقاشان ایرانی که در سال ۹۲۹ق در نقاش‌خانهٔ دربار حضور داشتند، ذیل عنوان «عجمی»، به همراه مواجب ماهیانه‌ای که از خزانهٔ سلطان دریافت می‌کردند، ذکر شده (Meriç: 4)؛ که در جدول زیر نمونه‌ای از آنها آمده است:

| | |
|---|---|
| حاجی‌بیگ تبریزی | ۱۰/۵ آقچه |
| خواجه‌بیگ تبریزی | ۱۰/۵ آقچه |
| سلطان علی باسمانجی | ۹/۵ آقچه |
| قاسم اصفهانی | ۱۰/۵ آقچه |
| محمد بن عبدالرحمن | ۴/۵ آقچه |
| حسن بن خضر | ۱۰/۵ آقچه |
| حسین بن رسام حسام | ۶ آقچه |

از میان این نقاشان، برخی این حرفه را از پدر خود آموخته و پس از فوت پدر به گروه نقاشان دربار پیوسته بودند؛ مانند محمد بن عبدالرحمن و حسن بن خضر و حسین بن رسام حسام. طبق نوشتهٔ کاتب دربار، پدر اینان از اساتید برجستهٔ نقاشی در دورهٔ سلطان سلیم اول بوده‌اند (ibid). احتمالاً آنان نیز جزء اسرایی بودند که سلطان سلیم از تبریز به استانبول انتقال داده بود و یا مانند سایر هنرمندان، به اختیار، در طول دورهٔ سلطنت شاه طهماسب مهاجرت کرده بودند.

حاجی بیگ تبریزی، خواجه بیگ تبریزی، سلطان علی و قاسم اصفهانی چهار تن از نقاشان صفوی بودند که، به طور هم‌زمان، از تبریز به آماسیه کوچ داده شده و سپس به دربار

1. *Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri*

سلطان انتقال یافتند؛ اما از اینکه مهاجرت آنان در زمان سلطان سلیم اول بوده یا در زمان سلیمان قانونی اطلاعی وجود ندارد (Uzunçarşılı: 27).

گروهی از نقاشان صفوی در دورهٔ شاه طهماسب از تبریز و قزوین به استانبول رفته و، از طریق مصور ساختن متون ادبی و تاریخی فارسی و ترکی، نظیر شهنشهنامه (شاهنامه)، سلیمان‌نامه و عثمان‌نامه، هنر نگارگری را در عثمانی رواج دادند. نمونه‌ای از این آثار نسخه‌ای از دیوان شاهی است که از سوی شجاع‌الدین الفارسی در سال ۹۳۴ق/ ۱۵۲۸م نسخه‌برداری شده است. در این اثر، پنج مینیاتور از مجلس بزم و نوازندگی وجود دارد. تحفة‌الاخبار، هفت اورنگ جامی، سندبادنامه و سلیم‌نامه از سایر آثار ادبی‌اند که اندکی بعد از سال ۹۳۴ق استنساخ و مینیاتورهایی در آنها رسم شده است (Pinder: 56).

در شهنشهنامه، که به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی دربارهٔ تاریخ سلاطین عثمانی تألیف شده و در ظفرنامه، که به تقلید از ظفرنامهٔ شرف‌الدین علی یزدی دربارهٔ لشکرکشی‌ها و فتوحات سلیمان قانونی به نگارش درآمده نیز تصاویری در قالب شکل هندسی و در داخل کادر ترسیم شده‌اند. در ظفرنامه دسته‌های نظامی عثمانی در صفوف منظم همانند مینیاتورهای ظفرنامهٔ یزدی مصور شده‌اند (بلر: ۲۷۷).

نکتهٔ قابل توجه این است که در بالا و پایین نگاره‌ها اشعاری به زبان فارسی نوشته شده است. نمونه‌ای از این اشعار را در مینیاتورهای مربوط به جلوس سلیمان قانونی به تخت سلطنت (۹۲۶ق/ ۱۵۲۰م) و در صحنهٔ شکار این سلطان می‌توان دید (همان: ۱۰۰-۱۰۱). بدون تردید، این اشعار نشان می‌دهد که این آثار هنری را هنرمندان ایرانی تهیه کرده‌اند.

در این نقاشی‌ها، علاوه بر اینکه برخی از ویژگی‌های بناهای عثمانی مانند اتصال دندانه‌ای و متناوب قطعات طاق‌ها و روکش سربی برج‌های قصر جلب توجه می‌کند، برخی از ویژگی‌های قراردادی مصورسازی کتب فارسی از جمله شاخ و برگ انبوه و سبز درختان (از مشخصه‌های مصورسازی کتاب در سبک ترکمانان تبریز) نیز دیده می‌شود (همان: ۲۷۸).

از میان نقاشان ایرانی در دربار عثمانی، نقش شاه‌قلی و ولی‌جان تبریزی در نقاشی عثمانی انکارناپذیر است (کریم اف: ۸۷). این دو، به سبب سبک جدید در نقاشی و ویژگی‌هایی که در آثار خود داشتند، از مشهورترین هنرمندان نگارگر این دوره به شمار می‌روند. مصطفی عالی، ولی‌جان تبریزی و برادرش، حسین، را از نقاشان دربار سلیمان قانونی معرفی می‌کند (عالی افندی: ۶۸)، اما نام آنان در فهرست اسامی اهل حِرَف دربار ذکر نشده است.

شناخت سبک نقاشی شاه‌قلی و ولی‌جان تبریزی به شناسایی میزان تأثیرگذاری هنر نگارگری ایرانی اوایل دورهٔ صفوی در مکتب عثمانی کمک بیشتری خواهد کرد. تصاویر زیبایی از حوریان بالدار بهشتی را که این دو هنرمند رسم کرده‌اند امروزه در بیشتر موزه‌های ترکیه، اروپا و آمریکا می‌توان دید (حبیبی: ۷۳).

گفته می‌شود، از زمانی که شاه‌قلی به ریاست نقاش‌خانهٔ دربار استانبول برگزیده شد، هنرمندان عثمانی بیشتر تحت تأثیر هنر ایرانی قرار گرفتند (کریم‌اف: ۸۷). او روشی را در نقاشی ابداع کرد که به سبک «ساز» مشهور است. وی نقاشی سیاه‌قلم را در عثمانی توسعه داد؛ این روش را استادش آقامیرک در تبریز به کار می‌برد (Mahir: 34).

نقش و نگاره‌های شاه‌قلی و ولی‌جان تبریزی متأثر از اشکال هنری نقاشان صفوی در تبریز است. در برخی از آثار آنان، با الهام از متون ادب فارسی، تصاویری از سیاوش، اسفندیار، گیو، فرنگیس و سایر صحنه‌های حماسی و عاشقانه ترسیم شده است (عالی افندی: ۶۵).

هنر دیگری که نقاشان دربار به آن می‌پرداختند تذهیب کتاب بود. شاه‌قلی و شاگردش، قراممی، روش‌های جدیدی در تذهیب به کار گرفتند (Serin: 628).

از اواخر قرن دهم هجری، نقاشان کم‌کم تقلید از سبک نقاشی ایرانی را کنار نهادند؛ از جمله، عثمان نقاش، که در این زمینه، پیشرو بوده است. هرچند با همت او و سایر هنرمندان ترک مکتب نقاشی عثمانی پایه‌گذاری شد، اما در سبک عثمانی همچنان نشانه‌هایی از هنر ایرانی قرن نهم و دهم هجری دیده می‌شود (بخت‌آور و شیرازی: ۳۹).

با اینکه ترکان از ادبیات ایرانی لذت می‌بردند و نقاشی‌هایی با مضامین ادبی از شاهنامهٔ

فردوسی و سایر آثار ادبی ترسیم می‌کردند، اما به‌تدریج به تقلید از سبک‌های هنری سایر ملل از جمله ملل اروپایی پرداختند (Rice: 163).

## ۷ بررسی و تحلیل نگاره‌ها

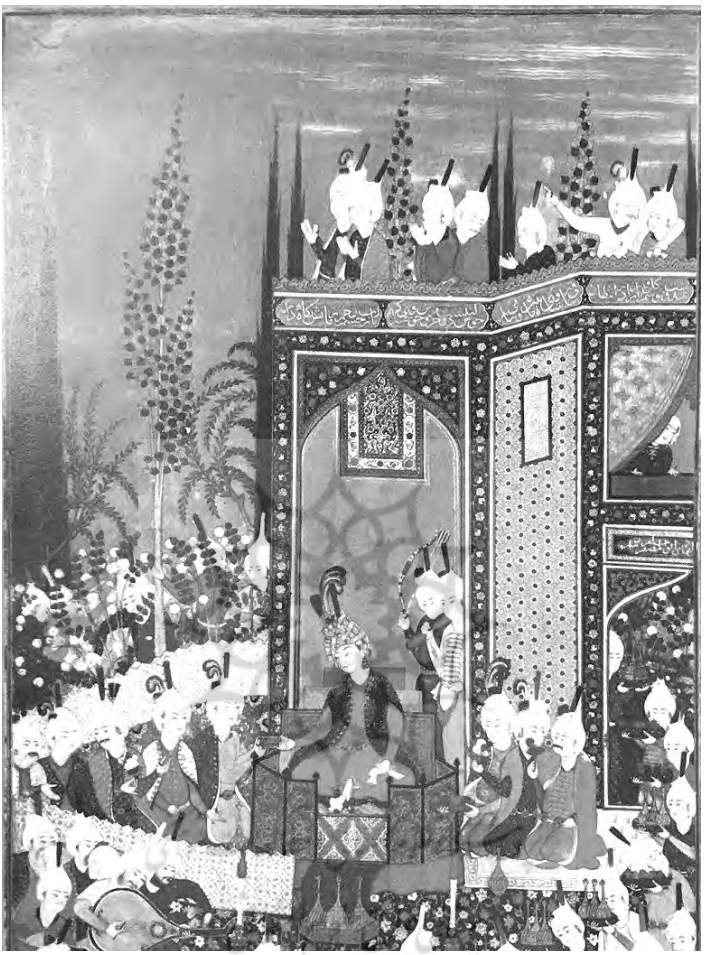
نگارهٔ «جشن عید» یا «عید فطر» (← تصویر ۳) از جمله نگاره‌هایی است که برای دیوان حافظ سام میرزا به قلم سلطان محمد به تصویر درآمده است. ترکیب نگاره بخشی از یک کاخ را نشان می‌دهدکه سمت چپِ تصویر را تا بیش از نیمهٔ آن گرفته و چند درخت سرو و تبریزی به صورت نیزه آسمان آبی را شکافته‌اند.

بازیل گری، در کتاب نقاشی ایران، این نگاره را این‌گونه توصیف کرده است:

> این صحنهٔ شاهانه به خاطر حرکات ماهرانهٔ قلم بسیار قابل توجه است. در اطراف تخت شاهزاده، در یک منحنی مارپیچ، ملازمان دربار نشسته‌اند که کلاه‌های آنها همانند گُل‌های خمیده از وزش باد هر یک به سویی متمایل شده‌اند... کلّ تابلو حالت شاعرانه دارد و یک اثر تغزلی است (گری: ۶۴).

بهره‌گیری سلطان محمد از فضای معماری کاخ، برای نگاره‌ای با موضوع جشن، از روش‌های معمول نگارگران دورهٔ صفویه بوده است. در این نگاره، انسجام پیکره‌ها به‌خوبی به چشم می‌خورد. شاهزاده سام میرزا بر تخت نشسته و افراد و درباریان در قسمت پایین نگاره، حول همین نقطهٔ محوری، ترکیب دایره‌واری را تشکیل داده‌اند و شکل سر و دستار آنها به صورت منظم روی فرشی که روی آن نشسته‌اند و برگ درختان تبریزی و گل‌های سفید پس‌زمینه تکرار شده و همین ترتیب منظم توسط گل‌ها و نقوش منظم کاشی‌کاری روی دیوار تکرار شده است. سلطان محمد در این تصویر، برای ایجاد کیفیت برتر و برجسته‌نمایی، از رنگ‌های ناب بهره گرفته و حتی جزئیات دستارها را با خطوط زیبا و دلنشین مشخص کرده است.

از نکات بسیار جالب در این نگاره به تصویر نکشیدن ابرهای پیچ در پیچ است. در اینجا آسمان آبی با رگه‌های کم‌رنگ سفید ابر تصویر شده و در مقابل آبی آسمان، با رنگ‌های گرم جامه‌ها و سفید دستارها در پایین، فضای شادی را به وجود آورده است.

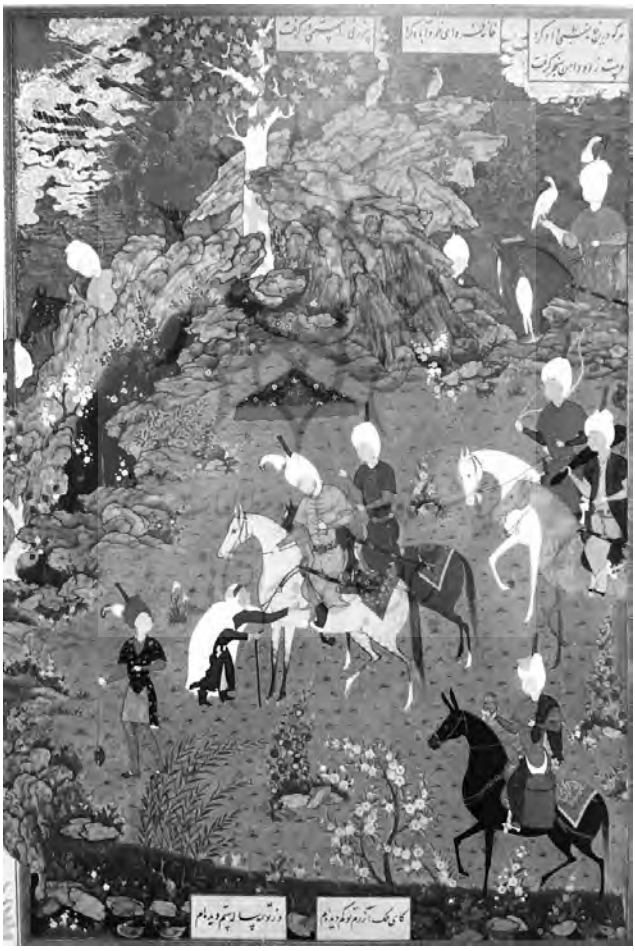


تصویر ۳ ـ «جشن عید فطر» (از خمسهٔ نظامی شاه طهماسب)، مکتب تبریز، حدود ۹۴۲ق، اثر سلطان محمد

در نگارهٔ «پیرزن و سلطان سنجر» (←تصویر ۴) نیز فرم کلی ترکیب‌بندی، همچون بسیاری دیگر از نگاره‌های سلطان محمد، به شکل دایره است؛ دایره‌ای که از بالا و چپ با صخره‌ها و از پایین با سبزه و سنگ‌ها ادامه پیدا می‌کند و از سمت راست توسط اسب‌سواران کامل می‌شود؛ واقعهٔ اصلی داستان نیز در مرکز این دایره و یا مرکز تصویر اتفاق می‌افتد: برخورد و گفت‌وگوی پیرزن و سلطان سنجر.

ترکیب کلی پیکره‌های نگاره به شـکل مثلثی اسـت که نوک آن رو به چپ تصویر یعنی هم‌جهت با حرکت سلطان سنجر و همراهان وی تنظیم شده، و این فرم به القای حرکت رو به جلو افراد کمک کرده است. فضابندی نیز نشان‌دهندهٔ مضمون تظلم و دادخواهی است.

طراحیِ زیبای اسـب‌ها، رنگ آبیِ آسـمان، درختان پرشکوفه و گل‌های ختمی که در دیگر آثار سلطان‌محمد، همچون «آب‌تنی کردن شیرین»، «جشن سده»، «جنگ هوشنگ با دیوان» و «گذشتن فریدون و سپاهش از رود» جلبِ نظر می‌کنند، در اینجا نیز به تصویر کشیده شده‌اند.



تصویر ۴ ـ «پیرزن و سلطان سنجر»، خمسهٔ نظامی شاه طهماسب، مکتب تبریز، منسوب به سلطان محمد

در تصاویـر عثمانـی، مـا هیچ تزئیـن و جزئیاتی در نگاره‌ها نمی‌بینیـم و تمام صفحه خالی از جزئیـات اسـت. حتـی لباس‌ها نیز با رنگ‌آمیزی سـاده و بدون تزئینات دیده می‌شـوند. پس‌زمینه در بیشـتر تصاویر فضای خیلی کمی را اشـغال کرده و یا در مواردی کلاً حذف شده است.

عناصر گیاهی به‌ندرت، آن هم فقط به صورت تک‌درختی سـاده، در بعضی تصاویر دیده می‌شوند و نشانی از عناصر حیوانی در کار نیست؛ تنها تصاویر اسب‌ها همراه با سواران معمولاً برای نشـان دادن صحنه‌های نبرد و یا آماده شـدن برای جنگ به چشـم می‌خورند. در کل، بیشتر تصاویر عثمانی مضمونی جنگی دارند.

پیکره‌ها فضای زیادی را در تصاویر اشـغال کرده‌اند، و این تصاویر معمولاً شـلوغ اسـت. پیکره‌هـا بی‌تحـرک و بیشـتر به یـک حالت آن هم ایسـتاده و به صورت نیمـرخ نمایان‌اند و به‌ندرت پیکره‌ای نشسته است؛ اگر هم نشسته، دارای طرحی ضعیف است. در کل، در تصاویر متعلق به شیوهٔ عثمانی تنها رداها و لباس‌ها و کلاه‌های بزرگ مردان و نوع معماریْ برداشتی بسیار ضعیف از نگاره‌های ایران است.

تصویر شمارهٔ ۵ ارتش سلیمان را برای آماده شدن در جنگ نشان می‌دهد. این تصویر، با افقی بلند و نقش‌های قوی، نمودار نفوذ نقاشان ایرانی است. عنصر گیاهی (درخت) در وسط صفحه جای گرفته و نوشته‌ها داخل کادری مربع است. در این تصویر تاحدودی از پرسپکتیو پله‌ای کاسـته شـده و خطوط منحنی نمایان است. حتی راهی که به درخت منتهی می‌شود نشان از تأثیر هنر ایرانی دارد.

ماننـد اغلـب نگارگری‌های مکتب عثمانی، در این تصویـر، پیکره‌ها طرحی ضعیف دارند و سـرها نسـبت به اندام‌ها بزرگ‌ترند. سـربازهایی که در پایین اسـب‌ها قرار دارند بزرگ‌تر از اسب‌ها ترسیم شده‌اند. نگارگر حتی در نشان دادن پرسپکتیو نیز ناموفق بوده است و پیکره‌ها همه‌جا به یک اندازه به چشم می‌خورند. نگاه بیننده در این تصویر، به صورت پله‌ای، از ردیف اول به سمت بالا هدایت می‌شود.

تصویر ۵ ـ «سلیمان و لشکرش در تابستان ۱۵۵۴م در نخجوان»، مکتب عثمانی، منسوب به عثمان، موزهٔ توپقاپی‌سرای

تصویر ۶ ـ «امپراتوری عثمانی (۱۳۰۷-۱۹۲۲م)»، مکتب عثمانی، منسوب به عثمان، موزهٔ توپقاپی‌سرای

با بررسی تأثیر نگاره‌های ایرانی بر نگاره‌های عثمانی، به نظر می‌رسد هنر عثمانی، مانند هنر ایرانی، سرشـار از تنوع و رنگ‌پردازی در نقش‌های تزئینی اسـت. هرچند عثمانی‌ها در سبک خود اکثر آثارشان را با جزئیات کمتر و نقش‌های ساده‌تری به تصویر کشیده‌اند، ولی رنگ‌های استفاده‌شده در نگاره‌ها بسیار درخشان و خالص است. نگارگران عثمانی با استفاده از رنگ‌هـای نخـودی، زرد و کبـود، و تلفیـق آنها بـا رنگ‌هایی چون قرمـز، ارغوانی و بنفش توانسته‌اند به رنگ‌بندی تصاویرشان تنوع و غنای بیشتری بخشند.

نگاره‌های عثمانی پرجمعیت، با اندام‌هایی سرد و خشک و قامت‌هایی کوتاه ترسیم شده اسـت و تصویر انسـان، با تأکید بر اهمیت پیکره‌اش نسـبت به طبیعت، نقش اصلی را دارد؛ در صورتـی که در نگاره‌های ایرانی قامت‌ها کشـیده ترسـیم شـده و پیکره‌هـای زن به اندازهٔ پیکره‌های مرد اهمیت دارد.

در نگاره‌های ایرانی، جزئیات معماری داخلی با علاقه‌ای بیشتر ترسیم شده، ولی در آثار عثمانی، طرح‌ها ساده‌تر و رنگ‌پردازی در نقوش کمتر است.

هنرمند عثمانی تصویر را به کادرْ محدود می‌کند، در صورتی که نگارگر ایرانی، با ترسیم خطوط آزاد و شکسـتن خطوط، با فضای اطراف آن ارتباط پویاتری را اجرا می‌کند. نفوذ در حاشیه از نوآوری‌های مکتب ایرانی است که در اکثر طرح‌ها دیده می‌شود.

نگارگـران ایرانـی می‌کوشـیدند بازتابی از دنیای پیرامـون در نگاره جای دهنـد، ازاین‌رو سراسـر صفحه را با انواع پیکره‌ها و جزئیات منظره پر می‌کردند؛ این در حالی اسـت که در شیوهٔ عثمانی صحنه‌پردازی و سایه‌روشن در اطراف پیکره‌ها، مناظر و تزئینات معماری دیده نمی‌شود. البته این مشخصه در آثار عثمانی ناشی از تأثیر هنر غربی بر آثار آنهاست.

نگارگـران ایرانـی، بـا به کارگیری خط نسـتعلیق و نسـخ، زمینهٔ رواج این هنـر را نیز در مکتب عثمانی فراهم کردند؛ به همین دلیل نوشته‌های داخل نگاره‌های مجلس‌سازی به خط نسـتعلیق اسـت. البته ساختار ادبی نظم در نگاره‌های عثمانی بسیار ناچیز است. کتیبه‌هایی که در مسـاجد عثمانی باقی مانده حاکی از رونق هنر خوشنویسـی و تأثیر آن بر نقاشـی و نگارگری‌های عثمانی است، که نظر هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند.

## ۸ نتیجه

هنر نگارگری ایرانی نیز، همانند سایر آثار هنری و فرهنگی، در اواخر قرن نهم و در طول قرن دهم هجری، از طریق نقاشان مهاجر ایرانی، در عثمانی رواج یافت. از میان مهاجران ایرانی که در دورهٔ ذکرشده وارد استانبول شده‌اند، نقاشان جایگاه ویژه‌ای داشتند. گروهی از آنان وارد دربار سلاطین عثمانی شده و به ترسیم زیباترین آثار نگارگری پرداختند و، در آثار خود، سبک‌های نگارگری ایرانی را به هنرمندان ترک معرفی کردند.

در اوایل قرن دهم هجری، سلطان سلیم اول از اغتشاشات سیاسی و ناآرامی‌های ایران بهره برد و تبریز، پایتخت تازه‌تأسیس صفویان، را به مدت کوتاهی تصرف کرد و گنجینه‌ای از آثار مکاتب هنری را به همراه برخی از هنرمندان و اساتید حِرَف ایران از تبریز به استانبول انتقال داد، که جملگی برای رسیدن دولت عثمانی به اهداف فرهنگی خود اثرگذار شد.

هنرمندان عثمانی توانستند با اقتباس از هنر ارزندهٔ پارسی و تلفیق آن با هنر بومی به یک سبک ملی دست یابند که نقطهٔ عطفی در تاریخ هنرشان محسوب می‌شد.

فعالیت هنرمندان ایرانی در کارگاه‌های دربار عثمانی و اقتباس و الگوبرداری از نسخه‌های نفیس مصور ایرانی که در خزانهٔ توپقاپی‌سرای نگهداری می‌شد، در خلق زیباترین آثار نگارگری و توسعهٔ فرهنگی و هنری استانبول نقش بسزایی داشت. مکتب عثمانی یکی از بارزترین مکاتبی است که از نگارگری‌های ایرانی به طور عام و مکتب تبریز به طور خاص متأثر شده است. در آثار اولیهٔ نگارگران مکتب عثمانی به لحاظ تنوع و غنای رنگی در کلّ فضای نگاره‌ها، علاقه به جزئیات معماری داخلی، تنوع در انتخاب مجالس و بهره‌گیری از آسمان طلایی و چشم‌انداز طبیعت شباهت‌های بارزی با نگارگری مکتب تبریز دیده می‌شود.

امروزه تعداد زیادی از نگارگری‌ها و تابلوهای زیبای نقاشی هنرمندان ایرانی در مرقعات و آلبوم موزهٔ توپقاپی‌سرای و کتابخانهٔ استانبول و سایر مراکز هنری ترکیه نگهداری می‌شود.

## منابع

آژند، یعقوب (۱)، «شکل‌گیری شیوهٔ صفوی: مکتب تبریز ـ قزوین»، سایهٔ طوبی (مجموعهٔ مقالات اولین دوسالانهٔ نقاشی جهان اسلام)، ج ۱، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران ۱۳۷۹.
ـــــــ (۲)، مکتب نگارگری تبریز و «قزوین ـ مشهد»، فرهنگستان هنر، تهران ۱۳۸۴.
بخت‌آور، الهه و علی‌اصغر شیرازی، «نحوهٔ شکل‌گیری مکتب عثمانی و بررسی ویژگی‌های آن»، نگره، دورهٔ ۴، ش ۱۰، ۱۳۸۸، ص ۳۰-۴۱.
بلر، شیلا و جاناتان ام، بلوم، هنر معماری اسلامی، ترجمهٔ عبدالله فریار، علمی فرهنگی، تهران ۱۳۸۵.
بوات، لوسین، تاریخ تیموریان، ترجمهٔ محمود بهفروزی، امیرکبیر، تهران ۱۳۸۴.
بیانی، مهدی، احوال و آثار خوشنویسان، علمی، تهران ۱۳۶۳.
بینیون، ل.، ج. ا. ویلکینسون و ب. گری، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمهٔ محمد ایران‌منش، امیرکبیر، تهران ۱۳۸۷.
پاکباز، رویین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ دوازدهم، زرین و سیمین، تهران ۱۳۹۱.
حبیبی، عبدالحی، هنر تیموریان و متفرعات آن، بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۵۵.
خسروشاهی، رضا، شعر و ادب فارسی در آسیای صغیر تا سدهٔ دهم هجری، انتشارات دانشسرای عالی، تهران ۱۳۵۰.
دیماند، س. م.، راهنمای صنایع اسلامی، ترجمهٔ عبدالله فریار، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۵.
رابینسون، بزیل ویلیام، هنر نگارگری ایران، ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ چهارم، مولی، تهران ۱۳۹۲.
شایسته‌فر، مهناز، «معنویت دینی در نقاشی‌های دورهٔ صفوی و عثمانی»، مجلهٔ پژوهشی دانشگاه اصفهان (علوم انسانی)، سال سیزدهم، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۸۱، ص ۱۳۳-۱۵۰.
صادقی‌نیا، سارا و الهام حصاری، «بررسی تطبیقی ساختار و ترکیب‌بندی در نگارگری مکتب تبریز دوم و مکتب عثمانی»، تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، س ۸، ش ۲۷، تابستان ۱۳۶۹، ص۱۰۷-۱۳۰.
طاهری، ابوالقاسم، تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران از مرگ تیمور تا مرگ شاه عباس، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران ۱۳۵۴.
عالی‌افندی، مصطفی، مناقب هنروران، مطبعهٔ عامره، استانبول ۱۹۲۶م.
فرخ‌فر، فرزانه، محمد خزائی و غلامعلی حاتم، «نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران»، نشریهٔ هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی، ش ۴۹، بهار ۱۳۹۱، ص ۱۹-۳۰.
کرباسی، کلود و دیگران، شاهکارهای نگارگری ایران، چاپ دوم، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران ۱۳۹۱.

کریم‌اف، کریم، سلطان محمد و کاتب او، ترجمهٔ جهانپری معصومی و رحیم پرنی، دانشگاه هنرهای اسلامی، تبریز ۱۳۸۳.
کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، مستوفی، تهران ۱۳۷۶.
گری، بازیل، نقاشی ایران، ترجمهٔ عربعلی شروه، نشر دنیای نو، تهران ۱۳۸۳.
گودرزی، مرتضی، تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، چاپ سوم، سمت، تهران ۱۳۹۲.

Campbell, Caroline and Alan Chong, *Bellini and the East*, National Gallery Co., London 2006.

Lamm, C. J., "Miniatures from the Reign of Bayezid II, in a Manuscript Belonging to the Uppsala University Library", *Orientalia Suecana*, 1983, vol. l, fasc. 3/4, pp. 95-114.

Mahir, Banü, *Sanat Tarihinde Ikonografik Araştirmalar*, Saz Yolu, Ankara 1993.

Meriç, Rifki Melul, *Türk Nakış Sanati Tarihi Araştirmalari, Mevacib-i Cemaeti Ehl-i Hiref*, Ankara 1953.

Pinder, R., *Painting from Islamic Lands*, Oxford 1969.

Rice, David Talbot, *Islamic Painting: A Survey*, Edinburgh University, Edinburgh 1971.

Serin, Muhittin, *Osmanli Hat Sanati*, Yeni Türkye Yayinları, S. 34, Ankara 2000.

Uzunçarşili, Ismail Hakki, "Osmanli Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri", *Belgeler*, XI/ 15, 1981-1986, s. 23-79.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی