نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

بررسی وجوه اشتراک و افتراق مضامین به کار رفته در نگارگری صفوی و عثمانی

مهناز شایسته فر[1*] ، عرفان خزائی[2*]

۱(نویسنده مسئول) * دانشیار گروه هنر اسلامی، پردیس هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران shayesteh@modares.ac.ir
۲ دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه گرافیک صنعتی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران khazaei.erfan@gmail.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۱
دوره ۱۸
صفحه ۲۵۲ الی ۲۸۷

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۰۴
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۳/۰۱

کلمات کلیدی

نگارگری صفوی،
نگارگری عثمانی،
مضامین مذهبی،
ضامین عرفانی و ادبی،
مضامین تاریخی.

ارجاع به این مقاله

شایسته فر، مهناز، خزایی، عرفان. (۱۴۰۰). بررسی وجوه اشتراک و افتراق مضامین به کار رفته در نگارگری صفوی و عثمانی. هنر اسلامی، ۱۸(۴۱)، ۲۵۲-۲۸۷.

dorl.net/dor/20.1001.1.17۳۵۷۰۸۰۱۴۰۰۰۱۸۰۴۱۰۱۵۰۴

dx.doi.org/10.22034/IAS.2021.129304

چکیده

هنر نگارگری یکی از جلوه‌گاه‌های ظهور انگاره‌های ملی و مذهبی است. هنرمندان مسلمان در سرزمین‌های مختلف بسیاری از مضامین اخلاقی و مذهبی مشترک را در آثار خود منعکس ساخته‌اند. در این میان، به علت ارتباطات فرهنگی، مذهبی و حتی جنگ‌های صورت گرفته میان ملت‌ها که به تصرف سرزمین‌ها منجر شده است، آثار نگارگری و تصویرپردازی نسخ مصور صفوی و عثمانی در میان سده‌های پانزدهم تا هفدهم/ نهم تا یازدهم تأثیرات بسیاری بر یکدیگر داشته است و مضامین مختلفی به صورت مشترک، از جمله مضامین مذهبی، ادبی، عرفانی و تاریخی در نسخ مصور آن‌ها یافت می‌شود. لذا با توجه به ویژگی‌های نگارگری در دو دوره صفویه و عثمانی، فرضیه این پژوهش را می‌توان چنین مطرح کرد که با وجود ارتباط فرهنگ‌ها و تغییرات سیاسی و اجتماعی رایج در هر دو دوره، می‌توان تأثیرات بارزی را در هنر نگارگری این دو منطقه مشاهده کرد. پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت از نوع تحلیل محتوای کیفی می‌باشد و روش گردآوری اطلاعات با استفاده از روش کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج این پژوهش نشان‌دهنده این مطلب است که نقطه تفاوت این نگاره‌ها در شیوه و سبک و سیاق به تصویر کشیدن آن‌ها است. از سوی دیگر ویژگی‌های بصری شاخص در هر کدام از نگاره‌های صفوی و عثمانی که از فرهنگ و مذهب جامعه آن روزگار تأثیر پذیرفته، منعکس‌کننده وضعیت فرهنگی و مذهبی آن دوره است، لذا دارای تفاوت‌هایی نیز می‌باشد.

اهداف پژوهش:

۱.بررسی مختصات نگارگری دوره صفوی و عثمانی.

۲.تحلیل نگاره‌ها با مضامین مشابه در آثار نگارگری دوره صفوی و عثمانی.

سؤالات پژوهش:

۱.در آثار نگارگری صفوی و عثمانی چه مضامین و داستان‌هایی مورد استفاده بوده است؟

۲.مضامین و داستان‌های مشترک به چه شیوه‌ای در آثار نگارگری صفوی و عثمانی به تصویر کشیده شده است؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

تمدن‌ها و فرهنگ‌های موجود در جهان به شیوه‌های گوناگون با یکدیگر در ارتباط هستند و در این میان، تأثیراتی بر یکدیگر می‌گذارند. در قرون دهم و یازدهم هجری دو دولت بزرگ در جهان اسلام در ایران و عثمانی قدرت را در اختیار داشتند. این دو منطقه در این مقطع زمانی، دوره‌ای از شکوفایی را از نظر اوضاع سیاسی و فرهنگی پشت سر گذاشتند. مجاورت این دو کشور، در داد و ستد فرهنگی میان آن‌ها تأثیرگذار بود. حکومت عثمانی در سده پانزدهم و شانزدهم میلادی/نهم و دهم هجری ادامه دهنده میراث عظیم امپراتوری بیزانس (رم) و قدرتی مهم در جهان اسلام بوده است و به همین دلیل هنرمندان این کشور توانستند از فرهنگ و هنر سرزمین‌های اسلامی و مدیترانه از جمله ایران، بهره‌مند شوند. در این دوره تاریخی، هنرمندان ایرانی به دلایل مختلف وارد مرزهای عثمانی می‌شدند و علاوه بر نمایش توانایی و تجربیات خود، نمونه‌هایی از نسخ خطی را نیز به آن کشور منتقل می‌کردند. در عصر صفوی، ایران و عثمانی به دلیل اختلافات مذهبی و رقابت های سیاسی و همچنین، نفوذ اروپا، در روابط این دو کشور وضع تازه‌ای پدید آمد. از سوی دیگر، مبارزه با غارتگران و باج‌گیران و نیز صلح با پیشکش نمودن کالاهای هنری و اعزام هنرمندان، تأثیرات فرهنگی و هنری تنگاتنگی را پدید آورد. شاید دلیل عمده توجه عثمانی‌ها به هنر ایران این بوده که به عنوان یک جامعه مسلمان، برای ارتقاء هنر سرزمین خود با دیگر کشورهای اسلامی، لازم می‌دیدند که از هنر آن‌ها الگوبرداری کنند و به همین دلیل بود که در سده پانزدهم/ نهم، سران حکومت بعد از هر پیروزی، صنعتگران برخی از کشورهای مغلوب مانند مصر و ایران را با خود به استانبول می‌بردند. این روند باعث گردید، نگارگری که در تبریز و آسیای میانه بسیار رایج بود، از اوایل سده پانزدهم/ نهم به بعد وارد سرزمین عثمانی شود و با استقبال زیادی هم رو به رو شد. طی سال‌های ۱۴۷۷-۸۸۵/۱۴۵۷-۸۶۵ در هنرهای تزئینی عهد عثمانی نقطه عطفی پدید آمد. لذا با تأسیس اولین کارگاه‌های نگارگری استانبول در دوران حکمرانی سلطان بایزید دوم، کتاب‌آرایی و مصورسازی نسخ نیز آغاز گردید. این کارگاه‌ها با هدف ارتقای جایگاه فرهنگی و هنری دربار استانبول، به الگوبرداری از ایران که در زمینه فرهنگ و ادب و هنر آن روزگار پیشرو بود، پرداختند و نسخه‌برداری از متون ادبی ایران را سرمشق خود قرار دادند.

درخصوص پیشینه پژوهش حاضر باید گفت تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشته تحریر در نیامده است. با این حال آثاری به بررسی ارتباط نگارگری صفوی و عثمانی پرداخته‌اند. مقاله‌ای با عنوان «نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران» توسط فرزانه فرخنیا و همکاران به رشته تحریر در آمده است(۱۳۹۱). نگارندگان این پژوهش بر آنند که نه تنها نسخ مصور ایرانی موجود در توپقاپی‌سرای، به عنوان الگو در تولیدات نسخ مصور دربار استانبول استفاده می‌شده، بلکه فعالیت هنرمندان مهاجر ایرانی در کارگاه‌های توپقاپی سرای و نیز رهنمون‌های برخی صاحب نظران بر تولید آثار مکتب استانبول، تأثیرات قابل ملاحظه‌ای از نگارگری ایران در عصر صفوی داشته است. مقاله‌ای دیگر با عنوان «نقاشان صفوی و انتقال هنر نگارگری ایرانی به عثمانی» به قلم، ولی دین‌پرست(۱۳۹۰) به رشته تحریر در آمده است. نگارنده این اثر معتقد است مناسبات فرهنگی بین ایران و عثمانی سبب شده است تا نگارگری عثمانی تحت تأثیر سبک نگارگری ایرانی شکل بگیرد. علی‌رغم وجود این آثار پژوهشی تاکنون بررسی

مفصلی در راستای تطبیق جزئیات نگارگری دو منطقه انجام نشده است، لذا نگارنده بر آن است تا به بررسی کلیه نسخ مصور شده در کارگاه‌های هنری دو دربار صفوی و عثمانی بپردازد و نوع به‌کارگیری و شیوه پردازش موضوعات مختلف مذهبی، ادبی، عرفانی و تاریخی در این نگاره‌ها را مورد بررسی و تحلیل و مقایسه قرار دهد. به این ترتیب، در این پژوهش با استفاده از روش کتابخانه‌ای اطلاعات گردآوری شده است و منابع تحقیقاتی شامل نگاره‌های موجود در موزه‌ها و کتب تصویری و نوشتاری است. همچنین، اسناد مربوط به جامعه آماری نگاره‌های باقیمانده از سده‌های تاریخی صفوی و عثمانی است. تعداد نمونهٔ مورد بررسی ۲۴ نگاره است. در این مطالعه، ابتدا به بررسی ویژگی‌های نگارگری صفوی و عثمانی پرداخته شده است، سپس، وجوه اشتراک و افتراق میان نگارگری این دو دوره مورد تحلیل قرار گرفته است.

۱. نگارگری دوره صفوی

در دوره حکومت صفویه، هنرهای مختلف به شکوفایی رسیدند. در این دوره، مینیاتورهای گذشته جمع‌آوری، کپی و تقلید می‌شد. به‌طور کلی، انگیزه‌های بسیار مختلفی برای نقاشی در ایران صفوی وجود داشته است تا بتواند هر خط روشنی از پیشرفت را دنبال کند (Grabar & Natif, ۲۰۰۱: ۱۷۵). در این دوره، تقابل فرهنگی بین صفویه و عثمانی منجر تحولات هنری خصوصاً سبک و سیاق هنر درباری شد. به این ترتیب، سبک و سیاق نقاشی و تصویرسازی در عصر صفوی به سرعت نسبت به دوره‌های تاریخی قبل از خود، متفاوت شد و بدون شک، کیفیت آثار در این دوره از هر نظر رو به کمال گذاشت. تجمل و تزیین و تذهیب، هوشمندانه و در حد اعتدال افزایش یافت. ترکیب‌بندی اشکال در اوج توانمندی بود و بسیار استادانه و با محاسبه صورت گرفت و غنای رنگ در حد اعلاء قرار داشته است. موضوع آثار نیز بخشی شامل صحنه‌های مختلف درباری و نشان‌دهنده تصاویر شاهان و شاهزادگان به هنگام جلوس بر تخت، شکار، نبرد یا عیش و نوش است و بخش دیگر شامل تصویرسازی شاهنامه‌ها، معراج‌نامه‌ها و داستان‌های مذهبی، ادبی و تاریخی می‌باشد(فدوی، ۱۳۸۶: ۲۲). به نظر می‌رسد در این دوره تاریخی، نگارگری مجموعه از تحولات را از نظری ساختار و محتوایی تجربه کرده است.

بررسی‌ها نشان می‌دهد، در نیمه اول حکومت صفوی، مکتب صفوی در وحله نخست آثار اسطوره‌ای و تاریخی مورد توجه بود. سپس، آثار ادبی و عرفانی و عاشقانه تمثیلی همانند لیلی و مجنون، که اغلب آن‌ها پندهایی از رموز زندگی را در خود پنهان داشتند و یا اشعار سعدی، نظامی، عطار. همچنین، از دیگر مقوله‌های حائز اهمیت، در مصورسازی که در عهد تیموریان شکل تازه‌ای به خود گرفت و در عهد صفویان به ویژه مکتب تبریز دوم به اوج رسید، کتب مذهبی و داستان‌های انبیاء و امامان بود و کتاب‌های علمی و تذکره ها در مراتب بعدی قرار گرفتند(هولود، ۱۳۸۵: ۵۴). در این دوره، رشدی مداوم در فردیت هنری به وجود آمد و دست‌نوشته‌ها نام نقاشان و خوشنویسان را بر خود داشته‌اند. تفاوت در سبک‌های فردی نیز به راحتی آشکارتر شد و اصالت به همان اندازه پایبندی به سنت از ویژگی‌های باارزش این دوره محسوب می‌شد (Welch, ۱۹۷۳: ۵۷۱). نگارگران مکتب تبریز، به پیروی از سنت بهزاد، علاقه‌ای وافر به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند. آن‌ها می‌کوشیدند بازنمودی کامل از دنیای پیرامون را در نگاره‌های کوچک بگنجانند؛ از این رو، سراسر صفحه را با پیکره‌ها، تزیینات معماری و جزییات منظره

پُر می‌کردند. ولی در رویکرد واقع‌گرایانه به جهان هیچگاه روش طبیعت نگاری را به کار نمی‌بردند(پاکباز، ۱۳۸۸: ۹۱). این رویکرد در نوع خود سبب ایجاد تنوع در سبک نگارگری این دوره گردید. بررسی محتوا و مضامین موجود در نگاره‌های دوره صفوی نشان می‌دهد که سلیقه و هنر دورهٔ صفوی، در پیوند مستقیم با عناصری قرار گرفت که طبیعت و ماهیت مذهبی داشتند و در این دوره، پراکندگی عمومی و همه جانبه از آموزه‌های فقهی تشیع صورت گرفت که در تاریخ مذهبی اسلام از چشمگیرترین و حساس‌ترین مسائل برای تفسیر عاطفی به شمار می‌رفت(اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۲۷). بنابراین در این دوره با توجه به فراگیر شدن اعتقادات مذهبی، مضامین مذهبی تبدیل به یکی از اصلی‌ترین محتواهای موجود در نگارگری این دوره گردید.

در این دوره، شکل‌گیری سبک جدید تبریز تحت تأثیر عمیق نقاشی هرات مکتب بهزاد صورت گرفت. این نفوذ در آغاز در عناصر جداگانه منظره، معماری و صورتگری شخصیت‌ها و سپس، در به‌کارگیری اصول کلی ترکیب‌بندی و آرایش طرح‌های مستقل به منصه ظهور می‌رسد. آثار سال‌های ۱۵۳۰-۱۵۲۰ /۹۳۷-۹۲۶ نشان‌دهنده افزایش تأثیر مکتب بهزاد در طول این دهه است. نکته اصلی در این جا، تغییر تلقی از ویژگی‌های شخصیت‌ها، تلاش در حیات بخشیدن به آن‌ها، ایجاد ارتباط با محیط پیرامون و آفرینش فضایی نزدیک به واقعیت است که تأثیر بهزاد بزرگ در این زمینه به خوبی آشکار است. نگاره‌های تبریز با استفاده بیشمار از عناصر گونه‌ای، جزئیات زندگی روزمره و تلاش برای پر کردن تمامی سطح پرده نقاشی با تصویر، انعکاس زنده‌تری از پیکره انسان و فضای اطراف وی ارائه داده‌اند(اشرفی، ۱۳۸۳: ۸۷). با این تفاسیر، واقع‌گرایی در این دوره تاریخی تبدیل به یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های نگارگری در دوره صفوی گردید.

۲.نگارگری در عثمانی

مطالعه و واکاوی چگونگی نگارگری در قلمرو عثمانی مقارن با دوره صفویه(۹۰۷-۱۰۳۵ه.ق) نشان می‌دهد که اغلب سلاطین عثمانی به همان اندازه که کشورگشایی را دوست داشتند، به کسب معارف نیز علاقه‌مند بودند. سلطان محمد فاتح، سلطان سلیمان قانونی و سلطان مراد سوم از بزرگترین مشوقین هنر اسلامی و نیز هنر کتاب آرایی بودند، به همین سبب، دوره هر یک از آن‌ها نقطه عطفی برای هنر عثمانی بود (Mahir, ۲۰۰۹: ۲۳٤). نه تنها در زمان شاه سلیمان بلکه در زمان حکومت اکثر پادشاهان عثمانی، کارگاه‌های هنری در کنار تهیه کتب تاریخ، حقوق و الهیات به تهیه قرآن‌ها، کتاب‌های دعا و کتب عارفانه نیز مشغول بوده‌اند. صوفی‌خانه‌ها که اغلب از سوی سلاطین عثمانی حمایت مالی نیز می‌شدند، مراکزی بودند که به جمع‌آوری کتب مصور عرفانی و نیز سرگذشت نامه‌های صوفیان علاقه نشان می‌دادند. علاوه بر این کتاب‌ها، گروهی از نسخه‌های خطی که نسب پادشاهان را به پیامبران متصل می‌کردند، برای مشروعیت بخشیدن به حاکمیت این سلسله‌های جدید تهیه شدند. از این گروه می‌توان به طور خاص به نسخه‌هایی از شجره‌نامه‌ها اشاره نمود که تحت «عنوان سلسله نامه» در کنار این قبیل کتب محبوب، زندگینامه خلفای چهارگانه و اصحاب نزدیک پیامبر برای مراد سوم تهیه شده‌اند(شایسته فر، ۱۳۸۶: ۷۳). یا داستان زندگی و کرامات صوفیان بزرگ به خصوص داستان مولوی و یا رقص دراویش نیز بسیار مورد توجه بودند(Inalcik, ۱۹۹۷: ۳). علاقه حکمرانان عثمانی به نقاشی باعث شد که آنان علاوه بر تشویق هنرمندان محلی،

هنرمندان اروپایی را نیز به ترکیه دعوت کنند. توجه نقاشـی عثمانی به جنبه‌های داسـتانی و تاریخی، آثار آنان را از نقاشی ایرانی متمایز می‌کند. در دوران عثمانی کارهای بسیار ظریف مینیاتور به چشم می‌خورد که در دوران سلطان محمد فاتح نقاشی‌هایی از غرب به عثمانی آورده شده و چند نقاش نیز به ایتالیا اعزام شدند (وبگاه رایزنی فرهنگی و توریسـتی سـفارت ترکیه در ایران، ۱۳۹۰). با این تفاسـیر می‌توان گفت یکی از عوامل رونق نگارگری در عثمانی در قرن دهم هجری، رویکرد سلاطین عثمانی به مقوله هنر و نگارگری بود.

در مورد روند تکامل نگارگری عثمانی در سـده پانزدهم- شـانزدهم /نهم و دهم، باید اظهار داشـت از زمان حکومت عثمان غازی بنیانگذار سلسله عثمانی (۱۳۶۰-۷۶۲/۱۳۲۶-۷۲۷) درباره این که مصورسازی نسخ خطی چگونه آغاز و متداول شـد، اطلاع دقیقی در دسـت نیسـت. اما عثمانی‌ها از کتاب‌ها و نقش و نگارهای سـلجوقیان روم که با تصـرف قونیه (پایتخت سـالجقه) به غنیمت گرفته بودند، الگوبرداری کرده‌اند(بخت آور و شـیرازی، ۱۳۸۸: ۳۳). در یک نگاه کلی می‌توان گفت دیماند درکتاب راهنمای مصورسازی نسخ و نگارگری از نیمه اول سده پانزدهم/نهم بین عثمانی‌ها متداول شـد. صـنایع اسـلامی در مورد مینیاتورسـازی در ترکیه عثمانی می‌نویسـد: «از تاریخ مینیاتورسـازی در ترکیه اطلاع زیادی در دسـت نیسـت، زیرا کتابخانه‌های معظم اسـتانبول آن‌طور که باید و شـاید مورد تفحص و تحقیق علما واقع نشـده اسـت. از منابع تاریخی چنین برداشـت می‌شـود که پادشـاهان ترک از هنرمندان ایرانی و اروپایی اسـتفاده کرده و آن‌ها را استخدام می‌کردند. نقاشان و هنرمندان ایرانی دربار عثمانی، بعضی از نسخ خطی کتاب تاریخ سلاطین آل‌عثمان و کتاب سلیمان‌نامه را مصور ساختند»(دیماند، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۹). طبق نظریه دیگری، در تاریخ هنر عثمانی اولین نسخ خطی بر پایه نمونه‌های مملوکی شکل گرفته بود. اما رفته رفته از دهه ۸۶۵/۱۴۶۰ که استانبول به عنوان مرکزی جدید در هنر کتابت، جایگاه تازه‌ای پیدا کرده بود، سلیقه ایرانی رایج‌تر شد(بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۲۷۲).

تولید کارگاه سـلطنتی در زمان سـلطنت مراد سـوم (۱۵۷۴-۹۸۲/۱۵۵۹-۹۶۷) به اوج خود رسـید و در این زمان «لقمان» مورخ معروف با «عثمان نقاش‌باشـی» دربار در خصـوص تصـویر چندین اثر تاریخی و جغرافیایی به همکاری پرداخت. سخنوران به سرعت از شعر فارسی روی‌گردان شدند و به شعر ترکی روی آوردند و مصوران اصول تصویر آمده در سـلیمان‌نامه را تکرار کردند. ولی جزئیاتی از زندگی درباری عثمانی را در تصـاویر خود گنجاندند. به این ترتیب، نسخه‌هایی که پدید آمد در شناسایی آن‌ها ارزشی درخور دارد. در نسخه‌ای از «زهه اسرار االخبار» در سفر سـیگتوار نوشـته احمد فریدون بیک راجع به اردوکشـی سـلیمان به مجارسـتان اسـت(همان، ۶۲۲). در سـده هجدهم/دوازدهم، کتابخانه سلطنتی بار دیگر احیا شـد و معروف‌ترین نسـخه تولیدی آن و نیز مهم‌ترین نسـخ مصـور نقاشی بعدی عثمانی، کتاب «سورنامه» از وهبی شاعر درباری بود که به یادبود جشن ختنه سوران چهار فرزند احمد سوم در سال ۱۱۳۴/۱۷۲۱ سروده بود (همان، ۶۲۸-۶۲۹). بنابراین باید گفت در این مقطع تاریخ هنر نگارگری در عثمانی تحت تأثیر عواملی چون ثبات سیاسی- اقتصادی و نظم اجتماعی، حمایت و تشویق سلاطین عثمانی دارای رونق بود.

۳.بررسی وجوه اشتراک و افتراق میان نگارگری صفوی و عثمانی

با توجه به مطالب عنوان شده، به خوبی روشن است که هرچند هنر کتاب‌آرایی دربارهای صفوی و عثمانی بسیار به هم نزدیک بوده و نویسندگان و مصوران نسخ، به تمامی جنبه‌های مضمونی داستان‌ها و روایت‌ها داشته‌اند، اما به لحاظ ویژگی‌های بصری به‌کار رفته در هر گروه مضمونی، تفاوت‌های مختلفی نیز مشاهده می‌شود که بیشتر آن‌ها به تفاوت در نوع زندگی و نگرش‌های اجتماعی- سیاسی و مذهبی میان حاکمان صفوی و عثمانی و سفارش‌دهنده‌های نسخ خطی باز می‌گردد. در این بخش، نگاره‌های بسیاری از گروه‌های مضمونی مختلف مربوط به نگارگری صفوی و عثمانی مورد بررسی قرار گرفتند و از این میان ۲۴ نگاره در چهار گروه مضامین مذهبی، ادبی، عرفانی و تاریخی در کنار یکدیگر به‌صورت تطبیقی مورد مقایسه قرار گرفتند.

۱.۳.گروه اول مضامین مذهبی

گروه داستان‌های مذهبی، یکی مهم‌ترین مضامین مورد استفاده در نگارگری هر دو دربار بوده است؛ چراکه هر دو سرزمین مسلمان‌نشین و با نگرش‌های مذهبی و دینی فراوانی بودند. تفاوت در این نگرش‌ها به تفاوت در گرایش به مذهب شیعه در ایران و مذهب سنی در عثمانی باز می‌گردد و این تفاوت‌ها ویژگی‌هایی متفاوت و در برخی از داستان‌های مشابه در آثار مصور به وجود آورده است، از جمله داستان‌های پیامبران در قرآن و داستان‌هایی از زندگی حضرت محمد(ص) که در نسخه های مذهبی چون قصص‌النبیاء، سلسله‌الذهب، حبیب‌السیر، احسن‌الکبار و فال‌نامه از دوره صفوی و روضه‌الصفا، حدیقه‌الشهداء، سیره النبی و مناقب الرسول از دوره عثمانی به تصویر درآمده‌اند. در این گروه ۸ نگاره شامل داستان‌هایی از پیامبرانی چون حضرت ابراهیم (ع) و وقایع مهمی از زندگی حضرت محمد(ص) انتخاب و مورد بررسی قرار می‌گیرند. اولین نگاره، اشاره به داستان قربانی کردن حضرت اسماعیل توسط حضرت ابراهیم (ع) دارد. واقعه عید قربان به راستی امتحانی عجیب و آزمایشی بس دشوار و مشکل بود، آن هم برای مردی چون ابراهیم (ع) که پس از سال‌ها تنهایی و بی فرزندی، اکنون که خدا فرزندی به او داده و با گذشت چند سال، به تدریج به‌صورت فرزندی برومند درآمده و چشم و چراغ زندگی ابراهیم (ع) گردیده، در چنین وقتی مأمور می‌شود او را به دست خود ذبح کند(رسولی محلاتی، ۱۳۷۹: ۱۶۴).

تصویر ۱: ربانی کردن حضرت اسماعیل توسط حضرت ابراهیم (ع)، قصص الانبیاء، دوره صفوی،کتابخانه ملی پاریس.

داستان ذبح حضرت اسماعیل (ع) در قصص‌النبیاء نیشابوری به تفصیل نقل شده است(نیشابوری، ۱۳۸۲: ۶۳- ۶۴). نگاره‌ای مربوط به نسخه دوم از قصص‌النبیاء کتابخانه ملی پاریس و بدون تاریخ دارای کاغذهایی ضخیم و مزین با طلا و عبارات قرآنی و سرلوح ها به رنگ قرمز می‌باشد که نسخه‌ای کامل نیست(تصویر ۱). حالات چهره و حرکات افراد در این نگاره بسیار جالب توجه است و پیچش بدن و حالت چهره آن‌ها در تصویر، گویای عمل در حال وقوع است. بخشی از داستان درون کادری در بالا و پایین نگاره به خط نستعلیق مشکی به نگارش درآمده است. رنگ‌های مورد استفاده در این نگاره سبز، قرمز (پوشش جامه اسماعیل)، زرد، قهوه‌ای، آبی و سبز تیره می‌باشد. این نسخه تصاویری با سبک نگارگری اصفهان دارد و به‌نظر اکثر محققان ،به سفارش شاه عباس اول و به یقین در دربار ایران اجرا شده است. از خصوصیات منحصر به فرد این نسخه، ارتباط بین متن و نگاره‌های آن است؛ چنان‌که جزء معدود نسخی است که نقاشی در آن، دقیقاً داستانی را نشان می‌دهد که در متن آورده شده است(صداقت، ۱۳۸۶: ۳۳). در نگاره‌های منحصر به فرد از نسخه مصور زبده‌التواریخ دوران عثمانی، مورخ ۱۵۸۳/ ۹۹۱ به ابعاد ۲۵ × ۵ /۳۹ سانتیمتر از استانبول، ترکیه، دو واقعه مهم در زندگی ابراهیم (ع) با هم به تصویر کشیده شده است(تصویر۲).

تصویر۲: ابراهیم (ع) در میان حلقه آتش و قربانی کردن حضرت اسماعیل،
زبده التواریخ، ۱۵۸۳/ ۹۹۱ دوره عثمانی.

در قسمت بالای نگاره، ابراهیم (ع) در میان حلقه‌ای از آتش به نمایش درآمده که با معجزه پروردگار، آتش بر وی به گلستان تبدیل می‌شود. در این بخش از تصویر، منجنیقی چوبی که حضرت، توسط آن به میان آتش افکنده شده نیز مشاهده می‌گردد. بقیه زمینه به رنگ سفید با نقوش گیاهی کوچک و یکدستی مزین گشته است. فضای پایین نگاره به قربانی کردن اسماعیل(ع)به دست پدرش، ابراهیم (ع) اشاره دارد که هر دوی ایشان با هاله نورانی در زمینه سبز ساده‌ای با نقوش ریز گیاهی که در آن تنها قطعه‌ای سنگ و بوته‌ای گل به چشم می‌خورد، قرار گرفته‌اند. در گوشه سمت راست تصویر، درختی ترسیم گشته که قوچی سفید از پشت آن نمایان است. در این نگاره بر خلاف سایر نگاره‌های مربوط به این روایت، اثری از حضور جبرییل، فرشته وحی و نجات‌دهنده اسماعیل(ع) مشاهده نمی‌گردد. تصویرپردازی این دو نگاره کاملاً متفاوت از دیگر نگاره‌هاست. نمونه قصص‌الانبیاء صفوی نگاره‌ای پویا با رنگ‌بندی زیبا و متنوع و ترکیب‌بندی مثلث‌وار که حضرت ابراهیم، اسماعیل و جبرییل را در نقطه مرکز دید بیننده به خوبی قرار داده است. در حالی‌که در نگاره عثمانی حرکت، پویایی و تنوع رنگی مشاهده نمی‌شود. در نگاره‌های عثمانی از ترکیب‌بندی دایره‌وار خبری نیست. بلکه ایستایی و گاه شلوغی خاصی حاکم است. شاید تنها نقطه تشابه دو نگاره، هاله‌های نورانی به سان شعله‌های آتش به دور سر حضرت ابراهیم و اسماعیل (ع) می‌باشد. علاوه بر داستان دیگر پیامبران الهی، داستان‌های بسیاری از زندگی حضرت محمد(ص) در کنار اهل بیت و یاران ایشان در آثار نگارگری مذهبی هر دو دربار دیده می‌شود. یکی از مهم‌ترین وقایع تاریخی اسلامی که در نگارگری ایرانی نیز فراوان به آن توجه شده است، معراج حضرت محمد (ص) می‌باشد.

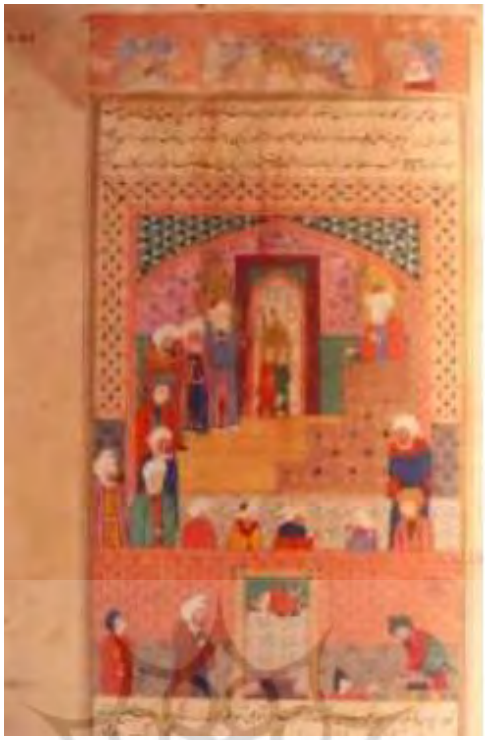
تصویر ۳: معراج پیامبر (ص) خمسه نظامی، سده شانزدهم /دهم، دوره صفوی، موزه بریتانیا.

عالی‌ترین اثری که از صحنه‌ی معراج حضرت رسول(ص) فراهم آمده، اثری است که به دست سلطان محمد نقاش در خمسه نظامی متعلق به شاه طهماسب صفوی که از نفایس موزه‌ی بریتانیاست(شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۱۱) (تصویر ۳). در این اثر عالی و کامل، در عین مراعات جنبهٔ اســتناد و روایت‌گری، حالتی چنان شــگرف از زیبایی، اولوهیت، جلال و ستایش خلق شـده و به تصـویر در آمده که از حیث جوهر، می‌توان آن را معادل هر یک از شـاهکارهای مذهبی قرار داد. در این نگاره، فضای لایتناهی آسمان با توده‌های ابر سفید متراکم پوشیده شده است. از لابلای ابرها، آسمان آبی تیره می‌درخشـد. حضـرت محمد (ص) سـوار بر براق و در میان تصـویر با ردایی سـبز رنگ قرار دارد و گرداگرد او را فرشتگانی گرفته‌اند که هر یک به خوشامدگویی، پیشکشی برایش به ارمغان آورده‌اند. برخی از فرشتگان، تاجی برسر دارند و برخی دیگر با موهایی که در بالا بسته شده، دیده می‌شوند. نوارهای رنگینی که از لباس آن‌ها آویخته است، بر جلال و شــکوه تصــویر می‌افزاید. در مقابل پیامبر (ص) جبرییل قرار دارد که راهنمای وی در این ســفر می‌باشــد. جبرییل، تنها فرشته‌ای است که سلطان محمد برای او حلقه‌ای از نور قرار داده است. در سمت چپ او، فرشته‌ای به چشم می‌خورد که بخوردانی بزرگ را که از آن نور و آتش بیرون می‌جهد، در دست دارد. در پایین نیز فرشته‌ای دیگر، بشـقابی از نور یا به گفته ی توماس آرنولد (Arnold, ۲۰۰۲: ۱۲۱) عطر شـعله ور با خود حمل می‌کند. در نیمهٔ پایین تصویر و در سمت چپ، جسم مدور کوچکی دیده می‌شود. شاید آن طور که آرنولد می‌گوید؛ این تصویر کرهی زمین باشد که از فاصله‌ی دور، در میان مهی رقیق می‌درخشد. اگر این طور باشد، احتمالاً نگارگر با ترسیم آن قصد داشته کوچکی و پستی ز مین را در برابر شکوه و جلال آسمان و عالم معنا نشان دهد و میان آن دو، تقابلی برقرار سازد. این مینیاتور با ظرافت زیاد موجود در طراحی، غنا و پرمایگی تزیینات و بهبود و پیشــرفت در تکنیک قابل تشــخیص از سایر نقاشی‌ها در این زمینه است. فرم‌ها، معمولاً خیلی پیچیده هستند و شکوفایی هنر نقاشی دربار شاه طهماسب را

منعکس می‌کنند. تقدس و معنویتی که در این تصـویر دیده می شـود، باعث گردیده که به عنوان یکی از زیباترین و بهترین نمونه‌های توصیف‌کنندهٔ سفر پیامبر (ص) به بهشت و جهنم مورد توجه قرار گیرد.

در نگاره‌های عثمانی، طراحی فیگور و پیکره های خشـــک و گاه بی‌روح بیزانســـی را از پیکره‌های پویا، نرم و ظریف ایرانی بیشـتر دیده می‌شـود و سـرانجام، اسـتفاده از معماری واقع‌گرایانه غرب همراه با پرسـپکتیو در این آثار بر قوانین رمزآلود همزمانی در هنر نگارگری ایرانی ترجیح داده شـده اسـت(بخت آور و شـیرازی، ۱۳۸۸: ۴۰). در کنار داسـتان پیامبران، تصویرپردازی ائمه (ع) نیز از موضوعاتی بود که بسیار مورد توجه تصویرگران نسخ خطی در این دوره قرار گرفته اسـت. نگاره‌ای از احسـن‌الکبار، متعلق به دوران صـفوی(تصـویر۴)، وداع پیامبر(ص) با صـحابه خود را نشـان می‌دهد. پیامبر (ص) بر منبر نشـســته و امام علی(ع) و گروهی از صـحابه، مقابل او و عده‌ای دیگر نیز در مسـجد ایستاده‌اند. حسنین (ع) نیز در آستانه محراب جای گرفته‌اند. این نگاره تصویرگر داستان و واقعه‌ای مربوط به روزهای واپسین حیات پیامبر (ص) می‌باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر۴: وداع پیامبر (ص)، احسن الکبار ۱۵۸۰/ ۹۸۸، دوره صفوی، موزه کاخ گلستان، تهران.

قسمت میانی نگاره، صحنه اصلی روایت یعنی اندرون مسجد را به تصویر می‌کشد. در قسمت زیر آن، مردم قرار گرفته‌اند؛ گویا نقاش خواسته بدین وسیله خانواده و صحابه پیامبر (ص) را از مردم عادی جدا نماید. بخش بالا، تصویر مسجد، گنبد و عده‌ای زن را نشان می‌دهد. عناصر تکنیکی این نگاره نیز کلیه ویژگی‌های نگاره‌های این دوره را دارد و دقت بسیار در نشان دادن منبت‌کاری منبر و کاشی‌کاری سقف و دیوارها قابل تحسین می‌باشد. این نسخه با ۱۷ مجلس نقاشی بدون رقم، از رویدادهای مهم زندگانی و معجزات پیامبر اکرم (ص) و کرامات ائمه اطهار (ع)، چون واقعه خفتن حضرت علی (ع) در بستر پیامبر، غدیر خم و جنگ جمل آراسته شده است. نگاره‌های این نسخه، گرچه از نظر هنری در حد آثار طراز اول نگارگری نیست، اما از آن جهت که با رنگ‌های شفاف و روشن، فضایی دلنشین و پاک را تداعی می‌نماید و از سوی دیگر به لحاظ مضمون آن در ردیف آثار معدود و قابل اعتنا محسوب می‌شود (رجبی، ۱۳۸۴: ۲۱۳).

در یکی از نمونه‌های حدیقه‌الشهداء از دوران عثمانی، نگاره‌ای وجود دارد که واقعهٔ رحلت پیامبر (ص) را به تصویر کشیده است. این نمونه در موزه‌ی بروکلین نیویورک نگهداری می‌شود. نسخه خطی حدیقهٔالشهداء یا بوستان شهیدان از امپراطوری عثمانی، نثری ترکی است از شرحی در رابطه با اثر روضهٔ الشهداء متعلق به مولانا حسین کمال‌الدین حسین بن علی معروف به واعظ کاشفی که به وسیله ی فضولی، شاعر معروف ترک که در بغداد می‌زیسته و به دستور و درخواست شاهزاده مرشدالدین عبدالله ملقب به سید میرزا، داماد سلطان حسین بایقرا در سال‌های ۱۵۰۳- ۱۵۰۲/ ۹۰۹- ۹۰۸ نوشته شده است. روضهٔ الشهداء (باغ شهیدان) کتابی درباره شهادت شناسی خاندان علی (ع) است. این کتاب، در بین شیعیان معروف و شناخته شده است و به عنوان یادبودی می باشد که در محرم استفاده می شود و در

مراسم عزاداری و روضه‌خوانی، از آن بسیار استفاده می‌گردد(شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵۶). در دوران صفوی به لحاظ تعصبی که نسبت به تصویر چهره ائمه اطهار وجود داشت، این نسخه در ایران مصورسازی نشد و در بغداد نسبت به این امر اقدام گردید. بنابراین، این کتاب به لحاظ سبک متعلق به مکتب بغداد است. مکتب باشکوه بغداد که بین سال‌های ۱۶۰۵- ۱۵۹۳/ ۱۰۱۴- ۱۰۰۲ شکوفا شد، انعکاس‌دهنده آثار هنرمندان ایرانی است. درست است که خطه بغداد به طور متناوب مورد تصرف و تحت حکومت حکمرانان ترک یا ایرانی قرار گرفته، اما حضور مداوم هنرمندان ایرانی در بغداد باعث شده که ویژگی‌های سبکی این مکتب به سنت ایرانی نزدیک‌تر باشد تا سنت ترکی. به نظر می‌رسد، تعدادی از نگاره‌های این نسخه با توجه به ویژگی‌های سبکی و نشانه‌شناختی شدیدا متأثر از سبک مکتب شیراز باشند. همچنین، سنت ایرانی به طور آشکاری در رسوم و اشکال معماری تصویر شده در این نگاره‌ها قابل تشخیص است (Milstein, ۱۹۹۰: ۷۷). در مکتب بغداد، تصاویر فاطمه(س)، علی (ع)، حسن (ع) و حسین (ع) با هاله‌ای از شعله های طلایی نشان داده شده‌اند و چهره حضرت محمد (ص)، همیشه و صورت امام علی (ع) در بعضی مواقع پوشانیده شده است. فلمینگ معتقد است: «این شیوه درباری علاوه بر این که سعی در خلق سبکی درخشنده از راه اختصاص دادن محله‌ای برای جبرئیل، فرشتگان پیامبران و دیگر شخصیت‌های مقدس دارد، درصدد به تصویر کشیدن مصایب و شهدای خاندان پیامبر(ص) به صورت پرشور و هیجان‌انگیز نیز بوده است (Fleming , ۱۹۹۶: ۸۹).

تصویر۵: رحلت پیامبر (ص)، حدیقه الشهداء، ۱۵۰۳- ۱۵۰۲/ ۹۰۹- ۹۰۸، دوره عثمانی.

در این نگاره (تصویر۵) حضرت محمد (ص) را نشسته بر منبر نشان می‌دهد. جبرییل در سمت راست او زانو زده و در سمت چپ او، سه پیکره‌ی نورانی ترسیم شده که احتمالاً امام علی و حسنین (ع) می‌باشند. هنرمند بر خلاف چهرهٔ پیامبر (ص) و نگاره قبلی، این سه چهره‌ی مقدس را نپوشانیده است. عده‌ای از صحابه و مردم، اطراف منبر نشسته‌اند. فرم و تزیین کادر این احتمال را ایجاد می‌کند که آن ها در محراب ایستاده‌اند، اما وضعیت ظاهری و

چوبدستی یا عصایی که یکی از این سه تن در دست دارد، این احتمال را رد می‌کند؛ به این دلیل که احتمالاً این تصویر مربوط به زمانی است که پیامبر (ص) خبر رحلت خویش را از جبرئیل دریافت کرد و با اینکه سخت بیمار بود، به مسجد رفته و پس از موعظه‌ی امتش، از آن‌ها خواست اگر حقی بر گردن وی دارند، آن را اظهار کنند.

در میان نهضت‌های شیعی ایران، نهضت صفویه به علت موقعیت مذهبی- سیاسی خاصی که کسب کرد، اهمیت بسیاری دارد. پیروی از عقیده نیابت حضرت مهدی (عج) از جانب حکمرانان صفوی و تکیه بر تشیع، مهم‌ترین جنبه سیاست مذهبی سلسله صفوی را تشکیل می‌داد(قزوینی ترکمان، ۱۳۳۴: ۲۸)؛ این نگرش مذهبی، یکی از وجوه تمایز و تاثیرگذار بر تصویرپردازی نسخ مذهبی دوره صفوی و عثمانی می‌باشد، به طوری که در نگاره های صفوی به جهت حفظ جایگاه والای ائمه (ع) در جامعه، چهره آن‌ها نیز همچون پیامبر(ص) پوشیده شده است. در برگ دیگری از احسن‌الکبار، خواستگاری حضرت علی (ع) از حضرت فاطمه (س) به تصویر کشیده شده است(تصویر۶). در این نگاره نیز همچون نمونه قبلی از همین نسخه، علاوه بر چهره حضرت محمد (ص)، چهره حضرت علی (ع) نیز پوشیده شده است. تصویرگری این نگاره به نوعی ساده‌تر و به دور از هیجانات پویا و خلاق به کاررفته در دیگر نسخه‌های این دوره است.

تصویر۶: خواستگاری حضرت علی (ع) از فاطمه (س)، احسن الکبار ۱۵۸۰/ ۹۹۸، دوره صفوی.

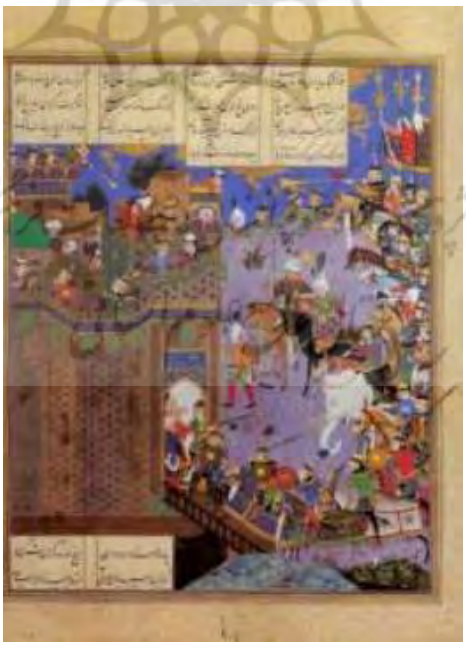
نمونه مشابه این نگاره را در نسخهٔ ادبی- عرفانی ثواقب‌المناقب می‌توان مشاهده کرد. نگاره‌هایی از مکتب بغداد عثمانی که در آن فقط چهره حضرت محمد(ص) پوشیده شده است (تصویر۷).

تصویر۷: خواستگاری حضرت علی (ع) از فاطمه (س)، ثواقب‌المناقب، ۱۵۴۰/ ۹۴۷، دوره عثمانی، کتابخانه مورگان، نیویورک.

نقاشی عثمانی بغداد را می‌توان یک سبک به شدت التقاطی نامید. مجموعه متنوعی از عناصر هنری قدیمی (الگوهای قدیمی)، مدل‌ها و روش‌هایی ترکیبی در کنار شیوه‌های فردی و خلاقیت های شخصی هنرمندان در این مجموعه قابل تشخیص است. برخی از نقاشان به شیوه نقاشی درباری عثمانی کار می‌کردند و عده‌ای دیگر شیوه مشهد و قزوین را ادامه دادند. در حالی‌که گروه دیگری نیز هم چنان از ویژگی‌های مکتب شیراز در کار خود بهره می‌بردند. با این حال، علی رغم این تنوع زیاد و سلایق فردی نقاشان که در نگاره‌ها دیده می‌شود، می‌توان یک سبک کلی‌تر و عمومی‌تر را با ویژگی‌های مشخص و واضح تعیین نمود. ویژگی‌های اصلی این سبک عبارتند از : پیکره‌های انسانی کاملاً مشخص، نمونه‌های تازه گیاهی و ساختمان‌های جدید و اشیاء متنوع که در نقاشی سایر مراکز دیده نمی‌شود. با این حال، علاوه بر فرم‌ها و عناصر جدید به کار رفته، مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب بغداد را می‌توان بیان جدید از مفهوم زمان و مکان دانست که در ترکیب‌بندی‌های تازه تر نمود پیدا می‌کند. این نسخه که اینک در کتابخانه مورگان در شهر نیویورک نگهداری می‌شود، دارای ۱۸۵صفحه و ۲۹ نگاره شامل داستان‌های مختلفی از پیامبر، مولانا و صوفیان و بر دار شدن منصور حلاج می‌باشد (Milstein, ۱۹۹۰: ۹۷). هرچند نسخه ثواقب‌المناقب دارای مضامینی عرفانی است، اما در این‌گونه نسخ نیز مضامین عرفانی و دینی- مذهبی در کنار یکدیگر مورد توجه و استفاده نگارگران و مصوران بوده است؛ چراکه مضامین دینی و مذهبی خود دربرگیرنده مضامین عرفانی و الهی هستند.

۲.۳. مضامین ادبی

دومین گروه از مضـامینی که در این دوره تاریخی بسـیار مورد توجه بوده، مضـامین ادبی اسـت. معروفترین آثار در عرصه تصویرگری در این گروه عبارتند از : «شاهنامه فردوسی» (حماسه قهرمانی که مدارک بی شماری از متنوع‌ترین موضـوعات متضـمن اعمال قهرمانان و سـلاطین را در اختیار نقاش قرار می‌دهد)، «خمسـه نظامی» مشـتمل بر پنج منظومه (مخزن الاسـرار، خسـرو و شـیرین، لیلی و مجنون، بهرام نامه، اسـکندرنامه). مصـوران به مرور زمان به ترسـیم «بوسـتان» و «گلسـتان» سـعدی، «دیوان حافظ»، «یوسـف و زلیخا»، «سـلسـله الذهب» و «لوایح» جامی، «خمسـه» دهلوی و «خمسـه» علیشـیر نوایی، روی آوردند. مضـمون بیشـتر نقاشـی‌های ایرانی از شـعر فارسـی الهام می‌گیرد و در شـــعر فارســـی نیز عرفان نقش عمده‌ای را بازی می‌کند(آ.پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۰۴- ۱۰۵). در این بخش دو نگاره از شاهنامه شاه طهماسب و یک نگاره از مرقع گلشن دوره صفوی با نگاره‌هایی از سلیمان‌نامه و دیوان محمد باکی دوره عثمانی مورد مقایسه قرار خواهند گرفت. در میان نسخ شاهنامه‌هایی که به فرمان شاهان تدوین گردیده، هیچ یک به شکوهمندی، ارزشمندی و عظمت شاهنامه شاه طهماسبی نیستند. این نسخه، علاوه بر نفاست و زیبایی که داراست، از آن جهت که نشـان‌دهنده شـیوه و سـبک نوین نگارگری و ابداع اسـلوب‌های خاص هنرمندان این زمان در تبریز می‌باشد، دارای ارزش و اهمیت است. این نسخه مانند مجموعه قابل حملی است که می‌توان در آن سیر تحول، رشد و تکامل نگارگری صفویان را، از اوایل شکل گیری آن در سال ۱۵۲۱/ ۹۲۸ تا اوج کمال و پختگی آن در سال ۱۵۳۰/ ۹۳۷ و فراتر از آن دنبال کرد(Weleh, ۱۹۷۵: ۱۵).



تصویر۹: تصرف بلخ توسط رستم و سیاوش، شاهنامه شاه طهماسبی، ۹۳۷/۱۵۳۰- ۱۵۲۱/ ۹۲۸، دوره صفوی، موزه کاخ گلستان.

در نگاره‌های ریز نقش شاهنامه شاه طهماسبی از حیث تنوع چون روضه بهشت آیین مشتمل بر مهارت به‌کارگیری رنگ‌های مختلف، اسـتادی در ابداع و ایجاد ترکیب‌های هنری، وفور تزیینات، دقت نظر در نقش‌پردازی و طرح دقایق

و ظرایف و توجه به برخی جوانب و امور در قیاس با نقاشی‌های پیش از خود بوده است. پیکره‌های ظریف افراد در هر ترکیب، با پوشش‌های مزین و در نهایت آراستگی با دستار و سربند سفید برف‌گونه و کلاه قرمز آتشین نمونه‌وار دوره صفوی، جملگی در فضای درهم پیچیده ترکیب‌های هنری جلوه‌های خاص یافته‌اند(آداموا، ۱۳۸۶: ۲۰). نگاره‌ای از این شاهنامه تصرف بلخ توسط رستم و سیاوش را به تصویر کشیده که به محمد قدیمی از نگارگران مکتب تبریز دوره صفوی، منسوب می‌باشد(تصویر۸).

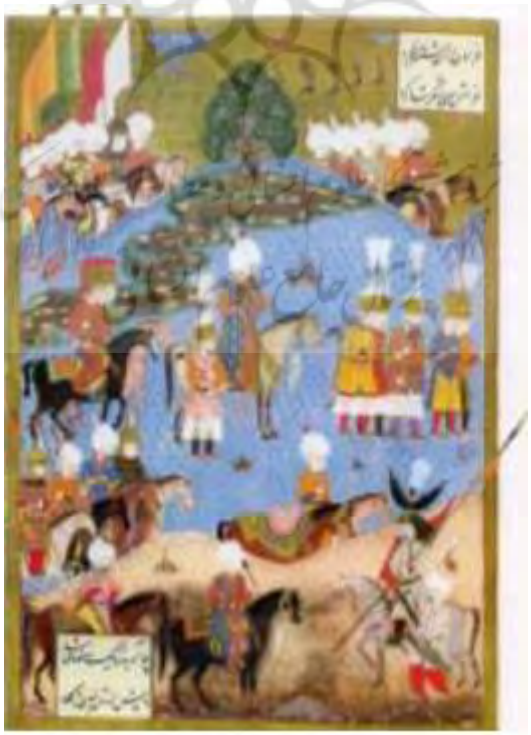
در سده چهاردهم/هشتم عثمانی‌ها ادبیات پارسی را برای مدت پنج و نیم سده پشتیبانی کردند و تعداد زیادی از نویسندگان و هنرمندان را مخصوصاً در سده شانزدهم/دهم جذب کردند(yarshater, ۱۹۸۸: ۳۷ -۳). در نگارگری دوره عثمانی نیز مضامین ادبی نیز بسیار مورد توجه نویسندگان، شاعران و مصوران نسخ خطی قرار گرفت؛ از جمله نسخ با این مضامین، دیوانی از محمد عبدالله باکی، قاضی و شاعر ترک (۱۶۰۰- ۱۵۲۷/ ۱۰۰۹- ۹۳۴) است که این دیوان مجموعه اشعاری است که منعکس‌کننده لذت‌ها و خوشی‌های زندگی درباری در استانبول در سده شانزدهم/ دهم است. برگی از این دیوان در تصویر ۹، ورود شاهزاده صفوی حیدر میرزا را به همراه مقامات دیگر در سال ۱۵۹۰/ ۹۹۹ به استانبول را نشان می‌دهد؛ با توجه به معاهده‌ای که بین عثمانی‌ها و صفویان به امضا رسیده بود، او به‌عنوان گروگان به عثمانی فرستاده شده است. نقاشی این اثر نمونه‌ای از تصویرپردازی عثمانی به شیوه رئالیسم و واقعگرا در مقابل تصویرپردازی تغزلی‌تر از ایران دوره صفوی است. این نگاره به همراه یک شعر در ستایش از سلطان مراد سوم (۱۵۹۵- ۱۵۷۴/ ۱۰۰۴- ۹۸۲) در زمان تولید نسخه خطی می‌باشد(موزه متروپولیتن، ۱۳۹۰) (تصویر۹).

تصویر۹: ورود شاهزاده صفوی حیدرمیرزا به استانبول، دیوان محمد عبدالله باکی، دوره عثمانی، موزه متروپولیتن.

در بخشی از هر دو نگاره شامل برج و باروهای شهری است با این تفاوت که در نگاره شاهنامه شاه طهماسبی هنرمندان ایرانی از نقوش هندسی و گیاهی جهت تزیینات دیوارهای باروها استفاده نموده‌اند؛ در حالی‌که در نگاره عثمانی از این ویژگی خبری نیست، چراکه نگارگر عثمانی تمایل چندانی به ظرافت و تکرار نقوش اسلیمی و ختایی در آثار خود نداشته است. عمده‌ترین تزیینات نگارگری عثمانی، در بناها و پوشش افراد و خیمه‌ها به‌کار رفته که عمدتاً شامل آرایش غنی کاشی‌کاری‌ها هستند. همچنین نقوش هندسی متفاوت با نوع ایرانی و کتیبه‌ها به خط نستعلیق ترسیم شده‌اند. عثمانی‌ها در سبک شکل یافته خود، از بسیاری شگردهای تزیینی ایرانی امتناع می‌کنند و در اکثر مجالس پیکره‌ها را بر پس زمینه‌ای ساده‌تر از زمینه‌های ایرانی نشان می‌دهند. با این حال، می‌توان گفت همه چیز سرشار از ظرافت و تزیین است (بخت‌آور و شیرازی، ۱۳۸۸: ۳۷). نگاره دیگری از شاهنامه شاه طهماسبی منسوب به محمد قدیمی، داستان مواجه شدن فرود پسر دیگر سیاوش را با سپاه ایران به تصویر کشیده است. خصوصیت معرف نقاشی صفوی، اوج تجمل و زرق و برق سنجیده شده‌ایست که نشان از ذوق و سلیقه غنی‌تر و لطیف‌تر دربار صفوی نسبت به دربارهای پیشین دارد. رنگ‌ها عالی‌ترین رنگ‌ها، نقش‌ها رو به کمال و موضوعات مقبول. صحنه‌های زندگی درباری هستند که از پیکره‌های فراوان با پوشاک فاخر بر گرد غرفه‌های مجلل طاق‌دار باغ‌های شاهانه برخوردارند و ترکیب‌بندی‌ها به ایستایی گرایش دارند. با این وجود، توجه به گیرایی و شکوه فراوان در صحنه‌های حرکت، شکار و تصاویر رزم گنجانده شده است. در این صحنه‌ها پیکره مرکزی، معمولاً تصویر نمایان شهریار وقت است. در این دوره علاوه بر زرافشان کردن کاغذ و استفاده از کاغذهای ابروباد در صفحات متناوب با رنگ‌های گوناگون، حواشی صفحات را گاه با تشعیر حیولات طلایی رنگ یا با درختان و شاخ و برگ‌ها، پر می‌کردند(بینیون، ۱۳۶۷: ۲۸۹).

تصویر ۱۰: مواجه شدن فرود پسر دیگر سیاوش با سپاه ایران، شاهنامه شاه طهماسبی، دوره صفوی.

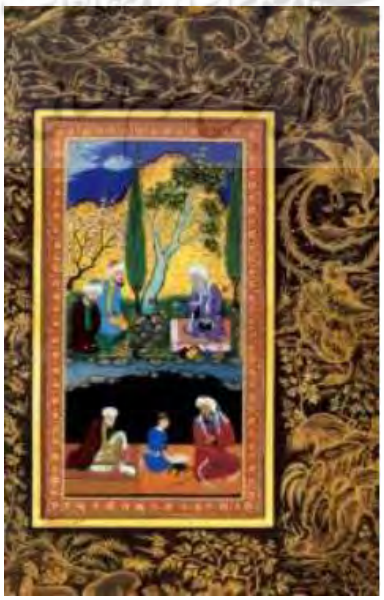
در نگاره‌های این شاهنامه به ویژه این اثر، میان انسان و طبیعت توازن ایجاد شده است. در مجموع این شاهنامه، نمایانگر حد اعلای زیبایی و کمال هنر کتاب‌آرایی ایران در این دوره است و از همه جهات: انسجام ترکیب‌بندی، گستردگی و طیف رنگ‌ها، بزرگی قطع و مقیاس طراحی، کیفیت و غنای انگیزه و طلا لندازی از نمونه‌های اعلاء شمرده می‌شود(آژند، ۱۳۷۹: ۲۴). تاریخ عثمانی را شاعر ترک، عارف چلبی متخلص به عارفی (متوفی -۱۵۶۲-۹۶۹/۱۵۶۱) سروده بود. او از یک خانواده ایرانی بود؛ پس از تصرف مصر به دست سلیم در سال ۱۵۷۱/ ۹۷۹ به دربار عثمانی آمد و سرانجام به مقام شاهنامه چی یا مورخ درباری ارتقاء یافت. به دلیل کار خطاطان و پنج تن نقاش در این طرح که شاهکار شعر و هنر کتاب آرایی است، بنای مجزایی در کنار خانه او به‌عنوان کارگاه ساخته شد (Yazici, ۱۹۲۲-۲۰۰۲). یکی از نامدارترین شاعران پارسی دربار عثمانی، فتح‌الله عارف چلبی بود؛ وی همچنین یک نقاش، مورخ و آفریننده سلیمان‌نامه و تاریخ عثمانی بود. در اواخر سده هفدهم/یازدهم، آنها زبان پارسی را به عنوان زبان دربار و اداری امپراطوری عثمانی رها کردند و ترکی را جایگزین آن نمودند. سلطان سلیمان حتی دیوان شعری به زبان پارسی دارد (همان). از پنج جلد اصلی کار عارفی تنها سه جلد باقی مانده است. نسخه جلد پنجم آن به نام سلیمان‌نامه با خط زیبایی نستعلیق علی بن امیریک شیروانی در سال ۱۵۵۸/ ۹۶۶، نخستین تاریخ مهم سلطنت سلیمان است. این نسخه از تواریخ کاملاً مصور در بردارنده ۶۱۷ برگ از کاغذ پرورده و طلا افشان و تذهیب عالی و شصت و نه نگاره بزرگ، که چهار نگاره آن دو صفحه‌ای است. در سلیمان‌نامه اصول تصویرپردازی و فضابندی کتاب‌آرایی کهن ایرانی با سلیقه کاملاً متمایز عثمانی در فضابندی جغرافیایی و بازنمایی و چهره‌گشایی که در سنت نگارگری ایرانی کاملاً بیگانه بود، تلفیق شد (بلر وبلوم، ۱۳۸۶: ۶۱۹- ۶۲۰).



تصویر۱۱: نگاره‌ای از سلطان سلیمان، سلیمان نامه، دوره ۱۵۵۸/ ۹۶۶ عثمانی، موزه توپقاپی سرای.

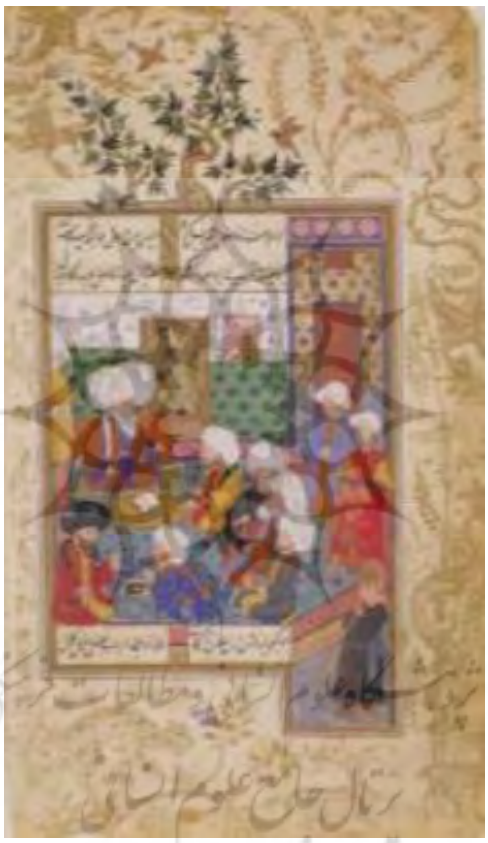
در این نسخه خطی، نگاره مشابهی دیده می‌شود که همچون نگاره‌های شاهنامه و به همان سبک مصور شده است. تشابه بسیاری به لحاظ تصویرپردازی و ترکیب‌بندی تصاویر در آن‌ها دیده می‌شود و شاید نقطه تفاوت آن‌ها نوع پوشش، چهره‌ها و فیگورها و رنگپردازی آن‌ها باشد. هرچه قدر در نگاره شاهنامه شاه طهماسبی نوعی تکامل در تصویرگری مشاهده می‌شود و تمامی اجزا، حتی پیچش خطوط صخره‌ها و درختان دارای حرکت و تکاپو است. در نگاره سلیمان‌نامه نوعی سکون و بی تحرکی به تصویر درآمده است؛ صخره ها و درختان و محیط طبیعی آن نیز به شکلی ساده‌تر از نمونه ایرانی اجرا شده است (تصویر ۱۱). نگارگران نسخ مصور عثمانی ترکیب‌بندی‌هایی شلوغ در عین حال ساکن و ایستا، پر جمعیت با اندام‌های خشک و سخت را در آثار خود به کار برده‌اند. در این میان، مرقع‌ها نیز که یکی از اسناد مهم تاریخی به‌شمار می‌آیند، به خوبی ما را با توان هنری هنرمندان ایرانی اسلامی، در دوره‌های مختلف آشنا می‌سازند، به‌ویژه این که آثار کار شده در این مرقع‌ها اغلب براساس داستان‌هایی از ادبیات فارسی یا داستان‌های معروف انبیاست (فدوی، ۱۳۸۶: ۵۴).

مهاجرت شمار بزرگی از هنرمندان ایرانی به هند به روزگار شاه طهماسب صفوی با تشویق همایون و جانشین، مکتب مشهوری را پدید آورد که به مکتب ایرانی- هندی یا هندو ایرانی معروف شده است. میراث گرانبهای بازمانده از این مکتب، به ویژه در نگارگری، گنجینه ای است که سال‌هاست مورد نقد و بررسی هنرشناسان قرار دارد. گوهر این گنجینه که هر دو شاهکارهایی در نگارگری و کتاب آرایی‌اند، «حمزه نامه» و «مرقع گلشن» نام دارند(سمسار، ۱۳۷۹: ۵۸). در این اثر، طراحی پیکره‌ها و نحوه رنگ آمیزی کاملاً شیوه نگارگری ایرانی را مشخص می‌سازد اما طراحی و تدارک صحنه‌های اطراف پیکره‌ها و طبیعتی که در پشت صفحه کار شده است، با شیوه ایرانی متفاوت است (فدوی، ۱۳۸۶: ۵۵). در برگی از این نسخه که مربوط به نیمه نخست سده هفدهم /یازدهم می‌باشد، نگارگر جمعی را در حضور استاد و مرادشان به تصویر کشیده، در حالی‌که در هر بخش تصویر بدون قابندی پیر و استادی را در کنار شاگردان نشان می‌دهد. (تصویر ۱۲)



تصویر ۱۲: در محضر پیر، مرقع گلشن، ۱۶۰۵- ۱۶۳۶/ ۱۰۱۴- ۱۰۴۶، دوره صفوی، موزه کاخ گلستان.

برگ دیگری از دیوان محمد باکی از چهارم نسخه مصور شده آن، نشان می‌دهد که شیخ‌الاسلام در کنار دیگر متکلمان دینی در زمان سلطان ابوسعید مصور شده و در آن بحث و مذاکره شیخ‌الاسلام با دیگر متکلمان دینی را نشان می‌دهد که با شعرهای تحسین و تمجید از او همراه بوده است(موزه متروپولیتن، ۱۳۹۰) (تصویر ۱۳). سبک این نقاشی ایرانی است، ولی شکل لباس و عمامه بزرگ و کلاه و همچنین رنگ‌آمیزی آن مخصوصاً رنگ شفاف زرد مخصوص ترکیه است (دیماند، ۱۳۸۳: ۶۹). نوع پوشش افراد به ویژه عمامه یا پوشش بزرگ سر آن‌ها وجه تمایز مینیاتورهای ایرانی با عثمانی است(تصویر(۱۳)



تصویر ۱۳: مذاکره شیخ الاسلام با دیگر متکلمان دینی، دیوان محمدعبدالله باکی، دوره عثمانی. موزه متروپولین.

۳.۳.مضامین عرفانی

دیگر گروه مضامین مورد توجه در این دوره و در میان نگارگران هر دو سرزمین، مضامین عرفانی و صوفی است. منظومه‌های عشقی، عرفانی و اخلاقی در دوران صفوی فراوان سروده شده، آنچنان که شمارش و بررسی آن‌ها از توان یک تن خارج است. شاعران عهد صفوی بی استثنا، همه غزل سروده‌اند و کمتر غزلی را می‌توان یافت که اصطلاح یا نکته‌ای عرفانی در آن نباشد(تمیم داری، ۱۳۷۲: ۱۳۱). به سفارش ابراهیم‌میرزا در مشهد، هفت اورنگ جامی در بین سال‌های ۱۵۷۸-۱۵۷۱ /۹۷۲-۹۶۳ مصور شد. این نسخه در بردارنده ۲۸ نگاره و تزیین و تذهیب عالی و دست نخورده محفوظ در نگارخانه فریر، واشنگتن می‌باشد. این نسخه تا حدود زیادی شبیه خمسه نظامی شاه طهماسب است و ۵ کاتب در عرض ۹ سال و در سه شهر مشهد، قزوین و هرات آن را کتابت کردند (قمی،۱۳۶۶: ۱۴۸). نگاره‌های هفت

اورنگ بدون رقم و امضاست، ولی آن‌ها را به هنرمندان نامدار این دوره مثل آقامیرک، میرزاعلی، مظفرعلی، قدیمی و شیخ محمد نسبت داده‌اند. ترکیب‌بندی‌های نگاره‌ها یادآور ترکیب‌بندی‌های مکتب تبریز است و توازن و تناسب و تعادل از ویژگی های آن‌هاست. پیکره‌های آن‌ها نمونه‌های شاخصی از نقاشی و طراحی مکتب قزوین است. درهم ریزی و پختگی صحنه- بندی از خصوصیات آن ها برشمرده می‌شود(Simpson, ۱۹۸۲: ۱۰۳). دو برگ از نگاره‌های خمسه نظامی، منسوب به میرزاعلی است. واقع‌بینی و فضابندی منطقی و نگاه روانکاوانه نگاره‌ها باعث شد تا آن‌ها را به این هنرمند نسبت دهند. میرزاعلی در دهه ۱۵۳۳- ۱۵۲۳/ ۹۴۰- ۹۳۰ در تصویرپردازی نسخه‌های مهم دربار صفوی فعالیت داشت. چنان که ۶ نگاره از نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسبی را می‌توان به او نسبت داد. آثار او در دهه ۱۵۳۳/ ۹۴۰ در بردارنده مناظری دلربا و حسی ملموس و چشمی جست و جوگر است. همچنین ۶ نگاره از نگاره‌های هفت اورنگ جامی از آثار میرزاعلی می‌باشد. یکی از جمله نگاره‌های منسوب به او، نگاره سلامان و ابسال در جزیره خوشبختی می‌باشد(آژند، ۱۳۸۴: ۶۴). ویژگی‌های نگارگری مکتب قزوین و مشهد را می‌توان در وجود زیر خلاصه کرد: پیکره‌های جوان دختر و پسر، تأکید بر کشیدگی اندام، تأکید بر خطوط مواج و حالات ملیح و ظریف پیکره‌ها، چهره‌های گرد و گردن‌های دراز و چشمان درشت پیکره‌ها. تصویر سالخوردگان و میانسالان با نوعی رئالیسم متمایل به کاریکاتور، بهره‌گیری از رنگ سبز سیر برای اجرای زمینه نگاره‌ها، منظره‌پردازی‌های دلنشین و چشم‌نواز. (همان، ۱۵۹) (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۴: سلامان و ابسال در جزیره خوشبختی، هفت اورنگ جامی، ۱۵۷۸-۱۵۷۱ /۹۷۲-۹۶۳ دوره صفوی، نگارخانه فریر، واشنگتن.

در نگاره‌های این نسخه، تاکید هنری عمومی بر فرم های محسوس و واقعی اشکال وجود داشته، تا اینکه بر مفاهیم معنایی و انتزاعی نیز تأکید شده است. تصویرگران این نسخه، هم بر اساس انتخاب خود و هم برای بهسازی تصاویری که نقاشی کرده‌اند بر اعمال و واکنش‌های انسان تمرکز کرده‌اند و از طریق همین کنش‌ها و واکنش‌هاست که جامی

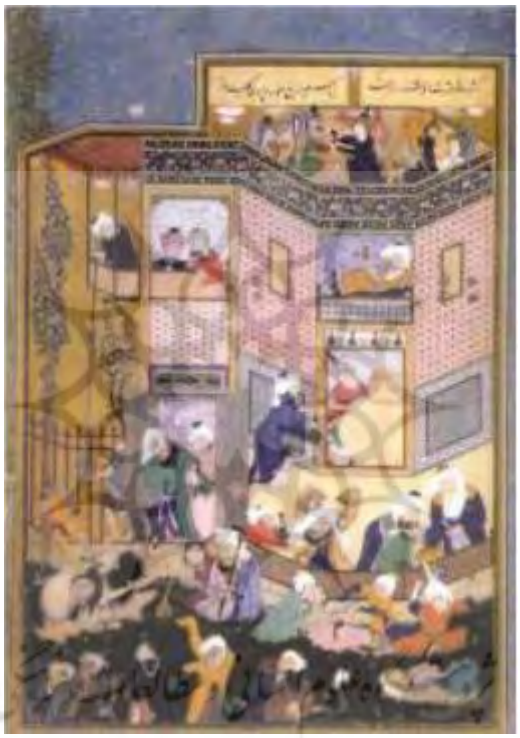
قصـد دارد موضـوعات و مایه‌های متعالی و اخلاقی را منتقل کند (Welch, ۱۹۷٦: ۲۱). برگی از مناقب‌العارفین به لحاظ ترکیبدبندی نمونه مشابهی با نگاره هفت‌اورنگ است. این نگاره همچنان‌که در بخش بالای آن به زبان فارسی نوشته شده، داستان و نقلی از حسام‌الدین چلبی عارف هم عصر مولوی در جمع مریدان به تصویر کشیده شده است (تصویر۱۵) این نسخه نیز از آثار مکتب بغداد می‌باشد.

تصویر ۱۵: داستان و نقلی از حسام الدین چلبی عارف، مناقب‌العارفین، سده شانزدهم /دهم، دوره عثمانی، کتابخانه دانشگاه اُپسالا.

در نگاه اول، ترکیب‌بندی این دو نگاره مشابه یکدیگر است؛ اما در بررسی جزییات تفاوت‌های بسیاری در آن‌ها دیده می‌شـود. هر چند مکتب بغداد متأثر از مکاتب نگارگری مشـهد و قزوین در ایران اسـت، اما تصـویرگری نگاره هفت اورنگ جامی ریز نقش‌تر، پخته‌تر و ظریف‌تر از نگاره مناقب‌العارفین اجرا شـده اسـت. رنگ‌ها آن جلای ویژه و عرفانی نگاره هفت اورنگ را نداشـته و ترکیب یکدسـت در نگاره ایجاد نموده اسـت. همچنین، در این نگاره برخلاف دیگر نگاره‌های عثمانی، هنرمند، کار خود را از فضا و کادر بسته و محصور خارج نموده و همچون، سبک نگاره‌های صفوی قید و بندی برای فضـای نگارهاش در نظر نگرفته اسـت؛ چراکه هنرمند عثمانی در مورد کادر مقیدتر برخورد کرده و به‌ندرت از خطوط پیرامونی فراتر می‌رود. نگاره‌ای از سـلطان محمد، دارای رقم در نسـخه دیوان حافظ اسـت و در آن «عمل سلطان محمد عراقی» رقم خورده است. در این نگاره نیز مجلس جشـن و سـروری تصویر شده است و معروف به نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» است و بر پایه شعری از حافظ کشیده شده است.

گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت زجرعه بر رخ حور و پری گلاب زده (حافظ شـیرازی، ۱۳۸۱: ۴۴۰).

سلطان محمد دیوان حافظ را در بین سال‌های ۱۵۳۲- ۱۵۳۰/ ۹۳۹- ۹۳۷ برای سام میرزا، شاهزاده صفوی کار کرد. این نسخه در سه موزه متروپولیتن نیویورک، سکلر در ماساچوست و موزه هنری فاک در هاروارد نگهداری می‌شود (آژند، ۱۳۷۹: ۴۳). آثار سلطان محمد در شاهنامه شاه طهماسبی تلفیقی است از رنگ‌های درخشان، شاد و پرتحرک مکتب نگارگری ترکمانان تبریز و ساختار بسیار سنجیده مکتب نگارگری هرات. استادی و مهارت سلطان محمد به ویژه در بعضی از نگاره‌های دیوان حافظ چهره نموده و دلیلی بر تکامل هنری و سبک شخصی اوست. او در نگاره‌های این دیوان، عناصر مورد نظر حافظ را در ترکیب‌بندی‌های دقیق و سنجیده نشان داده است (پاکباز، ۱۳۸۸: ۸۱) (تصویر ۱۶).

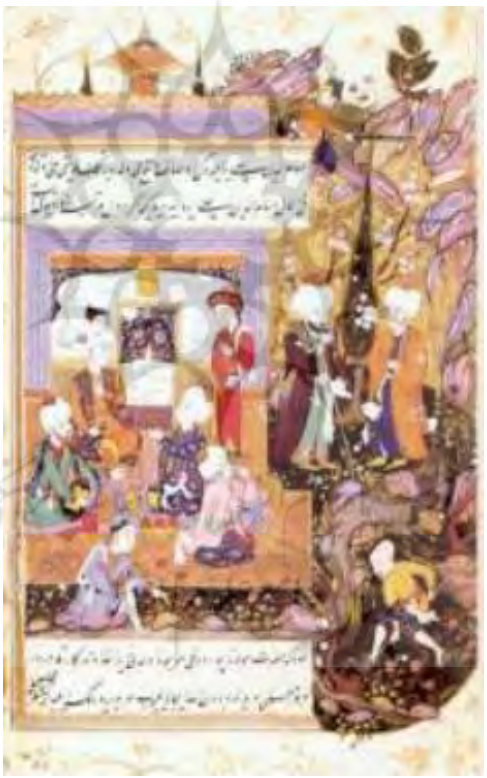


تصویر ۱۶: مستی لاهوتی و ناسوتی، دیوان حافظ، ۱۵۳۲- ۱۵۳۰/ ۹۳۹- ۹۳۷، دوره صفوی، موزه هنری فاگ دانشگاه هاروارد.

از آثار موثق سلطان محمد به غیر از نگاره‌های دیوان حافظ برای سام میرزا، شاهزاده صفوی، در شاهنامه شاه طهماسبی نیز کار کرده است. پیکره بندی‌های او در نگاره‌های شاهنامه و دیوان حافظ، پیچیده و متنوع بوده و رنگ بندی او به خصوص رنگ‌های قرمز، زرد، آبی و سبز با نظمی چشمگیر صورت گرفته است. گرچه سلطان محمد آثار دیگر خود را رقم نزده، ولی از ویژگی‌های یاد شده نگاره‌های او می‌توان به دیگر آثار او پی برد (آژند، ۱۳۷۹: ۴۳-۴۴). همچنین، می‌توان نتیجه گرفت که وی هنرمندی با چندین سبک متفاوت بوده است. در اثر «مستی لاهوتی و ناسوتی»، طنزی خفیف و موضوع عرفانی- مذهبی والایی با هم تلفیق می‌شوند (Welch, ۱۹۷٦: ۲۱). در این اثر، شوخ طبعی و بصیرت انسانی را می‌توان دید. مثلاً فرشتگانی که در سقف، ساغر شراب را دست به دست می‌گردانند، چشم‌های حیرت زده مردمی که در ایوان‌خانه در حال تمرکز بر روی نوشته‌های کتاب‌اند و مجلس خنیاگری

وحشیانه‌ای که تا پیش زمینه کشیده شده است. در واقع، «هیچ نقاش ایرانی دیگر قادر نبود که این شوخ طبعی غنی و انسانیت را بر اجرای دقیق و پرداخت درخشانی که از یک نقاش درباری انتظار می‌رفت، بیفزاید (رابینسون، ۱۳۷۶: ۵۴-۵۵). «برخی از پژوهشگران در آن سوی این نگاره معانی و مفاهیم عرفانی یافته‌اند. برای مثال، بازیل‌گری این سرمستی صوفیانه و نگاره را اثری تمثیلی می‌داند (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۱۸- ۱۱۹).

در برگ دیگری از ثواقب‌المناقب که اینک در کتابخانه مورگان در نیویورک نگهداری می‌شود، اشاره به بخشی از زندگی مولانا حسام‌الدین چلبی، شده است. این نگاره از جمله آثاری است که به شدت تحت تأثیر تصویرپردازی نسخ صفوی به انجام رسیده است؛ این مسئله حضور نگارگران ایرانی در دربار عثمانیان را به روشنی بیان می‌نماید. تنها نکته تفاوت این اثر با نگاره‌های صفوی، رنگ‌پردازی آن می‌باشد. رنگ‌های نگاره‌های عثمانی نسبت به رنگ‌های با طراوت و اشباع شده دوره صفوی به ویژه مکتب تبریز متفاوت است؛ آن‌ها بیشتر به رنگ‌های قرمز، ارغوانی، زرد و بنفش علاقمند بودند(تصویر ۱۷).



تصویر ۱۷: زندگی مولانا حسام الدین چلبی، ثواقب المناقب، دوره عثمانی، کتابخانه مورگان، نیویورک.

نگارگران عثمانی پس از یک دوره تأثیرپذیری و کپی‌برداری از نسخ مصور ایرانی بار دیگر به هنر بومی خود رجوع و سعی کردند با آنچه از هنرمندان مسلمان به‌ویژه ایرانیان آموخته بودند به هنری با هویت ملی دست یابند. در این مرحله از شکل‌گیری مکتب عثمانی، هنرمند به سطوح رنگی وسیع‌تر با رنگ‌هایی با ترکیبات مات و نه‌چندان درخشان، ترکیب‌بندی ساده با جزئیات کمتر رو آوردند. آن‌ها نه علاقه‌ای به تکرار سایه روشن‌ها مکاتب ایرانی داشتند و نه توان انجام آن همه ظرافت و ریزهکاری‌ها را؛ چراکه تحت تأثیر هنر غرب استفاده از سایه روشن و خطوط ساده

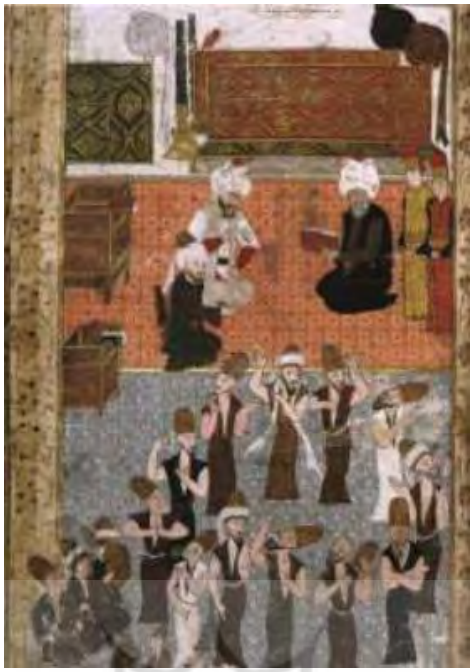
هنر غرب به ویژه نقاشی بیزانس را تجربه کرده بودند (بخت آور و شیرازی، ۱۳۸۸: ۴۰). در طول سده چهاردهم- هفدهم/ هشتم- یازدهم در ایران و منطقه آناتولی، مباحث تصوف و اجرای مراسم صوفیانه مورد توجه بسیار بود؛ یکی از این مراسم‌ها رقص سماع یا رقص دراویش صوفی به جای مانده از دوره مولانا جلال‌الدین، می‌باشد. در فرهنگ فارسی دکتر محمد معین رقص سماع (با فتح سین) به معنای «وجد و سرور و پایکوبی و دست افشانی صوفیان، منفرداً یا جمعاً با آداب و تشریفاتی خاص» آمده است. اما سماع یا رقص صوفیانه در اصطلاح عارفانه حالتی است که به اثر هیجانات عاطفی، غلیان و خروش درونی، شور و وجد باطنی به عارفان راه معرفت و سالکان طریق حقیقت و اصلان به کعبهٔ وحدت، دست می‌داده و گاه و بیگاه آن ها را وا می داشته که از خواست خود برخاسته و بی خود از خود خویشتن، در هر زمان و مکان بی پروا از قهر و طعن بدخواهان و لعن شتم دشمنان دست بیفشانند و تن بچرخانند و پای بر زمین بکوبند (تفضلی، ۱۳۷۰: ۲۵).

پنج گنج، اثر نورالدین عبدالرحمن جامی، از شعرای تصوف در سده پانزدهم/نهم است. جامی گرچه در سبک شعری، پیرو امیرخسرو دهلوی است، اما در پنج گنج بیشتر متأثر از سروده‌های نظامی است. این نسخه از «پنج گنج» که در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود یکی از زیباترین نسخه‌های کتابخانه می‌باشد. نگارگرانی که نگاره‌های این نسخه به آن‌ها منصوب است از مشهورترین نگارگران عصر تیموری و صفوی هستند که خوشبختانه نام آن‌ها بر صفحه نگاره‌ها ثبت شده است. «سلطان محمد، حیدرعلی، قاسم علی، مظفرعلی و مقصود بیگ». این نگاره‌ها نماینده کمال هنر این نگارگران هستند که خوشبختانه اغلب آن‌ها سالم مانده‌اند. یکی از امتیازهای این نسخه تشعیرهای متنوع و زیبای آن است که با طراحی عالی تخیلات هنرمندان تشعیرساز بر دو حاشیه صفحات مصور و نوشتار به رنگ طلا ترسیم شده‌اند. این نسخه به قطع وزیری، دارای ۴۰۷ صفحه و در هر صفحه ۲۰ سطر دو بیتی به قلم نستعلیق و کتابت «علی الحسینی الهروی» به تاریخ ۹۲۸/ ۱۵۲۱ و مکتب تبریز بر کاغذ بخارایی کتابت شده است(رجبی، ۱۳۸۴: ۱۰۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱۸: سماع دراویش، پنج گنج جامی،۱۵۲۱/ ۹۲۸، دوره صفوی، موزه کاخ گلستان، تهران، ایران.

نگارهای دوبرگی از این نسخه نمایان‌گر سماع دراویش است که به قلم حیدرعلی اجرا شده است. (تصویر ۱۸) این نگاره دراویشی را در طبیعتی زیبا در حال سماع و گروهی نیز در حال نوازندگی و همراهی صوفیان نشان داده و نمونه مشابهی از رقص صوفیانه درویشان، از دیوان حافظ، اثری از بهزاد در مکتب هرات دوره تیموری است که در آن بهزاد عشق، شور و مستی پیوستن به معبود را در ساحتی عرفانی بروز می‌دهد(رهنورد، ۱۳۸۶: ۲۶۳). این مسئله تأثیر عمیق سبک کار بهزاد را در مکتب تبریز صفوی و دیگر نگارگران این دوره به خوبی نشان می‌دهد. تعابیر و تفاسیری که در وصف حالت سماع از سوی شعرا و متصوفین انجام شده، درک هر چه بهتر روابط حاکم بر حالات انسانی را در این نگاره، بر ما می‌نماید. در نسخه خطی نصرت‌نامه از دوران عثمانی، مورخ ۱۵۸۴/ ۹۹۲ نگاره‌ای وجود دارد که تجمع صوفیان در معبد قونیه ترکیه که متعلق به مولانا شاعر و عارف بزرگ می‌باشد را به تصویر کشیده است. (تصویر۱۹)



تصویر۱۹: جمع صوفیان در معبد قونیه ترکیه، نصرت نامه، ۱۵۸۴/ ۹۹۲، دوره عثمانی.

فضای این نگاره به دو قسمت تقسیم شده است: در میان اشخاصی که مشاهده می‌شوند، دو نفر برای تأکید بیشتر، بزرگ تر از سایرین و با البسه و عمامه متفاوت ترسیم گشته‌اند. طبق آن چه در تصویر نگاشته شده، فردی که در سمت چپ تصویر با لباس سفید به چشم می‌خورد، مؤلف کتاب نصرت‌نامه، مصطفی علی می‌باشد و شخصی که ملبس به جامه سیاه است و در سمت راست نگاره نشسته، فرمانده ارشد عثمانی‌ها، لالامصطفی پاشا می‌باشد که برای دیدار از معبد قونیه بدانجا آمده است. کتابی که وی در دست دارد، مثنوی معنوی مولانا است که مصطفی پاشا جهت پیشگویی و تفأل آن را به صورت اتفاقی گشوده و مشغول خواندن اشعار آن است(Farhad & Bağcı, ۲۰۰۹: ۲۰). در پایین تصویر، گروهی از صوفیان با لباس‌ها و کلاه‌هایی یک شکل ولی با رنگ‌هایی متفاوت، در حال رقص و پایکوپی بوده و گویا در حالت خلسه مشغول به‌جا آوردن اعمال مربوط به صوفیان قونیه می‌باشند. در کنار ایشان، تعدادی نوازنده بر زمین نشسته و دف و نی می‌نوازند که موسیقی خاص رقص صوفیان است. این صوفیان هر یک در حالاتی متفاوت ترسیم گشته‌اند و با حرکت سر و دست‌هایشان نشان‌دهنده حالات رقص دراویش و صوفیان می‌باشند. زمینه تصویر با اشکال هندسی در دو رنگ متفاوت پوشیده شده و در سمت چپ آن دو قفسه چوبی ترسیم گشته که در هر یک کتاب مورد احترام صوفیان قونیه که همانا اشعار مولاناست، قرار دارد(Wright, ۲۰۰۹: ۲۲۲-۲۲۶). یکی از نکات مهم در این دو نگاره فضای آن است؛ برخلاف نگاره پنج گنج که دراویش را در فضای آزاد و طبیعت نشان‌داده و سلوک عارفانه را در میان هستی بیکران الهی به تصویر کشیده، نگاره عثمانی، دراویش را در فضایی بسته و احتمالاً در کنار قبرهایی متعلق به مرشد و پیر آن‌ها نشان داده که بیشتر شبیه به خانقاه آن‌ها می‌باشد.

۴.۳.مضامین تاریخی

تصویرسازی متون مرتبط با وقایع تاریخی، همانند آنچه در مورد تصویرسازی نسخ دیگر در قرن پانزدهم/ نهم اتفاق افتاده بود، مورد توجه قرار گرفت. این تصاویر و وقایع مربوط به آن ها غالباً مضمونی هنرمندانه داشته و نوعی گرایش مذهبی در آن‌ها دیده می‌شود. در دربار عثمانی نیز مشابه این موضوع دیده می‌شود که به احتمال قوی حاصل رقابت این دربار با دربار صفوی بوده است و عجیب نیست که در آن دوران، در کنار متون مختلف، شاهد تدوین تعداد زیادی نسخ مصور با موضوع‌های تاریخی و مذهبی باشیم(صداقت، ۱۳۸۶: ۲۳-۴۶). نگارگران از میان وقایع‌نامه‌های تاریخی، غالباً به ترسیم «جامع‌التواریخ» اثر رشیدالدین همدانی و «ظفرنامه» اثر شرف‌الدین علی یزدی در باب لشکرکشی‌های تیمور می‌پرداختند(آ.پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۰۴- ۱۰۵). نسخه ظفرنامه تیموری از جمله آثاری بوده توسط بهزاد، تهیه شده است. این نسخه با ۲۴ نگاره بزم و رزم و صحنه‌هایی از مراسم درباری آراسته شده است. نگاره‌های این کتاب از نظر طراحی، حالت‌های انسانی و ترکیب‌بندی و ساختار صخره‌ها، ویژگی‌های کارهای کمال‌الدین بهزاد را داراست، اما ممکن است همه بخش‌های این نگاره‌ها متعلق به بهزاد نباشد، آنچه بیش از هر چیز تعلق این آثار را به بهزاد نشان می‌دهد، طراحی حالت‌های پیکره‌هاست که نشان‌دهنده اوج حالات روحی انسان‌ها در حالات مختلف است. این ویژگی خصوصاً در ترسیم جنگجویان در میدان جنگ بیشتر مشاهده می‌شود.

تصویر ۲۰: فتح شیراز به دست تیمور ، ظفرنامه تیمور، ۱۵۲۸/ ۹۳۵، دوره صفوی، موزه کاخ گلستان، تهران.

سبک نگارگری این ظفرنامه با ویژگی‌هایی چون طراحی قوی، رنگ‌های جاندار و ترکیب‌بندی شلوغ ولی بسامان مشخص می‌شود. نحوه بازنمایی صخره‌ها، درختان و ابرهای پیچان (در برخی تصاویر) تمایز آن را با سبک بهزاد می‌نمایاند(پاکباز، ۱۳۸۸: ۸۷-۸۶). برگی از این نسخه که متعلق به مکتب هرات و دوره صفوی است، فتح شیراز به دست تیمور را به تصویر کشیده است(تصویر ۲۰). کمال‌الدین بهزاد هم در طرح و رنگ و هم در سبک ابتکاراتی داشت که برخی از خصوصیات آن شامل: درستی و دقت کامل در خطوط تصاویر، نمایاندن حالت چهره و قیافه اشخاص به‌طرزی شگفت‌آور، زنده و مجسم، ظرافت و چشمگیری مناظر طبیعی و تجسم اصیل ابر، آسمان، سیارات و

نور خورشید، رنگ‌آمیزی‌های تیره نه شاد، مانند سرمه‌ای، سبز کمرنگ، فیروزه‌ای و لاجوردی، قهوه‌ای و زیتونی، نقره و طلاکاری که در سابق رواج نداشت و اگر داشت به شیوه و سبک بهزاد نبود؛ تغییر قیافه‌های مغولی و چینی به قیافه خراسانی و ریزه‌کاری در تجسم طبیعت، انسان، عمارات، فرش، لباس، کتاب، مجالس عشق، رسمی و صوفیانه می‌باشد(شایسته فر، ۱۳۸۲: ۷۵). در نسخه‌ای متعلق به دوره عثمانی به نام «نزهه اسرارالاخبار»، نگاره‌ای توسط عثمان نقاش باشی، پذیرفتن سفیر صفوی را در نزد سلطان سلیم به تصویر کشیده است (تصویر۲۱). در نگاره‌های عثمانی به‌ویژه نسخی با مضامین تاریخی، بیان حقایق و وقایع تاریخی چون پذیرفتن سفیران و سفرهای سلاطین بیشتر مورد توجه و استفاده بوده است.

تصویر ۲۱: پذیرفتن سفیر صفوی را در نزد سلطان سلیم، نزهه اسرارالاخبار، ۱۵۶۸/ ۹۷۶، دوره عثمانی، موزه توپقاپی‌سرای.

نقاش هر دو اثر از برجسته‌ترین نگارگران دوره مذکور در سرزمین خویش بوده‌اند. عثمان نقاش‌باشی، نگارگر معروف و سرپرست نگارگران عثمانی در نیمه دوم سده شانزدهم/دهم بوده، اما مهم‌ترین آثار او در ربع آخر سده شانزدهم /دهم اجرا شده است(Çiçekoglu, ۲۰۰۳: ۱۲۹). نسخه معروف و قدیمی او، ترجمه‌ی ترکی از نسخه فارسی شاهنامه فردوسی در بین سال‌های ۱۵۷۰- ۱۵۶۰/ ۹۷۸- ۹۶۸ مصور شده است.

او به عنوان سرپرست تصویرگران نسخه‌های مختلف تاریخ رسمی عثمانی، از جمله «ظفرنامه»، «شاهنامه سلیم‌خان» و «کتاب شاه شاهان» که توسط لقمان برای سلطان مراد سوم نوشته شده بود، شناخته شده است(بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۶۲۲). سبک گویای عثمان نقاش‌باشی، «ساده و در عین حال قابل درک» است، تصاویر او توجه دقیق به جزئیات و وقایع در سبکی واقع‌گرایانه مشاهده می‌شود. با آثار مهم به دست آمده از سبک او را در این دوره، نشان می‌دهد که کار او نسل بعدی نقاشان دربار امپراطوری عثمانی را تحت تأثیر قرار داده است(Bağci, ۲۰۰: ۱۶۸). همچون دیگر

نگاره‌ها، نکته تشـــابه این دور نگاره نیز در ترکیب‌بندی و نحوه قرارگیری اجزاء آن‌ها می‌باشـــد. هر دو نگاره پذیرش سـفیران دیگر مناطق را نشـان داده ولی در جزییاتی چون تزیینات معماری و فضـا، ظرافت در پردازش طبیعت، نوع پوشـش و حتی ظرافت به کار رفته در فرش هر دو نگاره و نوع حرکت در پیکره‌ها، با یکدیگر متفاوت بوده و هر کدام ویژگی‌های بصـــری و فرهنگی دوره خود را بازگو نموده‌اند. البته این نکته قابل ذکر اســـت که «در نوع ترکیبات و فیگورهای ترسـیم شـده در نگاره‌های مکتب عثمانی می‌توان به‌ویژه در دوره سـلطان سـلیم تأثیر مکاتبی چون مکتب هرات (به‌ویژه دوره سلطان حسـین بایقرای تیموری)، مکتب شـیراز که توسـط ترکمانان آق قویونلو شـکل گرفته بود و تأثیر مکتب تبریز صـفوی بیش از پیش مشـاهده می‌شـود» (بخت‌آور و شـیرازی، ۱۳۸۸: ۳۵). برگ دیگری از نسـخه ظفرنامه، حضـور سـفیران اروپایی و نماینده‌های از حکومت عثمانی در حضـور تیمور را به تصـویر کشـیده اسـت(تصـویر ۲۲).

تصویر ۲۲: حضور سفیران اروپایی و نماینده‌های از حکومت عثمانی در حضور تیمور، ظفرنامه تیموری، دوره صفوی.

در نگارگری بهزاد اولین عنصـر تصـویری که خود را به چشـم انسـان نزدیک می‌سـازد، شـکل انسـان اسـت. پیکره‌های منظم و ظریف انسان در کل نگاره با چیدمانی خردمندانه، فضای اثر را در اختیار و حاکمیت خویش دارند. دید بهزاد در ترسیم پیکره‌های انسان با نگارگران پیش از خود متفاوت است. خطوط کناره نما و تناسب اندام در آثار بهزاد با ظرافت هر چه تمامتر تصـویر شـده اسـت. توجه ویژه بهزاد به پیکره انسـان در نوع پوشـش آن‌ها هویدا است. پوشش رنگی و انتخاب رنگ های متنوع در ترسیم لباس انسان ها، خود گواه این معنا است که بهزاد برای پیکره انسـان به عنوان سـمبلی از عظمت و روحانیت و خلیفه الهی ارزش خاص قائل می‌باشـد و این چنین انسـان‌های

مورد نظر او از ماده و مادیات جدا شـــده و جاودانه گشـــته‌اند(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۲: ۹۸). نگاره‌ای چون جلوس سلیمان در ۹۲۷/ ۱۵۲۰ از نسخه «سلیمان‌نامه» که به تقلید از شاهنامه فردوسی تهیه شده بود با خصوصیات خاص تصویرپردازی متمایز از نگارگری آن دوره ایران می‌باشد، چون یک واقعه تاریخی را که در کتاب‌آرایی ایران بیگانه بود، به تصویر کشیده است. فضابندی آن در توپقاپی سرای است؛ صحن نخستین در سمت چپ و صحن دومی در سمت راست تصویر شده است. در این تصویر خصوصیات معماری عثمانی نظیر قطاع‌های متناوب کنگره‌دار طاقگان در پشت سر سلطان و بام‌های حلبی برج‌های کاخ، با ویژگی‌های قراردادی کتاب‌آرایی ایرانی ترکیب‌یافته است و این نکته به دلیل نیست؛ چراکه این نسخه توسط گروهی از نقاشان و هنرمندان ایرانی دربار عثمانی مصور شده است. سبزینه پر پشت درختان نمونه‌ای از کتاب آرایی به سبک ترکمان است و این سبک را می‌توان از نسخه‌های خطی تبریز در سال ۹۲۰ /۱۵۱۴ هنرمندان آن تشـــخیص داد. طبقه‌بندی افراد درباری را می‌توان در طراحی دقیق توالی درباریان و ملازمان که هر گروهی کلاه متمایز بر سر گذاشته، مشاهده کرد(بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۶۲۰). (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۳: جلوس سلیمان، سلیمان‌نامه، دوره عثمانی، موزه توپقاپی‌سرای.

در تصاویری که در این پژوهش آورده شده است، به‌نوعی وجه تمایز نگارگری ایرانی و عثمانی کاملاً مشهود است. به همان اندازه که نگارگری عثمانی میل به تجلی عالم واقع و ملموس دارد، به همان میزان، نگارگری ایرانی سعی در نشان دادن تجرد و ابعاد فرا مکانی و زمانی دارد. با این جود، تحت تأثیر ارتباطات فرهنگی ایران و عثمانی، هنر نگارگری نیز بی نصیب از این تغییرات نبوده است لذا در برخی از نگاره‌ها جنبه‌های مشترک این تأثیرپذیری کاملاً مشهود است.

نتیجه‌گیری

هنرمندان دو سرزمین ایران و عثمانی (منطقه آناتولی) به جهت نزدیکی فرهنگ‌ها و مذهب جامعه خود، ارتباطی نزدیک و پیچیده با یکدیگر داشته‌اند. در دوره‌ها و زمان‌های به دلایل مهاجرت و یا تسخیر بخشی از مناطق ایران و عثمانی توسط یکدیگر، مجالی برای هنرمندان ایجاد شد تا دست آوردهای خود را در کنار دیگر هنرمندان و کارگاه‌های هنری دربار دیگری، در آثار خود بروز داده و نمونه‌هایی مشترک در عین حال به نقاط متمایز ویژه به وجود آورند. مضامین به کار رفته در کارگاه‌های هنری هر دو دربار با چگونگی حمایت، همراهی و علاقه سلاطین آن دربار ارتباطی مستقیم داشته و در برخی زمان‌ها، نسخی مصور و داستان‌هایی به تصویر کشیده شده‌اند که این جزء برجسته‌ترین آثار نگارگری هر دو دوره به شمار می‌آیند. مضامین به کاررفته در این آثار نیز تا حد بسیار نزدیک و مشترک بوده و از یکدیگر نیز تاثیرپذیرفته است؛ به ویژه نگارگری عثمانی که تأثیرات فراوانی از نگارگری ایرانی و شیوه تصویرپردازی هنرمندان ایرانی در آن قابل مشاهده می‌باشد. این مضامین شامل داستان‌های مذهبی چون داستان‌های پیامبران، به‌ویژه داستان‌هایی از زندگی حضرت محمد (ص)، مضامین ادبی چون داستان‌های حماسی و تا حدودی تاریخی در کتب ادبی، مضامین عرفانی چون داستان‌های از زندگی مولانا جلال‌الدین و دیگر عرفای صوفی و مضامین تاریخی چون داستان‌هایی از جنگ‌ها، سفرها و پذیرفتن سفرای دیگر سرزمین‌ها، می‌باشد. نقطه تفاوت این نگاره‌ها در چگونگی به تصویر کشیدن آن‌ها و ویژگی‌های بصری شاخص در آثار هر کدام از نگاره‌های صفوی و عثمانی که از نوع فرهنگ و مذهب جامعه آن روزگار تأثیر پذیرفته و منعکس شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

کتابها:

آ. پولیاکووا، زی. رحیمووا. (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی. ترجمه و تحقیق زهره فیضی، تهران: روزنه.

آداموا، ا.ت. (۱۳۸۶). نگاره‌های ایرانی، گنجینه ارمیتاژ. ترجمه زهره فیضی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی و فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۷۹). «شکل گیری شیوه صفوی: تبریز، قزوین». مجموعه مقالات در سایه طوبی: همایش نخستین دوسالانه بین‌المللی نقاشان جهان اسلام، موزه هنرهای معاصر تهران.

بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. (۱۳۸۳). هنر و معماری اسلامی. ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: سروش.

بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. (۱۳۸۶). هنر و معماری اسلامی ۲، تهران: سمت.

بینیون، لورنس، ویلکینسون، ج. و.س. و گری، بازیل. (۱۳۶۷). سیر تاریخ نقاشی ایرانی. ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۸). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. چ هشتم، تهران: زرین و سیمین.

تفضلی، ابوالفضل. (۱۳۷۰). سماع درویشان در تربت مولانا، تهران: انتشارات تفضلی.

تمیم داری، احمد. (۱۳۷۲). عرفان و ادب در عصر صفوی، تهران: انتشارات حکمت.

حافظ شیرازی، شمس الدین محمد. (۱۳۸۱). دیوان حافظ. از نسخه علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: جیحون.

چارشی لی، اوزون و حقی، اسماعیل. (۱۳۶۸). تاریخ عثمانی. ترجمه ایرج نوبخت، تهران: کیهان.

دیماند، موریس اسون. (۱۳۸۳). راهنمای صنایع اسلامی. ترجمه عبدالله فریار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

رابینسون، ب.و. (۱۳۷۶). هنر نگارگری ایران. ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

رجبی، محمد علی. (۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران، تهران: موزه هنرهای معاصر.

رسولی محلاتی، سید هاشم. (۱۳۷۹). تاریخ انبیاء. تهران: انتشارات اسلام.

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

سمسار، محمدحسن. (۱۳۷۹). کاخ گلستان. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

شایسته فر، مهناز. (۱۳۸۴). هنر شیعی. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

شایسته فر، مهناز. (۱۳۸۶). دیباچه ای بر هنر اسلامی- ایرانی. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

شمس تبریزی. محمد. (۱۳۷۵). مقالات شمس تبریزی. تصحیح و تعلیق محمد علی موجد، تهران: انشارات دانشگاه صنعتی.

شیخ ابوالسعید ابوالخیر. (۱۳۴۹). «حالات و سخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر». به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات کتاب‌فروشی فروغی.

فدوی، محمد. (۱۳۸۶). تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار. تهران: دانشگاه تهران.

قمی، قاضی احمد. (۱۳۶۶). گلستان هنر. تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

قزوینی ترکمان، اسکندربیگ کاتب زین‌العابدین بن میرزا محمد شریف. (۱۳۳۴). تاریخ عالم آرای عباسی. تهران: امیرکبیر.

کین راس، پاتریک بالفور. (۱۳۷۳). قرون عثمانی: ظهور و سقوط امپراطوری عثمانی. تهران: کهکشان.

نیشابوری، ابواسحاق. (۱۳۸۲). قصص الانبیاء. به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

هولود، رنات. (۱۳۸۵). اصفهان در مطالعات ایرانی. ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: فرهنگستان هنر.

مقالات:

ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۳۸۲). تجلی انسان در نگارگری بهزاد. کتاب ماه هنر، شماره ۶۳ و ۶۴.

بخت‌آور، الهه و شیرازی، علی اصغر. (۱۳۸۸). نحوه شکل گیری مکتبی عثمانی و بررسی ویژگی‌های آن. فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره، شماره ۱۰، صص ۳۱-۴۰.

سوچک، پریسیلا. (۱۳۸۲). کمال‌الدین بهزاد. ترجمه مولود شادکام، کتاب ماه هنر، شماره ۶۳- ۶۴.

شایسته فر، مهناز. (۱۳۸۲). آثار زندگی در نگارگری بهزاد، کتاب ماه هنر، شماره ۶۳ و۶۴ .

شایسته فر، مهناز. (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه طهماسبی. دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال چهارم، شماره ۷، ۲۵- ۱۱.

شایسته فر، مهناز. (۱۳۸۸). بررسی موضوعی نسخه‌ی خطی احسن الکبار: شاهکار نگارگری مذهبی دوره صفویه، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۸، ۳۵-۲۰.

صداقت، معصومه. (۱۳۸۶). پیامبران اولوالعزم در نگاره های قصص الانبیاء ابواسحاق نیشابوری. دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۷، پاییز و زمستان، ص ۲۰-۴۰.

فرخ فر، فرزلنه؛ خزائی، محمد و حاتم، غلامعلی. (۱۳۹۱). نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران (بررسی تطبیقی نگارگری عثمانی و نگارگری ایران نیمه نخست قرن دهم هجری)، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره ۴۹، صص ۱۹- ۳۰.

موزه مترو پولیتن. (۱۳۹۰). نگاره ورود شاهزاده صفوی حیدر میرزا را به همراه مقامات دیگر در سال ۱۵۹۰/ ۹۹۹، دسترسی در تاریخ ۸/۸/ ۹۸، https://www.metmuseum.org/art/collection/search/٤٥٠٥٨٧

نوشاهی، عارف. (۱۳۸۰). ثواقب المناقب اولیاءالله: ماخذی فراموش شده درباره مولانا و مولویه، نشریه معارف، دوره هجدهم، شماره ۲، ۶۰ – ۶۳.

وبگاه رایزنی فرهنگی و توریستی سفارت ترکیه در ایران، ۱۳۹۰/۷/۲۳، ۱۲:۳۰.

منابع اینترنتی:

http://www.gototurkey.ir/naghashisanatlaur.cgi

منابع لاتین:

Arnold, T. (۲۰۰۲). Painting in Islam, A study of the place of pictorial art in Muslim Culture.

Gorgias Press.

Bağci, S. (۲۰۰۰). From translated word to translated image: The illustrated Şehnâme-i Türkî copies. *Muqarnas Online*, *17*(۱), ۱٦۲-۱۷٦.

Çiçekoglu, F. (۲۰۰۳). Difference, visual narration, and" point of view" in my name is red. *Journal of Aesthetic Education*, *37*(٤), ۱۲٤-۱۳۷.

Farhad, M., & Bağcı, S. (۲۰۰۹). *Falnama: The Book of Omens*. Thames & Hudson.

Felmming, B. (۱۹۹٦). Turkish Religious Miniatures and Album Leaves, Dreaming of paradise, Islamic Art from. Collection of The Museum of Ethnology Rotterdam, Material & snoeck.

Inalcik, H., & Faroqhi, S. (۱۹۹۷). An economic and social history of the Ottoman Empire (Vol. ۱). Cambridge University Press.

Grabar, O., & Natif, M. (۲۰۰۱). Two Safavid Paintings: An Essay in Interpretation. Muqarnas, ۱۸, ۱۷۳-۲۰۲.

Mahir, B. (۲۰۰۹). Kitap Sanatları Araştırmaları. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (۱٤), ۲۰۹-۲۴۸.

Milstein, R. (۱۹۹۰). Miniature Painting in Ottoman Baghdad (No. ٥). Mazda Pub.

Simpson, M. S. (۱۹۸۲). The Production and Patronage of the" Haft Aurang" by Jāmī in the Freer Gallery of Art. Ars Orientalis, ۹۳-۱۱۹.

Welch, A. (۱۹۷۳). Shah Abbas & the arts of Isfahan. New York Graphic Society Books.

Welch, S. C. (۱۹۷٦). Persian painting: five royal Safavid manuscripts of the sixteenth century. George Braziller.

Weleh, S. (۱۹۷۵). “Royal Persian Mansusipe”. London, Twams and Hudson Ltd, p. ۱۵.

Wright, E. (۲۰۰۹). Islam: Faith, Art, Culture: Manuscripts of the Chester Beatty Library. Scala Books.

Yazici, T. (۱۹۲۲-۲۰۰۲). Encyclopaedia Iranian. Accessed February ۱۰, ۲۰۰۷.

Yarshater, E. (۱۹۸۸). The development of Iranian literatures. Persian litera.٦.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی