



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

مهناز شایسته فر^۱ ID، عرفان خزائی^۲ ID

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

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؟

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،

مضامین 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.



[dori.net/dor/20.1001.1.17
35708,1400,18,41,15,4](https://doi.org/10.22034/IAS.2021.129304)



[dx.doi.org/10.22034/IAS
.2021.129304](https://doi.org/10.22034/IAS.2021.129304)

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 رقابت‌های 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 ۱۴۷۷-۱۴۵۷/۸۸۵-۸۶۵ 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 توپقاپی‌سرای و نیز رهنمون‌های برخی صاحب‌نظران 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 نمونه 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 (۱۷۵: ۲۰۰۱، Grabar & Natif). 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 تذکره‌ها 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 بارز این دوره محسوب می‌شد (۵۷۱: ۱۹۷۳، Welch). 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 جزئیات منظره

پُر می‌کردند. ولی در رویکرد واقع‌گرایانه به جهان هیچگاه روش طبیعت‌نگاری 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 دوره صفوی، در پیوند مستقیم با عناصری قرار گرفت که طبیعت و ماهیت مذهبی داشتند و در این دوره، پراکندگی عمومی و همه‌جانبه 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 منصفه 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 (۹۰۷-۱۰۳۵ ه.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: ۲۳۴). 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 سرگذشت‌نامه‌های 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 سلسله‌نامه» 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 نقاشی عثمانی به جنبه‌های داستانی 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 توریستی سفارت ترکیه در ایران، ۱۳۹۰). با این تفاسیر 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 سده پانزدهم - شانزدهم / نهم و دهم، باید اظهار داشت از زمان حکومت عثمان غازی بنیانگذار سلسله عثمانی (۱۳۶۰-۷۶۲/۱۳۲۶-۷۲۷) درباره این که مصورسازی نسخ خطی چگونه آغاز و متداول شد، اطلاع دقیقی در دست نیست. اما عثمانی‌ها از کتاب‌ها و نقش و نگارهای سلجوقیان روم که با تصرف قونیه (پایتخت سلاجقه) به غنیمت گرفته بودند، الگوبرداری کرده‌اند (بخت آور و شیرازی، ۱۳۸۸: ۳۳). در یک نگاه کلی می‌توان گفت دیماند در کتاب راهنمای مصورسازی نسخ و نگارگری از نیمه اول سده پانزدهم/نهم بین عثمانی‌ها متداول شد. صنایع اسلامی در مورد مینیاتورسازی در ترکیه عثمانی می‌نویسد: «از تاریخ مینیاتورسازی در ترکیه اطلاع زیادی در دست نیست، زیرا کتابخانه‌های معظم استانبول آن‌طور که باید و شاید مورد تفحص و تحقیق علما واقع نشده است. از منابع تاریخی چنین برداشت می‌شود که پادشاهان ترک از هنرمندان ایرانی و اروپایی استفاده کرده و آن‌ها را استخدام می‌کردند. نقاشان و هنرمندان ایرانی دربار عثمانی، بعضی از نسخ خطی کتاب تاریخ سلاطین آل عثمان 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 سلطنتی در زمان سلطنت مراد سوم (۱۵۷۴-۱۵۵۹/۹۸۲-۹۶۷) به اوج خود رسید و در این زمان «لقمان» مورخ معروف با «عثمان نقاش‌باشی» دربار در خصوص تصویر 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 سلیمان‌نامه را تکرار کردند. ولی جزئیاتی از زندگی درباری عثمانی را در تصاویر خود گنجلاندند. به این ترتیب، نسخه‌هایی که پدید آمد در شناسایی آن‌ها ارزشی درخور دارد. در نسخه‌ای از «زهره اسرار الاخبار» در سفر سیگتوار نوشته احمد فریدون بیک راجع به اردوکشی سلیمان به مجارستان است (همان، ۶۲۲). در سده هجدهم/دوازدهم، کتابخانه سلطنتی بار دیگر احیا شد و معروف‌ترین نسخه تولیدی آن و نیز مهم‌ترین نسخ مصور 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.

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 به کار 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 به صورت 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 نسخه‌های مذهبی چون قصص‌النبیاء، سلسله‌الذهب، حبیب‌السیر، احسن‌الکبار و فال‌نامه از دوره صفوی و روضه‌الصفاء، حدیقه‌الشهداء، سیره‌النبی و مناقب‌الرسول 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 بی‌فرزندگی، اکنون که خدا فرزندی به او داده و با گذشت چند سال، به تدریج به صورت 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 سرلوح‌ها به رنگ قرمز می‌باشد که نسخه‌ای کامل نیست (تصویر ۱). حالات چهره و حرکات افراد در این نگاره بسیار جالب توجه است و پیش‌پیش 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 به نظر 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 (صدقت، ۱۳۸۶: ۳۳). در نگاره‌های منحصر به فرد از نسخه مصور زبده‌التواریخ دوران عثمانی، مورخ ۱۵۸۳/۹۹۱ به ابعاد ۲۵ × ۳۹/۵ سانتیمتر از استانبول، ترکیه، دو واقعه مهم در زندگی ابراهیم (ع) با هم به تصویر کشیده شده است (تصویر ۲).



تصویر ۲: 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 جبرئیل، فرشته وحی و نجات‌دهنده اسماعیل (ع) مشاهده نمی‌گردد. تصویرپردازی این دو نگاره کاملاً متفاوت از دیگر نگاره‌هاست. نمونه قصص الانبیاء صفوی نگاره‌ای پویا با رنگ‌بندی زیبا و متنوع و ترکیب‌بندی مثلث‌وار که حضرت ابراهیم، اسماعیل و جبرئیل را در نقطه مرکز دید بیننده به خوبی قرار داده است. در حالی که 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.

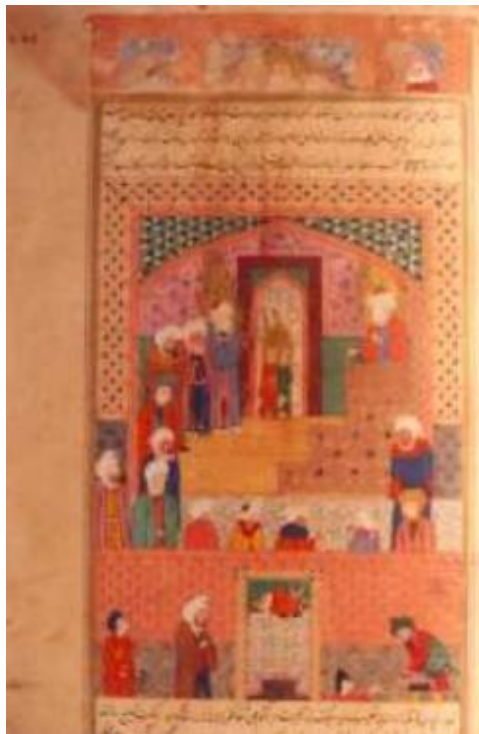


تصویر ۳: معراج پیامبر (ص) خمسه نظامی، سده شانزدهم / دهم، دوره صفوی، موزه بریتانیا.

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 جنبه‌ی استناد و روایت‌گری، حالتی چنان شگرف از زیبایی، اولوهیت، جلال و ستایش خلق شده و به تصویر در آمده که از حیث جوهر، می‌توان آن را معادل هر یک از شاهکارهای مذهبی قرار داد. در این نگاره، فضای لایتناهی آسمان با توده‌های ابر سفید متراکم پوشیده شده است. از لابلای ابرها، آسمان آبی تیره می‌درخشد. حضرت محمد (ص) سوار بر براق و در میان تصویر با ردایی سبز رنگ قرار دارد و گرداگرد او را فرشتگانی گرفته‌اند که هر یک به خوشامدگویی، پیشکشی برایش به ارمغان آورده‌اند. برخی از فرشتگان، تاجی بر سر دارند و برخی دیگر با موهایی که در بالا بسته شده، دیده می‌شوند. نوارهای رنگینی که از لباس آن‌ها آویخته است، بر جلال و شکوه تصویر می‌افزاید. در مقابل پیامبر (ص) جبریل قرار دارد که راهنمای وی در این سفر می‌باشد. جبریل، 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، بشقابی از نور یا به گفته‌ی توماس آرنولد (Arnold, ۲۰۰۲: ۱۲۱) عطر شعله‌ور با خود حمل می‌کند. در نیمه‌ی 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 زمین 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 پیشرفت در تکنیک قابل تشخیص 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 تصویر دیده می‌شود، باعث گردیده که به عنوان یکی از زیباترین و بهترین نمونه‌های توصیف‌کننده سفر پیامبر (ص) به بهشت و جهنم مورد توجه قرار گیرد.

در نگاره‌های عثمانی، طراحی فیگور و پیکره‌های خشک و گاه بی‌روح بیزانسی را از پیکره‌های پویا، نرم و ظریف ایرانی بیشتر دیده می‌شود و سرانجام، استفاده از معماری واقع‌گرایانه غرب همراه با پرسپکتیو در این آثار بر قوانین رمزآلود همزمانی در هنر نگارگری ایرانی ترجیح داده شده است (بخت‌آور و شیرازی، ۱۳۸۸: ۴۰). در کنار داستان پیامبران، تصویرپردازی ائمه (ع) نیز از موضوعاتی بود که بسیار مورد توجه تصویرگران نسخ خطی در این دوره قرار گرفته است. نگاره‌ای از احسن‌الکبار، متعلق به دوران صفوی (تصویر ۴)، وداع پیامبر (ص) با صحابه خود را نشان می‌دهد. پیامبر (ص) بر منبر نشسته و امام علی (ع) و گروهی از صحابه، مقابل او و عده‌ای دیگر نیز در مسجد ایستاده‌اند. حسنین (ع) نیز در آستانه محراب جای گرفته‌اند. این نگاره تصویرگر داستان و واقعه‌ای مربوط به روزهای واپسین حیات پیامبر (ص) می‌باشد.



تصویر ۴: وداع پیامبر (ص)، احسن الکبار ۹۸۸ / ۱۵۸۰، 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 واقعه رحلت پیامبر (ص) را به تصویر کشیده است. این نمونه در موزهی بروکلین نیویورک نگهداری می‌شود. نسخه خطی حدیقه‌الشهداء یا بوستان شهیدان از امپراطوری عثمانی، نثری ترکی است از شرحی در رابطه با اثر روضه‌الشهداء 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 ۱۵۰۳-۱۵۰۲/۹۰۸-۹۰۹ نوشته شده است. روضه‌الشهداء (باغ شهیدان) کتابی درباره شهادت شناسی خاندان علی (ع) است. این کتاب، در بین شیعیان معروف و شناخته شده است و به عنوان یادبودی می‌باشد که در محرم استفاده می‌شود و در

مراسم عزاداری و روضه خوانی، 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 شدیداً 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 شعله‌های 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 درخشانده 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).

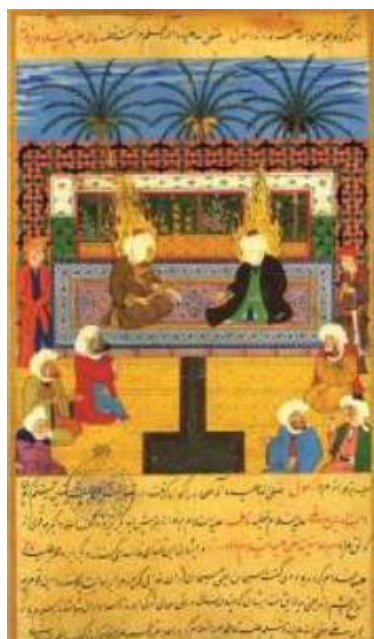


تصویر ۵: رحلت پیامبر (ص)، حدیقه الشهداء، ۱۵۰۳-۱۵۰۲/۹۰۹-۹۰۸، دوره عثمانی.

در این نگاره (تصویر ۵) حضرت محمد (ص) را نشسته بر منبر نشان می‌دهد. جبرئیل 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 چهره‌ی پیامبر (ص) و نگاره قبلی، این سه چهره‌ی مقدس را نپوشانیده است. عده‌ای از صحابه و مردم، اطراف منبر نشسته‌اند. فرم و تزئین کادر این احتمال را ایجاد می‌کند که آن‌ها 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 نگاره‌های صفوی به جهت حفظ جایگاه والای ائمه (ع) در جامعه، چهره آن‌ها نیز همچون پیامبر (ص) پوشیده شده است. در برگ دیگری از احسن الکبار، خواستگاری حضرت علی (ع) از حضرت فاطمه (س) به تصویر کشیده شده است (تصویر ۶). 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 کار رفته در دیگر نسخه‌های این دوره است.



تصویر ۶: خواستگاری حضرت علی (ع) از فاطمه (س)، احسن الکبار ۹۹۸/۱۵۸۰، دوره صفوی.

نمونه مشابه این نگاره را در نسخه ادبی-عرفانی ثواقب المناقب می‌توان مشاهده کرد. نگاره‌هایی از مکتب بغداد عثمانی که در آن فقط چهره حضرت محمد (ص) پوشیده شده است (تصویر ۷).



تصویر ۷: خواستگاری حضرت علی (ع) از فاطمه (س)، ثواقب المناقب، 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 خلاقیت‌های شخصی هنرمندان در این مجموعه قابل تشخیص است. برخی از نقاشان به شیوه نقاشی درباری عثمانی کار می‌کردند و عده‌ای دیگر شیوه مشهود و قزوین را ادامه دادند. در حالی که گروه دیگری نیز هم‌چنان از ویژگی‌های مکتب شیراز در کار خود بهره می‌بردند. با این حال، علی‌رغم این تنوع زیاد و سلايق 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 تازه‌تر نمود پیدا می‌کند. این نسخه که اینک در کتابخانه مورگان در شهر نیویورک نگهداری می‌شود، دارای ۱۸۵ صفحه و ۲۹ نگاره شامل داستان‌های مختلفی از پیامبر، مولانا و صوفیان و بر دار شدن منصور حلاج می‌باشد (۹۷: ۱۹۹۰، Milstein). هرچند نسخه ثواقب المناقب دارای مضامینی عرفانی است، اما در این گونه 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 مضامینی که در این دوره تاریخی بسیار مورد توجه بوده، مضامین ادبی است. معروفترین آثار در عرصه تصویرگری در این گروه عبارتند از: «شاهنامه فردوسی» (حماسه قهرمانی که مدارک بی شماری از متنوع‌ترین موضوعات متضمن اعمال قهرمانان و سلاطین را در اختیار نقاش قرار می‌دهد)، «خمسه نظامی» مشتمل بر پنج منظومه (مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، بهرام نامه، اسکندرنامه). مصوران به مرور زمان به ترسیم «بوستان» و «گلستان» سعدی، «دیوان حافظ»، «یوسف و زلیخا»، «سلسله الذهب» و «لوايح» جامی، «خمسه» دهلوی و «خمسه» علیشیر نوایی، روی آوردند. مضمون بیشتر نقاشی‌های ایرانی از شعر فارسی الهام می‌گیرد و در شعر فارسی نیز عرفان نقش عمده‌ای را بازی می‌کند (آپولیاکووا، 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 نشان‌دهنده شیوه و سبک نوین نگارگری و ابداع اسلوب‌های 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 شکل‌گیری آن در سال ۱۵۲۱/۹۲۸ تا اوج کمال و پختگی آن در سال ۱۵۳۰/۹۳۷ و فراتر از آن دنبال کرد (Weleh, ۱۹۷۵: ۱۵).



تصویر ۹: تصرف بلخ توسط رستم و سیاوش، شاهنامه شاه طهماسبی، ۹۳۷/۱۵۳۰ - ۹۲۸/۱۵۲۱، دوره صفوی، موزه کاخ گلستان.

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

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 (آدامووا، 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 (تصویر ۸).

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 (۳۷-۳: yarshater, ۱۹۸۸). 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 واقعگرایی 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) (تصویر ۹).



تصویر ۹: ورود شاهزاده صفوی حیدر میرزا 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 حالی که 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 به کار 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 مواجهه 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 حیوانات طلایی رنگ یا با درختان و شاخ و برگ‌ها، پر می‌کردند (بینیون، ۱۳۶۷: ۲۸۹).



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

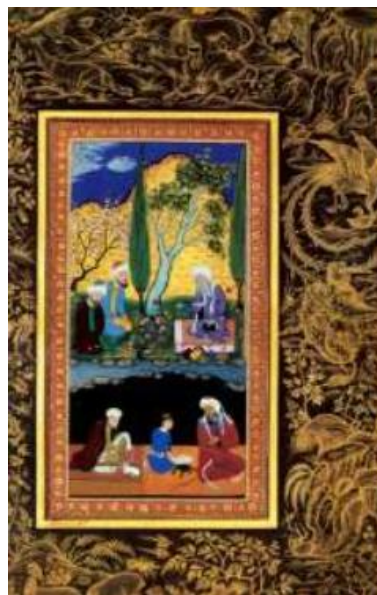
در نگاره‌های این شاهنامه به ویژه این اثر، میان انسان و طبیعت توازن ایجاد شده است. در مجموع این شاهنامه، نمایانگر حد اعلای زیبایی و کمال هنر کتاب‌آرایی ایران در این دوره است و از همه جهات: انسجام ترکیب‌بندی، گسترده‌گی و طیف رنگ‌ها، بزرگی قطع و مقیاس طراحی، کیفیت و غنای انگیزه و طلا‌اندازی از نمونه‌های اعلیٰ شمرده می‌شود (آژند، ۱۳۷۹: ۲۴). تاریخ عثمانی را شاعر ترک، عارف چلبی متخلص به عارفی (متوفی ۱۵۶۲-۹۶۹/۱۵۶۱) سرورده بود. او از یک خانواده ایرانی بود؛ پس از تصرف مصر به دست سلیم در سال ۹۷۹/۱۵۷۱ 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 کتاب‌آرایی است، بنای مجزایی در کنار خانه او به عنوان 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 ۹۶۶/۱۵۵۸، 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 و بلوم، ۱۳۸۶: ۶۱۹-۶۲۰).



تصویر ۱۱: نگاره‌ای از سلطان سلیمان، سلیمان‌نامه، دوره ۹۶۶/۱۵۵۸ 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 بی‌حرکی به تصویر درآمده است؛ صخره‌ها 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، گنجینه‌ای است که سال‌هاست مورد نقد و بررسی هنرشناسان قرار دارد. گوهر این گنجینه که هر دو شاهکارهایی در نگارگری و کتاب‌آرایی‌اند، «حمزه نامه» و «مرقع گلشن» نام دارند (سمسار، ۱۳۷۹: ۵۸). در این اثر، طراحی پیکره‌ها و نحوه رنگ‌آمیزی 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 حالی که در هر بخش تصویر بدون قاب‌بندی 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 شیخ الاسلام در کنار دیگر متکلمان دینی در زمان سلطان ابوسعید مصور شده و در آن بحث و مذاکره شیخ الاسلام 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 رنگ آمیزی آن مخصوصاً رنگ شفاف زرد مخصوص ترکیه است (دیماندا، 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 ابراهیم میرزا 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 ویژگی‌های آن‌هاست. پیکره‌های آن‌ها نمونه‌های شاخصی از نقاشی و طراحی مکتب قزوین است. درهم ریزی و پختگی صحنه-بندی از خصوصیات آن‌ها 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 سلمان و اقبال 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 موج 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: سلمان و اقبال در جزیره خوشبختی، هفت اورنگ جامی، ۱۵۷۸-۱۵۷۱ / ۹۷۲-۹۶۳ دوره صفوی، نگارخانه فریر، واشنگتن.

در نگاره‌های این نسخه، تأکید هنری عمومی بر فرم‌های 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

قصه دارد موضوعات و مایه‌های متعالی و اخلاقی را منتقل کند (Welch, ۱۹۷۶: ۲۱). برگی از مناقب‌العارفین به لحاظ ترکیب‌بندی نمونه مشابهی با نگاره هفت‌اورنگ است. این نگاره همچنان که 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 (تصویر ۱۵) این نسخه نیز از آثار مکتب بغداد می‌باشد.



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

در نگاه اول، ترکیب‌بندی این دو نگاره مشابه یکدیگر است؛ اما در بررسی جزئیات تفاوت‌های بسیاری در آن‌ها دیده می‌شود. هر چند مکتب بغداد متأثر از مکاتب نگارگری مشهد و قزوین در ایران است، اما تصویرگری نگاره هفت اورنگ جامی ریز نقش‌تر، پخته‌تر و ظریف‌تر از نگاره مناقب‌العارفین اجرا شده است. رنگ‌ها آن جلای ویژه و عرفانی نگاره هفت اورنگ را نداشته و ترکیب یکدست در نگاره ایجاد نموده است. 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 فضای نگاره‌اش در نظر نگرفته است؛ چراکه هنرمند عثمانی در مورد کادر مقیدتر برخورد کرده و به‌ندرت از خطوط پیرامونی فراتر می‌رود. نگاره‌ای از سلطان محمد، دارای رقم در نسخه دیوان حافظ است و در آن «عمل سلطان محمد عراقی» رقم خورده است. در این نگاره نیز مجلس جشن و سروری 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 شیرازی، 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، سکالر 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 نظامی 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, ۱۹۷۶: 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، بازیگری این سرمستی صوفیانه و نگاره را اثری تمثیلی می‌داند (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۱۸-۱۱۹).

در برگ دیگری از ثواقب المناقب 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 حسام‌الدین 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 اصلاصان به کعبه وحدت، دست می‌داده و گاه و بیگاه آن‌ها را وا می‌داشته 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 کتلت «علی الحسینی الهروی» به تاریخ ۹۲۸/۱۵۲۱ و مکتب تبریز بر کاغذ بخارایی کتلت شده است (رجبی، ۱۳۸۴: ۱۰۷).



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. تعبیر 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. (تصویر ۱۹)

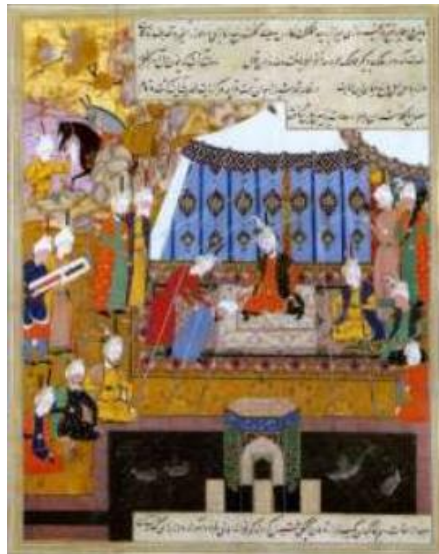


تصویر ۱۹: جمع صوفیان در معبد قونیه ترکیه، نصرت نامه، ۱۵۸۴/۹۹۲، دوره عثمانی.

فضای این نگاره به دو قسمت تقسیم شده است: در میان اشخاصی که مشاهده می‌شوند، دو نفر برای تأکید بیشتر، بزرگ‌تر 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 پایکوبی 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 حالتی متفاوت ترسیم گشته‌اند و با حرکت سر و دست‌هایشان نشان‌دهنده حالات رقص درآویش 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 درآویش را در فضای آزاد و طبیعت نشان‌داده و سلوک عارفانه را در میان هستی‌بیکران الهی به تصویر کشیده، نگاره عثمانی، درآویش 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 آن‌ها 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 (آپولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۰۴-۱۰۵). نسخه ظفرنامه تیموری از جمله آثار 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 به طرز شگفت‌آور، زنده و مجسم، ظرافت و چشمگیری مناظر طبیعی و تجسم اصیل ابر، آسمان، سیارات و

نور خورشید، رنگ آمیزی‌های 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 «نزه اسرارالاکبار»، نگاره‌ای توسط عثمان نقاش باشی، پذیرفتن سفیر صفوی را در نزد سلطان سلیم به تصویر کشیده است (تصویر ۲۱). 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، نزه اسرارالاکبار، ۹۷۶/۱۵۶۸، دوره عثمانی، موزه توفق‌ابی‌سرای.

نقاش هر دو اثر از برجسته‌ترین نگارگران دوره مذکور در سرزمین خویش بوده‌اند. عثمان نقاش باشی، 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 گوپای عثمان نقاش باشی، «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 تشابه این دور نگاره نیز در ترکیب‌بندی و نحوه قرارگیری اجزاء آن‌ها می‌باشد. هر دو نگاره پذیرش سفیران دیگر مناطق را نشان داده ولی در جزییاتی چون تزیینات معماری و فضا، ظرافت در پردازش طبیعت، نوع پوشش و حتی ظرافت به کار رفته در فرش هر دو نگاره و نوع حرکت در پیکره‌ها، با یکدیگر متفاوت بوده و هر کدام ویژگی‌های بصری و فرهنگی دوره خود را بازگو نموده‌اند. البته این نکته قابل ذکر است که «در نوع ترکیبات و فیگورهای ترسیم شده در نگاره‌های مکتب عثمانی می‌توان به‌ویژه در دوره سلطان سلیم تأثیر مکاتبی چون مکتب هرات (به‌ویژه دوره سلطان حسین بایقرا تیموری)، مکتب شیراز که توسط ترکمانان آق قویونلو شکل گرفته بود و تأثیر مکتب تبریز صفوی بیش از پیش مشاهده می‌شود» (بخت‌آور و شیرازی، ۱۳۸۸: ۳۵). برگ دیگری از نسخه ظفرنامه، حضور سفیران اروپایی و نماینده‌های از حکومت عثمانی در حضور تیمور را به تصویر کشیده است (تصویر ۲۲).



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

در نگارگری بهزاد اولین عنصر تصویری که خود را به چشم انسان نزدیک می‌سازد، شکل انسان است. 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 تصویر شده است. توجه ویژه بهزاد به پیکره انسان در نوع پوشش آن‌ها هویدا است. پوشش رنگی و انتخاب رنگ‌های متنوع در ترسیم لباس انسان‌ها، خود گواه این معنا است که بهزاد برای پیکره انسان به عنوان سمبلی از عظمت و روحانیت و خلیفه الهی ارزش خاص قائل می‌باشد و این چنین انسان‌های

مورد نظر او از ماده و مادیات جدا شده و جاودانه گشته‌اند (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 تویق‌پی 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 ترکیب یافته 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 کتاب‌آرایی به سبک ترکمان است و این سبک را می‌توان از نسخه‌های خطی تبریز در سال ۹۲۰/۱۵۱۴ هنرمندان آن تشخیص 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 تویق‌پی‌سرای.

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 وجود، 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 کار رفته 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.

منابع:

کتابها:

- آ. پولیاکووا، زی. رحیمووا. (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی. ترجمه و تحقیق زهره فیضی، تهران: روزنه.
- آدامووا، ا.ت. (۱۳۸۶). نگاره‌های ایرانی، گنجینه ارمیتاژ. ترجمه زهره فیضی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی و فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب. (۱۳۷۹). «شکل‌گیری شیوه صفوی: تبریز، قزوین». مجموعه مقالات در سایه طوبی: همایش نخستین دوسالانه بین‌المللی نقاشان جهان اسلام، موزه هنرهای معاصر تهران.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناناتان. (۱۳۸۳). هنر و معماری اسلامی. ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: سروش.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناناتان. (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، شمس‌الدین 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.
- رایبسون، 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: انتشارات 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، اسکندر بیگ کاتب زین العابدین 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 شکل‌گیری مکتبی عثمانی و بررسی ویژگی‌های آن. فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره، شماره ۱۰، صص ۳۱-۴۰.

سوچک، پرسیلا. (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 و ۶۴.

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 نگاره‌های قصص الانبیاء ابواسحاق نیشابوری. دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۷، پاییز و زمستان، صص ۲۰-۴۰.

فرخ فر، فرزانه؛ 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/۴۵۰۵۸۷>

نوشاهی، عارف. (۱۳۸۰). ثواب المناقب اولیاءالله: مآخذی 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.

Bağcı, S. (۲۰۰۰). From translated word to translated image: The illustrated Şehnâme-i Türkî copies. *Muqarnas Online*, 17(۱), ۱۶۲-۱۷۶.

Çiçekoglu, F. (۲۰۰۳). Difference, visual narration, and "point of view" in my name is red. *Journal of Aesthetic Education*, 37(۴), ۱۲۴-۱۳۷.

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

Felming, B. (۱۹۹۶). *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*, (۱۴), ۲۰۹-۲۴۸.

Milstein, R. (۱۹۹۰). *Miniature Painting in Ottoman Baghdad* (No. ۵). 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. (۱۹۷۶). 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. ۶.