گونهٔ اجتماعی در مرقع *بهرام‌میرزا* با تأکید بر نظریهٔ ژرار ژنت*

سیده نفیسه ضرغامی**
حسن بلخاری‌قهی***
بهمن نامورمطلق****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۵

چکیده

یکی از مواردی که در تدوین تاریخ هنرِ ایران به کار می‌آید مرقعات است. این مرقعات، که از صورت‌های ابتدایی آغاز شده، اندک‌اندک به شکلی تخصصی درآمده، به‌ویژه با افزوده شدن دیباچه، نقشی مهم در شکل‌گیری تاریخ‌نگاری هنر یافته است. *مرقعِ بهرام‌میرزا* (۹۵۱ق) از این منظر از مرقعات برجسته است؛ مجموعه‌ای با دیباچه‌ای مهم و تصاویر و خطاطی‌ها و آرایه‌های چشم‌گیر. هدف این پژوهش، طبقه‌بندی گونه‌های بصری در این مرقع، بررسی ویژگی‌ها و کارکردهای گونهٔ اجتماعی و مضامین آن است. این پژوهش در جهت پاسخ به این پرسش است که گونهٔ اجتماعی در *مرقع بهرام‌میرزا* چه آثاری را در بر می‌گیرد و شامل چه مضامینی می‌شود. فرض ما در این مقاله بر اهمیت گونهٔ اجتماعی است که بر موضوع افراد دربار و جایگاه اجتماعی آنها تکیه دارد. نگاره‌های این مرقع از منظر گونه‌شناختی با تکیه بر نظریهٔ ژرار ژنت، مشتمل است بر انواع حماسی، اجتماعی و تغزلی. نگارندگان این مقاله، با تمرکز بر مضمون‌های گونهٔ اجتماعی، می‌کوشند نخست اهمیت این نگاره‌ها و سپس وجوه امتیاز آن‌ها را نشان دهند. بررسی محتوایی و ظاهری (شکلیِ) این نگاره‌ها نشان می‌دهد که با تغییر زمینه‌های اجتماعی و احتمالاً ذوق و پسند حامیان آثار، نگارگرانْ میل به نمایش «انسان» و از آن طریق، طبقات مختلف اجتماعی پیدا کرده‌اند. تحلیل این نگاره‌ها، جز آن که بعضی مناسبات دربار و زندگی اجتماعیِ درباری را نشان می‌دهد، بخش‌هایی از افت‌وخیزهای سبکی در سنت نگارگری و ارتباط آن با طبیعت‌گرایی نسل بعدی را آینگی می‌کند. گونهٔ اجتماعی در این مرقع مستنداتی مصور را به نمایش می‌گذارد که طبقات اجتماعیِ حاکمان، سلحشوران، و خدمتگزاران و ملازمان را با جزئیات واقع‌گرایانهٔ مخصوص به خودشان اعتبار بخشیده است. روش تحقیق در این پژوهش، بنیادی و مبتنی بر سه فرایند «وصف»، «تحلیل» و «ارزیابی» است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری صفوی، *مرقع بهرام‌میرزا*، ژرار ژنت، گونه‌شناسی، گونهٔ اجتماعی، سبک واقع‌گرایی

*. مقاله حاضر برگرفته از فصلی از رساله دکتری سیده نفیسه ضرغامی با عنوان «گونه‌شناسی مرقعات دورهٔ شاه‌تهماسب با تأکید بر مرقع بهرام‌میرزا» است که به راهنمایی استاد اول دکتر حسن بلخاری‌قهی و استاد دوم دکتر بهمن نامور مطلق، اخذ شده است.

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تهران، (نویسندهٔ مسئول). Email:nafisehzarghami1@gmail.com
***. استاد دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir
****. دانشیار دانشگاه شهید بهشتی.. Email: bnmotlagh@yahoo.fr

مقدمه

هنر ایرانی، به‌ویژه اگر از شعر و ادبیات صرف‌نظر کنیم، به‌طور عام از نظر تدوینِ «تاریخ» چندان چشم‌گیر نیست. به عبارت دیگر، از این نظردر، برابر تعداد بی‌شمار هنرمندان و آثار هنریِ منتقدان و نظریه‌پردازانی که نظام هنریِ ایران را گردآوری، تدوین، و تبیین کرده‌اند، بسیار اندک است. به این ترتیب، پژوهشگران تاریخ هنر در روزگار ما می‌کوشند با تحلیل تمام آثار و اسناد هنری (و گاه تاریخی)، سیر تحولات هنر را کشف و تحلیل کنند. این وضعیت در هنر نقاشی و نگارگری نیز درست به همین صورت است؛ تعداد آثار قدیم که از جنبهٔ نظری و با دیدی تاریخ‌نگارانه وضعیت هنر نقاشی را نمایش داده باشند حقیقتاً ناچیز است. با این‌همه، بدیهی است که محصولات هنریِ نقاشی و نگارگری، به‌خصوص در ادوار متأخرتر، آن‌قدر هست که بتوان با تحلیل آن‌ها به نتایجی سودمند و قابل‌اتکا دربارهٔ تاریخ نقاشی و تحولات آن در ایران دست یافت.

مرقعات از جمله اسناد بسیار ارزشمند و مهم در چنین مطالعاتی به شمار می‌روند؛ مجموعه‌هایی که درست مانند موزه‌های روزگار نوین، تعدادی از آثار هنری را ـ معمولاً با نظام و قاعده‌ای که درک و تحلیل آن ناممکن نیست ـ در کنار هم گرد آورده و به یادگار گذاشته‌اند. پیشینهٔ «مرقعات» و تحولات آن‌ها بحثی مفصل و تا حد زیادی بیرون از دایرهٔ بحث حاضر است. اجمالاً باید یادآوری کرد که این مجموعه‌ها، کمابیش از قرن نهم به‌صورت نظام‌مند و گسترده آشکار شده‌اند و از صورت‌های اولیه، با اضافه شدن دیباچه‌ها و اجرای فنونِ دقیق‌تر از قبل، به نظمی سازمان‌یافته‌تر و صورت‌هایی حرفه‌ای‌تر، رسیده‌اند. یکی از کهن‌ترین مرقعات از گروه دوم، *مرقع بهرام‌میرزا* است که، اولاً از نظر دامنهٔ آثار و ثانیاً ساختار و به‌ویژه دیباچهٔ آن، بسیار حائز اهمیت است. از گونه‌شناسی غالباً به منظور طبقه‌بندی براساس ویژگی‌های مشترکِ ساختاری استفاده می‌شود. ما بر آنیم تا، به‌واسطهٔ مفاهیم نظریِ رویکرد گونه‌شناسی، انواع گونه‌های موجود در *مرقع بهرام‌میرزا* را، با وجود پراکندگی‌ها، طبقه‌بندی و مناسبات میان گونه و وجه را در نقاشی‌ها تحلیل کنیم.

این پژوهش در جهت پاسخ به این پرسش است که گونهٔ اجتماعی در *مرقع بهرام‌میرزا* چه آثاری را در بر می‌گیرد و شامل چه مضامین و سبک‌هایی می‌شود.

در این مقاله فرض بر غلبه و اهمیت گونهٔ اجتماعی در این مرقعِ است که بر موضوع افراد دربار و جایگاه اجتماعی آن‌ها تکیه دارد. این گونه[1]/ ژانر در مرقع بهرام‌میرزا، در تصویری کلی، افراد دربار و مناصب یا مشاغلشان را با موازین زیبایی‌شناختیِ نو و متمایل به سبک واقع‌گرایی پوشش داده است.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران، در مواجهه با تاریخ و ارزش‌های کیفیِ نقاشی ایران، علاوه بر مطالعات تاریخی‌ـتطبیقیِ کتاب‌آرایی و نُسَخ خطی، بر محتویات «مجموعه‌های هنر»، همچون مرقعات (آلبوم‌ها)، متمرکز شده‌اند. بااین‌حال، منابع اندکی از گذشته در دست است که در آن(ها) مرقع و مرقع‌سازی و اهداف جمع‌آوری مرقع‌ها فراتر از ساختار ظاهری توصیف و تفسیر شده باشد. متخصصانِ هنر از اهمیت این مستندات به‌خوبی آگاهند؛ اما باید در نظر داشت که این مطالعاتِ کلی‌نگرِ گاه پراکنده و قابل‌اعتنا پیشینه‌ای طولانی ندارد. در منابع فارسی با توصیفات کلی و مشابهی مواجهیم که اغلب به ساختار صوریِ مرقع پرداخته‌اند. دیدگاه‌هایی بسیار متفاوت دربارهٔ مرقعات، به دور از مفاهیم دانش مطالعات تاریخی و فرهنگ بصریِ ایران، وجود دارد؛ آرایی بر پایهٔ تفننی و سرگرم‌کننده دانستنِ مجموعه‌هایی مانند مرقعات برای سلیقهٔ یک مجموعه‌دار شرقی، یا تأکید بر آشفتگی و تصادفی بودن این مجموعه‌سازی‌ها. افرادی مانند «بازیل گری»[2] (The chinoiserie Elements in the Istanbul Albums)، از رفتار هرج‌ومرج و بی‌نظمی مرقعات و احساس توأمانِ هیجان در مرقعات می‌گوید و «ایوان اسچوکین»[3] (Notes sur des peintures persones du Serial de Istambul) هدف و غایت این مجموعه‌ها را انکار کرده است.

برخلاف این گروه، عده‌ای دیگر از پژوهشگران نظرات دیگری دارند. «فیلیز چاغْمان»[4] و «زرین تانیْندی»[5]، (Topkapi Saray Museum Islamic

Miniature painting Istanbul)، مرقعات را مجموعه‌هایی هدفمند می‌دانند. آنان تمرکز خود را بر تاریخ ساخت مرقع‌ها و گردآوریِ آثار معطوف می‌کردند. «شهریار عدل»[۶]، (”In Absentia: Sur la date de l’introduction de la constitution de l’album de Bahram Mirza par Dust-Mohammad, en 951/1544-1545“)، توضیحات کامل خود را براساس تاریخ ساخت و اطلاعات گردآورندهٔ مرقع (دوست‌محمد)، تشریح کرده است. «اِتینْگهاوْزِن»[۷] (some painting in four Istunbul Albums) با بررسی آثار چهار مرقع، ازجمله *مرقع بهرام‌میرزا*، به مساعدت «محیط هنری» و شرایط ساخت منظمِ آن متمرکز شده است. او، به‌طورکلی، مرقعات را «اشیای هنری»ای دانسته که ویژهٔ موزه‌ای کوچک گردآوری شده‌اند. «سیمپسون»[۸]، (A manuscript Made for the Safavid prince Bahram Mirza) نگرشی دیگر به *مرقع بهرام‌میرزا* دارد؛ او این مرقع را یک «مجموعه» می‌داند و اظهار می‌کند که احتمالاً بهرام‌میرزا «...مجموعهٔ خود را نمونه‌ای عالی و معاصر و عجیب و غریب می‌داند و آن را نوعی«اوراق خانوادگی» نامیده است.» «راکْشبرا»[۹] (Our Works Point to us Album Making, Collecting, and Art, (1427-1656) Under The Timurids and Safavids)، با مطالعهٔ مفصلِ مرقعات ایرانیِ موزهٔ *توپْقاپی‌سرای* استانبول، با بررسی‌های تاریخی-تطبیقی، می‌گوید که به دلیل تفاوت‌های موجود در مرقعات نمی‌توان گونه/ ژانر ثابتی برای آن‌ها تعریف کرد. برای پیکربندی مرقعات دورهٔ صفوی که دیباچه دارند؛ ژانر کلاسیک مناسب است.

نکتهٔ مهم این است که اغلبِ پژوهشگران حوزهٔ تاریخ هنر ایرانی بر اهمیت مرقعات در این حوزه تأکید ورزیده‌اند و ضرورت بررسی آن‌ها را یادآوری کرده‌اند؛ بااین‌همه، تصویری روشن و جامع و مانع از گونه‌های مرقعات و طبقه‌بندی آثار در گروه‌های خاص براساس ویژگی‌های مشترکِ آثار موجود در مرقعات ارائه نکرده‌اند و به همین دلیل، آشفتگی و انباشتگی آثار را موضوع کار خود قرار داده‌اند. ما با چشم‌انداز دیگری به مرقع *بهرام‌میرزا* نگاه می‌کنیم. ازاین‌رو برای ابهام‌زدایی و خوانش صحیح، بهره‌گیری از نظریهٔ ژِرار ژنت ضروری می‌نماید تا با طبقه‌بندی آثار، روابط سبک، گونه، و وجه را، به‌عنوان اصلی‌ترین شاخص برای تحلیل نقاشی‌ها، به دست آوریم.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر نوع، بنیادی است و از نظر روش، مبتنی بر گردآوری اطلاعات از مآخذ و منابع کتابخانه‌ای است. با مطالعهٔ مآخذ و منابع مرتبط، اطلاعات را استخراج و با ارزیابیِ اطلاعات، آن‌ها را ترکیب و تحلیل کرده‌ایم.

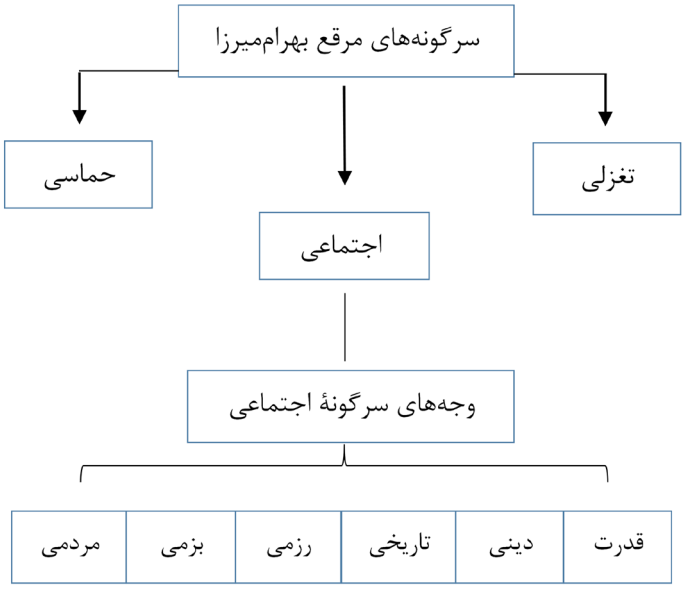
چهارچوب نظریِ تحقیق

در تعریف «گونه»، و اختلاف آن با «نوع» و «وجه»[۱۰] و امثال این‌ها، اختلاف‌نظرهای زیادی میان محققان وجود دارد. برخی از صاحب‌نظران گونه را ترکیبی از عناصر بنیادی و سبکی که تحت تأثیر موقعیت شکل می‌گیرند و خود به واکنش‌های بصری، بلاغی، شنیداری، و گفتاری شکل می‌دهند، تعریف می‌کنند (فرُو، ۱۳۹۸: ۲۵)؛ ازجمله، گونه را به انواع حماسی، تغزلی و نمایشی تقسیم کرده‌اند. ژِرار ژنت[۱۱] (۱۹۳۰-۲۰۱۸م)، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی، معتقد است روایت، حماسه و تغزل گونه‌های عام و به تعبیر او «سرگونه» هستند؛ این سرگونه‌ها، صورت‌های اصلی گونه‌هایند و زیرگونه‌های خودشان را اداره می‌کنند و آن‌ها را سر و شکل می‌دهند (Genette, 2014: 213). فرو (2005) می‌گوید: «سرگونه‌ها بر اساس درجهٔ اهمیتی که دارند بر فراز شمار ویژه‌ای از گونه‌های تجربی قرار دارند و دربردارندهٔ آن‌ها هستند که به‌ظاهر این‌ها پدیده‌هایی مربوط به فرهنگ و تاریخ هستند... معیارهای تعریف‌کنندهٔ گونه‌ها همواره دربردارندهٔ عنصری درون‌مایگانی هم هستند...» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۷۰). انواع ادبی و گونه‌شناسی هنرهای بصری از جهاتی شباهت‌ها و از طرفی نابرابری‌هایی دارند. انواع ادبی مجموعه‌ای است از خصائص فنیِ عام که هرکدام قواعدی دارد. گونه‌شناسی هنرهای بصری نیز، به لحاظ فرم، بر همین اساس استوار است. از مهم‌ترین اختلاف‌هایی که از این لحاظ میان این دو نظریه هست، غلبهٔ مضمون و درون‌مایه (وجه) بر صورت اثر است. اُلِگ

گرابار[۱۲] (۱۹۲۹-۲۰۱۱م)، تاریخ‌نگار و متخصص هنرهای اسلامی ـ ایرانی، که به‌طور مشخص دربارهٔ نقاشی ایرانی بحث می‌کند، از چشم‌اندازی دیگر به موضوع می‌نگرد و به‌جای اصطلاح مناقشه‌برانگیزِ «گونه»، از «موضوع» و «مضمون» و تفاوت آن‌ها سخن می‌گوید (گرابار، ۱۳۸۳: ۸۴). این دو دیدگاه، که البته تناقضی نیز ندارند، در کنار هم، رویکرد و چارچوب نظریِ مقالهٔ حاضر را شکل می‌دهند. نگاره‌های *مرقع بهرام‌میرزا*، از چشم‌انداز گونه‌شناختی، مشتمل است بر سرگونه‌های حماسی و تغزلی و اجتماعی، با وجوهِ بیانگرانهٔ متفاوت. عناصر و خصایص فنی و هندسی‌ای که سرگونه‌ها را از هم متمایز می‌کنند، می‌توانند مضامین یا وجه‌های بیانگرانهٔ «ناب» یا «ترکیبی» داشته باشند؛ مثلاً سرگونهٔ حماسی می‌تواند وجهِ بیانگرایانهٔ «رزمی»، ترکیبیِ «رزمی-بزمی»، «رزمی-تاریخی» یا ترکیب‌های دیگر داشته باشد مانند جنگ *رستم و اسفندیار*، *دیدار زال و رودابه* و یا *دیدار خسرو با شیرین* در *شاهنامه*. یکی از سرگونه‌هایِ *مرقع بهرام‌میرزا* اجتماعی است. نگاره‌های این گونه-که از نظر موضوع و مضمون مرزهایی تقریباً قابل‌تفکیک با دیگر گونه‌ها دارند ـ اوضاع اجتماعیِ روزگار صفوی و به‌ویژه دربار و درباریان را آینگی می‌کنند. بررسی نگاره‌های گونهٔ اجتماعی این مرقع، که موضوع این مقاله است، اطلاعات چشم‌گیری در جامعهٔ عصر صفوی و به‌ویژه جامعهٔ درباری آن روزگار به دست می‌دهد.

زمینه‌های اجتماعی و تاریخی

نظام حکومتی ایران نوعی هنرپروری متمرکز در دربار را پدید آورد که در شکل‌گیری زمینه‌های اجتماعی و تاریخیِ هنر نقش مستقیم داشت. هنر، به‌طور عام، تحت تأثیر طبقهٔ اشراف (به تعبیری دیگر: دربار) و گاه در سلطهٔ آن طبقه قرار داشت. علی‌رغم ابهام‌هایی که ممکن است در میزان تأثیر دربار به‌عنوان نهاد حامی هنر وجود داشته باشد ـ از این جهت که مخاطبِ اثر، به‌هرترتیب، سفارش‌دهندهٔ آن هم بوده‌است ـ انکار این تأثیرگذاری ممکن نیست. این مخاطبان، از جهتی، نسبت هنرمند و مخاطب را تعریف و حدود آن را تعیین می‌کرده‌اند. در دربارهای صفوی و تیموری نیز، که ارتباط بیشتری به بحث حاضر دارد، همین اوضاع برقرار بوده است، و نشانه‌های آن را در میان اسناد مکتوبی مانند *عرضه‌داشت جعفر بایسنقری*[۱۳] می‌توان یافت. بلندپروازی حاکمان و کوشش آنان برای اعتلای هنر، دربارها را آشکارا به کانون‌های فرهنگی و هنری بدل



نمودار ۱. گونه‌ها و وجه‌ها سرگونهٔ اجتماعی (مضامین) در *مرقع بهرام‌میرزا*، (نگارندگان)

کرده بود. این حاکمان، که از جنبه‌های تبلیغیِ هنر و نقش آن در ایجاد مشروعیت آگاه بودند می‌کوشیدند هنر (و، از آن طریق، هنرمند) را ابزار مشروعیت‌بخشی به حاکمیت خود قرار دهند و هنرپروری را، به‌مثابهٔ «سیاست» و «راهکار»، پیشهٔ خود کنند (پاکباز، ۱۳۸۰ :۱۱). این سیاست البته فایده یا، دست‌کم، پیامدِ دیگری هم داشت: نمایش جامعهٔ طبقاتی و اجزا و عناصر آن و دیگر نمایش وضع طبقات اجتماعی لزوماً باید «آن‌چنان‌که شایسته است» در هنر ظاهر می‌شد نه «آن‌چنان‌که هست». کولائو می‌گوید که در نقاشی، نه طبقات اجتماعی به‌صورت واقعی پدیدار می‌شود نه جدال‌های آن‌ها. در اینجا ایدئولوژی طبقاتِ مسلط در ایدئولوژی گروه‌های تحت سلطه رخنه می‌کند و به همین دلیل، این تصاویر به میدان نمایش طبقات حاکم بدل می‌شود (رامین، ۱۳۸۹: ۲۶۲).

از سوی دیگر، یکی از ویژگی‌های هنر ایرانی، به‌طور عام، این است که فردیت و وجوه شخصی انسانی اغلب غایب است. به عبارت دیگر، در این آثار «انسان» اغلب پدیده‌ای است گرفتار در سیطرهٔ الگوهای اساطیری و ازپیش‌معیّن. این چیزی است که در ادبیات نیز ـ که از جهتی، دست‌کم در هنر ایرانی، مادرنمونهٔ هنر نگارگری و نقاشی است ـ به‌وضوح پدیدار است. گفته‌اند که انسان در ادبیات کلاسیک فارسی عموماً وجهی آرمانی، کامل، و یکسان دارد. این را به‌خوبی در قهرمان غزل (معشوق) و منظومه‌های عاشقانه و حماسی می‌توان دریافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۶؛ پولیاکووا، رحیموا، ۱۳۸۲: ۲۰). درهرحال، این وضعیت در ادبیات از حدود همان قرن نهم هجری اندک‌اندک تغییر کرد و با ظهور و گسترش «مکتب وقوع»، که نتیجهٔ مستقیم آن، تمایل اشعار عاشقانه به‌سوی گزارش امر واقع (به‌جای امر خیالی) بود، انسان از چارچوب وهم و خیال و کمال‌گراییِ سابق قدری فاصله گرفت (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۷) این امر، به‌صورت طبیعی، به هنر نقاشی نیز نفوذ کرد و افرادی همچون جامی و امیر علیشیر نوایی در این امر بسیار مؤثر واقع شدند (پولیاکووا، رحیموا، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

مرقع بهرام‌میرزا

مرقع بهرام‌میرزا در سال ۹۵۱ق/۱۵۴۴م به درخواست ابوالفتحْ بهرام‌میرزا (۹۲۳ـ۹۵۶ق/ ۱۵۱۷-۱۵۴۹م)، فرزند شاه‌اسماعیل اول و برادر شاه تهماسب و بر دست دوست‌محمد گواشانی (متوفای ۹۸۰ق؟) تدوین شده و از ارزشمندترین مرقعات شناخته‌شدهٔ هنر ایران است. این مرقع مجموعه‌ای است بی‌نظیر از قطعات خوشنویسی خطاطان برجسته و نگاره‌های نقاشان بنام روزگاران گذشته. علاوه بر این‌ها، در این مرقع آثاری نیز از حوزه‌های فرهنگیِ خارج از ایران، ازجمله چین و اروپا، دیده می‌شود. این‌ها همه می‌تواند شناخت ما را از تحولات هنر ایرانی و تأثیرپذیری‌های آن از هنرهای ملل دیگر، به‌صورتی چشم‌گیر، گسترش دهد. بر همهٔ این ویژگی‌ها باید دیباچهٔ گردآورندهٔ مجموعه را نیز افزود که از هر حیث حائز اهمیت است. مشخصات ظاهری و نسخه‌شناختیِ این مرقع، که امروزه در خزینهٔ ۲۱۵۴، موزهٔ *توپْقاپی‌سرای* ترکیه نگهداری می‌شود از این قرار است:

۱۴۹ برگ (اندازهٔ هر برگ ۴۸/۴×۳۴/۵ سانتی‌متر)، تمام صفحات مُجَدْوَل (و در مقدمه و حاشیهٔ بعضی صفحات تذهیب و گاه تشعیر)، مشتمل بر ۶۲ نگاره و ۲۳۰ قطعهٔ خوشنویسی (اغلب این آثار از نگارگران و خطاطان مشهور است؛ ازجمله آثاری از شاهان و شاهزادگانی از قبیل شاه‌تهماسب و بهرام‌میرزا، سلطانم بیگم[۱۴] و دیگران). جز این‌ها، پانزده نگارهٔ غیرایرانی نیز، از هنرمندان چینی و فرنگی، در این مجموعه دیده می‌شود. خط مقدمه و معرفی آثار، که نستعلیق پخته‌ای است، به قلم مدون و دیباچه‌نویس، دوست‌محمد گواشانی، است (*مرقع بهرام میرزا*، ۹۵۱).

محل تدوین این مرقع در متن مصرَّح نیست. شهریار عدل، به قراینی، احتمال داده است که در تبریز سامان یافته باشد. عدل می‌گوید؛ چون بین زمستان سال ۹۵۰ق/۱۵۴۴م، تا ۹۵۱ق/۱۵۴۵م، بهرام‌میرزا به همراه شاه‌تهماسب در قزوین بوده، در این زمان احتمالاً، برخی از آثارِ *مرقع بهرام‌میرزا* از خزاین *کارگاه قزوین* تهیه شده است. اما این مرقع، در *کارگاه قزوین* ساخته نشده است (Adle, 1990: 240-241). از قرار معلوم، به‌عنوان هدیه

برای یکی از سلاطین عثمانی فرستاده و از این طریق وارد *توپقاپی‌سرای* شده است: غروی می‌گوید که مرقع *بهرام‌میرزا* همراه با مرقع *شاه‌تهماسب* و نسخِ دیگر را خود شاه‌تهماسب، در سال ۹۸۵ق/۱۵۷۶م به‌عنوان هدیه برای سلطان مراد سوم (۹۸۱ـ۱۰۰۳ق) فرستاده است (غروی، ۱۳۷۲: ۲۲). اما یک احتمال دیگر این است که مرقع *بهرام‌میرزا* همراه با مرقع *بایسنقرمیرزا* در سال ۹۷۴ق به سلطان سلیم دوم (۹۷۳ـ۹۸۱ق) هدیه داده شده باشد (Roxburgh, 2001: 118).

گونه‌ها در مرقع *بهرام‌میرزا* ـ گونهٔ اجتماعی

براساس قواعدی که در گروهِ تصاویر مرقع *بهرام‌میرزا* وجود دارد تعداد بسیاری از نگاره‌ها هستند که بیشتر طبقات اجتماعی و شخصیت‌های فعال در دربار را نشان می‌دهند؛ ازاین‌رو ما به لحاظ کارکرد، این گروه از تصاویر را ذیلِ گونه‌ای به نامِ گونهٔ اجتماعی قرار داده و تعریف کرده‌ایم. بنابراین، می‌توان گفت گونهٔ اجتماعی در مرقع *بهرام‌میرزا* قواعدی را تعریف می‌کند و براساس آن، گونه‌ای را شکل می‌دهد که این گونه با نمایشِ انسان (پیکره و چهره)، جایگاه و طبقهٔ اجتماعی را می‌نمایاند. گونهٔ اجتماعی بازتاب زندگی اجتماعی و فردی است و تفاسیری را برمی‌انگیزانَد که با سبک و موازین زیبایی‌شناختیِ آن‌ها رابطهٔ مستقیم دارد. گونهٔ اجتماعی، درواقع به‌نوعی تاریخ اجتماعیِ دربار را به‌عنوان پدیده‌ای تعریف و تعیین می‌کند که نشان می‌دهد حامیان و مباشرانشان قصد داشته‌اند این تاریخ را تعیین و به همان اندازه تحلیل کنند.

نمایش شخصیت‌ها را در مجلس‌نگاری‌ها[15] و تک‌برگ‌های مرقع *بهرام‌میرزا*، روی‌هم‌رفته، در دو گروه می‌توان تفکیک کرد: الف. صُوَر عام انسان؛ ب. توجه به مدل زنده. مشاهدات نقاش و اجرای جزئیاتی از تفاوت چهره‌ها، مانند رنگ پوست و جثهٔ افراد، گاه با نوعی طنز اجتماعی. این نقاشی‌ها را، فارغ از این‌که نمایانگر بزم و مجلس باشند یا فرد و منظره، از نظر گونه (و، به تعبیری، مضمون و موضوع آن) همهٔ انواع سرگونه‌ها، یعنی حماسی و تغزلی و اجتماعی، را بازنمایی می‌کنند.

می‌توان گفت مرقع *بهرام‌میرزا* نمونه‌هایی از ملاحظات سیاسی، اجتماعی و مذهبی، و مکاتب هنری از قرن هشتم تا دهم هجری را در خود محفوظ دارد؛ به‌ویژه تغییر نگرش از ربع آغازینِ قرن نهم: «موضوع اکتشاف راه بصریِ گسترده در جهان مادی، که مضمون‌هایی سازگار با نقاشی‌ای که سلیقهٔ شخصی و روحیهٔ هنرمند و حامی‌اش را منعکس می‌ساخت» (اِتینگُهاوْزِن؛ یارشاطر، ۱۳۷۹: ۲۵۶). گونهٔ اجتماعی در این مرقع، طبقات اجتماعی سه‌گانه را به خود اختصاص داده‌است. مستندات تصویری گواه بر درصد بیشتر گونهٔ اجتماعی و غلبهٔ وجه اجتماعی با مضامینی مانند وجه قدرت، وجه دینی، وجه رزمی، وجه بَزمی، وجه تاریخی (امرا، ادبا، کاتبان)، وجه مردمی (نوازندگان، خدمتگزاران، مهتران، پاسبانان، و کهتران) غالب‌تر از دیگر گونه‌ها و وجه‌هاست، و اگر بگوییم این تاریخ و نمایشی از تاریخ اجتماعی دربار است به بیراهه نرفته‌ایم.

طبقات اجتماعی در مرقع *بهرامی*

طبقهٔ قانون‌گذار و دین‌دار: این طبقه از نظر ادارهٔ امور، صلاح‌دید و قضاوت دربارهٔ مسائل را بر عهده داشتند. شاه و شاهزادگان، روحانیون و ادبا در این طبقه قرار می‌گیرند. مشخصات این طبقه از روی لباس‌های فاخر و نیز فضایی که در آن جلوس کرده‌اند و در مجلس‌نگاری‌ها (تصویر۲) و تک‌برگ‌ها متمایزند. در تصویر۱، چهرهٔ سلطان حسین[16] را می‌بینیم که دوست‌محمد گواشانی آن را به بهزاد نسبت داده است. نقاش، چهرهٔ سه‌رخ، شانه‌هایی تنومند و کمر باریک را نشان داده و فرّ و شکوه جایگاه او را با تأکید بر تزئین لباس، کمربند، و خنجر به نمایش گذاشته است. خضوعی در نوع نشستن او احساس می‌شود که احتمالاً بیانگر تمایل او به فرقهٔ نقشبندی[17] است.

طبقهٔ سلحشوران: استراتژی امور نظامی، دفاعی، و کشورگشایی جزو وظایف این گروه بوده است؛ مانند امرا و سلحشوران و سربازان. این طبقه بیشتر در تک‌برگ‌ها دیده می‌شوند. بیشتر نمایش‌های نبرد میان دو نفر یا در صحنهٔ کامل در مرقع *بهرام‌میرزا* نمایش داده شده‌اند. نمایش این طبقه، هم در شمایل انسانِ نوعی و هم جزئی‌پردازی در چهره‌ها و در تک‌برگ‌ها

صورت گرفته است (تصویر۹).

طبقهٔ ملازمان و ندیمان: دستهٔ سوم‌اند. این گروه قابلیت‌های گوناگونی برای ایجاد رفاه، آسایش، و سرگرمی‌های جامعهٔ دربار به کار می‌بستند؛ این طبقه مشتمل بر خدمه، کارگران، و متفنّنین دربار بود. اولاً این طبقه، به این دلیل که تعدادشان زیاد بوده، ثانیاً به این واسطه که اهمیت «شخصی» نداشته‌اند، و ثالثاً به این سبب که احتمالاً هنوز تحت تأثیر الگوهای زیبایی تصویر شده‌اند و جزئیات زیادی برای نمایش آنان به کار نرفته، چهره‌ها و پیکره‌های آن‌ها نوعی و عام است و گاهی در حد تغییر رنگ پوست و وظیفه‌ای که بر عهده دارند به آنان پرداخته شده است (تصویر۱۰).

رابطهٔ سبک و وجه اجتماعی

نقاشی و نگارگری ایرانی بعد از اسلام پیوندی اساسی با ادبیات و شعر داشت؛ این پیوستگی آن‌قدر زیاد بود که امکان وقوع نگاره‌ها در خارج از بافت متن ـ به‌ویژه در منظومه‌های حماسی و عاشقانه ـ اندک بود. نتیجه و پیامد قطعی این پیوند این بود که نقاش باید براساس سرمشق ادبی و توصیفات آن، نگاره‌هایی ترسیم می‌کرد و از آنجا که این توصیفات جزئیات دقیق ـ آن‌گونه که لازمهٔ نگارگری است ـ نداشت، نگارگر لابد تخیل خود را آزاد می‌گذاشت و می‌کوشید نقص توصیفات متن را با این تخیل جبران کند. این وضع البته در نیمهٔ دوم قرن نهم هجری و در دورهٔ تیموریان، به‌خصوص در همین دورهٔ محل بحث ما، به دلایل گوناگونی دگرگون شد و به استقلال نگاره‌ها انجامید. درهرحال، رابطهٔ نگاره‌ها با متن را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

الف. رابطهٔ تعلقی و خویشاوندی (نه خانوادگی): این گروه و این نوع رابطه، روی‌هم‌رفته، نگاره‌های کهن و پیوند آنها با ادبیات و متن را نشان می‌دهد. نقاش، رخدادهای دنیای خیال و افسانه را ــ که در داستان‌های ادبی نقل می‌شد ــ هنرمندانه به تصویر می‌کشید، بی‌آنکه الزامی در بازنماییِ دقیق و متناظر آنها داشته باشد (پاکباز، ۱۳۸۰: ۵۹۹).

ب. رابطهٔ مستقل: استقلال تصویر از متن روایت و تجربهٔ هنرمند از مشاهدهٔ محیط پیرامون و اجرای جزئیات در صورت یا نمایش پیکرهٔ افراد، که در تک‌برگ‌نگاری بروز یافت و سرانجام در مرقعات به جنبشی زیبایی‌شناسانه تبدیل شد.

آنچه مسلم است دوست‌محمد در انتخاب آثار، هم به سنتِ بصریِ نگارگری، دو اصل تقلید (مراجعه به آثار پیشینیان) و تکرار (الگوها)، و هم به دستاوردهای نوآورانهٔ هنرمندان هم‌عصر خود اهمیت داده است. (افشار، ۱۹۶۳: ۴۳). تفرّدبخشیِ تک‌پرتره‌ها/ تک‌چهره‌ها در *مرقع بهرام‌میرزا* با جایگاه طبقات اجتماعی رابطهٔ مستقیم دارد. مضمون غالب شخصیت‌های ناشناس، مردان و زنانی است که معمولاً با لباس‌های مجلل، چهره‌ها یا آرمانی‌اند یا با جزئی‌پردازیِ واقع‌نمایانهٔ افراد دربار و مشاغل درباری. پیش از این، فضای درنظرگرفته‌شده برای نمایش موضوعات و پیکره‌ها آن‌قدر کوچک بود که جایی برای شبیه‌سازی چهرهٔ افراد وجود نداشت؛ شخصیت‌ها داستانی بود و قاعدتاً با چند خط ظریف و ساده نشان داده می‌شدند. بنا به دلایل پیش‌گفته، زمانی که تجربهٔ طراحی از افراد و توصیف محیط پیرامون، آرام‌آرام جای خود را باز کرد، هنرمندان از موقعیت تجربه‌گری استقبال کردند. این نقاشان جامعه را با دیدی موشکافانه‌تر از وقایع‌نامه‌ها و تذکره‌ها ترسیم کرده‌اند.

طبقات اجتماعی نقاشی‌ها و مضامین

بخشی از اطلاعات پژوهشگران از واقعیات محیط درباری، تغییر و تحولات سیاسی‌ـ اجتماعی برخاسته از همین نقاشی‌هاست که عنوان مستندات تاریخی و اجتماعی برای آن‌ها به‌نوعی قابل‌قبول است. بنابراین «هریک از مراحل حیات اجتماعیِ سبک‌ها و مضمون‌های پدیدآمده بیانگر شرایط اجتماعی خاص و جهان‌بینی آن‌ها موجب تغییر در مضامین و به‌ویژه سبک‌های هنری می‌شود» (رادور، ۱۳۸۲: ۱۱۹).

شبیه‌سازی چهره‌ها و شخصیت‌ها از چارچوب سنت زیبایی‌شناسی پا فراتر نگذاشتند. همان کیفیت ناب خط و رنگ و ماهیت آرمانی، که همواره از «توجه به انسان بازنمانده و قهرمانان و وقایع گوناگون در نقاشی از ماورای تاریخ و از اعماق حافظهٔ جمعی به

تصویر ۱. صورت سلطان حسین‌میرزا، منسوب به بهزاد، موزهٔ کمبریج، دست‌نوشته‌ها، موزه‌های دانشگاه هاروارد، آرثر م. ساکلر (منبع: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Behhzad)

روایت تصویری می‌آمدند» (پاکباز، ۱۳۸۰: ۸). در رویکرد واقع‌گرایانهٔ نسل جدید جایی برای نمایش انسان و زندگی روزمره گشوده شد. واقع‌گرایی در نقاشی، مانند آموزه یا نظریه‌ای هدفمند، جدا از کیفیات زیبایی‌شناختی، تفسیری از انسان و زندگی اجتماعی و تجسم سیمای زمانه بود که هیچ‌گاه از جهان‌نگری ایرانی ـ یعنی غلبهٔ مفاهیم و درون‌مایه‌ها ـ دور نشد.

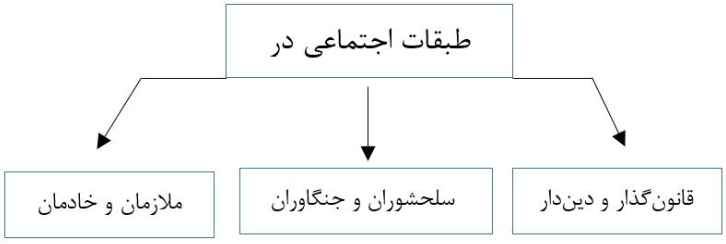
این اصطلاح را در آثاری می‌توان بازشناخت که هنرمند از سطح ظواهر عینی فراتر می‌رود؛ نیروهای غیرزیبایی‌شناختی بر انتخاب شخصیت‌پردازی‌ها تأثیر می‌گذارند؛ و سلیقهٔ شخصی و روحیهٔ هنرمند منعکس می‌شود (اِتینگهاوزن؛ یارشاطر، ۱۳۷۹: ۲۵۶). شاید بتوان گفت که طرز تلقی تازه از سنت زیبایی‌شناختی در نقاشی‌های گونهٔ اجتماعیِ *مرقع بهرام‌میرزا* بر پایهٔ شناخت هنرمندان از افراد و محیط پیرامون است؛ یعنی استنتاج و تصور از دیدن محیط پیرامون. رد پای این نومایگی در سبک و اجرا در *مرقع بهرام‌میرزا* حکم اَسنادی تاریخی‌اند.

وجه‌های نگاره‌های اجتماعی در *مرقع بهرام‌میرزا*

مضامین نگاره‌های اجتماعی در *مرقعِ بهرام‌میرزا* را، چنان‌که پیش‌تر در قالب نموداری نشان داده‌ایم، درمجموع می‌توان در شش گروه طبقه‌بندی کرد: قدرت، دینی، تاریخی، رزمی، بزمی، و مردمی. این تقسیم‌بندی و عنوان‌گذاری، چنان‌که لابد پنهان نخواهد بود، بر پایهٔ مضمون برجسته و مرکزیِ هرکدام از نگاره‌ها تعیین می‌شود. هریک از این گروه‌ها مختصات و ویژگی‌هایی دارند که مرز آن‌ها را با انواع دیگر مشخص می‌کند. مهم‌ترین خصیصه در این چشم‌انداز، موضوع اثر است؛ اگرچه مسائلی جزئی‌تر از قبیل کیفیت پوشش افراد در تأیید و تثبیت این تقسیم‌بندی نقشی مهم ایفا می‌کنند.

وجه قدرت: (طبقه حاکمِ قانون‌گذار)

در وجه قدرت، نقاشی ایرانی، که اغلب از ادبیات الهام گرفته است، به واسطهٔ هنرپروریِ متمرکز، شاه اهمیت محوری دارد و هدف نقاش نمایش شوکت شاهانه



نمودار ۲. طبقات گونهٔ اجتماعی در *مرقع بهرام‌میرزا* (منبع: نگارندگان)

به‌صورت عام بوده است. «حضور همزمان هنرپروری و هنردوستی در سایهٔ قدرت از یک سو، و ستیزه‌جویی و میل به قلمروگشایی از سوی دیگر، این ویژگی به بارزترین شکل حوزهٔ ارزش‌ها و واقعیت را به نمایش می‌گذارد» (اخگر، ۱۳۹۱: ۲۱۷). زبانِ بیانِ این نقاشی‌ها از شخص اول حکومت، وجه قدرت را در خصیصهٔ تفسیری به نمایش می‌گذارد. باید در نظر داشت که نمایش جایگاه و قدرت شاه، قبل از تک‌نگاری‌ها، با شکوه و جلال فضای معماری، تزئینات غنی دیوارنگاری‌ها، و حضور ملازمان و خدم‌وحشم در پیوند بود. در غالب این نوع نمایش‌ها بنا و معماری تصویر نیز تا حد زیادی قابل‌شناسایی است (فغفوری؛ بلخاری‌قهی، ۱۳۹۴).

نمونه‌ای شاخص از این ارتباط در نگاره‌ای که در تصویر۲ آمده، دیده می‌شود: این نقاشی یکی از قطعات برگهٔ ۸۷ است. موضوع اثر مورد نظر، دیدار شاه با یکی از اعضای دربار است. عناصر فرهنگی، آداب، و رسم پذیرایی شاه قابل‌توجه است. فضا متشکل از ترازها/ [پلان‌ها]ی پیوسته، از پایین به بالا و به اطراف گسترش یافته و هر بخش آن حاوی رویدادی است. نوعی عدم تفکیک و جدایی بین انسان، محیط، و طبیعت دیده می‌شود؛ به‌طوری‌که جوهرهٔ فضا از جوهرهٔ انسان جداشدنی نیست. درهم‌تنیدگی این عناصر، مخاطب را با فضایی همگون مواجه می‌کند. ترکیب‌بندی فضا یادآور سبک رسمی و قانونمندی است که زیر نظر بایسنقر در *کارگاه هرات* شکل گرفت. هر گروه از آدم‌ها، یا هر فرد از هر گروه، یک راوی دارند و غرق در گفت‌وگویند. کتیبه‌نگارهٔ سمت راست، مصراعی از شعر سردرِ عمارت *عالی‌قاپوی* قزوین است، که در زمان شاه تهماسب، ساخته شد. ژان شاردن (۱۶۴۳-۱۷۱۳م)، جواهرفروش، جهان‌گرد، و نویسندهٔ فرانسوی می‌نویسد، کاخ پادشاه هفت در دارد. بزرگ‌ترینِ آن‌ها، که درِ اصلی است، عالی‌قاپو نامیده می‌شود که به معنی بابِ همایون است. بالای این در (تصویر۳)، کتیبه‌هایی به خط زرین گذاشته‌اند:

گشاده باد به دولت همیشه این درگاه
به حقّ أشهد أن لا إله إلا الله

(شاردن، ۱۳۷۲: ۳۳۰). تنوع دیوارنگاره‌های فضای

تصویر ۲. برگهٔ ۸۷ پ. قرن دهم هجری، *مرقع بهرام‌میرزا*

معماری داخلی و بیرونی، محل نشستن و پذیرایی خادمان و گروه ملازمانِ شاه‌تهماسب جوان در سرسرای دولتخانهٔ صفوی، اشاره به جایگاه شاه و قدرت بالادست او دارد. کتیبهٔ بالای عمارت جلب توجه می‌کند؛ به خط ثلث، متضمن بیتی از حافظ:

جز آستانِ توام در جهان پناهی نیست
سرِ مرا به‌جز این در حواله‌گاهی نیست

وجه دینی: نقاشی‌هایی از صحنهٔ معراج پیامبر اسلام متعلق به قرن هشتم هجری است و نقاش آن احمدموسی است؛ به گفتهٔ دوست‌محمد، «پرده‌گشای چهرهٔ تصویر شد، و تصویری که حالا متداول است، او اختراع کرد» (گواشانی، ۹۵۱هـق، برگهٔ ۱۵ر). دوست‌محمد، دستاوردهای نوآورانهٔ احمد موسی را آغازِ مرحلهٔ تازه‌ای در نقاشی ایران می‌داند.

اول، انتخاب یک موضوع دینی ـ در شرایطی که حساسیت‌های فقهی بر نمایش چهره، به‌ویژه چهرهٔ پیامبران و ائمه، وجود داشت ـ و دیگر، نمایش حرکت و

تصویر ۳. گفت‌وگوی شاه‌تهماسب بایکی از درباریان، قرن نهم هجری، ابعاد: ۱۴۰×۹۰

تصویر ۴. سردر عمارت عالی قاپو، قرن دهم، (عکس از نگارنده)

حالات مختلف انسان و فراخ نمودن فضای تصویر. در نقاشیِ *محمد بر دوش جبرائیل به دروازهٔ بهشت نزدیک* می‌شود. (شین دشت‌گل، ۱۳۹۱: ۱۰۲-۱۱۳) دوست‌محمد به اختراع احمدموسی در گشودگی فضا، حرکت و مادهٔ خام خیالی که او به تصویر درآورده اشاره می‌کند؛ چنین مضامینی دریافت‌های حسی از جهان بیرون است، تا جایی که شمایل محمد(ص) و جبرئیل را می‌کشاند به عروج. زیرا خیال ضدواقعیت نیست بلکه از مواهب واقعیت است. عناصر چنین نقاشی‌هایی از عناصر واقعیت برداشت شده است. شاید بتوان گفت این خیال است که عناصر متضاد را به‌هم متصل می‌کند و جهان ممکن را می‌سازد. ازاین‌رو پیکرهٔ پیامبر، جبرئیل و دیگر فرشتگان و طبقات آسمانی، استعاره‌هایی هستند که به‌صورت روزمره کارکرد ندارند اما انسان را به روشن‌بینی، دیده‌وری و خیال فردی و اجتماعی وادار می‌کنند.

دربارهٔ تصویر۶، احتمال می‌دهیم که این فرد از طبقهٔ روحانیان دربار باشد. تردیدی نیست که این طبقه حضوری گسترده در دربار شاهان صفوی داشته‌اند، و این را تصریحات مکررِ متون تاریخی به‌روشنی اثبات می‌کند.[۱۸]

روحانیت، به‌عنوان نهادی مؤثر، نقشی مهم در تصمیم‌گیری‌های حکومت صفویان داشته است. بخشی از این قضیه، بی‌تردید، به جهان‌بینی پادشاهان صفوی مربوط است که وظیفهٔ خود را نه‌فقط حاکمیت سیاسی، بلکه، هم‌زمان، ترویج مذهب تشیع و پاسداری از آن می‌دانستند (قمی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۴۹).

تصویر ۵. معراج پیامبر: احمد موسی، قرن هشتم هجری. رنگدانهٔ مات و طلا بر روی کاغذ، ابعاد: ۲۳۵×۲۳۰ میلی‌متر. مرقع بهرام‌میرزا: برگ ۶۱ ر

تصویر ۶. احتمالا از روحانی دربار، تک‌برگ برگه ۱۶۶

بااین‌همه بسیاری از پژوهشگران، ازجمله دیکْسون و ولْش[۱۹] و اسچوکین، که پژوهش‌هایی دربارهٔ نگاره‌های این روزگار انجام داده‌اند، تک‌نگاره‌هایی را که شخصیت‌های حاضر در آن‌ها پوششی مشابه روحانیون دارند به‌عنوان طبقهٔ مستقل معرفی نکرده‌اند و ترجیح داده‌اند این نگاره‌ها را تحت عنوان عامّ درباریان طبقه‌بندی کنند.

چون این نگاره‌ها عنوان ندارند، ما برای طبقه‌بندی آن‌ها در قالب اهل دین به قراین جانبی ازجمله پوشش شخصیت‌ها و احیاناً فضای نگاره استناد کرده‌ایم؛ زیرا سرنخی از این موضوع پیدا نکردیم که بتوانیم در منابع معتبر به دست آوریم. در تصویر ۵، مردی با سبیل سیاه، محاسن سیاه‌وسفید، با پوستی تیره نقاشی شده است. نقاش آن ناشناس است و، مطابق برخی نقاشی‌های مرقع، نام یا لقب او معلوم نیست. نقاش برای رنگ عبا و قبای این شخص از طیف رنگ‌های خاکستری ـ آبی استفاده کرده است. رنگ پای‌پوش مشکی و ریش، رنگ عمامه، شال سفید و ظریف با سپیدیِ محاسن به قرینه هم انتخاب شده است جز شیخکی قرمزِ میان عمامه. به‌واسطهٔ کیفیت پوشش این فرد، ازجمله کلاه و قبا و مانند این‌ها، نمی‌توان او را آدمی کاملاً معمولی دانست. مناسبت حالت چهره، رنگ پوست و رنگ لباس از جمله نکاتی است که تجربه‌گری مستقل نقاش را محل توجه قرار می‌دهد.

وجه تاریخی

یکی از نکات چشم‌گیر در *مرقع بهرام‌میرزا* تک‌برگ‌هایی است که هنرمندان در آن‌ها شخصیت‌ها و فعالانِ طبقات مختلف را به تصویر کشیده‌اند که از نظر ارزش استنادی ـ تاریخی حائز اهمیت است. دوست‌محمد در برگهٔ ۷ ر *مرقع بهرام‌میرزا* دو نقاشی (تصاویر۷ و ۸) را در کنار یکدیگر قرار داده است. نقاشی‌ها به هنرمندی به نام میرزا عنایت منتسب شده است. کریم‌زاده تبریزی، در کتاب *احوال و آثار نقاشان قدیم*، اطلاعات بسیار مختصری از میرزاعنایت نقاش داده است؛ نوشته که او فرزند بیگ دلو خان و از نقاشان عثمانی در قرن دهم هجری بوده، و برای معرفی آثارش به این دو نقاشی در *مرقع بهرام‌میرزا* استناد کرده است (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۷۰، ج۳، ص ۱۳۰۶). کریم‌زاده تبریزی عبارتِ «عمل میرزا عنایت ولدِ تَکَلتوخان» را به این صورت خوانده است که «میرزاعنایت فرزند دلو خان» است. او تَکَلتوخان را دلو خان نوشته، و ما در منابع تاریخی نتوانستیم از دلو خان اطلاعی به دست آوریم؛ بنابراین، احتمالاً اشتباهی نوشتاری صورت گرفته است. راکْسْبرا فرض را بر این گذاشته که عنایت، وزیر بهرام‌میرزا بوده که در رستمدارِ مازندران مأموریت نظامی داشته است (Roxburgh, 1996: 814). این فرضِ محالی است؛ چون این گزارش را قاضی احمد منشی قمی در خلاصةالتواریخ نوشته و اشاره‌ای به هنرمند بودن خواجه عنایت‌الله نکرده است (قمی، ۱۳۸۳: ۳۳۱).

دربارهٔ تَکَلتوخان، سام‌میرزا، صاحب تذکرهٔ تحفهٔ سامی، از شخصی به نام مولانا زین‌العابدین، مشهور به تَکَلتوخان، که اصلاً اهل شیراز است، یاد کرده و گفته بلاغتِ آثارش زبانزدِ همگان بوده، اوقاتش را به سفر و معرکه‌گیری می‌گذرانده، و سرانجام به خدمت صاحبقران

تصویر۷. ولد تَکَلتو[؟] خان، تک‌برگ۲، نگارگر: میرزاعنایت، ابعاد: ۱۲۱×۶۰ میلی‌متر، مرقع بهرام‌میرزا: برگ ۷ ر

تصویر ۸، ولد تَکَلتو[؟] خان، تک‌برگ ۳، تک‌نگارهٔ ۲، نگارگر: میرزاعنایت، ابعاد: ۱۲۱×۶۰ میلی‌متر، مرقع بهرام‌میرزا: برگ ۷

مغفور رسیده است (صفوی، ۱۳۱۴: ۸۳). از این عباراتِ سام‌میرزا، که خالی از تکلف و تصنع منشیانه هم نیست، اطلاع خاصی دربارهٔ تَکَلتو به دست نمی‌آید. اگر ما «عمل میرزاعنایت» را امضای نقاش بدانیم، که او فرزندِ تَکَلتوخان را کشیده است، این پرسش‌ها پیش می‌آید: چرا ولدِ تَکَلتوخان نوشته شده؟ آیا این دو نقاشی متعلق به یکی از فرزندان تَکَلتوخان بوده یا دو فرزند او؟ چرا میرزاعنایت یکی از نقاشی‌ها را با جزئیات واقع‌گرایانه و دیگری را براساس سنت مرسوم (چهرهٔ عام) اجرا کرده است؟ به‌هرحال، با هیچ قطعیتی در این باره نمی‌توان نظر داد. قدر مسلم آن است که این تَکَلتو، هرکه بوده، اعتبار و منزلتی داشته، و فرزندان او نیز به اعتبار پدر (یا هنر و فضل خودشان) بی مکنت و جاهی نبوده‌اند. تصاویر ۷و۸، هر دو، به تعبیر مدوّنِ *مرقع بهرام‌میرزا*، «عملِ» میرزاعنایت است. خطوط رنگیِ مُجَدوَلِ هر دو تصویر حاشیهٔ زرافشانی و اشاره به تکنیک/ فن قِطاعی (کاغذبُری)[۲۰] دارد. پیش‌زمینهٔ باریکِ سبز تیره بر افقِ رفیع صخره به رنگ یاسی، جایی که پیکره ایستاده، تأکید کرده است. افق رفیع و آسمان طلایی یادآور سامان هندسی مکتب شیراز است؛ به دیگر سخن، تکرار اصول پیشینیان. قامت پیکره‌ها، با وجود تفاوت در نمایش چهره‌ها، به یک اندازه است. در تصویر۷، نقاش، چهرهٔ فرزند تَکَلتوخان را با جزئیاتی از چهره، مانند سبیل، برجسته کرده است. در تصویر۸، فرد چهره‌ای بنا به سنت نگارگری دارد. جزئیات چهرهٔ این فرد به گونه‌ای است که مسن‌تر از فرد مقابل است. به احتمال که صاحب تصویر را باید از امرای روزگار دانست. قبای یقه‌گرد و بالاپوش گُلدار در هر دو مشابه است. پارچهٔ اعلای لباس نشان می‌دهد که این دو فرد به یک طبقهٔ اجتماعیِ واحد تعلق دارند. در تک‌برگ‌هایی مانند دو تصویر۶ و۸، چنان‌که پیش‌تر از آن سخن رفت، واقعیتْ مبتنی بر دریافت نقاش است با ظرفیت‌های محدود. این تجارب ایجاب می‌کرد که هنرمندانْ دریافت خود از واقعیت ادراکی‌شان را با این شیوه و در چنین ظرفی

تصویر ۹. صحنهٔ نبرد، نقاش: مولانا مقصود، ۹۷۱ق، ابعاد: ۱۳۰×۶۸ میلی‌متر، مرقع *بهرام‌میرزا*: برگهٔ ۱۳۱ر

بیان کنند. جزئیات در طرح لباس و تنوع رنگ‌ها هم، که ریشه در مبانی سنت زیباشناسی دارد، ارجاعی است به جایگاه طبقاتیِ اشخاص. در این شیوه اجرایی گویی انسان‌ها خودشان را در جزئیات ظاهر می‌کنند؛ اطلاعاتی مشخص و تام از شخصیت‌ها در اختیارمان قرار نمی‌دهد، بلکه تنها باعث افزایش دایرهٔ شناخت ما می‌شود.

وجه رزمی

در نگاره‌های رزم و جنگاوری *مرقع بهرام‌میرزا* تفاوت چهره‌ها بسیار جزئی است و تناسب و اندازهٔ پیکره‌ها منطبق با تناسباتِ مرسوم است. قابل توجه است که در وجه رزمی، هم اُسوه‌های دینی، مانند حضرت علی، و هم اسطورهٔ ملی در دو تصویر دیده می‌شود. نقاشی تصویر۹ اثر مولانا مقصود است. براساس قراین موجود، به نظر می‌رسد نبرد تن‌به‌تن علی‌بن ابی‌طالب با عمرو بن عبْدوُد در جنگ خندق است.

علی از عمرو می‌خواهد از اسب پایین بیاید و مبارزه کند. هالهٔ نور دور سر و، از آن مهم‌تر، شمشیرِ دوفاق، که نشانهٔ اختصاصی و مشهور امام علی است، این فرض را تأیید می‌کند. درهرحال، در این نگاره، حضرت علی عمامه‌ای ـ که احتمالاً عمامهٔ حضرت محمد است ــ بر سر دارد؛ با ردایی سبز و قبای زیر نارنجی. شخصیت مقابل، با محاسن سفید و لباس رزمی به رنگ سبز تیره و کلاه‌خودی طلایی، از پشت سر با او گلاویز است. این نکات اشاره به دقت نقاش در بیان این رخداد حماسی ـ مذهبی دارد. مجموعهٔ این صحنه در زمینه‌ای صورتی‌رنگ، که احتمالاً در زمان تدوینِ مرقع اضافه شده، قرار گرفته است. پای‌پوش‌های مشکی و شمشیر و کمربند در دو محور مورب، نوعی حرکت و جنبش به تصویر می‌بخشد. در دو سوی بالای نگاره، دو کتیبه به خط نستعلیق درشت و طلایی‌رنگ (در زمینه‌ای لاجوردی، به همراه نقوش گُل‌های الوان) به چشم می‌آید که عبارتِ «این نیز کار مولانا مقصود است» را به دو بخش می‌کند. چنان‌که این کتیبه تصریح کرده، این نگاره اثر مولانا مقصود است. کریم‌زاده تبریزی دربارهٔ مقصود می‌گوید که او از شاگردان بهزاد است؛ در مجلس‌آرایی و تصویرگری مهارت داشته؛ در چهره‌پردازی و منظره‌سازی پراستعداد بوده؛ و در اوایل قرن دهم هجری فعالیت هنری داشته است (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۷۰، ج۳، ۱۲۰۱).

وجه مردمی (طبقهٔ کارکنان)

تعداد نگاره‌های این گروه نیز در *مرقع بهرام‌میرزا* چشم‌گیر است. هرکدام از شخصیت‌هایی که در این گروه از نگاره‌ها به تصویر کشیده شده است، خصایص پوششیِ متفاوت و ویژه‌ای دارد؛ چه در تک‌برگ نگاره‌ها، با بیان جدی یا طنز، ساقی به دست با کرشمه و ادا، کوزه‌باز، یا کاتب، معرف افرادی از دربارند، یا نگاره‌هایی که در مجالس بزمِ عمومی یا خصوصی حاضرند.

تصویر۱۰: صورت قاسم کوزه‌باز. در این نگاره جوانی

تصویر۱۰: صورت قاسم کوزه‌باز، نگارگر: ناشناخته، ابعاد: ۱۷۳×۶۰ میلی‌متر، سال ۹۵۱ق. مرقع بهرام‌میرزا: برگ ۱۳۹ ر

تصویر۱۱. د دوست‌محمد مصوّر، ابعاد: ۲۲۵×۱۶۶میلی‌متر، مرقع ۹۵۱ق. مرقع بهرام‌میرزا: برگ ۱۳۸ پ

کوزه‌باز به تصویر کشیده شده است. چهرهٔ این شخص، در قیاس با نگاره‌های دیگر، فاقد جزئیات و تقریباً ساده است، با موهایی بلند و تُنُک. پوشش رویه، بنفش با گُل‌های زردوزی و آستری آبی است. رنگ آبی، رنگ مکملِ نارنجیِ شلوارک را تشدید می‌کند. زیر ردا آبی روشن و هم‌رنگ پس‌زمینه است و از همین مایه/ تُنالیته برای رنگ کوزه، که گُلی هم درون آن هست، استفاده شده است. جوان، درحالی‌که روی پنجه‌های پا ایستاده، برای حفظ تعادل، از دستِ آزادِ خود استفاده کرده است. احتمالاً کار این شخص ایجاد سرگرمی و تفنن بوده است. قدرِ مسلم اینکه، برای نقاش، این شغل درباری یا جایگاه اینِ طبقه نیز اهمیت داشته است.

وجه بزمی

از مضامینی که در این مرقع زیاد دیده می‌شود، وجه بزمی است. درخور یادآوری است که همهٔ تصاویری که مضمون تغزّلی و مغازله‌ای در *مرقع بهرام‌میرزا* دارند، براساس سنت گذشتگان، یعنی چهره‌های نوعی و بدون جزئیات، کشیده شده‌اند. یکی از آن‌ها کار استاد دوست‌محمد مصوّر و دیگری از آنِ سلطان‌محمد نقاش است؛ نقاشی که سنت بهزاد را با شیوهٔ خود ادامه داد.

تصویر۱۱: پذیرایی از شاهزاده. نقاش این اثر دوست‌محمد نقاش است. رنگ‌های پرجنب‌وجوش و گرمِ دو رنگ متضاد آبی و نارنجی، چشمان بیننده را خیره می‌کند. شاهزاده، در ردای نارنجی، با یقهٔ کج در زیر بغل، کمربند مشکی با سنگ‌های قیمتی، و با خنجری مرصع‌نشان که بر آن قرار گرفته، دیده می‌شود. دستهٔ سفیدِ خنجر، شدت رنگ نارنجی را ملایم‌تر کرده، و عمامهٔ سفید، توده‌ای با رشته‌هایی از ابریشم و طلا، تاج قرمز را پوشانده و پَرِ کلنگی، قالب/ فرمِ تزئین را کامل کرده است. گوشوارهٔ یاقوت سرخ و پای‌پوش زردوزی‌شده جایگاه طبقاتیِ او را مشخص می‌کند. شاهزاده، به‌طرز ماهرانه‌ای، فنجان طلایی را بین دو انگشت خود محکم نگاه داشته است. دو پیکره در یک چشم‌انداز تنظیم شده‌اند. خط افق به گونه‌ای است که از شانه‌های دو پیکره عبور می‌کند و از آن دو فراتر نمی‌رود و به آسمان طلایی اجازه می‌دهد تا قابی برای آن‌ها بسازد. زمین، از جلو تا وسط، به رنگ آبی خاکستری، با

ریزه‌کاری‌هایی از چمن‌های کوچک و توده‌های بزرگِ گیاهان گل‌دار پوشیده شده است. شیب افق بین دو پیکره با تنهٔ درخت و شاخهٔ گُلی مشخص می‌شود. در کتیبهٔ بالای تصویر، با خط نستعلیقِ سفید، نام نقاش، استاد دوست‌محمد، معرفی شده است. تذهیب کتیبه در زمینهٔ تیره، با گُل‌های رنگینِ ختایی، رنگِ نوشته را برجسته و حاشیه‌ای مذهَّب، نقاشی و کتیبه را قاب کرده است. این نقاشی یادآوری می‌کند که دوست‌محمد گواشانی (جامع و دیباچه‌نویس) و استاد دوست‌محمد (نگارگر) یکی نبوده‌اند.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش، «گونهٔ اجتماعی در *مرقع بهرام‌میرزا* چه آثاری را در بر می‌گیرد و شامل چه مضامین و سبک‌هایی می‌شود»، با این فرضیه پیش رفتیم که گونهٔ غالب در این مرقع، گونهٔ اجتماعی است و اینکه در تصویری کلی، افرادِ دربار و مناصب یا مشاغلشان را با موازین زیبایی‌شناختیِ نو و غالباً متمایل به سبک واقع‌گرایی پوشش داده است. سعی کردیم با ارزیابی اطلاعات، تصویر جامعی از گونه‌هایِ بصریِ موجود در *مرقع بهرام میرزا* به دست دهیم. مشاهده کردیم که این مرقع، به‌عنوان یک سرگونه، شمار ویژه‌ای از گونه‌های حماسی، تغزلی، و اجتماعی را در ذیل خود قرار می‌دهد و می‌تواند میان اقسام گونه‌ها پیوند ایجاد کند. سرگونهٔ اجتماعی مضامینی مانند وجه قدرت، دینی، تاریخی، رزمی، بزمی و مردمی را نمایندگی و در زمرهٔ خود، طبقات اجتماعیِ دربار را معرفی کرده است. این تصاویر علاوه بر کیفیات زیباشناختی، نظر دوست‌محمد را به عنوان جامعِ مرقع از ابعاد گوناگون نشان می‌دهد؛ از جمله نمایش طبقات اجتماعی، نوآوری در سبک و چگونگیِ نمایشِ مضامین متفاوت و تغییر نگرش از تصویرسازی متون ادبی به خصایص فردی زمانه، در انتخاب موضوعات و سبک اجراها کاملاً مشهود است. در دربار طبقهٔ حاکم و قانون‌گذار، که شاه اهمیت محوری دارد، بیشتر به تصویر کشیدن شوکت شاهانه موضوع اصلی بوده است و کمتر چهره‌پردازی از شخص شاه. در نمایش دیگر اعضای دربار، که از طبقات مختلف جامعهٔ دربار بوده، با مضامین تاریخی و مردمی، نقاشان تجارب متنوع خود را به سبک واقع‌گرایی نشان داده‌اند. در رویکرد واقع‌گرایانهٔ نسل جدیدتر، جایی برای نمایش انسان و زندگی روزمره گشوده شد. نوعی واقع‌گرایی شناختی محصول مشاهده و درک هنرمند از موضوعات و نه تابع اصول طبیعت‌گرایی اروپایی. توجه به تفاوتِ چهره‌ها، رنگ پوست، قد و جثهٔ افراد، و رنگ لباس‌هایشان؛ به‌عنوان تجربهٔ بصری، معرف مشخصات فردی و جایگاه اجتماعی فعالان دربار است. در طبقهٔ نظامیان و جنگاوران در *مرقع بهرام‌میرزا*، تکرار قواعد پیشینیان در سبک و سنت زیبایی‌شناسی به چشم می‌خورَد. نگارگران، برای نمایش دادن طبقهٔ ملازمان، به شغل و جزئیاتی مانند حالت مو و رنگ پوست اکتفا کرده‌اند. این مرقع با نمایشِ شخصیت‌هایی از طبقات مختلفِ جامعهٔ درباری در تک‌برگ‌ها، از تجربهٔ زیبایی‌شناختی و سبکی‌ای که از قبل آغاز شده بود پشتیبانی و بار ادبی و معنایی را به سودِ زیبایی‌شناسیِ اثر تقلیل داده و زمینهٔ نمایشِ تجارب نو را مهیا کرده است. این مرقع مستنداتی مصور را به نمایش می‌گذارد که به‌مثابهٔ پیوندی میان تاریخ هنر با تاریخ جامعهٔ دربارِ آن روز است؛ تا جایی که طبقات اجتماعیِ حاکمان، سلحشوران، و خدمتگزاران و ملازمان را با جزئیات واقع‌گرایانهٔ مخصوص به خودشان اعتبار بخشیده است. این مستنداتْ شیوهٔ تدریجیِ تغییرات سبک را نشان می‌دهند. چهره‌نگاری‌های واقع‌نمایانه از شخصیت‌های طبقات مختلف در *مرقع بهرام‌میرزا*، محصول «دیدِ نو» و بخشی از نگرش‌هایی است که در قرن دهم هجری تحقق یافته بود. این مرقع نمایش سنت موروثی پیشینیان و دستاوردهای زمان خود است؛ ثبت تاریخ گونه‌های بصری و پدیده‌های اجتماعی. روی‌هم‌رفته آثار گردآوری‌شده در *مرقع بهرام‌میرزا* گواه بر این‌اند که دوست‌محمد به تحولات زیبایی‌شناختیِ زمان خود آگاه بوده؛ زیرا ترکیبی از وضعیت تاریخی و بافت اجتماعی را به نمایش گذاشته است. گونهٔ اجتماعی درواقع به‌نوعی تاریخ اجتماعیِ دربار را به‌عنوان پدیده‌ای تعریف و تعیین می‌کند که نشان می‌دهد حامیان و مباشرانشان قصد داشته‌اند این تاریخ را تعیین و به همان اندازه تحلیل کنند. *مرقع بهرام‌میرزا*، افزون بر گذشته‌نگری، تاریخ معاصر را با نگاه رو به جلو در خود به ثبت رسانده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Type/Genre
2. Basil Gray
3. Ivan Stchoukine
4. Filiz Çağman
5. Zeren Tanindi
6. Chahryar Adle
7. Richard Ettinghussen
8. Marianna Shreve Simpson
9. David J. Roxburgh
10. Mode

۱۱. ژرار ژنت (Gérard Genette)، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی (۱۹۳۰-۲۰۱۸م)، از چهره‌های برجستهٔ در زمینهٔ مطالعات ادبی برای تطبیق و بسط نظریه‌های ساختارگرایی است (لچت، ۱۳۸۳: ۹۸).

12. Oleg Grabar

۱۳. عرضه‌داشتِ جعفر بایسنقری سند مهمی است که در مرقع ۲۱۵۳، (برگهٔ ۸۹ر) ثبت شده است. محتوای این سند که با خط نستعلیق نگاشته شده، از فردِ زیردست (مسئول) به یک مافوق، عنوان یک دستورالعمل و اطلاعات کلی از شرحِ وضعیتِ آثار در دست اقدام را گزارش می‌دهد که به‌عنوان سند مکتوب از اهمیت اساسی برخوردار است. (پارسایِ قدس، ۱۳۵۶، ص۴۸).

۱۴. سلطانم بیگم دختر شاه‌اسماعیل که خط نستعلیق را از دوست‌محمد گواشانی تعلیم گرفت (مرقع *بهرام‌میرزا*، ۹۵۱هـق)

۱۵. نقاشی‌های *مرقع بهرام‌میرزا*، در کل، به دو گروهِ «مجالس» و «تک‌برگ‌ها» تقسیم می‌شوند. نقاشی‌های مجالس مشتمل بر سطحی از رویدادهای رِوایی یا توصیف گونه‌های ادبی هستند که از ادبیات الهام می‌گرفتند؛ اما رابطهٔ این دو گونهٔ هنری فراتر از رابطهٔ مستقیم میان متن و تصویر است. در این نقاشی‌ها فرد یا جمعی از افراد در یک فضا (داخلی یا بیرونی)، جهانی خیالی قرینهٔ دنیای افسانه‌ایِ شاعران آفریده‌اند. تک‌برگ‌ها محصول دورهٔ اغتشاش سیاسی و رکود هنری‌اند (۸۵۰ـ۸۷۳ق). در این روزگار، برخی هنرمندان، بدون وابستگی مستقیم به دربار، کارشان را ادامه دادند و فرصت یافتند دغدغه‌های خود را، بدون توجه به نظام ازپیش‌معینِ کارگاه‌های دربار به تصویر بکشند و در تجارب فردی توانستند مقدمات سبک نومایه‌ای را فراهم آورند.

۱۶. طرح موسوم به صورت سلطان حسین‌میرزا و شش قطعهٔ دیگر که در حال حاضر از مرقع بهرام‌میرزا جدا شده‌اند؛ ویژگی‌های شاخصی دارند که آن را به مرقع بهرام‌میرزا مربوط می‌سازد (نک به: راکسبرا، ۱۳۸۸، ۲۰۲)

۱۷. در طریقت فرقهٔ نقشبندی توجه به انسان و شخصیت انسانی نقش مؤثری داشته است. برای اطلاعات بیشتر مراجعه کنید به(صفا، ۱۳۷۱: ۶۵ ؛ جامی، ۱۳۷۹: ۳۶۷-۳۶۸).

۱۸. شاید بتوان گفت رابطهٔ نهاد روحانیت و دربار در این دوران مبتنی بر توازن بوده و تعادل هم‌پایهٔ هم پیش رفته بوده‌اند. کِمْپْفِر دربارهٔ این وضعیت می‌نویسد: «مقام و موقع [= موقعیت] شاه بیشتر با قاضیان و امام‌های مساجد تکمیل می‌گردید تا بزرگان و اعیان و یا عُمّال عالی‌مقام اداری» (کِمْپْفِر، ۱۳۶۰: ۱۲۱). در گفتمان مسلط دورهٔ صفوی، شاه شیعه‌مذهب، به‌رغم قدرت و شکوه و همچنین بی‌نیازی [از] علما، برای تثبیت و گسترش تشیع به‌صورت خودانگیخته، آنان را به سوی خویش دعوت کرد، و علما نیز، با پذیرش این دعوت، به‌نوعی مجری برنامه‌های حکومتی شدند (آقاجَری، ۱۳۸۸: ۷۱).

۱۹. Martin Dickson و Stuart cary Welch روی شاهنامه شاه‌تهماسب تحقیقات مفصلی انجام داده‌اند. در دو مجله زیر اطلاعاتی درباره مرقع بهرام‌میرزا موجود است:

See Dickson, Martin Bernard and Welch, Stuart Cary (1981), "The Houghton Shahnameh. Cambridge Manuscript, Published for the Fogg Art Museum, Vol. 1: Historical background, Vol. 2: Text, A limited facsimile edition of the Shahnama (Book of Kings). Harvard University Press

۲۰. «کاغذبُری» یکی از رشته‌های ظریف و دقیق و زیبای هنری است که در آن هنرمند پس از طراحی روی کاغذ ساده یا رنگین، نقش را با مقراض یا کادر مخصوص (شفره) آن‌چنان با دقت و ظرافت از میان کاغذ، درمی‌آورد که شکل اصلی خود را کاملا نگاه می‌داشت و با چسباندن آن بر زمینه‌ای به رنگ دیگر، خود را همچون قطعه‌ای خوش یا نقاشی زیبا نشان می‌داد (ذکاء، ۱۳۷۹).

کتابنامه

آقاجَری، هاشم. (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر مناسبات دین و دولت در ایران عصر صفوی*، تهران: طرح نو.

افشار، صادقی‌بیک. (۱۹۶۳)، *قانون‌الصُّوَر*، به کوشش عبدالکریم علی‌زاده، آذربایجان، باکو: فرهنگستان علوم شوروی.

اِتینْگْهاوْزِن، ریچارد؛ یارشاطر، احسان. (۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمهٔ رویین پاکباز و هرمز عبداللهی، تهران: آگه.

اخگر، مجید. (۱۳۹۱)، «*فانی و باقی: درآمدی انتقادی در مطالعهٔ نقاشی ایرانی*» تهران: حرفه هنرمند.

پارسای قدس، احد. (۱۳۵۶)، «سندی مربوط به فعالیت‌های دورهٔ تیموری در کتابخانهٔ بایسنقرمیرزا»، هنر و مردم، ش ۱۷۵ صص ۴۳-۵۰.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پولیاکووا، یِلِنا آرتیوموونا؛ رحیموواِ، زد. ای. (۱۳۸۲)، *نقاشی و ادبیات ایرانی*، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.

جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۹)، *نَفَحات‌الانس*، با مقدمهٔ مهدی توحیدی‌پور، تهران: علمی.

ذُکاء، یحیی. (۱۳۷۹)، *هنر کاغذبُری در ایران*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

راکسبرا، دیوید جی. (۱۳۸۸)، «رفتار نابسامان؟ اف.آر. مارتین و مرقّعِ بهرام میرزا»، مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل، ترجمه و تحقیق صالح طباطبایی، تهران: متن.

رادور، اعظم. (۱۳۸۲)، *نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، تهران: دانشگاه تهران.

رامین، علی. (۱۳۸۹)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، تهران: نی.

شاردَن، ژان. (۱۳۷۲)، سفرنامهٔ شوالیهٔ شاردَن، ترجمهٔ اقبال یغمائی، تهران: توس.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸)، *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمهٔ حجت‌الله اصیل، تهران: نی.

شین دشتگل، هلنا. (۱۳۹۱)، *معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد(ص)*، تهران: علمی و فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۱)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۴، تهران: فردوس.

صفوی، بهرام‌میرزا. (۹۵۱ ه‍ق)، مرقع بهرام‌میرزا، خزینهٔ ۲۱۵۴ موزهٔ توپقاپی سرای استانبول ترکیه.

صفوی، سام‌میرزا. (۱۳۱۴)، *تحفهٔ سامی (مشتمل بر اسامی و آثار قریب به هفتصد شاعر از شعرای نامدار و گمنام)*، با تصحیح و مقابلهٔ وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

عدل، شهریار. (۱۳۹۹)، *هنرمندان معروف به دوست‌محمد قرن شانزدهم*، تهران: فرهنگستان هنر.

غروی، مهدی. (۱۳۷۲)، «شاهنامه شاه‌تهماسب یا شاهنامه هوتن»، مجلهٔ سیمرغ، ش۱۲ و۱۳، صص۵-۲۹.

فرُو، جان. (۱۳۹۸)، *ژانر*، ترجمهٔ لیلا میرصفیان، تهران: علمی و فرهنگی.

فغفوری، رُباب؛ بُلْخاریِ‌قَهی، حسن. (۱۳۹۴)، «نمود معماری صفوی در نگارگری مکتب دوم تبریز»، مجموعه‌مقالات همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی.

قمی، قاضی احمد. (۱۳۸۳)، *خلاصهٔ‌التواریخ*، به کوشش احسان اشراقی، ج ۱، تهران: دانشگاه تهران.

قاسمی‌پور، قدرت، (۱۳۸۹)، «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمروی نظریهٔ انواع ادبی»، فصلنامه نقد ادبی، ش ۱۰، صص ۶۳-۸۹.

کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۰)، احوال و آثار نقاشان قدیم و برخی از مشاهیر نگارگری هند و عثمانی، جلد سوم، لندن.

کِمْپْفِر، اِنْگِلْبِرْت. (۱۳۶۰)، *سفرنامهٔ کِمْپفِر*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

گواشانی، دوست‌محمد، ۹۵۱هـق، دیباچه، مرقعِ بهرام‌میرزا، خزینهٔ ۲۱۵۴، موزهٔ توپقاپی‌سرای ترکیه.

گرابار، اُلگ. (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

لِچْت، جان. (۱۳۸۳)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته*، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران: خجسته.

Adle, Chahryar. (1990), "Autopsia, in Absentia: Sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahrâm Mirzâ par Dust-Moḥammad, en 951/1544-1545", in Studia Iranica, Vol. 19, No. 2 (1990): 228. pp 219-256.

Genette, Gérard. (2014), "Architext", in: Duff, David, Modern Genre Theory, UK: Longman/

Harlow, pp. 210-218.

Roxburgh, David J. (1996), “Our Wokers Points to Us: Album Making. Collecting, and Art (1427-1565) under the Timurids Safavids, “Ph. D, diss, University of Pennsylvanians, Philadelphia.

Roxburgh, David J. (2001), “ The Persian Album, 1400-1600, from Dispersal to Collection”, Publisher: Yale University Press.

Ettinghussen, Richard. (1945), “Some painting in four Istanbul Albums”, Ars Orientalis, The Smithsonian Institution, Vol. I, 1954, pp. 91-103.

Çağman, Filiz; Tanindi, Zeren. (1979), Topkapi Saray Museum Islamic Miniature Painting, Istanbul: Ali Riza Başkan Güzel Sanatlar Matbaası.

Gray, Basil. (1985), “The Chinoiserie Elements in the Paintings in the Istanbul Albums”, Colloquies on Art and Archaeology in Asia, vol 10 , P: 85–89.

Stchoukine, Ivan. (1935) "Notes sur des peintures persanes". Journal Asiatique , Nr. 226, pp. 40-117.

Simpson, Marianna Shreve. (1991), "A Manuscript Made for the Safavid Prince Bahrām Mīrzā”, The Burlington Magazine, Vol. 133, June, No. 1059, pp. 376-384.

HYPERLINK:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behhzad_001a.jpg